

Adam Regiewicz

Uniwersytet im. Jana Długosza w Częstochowie
aregiewicz@gmail.com
ORCID 0000-0003-1367-7697

Barokowe koncepty w najnowszej prozie polskiej

Nie ulega wątpliwości, że najbardziej reprezentatywną drogą w twórczości (nie tylko polskiego¹) baroku był nurt konceptystyczny². Samo zjawisko można rozumieć dwojako. Po pierwsze jako konstrukcję retoryczną, która dzięki swej niezwykłości budowy wykracza poza schemat oczekiwanych odbiorczych. Prowadzi ona do zaskoczenia czy zdziwienia, które jest efektem zderzenia potocznego doświadczenia wynikającego z pozornie poprawnego wnioskowania z prawdą, która wymyka się opartej na fałszywych przesłankach logice. Maciej Kazimierz Sarbiewski, jeden z najwybitniejszych teoretyków poetyki barokowej, zdefiniował w owym czasie koncept jako chwyt, w którym zachodzi „zetknięcie się czegoś zgodnego z czymś niezgodnym”³. Tak rozumianemu konceptowi podporządkowane były figury stylistyczne, takie jak metafora, oksymoron, paradoks, kontrast, enumeracja czy gradacja, które pełniły wobec konceptu jako zasady nadrzędnej funkcję użytkową⁴.

¹ Stanisław Barańczak we wstępie do antologii angielskiej poezji metafizycznej stulecia dokonuje przeglądu poezji od konceptyzmu Johna Donne’a po twórców konceptyzmu włoskiego i hiszpańskiego, pokazując powszechność konceptyzmu w literaturze europejskiej. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór, przekł., oprac. S. Barańczak, Warszawa 1991, s. 10–11.

² A. Borowski, *Między Wschodem a Zachodem czyli „genius loci” polskiego baroku literackiego*, [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, red. M. Stępień, S. Urbańczyk, Warszawa – Kraków 1992, s. 16.

³ M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, tłum. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 11.

⁴ Poetykę konceptu wywiedzioną z poezji Giambatisto Marino w Polsce realizowali poeci kręgu dworskiego m.in. Jan Andrzej Morsztyn, Daniel Naborowski oraz pomniejsi: Petrycy, Simonides czy Andrzej Loeaechius.

Drugą i w tym przypadku ważniejszą kwestią wydaje się idea konceptyzmu, którą można określić cechą stylistyczno-myślową charakterystyczną dla twórców barokowych. W konceptyzmie, jak dowodzi angielski literaturoznawca Samuel Leslie Bethell, nie chodzi o „opakowanie” dla wszystkich motywów znanych literaturze barokowej, ale o sposób widzenia i wypowiedzania się, któremu towarzyszy właściwa powtarzalność w stosowaniu danego chwytu, sposobu wyobrażania lub figury poetyckiej⁵. Za takim sposobem myślenia kryje się iście XVII-wieczna koncepcja świata, domagająca się nieustannego zgłębnienia złożoności istnienia i odzwierciedlająca jego paradoksalność, czego wyrazem były używane wówczas antynomie, sprzeczności, paradoksy, oksymoroniczne zestawienia, kontrasty, antytezy, zdumiewające paralogizmy czy nieoczekiwane puenty. Operowanie przez ówczesną literaturę sprzecznymi zjawiskami, zdarzeniami, przedmiotami czy ich właściwościami miało prowadzić do wyzyskania nieoczywistości fenomenu istnienia. W konceptyzmie chodzi zatem o umyślne wybijanie z rytmu, o niespodzianki i zagadki, które wymykają się ustalonej logice i towarzyszącej jej przewidywalności wnioskowania⁶.

Powyższe rozpoznania budują ciekawą wspólną płaszczyznę odniesień dla barokowego i postmodernistycznego sposobu kreowania artystycznego. Wielu teoretyków wskazywało na liczne podobieństwa pomiędzy tymi stylami⁷, zwracając uwagę na synkretyczny układ literackich kompozycji czy otwarte formy poetyckie, oddające miejsce czytelnikowi na swoiste dopełnianie sensów⁸. Barokową poetykę wraz z całym zapleczem ideowym, wyrażającym kryzys wartości⁹, z łatwością odnajdziemy w poezji współczesnej, która poprzez wywoływanie zdziwienia i poznawczego dysonansu podejmuje grę z czytelnikiem, sytuując go w polu skomplikowanej i nieoczywistej relacji człowieka i świata¹⁰. Rozwijające się wówczas nauki ściśle i przy-

⁵ S. L. Bethell, *The Nature of Metaphysical Wit*, w: *The Metaphysical Poets*, red. G. Hammond, London 1974.

⁶ „Świat konceptystyczny to wielka zagadka, ale zagadka nie bez klucza; leży ona w filozoficznych założeniach epoki: we wzajemnej analogii mikro- i makrokosmosu, w tajemnych związkach wszechrzeczy i ich kosmicznej „sympatii, w powszechnej korespondencji odpowiadających sobie we wszechświecie zjawisk”. B. Otwinowska, *Koncept*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej (Średniowiecze – Renesans – Barok)*, red. T. Michałowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 339.

⁷ G. Lambert, *Return of the Baroque: Art, Theory and Culture in the Modern Age*, London 2004.

⁸ U. Eco, *Dzieło otwarte*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 1994, s. 32.

⁹ Bogusław Żurkowski pisze, że barok był pierwszym momentem, w którym dokonano się zakwestionowanie harmonii świata i wejście „w sferę wielkiego paradoksu”, który obecny jest także w poezji XX wieku. B. Żurkowski, *Paradoks poezji*, Kraków 1982, s. 56.

¹⁰ Por. J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.

rodnicze (fizyka, astrologia, matematyka) wpędziły człowieka w poczucie zagubienia, przyniosły rozdarcie, które wydaje się podobne współczesnej kondycji ponowoczesnej. Rozpoczynająca się wówczas laicyzacja świata, mająca swoje źródło w empiryzmie Bacona i racjonalizmie Kartezjusza, wywołała ogromny kryzys światopoglądowy, który można porównać z chaosem silnie utożsamianym z postawami postmodernistycznymi. To właśnie prawo do zróżnicowanego odróżniania się stało się jednym z kamieni węgielnych ponowoczesnego ładu, odrzucającego idee jedności na rzecz wielości, tolerancji i pluralizmu. Wynika to z zanegowania idei prawdy jako kategorii obiektywnej i niepodważalnej. Odrzucając idee prawdy i obiektywności twórcy ponowoczesności uznają, że nie istnieją żadne kryteria weryfikacji wartości poznania albo postaw moralnych, nie da się więc uprawomocnić żadnej zasady moralnej, ani żadnego sądu na temat rzeczywistości, co prowadzi do konieczności uznania zasady wielości. Podobnie myślą poeci barokowi, którzy za Kartezjuszem zdają się powtarzać: „Jeżeli nic nie jest prawdziwe, wszystko staje się możliwe”. Maria Delaperrière zauważa, że barokowi twórcy deformują rzeczywistość, zamazując jej kontury, w odpowiedzi na zacieranie się granic między życiem a projekcją¹¹. Narzędziem, które na to pozwalało, był właśnie koncept, odnoszący się przede wszystkim do indywidualnej percepcji poety. Jego świadomość, jego skojarzenia ustanawiały nowe zasady połączeń nieprzystających zazwyczaj do siebie elementów. Prawda zarówno ta barokowa, jak i ponowoczesna okazuje się jedynie grą językową, która ustanawia indywidualną relację człowieka ze światem, tak jak czyni to barokowy koncept. To przesunięcie odpowiedzialności ze zbiorowości (tradycja) na jednostkę wydaje się właśnie najbardziej oczywistą zbieżnością pomiędzy barokiem a postmodernizmem¹².

Trudno nie dostrzec także i innej analogii, sprowadzającej literacką kreację do gry, zaś odbiorcy wyznaczającej rolę maszyny deszyfrującej. Ba-

¹¹ M. Delaperrière, *Barok w polskiej literaturze współczesnej: czyżby terapia?*, [w:] teje, *Dialog z dystansu*, Kraków 1998, s. 17.

¹² Pomijam w tym miejscu cały szereg innych miejsc wspólnych, od wielkich kategorii jak: kryzys społeczny, wojny religijne, ścieranie się przeciwstawnych postaw: tradycyjnych, związanych z przemijającą epoką, i nowych, dopiero się kształtujących, do małych jak nieograniczona semioza, czyli przekonanie, że świat jest niewyczerpanym zbiorem znaków mogących być kluczami do wyjaśnienia zagadek uniwersum, celebrowanie codzienności itp.

rok, podobnie jak postmodernizm¹³, posługuje się figurą labiryntu¹⁴ lub ogrodu o rozwidlających się ścieżkach¹⁵. Jedyna różnica między nimi sprowadza się do sensu. Jeśli za barokowymi figurami kryje się przekonanie o możliwości dotarcia do głębokiego sensu wszechświata, to za postmodernistyczną grą nie kryje się właściwie nic. Niemniej odbywanie podróży przez gąszcz znaków wydaje się podobne.

Podążając za rozpoznaniem Czesława Zgorzelskiego, który rozumiał koncept jako „rezultat skrótowego docierania do sensu sprawy jakby za pomocą błyskawicznego oświetlenia przedmiotu oglądanego w perspektywie najszerszych horyzontów otaczającego świata i tego, co się w nas rodzi w zetknięciu z jego sprawami”¹⁶, warto przyrzeć się poczynaniom autorów współczesnej polskiej prozy. Jeśli bowiem ślady barokowych niepokojów i kryzysu światopoglądowego wraz z zastosowaną poetyką są niejednokrotnie przedmiotem analiz literaturoznawczych¹⁷, tak obecność tychże roz-

¹³ Dla literatury ponowoczesnej labirynt stał się najważniejszą koncepcją przestrzenną. Barbara Lewicka uważa, że labirynt jest figurą uniwersalną, na której od zawsze buduje się opowieść, o czym świadczą m.in. Jorge Luis Borges (*Biblioteka Babel*), Italo Calvino (*Niewidzialne miasta*), Umberto Eco (*Imię róży*, *W poszukiwaniu miejsc i krajin legendarnych*) czy polscy twórcy, ci przedwojenni: Bruno Schulz (*Sklepy cynamonowe*), powojenni (Tadeusz Konwicki *Mata apokalipsa*), jak i całkiem współcześni: Olga Tokarczuk (*Biegunki*, *Księgi Jakubowe*) czy Manuela Gretkowska (*Kabaret metafizyczny*). B. Lewicka, *Labirynt - od starożytności do ponowoczesności. Figura uniwersalna*, [w:] *W sieci i w matni społecznej*, red. P. Skudrzyk, M. Suchacka, M. Szczepański, Katowice 2017, s. 37–53.

¹⁴ Figura labiryntu w barokowej poezji pojawia się m.in. w poemacie Samuela Twardowskiego *Dafnis drzewem bobkowym okryta*. Koncepcja przestrzenna odpowiada siedemnastowiecznemu sposobowi widzenia świata, w którym droga do poznania nie prowadzi przez gąszcz znaków. Aby dotrzeć do celu – odszyfrować znaki, potrzeba nici Ariadny. Równie często w poezji barokowej pojawia się motyw ogrodu, m.in. u Piotra Kochanowskiego (*Ogród Armidy*) czy w przetłumaczonej przez niego *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa. A. Vincenz, *Wstęp*, [w:] *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wyb. A. Vincenz, Wrocław 1989, s. XXVII.

¹⁵ Wyrażenie odwołuje się do opowiadania Jorge Luisa Borgesa, będącego niekwestionowanym autorytetem i inspiracją dla literatury ponowoczesnej, który konstruuje geografę przestrzenną zgodnie z modelem meandrycznego, nieoczywistego świata. Swoją konstrukcją nawiązują do tej koncepcji m.in. Paweł Huelle w powieści *Talita* oraz Milorad Pavić ze swoim *Słownikiem chazarskim*.

¹⁶ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja naszej doby*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 343.

¹⁷ Zainteresowania nawiązaniem barokowymi obejmują poezję romantyczną (Słowacki, Norwid), dwudziestolecia międzywojennego (Gombrowicz) oraz współczesną (Rymkiewicz, Grochowiak, Bryll, Barańczak, Szymborska, Miłosz). Ślady tych badań można znaleźć m.in. u: K. Pienkosz, *Barok i liturgia słowa we współczesnej poezji polskiej*, „Poezja” 1977, nr 12, s. 72–83; *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. M. Kaczmarek, Opole 1985; A. Lam, *Echa baroku w poezji Wisławy Szymborskiej*, [w:] *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*, red. M. Stępień, S. Urbańczyk, Warszawa–Kraków 1992; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992; E. Dąbrowska, *Przetwarzanie tradycji – czyli jak obecny jest barok w polskiej poezji współczesnej*, [w:] *W kręgach baroku i barokowości*, red. M. Kaczmarek, Opole 1993; M. Kaczmarek, *Paraboliczność jako barokowe uniwersum*, [w:] *W kręgach baroku i barokowości*, red. M. Kaczmarek, Opole 1993; M. Rowińska-Szczepaniak, *Zainteresowanie barokiem wśród współczesnych poetów polskich*, [w:] *W kręgach baroku i barokowości*, red. M. Kaczmarek, Opole 1993;

wiązań w prozie polskiej nie jest częstym przedmiotem badań. Korzystając z omówień poetyki barokowej, przyjrzymy się kilku wybranym tekstom prozatorskim ostatnich lat. Jednak to nie autorzy są przedmiotem podjętej analizy, lecz utwory, budowane w oparciu barokowy zamysł.

Jeśli szukać by uzasadnienia tak przyjętej optyki, to należałoby zwrócić uwagę na leżącą u podstaw postmodernistycznej estetyki koncepcję gry, która zakłada korzystanie „pełnymi garściami ze wszystkich wypracowanych dotąd chwytów i technik artystycznych”¹⁸. To właśnie pojęcie chwytu wydaje się tu najbardziej zbieżne z ideą barokowego konceptu¹⁹. W obu przypadkach chodzi wszak o sytuację, w której odpowiednio formułuje się materię literacką, by uzyskać artystyczny efekt, w przypadku chwytu – udziwnienia²⁰, w przypadku konceptu – zaskoczenia. Chwyt, podobnie jak koncept, zmienia punkt widzenia i każe spoglądać na świat z innej perspektywy. Dla literatury najnowszej, ukształtowanej pod przemożnym wpływem optyki postmodernistycznej, ta właśnie zasada „innej perspektywy” wydaje się fundamentalną. Poprzez zabieg formalny polegający na niespotykanym ukształtowaniu materiału literackiego chwyt wyrwa czytelnika z jego przyzwyczajęń i wprowadza w stan zdziwienia/zaskoczenia. Jednak u podłoża takiego zabiegu nie leży pragnienie nowatorstwa, ale przeko-

M. Eustachiewicz, *Z recepcji baroku w poezji polskiej po r. 1956*, w: *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. Jacek Łukasiewicz, Wrocław 1993; J. Błoński, *Uparte trwanie baroku*, „Znak” 1995, nr 7, s. 69–75; W. Bonowicz, *Tradycja oczywista? Kilka uwag o recepcji baroku w polskiej poezji współczesnej*, „Znak” 1995, nr 7, s. 67–84; D. Opacka-Walasek, *Mądry barok Barańczaka*, „Opcje” 1995, nr 1–2, s. 111–116; E. Dąbrowska, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001; A. Nasilowska, *Barok narodowy*, „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 1, s. 137–139; M. Friedrich, *Barok w poezji Jerzego Harasymowicza. Interpretacje, konteksty, powinowactwa*, Warszawa 2016; D. Lisak-Gębala, *„Uparte trwanie baroku” w recepcji wierszy Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2019, nr 36 (56), s. 59–76.

¹⁸ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?*, „Ethos”, 1996, vol. 33-34, s. 70.

¹⁹ W *Słowniku terminów literackich* czytamy, że koncept to „wyszukany pomysł literacki określający konstrukcję utworu lub jego fragmentu i nadający mu zamierzoną sztuczność poetycką, przeciwstawną stylowi potocznemu i naturalnemu tokowi zwykłej opowieści (ordo artificialis). Jako zasada literackiej konstrukcji koncept wykorzystuje wyraziste analogie i kontrasty w sferze stylistyki, semantyki i kompozycji (m. in. paralelizm, antyteza, paradoks, oksymoron) oraz wszelkie efekty mające na celu zadziwienie i zaskoczenie odbiorcy (m. in. pointa, aprosdoketon, gra słów). Eksponowany zwłaszcza przez barokowe style literackie (...), występował jako historycznie nacechowany rodzaj chwytu literackiego pod włoską nazwą *conchetto*”. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 199.

²⁰ Wiktor Szołowski, określając rolę chwytu w sztuce, pisał, że dzięki niemu powstaje efekt udziwnienia, który wywołuje zakłócenia w rutynowym postrzeganiu rzeczywistości przedstawionej w dziele sztuki. W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 95–111.

nianie o wyczerpaniu i sprowadzeniu współczesnej sztuki do gry z własną tradycją²¹, w tym przypadku barokową.

Dokonując krótkiego przeglądu tekstów prozy współczesnej, można by zaproponować dwa sposoby organizacji tekstu zgodnie z zasadą konceptu: zewnątrzkompozycyjny i wewnątrzkompozycyjny. Ten pierwszy zasadzałby się na zastosowaniu konstruktu wychodzącego poza porządek literacki ku innym formom sztuki: wizualnej, muzycznej, audiowizualnej. Byłoby to zatem ponowoczesne pojęcie chwytu rozumianego jako sposób konstruowania tekstu w oparciu o obszar pograniczny między różnymi dziedzinami sztuki – rodzaj przestrzeni transwersalnej²². W drugim przypadku chodzi o wewnętrzną zasadę organizacji tekstu, która porządkuje wypowiedź literacką zgodnie z przyjętą strategią stylistyczną czy szeroko rozumianą figuratywnością.

Ten pierwszy najłatwiej można zobrazować za pomocą kompozycji polimedialnej, to znaczy takiej, na którą składają się co najmniej dwie źródłowo inne formy tekstu, np. pisanego i ikonograficznego. Takie rozwiązanie było znane już w baroku w postaci emblematu. Na tę niezwykle manierystyczną²³ formę składały się trzy elementy: ikonografia w postaci obrazka, która poza ilustracyjnym charakterem pełniła także funkcję symboliczną, *lemma*, czyli krótki podpis pod obrazkiem, i wreszcie tekst poetycki, będący rozwinięciem treści sygnalizowanych ilustracją²⁴. W rozumieniu baroku emblematyka łączyła dwie odległe formy wypowiedzi, uwzględniając ich odrębność. Była „sztuką, do której wchodził utwór poetycki komentujący symboliczny rysunek i rysunek ilustrujący utwór poetycki”²⁵. A jednocze-

²¹ A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm?...*, s. 71.

²² W ten sposób ponowoczesność chwytu definiuje Joanna Ślósarska, pisząc: „Chwyty” w poetyce ponowoczesnej to wspólnotowe lub indywidualne projekty przecinania (transwersalności) zróżnicowanych aparatów pojęciowych i procedur (...). J. Ślósarska, *Poetyka jako chwyt*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8), s. 50.

²³ Ernst Curtius w swojej słynnej monografii poświęconej tradycji literatury europejskiej zauważa, że poezja wizualna stanowiła jeden z kluczowych i znaczących elementów rozwijającego się manieryzmu w Europie. Jak przekonywał, łączenie ikonografii i tekstu poetyckiego miało na celu zaskoczenie, zdziwienie czy osłepienie czytelnika. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 279–300.

²⁴ „Klasyczny emblemat stanowił konstrukcję złożoną z trzech zasadniczych komponentów: 1. obrazu — w stosunku do którego przyjęto również inne określenie: *pictura*, *icon*, *imago*. 2. inskrypcji — zamieszczonej pod *pictura* i nazywanej epigrafem, *mottem*, *lemmą*. Stanowiły ją przeważnie wersety biblijne, krótkie sentencje i cytaty wyjęte z utworów popularnych poetów. 3. subskrypcji — posiadającej najczęściej kształt epigramu, bądź też dystychu. Często bywał nią dłuższy utwór poetycki, zbliżający się w konstrukcji do elegii”. B. Bienkowska, *O strukturze barokowej emblematyki*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXVII, z. 1., 1979, s. 95.

²⁵ Por. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, Warszawa-Wrocław-Kraków 1967, t. III, s. 261.

śnie, pomimo że operowano tak odrębnymi formami (słowem i ikonografią), emblemat stanowił plastyczno-poetycką całość.

Zgodnie z ówczesną koncepcją mądrości, obraz miał pobudzać umysł do rozszyfrowywania zagadek świata, do wyjaśniania ich niejasności i wieloznaczności, czemu wyraz dawało słowo, którym obudowywano element ikonograficzny. W emblemacie chodziło zatem o wielostronne oddziaływanie na ludzką percepcję, pobudzanie do głębszego i bardziej wszechstronnego spojrzenia na jakieś zjawisko, problem czy kwestię egzystencji. Obrazek miał prowokować do refleksji, budzić skojarzenia, nawet te najbardziej odległe.

W tym sensie emblematyczny w formie wydaje się *Fotoplastikon* Jacka Dehnela, zbiór stu miniatur prozatorskich powiązanych z fotografiami. Koncepcja książki zasadza się na podobnym do emblematu połączeniu trzech elementów: zdjęcia, podpisu oraz formy literackiej. Miejsce obrazu zajmuje fotografia. Sto ułożonych w dość swobodnej kolejności zdjęć przypomina sztambuch. Zebrane czy kupione na pchlim targu fotografie stanowią o rzeczywistości, do której – jak przekonuje autor – można mieć dostęp tylko poprzez narrację. Obecność zdjęcia obok tekstu sugeruje jego ilustracyjne, tematyczne, kulturowe czy wreszcie interpretacyjne (symboliczne) odczytanie, tym samym przyjmuje na siebie rolę uzupełnienia narracji, pretekstu, a czasem kontrastu wobec kreowanej opowieści. Każde kolejne zdjęcie otwiera czytelnika na interpretację, na dopowiedzenie, na to, co się opowiada. Fotografia inicjuje literaturę, jednocześnie narzucając odbiorcy sugestię, że za pomocą kodu wizualnego referuje się rzeczywistość.

Dehnel zawsze wychodzi od tego, co widzialne, a zatem – wydawałoby się – obiektywne. Na jednej z fotografii widzimy czworo znamienitych artystów: Marię de Vard, mistrzynię w dzierganiu, Domicyllę de Saint-Regoy, żonę znanego entomologa, Yegara van Nijmegen, słynnego fałszerza obrazów i José-Martina Goré y Palmę, hiszpańskiego kastrata heroicznego. Cała czwórka wpatruje się niebo w niezwykle zjawisko zaćmienia słońca. Inskrypcja skupia uwagę zaledwie na ostatnim z wymienionych bohaterów zdjęcia. Dehnel przygląda się z uwagą postawom całej czwórki: wyciągniętemu patyczkowi w rękach Goreya, przez które ten obserwuje niebieskie zjawisko, lornetce w dłoni jego towarzyski, przydymionemu szkiełku trzymanemu przez drugą z kobiet. Jednak zdjęcie nie jest punktem docelowym, wręcz przeciwnie – jest punktem wyjścia do zbudowania refleksji, podob-

nie jak ma to miejsce w emblemacie. Fotografia uwieczniająca cztery osoby, przyglądające się niezwykłemu zjawisku astronomicznemu, prowadzi do refleksji o charakterze kosmologiczno-ontologicznym. „Kim jesteśmy wobec wszechświata?”, zdaje się pytać Dehnel, zderzając poszczególne historie wymienionych osób z ruchem wszechświata.

A zatem epokowe wydarzenie, wielkie i wieczne styka się z małym i tymczasowym: ciała niebieskie przesuwają się w łóżyskach wszechświata i rzucają na siebie głębokie cienie obserwowane przez grupkę inteligentnych drożdży, wyjątkowo rozwiniętych na drodze lokalnej, terrestrialnej ewolucji²⁶.

Tak ukształtowana narracja wydaje się niezwykle poruszająca, angażując czytelnika-oglądacza. Nadaje mu ona status interpretatora, wiążąc to, co zewnętrzne, utrwalone na starej fotografii, z jego własną historią. Dehnel balansuje pomiędzy dokumentaryzmem, opierającym się na wiarygodności i autentyczności przedstawień konotowanych przez obraz fotograficzny, a kreacyjnością twórczą, otwierającą pole metaforycznych odczytań, potencjalnych sytuacji, niewyjawionych tajemnic, ponadczasowych prawd o człowieku, o sobie samym.

Zaproponowana przez Jacka Dehnela konstrukcja jest niezwykle zbieżna z XVII-wiecznymi zbiorami emblematów tak na poziomie idei, jak i formy. Podobnie jak w emblemacie dwumediálna narracja *Fotoplastikonu* zasada się na wzajemnym uzupełnianiu się słowa i elementu ikonograficznego. Nie chodzi bynajmniej o powtarzanie treści, ale o swego rodzaju współzależność, wzajemne powiązanie i inicjowanie znaczeń, ewokowanych przez drugie medium. Obraz wywołuje pytania, zaś słowo interpretuje to, co widzialne, uruchamiając go, ożywiając. Ponadto, wydaje się, że Dehnel doskonale wyzyskuje w swojej kolekcji fotograficzno-słownej barokową antynomię: sprzeczność, która rządzi światem. Niezgoda na jednolitość, obnażanie przeciwieństw są dla Dehnela i dla wszystkich ponowoczesnych twórców kwintesencją przekonania o nieskończoności wszechświata i wzajemnego związku wszystkich istnień. W tym względzie należałoby uznać je za bliskie myśleniu Leibniza i całego baroku²⁷.

Równie interesującym zjawiskiem na pograniczu konceptu zewnętrzno-kompozycyjnego byłby *Arw* Stanisława Czyzcha. Autor świadomie odstępu-

²⁶ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009, s. 117.

²⁷ Zob. O. Narbutt, *O pojęciu baroku*, [w:] *Studia estetyczne*, t.4, red. Z. Lissa i in., Warszawa 1967 s. 75.

je od tradycyjnej formy tekstu na rzecz zapisu polisekwecyjnego²⁸, łącząc zapis słowny z innymi formami medialnymi, w tym partyturą muzyczną. Dzieło Czycz powstało w drugiej połowie lat 70. jako opowieść o Andrzeju Wróblewskim, wybitnym malarzu, autorze serii obrazów *Rozstrzelania*. Czycz tworzy niezwykle tekst polimedialny, złożony z wielu głosów i form wypowiedzi, które układają się także na poziomie graficznym w polifoniczne dzieło. Do opowieści o Wróblewskim autor używa pozatekstowych znaków: nut oraz obrazów, proponując formę polimedialną. Pomijając współzdarzeniowość, która nadaje formie *Arwy* rysu symultaniczności i wielogłosowości, warto podkreślić awangardowy, oparty niewątpliwie na koncepcie, zapis. Czycz rezygnuje z porządku linearnego na rzecz jednoczesności sekwencji tekstowych, które koegzystują na zasadzie pewnej przypadkowości. Tekst pisany przenika się z fragmentami partytury, stając się polimedialnym komentarzem obrazów Andrzeja Wróblewskiego. Owo rozbicie jednorodności tekstu koresponduje z ideą rozczłonkowania ciał malowanych przez artystę, któremu poświęcona jest książka. Rwane przemówienie Bolesława Bieruta o sztuce socrealistycznej współwystępuje z partiami *Kantaty o Stalinie* Aleksandra W. Aleksandrowa oraz cytatami z wypowiedzi komendanta obozowego Rudolfa Hoessa. Jednocześnie sam Czycz tytułuje fragment *Rozstrzelanie V*, odnosząc się do obrazu swojego bohatera. Jak zauważa Andrzej Hejmej, odbiorca jest tu skazany na odbiór polisensoryczny, w którym na równi ważne są czytanie, widzenie, słuchanie i słyszenie²⁹.

Polimedialna konstrukcja *Arwa* nawiązuje do barokowego konceptu poezji wizualnej. Chociaż, jak zauważa Piotr Wilczek, historia poezji wizualnej „jest dłuższa niż historia literatury w ogóle: problemy związane z obrazowością pisma, nadawaniem kształtu literom i pojęciom – a więc problemy tkwiące u genezy poezji wizualnej – nurtowały ludzkość od jej początków”³⁰, to jednak XVII wiek dostrzegł w graficznym rozmieszczeniu tekstu szansę na realizowanie idei konceptu³¹. Teksty wizualne, oparte na graficznym

²⁸ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 137.

²⁹ Tamże, s. 145.

³⁰ P. Wilczek, *Barokowa poezja wizualna w Europie i Polsce. Prolegomena*, [w:] *Staropolskie teksty i konteksty Studia*, red. J. Malicki, Katowice 1989, s. 45.

³¹ „Wśród najbardziej zaskakujących konceptów wskazać należy wiersze w kształcie: ołtarza, owoców, kwiatów, pierścienia, rozmaitych form architektonicznych, herbów, chorągwi, serca, planet, zegarów, korony, form geometrycznych, drzew”. P. Wojciechowski, *Oglądanie poezji. Retrospektywa subiektywna*, „Forum Filologiczne Ateneum” 2021, nr 1(9), s. 217.

obrazie słów, zaczynają operować wyszukanyymi, a zarazem symbolicznymi formami: liścia, gwiazdy, drzewa, symbolizującymi porządek i energię natury, a także kielicha, infuły, pastorału, pierścienia, odnoszącymi się do sfery religijnej³². Te proste formy, znane jeszcze w wieku XVI, zostały zastąpione w poezji kolejnego stulecia skomplikowanymi układami geometrycznymi nawiązującymi do piramidy lub labiryntu³³. Kompozycje te nie tylko cieszyły oko, ale wpisywały się w barokową refleksję nad meandrami ludzkiej egzystencji. Zagubienie liter w poetyckiej typografii odpowiadało sytuacji człowieka porzuconego w labiryncie wszechświata. Tym samym dzieło Czycza można by nazwać nawrotem barokowego konceptu sztuki wizualnej słowa, opartego na typograficznym rozmieszczeniu tekstu. Polifonia tekstu rozpisana typograficznie w kilku kolumnach przywodzi na myśl radiowy rejestr stacji. Głosy dochodzące z poszczególnych rozgłośni są niczym zapisane w blokach tekstowych fragmenty. Pomiędzy nimi pozostają słupy „niezapisanego” niczym szum odbiorników pomiędzy kolejnymi stacjami radiowymi. Zaproponowana kompozycja oddaje chaos świata i rozczłonkowanie tak charakterystyczne nie tylko dla malarstwa Wróblewskiego, ale i dla współczesnego człowieka w ogóle, dla współczesnej komunikacji.

Umieszczenie przez Czycza fragmentów partytury każe zapytać o koncept oparty na korespondencji sztuki muzycznej i słowa literackiego. Jeśli już mowa o tego rodzaju zestawieniu, to mamy tu raczej do czynienia z konceptem wewnątrzkompozycyjnym, który próbuje przekładać rozwiązania struktury muzycznej na tekst literacki. Takich przykładów w poezji jest sporo: od romantycznych fascynacji muzyką, przez awangardowe eksperymenty z formą, po współczesne nawiązania poezji lingwistycznej (jak choćby u Stanisława Barańczaka w *Podróży zimowej*). Również w prozie nie brakowało takich rozwiązań, żeby wspomnieć chociażby *Sonatę kreutzerowską* Lwa Tołstoja. W najnowszej polskiej prozie tego typu rozwiązania formalne, oparte na koncepcie analogii strukturalnych do muzyki w powieści, stosuje między innymi Wit Szostak. Jego *Oberki do końca świata czy Fuga* realizują typową dla tego typu rozwiązań imitację formalną.

³² Na ten katolicki wymiar poezji wizualnej zwraca uwagę Dick Higgins. Tenże, *Pattern Poety. Guide to an Unknown Literature*, New York 1987.

³³ Wśród wierszy labiryntowych wyróżnia się: labirynty *cubus*, labirynt w kształcie krzyża, labirynty literowe romboidalne, wiersze labiryntowe tautogramy, labirynty słowne. P. Rypson, *Piramidy – słońca – labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa 2002, s. 328.

Zarówno ludowy oberek, jak i włoska fuga są formami muzycznymi silnie akcentującymi dynamizm. Ta barokowa właściwość oddająca zmaganie się człowieka z czasem, który wciąż wymyka się, nie daje się pochwycić, zostaje oddana w muzyce właśnie. Szostak buduje opowieści, wykorzystując kolistość. Zarówno w *Oberkach do końca świata*, jak w *Fudze* temat główny powtarza się w formie podobnie brzmiących fraz w ciągu toku opowiadania kilkukrotnie. Takie rozwiązanie odpowiada formom muzycznym, do których nawiązuje w tytułach autor.

W pierwszym z tekstów w kilkunastu krótkich formach prozatorskich Szostak opowiada historię rodziny Wichrów. Każda z nich przywołuje w tytule muzyczno-taneczną formę ludową – oberka, który jest zaliczany do najszybszych tańców mazurowych. Jego struktura opiera się na obrotach wykonywanych podczas przebiegu, któremu towarzyszą liczne powtórzenia – ronda. W tekście Szostaka odpowiadają im powtarzające się zdania wyznaczające zarazem rytm opowieści i główne przesłanie, jak chociażby to z wesela Marii i Franciszka – swojego brata: „Grał na jej weselu, choć ją chciał poślubić”³⁴. Powracające zdanie autor rozwija w kolejnych dopowiedzeniach, co daje wrażenie słuchania pieśni ludowej, którą zaczyna zaśpiew (rymowany dwuwiersz). Co jakiś czas pojawia się refren, a pomiędzy usytuowana jest partia solisty, której w narracji odpowiada opis przeżyć bohatera – Józefa Wichra, ludowego muzyka, zakochanego szaleńczo w żonie swojego brata. Forma oberka dopuszcza przyśpiewki, okrzyki i przytupy, czego wyrazem w tekście są wierszowane wykrzyknienia lub dystychy, wskazujące na ich ludową proveniencję. Zresztą te właśnie wierszowane fragmenty tworzą najczęściej kłamrę wypowiedzi prozatorskiej, przypominając zamkniętą kompozycję muzyczno-taneczną.

Podobnie zbudowana jest *Fuga*. Szostak buduje powieść z ośmiu mniejszych części, okraszając je nazwą formy muzycznej oraz numerem – zgodnie z zasadami sztuki. Bohaterem opowieści jest Bartłomiej Chochoł, uważający siebie za ostatniego króla Polski i bohatera narodowego. Każda z opowieści przedstawia go w innym świetle: bezdomnego zbiega, emeryta, młodego chłopca, spiskowca, człowieka sukcesu. Tematem głównym jednak pozostaje życie głównego bohatera, które ten przedstawia, odwołując się raz do wspomnień, a raz do marzeń, tego, co nigdy się nie wydarzyło. Rozgrywające się pomiędzy pamięcią a projekcją wydarzenia tłumaczyłyby

³⁴ W. Szostak, *Oberki do końca świata*, wyd. 2, Warszawa 2014, passim.

w pewien sposób tytuł, nawiązujący do fugi dysocjacyjnej³⁵ – zaburzenia psychicznego, którego istota polega na całkowitej utracie kontroli nad własną tożsamością oraz pamięcią z powodu silnego urazu psychicznego lub długotrwałego konfliktu emocjonalnego.

Wydaje się jednak, że w o wiele bardziej wyraźny sposób Szostak nawiązuje do formy muzycznej. Fuga to muzyczna forma polifoniczna. Jej nazwa z włoskiego dosłownie znaczy „ucieczkę” i nawiązuje do sposobu prowadzenia tematu w głosach – motyw przewodni dosłownie ucieka w głosach. Fuga rozpoczyna się tematem prowadzonym przez jeden głos, który zostaje podjęty przez kolejny w tzw. kontrapunkcie. Podobnie zachowują się pozostałe głosy, rozwijając wariacyjnie temat główny³⁶. Autor *Fugi* wykorzystuje polifonię formy muzycznej do budowy wielogłosowej opowieści o bohaterze. Każda kolejna część podejmuje temat główny słowami „Nazywam się Bartłomiej Chochół”, po których następuje twórcze przekształcenie motywu: „i jestem ostatnim królem Polski”; „i byłem tu kiedyś dzieckiem”; „i jestem niedoszłym bohaterem narodowym”; „i jestem człowiekiem sukcesu” itd.³⁷. Ponadto kompozycja każdej z fug przypomina spiralę: autor krąży wokół tematu głównego, dokładając kolejne informacje, które w toku narracji zaczynają się powtarzać, przenosząc uwagę czytelnika na inny wątek. *Fuga IV* zaczyna się tak:

Nazywam się Bartłomiej Chochół i muszę zlikwidować mieszkanie, w którym kiedyś żyłem. Moja matka umarła rok temu. Chodzę po domu, który pamiętam sprzed lat. Pakuję do pudeł stare rzeczy. Jedno wspomnienie chcę zachować. Zostawiłem w domu szczęśliwą rodzinę³⁸.

W inicjującym fragmencie Szostak zaznacza głosy, które w dalszej opowieści rozwiną się w osobne tematy: likwidację mieszkania, wspomnienie zmarłej matki, pakowanie rzeczy. Każdy kolejny akapit będzie przywoływał i rozwijał jedno z przytoczonych w temacie głównym zdań: „Muszę zlikwidować mieszkanie”; „Pakuję stare rzeczy”; „Chodzę po domu”; „Jedno wspomnienie”, „Matka umarła rok temu”. Szostak podobnie jak w fudze muzycznej używa kilku linii melodycznych. Głosy wyraźnie zaznaczone

³⁵ P. Kozioł, *Wit Szostak, „Fuga”*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4175-wit-szostak-fuga.html> [dostęp: 22.07.2022].

³⁶ *Muzyka. Encyklopedia PWN*, red. B. Kaczorowski, Warszawa 2007, s. 272.

³⁷ W. Szostak, *Fuga*, Warszawa 2021, *passim*.

³⁸ Tamże, s. 165.

powtarzającymi się frazami przeplatają się, tworząc konstrukcję polifoniczną. „Polifonia fugi muzycznej przyjmuje w języku kształt wypowiedzi «po kolei». To, co w muzyce może być wyrażone jednocześnie, a wyszkolone muzycznie ucho ludzkie odbiera te polifoniczne fragmenty, wyrażone jest w tworzywie językowym pojedynczo w czasie”³⁹.

Temat przewodni *Fugi IV* zwraca uwagę na jeszcze jeden, typowo barokowy temat – *Vanitas*. Bohater tej opowieści krąży po pustym mieszkaniu, zmagając się z rzeczami, które pozostały. Śmierć matki i pozostałości po dawnym rodzinnym życiu przypominają w swojej istocie barokowe martwe natury odmalowywane z pieczołowitością. Rzeczy stanowią o przemijaniu. Starzeją się lub psują. Ale też są znakiem trwania pomimo ludzkiego odchodzenia w śmierć. Ich nadmiar w stosunku do ludzkiej podmiotowości i jednostkowości wydaje się symptomatyczny dla barokowej koncepcji marności, o czym przypomina koncept wyliczania.

Tę wewnątrzkompozycyjną zasadę budowy świetnie oddaje Marcin Wicha w książce *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*. Po śmierci matki narrator i zarazem bohater tej opowieści porządkuje pozostałe po niej książki i rzeczy. Opis przedmiotów, które odnajduje w mieszkaniu, staje się pretekstem do budowania wspomnienia o zmarłej, uporania się z własnymi, niekoniecznie miłymi, uczuciami względem matki. Wicha zasadza swój koncept na wyliczeniu, jednej z najbardziej naturalnych i neutralnych figur retorycznych. Wybór enumeracji wydaje się oczywisty – wyraża ona próbę prowadzenia sobie z pozostałymi po matce emocjami, a wyliczenie jest figurą dystansu. Przypomina wspomniane już martwe natury, prezentujące przedmioty lub kulinaria. Z jednej strony umiłowanie przedmiotu i detalu, wyrażane za pomocą wszelkiego rodzaju rozkoszy stołu, kwiatów, owoców, czy innych atrybutów życia codziennego świadczącego o wysokiej pozycji społecznej XVII-wiecznego mieszczaństwa (przede wszystkim niderlandzkiego), wyraża typową dla baroku skłonność do przepychu. Andrzej Vincenz, komentując polską poezję barokową, pisał, że

najbardziej uderzającą cechą zewnętrzną epoki jest to, że jest ona tak bajecznie kolorowa. Najbardziej nawet powierzchownemu obserwatorowi rzuca się w oczy różnobarwność strojów, fantastyczna różnorodność kształtów (...) przepych kolorów, przepych form trwałych (...) i mniej trwałych, od strojów

³⁹ L. Kolago, *Forma jako ekspresja. O „Fudze śmierci” Paula Celana*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 10–11, s. 116.

poprzez obicia ścian pałacowych (...) aż po architekturę okazjonalną, po owe łuki triumfalne na przyjęcie królowej (....) i po kształt ogrodów. Przepych wreszcie życia codziennego (...)⁴⁰.

Ale istnieje jeszcze druga strona medalu, o której przypomina sam Wicha. Cały katalog rzeczy ukazywanych na obrazach pełni także funkcję dydaktyczno-moralizatorską. Wszelkiego rodzaju przedmioty odmalowane z ogromną starannością i dbałością o najmniejszy nawet szczegół prowadzą do refleksji nad przemijaniem. Umieszczone w zasięgu wzroku czaszki, muszle, klepsydry, świece, bańki mydlane, lustra, motyle, kłosa zboża⁴¹ przypominały o marności życia i ułudzie splendorów świata. Przedmioty cieszą, ale ich wartość jest złudna. Wszystko marnieje, jak przekonuje Eklezjasta, stąd wpisana w obrazowy świat przedmiotów dychotomia wyraża typowo barokową psychomachie.

Duchowa walka, którą toczy autor, oddana jest w książce Wicha za pomocą krótkich form eseistyczno-prozatorskich. Autor pisze rwaną frazą, jakby głos wiązał mu w gardle, język załamywał się wobec doświadczenia śmierci bliskiej osoby. A jednak wobec matki sytuuje się w bezpiecznym dystansie, chowając za przedmiotami-książkami. Zanim odprowadzi ją na cmentarz, dokonuje swoistego przeglądu rzeczy – jak sam pisze: „masy spadkowej”⁴². W przeciwieństwie do bohatera *Fugi* Wita Szostaka, Marcin nie zagląda do pudeł, nie wyciąga z szaf bielizny czy sukienek, nie układa w kartonowych pudłach niepotrzebnych kosmetyków ani przyborów kuchennych, ale skupia się na książkach. Niekiedy tylko rzuca okiem na grzbiety, czasami wyjmuje z ikeowskiego regału i przegląda, skupiając uwagę na okładkach albo podkreślonych fragmentach. Każda kolejna książka wywołuje wspomnienie matki. Nie ma tu mowy o żadnej cikliwości. Matka była surowa, trudna – jak sam ją określa – wyczulona na słowa. Wicha bierze do rąk kolejne książki, stara się uporządkować swoją relację: poprzez słowa, które w nich pozostały.

Koncept książki oparty na wyliczeniu ma zatem typową dla barokowej poetyki konstrukcję. Ponadto w typowy dla XVII-wiecznej tematyki wani-tatywnej sposób podejmuje temat przemijania. Wicha nie przygląda się cia-

⁴⁰ A. Vincenz, *Wstęp*, [w:] *Helikon sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, red. A. Vincenz, Wrocław 1989, s. LIV.

⁴¹ W. Łysiak, *Malarstwo Białego Człowieka*, t. 5, Warszawa 1999, s. 187.

⁴² M. Wicha, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem*, Kraków 2017, s. 9.

łu. Na kartach *Rzeczy* nie uda się odnaleźć „bohaterki” zamieszania – jest nieobecna, poza wspomnieniami. Pojawia się w zakończeniu, zamknięta w karawanie okraszonym gałązką i napisem po łacinie. A dalej puste mieszkanie, kilka kartonów z winem, sokami i wodą mineralną. I książki, które zostały⁴³. To one są śladem istnienia – czyjejs obecności. Cieniem, jak powiedziałby Zbigniew Morsztyn⁴⁴.

Przedstawione powyżej rozwiązania prozatorskie, sięgające do konceptu barokowego, stanowią jedynie rekonesans podjętego zagadnienia. Otwierają pole do dyskusji nad obecnością rozwiązań poetyki barokowej we współczesnej polskiej prozie. Już tylko pobieżne spojrzenie na polską literaturę najnowszą – czy to na twórczość Michała Witkowskiego, który swoje powieści nazywa operą buffa, czy pamiętnikarsko-kreacyjne formy Krzysztofa Vargi, sięgające do tradycji sztambuchowej XVII wieku, literaturę blogową inspirowaną barokowymi diariuszami, nie mówiąc o konceptach teatralności czy nadmiaru obecnych w postmodernistycznych pastiszach, pozwala dostrzec olbrzymi potencjał w tak sformułowanym temacie nawrotu. Konceptyzm jako zasada twórcza okazuje się niezwykle atrakcyjnym sposobem budowania relacji pomiędzy autorem a czytelnikiem. I nie chodzi tylko o „grę” podejmowaną przez twórców w ramach szeroko rozumianej postmodernistycznej „literatury wyczerpania”⁴⁵, ale o sposób radzenia sobie z niejednoznacznością „pękniętego” świata – rzeczywistości, która wypadła z formy, dlatego potrzebuje konceptu.

⁴³ Tamże, s. 180–183.

⁴⁴ Z. Morsztyn, *Żywot – sen i cień*, [w:] *Muza domowa*, t. 2, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1954, s. 198–199.

⁴⁵ J. Barth, *Literatura wyczerpania*, tłum. J. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” nr 10, 1972, s. 85–98.

Adam Regiewicz

Baroque concepts in contemporary Polish prose

One of the most identifiable features of baroque poetics is the concept. It can be understood as a set of tricks or as a stylistic and creative idea that defines the way authors think. Due to its use of paradox, the concept has attracted the interest of contemporary literature created under the auspices of postmodernism. This article attempts to show some solutions of Polish contemporary and recent literature that refers to the tradition of the concept. The operation of the concept takes place both on the external literary level (polymedia genres) and on the internal literary level (narrative figures derived from baroque poetics).

Keywords: concept, baroque, postmodernism, Polish contemporary prose, poetics

Słowa kluczowe: koncept, barok, postmodernizm, współczesna polska proza i poezja