

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 12 (2024)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.12.15

Dorota Korwin-Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-7256-5030

Złamany kod poezji. O *Imperium chmur* Jacka Dukaja i *Szczelinami* Wita Szostaka

Granica między prozą a poezją, prozą a wierszem w szeroko rozumianej literaturze współczesnej była już wielokrotnie podważana czy zacierana. Wystarczy wspomnieć „poetycki model prozy”¹ z pierwszej połowy XX w., różne warianty poematów prozą², eksperymenty Czesława Miłosza i kontynuatorów z „formą bardziej pojemną”³, heterogeniczność tekstów Mirona Białoszewskiego czy Tadeusza Różewicza. Do tego można dodać dla poszerzenia perspektywy takie przykłady, jak rytmizowane i posługujące się wierszowymi miarami powieści: Andrzeja Kijowskiego (*Dziecko przez ptaka przyniesione*) i Zbigniewa Kruszyńskiego (*Szkice historyczne. Powieść*), zapisy quasi-wierszowe w twórczości reporterskiej Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall czy Mariusza Szczygła albo też wierszopodobną typografię w wielu powieściach i opowiadaniach⁴.

Związek tekstu z poezją może przejawiać się na wiele znanych sposobów: w stylu utworu, w relacji między podmiotem mówiącym a ukazywanym światem, w zapisie wersyfikacyjnym lub aluzji do któregoś z systemów wersyfikacyjnych – nie

¹ Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996.

² Zob. A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Wydawnictwo UMK, Warszawa-Toruń 2014.

³ Por. D. Pawelec, *Genus universum: problem genologicznego statusu dzieła Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2006, z. 1; B. Bogołębska, *Współczesne poszukiwania „form bardziej pojemnych”*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4.

⁴ D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015, s. 192 i nast. Zob. też W. Sadowski, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.

mówiąc już o związkach intertekstualnych danego utworu z poetycką lub/i liryczną gatunkową tradycją⁵. Wszystkie te znaczenia będą tu przywoływane. Natomiast w odniesieniu do relacji wiersz–proza⁶ można uznać, w pewnym uproszczeniu, że zastosowanie dodatkowych pauz oraz rozbicie intonacją składni, podział na linijki i współdziałanie milczenia czy bieli kartki w kompozycji tekstu to działania zbliżające prozę do wiersza, zwłaszcza jeśli łączą się z tym wyraźne tendencje do skrótowości i zarazem wieloznaczności oraz metaforyczności czy odkrywczości w użyciu języka. Bliskie zaś prozy są w wierszach: skrajne wydłużenie wersów i ich zdaniowy charakter, a wrażenie to pogłębia się, gdy towarzyszy im kolokwialność bądź publicystyczny charakter języka, jak również koncentrowanie się na zdarzeniach i realiach przedstawionego świata. Tu jednak ukazane zostaną dwa utwory, które jeszcze inaczej tę coraz mniej widoczną linię demarkacyjną między różnymi trybami komponowania tekstu czy formami przekraczają. Są to: *Imperium chmur* Jacka Dukaja (2020)⁷ oraz *Szczelinami. Powieść* (2022)⁸ Wita Szostaka.

Oba dzieła nazywane są przez autorów powieściami, lecz pierwsze jest równocześnie haiku, a drugie przede wszystkim zbiorem wierszy. Są więc czymś, co leży na antypodach powieściowości pojmowanej przez pryzmat prozy, fabuły, narracji, szczegółowego, wielowątkowego kreowania fikcyjnego świata. Obydwaj autorzy tworzą niezwykle świadomie, co widać w licznych wywiadach, a u Dukaja również w dołączonym posłowie. Wiadomo, że celowo sięgnęli po zasygnalizowany w tytule tego artykułu „kod poezji”, by go w jakiś sposób „złamać”, tj. odkryć i po swoim użyć, a trochę też przy tym – na ile to w ogóle jeszcze w XXI wieku możliwe – zdemistyfikować, o czym za moment. Oba przedstawione eksperymenty otwierają wiele pytań dotyczących statusu poezji i wiersza dziś – dotyczących m.in. tego, czym jest poetycki idiom, a czym fikcja w wierszu, jaki status ma osobowy, konstrukcyjny i stylistyczny „falsyfikat” podmiotu lirycznego, jak mogą przenikać się gatunki poetyckie i prozatorskie, jaki jest udział aspektu graficznego w odbiorze i rozumieniu tekstu. I jeszcze szerzej: czym dzisiaj jest/może być twórczość literacka, poetycka, jak się łączy z prozą oraz narracją?

Proponuję rozpocząć rozważania od tej ostatniej kwestii i utworu Jacka Dukaja. We wspomnianym posłowie pisarz nadmienia o „pierwszych poetach” z zamierzchłej przeszłości, którzy nie wiedzieli, co robią, pisali spontanicznie i nieświadomie, następnie o „drugich”, którzy „mogli już od początku objąć refleksją dawniejsze poezje” (s. 260). A dalej twierdzi: „My urodziliśmy się do poezji trzeciego rodzaju: gry z tymi wzorcami” (s. 260). Wtedy jeszcze wypowiada się w liczbie mnogiej,

⁵ Por. D. Korwin-Piotrowska, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, rozdz. 10.

⁶ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, zwłaszcza rozdz. 2; A. Kulawik, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Antykwa, Kraków 1999, cz. I, rozdz. 1.

⁷ J. Dukaj, *Imperium chmur*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁸ W. Szostak, *Szczelinami. Powieść*, Powergraph, Warszawa 2022.

uzasadnionej pokoleniowo, lecz parę stron dalej: „Poeci trzeciego rodzaju komponują także etyki i estetyki. [...] Patrzą na planszę kultury człowieka i przesuwam motywy, gatunki, zmysły, światy. Nie wiem dlaczego” (s. 265). To podejście wydaje mi się dla części współczesnych twórców znamienne, zarazem zaskakujące, konieczne i oczywiste: świadome wzięcie w nawias form i kanonów z przeszłości, ale nie by je całkiem odrzucić, lecz potraktować jako własne dziedzictwo, które można dogodnie, a nawet z pewną dezynwolturą, przetwarzać. Kulturowa spuścizna jest traktowana jako semiotyczny materiał do tekstowego performansu.

Jacka Dukaja interesuje ponadto w *Imperium...*, jak sam twierdzi, odejście od zachodniej, opartej na czasownikach, tradycji opowiadania, czyli od typowej narracji. W to miejsce proponuje:

Cięcie wskroś zdania, cięcie przez gramatykę i składnię.

Rozcinamy te gumowe, śluzowate tkanki sklejające z sobą kamyki przeżyć. Te narośle kultury języka, tradycji, które przesłaniają nagie doświadczenia bycia w chwili, bycia w świecie.

Cięcie niszczy znaczenia wtrenowane w nas przez tysiącletnie gry kamykami przeżyć. Odsłaniając same kamyki (s. 263).

Tyle założeń i deklaracji. W odtworzonej tutaj konstrukcji zdań i akapitów oraz cytowanym stylu Dukaja widać również – charakterystyczne zarówno dla utworów literackich, jak i eseistyki tego pisarza – próby nazwania tego, co jest pisarską intuicją dotyczącą możliwości innego sposobu używania języka, swoistym wglądem w poetyckie rozumienie mowy. Wynika z tego, że skupienie się na przeżyciu – zamiast na opowieści o działaniach i emocjach – pomaga wyeksponować to, co kryje się pod powierzchnią zdarzeń, co odczuwane, widziane, doznane przez bohaterów, ale w zwykły sposób niewyraźne, bo istniejące tylko jako suma ich wewnętrznych stanów. Słowne „kamyki” mają stać się notacją wrażeń i asocjacji, odsyłać do sfery tego, co sensualne i powiązane z daną chwilą. A to wyjaśnia zainteresowanie haiku – formą minimalistyczną pod względem używanych słów, natomiast maksymalistyczną, jeśli chodzi o gęstość doznań i znaczeń.

Dukaj jako pisarz powieści fantastycznych i, jak się właśnie okazało, poeta sięgnął po tę pozornie łatwy i prosty japoński gatunek o wielowiekowej (od IX w.) tradycji, by z jego pomocą utworzyć rzecz z zasady niemożliwą, bo sprzeczną w sobie: powieść haiku⁹. *Imperium chmur* to sensacyjna, wielowątkowa historia *science fiction* zanurzona w modnym obecnie popkulturowym steampunkowym klimacie (czyli posługująca się realiami i rekwizytami z wieku pary). Zawiera obraz Japonii z końca XIX w. oraz feerię nowatorskich pomysłów technologicznych, a do tego koncepcję alternatywnych dziejów uzyskania przez Polskę niepodległości (z wy-

⁹ A nie powieść zawierającą haiku, bo takie łączenia już powstały – zob. np. D.G. Lanoue, *About the haiku novel*, <https://haikuguy.com/philosophy.html> [dostęp: 2023/03/05]. Istnieje też, na co zwróciła mi w rozmowie uwagę Beata Śniecikowska na zebraniu w IBL PAN, tradycja japońska pisania prozy inkrustowanej haiku, np. w formie dzienników podróży.

korzystaniem postaci Geista, Ochockiego, Wokulskiego i Starskiego z *Lalki* Prusa). Są tam sceny obyczajowe i batalistyczne, pojedynki, intrygi, rywalizacja, pożar, nakreślone jest tło historyczne, gospodarcze i społeczno-polityczne. Z drugiej zaś strony – albo z pierwszej, zależy właśnie jak patrzeć – całość utworu przeniknięta jest duchem haiku. Aluzji do tej formy można dopatrzeć się już na poziomie kompozycji – w postaci trzech głównych części powieści, odpowiedników trzech linijek tekstu wiersza. Zresztą każda z tych części zawiera wklejone na początkach i zapisane kursywą, pozostawione samotnie na stronie haiku klasyka gatunku, Matsuo Bashō, zacytowane w polskim tłumaczeniu. O ich autorstwie niewtajemniczony czytelnik dowiaduje się jednak dopiero na końcu książki, więc są niejako wtopione w tkanekę powieści i zapowiadają jej niezwykły charakter.

W środku utworu jest natomiast 17 rozdziałów (licząc z esejem i słownikiem na końcu – także poprzedzonych, jak wszystkie, rysunkiem, mających też wspólny japoński nagłówek), które są jak umownych 17 sylab (5+7+5) tej japońskiej poetyckiej formy¹⁰. Ponadto w spisie treści tytuły głównych 15 rozdziałów powieści są pogrupowane w pięcioelementowe zbiory oddzielone światłem, co wygląda jak zwrotki lub samodzielne drobne utwory. I choć nie tworzą odrębnej poetyckiej wypowiedzi, to przypominają o złożonej strukturze japońskiej historycznej krótkiej pieśni wiązanej o nazwie *tanka*. Miała ona właśnie pięć wersów, a składała się z dwóch części: górna strofa trójwersowa usamodzieliła się jako haiku (o budowie 5-7-5 sylab, w przełożeniu na znane nam pojęcia), a dolna, stanowiąca dialogiczny odzew, była dwuwersowa (po siedem sylab)¹¹. Takie struktury wielokrotnie powielano podczas biesiad, odpowiadając sobie nawzajem, co dawało w rezultacie szereg pieśni wiązanych, czyli *renga*. W każdym razie w odniesieniu do utworu Dukaja stwierdzić można, że liczby 5 oraz 3 rządzą kompozycją tekstu *Imperium chmur*.

Spójrzmy teraz na szczegóły kompozycyjno-typograficzne: każdą z trzech części rozpoczyna biała karta i zacytowane haiku Bashō, a każdy rozdział w części to następna biała karta, na sąsiedniej prawej stronie rysunek (autorstwa Aleksandry Uklei) będący odpowiednikiem zawartości i jednocześnie, przez plastyczną oszczędność wyrazu, czymś w rodzaju wizualnego haiku. Na odwrocie grafik są nagłówki zapisane w pionie japońskimi znakami, wyróżnionymi na czerwono, czyli zaszyfrowane dla polskiego czytelnika (brakuje w tym miejscu tłumaczenia; polskie tytuły rozdziałów zawarto jedynie w spisie treści). Dopiero potem pojawia się początek rozdziału w formie znów przypominającej haiku – to coś w rodzaju prozatorskiego preludium, zawsze złożonego tylko z trzech zdań, różnej objętości i stylu, które są jakby zapowiedzią czy streszczeniem później rozwijanych treści,

¹⁰ W oryginale zapisywanej pierwotnie w postaci jednej pionowej linii, z różnymi sygnałami „cięż” – bez analogii z językami europejskimi. Zob. *What is haiku poetry: format, rules and history* [brak nazwiska autora], *Haiku and Tanka poems – Masterpieces of Japanese Culture* [dostęp: 2003/07/05].

¹¹ Zob. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016, s. 57 i nast.

a czasem rozpisany prozatorsko haiku o poetyckich właściwościach. Niewątpliwie zaś wszystkie przypominają trochę tę japońską formę przez swe odosobnienie na stronie i umieszczenie owej triady zdań w odrębnych akapitach. Takie trzy akapity z odrębnymi zdaniem zaczynają każdy rozdział, który składa się następnie z trzech oddzielnych fragmentów, zaczynających się kolejno od jednego ze zdań nagłosowej triady z początku rozdziału – stanowią więc te wypowiedzenia jakby refren czy przypomnienie trzech głównych zdań-tematów zawartych w „preludium”. Podsumowując: powieść ma trzy duże części podzielone na pięć rozdziałów, z których każdy składa się z trzech fragmentów powiązanych preludiami, co daje łącznie 45 pogrupowanych według powyższego wzoru części, z nagłosowymi powtórzeniami zdań, które przyporządkowują treść opowiadania owym triadom z początku. Tworzy się więc coś, co można by nazwać „prozą wiązaną” (łac. *prosa vincta*, przez analogię do wierszy jako mowy związanej, czyli *oratio vincta*), gdyż jest ona zorganizowana precyzyjnie i w sposób przewidywalny dla każdej części, choć ujawnia swą samocelową strukturę dopiero przy bardziej analitycznej lekturze. To kompozycja uwodząca i zaskakująca jakby muzycznymi powtórzeniami oraz momentami ciszy, które są typograficznie wyznaczane przez układ zdań na stronie i biel kartki.

Jakby tego było mało, im bardziej wchodzimy w strukturę tekstu i jego znaczenie, tym więcej można dostrzec cech typowych dla haiku – chodzi zwłaszcza o styl i filozofię tej miniatury poetyckiej. Przytoczę teraz właściwości haiku wymienione przez znawczynię gatunku, Beatę Śniecikowską. Są to: zwięzłość formy, odniesienia do natury i pór roku, postawa podmiotu lirycznego (nieekspozowanie emocji), nawiązywanie do konkretnego doświadczenia, mimetyzm sensualny, „obrazowa bezinteresowność” – skupienie na samym obrazie (bez komentarzy czy wykładni), poetyckie wyznaczniki stylistyczne (w japońskim: dyskretne metafory, aliteracje, asonanse, onomatopeje, homofony), subtelny humor – związany z dystansem wobec siebie i rzeczywistości, zanurzony w sytuacji. Wszystkie one dają się dosłownie lub w przybliżeniu (np. wspomniane refreny zdaniowe zamiast wyrazowych współbrzmień) znaleźć w *Imperium chmur*, mimo wartkiej chwilami akcji i wojennej tematyki. Na całościowe wrażenie składają się właśnie: sublimacja sensu, minimalizm słowny, włączanie wyraźnych pauz w obręb zapisanej mowy (ekspresywne rozcięcie zdań kropkami, umieszczenie fragmentów w osobnych akapitach); jak również wieloznaczność tekstu, wrażliwość podmiotu na niuanse języka i piękno krajobrazu – z wpisanym weń, podobnie jak w życie ludzkie, przemijaniem.

Jest jednak w tej „powieści-nie-powieści” coś jeszcze bliższego haiku, bo po prostu będącego nim: wpisane w opowieść wiersze. To delikatne zjawisko stylizacyjne związane z prozodią i trójczłonową konstrukcją przyległych struktur składniowych oraz poetyckim językiem i bliską haiku tematyką, jak w poniższych cytatach:

„Deszcz, zapach ciepłej zieleni, smutne ślepie kałuż” (s. 22);
 „Cisza. Biel, zieleń, czerń. Góry.” (s. 92);
 „Chmury na ziemi – domy na niebie – świat przewraca się na drugi bok.” (s. 31);
 „Pędzel w mojej dłoni, i biała równina papieru aż po horyzont” (s. 249).

Przykłady można by mnożyć. Zapisy, jak widać, różnią się interpunkcją czy długością ułożonych linearnie elementów, lecz ogólna zasada jest rozpoznawalna. Czasem są to dłuższe całości przeplecione mniej wyrazistym członowaniem, ale z kolei znacząco rozbite przez typografię – znów odtwarzam oryginalny zapis:

Słońce skwierczy zza gór. Wiatr mąci zielenie wiosny. Gilgocze
 rzeczka.
 Spojrzenie między deskami, w roztrzepotane refleksy fal.
 Przepłynęła ryba. Przepłynęła ryba. Przepłynęło starcze oblicze
 Kiyoko (s. 221).

Jak widać, nie są to haiku w ich najbardziej upowszechnionej objętości sylabicznej 5-7-5, zresztą także w zachodnich tłumaczeniach niejednokrotnie nieprzeustrzeganej. Jest to raczej swego rodzaju transpozycja japońskiej sztuki patrzenia i notowania zmysłowych wrażeń na ciąg poetycko-prozatorskich wypowiedzi, z aluzją wersologiczną ukrytą w prozodyjno-graficznych i składniowych mikropauzach, które w rozmaitych wariantach oddają pulsowanie trzech wypowiedzi o różnej długości, przypominających linijki minimalistycznego wiersza. Silne przedziały intonacyjne oddzielają też kolejne składowe obrazy, dając ekwiwalent japońskich *kireji* (wewnętrznych cezur w pionowym, jednolinijkowym zapisie, wykorzystujących m.in. japońskie odpowiedniki partykuł, pozawyrazowe znaki emocji). W zachodniej kulturze owe cięcia bywały uwypuklone przez jukstapozycję i gwałtowną zmianę wewnątrz obrazu¹², co także, jak było widać, stosuje Dukaj. Rezultat przypomina nieco praktykę prozatorskiej parafrazy haiku stosowaną na przełomie ubiegłych stuleci, np. przez Leopolda Staffa, w której ważniejsze od oddania konstrukcji utworu jest uchwycenie tego, co najbardziej znamienne dla tradycji poezji japońskiej¹³.

Przypomnieć też trzeba, że haiku – choć tematycznie, stylistycznie i emocjonalnie różne w swoich pierwotnych wariantach (istniały np. haiku rubaszne, naturalistyczne, ironiczne) – w przeważającej mierze, zwłaszcza w utworach nowszych i na Zachodzie, jest manifestacją zachwyty, odpowiednikiem momentu epifanii, obdarzeniem czułością tego, co ulotne. Albo też znalezieniem w zwyczajności czegoś przyciągającego uwagę, odnowieniem spojrzenia tak, jakby było „pierwsze”. *Imperium chmur* przeniknięte jest właśnie takim widzeniem, zawiera ponadto eksta-

¹² Zob. B. Śniecikowska, *Haiku...*, dz. cyt., s. 110.

¹³ Tamże, s. 129.

tyczny i poetycki dłuższy zapis wierszowy poświęcony właśnie „zachłyśnięciu się” widzialnym światem przez bohaterkę (s. 232–233), którego początek brzmi tak:

Zachłyśnięta.
Czym się zachłysnęła?
Kolorem rybich łusek w strumieniu szydełkowanym przez
słońce.
Trzymielim drzeniem gałęzi na wierze.
Ciepłą, masywną krągłością kamyka wtulonego w małża dłoni.
Basowym krzykiem czarnej linii rozdzierającej biel papieru.
Istnieniem ludzi [...].

Powieściowa proza wyraźnie przechodzi tu w poezję i wiersz zarazem.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że już we wcześniejszych utworach – np. *Linii oporu* czy *Lodzie* – Jacek Dukaj wybierał chwilami formę wierszową czy zbliżoną do wiersza także wtedy, gdy nie było w utworze wcale mowy o poezji i odniesień do jakiegokolwiek gatunku. Wiersz staje się dla tego prozaika po prostu dogodną formą ekspresji – dogodną ze względu na ekspozycję przeżycia, natężenie uwagi, a także możliwość przekroczenia standardów składni i gramatyki, wprowadzenie na poziomie zdań efektu zaskoczenia. W *Imperium chmur* owe zjawiska są tylko bardziej zintensyfikowane, widać bowiem w tym utworze coś, co można by nazwać „intencją poetycką” autora czy też tekstową „fokalizacją poetycką”, która niejako przenika przez gatunek powieściowy. Ta proza podszyta jest poezją i wierszem; jest, by tak rzec, mową kompozycyjnie związaną, ale okazuje się ponadto mową swobodnie składniowo „rozwiązaną”, tj. pozbawioną krępujących gramatycznych i typograficznych ograniczeń – oraz tych dotyczących wyobraźni, stylu, spójności czy przejrzystości znaczeniowej. Kod poezji, szyfr mowy poetyckiej, w powiązaniu też z kodem jednej z najbardziej wysublimowanych, minimalistycznych form wiersza został tu szczegółowo rozłożony na podstawowe składniki, obnażony i użyty, jednak nie przeciw poezji ani przeciw prozie lub wierszowi, lecz odwrotnie: aby przekroczyć te rozróżnienia i dać nową, oryginalną całość.

Przejdźmy teraz do *Szczelinami* Wita Szostaka, utworu o przewrotnym podtytuł *Powieść* – czyli do ponad 300 wierszy wolnych, zebranych w 11 cyklach z odrębnymi nagłówkami, które wyglądają jak tytuły osobnych tomików, z których utwory zostały razem wydane w niniejszym tomie. Zatrzymajmy się na moment przy konstrukcji całości, bo stanowi ona perfekcyjną mistyfikację. Każdy podzbiór opatrzone jest datami i dotyczy innego etapu „życia” bohaterki w przedziale między 1997 a 2017 rokiem. Do tego dołączony jest pod koniec cykl pt. *Rozproszone 1995–2018* oraz , jako zwieńczenie całości tomu, inny zestaw o nazwie: *Najostatniejsze* (2021), co rozszerza ramy czasowe do przedziału od połowy lat 90., do roku poprzedzającego datę publikacji książki w rzeczywistości, czyli 2022.

W pierwszych latach wiersze w każdym zestawie mają odrębną numerację rzymską, lecz w tych początkowych „tomikach” są luki w ciągłości – co jest jakby sygnałem pominięcia niektórych tekstów przy komponowaniu po pewnym czasie wyboru utworów. W tomie opatrzonym datą 2002 numery są już wszystkie, ale w trzech odrębnych cyklach, natomiast następne podzbiory pozbawione są w ogóle wewnętrznej numeracji. Różnie też bywa z tytułami poszczególnych wierszy: raz ich po prostu nie ma, raz są zastąpione gwiazdką, kiedy indziej są odrębne albo stanowią zarazem pierwszą linijkę utworu. Poza tym odmiennie kształtuje się zapis tekstu – wielkie bądź małe litery na początku, krótkie lub długie wiersze, nagle pojawiający się system nawiasów w nawiasie bądź powielenie dawnych utworów z zaznaczonymi skreśleniem słowami przeznaczonymi do usunięcia (cykl pod znamionym tytułem *Segregacja odpadów*) – tak jak to bywa, gdy mamy do czynienia z naturalną ewolucją pisarskich upodobań. Podmiotem i zarazem bohaterką jest pisząca wiersze postać płci żeńskiej, którą stopniowo poznajemy wyłącznie poprzez jej utwory zapisane w pierwszej gramatycznej osobie – najpierw jako dojrzewającą dziewczynę, potem kobietę, zawsze jednak bezimienną.

Warto przy tym zaznaczyć, że Wit Szostak nazywa w wywiadzie efekt swojej pracy „czymś pomiędzy prozą a poezją”, odżegnując się ponadto od bycia poetą. Deklaruje natomiast, że chciał po prostu utworzyć powieść z wierszy, zresztą twierdzi, że zawsze zaczyna wymyślanie nowego dzieła od formy¹⁴. Nie tylko sam zamysł książki jest więc trochę jak z kursu *creative writing* i ma charakter metaliteracki, także tytuł zbioru ma, co ujawnił autor, intertekstualny rodowód (pochodzi z II cz. *Dziadów* Mickiewicza), jest przezeń też na wiele sposobów w wywiadzie interpretowany. Poza tym o podmiocie mówiącym w *Szczelinami* Szostak wypowiada się: „moja narratorka-poetka”, „moja poetka”, więc traktuje ją jako różną od siebie personę¹⁵. Postać ta w wierszach opowiada w pierwszej osobie gramatycznej o kwestiach związanych z rodziną, płcią, relacjami erotycznymi, śmiercią, przestrzenią czy bieżącą polską polityką – jest więc skrajnym, bo długofalowym i konsekwentnym wcieleniem liryki roli. Można by więc powiedzieć, że poetka jest przedstawiona w zbiorze wierszy zwanych powieścią i że zarazem to ona przedstawia swój świat. Jest zatem – by tak rzec – wyrażona przez autora i jednocześnie jako postać wyraża samą siebie.

Wróćmy do *Szczelinami*. Mamy tu do czynienia z sytuacją niejako odwrotną niż w *Imperium chmur* – to ewidentnie wiersz jest trybem zapisu doświadczeń bohaterki-poetki, sposobem formowania tekstu, ale z wpisaną w całość zbioru intencją narracyjną i powieściową autora (widoczną w podtytule oraz przeprowadzeniu od początku do końca pewnej wielowątkowej historii bohaterki). Przy czym rolę osoby prowadzącej tę narrację ma tyleż nadrzędny niewidoczny autor tworzący postać, co sama poetka. To ona wszak rysuje przed nami kolejne scenki, a cza-

¹⁴ Zob. wypowiedź pisarza: W. Szostak, *O powieści „Szczelinami”*, rozm. przepr. P. Poznanski, 2022, <https://youtu.be/GRNz3KCEcmI> [dostęp: 2023/03/05].

¹⁵ Tamże.

sem dłuższe epizody ze swojego życia (jak ten z wyjazdem do Rdzowa, wyraźnie tworzący odrębną dłuższą historię) – i robi to chwilami w stylu bardziej ironiczno-dyskursywnym niż poetyckim.

Rzecz jasna, opowieść przekazana wierszem przywołuje epicką oraz międzyrodzajową tradycję gatunkową – epopcję i powieść poetycką, jak również współczesne, na nowo zyskujące teraz popularność, powieści wierszem (*novel in vers/vers novel*¹⁶). Takie dzieło ukazało się również w Polsce w 2021 roku: to pełna ironii, intertekstualna współczesna epopcja pt. *Ijasz* Tomasza Różyckiego, napisana białym stychicznym wierszem wolnym o rozmiarze sięgającym od kilku do 26 sylab, chwilami ostentacyjnie „antypoetyckim”, igrającym z wzorcami powieściowymi, tradycją epopcji oraz współczesnym mówionym językiem. *Szczelinami* to jednak nie jedno monolityczne dzieło, lecz kilka zebranych i przedstawionych jako powieść cykli wierszy. Markują one powstawanie w odstępach czasowych, a każdy z utworów jest autonomiczną całością – tak jak to się dzieje w zwyczajnych autorskich poetyckich tomikach. Zatem Wit Szostak (czy raczej Dobrosław Kot¹⁷) nie zebrał „pisanych sobą” utworów, które przyrastałyby przez dekady wraz z nowymi doświadczeniami, choć nie brak w dziele, na co wskazywali recenzenci, wątków autobiograficznych oraz autotematycznych¹⁸. Pisarz zaplanował tekst jako eksperyment literacki – całość złożoną z wierszy wolnych, z których jak z puzzli ułożył pewną historię, zabawiając się podwójną rolą demiurga i mistyfikatora: autora tak zwanej powieści, będącego twórcą poetki-narratorki i jej przygód czy doznań, a zarazem przecież właściwego autora wierszy składających się na rzekomo jej twórczość¹⁹. Jak mówi w jednym z wywiadów:

Ta lapidarność poezji mnie ratuje, wiele rzeczy wydarza się poza słowami. O wiele trudniej byłoby zbudować trzystustronicową powieść z pierwszoosobową narracją kobiety. Wiersz za pomocą kilku słów sugeruje coś i czytelnik sam buduje sobie pewien obraz²⁰.

¹⁶ Autorzy takich utworów to m.in. Irene Latham, Colby Cedar Smith, Ellen Hagan, Charles Waters. Zob. też np. artykuł: S. Crossan, *Top 10 vers novels*, „The Guardian” 30.09.2020.

¹⁷ „Wit Szostak” to pseudonim artystyczny Dobrosława Kota. Bohaterka jest więc poniekąd drugim z kolei „medium”, przez które przemawia realnie żyjący autor. Jednak udziela on wywiadów jako Wit Szostak, pokazując twarz, informuje przy tym o swoim prywatnym, realnym życiu i o pisaniu, nie ukrywa się więc i nie tworzy publicznej, odrębnej, fikcyjnej osoby pisarza.

¹⁸ Por. I. Siwak, *Mężczyzna, który objaśnił mi świat (Wit Szostak: „Szczelinami”)*, „Art. Papier” 2022, nr 12.

¹⁹ O zainteresowaniach filozoficznych i literackich podmiotowością Kota/Szostaka oraz o chęci przekraczania granic pojedynczej osobowości w utworach przez tego autora – zob. I. Siwak, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota*, „Ruch Literacki” 2021, z. 5.

²⁰ W. Szostak, *Nigdy nie mówiłem, że rodziliśmy razem. To ona rodziła*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Wolna Sobota” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” 11.08.2022, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28781073,wit-szostak-moim-miejszem-sa-moi-bliscy.html> [dostęp: 2023/06/30].

W ramach tego zbioru i jednocześnie „powieści” – rozumianej, jak widać, jednak bardziej etymologicznie niż genologicznie, tj. jako opowieść – *ex post* umieścić etapy rozwoju swojej bohaterki czy lirycznej osoby. Gdybyśmy o tym nie wiedzieli i gdyby na okładce nie było autorskiego podpisu (a dokładniej: pseudonimu literackiego), to zapewne przypisałibyśmy zarówno zdarzenia, jak i wiersze autentycznej osobie, kobiecie.

I właśnie dlatego można powiedzieć, że w *Szczelinami* dochodzi do kolejnego „złamania” kodu poezji, zwłaszcza poezji lirycznej jako rodzaju wypowiedzi osobistej, powiązanej z wrażliwością, językiem i doświadczeniem piszącego autora. Już niekoniecznie w sensie lirycznych wyznań twórcy (bo to przestało być oczywiste po zmianach, które zaszły w twórczości poetyckiej XX w.), lecz przypisania zdarzeń i emocji obecnych w całym zbiorze do literackiego autorskiego podmiotu piszącego. Długotrwała i jawna mistyfikacja, bo wszak opatrzona sygnaturą powieściopisarza Wita Szostaka, podważa liryczną intymność wyznań bohaterki, zamieniając je trochę w ćwiczenie stylistyczne, jakąś odmianę mimetyzmu formalnego. A może ma uczyć demitologizującego spojrzenia na wiersze i poezję – jako na rzemiosło równe rzemiosłu powieściowo-prozatorskiemu i także należące do dziedziny fikcji, kreacji, a nie przetworzonej artystycznie prywatności pisarza? *Szczelinami* można również czytać jako grę, w której to, co prywatne (własne i cudze, doświadczone i zasłyszane/wyczytane), staje się fikcyjne, a fikcyjne – prywatne, bo zamienione w czytając intymność, która wiarygodnie naśladuje indywidualne przeżycia. Literatura zaś zamienia się w pole poszukiwań ekspresji wolnej od warunkowań zewnętrznych (takich jak genologia, podział na wiersz i prozę) oraz wewnętrznych (poza alternatywą: życie własne albo życie postaci), ekspresji, która z założenia ma tutaj dezorientować czytelnika. Jesteśmy w polu gry w literackość, w tym w tę jej szczególną odmianę, jaką jest wiersz i poezja, a nie w strefie tworzenia literatury ze względu jedynie na potrzebę wyrażenia siebie oraz swoich doznań.

Jednak da się rozumieć ów zamiar literacki jeszcze inaczej, co by też łączyło oba przedstawione tu eksperymenty, Dukaja i Szostaka. Udowodnili oni właśnie, że poezja może być rezultatem racjonalnej dyspozycji autorów (fakt, że wybitnych), którzy opanowawszy do perfekcji umiejętność tworzenia powieściowych światów, postanowili sięgnąć po doświadczenie poetyckie jako zadanie, demaskując poniekąd spontaniczną autoteliczność i wzniosły charakter tradycyjnych źródeł poezji, która jest odległa od prozy. Paradoksalnie pokazuje to żywotność poetyckiego kodu, a jednocześnie umożliwia wprowadzenie innego myślenia o powieści – jako czytelnej kanwie, na której można „wyszywać” dowolne genologiczne wzory. Powstały w ten sposób dwie „figury dwuznaczne” – by użyć nazwy odnoszącej się w psychologii percepcji do optycznych złudzeń. Przypomnieć przy tym trzeba specyfikę takiej figury: nie da się zawartych w niej dwóch obrazów zobaczyć jednocześnie – tzn. nasz umysł może się z łatwością przełączać między tymi widokami, być świadomym obu, ale w danej chwili tylko jeden z nich jest wizualnie dostępny. Tak chyba właśnie jest ze wspomnianymi powieściami, dlatego utwory te wywołują liczne kontrowersje.

Tom Szostaka jednak bardziej nie jest powieścią niż powieść-haiku Dukaja, gdyż w *Imperium chmur* autorowi udało się liryczne krople przesączyć przez karty sensacyjnej powieści, podczas gdy w *Szczelinami* powieściowość pozostaje aż do końca *in statu nascendi*. Sugerowany w podtytule gatunek jest prowadzącą na czytelnicze manowce nazwą, tworem *in spe*, trzymanym w pogotowiu, niczym „wyglądy” przedmiotów przedstawionych w koncepcji Ingardena, jednak niemającym swojej tekstowej reprezentacji. Co zresztą jest też wskazówką, by inaczej niż przez pryzmat tradycyjnych form powieściowych odczytywać narrację w tym utworze Szostaka – jest ona bliższa narratywizmowi i narratologii transmedialnej²¹. Odkryciem tych nurtów jest, że narracja, by być tak postrzegana, nie musi być opowieścią konkretnego podmiotu mówiącego o przebiegu zdarzeń. Stanowić ją mogą dowolne serie słów, ruchów, faktów czy obrazów, bo jest ona przede wszystkim wytworem percepcji odbiorcy czy uczestnika, zadaniem dla niego. To odbiorca właściwie tworzy narrację mentalną, by zrozumieć, co postrzega czy czego doznaje. Następuje więc na naszych oczach reinterpretacja powieści jako gatunku przy użyciu zbioru wierszy wolnych, które – zestawione i zatytułowane w ten sposób – uruchamiają nawyk poznawczy tworzenia całościowej historii, podobnie jak to jest w wypadku powieści hipertekstowych, które wszak rozpisane są na wiele rozmaitych części-leksji, niekoniecznie prozatorskich. Podmiot narracji bez opowieści – po zwrocie narratystycznym – odpowiada za jakieś sekwencje wrażeń, za impuls, pretekst do specyficznego odczytania, a czytelnicy tworzą z tego (lub nie) dla siebie narrację czy nawet powieść.

Podsumowując: być może w wypadku Dukaja mamy do czynienia z jednej strony z czymś, co można byłoby – wzorem terminu „tekst graficzny”²² – nazwać prozą graficzną (gdy kształt tekstu, jego typografia są oryginalnie rozplanowane, znaczące, znajdują się na pierwszy rzut oka między zapisem wiersza i prozy), z drugiej zaś „prozą wierszem”, tj. miękko przechodzącą w wierszowy tryb zapisu i styl poetycki. Jednocześnie jest ona taką właśnie sprzeczną figurą genologiczną, powieścią-haiku, z wyraźną narracją i cichą obecnością podmiotu emocji, odsyłającego do intencji poetyckiej (lub nawet lirycznej) autora – i w tym sensie też „prozą związaną”, czyli dodatkowo zorganizowaną kompozycyjnie, analogicznie do wiersza. Z kolei w przypadku Szostaka również postrzegamy figurę dającą się odczytać na dwa sposoby, ale pod względem zapisu klarownie pozostającą zbiorem wierszy, z wyrazistym podmiotem emocji, który jednak wbudowany jest w cichą i urywaną narrację, wiążącą się z intencją epicko-powieściową autora, jak również z jego wcześniejszymi powieściowymi dokonaniem. Podtytuł utworu nadaje wyborowi wierszy genologiczno-poznawczą ramę, projektując w ten sposób dodatkowo, skalający tryb lektury.

²¹ Por. *Narratologia transmedialna*, red. K. Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2018; *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

²² Zob. W. Sadowski, *Wiersz wolny...*, dz. cyt.

Sięgnięcie po poetycki i wersyfikacyjny idiom przez obu powieściopisarzy może być tylko zbiegiem okoliczności albo też ważnym, choć niejednoznacznym znakiem czasu: metaliteracką zabawą mistrzów prozy, przejawem autorskiego znużenia znaną narracyjną formą – lub oznaką wyczerpywania się stereotypowej powieści czy w ogóle gatunkowości. W każdym razie w omawianych utworach widoczna jest chęć odnowienia powieści przez uczynienie z niej figury dwuznacznej, a zarazem tekstowego performansu, spowalniającego i utrudniającego zwyczajną lekturę. Jednak możliwe, że są także oba te dzieła odpowiedzią na potrzebę języka odświeżonego, lecz w nowoczesny sposób ironicznego oraz stroniącego od epigońskich ciągów, zdolnego jednak unieść jakiś rodzaj wzniosłości, jak również problemy filozoficzne związane z historią, kulturą, pismem, tożsamością, płcią, rodzicielstwem, sensem życia i śmierci, rolą przypadku. Wygląda też na to, że jako czytelnicy powinniśmy pogodzić się ze stanem pewnej własnej niestabilności percepcyjnej w postrzeganiu tekstu²³, która jest reakcją na jego nowe warianty – i zacząć traktować, niezależnie od nośnika i gatunku, sposób zapisu czy uwidoczniania się utworu, jego interfejs graficzny²⁴ jako „trzecią współrzędną”, oprócz prozy i wiersza oraz związanych z nimi dotąd gatunków, pozwalającą autorowi po swojemu prowadzić opowieść. Zarówno nowy świat, jak i tekst stopniowo w trakcie czytania i poprzez doświadczenie lektury jakoś nam się przedstawiają/zostają nam przedstawione.

Być może pora również przemyśleć dotychczasowe konwencje – i zacząć traktować prozę oraz wiersz jako moment/odcinek w całym kontinuum możliwego przejawiania się tekstu. Dany fragment może bowiem w obrębie większej całości przybierać na chwilę postać klasycznej, pisanej zdaniem prozy albo prozy w jakiś sposób kompozycyjnie związanej lub prozy graficznej. A może mniej lub bardziej przypominać wiersz przez rytm lub/i segmentację, podziały na linijki i całości myślowe, wreszcie może prezentować się jako konglomerat luźno ułożonych bądź nawet całkiem swobodnie rozproszonych słów i przypominać bardziej hybrydę tekstowo-wizualną bądź grafikę z udziałem języka. Twórczość obydwu omawianych pisarzy, łamiąc poetycki kod na różne sposoby, przygotowuje nas poniekąd do odbioru utworów wielowymiarowych, nieznających ograniczeń, a przez to redefiniujących rozumienie tekstu, formy i gatunku.

Bibliografia:

Bogołębska Barbara, *Współczesne poszukiwania „form bardziej pojemnych”*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4.

²³ Por. W. Pietras, *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25.

²⁴ Zob. A. Przybyszewska, *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go” 2016, nr 32.

- Bolecki Włodzimierz, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. *Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1996.
- Crossan Sarah, *Top 10 vers novels*, „The Guardian” 30.09.2020.
- Dukaj Jacek, *Imperium chmur*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Kłuba Agnieszka, *Poemat prozą w Polsce*, Wydawnictwo UMK, Warszawa–Toruń 2014.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015.
- Korwin-Piotrowska Dorota, *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.
- Kulawik Adam, *Wersologia. Studium wiersza, metru i kompozycji wersyfikacyjnej*, Antykwa, Kraków 1999.
- Lanoue David G., *About the haiku novel*, <https://haikuguy.com/philosophy.html> [dostęp: 2023/03/05].
- Narracja. Teoria i praktyka*, red. Bernadetta Janusz, Katarzyna Gdowska, Bogdan de Barbaro, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Narratologia transmedialna*, red. Katarzyna Kaczmarczyk, Universitas, Kraków 2018.
- Pawelec Dariusz, *Genus universum: problem genologicznego statusu dzieła Czesława Miłosza*, „Ruch Literacki” 2006, z. 1.
- Pietras Wojciech, *Pogranicze wiersza wolnego i prozy w perspektywie wersologicznej. Próba diagnozy*, „Forum Poetyki” 2021, nr 25.
- Przybyszewska Agnieszka, *Liberackość nasza współczesna. Od teorii liberackiej do zwrotu interfejsologicznego w literaturoznawstwie*, „Er(r)go” 2016, nr 32.
- Sadowski Witold, *Wersyfikacja reportażu*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5.
- Sadowski Witold, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004.
- Siwak Ilona, *Mężczyzna, który objaśnił mi świat (Wit Szostak: „Szczelinami”)*, „Art. Papier” 2022, nr 12.
- Siwak Ilona, *O filozoficzno-literackiej „twórczości dwuręcznej”. Przypadek Dobrosława Kota*, „Ruch Literacki” 2021, z. 5.
- Szostak Wit, *Nigdy nie mówiłem, że rodziliśmy razem. To ona rodziła*, rozm. przepr. D. Wodecka, „Wolna Sobota” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” 11.08.2022, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,28781073,wit-szostak-moim-miejscem-sa-moi-bliscy.html> [dostęp: 2023/06/30].
- Szostak Wit, *O powieści „Szczelinami”*, rozm. przepr. Przemysław Poznański, 3.06.2022, <https://youtu.be/GRNz3KCecmI> [dostęp: 2023/07/07].
- Szostak Wit, *Szczelinami. Powieść*, Powergraph, Warszawa 2022.
- Śniecikowska Beata, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016.
- What is haiku poetry: format, rules and history* [brak nazwiska autora], Haiku and Tanka poems – Masterpieces of Japanese Culture [dostęp: 2003/07/05].

Streszczenie

Artykuł ukazuje dwa utwory, z których jeden jest powieścią i jednocześnie haiku (*Imperium chmur* Jacka Dukaja), a drugi zbiorem wierszy nazwanych w podtytule powieścią (*Szczelinami. Powieść* Wita Szostaka). Oba przedstawione eksperymenty otwierają wiele pytań dotyczących statusu poezji i wiersza dziś – m.in. dotyczących tego, czym jest poetycki idiom, czy granica między wierszem a prozą jest jeszcze istotna, jaki status ma fikcja w wierszu, jak traktować podmiotowy, konstrukcyjny i stylistyczny „falsyfikat”. Autorka szczegółowo analizuje obydwa przykłady, wskazując, że każdy z tych pisarzy inaczej wykorzystuje „kod poezji”, ale obydwa go w jakiś sposób „łamią”, tj. odkrywają, deszyfrują i po części demistyfikują.

The Broken Code of Poetry: On *Imperium chmur* [The Empire of Clouds] by Jacek Dukaj and *Szczelinami* [Through the Cracks] by Wit Szostak

Abstract

The article presents two works, one of which is a novel and at the same time a haiku (*Imperium chmur* [The Empire of Clouds] by Jacek Dukaj), while the other is a collection of poems designated as a novel in the subtitle (*Szczelinami. Powieść* [Through the Cracks. A Novel] by Wit Szostak). Both these experiments put forward a number of questions about today's status of poetry and verse. Among others they ask what the poetic idiom is, whether the boundary between verse and prose is still relevant, what the status of fiction in verse is, and how the subject, construction and stylistic „falsification” should be treated. The author analyzes both examples in detail, pointing out that each of the two writers uses the „code of poetry” in a different manner, but both of them „break” it in some way, i.e. they uncover, decipher and, partly, demystify it.

Słowa kluczowe: proza, haiku, powieść-haiku, wiersze jako powieść, proza graficzna, proza vinctia („proza wiązana”), Jacek Dukaj, Wit Szostak

Keywords: poetry, prose, haiku, haiku novel, poems as novel, graphic prose, [in Latin] proza vinctia („bonded prose”), Jacek Dukaj, Wit Szostak

Dorota Korwin-Piotrowska – dr hab., prof. UJ; literaturoznawczyni zatrudniona w Zakładzie Lingwistyki Komputerowej, w Instytucie Studiów Informacyjnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Prowadzi wykłady i zajęcia z retoryki oraz poetyki, także ćwiczenia ze struktury informacji w tekście (webwritingu) dla studentów elektronicznego przetwarzania informacji. Zainteresowania badawcze: pogranicze lingwistyki i wiedzy o literaturze, poetyka kognitywna, tekstologia, antropologia milczenia.