

Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej

ABSTRACT. Lachman Magdalena, *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej* [Watching Literature? Polish Fiction after 1989 and Visual Culture]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 133-158. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The article investigates the relationship between Polish fiction and a variety of aspects of visual culture. Contemporary culture has reached a stage in which images hold central position. Consequently, word, as a medium of communication, is marginalised in favour of visual ways of conveying messages. Novels which have appeared after 1989 provide more than enough examples of close links between literature and visuality. Writers themselves are engaged in various projects which depart from traditional literature based on written text and engage in multi-media projects related to film, photography, advertisement or simply visual arts. Moreover, literary criticism accompanying new literature often falls back on visual imagery taken straight from visual arts; most literary reviewers find it handy to employ terms and concepts developed in the field of film criticism or used in writing about comic books and television. What is more, some writers take pride in creating literature designed to be watched rather than read. The inner mechanisms of literary market seem to promote visuality over textuality. Writers and critics want and love to occupy TV screens; they cultivate their public image and turn it into a marketable logo. Many PR strategies are involved to achieve full recognition of their name and work. The implied assumption behind these strategies is that literature alone is not attractive enough to be left outside of the reach of powerful media. This assumption can be seen not only in writers' public appearances but also in novels they write. Motifs, self-conscious comments, form and structure as well as typographic layout on the page are the basic means to emphasise that visuality remains at least as important as written text. The article presents the most significant devices used to visualise literature after 1989. Furthermore, it compares contemporary fiction with the modernist literature where most of these techniques originated from.

Jest kilka powodów, dla których warto bliżej oświetlić tytułowe zagadnienie, a więc zastanowić się nad relacjami zachodzącymi między literaturą powstającą po 1989 roku a kulturą wizualną.

Po pierwsze, truizmem wydaje się dziś twierdzenie, że żyjemy w kulturze, której ważną cechą jest wizualność oraz widzialność i którą charakteryzuje prymat obrazkowych, a nie językowych form przekazu¹. Na-

¹ Temu powszechnemu przekonaniu dają wyraz liczni diagności kultury *implicit* i *explicit*. Dobrze wybrzmiewa ono m.in. w prognostycznym eseju G. Steinera, *Jutro* (z książki *W zamku Sinobrodego*), którego fragment warto przytoczyć jako symptomatyczną egzemplifikację:

wet jeśli tę tezę uznać za zbyt daleko idące uproszczenie albo czysto socjologiczną diagnozę, trudno zbagatelizować fakt, iż takie przekonanie jest powszechne i akceptowane. Pozostaje ono elementem świadomości naszych czasów, jedną z ich obiegowych prawd. Zasadne jest zatem konfrontowanie współczesnej literatury z tego rodzaju przeświadczeniem i zastanawianie się, czy (i ewentualnie jakie) wyciąga ona z jego istnienia konsekwencje².

Po drugie, uderzająca wydaje się aktywność współczesnych pisarzy na polu pozaliterackim – i to często takim, które przynależy do sfery wizualnej (albo takiej, w przypadku której komponent wizualny stanowi niezbywalną jakość), np. Piotr Czakański-Sporek i Jan Krasnowolski parali się działalnością plastyczną, Manuela Gretkowska, Wojciech Ku-

„Widziana z jakiejś przyszłej historycznej perspektywy cywilizacja zachodnia, od swoich hebrajsko-greckich początków po dzień dzisiejszy, może wyglądać jak okres stężonego «wербalizmu». To, co według nas stanowi cechy wyróżniające, może okazać się tylko częścią ogólnej ery, w której dyskurs mówiony, pamiętany i pisany stanowił kręgosłup świadomości. Truizmem obecnej socjologii i «badań mediów» jest stwierdzenie, że dominacja tej «logiki» – organizującej wyrażanie czasu i znaczenia wokół *logos* – zbliża się obecnie do końca. Coraz częściej słowo jest dodatkiem do obrazu. Rozszerzające się obszary faktu i odczuwania, zwłaszcza w naukach ścisłych i sztuce nieprzedstawiającej, znajdują się poza zasięgiem przedstawienia werbalnego i parafrazy. Zapis logiki symbolicznej, języki matematyki, język komputerowy nie są już meta-dialektami, odpowiedzialnymi i redukowanymi do gramatyk poznania werbalnego. Są autonomicznymi odmianami komunikacji, ogarniającymi wzrastający zasięg kontemplacyjnego i aktywnego poszukiwania. Słowa uległy korozji wskutek fałszywych nadziei i kłamstw, jakim udzieliły głosu. Elektroniczny alfabet bezpośredniej globalnej komunikacji i «wspólności» nie jest starożytnym, dzielącym dziedzictwem wieży Babel, lecz ruchomym obrazem.

Liczne aspekty tej analizy (którą w rzeczywistości przedstawiono kilka lat przedtem, zanim McLuhan nadał jej wybuchową aktualność) są być może błędne lub wyolbrzymione. Transmutacje tego rzędu wielkości nie zachodzą z dnia na dzień i nie są natychmiast czytelne. Jednak ogólny «nastój» tej dysputy udziela się. Generalnie nastąpił zmierzch tradycyjnych ideałów mowy wykształconej. [...] Coraz więcej energii informacyjnej, niezbędnej dla masowej konsumpcji, przekazuje się za pomocą obrazów. Proporcje między marginesem a szpaltą uległy odwróceniu. Powracamy do układu «przestrzeni znaczenia», w którym obrazkowa bordiura pochłania coraz więcej miejsca. Coraz częściej skrawki tekstu są «ilustracją».

(G. Steiner, *Jutro*, w: *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przededefiniowania kultury*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1993, s. 126-127).

² Charakterystyczne, że np. Wojciech Browarny, autor pracy *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, już na początku swojego wywodu uznaje za wskazane zwrócić uwagę na „sugestie wcześniej nieobecne w literaturoroznawstwie, a wynikające z dzisiejszej sytuacji prozy, która funkcjonuje w otoczeniu takich bezprecedensowych zjawisk cywilizacyjnych, jak kultura wizualna czy rewolucja informatyczna” (W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wrocław 2002, s. 19). Por. też P. Kawiecki, *Zagadnienie statusu dzieła literackiego we współczesnym otoczeniu ikonycznym*, w: *Ekspansja obrazów. Sztuka i media w świecie współczesnym*, pod red. B. Frydryczak, Zielona Góra–Warszawa 2000, s. 257-265.

czok czy Łukasz Kaniewski są autorami scenariuszy filmowych, zaś Sławomir Shuty to nie tylko prozaik, ale i fotograf, reżyser filmów undergroundowych, również współzałożyciel krakowskiej Galerii TAM, a ponadto pomysłodawca i realizator dodawanego do pisma „Ha!art” art-zinu „Baton” („Beton”), którego podstawą są wykonywane przez tego autora kolaże prześmiewczo traktujące ikonografię konsumpcyjną³.

Po trzecie, intrygująco przedstawia się kwestia języka i narzędzi opisu używanych w odniesieniu do najnowszej literatury. Wśród identyfikatorów stosowanych przez krytyków na określenie metod literackich prezentacji zdarzają się nierzadko terminy spoza tradycyjnego literaturoznawczego arsenału pojęciowego, niekryjące swojej wizualnej konotacji. Według Jerzego Jarzębskiego w prozie powstałej po 1989 roku „postacie ludzkie maluje się grubymi pociągnięciami pędzla, podług komiksowej raczej niż literackiej estetyki”⁴. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego, Manuela Gretkowska tworzy literaturę przybierającą postać „gnostycznego komiksu”⁵, zaś Henryk Bereza w posłowie do tomu opowiadań Darka Foksa *Pizza weselna* stwierdza: „parantel literackich nowelistyki Darka Foksa można by się doszukać [...] w piśmiennictwie komiksowym lub pokrewnym”⁶. Również Michał Witkowski w artykule *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”* pisze, że w przypadku utworów wielu debiutujących ostatnio pisarzy „Aż się prosi o porównanie ze sztuką komiksu”, np. w powieści Magdaleny Tulli *W czerwieni* „mamy do czynienia z miasteczkiem tak typowym, że tylko idealizacja kreskówek i komiksów przychodzi na myśl”. Ten sam komentator wskazuje, że w opowiadaniach Jana Krasnowolskiego wydarzenia „układają się [...] coraz bardziej «filmowo»”⁷. Natomiast Krzysztof Uniłowski twierdzi, że boha-

³ Zob. m.in. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 476. Por. też prezentację sylwetki artystycznej i ukazanie reprezentatywnej próbki wielorakiej twórczości autora *Zwału* w piśmie „Ha!art” 2002, nr 2-3, s. 181-195 (w stałym dziale pisma: *Polityka autorska*). Z art-zinowym dorobkiem S. Shuty można się zapoznać w wydanym w formie książkowej zbiorze: S. ShutyTM, *Produkt Polski (recycling)*, Kraków 2005.

⁴ J. Jarzębski, *Nowe szaty literatury polskiej*, w: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 72 [podkr. moje – M.L.]; w dalszej części tekstu, jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia moje.

⁵ P. Czapliński, *Sztuka prozatorska Manuela Gretkowskiej*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 79.

⁶ H. Bereza, *Żartujmy*, w: D. Foks, *Pizza weselna*, Kraków 2000, s. 94.

⁷ M. Witkowski, *Recycling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”*, w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 628. W tym samym tekście pojawia się też następująca charakterystyka taktyki stosowanej przez twórców minionej i obecnej dekady: „Strategia ta polega na takim kształtowaniu akcji, narracji, a nawet światła i dźwięku, jakby pisarz reżyserował sztukę czy film, a nie pisał prozę” (tamże, s. 629).

ter, a zarazem pierwszoosobowy narrator powieści *Podróż do ostatniej strony* Huberta Adamowskiego (właśc. Adama Ubertowskiego):

Umieszcza siebie w sytuacjach znanych przede wszystkim z filmów akcji. Film sensacyjny, przygodowy, przygodowo-historyczny, romans, western – to stacje drogi bohatera przez katalog konwencji i szablonów. [...] Hubert Adamowski odkrył dla polskiej prozy realność tej przestrzeni, jaką ustanowiły media [...] podróż jego bohatera to podróż dookoła realnego świata, kalejdoskopowy przegląd telewizyjnych kanałów i komputerowych gier⁸.

Z kolei Dariusz Nowacki dopatrywał się „westernowych scen” w zbiorze opowiadań *Przez rzekę* Andrzeja Stasiuka⁹, a innym tekście, kusząc się o ogólną diagnozę prozy lat 90., nadmieniał:

nieustannie poszerza się magazyn gromadzący (głównie) fabuły filmowe, kurczy się zaś rezerwuwar tradycyjnej aluzyjności (literackiej). Jeżeli rzeczywiście mamy tu do czynienia z jakąś tendencją, to trzeba sobie powiedzieć, że o powodzeniu lekturowym w większym zakresie przesądza tu znajomość kina hollywoodzkiego i repertuaru telewizyjnego niż tzw. czytanie

i ujmował rzecz dobitnie: „trzydziestolatek znacznie więcej widział niż przeczytał”¹⁰.

Zdaniem redaktorów antologii i leksykonu *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, wielu debiutantów ostatnich lat czyni użytek „z zasobów nie tylko biblioteki, ale i kina”¹¹, np. „Proza Kaniewskiego korzysta z konwencji kultury masowej, szczególnie zaś filmu”¹², zaś Michał Witkowski

osadza swoich bohaterów w przestrzeni gdzieś między starym filmem a *Żegnaj, laleczko* Raymonda Chandlera. Na tym jednak nie koniec – autor podpisywał także ilustracje do wierszy z antologii poezji amerykańskiej Barańczaka (*Od Walta Whitmana do Boba Dylana*)¹³.

⁸ K. Uniłowski, *Kalejdoskop*, w: *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998, s. 69, 70, 72.

⁹ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Kraków 1999, s. 92. Na temat filmowych uwikłań w prozie A. Stasiuka (a także K. Vargi) zob. też uwagi U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002, s. 188–189 (autorka pisze m.in. o bohaterach w typie macho przejętych z amerykańskiej filmografii).

¹⁰ D. Nowacki, *Dziurawa siatka na motyle*, „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 129. Por. też dalej: „W ogóle przebadanie związków zachodzących między [...] multimedialną rzeczywistością, w którą, chcąc nie chcąc, uwikłany bywa urodzony po 1960 roku, a śladami tych, choćby mimowolnych, inspiracji odciskających się w wytworach prozatorskich wydaje się być poważnym wyzwaniem”.

¹¹ P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 412.

¹² Tamże, s. 393.

¹³ Tamże, s. 499.

Ponadto, wskazując na paralelność zachodzącą między opowiadaniem tytułowym ze zbioru *Copyright* Michała Witkowskiego a opowiadaniem *Donaldówki* pochodzącym z tego samego tomu, twórcy *Tekstyliów* podkreślają, że „zabawa czytelnika przypomina porównywanie dwóch podobnych, ale nie identycznych rysunków”¹⁴. Natomiast Kinga Dunin traktuje debiutancką powieść Sławomira Shuty *Belkot* jako „książkę do oglądania”¹⁵.

Warto podkreślić, że podobne opinie są formułowane przy różnych okazjach i niezależnie od siebie. Dotyczą one zresztą, co charakterystyczne, różnych poziomów tekstu: funkcjonują często na prawach jego genologicznych wyróżników, niekiedy jako nazwy technik lub zastosowanych w utworach konwencji pisarskich, stanowią określenia konstrukcyjnych wyznaczników powieści i opowiadań, bywają też stosowane dla oddania specyfiki zakodowanej w realizacjach literackich poetyki odbioru albo pokazują możliwe sposoby konkretyzacji powstających obecnie dzieł. Nawet jeśli założyć, że wskazane ujęcia mają każdorazowo status tylko metaforycznych przybliżeń, znamienne jest samo odwoływanie się do tego rodzaju uogólnień. Ich pojawianie się świadczy o kodach, w ramach których i przez które współczesna literatura bywa obecnie chętnie postrzegana¹⁶. Można jednak przyjąć, że pretekstu do wypowiedzania te-

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 478.

¹⁶ Na marginesie warto zauważyć, że podobne opinie formułują też krytycy w odniesieniu do poezji autorów debiutujących po 1989 roku. Oto reprezentatywne przykłady: „To, co już zwraca uwagę, to «inwazja obrazów». Najmłodszy w bardzo ciekawy sposób przyswoili sobie lekcje wybornego fotografowania w stylu Dariusza Sośnickiego, Mariusza Grzebałskiego czy, w nieco innej odmianie, Macieja Meleckiego. «To, co widać» ustroili w pawie pióra przekomarzanek stylowych, secesyjnych zawijasów, surrealistycznych przebitek. Halucynacyjność, rozpasana modulacja wizji, dagerotypowa klipowość na zwolnionych obrotach charakteryzuje wiele wierszy powstałych w tym kręgu. [...] najmłodsza poezja staje się faktograficzna i fotograficzna [...]. Filmowe, czyste obrazy z tych wierszy wyświełają się w wyobraźni czytelnika razem z wrażeniem językowego samoograniczenia i wyobraźniowego rygoryzmu” (K. Maliszewski, *Następcy i następstwa*, w: *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 195 (przedruk w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 536); z kolei Jakub Momro fragment szkicu *Krakowskie portrety* poświęcony omówieniu tomiku Piotra Smolaka *Neue Wilde* (wydanego w 2000 r.) tytułuje: *Smolak. Kamera, metamorfozy i „wyrachowana obojętność”*, zwracając uwagę, że: „Spojrzenie, które przeświełta *Neue Wilde* jest p a t r z e n i e m k a m e r z y s t y, który odnajduje poszczególne elementy rzeczywistości, punktuje je i zamyka w magicznym pudełku swojego przyrządu. Ta wszechogarniająca (to, co ciekawe i nieciekawe) perspektywa ogarnia «rozmyty kontur zapach tortu», zaznacza ów kontur i wyczekuje, co będzie dalej. A dalej jest tylko kolejne zaznaczanie obraz(k)ów, znajdujących się w zasięgu kamerzysty. Te migawkowe ujęcia, powstałe w wyniku nerwowego poru-

go rodzaju sądów, przynajmniej w jakiejś mierze, dostarczają również komentowane utwory.

Po czwarte, zachęta do podjęcia sygnalizowanego w tytule tematu tkwi zatem w samych realizacjach literackich i inicjatywach pisarskich podejmowanych po 1989 roku, i to w tym, co – *nomen omen* – widać na pierwszy rzut oka.

Łatwo można stwierdzić, że swoiście pojęta „wizualność” stanowi istotny element życia literackiego. Łączy się to z funkcjonowaniem literatury w obiegu medialnym¹⁷, co oznacza (nad)obecność twórców w programach telewizyjnych, w których wypowiadają się oni niekoniecznie na

szania okiem kamery, pomimo zakłęcia w kadrze momentalnego spojrzenia, niespecjalnie układają się w jakąś całość – «brakuje im wspólnego mianownika». Patrzenie za pomocą kamery, mimo swej rzutkości i werystycznych złudzeń, jest ułomne, niepełne, milczy bowiem albo chrząści i jazgocze w oderwaniu od punktu odniesienia, od referencjalnej gleby – «dźwięk nie pokrywa się z obrazem» (J. Momro, *Krakowskie portrety*, w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 575); natomiast Michał Kasprzak formułuje następującą opinię o wierszach Krzysztofa Beśki: „Jego poezja jest jak pismo obrazkowe, stosujące dodatkowo pewną dialektykę pejzażu” (M. Kasprzak, *Raport z obelżywego miasta*, w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstyli. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 594). Już po napisaniu przeze mnie tego artykułu ukazała się praca jeszcze lepiej obrazująca referowane tu prawidłowości, bo w całości poświęcona uzależnieniu współczesnej poezji od obrazowania typowego dla rozmaitych form medialnych i multimedialnych, technik fotograficznych, filmowych, wideoklipowych, internetowych czy reklamowych – zob. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.

¹⁷ Na rolę mediów w stymulowaniu zjawisk literackich zwracał uwagę m.in. D. Nowacki: „Natasza Goerke, podówczas autorka jednej, jedynej książeczki, skromnego zbiorku humoresek (mam na myśli *Fractale*), wyróżniona została półgodzinnym filmem telewizyjnym na temat swojej osoby i twórczości. Telewizyjne oko zapuściło się aż za Atlantyk, by Izabela Filipiak, w tym czasie również autorka jednej książeczki, zbioru opowiadań *Śmierć i spirala*, mogła poopowiadać o swoich planach pisarskich i knajpach Nowego Jorku” (D. Nowacki, *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, w: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, s. 29). Na temat znaczenia mediów w życiu literackim po 1989 roku zob. też uwagi wstępne redaktorów antologii *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, w opracowaniu i ze wstępem D. Nowackiego i K. Uniłowskiego, Katowice 2003, s. 7-42 (zwłaszcza s. 20-23, 30-32). W tej samej antologii por. też artykuły: K.C. Kęder, *Pan Samochodzik i postmoderniści*, s. 83-91; K. Dunin, *Normalka*, s. 92-99; M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, s. 108-109; R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Szkic (cienką kreską) do obrazu prozy najmłodszej*, s. 175-193. Zob. też dyskusję z udziałem P. Czaplńskiego, K. Dunin, J. Jarzębskiego, D. Nowackiego, P. Śliwińskiego, M. Zaleskiego: *Literatura w objęciach mediów*, „Nowa Res Publika” 2000, nr 7. O tych aspektach pisarstwa minionej dekady pisał również A. Skrendo, *Stereotypy we współczesnej krytyce literackiej*, w: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003, s. 197-211 (zwłaszcza s. 206-208). Por. też B. Bodzioch-Bryła, op. cit.

tematy literackie; w poczytnych pismach, przeprowadzających sesje zdjęciowe z ich udziałem¹⁸, w multipleksach oraz sieciach księgarskich podczas promocji książkowych, którym towarzyszą często plakaty z wizerunkami pisarzy i ich książek. Zarazem wśród samych pisarzy silna jest świadomość, że komunikację literacką organizują spektakularne gesty i autokreacyjne zabiegi, w myśl zasady, że twórca nie musi zniknąć w doskonałym wykonaniu; nie ma nawet wymogu, by pozostawił po sobie trwałe dzieło, bo bardziej liczy się zaakcentowanie obecności na artystycznej scenie i uwydatnienie celowo przybranej pozy. Może to owocować czysto instrumentalnym podejściem do literatury, jak rzecz traktuje np. Sławomir Łuczak, który:

jest świadomy rynku i swój towar (sam jest wydawcą książki) sprzedaje zgodnie z prawem marketingu: ładnie opakowany (z zawodu jest *copywriterem*) i dobrze promowany, np. podczas czatu w Interii czy występu w *Rozmowach w toku* w TVN. Wydaniu kolejnej książki towarzyszy impreza promocyjna, projekcja filmu promującego książkę i występy, np. *drag queen*¹⁹.

Takie nastawienia określają krąg pisarskich aspiracji, stanowią też składnik kultury literackiej, konieczny do uwzględnienia przy interpretacji pisarstwa minionej i obecnej dekady.

Wspominam o tym wymiarze „literatury do oglądania” m.in. dlatego, że wymóg „fotogeniczności” (w równym stopniu dotyczy on twórców, jak i ich dzieł) traktowany bywa także przewrotnie – jako cały szereg okółoliterackich i wewnątrzliterackich zabiegów z dystansem odnoszących się do tego rodzaju praktyk. W takich działaniach specjalizują się animato-

¹⁸ Na ten temat zob. m.in. D. Nowacki, *Kariera bez obciachu*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 60, s. 11. Zwraca w ogóle uwagę wyczulenie (często przewrotne) komentatorów na ten aspekt współczesnego życia literackiego – prześmiewczy charakter ma np. uwaga poczyniona przez P. Dunin-Źasowicza i K. Vargę przy okazji charakterystyki sylwetki twórczej M. Gretkowskiej: „Ładnie wygląda na zdjęciach” (P. Dunin-Źasowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. III, Warszawa 1998, s. 69); zob. też informację o fotografiach, które M. Witkowski udostępnił w internecie po opublikowaniu *Lubiewa*: „Głośny ostatnio autor powieści pedalskiej *Lubiewo* Michał Witkowski [...] umieścił w internecie serię swoich ciotowskich zdjęć. Są one dostępne pod adresem www.michaszeknovy.com/galeria” („Lampa” 2005, nr 3, s. 2). Z kolei krytycznie do tej sfery obecności S. Shuty w mediach odnosił się J. Sowa, *Shuty i ja albo krótki skowyt*, „Ha!art” 2005, nr 20, s. 100-102 (zob. też dołączoną do tego numeru pisma wkładkę – fotomontaż, przedstawiający fotografię z sesji zdjęciowej S. Shuty dla pisma „Elle” w wersji czarno-białej z nałożoną na to zdjęcie tarczą do strzelania lub rzucania lotkami).

¹⁹ P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 414. Zob. też: „Autorów *Tekstyliów* Łuczak interesuje jako pewien znak czasu, przejawiający się w homogenizacji kultury, w obrębie której na równych prawach funkcjonują produkty kultury wysokiej i popularnej”.

rzy życia literackiego, np. Paweł Dunin-Wąsowicz, przywiązuje wielką wagę do wyglądu okładek redagowanego przez siebie miesięcznika „Lampa”, umieszczając na nich każdorazowo zamiast zdjęcia narysowany portret „gwiazdy” literackiej, co ma stanowić w jego zamierzeniu nie tylko znak firmowy i wyróżnik pisma, ale również wyraźnie ironicznie odnosić się do reguł narzucanych przez kulturę masową. Dunin-Wąsowicz jest także pomysłodawcą koszulek z nadrukiem-wizerunkiem Doro-ty Masłowskiej i innych twórców (m.in. Krzysztofa Vargi, Marka Kochana, Kazika Malinowskiego, Marcina Świetlickiego), które rekomendował w pierwszym wydaniu *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* jako „antidotum na koszulki z zespołami”²⁰.

W tym kontekście można również wspomnieć o kpiarskim wymiarze „profesjonalnej” sesji zdjęciowej redakcji pisma „Meble”²¹. Przykładu na analogiczne posunięcia dostarcza również jeden z numerów olsztyńskiego pisma „Portret”, który nosił podtytuł: „Nieważne jak piszesz, ważne jak pozujesz... mało” i przedstawiał na okładce negatyw zdjęcia redakcji na tle Pałacu Kultury, a wewnątrz prezentował zdjęcia redaktorów i współpracowników pisma (występujących w roli „pozerów”), zaopatrzone w notki biograficzne, ukazujące ich jako znakomitości i celowo wyolbrzymiające ich zasługi²².

Z kolei Piotr Marecki, redaktor naczelny krakowskiego nieregularnika „Ha!art”, nastawionego na prezentację twórczości młodych autorów (sporo ich książek ukazało się w ramach serii „Kolekcja Ha!art”, a wznowienia i kolejne pozycje publikowane są obecnie pod auspicjami Korporacji Ha!art), dał się poznać jako niestrudzony inicjator lub współorganizator festiwali, imprez i kampanii promocyjnych, częściowo odwołujących się do zdomowionych we współczesnej kulturze zabiegów marketingowych, a zarazem próbujących się do nich dystansować i je wykpiwać. Taki charakter miała choćby przeprowadzona w 2001 roku akcja „0.00 PLN + VAT”, polegająca na rozdawaniu książek w krakowskich pubach i miejscach publicznych. Swoista widowiskowość charakte-

²⁰ Istotne, że ta oferta pojawiła się równolegle z wydaniem powieści D. Masłowskiej (a nie w momencie, gdy autorka zyskała popularność) jako część kampanii promocyjnej, którą należy uznać w tym wypadku za znaczący element samego przekazu literackiego. Reklama dołączona do pierwszego wydania *Wojny...* pokazywała, że zdjęciu pisarki na podkoszulce towarzyszył napis: „nastohańba polskiej literatury”.

²¹ Zob. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 429-430. Por. też charakterystykę tego programowego pisma, z jednej strony wyraźnie dystansującego się od tradycyjnego modelu periodyku literacko-artystycznego, a z drugiej strony prześmiewczo nastawionego wobec wytworów kultury konsumpcyjnej w rodzaju „prasy kolorowej”: „Pismo jest kolorowe, dużo w nim reklam, kosztuje 9.99 PLN, mało w nim tekstu” (tamże, s. 430).

²² Por. tamże, s. 461.

ryzowała także krakowskie festiwale literackie: „Zapowiadający się”, „Tekstylija”, „Europa”, „Rzeczywistość” i „Plan Pięcioletni Wykonany” czy cykl imprez promocyjnych pod nazwą „Haartowanie kultury”. Analogiczny wymiar miały również takie przedsięwzięcia jak warszawskie „Meblowanie głów” (zorganizowane pod auspicjami ukazującego się w latach 2001–2003 pisma „Meble”) czy happening „ZOO artystów” (redaktorzy i młodzi twórcy skupieni wokół pisma „Portret” zamknęli się na dobę w klatce umieszczonej w centrum Olsztyna i odczytywali postronnym obserwatorom swoje manifesty oraz utwory, proklamując przy okazji „Rzeczyzoopopolitą”²³).

Tego rodzaju akcje, niezależnie od prowokacyjnego ładunku, wymierzonego przeciwko regułom funkcjonowania w powszechnym obiegu, służą zwróceniu uwagi na młodych twórców i ich propozycje artystyczne²⁴. Podobne inicjatywy stanowią nie tylko trwałe elementy życia literackiego i niezwykły kontekst działalności pisarskiej minionej i obecnej dekady, ale również integralny składnik samej twórczości, o czym przekonują choćby performerskie pomysły Sławomira Shuty, rzucającego w publiczność kielbasą swojską i ogórkiem kiszonym podczas wieczoru autorskiego lub biczącego się na oczach widzów parówkami dla wzmocnienia –

²³ Zob. tamże, s. 505. Por. też *Brak tożsamościowej traumy – rozmowa z Mariuszem Sieniewiczem o „Portrecie”*, w: P. Marecki, *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*, Kraków 2005, s. 285 (w tej samej książce zob. też wywiady z redaktorami innych programowych pism funkcjonujących po 1989 r. na temat m.in. przyjmowanych założeń i świadomie stosowanych strategii, nierzadko uwzględniających fakt funkcjonowania literatury pod naporem kultury wizualnej i medialnej – por. zwłaszcza: *Mogłem na tym tracić – rozmowa z Pawłem Dunin-Wąsowiczem o „Lampie”*, s. 65-88; *W XXI wieku zrezygnowaliśmy z literatury – rozmowa z Łukaszem Gorczycą i Michałem Kaczyńskim o „Rastrze”*, s. 259-276; *Pismo (i) ciało – rozmowa z Marcinem Czerwińskim o „Ricie Baum”*, s. 299-309; *Antypismo – rozmowa z Jarosławem Lipszycem o „Meblach”*, s. 345-352.

²⁴ Znamienna jest zresztą ambiwalencja w nastawieniach twórców i animatorów współczesnego życia literackiego, którzy niejednokrotnie sięgają po krytykowane przez siebie metody medialnego nagłaśniania własnych dokonań. W swoich wypowiedziach z jednej strony deklarują oni niechęć do hołdowania prawom rynku i regułom narzuconym przez kulturę masową, a z drugiej strony – często mimowolnie – sygnalizują, że pozornie odrzucane przejawy funkcjonowania w powszechnym obiegu mieszczą się jednak w zasięgu ich aspiracji. Pod tym względem wymowny jest artykuł programowy P. Mareckiego, *O.OO PLN + VAT. Młoda polska (pod)kultura*, [w:] *Frustracja. Młodzi o Nowym Wspaniałym Świecie*, Kraków 2003, s. 99-108. Por. też sposób, w jaki autorzy *Tekstyliów* charakteryzują zrealizowany z ich inicjatywy festiwal „Zapowiadający Sie!”: „Sam festiwal miał bardzo dobrą oprawę medialną i został zauważony przez największe polskie media” (P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 503). Ci sami autorzy jednocześnie stwierdzają, że zorganizowany rok później analogiczny cykl imprez został „Pominięty przez media” i jakby z nutką żalu piszą: „«Tekstylija» nie wywołała już takiej burzy medialnej jak «Zapowiadający Sie!»” (tamże, s. 491).

w myśl swoich deklaracji – antykonsumpcyjnego przesłania, na które obliczona jest w całości jego ekspresja artystyczna²⁵.

Wielu debiutantów ostatnich lat ważną częścią swojego programu literackiego uczyniło rozpoznawalność. Pisarze coraz częściej opanowują metody właściwe automarketingowi, odnosząc się do nich również ironicznie. W takich rozwiązaniach celuje na przykład Manuela Gretkowska, która konsekwentnie dba o swoje pisarskie logo m.in. po to, by swój wizerunek nieustannie destabilizować na oczach czytelników i czynić z niego w utworach przedmiot autorskiej gry. To, co funkcjonuje jako element przemyślanej ponadtekstowej strategii autorskiej, zaczyna również wnikać do utworów, stając się jednym z ich tematycznych wyróżników. Autorka *Polki* i *Europejki* w swoich *quasi*-dziennikach wprost poddaje bowiem diagnozie samą obecność literatury w mediach. Podobnie czyni Dorota Masłowska w *Pawiu królowej*, ironicznie komentując „na własnym przykładzie” sytuację twórcy poddanego ciśnieniu reguł narzucanych przez kulturę masową:

Hej ludzie, odłóżcie te noże, ona nie napisała już nigdy żadnej książki, żadnej książki, ona gotuje wrzątek, taką wodę gorącą i obiera ziemniaki, takie kartofle, po domu specjalnie chodzi, a nuż rozpoznają ją jakieś sprzęty domowe, spytają jak nowa powieść, z bliskich nielicznych ktoś czasem aby jej przyjemność zrobić spyta, czy to ona jest Dorota Masłowska, pozorując, że ją w tłumie rozpoznał, aby podtrzymać wrażenie jej sławy i popularności, ona jednak wie, że to podstęp, wie, że to sukcesu jej koniec, rozpoznawalność w komunikacji miejskiej zerowa, wszędzie tylko Kuczok Wojciech, Kuczok Wojciech na odczycie w Płocku, Kuczok Wojciech dyskusja panelowa w Rudawie Dolnej z przedstawicielami bibliotek szkolnych pod hasłem „Przemoc w domu, przemoc w szkole”, a ona z dzieckiem w domu patrzy przez okno na przejeżdżające samochody. [...] Hej ludzie, odłóżcie te noże, ona nie napisała już nigdy żadnej książki, [...] po domu chodzi wlekąc za sobą odkurzacza odwłok i niby coś robi, ale jak ma coś zrobić, powiedz człowieku jak masz zrobić cokolwiek, jak nikt nie widzi tego, jak nikt nie patrzy na to co robisz, jak siedzisz w domu. Gazetkę taką ścienną ma w dużym pokoju, przed którą staje raz po raz [...], wycinki wszystkie prasowe zabezpieczone folią, zna je na pamięć [...], na zdjęciach swoich biel zębów poprawia biurowym korektorem, a wszystko mówi: koniec, wszystko szepcze: koniec, Kuczok Wojciech na odczycie w Kielbasie Śląskiej, a ona w domu, w domu [...]²⁶.

Analogicznie postępuje Darek Foks, gdy w opowiadaniu *Elvis Nabokov* (z tomu *Pizza weselna*) wykpiwa zasady, które rządzą powstawaniem telewizyjnych programów o pisarzach:

²⁵ O tym wymiarze działalności owego twórcy zob. P. Marecki, *Literatura wobec konsumpcji*, w: *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, pod red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 169-181.

²⁶ D. Masłowska, *Paw królowej*, Warszawa 2005, s. 126-127, 134-135.

Programy o pisarzach robi się podobnie jak inne programy o ludziach. Używa się do tego celu kamery i mózgu. W przypadku programu o nim mózg okazał się zbędny²⁷.

Z kolei w opowiadaniu *Weterynarze jej życia* Foks satyrycznie odnosi się do dewaluacji literatury, od której wymaga się spektakularnych form istnienia, niezgodnych z jej tradycyjnym przeznaczeniem. Oto jak bohater przywołanego utworu obchodzi się ze swoim ulubionym wierszem:

Odbijam go na ksero i idę do człowieka, który robi nadruki na koszulkach. Zamawiam siedem białych koszulek z tym wierszem, po jednej na każdy dzień tygodnia²⁸.

W tym kontekście szczególnej wymowy nabiera zdanie włożone w usta tego samego bohatera w innym miejscu tekstu: „Widzę rzeczy, o których wolałbym poczytać”²⁹.

Współcześni prozaicy na różne sposoby komentują w swoich utworach napór sfery medialnej, której jedną z nieodłącznych dominant stanowi degradacja werbalnych form komunikacji oraz implikowanych przez nie modeli porozumienia. Pisarze wielokrotnie tematyzują w tekstach to kulturowe rozpoznanie, wyrażając je wprost. Nawet jeśli kuszą się jednocześnie o przedstawienie go poprzez kształt artystyczny przekazu i wzmacniają je poprzez zabiegi na innych poziomach tekstu (o czym za chwilę), dbają o to, by przesłanie wyłaniające się z utworów w żaden sposób nie umknęło odbiorcy. Narratorzy licznych utworów prozatorskich powstałych po 1989 roku – zwłaszcza ci konstruowani na zasadzie pisarskiego *alter ego* albo tak, by sprawić wrażenie tożsamości wypowiedzianych przez nich poglądów z instancją autorską wpisaną w tekst – bardzo często ubolewają nad kondycją cywilizacji:

współczesny kryzys polega na abdykacji kultury słowa na rzecz kultury obrazkowej wciągającej młodzież jak narkotyczny nałóg. Uczestnictwo w kulturze staje się całkowicie bierną konsumpcją (*a medium is a massage*), nie aktywizującą myślenia linearnego, które wymaga wysiłku podjęcia uporządkowanych operacji prowadzących do satysfakcji poznawczej – samodzielnego widzenia pełnej formy docelowej z ułomnej formy wyjściowej. Tutaj zaś satysfakcja następuje bez wysiłku i natychmiastowo dzięki nieustannemu przepływowi form docelowych³⁰;

z ciekawością obserwuję, jakie też będzie to następne pokolenie wychowane w przekwicie rozkwitu. Czy będzie pisało pismem obrazkowym a zamiast prezydenta wybierze faraona?³¹;

²⁷ D. Foks, *Elvis Nabokov*, w: *Pizza weselna*, s. 40-41.

²⁸ D. Foks, *Weterynarze jej życia*, w: *Pizza weselna*, s. 17.

²⁹ Tamże, s. 24.

³⁰ J. Suchecki, *Lapsus Dei*, Warszawa-Wołowiec 2000, s. 56-57.

³¹ S. Burszewski, *Nasz syn Robik*, w: *Carpe diem*, Warszawa 1997, s. 5.

Prowadziliśmy ciągle dysputy, nierzadko ciągnące się do późna w nocy, a czasami świt zaskakiwał nas na teoretycznym rozstrzygnięciu ważnych kwestii, bez których świat by się rozleciał. To były inne czasy, inna jakość myślenia, zdolność przeżywania wspaniałych, wręcz metafizycznych uniesień. Wtedy bardziej liczyło się słowo, zarówno to napisane, jak i wypowiedziane. Teraz liczą się tylko hasła, slogany, obrazki. Prawdziwe słowo traci magiczną moc³²;

Wracam do tekstu dla „Cosmopolitana”. Staram się pisać ciaśniutko stronę, ale i tak będą chcieli skrócić o zdanie, dwa, robiąc miejsce na ilustrację. [...] Podobnie jest w każdej gazecie [...] ilustracja panoszy się, zajmując cenny centymetr kwadratowy, w który dałoby się upchnąć myślątko³³.

Tego rodzaju głosy zawarte w narratorskich komentarzach nie idą jednak w parze z generalnym kręgiem pisarskich aspiracji, możliwych do zrekonstruowania w świetle utworów, niejednokrotnie również zawartych *explicite* w autotematycznych wypowiedziach. Mimo ubolewania nad stanem kultury i erozją komunikacji werbalne, rzecznicy omawianych tu strategii pisarskich raczej negatywnie odnoszą się do czysto literackiej sfery odwołań, pozytywnym punktem odniesienia czynią zaś chętnie rozmaite popkulturowe formy przekazu, w dużej mierze te, które są nacechowane wizualnie:

Próbuję prowadzić tu coś na kształt działalności usługowej – mówię po prostu jak jest, daję odpowiednie rzeczy słowo.

Słowami rysuję obrazy. Na przykład taki – nowy, błyszczący, dość drogi model samochodu stoi zaparkowany na wąskiej uliczce spokojnej dzielnicy pod przekwitającym kasztanem, tuż przy bramie prowadzącej do posiadłości oznaczonej cyfrą, dajmy na to, 28. Albo też ten sam samochód jedzie szybko główną ulicą miasta, gdy zapada zmierzch i latarnie sodowe włączają się do gry. Kierowca właśnie dwoma palcami prawej dłoni reguluje głośność w swoim samochodowym magnetofonie. A może samochód jedzie szosą prowadzącą prosto nad morze, a jego kierowca rytmicznie bębni palcami w kierownicę, kątem oka lustrując mijane pola i budynki. Magnetofon gra, umilając monotonną podróż. A jak wygląda kierowca? Ma na sobie czarne spodnie i ciemnozieloną koszulkę polo zapinaną na trzy guziczki, a na oczach bardzo ciemne okulary przeciwsłoneczne. Ponieważ droga jest pusta (to nie ten dzień, kiedy całe miasta ruszają w krucjaty do nadmorskich ziem obiecanych), z rzadka tylko pojawiają się na jego trawersie pojedyncze samochody. Kierowca przyciska trochę mocniej pedał gazu. Mija w pędzie przydrożne bary, parkingi i motele. Mija dużą tablicę informacyjną, patrzy spoza swych ciemnych okularów: jeszcze tylko kilkadziesiąt kilometrów. [...]

³² K. Varga, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996*, Czarne 1998, s. 126-127.

³³ M. Gretkowska, *Polka*, W.A.B., Warszawa 2001, s. 77. Ten fragment dobrze odpowiada z diagnozą G. Steinera przytaczaną w przyp. 1, co pokazuje tylko – niekiedy bezwiednie – uzależnienie omawianej prozy od ogólnych werdyktów kulturowych, których czytelność i oczywistość jest ich pierwszą rzucającą się w oczy cechą.

Jednak to nie rysowanie takich obrazów zadano mi jako pracę domową, bym przypomniał sobie szkolne wypracowania, w których trzeba było się opowiedzieć po dowolnej stronie interpretacyjnego medalu, pod oczywistym warunkiem, że będzie to strona nauczyciela³⁴;

Chciałbym kiedyś oddać nocny pościg w deszczu, kontury policyjnego wozu, faceta z papierosem za kierownicą forda powoli jadącego za prostytutką mknącą wzdłuż oświetlonych wystaw. To tylko takie niejasne obrazki, przebły-ski. Wszystko zaczyna się od estetyki, od obrazu, przecucia, klimatu. Potem reszta dopasowuje się sama³⁵.

Również same tytuły i podtytuły wiele mówią o zakresie pisarskich potrzeb i dążeń, np. metaforę widzenia eksponuje Manuela Gretkowska w *Światowidzu*; zaś Dominika Kiwerska w opowiadanie *Świat kumpli, czyli z kamerą wśród aniołów* posiłkuje się odwołaniem do sfery filmowej; podobnie czyni Michał Witkowski w opowiadaniu *Kamera* (z tomu *Fototapeta*); z kolei Krzysztof Varga w *45 pomysłach na powieść* stara się stworzyć literackie odpowiedniki gatunków filmowych, programów telewizyjnych, teledysków czy zdjęć (np. *Film* z cyklu „*Słynne kochanki*”; *Wieczorna projekcja* z telewizyjnego cyklu „*Nieznane kinematografie*”; *Niedzielną emisja* z cyklu „*Stare kino*”; *Ostatni odcinek popularnego serialu kryminalnego z wyraźnymi ambicjami artystycznymi*; *Program z niedzielnego telewizyjnego cyklu „Podróże z «National Geographic»*; *Oglądając w MTV teledysk, w którym wykorzystano fragmenty filmu puszka Pandory*”; *Wakacje, których nikt nie uwiecznił na pamiątkowych zdjęciach*).

Ponadto omawiani prozaicy wielokrotnie dążą do tworzenia takich literackich przedstawień i sytuacji narracyjnych, do których zrozumienia niezbędny jest kontekst kultury wizualnej, a więc znajomość konkretnych filmów bądź reklam lub zasad filmowego, telewizyjnego, wideokli-powego czy komiksowego obrazowania; aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że jest to znajomość elementarna, dostępna praktycznie większości odbior-ców współczesnej kultury przez sam fakt w niej uczestnictwa. Widać to w technikach opisu, sposobach konstrukcji postaci i innych elementów świata przedstawionego, w sferze stosowanych porównań, aluzji i czy-nionych odwołań, np.:

Mówi to wszystko, przez chwilę się zamyśla, a potem odchodzi w kierunku za-chodzącego słońca. Napisy końcowe³⁶;

³⁴ K. Varga, *Śmiertelność*, Czarne 1998, s. 22-23.

³⁵ M. Witkowski, *Kurs*, w: *Copyright*, s. 61.

³⁶ K. Varga, *Chłopaki nie płaczą. Wersja 2.0 – zremasterowana*, Warszawa 1998, s. 64.

Czujesz się jak bohater amerykańskiego filmu, pot zalewa ci oczy. Twoje ciało oddycha spazmatycznie³⁷;

Dobra, wreszcie oni poszli w swoją, my w swoją. Gdyby to był western, po kilkunastu krokach, odwrócilibyśmy się i oddali po kilka huków z coltów, ale okazało się, że jest to szybki amerykański film o policjantach: na chodnik, między spieszącymi za swymi sprawami filistrów, z piskiem opon wjechała policyjna nyska. Jedno szybkie, podwójne ujęcie. I filmowe, i nas. Ten, co grał Savalasa, rzucił nas ramieniem Szwarcenegera na burtę samochodu, posypała się rdza rżęsiście. Kolanem rozszerzył nasze uda, ale nie było to *Głębokie gardło* czy inny pornos, mimo iż Telly długo wodził swoimi gorącymi dłońmi po naszych ciałach³⁸;

Kaczor Donald

i

Myszka Miki

w rolach głównych!

Więc komiks. Ja w nim, z żołnierzami w niemieckiej Ameryce. Murzyny są fajni, ale to biali zamawiają dla mnie piwo i frytki, częstują Camelem, a ja nie mówię nie³⁹.

Jakkolwiek na odbiorcę tego rodzaju utworów nakłada się niejako obowiązek, by w trakcie lektury za uprzywilejowany uznawał sposób percypowania rzeczywistości za pomocą zmysłu wzroku i niejednokrotnie odwoływał się do wrażeń, wywoływanych przez komunikaty wizualne, same techniki prozatorskie stosowane w takich tekstach nie wydają się szczególnie wyszukane. Pisarze wybierają raczej bardzo proste metody obrazowania i stosują ograne chwytły; najczęściej posilkują się streszczeniem – konkretnych lub prototypowych – fabuły filmowych czy komiksów, a więc gatunków spokrewnionych z literaturą (przy czym fascynują twórców minionej i obecnej dekady nie tylko narracyjne predyspozycje tego typu form, ale również ich walory wizualne). Innym dobrze zdomowanym w omawianej prozie zabiegiem jest tworzenie ekfraz, których przedmiotem są rozmaite nacechowane wizualnie komunikaty przynależne do popkultury i zakorzenione w codziennych doświadczeniach widza telewizji, ulicznego przechodnia nieustannie bombardowanego feerią reklam, szyldów, neonów i świateł, świadka miejskich spektakli czy odbiorcy gazet wystawionego na oferowane przez nie bodźce wizualne. Pojawiające się w omawianych utworach opisy nie wychodzą jednak zazwyczaj poza łatwe do uzmysłowienia sobie przez czytelnika pytania w stylu: „co aktualnie narrator/bohater ma przed oczami?”; „co widać na opisy-

³⁷ J. Klejnocki, *Jak nie zostałem menelem (próba autobiografii antyintelektualnej)*, Warszawa 2002, s. 146.

³⁸ J. Sobczak, *Dryf*, Warszawa–Czarne 1999, s. 43-44.

³⁹ M. Witkowski, *Donaldówki*, w: *Copyright*, s. 19.

wanym obrazku/zdjęciu/filmie?"; „jaki obraz rejestruje oko poruszającej się w ślad za postaciami »kamery«?”. Innymi słowy, pisarze konstruują swoje przekazy tak, by odbiorca nie miał wątpliwości, do jakich przekazów się one odwołują i ekwiwalent jakich nastawień percepcyjnych mają w zamierzeniu stanowić.

Jednocześnie twórcy minionej i obecnej dekady chętnie sięgają po jeszcze inny repertuar chwytów, mających zaimplementować przekonanie, że tworzywo werbalne jest dziś postrzegane przez odbiorców kultury jako mniej sugestywne i mniej atrakcyjne niż obraz. Silna jest wśród współczesnych prozaików potrzeba uzupełniania utworów elementami wizualnymi, takimi jak zdjęcia, grafiki, rysunki, kolaże⁴⁰. W niektórych wypadkach rzecz można sprowadzić do tradycyjnie pojętej dbałości o szatę graficzną w celu uatrakcyjnienia przekazu i nadania mu statusu książki-dzieła (np. *casus Dukli* Andrzeja Stasiuka z grafikami Kamila Targosza⁴¹).

Rzuca się jednak również w oczy chęć skorzystania z pomocy ilustracyjności w celu dopełnienia sensów tekstu, nadania mu pożądanej wykładni i dostarczenia odbiorcy dodatkowych wskazówek interpretacyjnych. Dzieje się tak choćby w przypadku powieści Pawła Huelle *Mercedes-Benz*, zaopatrzonej w fotografie z archiwum autora, mające poniekąd uwiarygodnić autobiograficzny charakter utworu. Z kolei zdjęcia dołączone do *Fototerapii* Katarzyny Sowuli funkcjonują w tej książce na prawach – jak głosi rekomendacja wydawnicza – „swobodnego dopełnienia akcji”.

Ciekawa jest także konwencja graficzna książek publikowanych przez Lampę i Iskrę Bożą, celowy i z reguły ironiczny użytek z rozmaitych popkulturowych rekwizytów – świadczą o tym np. drugie wydanie powieści *Chłopaki nie płaczą. Wersja 2.0. zremasteryzowana* Krzysztofa Vargi z modelami samolotów czy powieść *Miasteczko z ludzką twarzą* Marka Sieprawskiego pełna peerelowskich gadżetów, które awansowały

⁴⁰ Z tej perspektywy na uwagę zasługuje także konwencja wydawnicza zorientowanych literacko czasopism, z którymi wielu autorów współczesnych wykazuje silne związki. Chodzi przy tym nie tylko o samą szatę graficzną, sugerującą odwołania do produktów spoza elitarnego obiegu kultury, ale również o to, jak konkretna oprawa wizualna narzuca wymowę opublikowanym utworom. Znamiennych przykładów dostarczają zwłaszcza „Lampa”, „Portret”, „Ha!art” czy nieukazujące się już: „bruLion”, „Lampa i Iskra Boża”, „Meble. Strefa Tekstu” albo „Raster” (to ostatnie pismo, mające początkowo interdyscyplinarny charakter, funkcjonuje obecnie w wersji internetowej, nastawione jest jednak na prezentację aktualności z zakresu współczesnych sztuk plastycznych).

⁴¹ Takie nastawienie objawia się także w konwencji wydawniczej tomików poetyckich – zob. np. wspólne przedsięwzięcie M. Świetlickiego i W. Wilczyka, *20 niezapomnianych przebojów i 10 kultowych fotografii*, Kraków 1996 czy wydany z rysunkami A. Wiedemanna zbiór wierszy T. Majerana, *Koty. Podręcznik użytkownika*, Legnica 2002.

dziś do rangi przedmiotów kultowych; także powieść *Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz, do której autorka dołączyła samodzielnie wykonane kolaże prześmiewczo traktujące kody konsumpcyjne, zwłaszcza reklamowe, typowe zarówno dla miejskiej ikonosfery, jak i prasy kolorowej (szczególnie pism dla kobiet). Pod względem czysto wizualnego nacechowania znamienna jest też różnica między kolejnymi wydaniami *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej. W drugim z nich dodane zostały rysunki Krzysztofa Ostrowskiego, utrzymane w typowej dla tego twórcy komiksów stylistyce, usunięto jednak zdjęcie godła państwowego – nadruku na szaliku kibiców sportowych; ponadto warto zwrócić uwagę na interakcję, w jaką wchodzi z sobą okładki obu wydań zaprojektowane również przez Krzysztofa Ostrowskiego. Z kolei trzecie wydanie *Wojny polsko-ruskiej...* opracował plastycznie Maciej Sieńczyk, który nieco wcześniej zilustrował także drugą książkę Masłowskiej *Paw królowej*, na obu utworach odciskając indywidualne piętno artystyczne⁴².

Znacząca jest przy tym typograficzna relacja między kolejnymi wydaniami tych samych utworów, ponieważ przybiera ona również postać chwytu marketingowego. Służy ona utrzymywaniu odbiorcy w czujności i stanowi zachętę do zakupu nowego wydania książki, które na tyle mocno różni się od poprzedniego, a zarazem wchodzi z nim (lub z innymi utworami z dorobku autora) w interakcję na poziomie kształtu wizualnego, że wskazane jest posiadanie kolejnych wznowień. Ta koncepcja publikacyjna zakłada, że utwór jest tak zaprogramowany, aby jego wymowa zyskiwała dodatkowe dopełnienie dopiero przy kontakcie z wszystkimi wydaniami.

Szczególnym przypadkiem tej strategii jest fakt niemal jednoczesnego opublikowania przez Korporację Ha!art powieści *Małż* Marty Dzido w dwóch wersjach zawierających różne zakończenia. I w tym wypadku znaczenie miał wyróżnik graficzny, gdyż oba wydania różniły się kolorystyką okładki. Upodobanie do efektów wizualnych cechuje w ogóle politykę publikacyjną „Ha!artu”, czego dowodzą choćby „złote wydanie” *Lubiewa* Michała Witkowskiego (czwarte wydanie tej powieści, opublikowane w 2006 roku w twardej oprawie ze złotymi literami w opracowaniu graficznym młodego artysty plastyka i fotografa Karola Radziszewskiego, zostało wzbogacone nie tylko o nowe fragmenty tekstu, ale

⁴² Por. D. Jarecka, *Obraz rozpisany na kartkach*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 149, s. 16: „to, co zrobił [...] Maciej Sieńczyk, to nie tylko ciekawa okładka i ilustracje. To także wędrujący przez całą książkę komiks, własna mininarracja powiązana z tekstem, ale odrębna”. Ważna jest przy tym współpraca plastyka z autorką przy realizacji strony graficznej książki: „Kwadratowy format *Pawia* zaproponowała pisarka, sugestia, by okładka była w stylu secesyjnym, wyszła od wydawcy”.

również o dwadzieścia kolorowych zdjęć wykonanych w technice polaroid, przedstawiających m.in. plażę w tytułowym Lubiewie), jak również opracowanie graficzne *Przygód Hiszpana Dete* Michała Palmowskiego (do tej książki dołączony został wykonany przez Piotra Kalińskiego „dodatek do kolorowania”, przypominający książeczkę dla dzieci i zawierający cykl dziewięciu czarno-białych rysunków przedstawiających bohatera utworu w różnych sytuacjach), a ponadto okładki *Bełkotu* i *Cukru w Normie* Sławomira Shuty – pierwsza była zaprojektowana przez Marcina Maciejewskiego, druga przez Wilhelma Sasnała, ex-członków działającej w drugiej połowie lat 90. w Krakowie Grupy Ładnie⁴³. Na utrzymanej w harlequinowej stylistyce różowej okładce *Bełkotu* widniała m.in. zachęta: „Szukaj 100 PLN w środku”, natomiast na ostatniej stronie *Cukru w normie* wraz z podziękowaniami „producentów” za zakup „produktu” i napisem: „Gratulujemy udanego zakupu!” pojawiły się też życzenia: „Smacznego!” oraz parafraza sloganu reklamowego: „Twój kot, gdyby żył, kupowałby *Cukier w normie*”. Te okładki, odwracające reguły typowe dla przekazów z obszaru kultury popularnej, same w sobie funkcjonują jako element znaczący, ważny nośnik przesłania wyłaniającego się z utworów, warty do uwzględnienia przy ich interpretacji⁴⁴. Kooperacja przedstawicieli różnych środowisk artystycznych daje o sobie znać również w przypadku opublikowanego przez Zieloną Sową zbioru opowiadań Jana Krasnowolskiego *9 łatwych kawałków*, które ukazały się w opracowaniu Krzysztofa Tkaczyka, znanego autora komiksów i założyciela magazynu

⁴³ Efektem współpracy S. Shuty z tym drugim artystą jest także „kalendarz” dodany do pisma „Ha!art” 2004, nr 19 (Maciejewski opracował go graficznie, Shuty jest autorem tekstu). Warto dodać, że z kolei Sasnał jest autorem projektu okładki *Tekstyliów*.

⁴⁴ Na marginesie warto wspomnieć, że również krytycy są wyczuleni na przesłania, które wnoszą okładki zarówno utworów, jak i pism młodoliterackich – por. np. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 408: „okładki Kuczoka mogą wskazywać na «sprzedaż» siebie: na pierwszej stronie *Opowieści słyszanych* znajduje się zdjęcie rentgenowskie czaszki autora, na *Szkieleciarkach* tomografia jego mózgu”; zob. też uwagi o oprawie graficznej zbioru opowiadań M. Malzahn, *Baronowa Późna Jesień*: „Jedną z charakterystycznych cech tej książki jest choćby to, że trudno powiedzieć, dlaczego ta okładka tak bardzo pasuje do tego, co się pod nią kryje. Po prostu – w świecie Miłki Malzahn nic nie jest oczywiste, a wszystko konieczne” (tamże, s. 420) czy o strategii olsztyńskiego „Portretu”: „Na szczególną uwagę zasługują okładki pisma, z których większość zawiera jakieś ironiczne przesłanie” (tamże, s. 461). Zob. też opinię K. Uniłowskiego o debiutanckiej książce A. Barana, *Głowa wroga*, opublikowanej przez Wydawnictwo Czarne: „Okładka projektu Kamila Targosza, łącząca estetykę dwóch kiczów – cepeliowskich wycinanek oraz pseudoafrykańskiej sztuki prymitywnej (był czas, gdy w sklepach Cepelii sprzedawano niby to murzyńskie maski z gipsu) — świetnie oddaje charakter tej prozy (utrzymane w tej samej estetyce grafiki w *Dukli* Stasiuka miały się jak pięść do nosa)” (K. Uniłowski, *Smak literatury, smak kielbasy*, w: *Koloniści i koczoownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 59).

komikсового „Cyrkielnia”. Znakiem rozpoznawczym pisarstwa minionej i obecnej dekady coraz częściej staje się właśnie takie kompleksowe podejście do realizacji literackich, również w wymiarze ich czysto materialnego utrwalenia. Innymi słowy: „Nowa literatura stara się dobrze wyglądać”⁴⁵ (co oczywiście może przybierać wydzwięk jawnie ironiczny, jak dzieje się choćby w przypadku okładek obu przywoływanych książek Sławomira Shuty).

Trzeba jednak podkreślić, że w przywoływanych dotąd przykładach strona graficzna funkcjonuje jako istotny, ale mimo wszystko nieobligatoryjny element tekstu, co oznacza, iż jej pominięcie, choć zubożyłoby przekaz, nie naruszyłoby jego integralności. Inaczej rzecz wygląda w przypadku utworów, których autorzy sięgają po rozwiązania zmierzające do przełamywania tradycyjnie pojętej literackości poprzez wykorzystanie tworzywa wizualnego jako pełnoprawnego składnika komunikatu artystycznego. W swoich najbardziej charakterystycznych przejawach ta tendencja ujawnia się w twórczości Manuei Gretkowskiej – w powieściach *My zdies' emigranty*, *Tarot paryski* i *Kabaret Metafizyczny*, w których strumień tekstu bywa przerywany przez rysunkowe wstawki (np. w *Tarocie paryskim* jest to stworzony przez bohaterkę utworu projekt nowej wersji polskiego godła: orła mającego symbolizować „połączenie huzara z matką Polką”⁴⁶). Z kolei *Podręcznik do ludzi* Gretkowska rozpoczyna się od serii niedbale wykonanych rysunków zaopatrzonych w jakby „odręcznie” dopisane słowne komentarze, przypominających gryzmoły rodem z uczniowskich zeszytów, a niekiedy też niezbyt dopracowane komiksy. Strona wizualna pełni zresztą istotną rolę w całym utworze Gretkowskiej (zawiera on reprodukcje znanych dzieł malarskich, do których autorka odwołuje się w narracji, zaopatrzony został także w wizerunki kart tarota, a ponadto znalazły się w nim wstawki z zapisem nutowym, pojawiają się także ramki wyróżniające fragmenty tekstu, zaś jeden z dialogów między bohaterami rozpisany został na komiksowe dymki). Ten hybrydalny utwór wart byłby rozpatrzenia pod kątem innych zabiegów na poziomie edytorskim (*vide*: operowanie kursywą, krojem i układem czcionki, a także projekt okładki i strony tytułowej z umieszczoną na niej nazwą wydawnictwa: Beba Mazeppe & Company⁴⁷).

Wyczulenie na walory optyczne tekstu uobecnia się również w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, w powieści Romana (Red) Praszyńskiego *Miasto sennych kobiet*, w anonimowo wydanym *Wielorybie* (autorstwa

⁴⁵ D. Jarecka, op. cit.

⁴⁶ M. Gretkowska, *Tarot paryski*, wyd. II, Warszawa 1995, s. 94-95.

⁴⁷ Beba Mazeppe, artystka kabaretowa o dwóch łechtaczkach, to główna bohaterka *Kabaretu Metafizycznego*, wcześniejszej książki Manuei Gretkowskiej; ta postać stała się „znakiem firmowym” pisarstwa Gretkowskiej.

Jerzego Limona; ostatnią część tej książki stanowi kolorowy komiks), a także w opowiadaniu *Polska* (ze zbioru *Najlepsze polskie opowiadania*) Łukasza Górczyca, którego narracja przebiega w taki sposób, jakby stanowiła podpisy i komentarze do zamieszczonych zdjęć. Osobne miejsce przypada książce Pawła Dunin-Wąsowicza i Andrzeja St. Rodysa *Odczapów. Przewodnik dla turystów mentalnych*, stanowiącej parodię współczesnych bedekerów. Tego rodzaju zabiegi mogą w przypadku poszczególnych utworów pełnić różną funkcję, jednak najczęściej wzmacniają one lub uwypuklają parodystyczną wymowę całego przekazu, przewrotnie odnosząc się do idei „dzieła totalnego” oraz do współczesnego zapotrzebowania na „pismo” obrazkowe. Twórcy z jednej strony starają się tworzyć literackie ekwiwalenty sytuacji komunikacyjnej, która uprzywilejowuje zmysł wzroku i w której dominująca rola przypada przekazom wizualnym albo multimedialnym z charakterystyczną dla nich skrótowością, sekwencyjnością czy migawkowością. Pisarzom przyświeca ironicznie założenie, że czytelnik preferuje kalejdoskopowy typ percepcji i przyzwyczajony jest przede wszystkim do kontaktu z popularnymi czasopismami, poradnikami czy podręcznikami, obznajomiony z poetyką teledysku, z funkcjonowaniem programów telewizyjnych przerywanych blokami reklamowymi albo z takimi odbiorczymi nawykami, jak zapping i zipping⁴⁸. Innymi słowy, bliskie są mu reguły ustanowione przez kulturę masową, wykorzystującą perswazyjność, sugestywność i mnemotechniczny walor wizualnych przedstawień w myśl zasad: „jeśli coś jest, to niech to będzie widać” albo „czego nie daje się łatwo opisać, to trzeba pokazać”, co w konsekwencji sprowadza się do dyrektywy: „minimum słów, maksimum obrazu”. Z drugiej jednak strony, omawiani pisarze wyraźnie wykipiwają przekonanie, że literatura musi zostać wzbogacona o walor obrazkowy, by przebić się do świadomości uczestników współczesnej kultury.

Prowadząc grę z odbiorczymi przyzwyczajeniami, autorzy omawianej prozy zwracają też uwagę na reguły percypowania tekstów literackich (odmienne zasady ujawniają się w kontakcie ze słowem i w kontakcie z obrazem). Prezentują parodystyczne podejście do literatury opisowej i dokonywanych przez niewyrobionych czytelników „obrazowych” konkretyzacji, ujawniając w ten sposób także literacką samoświadomość. Ich celem staje się dekonstrukcja aktu lektury oraz wiążących się z nim uwarunkowań. Przerywanie strumieni narracyjnych wizualnymi wstawkami ma na celu zweryfikowanie usankcjonowanych tradycyjnie literackim dyskursem nawyków percepcyjnych, nastawionych na linearność,

⁴⁸ Zob. np. D. Chateau, *Efekt zappingu*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audio-wizualne. Telewizja, wideo, komputer, wybór, wstęp i oprac.* A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 153-164.

uporządkowanie, spójność i niesymultaniczność. Wdrożone zasady organizacji utworu powinny skłonić czytelnika do zastanowienia się nad regułami lektury i – szerzej – ukształtowanymi w jej wyniku kanonami postrzegania.

Inkorporowaniu do tekstów elementów pozawerbalnych jako ich pełnoprawnych komponentów towarzyszą jeszcze inne zabiegi wzmacniające wizualne nacechowanie utworów i sprawiające, że służą one w równym stopniu do czytania i do oglądania. Stosowane przez prozaików minionej i obecnej dekady chwytły realizują się na poziomie rozwiązań typograficznych, co oznacza świadome operowanie składem drukarskim, znakami graficznymi, układem i rozmiarem czcionki oraz przestrzenią strony. Autorzy sprawują w ten sposób kontrolę nad całym utworem, znacząco ograniczając ewentualną zewnętrzną ingerencję w jego kształt (np. ze strony wydawcy albo tłumacza). Ponadto jawią się jako dyspenci reguł postrzegania stworzonych przez siebie komunikatów, jako że zapoznanie się z ich zawartością bezwzględnie wymaga kontaktu wzrokowego (nie można ich „usłyszeć” czy odczytać na głos)⁴⁹. Oprócz wymienionych już pisarzy, taka praktyka uobecnia się także w twórczości Piotra Czakańskiego-Sporka (powieść *Pierrot i Arlekin*), Zbigniewa Batki (*Oko*), Jana Sobczaka (opowiadanie *Powieść z tomu Powieść i inne opowiadania*), Pawła Dunin-Wąsowicza (*Rewelaja*), Cezarego Domarusa, Sławomira Burszewskiego (opowiadania *Salon Zachwyconych* i *Chiński syndrom* z tomu *Carpe diem*), Artura Kudłatego Kozdrowskiego (powieść *Tomek w poszukiwaniu Tomka na piętach Smugi*), Nataszy Goerke (tytułowe opowiadanie ze zbioru *Księga Pasztetów*), Darka Foksa (*Pizza weselna*), Michała Witkowskiego (*Copyright*), Agnieszki Drotkiewicz (powieść *Paris London Dachau*), a w specyficznym zakresie również u Konrada Cezarego Kędera (*Antologia twórczości postnatalnej*), w *Lipogra-*

⁴⁹ Z punktu widzenia referowanych tu kwestii interesującym zjawiskiem, wiele mówiącym o współczesnej (samo)świadomości literackiej, jest idea liberatury (literatury przywiązującej wagę do graficzno-książkowego sposobu utrwalenia; samo słowo jest neologizmem utworzonym przez kontaminację „literatury” z łac. *liber* – w podwójnym znaczeniu: „książka” oraz „wolny”), sformułowana niedawno przez Zenona Fajfery i Katarzynę Bazarnik. Zob. artykuły programowe Z. Fajfery, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5/6, s. 8-9 (rozszerzona wersja tego tekstu: *Liberatura czyli literatura totalna. (Aneks do „Słownika terminów literackich”)*, „FA-art” 2001, nr 4, s. 10-17); *Liberatura: hiperksięga w epoce hipertekstu*, w: *Liternet.pl*, pod red. P. Mareckiego, Kraków 2003, s. (-10) – (-1). Por. też: *Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002; P. Marecki, *Liberatura*, w: *Liternet.pl*, op. cit., s. 312; K. Bazarnik, *Krótkie wprowadzenie do liberatury*, „Er(r)go” 2003, nr 7, s. 123-137 oraz monograficzne numery pisma „Ha!art” poświęcone liberaturze: 2003, nr 1; 2003, nr 2. Ten ciekawy kontekst, domagający się jednak odrębnego potraktowania, w tej chwili z konieczności świadomie pomijam.

mach Tomasza Mirkowicza czy – jeśli wziąć pod uwagę samą kwestię zapisu oraz celowego łamania reguł ortografii – w *Tequili* Krzysztofa Vargi albo *Belkocie* Sławomira Shuty.

Znaczące, że właśnie *Belkot* Kinga Dunin nazwała „książką do oglądania”⁵⁰, choć w porównaniu z innymi utworami udział dosłownie poję-

⁵⁰ W dyskusji nad roboczą wersją tego artykułu D. Nowacki zwrócił mi uwagę, że K. Dunin użyła tego określenia (miało to miejsce podczas debaty nad kondycją młodej polskiej literatury, która odbyła się w październiku 2001 r. w ramach festiwalu „Tekstylią”) z wyraźną intencją wartościującą. W ten sposób krytyczka zaznaczała swoją dezaprobatę wobec, jej zdaniem, mocno niedoskonałego kształtu artystycznego powieści S. Shuty; innymi słowy, odmawiała mu wszelkich walorów literackich, uznając, że ponieważ nie da się w zasadzie tej książki czytać, można ją co najwyżej kartkować i wodzić po niej wzrokiem, czyli „ogłądać”. Por. też ujęcie W. Rusinka, stawiającego *Belkot* w jednym rzędzie z pozycjami, które „nie nadają się jednak do czytania, nie stanowią dla odbiorcy interesującego wyzwania intelektualnego” (W. Rusinek, *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*, w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylią. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 656). Podobnie rzecz ujmował R. Ostaszewski, gdy uznawał, że młodzi autorzy niejednokrotnie „Trochę po sztubacku buszują w Bibliotece, Internecie czy Videotece, wyciągając stamtąd to, co ich zaciekawia, i bawiąc się tym. [...] Sprawia to, że tworzą jedynie tekstowe wydmuszki, czasami przyjemne dla oka, ale puste w środku, pozbawione znaczenia” (R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*, w: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylią. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 608-609).

Niezależnie jednak od takich kontekstów użyć, formuła „literatura do oglądania” może z powodzeniem funkcjonować jako kategoria opisowa. W tym charakterze przywołują ją np. autorzy *Tekstyliów* (op. cit., s. 478), podkreślając nie tylko wizualne nacechowanie okładki powieści *Belkot*, ale i specyfikę ukształtowania formalnego tego utworu, zwłaszcza w zakresie jego kompozycji i zastosowanego w nim języka. Wymowne są pod tym względem diagnozy przywoływanych już komentatorów twórczości S. Shuty – W. Rusinka i R. Ostaszewskiego: „W mieszaninie nieuporządkowanych obrazów nie tylko trudno znaleźć wyraźny porządek, ale też trudno stwierdzić, kim dokładnie jest narrator, jeżeli specyficzny kształt opowieści w ogóle pozwala mówić o jednym narratorsze. A może jest to kategoria całkowicie nieprzydatna z punktu widzenia analizy tej książki. Niemożność doszukania się niepowątpiewalnych, podstawowych informacji byłaby więc główną cechą «belkotu», wskazując jednocześnie, że nie tyle o bohatera, wydarzenia czy następstwo obrazów chodzi, ale o ogólny charakter «przedstawionego»” (W. Rusinek, *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych”*, s. 653); „Powieść *Belkot* Sławomira Shuty jest właściwie literackim, prowokacyjnym happeningiem (inną formą jest przygotowywany przez Shutego art-zin Baton). Pisarz kontestuje tradycyjnie pojmowaną literackość, uderza w przyzwyczajenia czytelników, zapisując strumień świadomości – choć w tym przypadku to literaturoznawcze określenie jest zbyt szumne – «Kiepskiego z Huty», jak określił bohatera powieści Dariusz Nowacki [...]. I faktycznie, ów bohater wygląda jak postać z polsatowskiego, kretyńskiego sitcomu, tyle tylko że oprócz beztróskiego wprowadzania w życie dosyć prostego programu: «Fest fast żyć, jeść, pić, tyć, od ręki pożyczkę i bez żyrantów. Dec it. Git. Gra.» [...], potrafi całkiem trzeźwo spojrzeć na świat i swoje w nim miejsce;

tych elementów wizualnych jest tu raczej znikomy (ogranicza się do znaczącej okładki, kwestii zapisu fonetycznego czy sporadyczne się pojawiających piktogramów typu: „e2rd”). W tym kontekście można by zastanowić się nad jeszcze jednym wymiarem współczesnej literackiej „ogładowości”, skupiając się na możliwości czysto werbalnego odwzorowania wizualnej estetyki. Kieruje to uwagę na problem ikonizacji języka, dający o sobie znać w prozie Darka Foksa, Nataszy Goerke, Michała Witkowskiego, Krzysztofa Vargi, Doroty Masłowskiej czy Sławomira Shuty. Przedmiotem autorskiej gry w tych utworach staje się rozdźwięk między przekonaniem, że słowo służy do komunikowania, a świadomością, że coraz częściej nie przekazuje ono już znaczeń (co najwyżej je fałszywie sugeruje). Prozaicy minionej i obecnej dekady chętnie komponują swe utwory z werbalnych *ready-mades* bezrefleksyjnie powielanych w dyskursie medialnym i codziennej komunikacji⁵¹. Pisarze ci pokazują, że słowa przestają być nośnikami sensu; wyprane z treści, zostają zredukowane do swej materialności, unieruchomione, zasklepienie, pozbawione waloru semantycznego⁵². Krążą w przestrzeni publicznej i determinują mentalność użytkowników języka, pozbawiając ich indywidualności i podmiotowości, czyniąc z nich bezwolny produkt ideologii konsumpcyjnej.

Można by zaryzykować twierdzenie, że ambicją twórców posługujących się tego typu stylistyką staje się poniekąd chęć stworzenie „ilustrowanej książki bez obrazków”⁵³. Da się to zrozumieć na dwa sposoby. Po pierwsze, jako chęć wykorzystania ekwiwalentów werbalnych do wytworzenia choćby namiastki kontaktu ze współczesną ikonosferą; po drugie – w głębszym ujęciu – jako natrętna potrzeba powielania

popisuje się nawet antykonsumpcjonistyczną frazeologią. [...] Shuty po prostu bawi się literaturą, przyjętą rolą pisarza, igra z bohaterem i czytelnikiem, pokazując, że świat, który na takie zabawy pozwala, nie może być najlepszym z możliwych” (R. Ostaszewski, *Dzieci gorszej koniunktury. Wersja zremiksowana*, s. 605). Por. też opinię, którą o *Belkocie* wyraził na łamach „Machiny” P. Dunin-Wąsowicz: „trochę jakby włączyć radio (telewizor?) i co parę sekund zmieniać kanał – taki kolaż z codzienności” (cyt. za: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, s. 478).

⁵¹ Szerzej tę kwestię omawiam w innym miejscu – zob. M. Lachman, *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 325-331, 369-375.

⁵² Przystaje tu, możliwe do przywołania na zasadzie antytezy, rozpoznanie G. Steinera, op. cit., s. 127: „O klasycznej konstrukcji mowy, centralności słowa decyduje zarówno hierarchiczny system wartości, jak i trop transcendencji, które w słowie się wyrażają”. Kultura masowa pozbawia jednak przekazy werbalne takiego aksjologicznego i transcendentnego zaplecza, co sprawia, że słowo przestaje być przekazańnikiem sensów. Właśnie ten aspekt podlega wyostrzeniu w omawianych propozycjach pisarskich.

⁵³ Pożyczam sobie to określenie od Th. Adorna, u którego zaistniało ono w innej logice wywodu – zob. Th.W. Adorno, *Ilustrowana książka bez obrazków*, w: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1999, s. 164-166.

tez już dobrze zdomowionych w społecznej świadomości, mających status kulturowych liczmanów. Wskazani pisarze poprzestają bowiem na rejestrowaniu stanu zastanego, w gruncie rzeczy nie chcą go głębiej skomentować ani sproblematyzować, wołają go po prostu ilustrować. Oglądowość staje się tu poglądowością, a proza zaopatrzona jest w wyraźną tezę, która stanowi wspólną własność autora i odbiorcy, zanim ten pierwszy przystąpi do pisania, a ten drugi do lektury.

Chodzi o to, że w gruncie rzeczy niewielkie są walory czysto poznawcze omawianej literatury, która bezwolnie i bezwiednie odbija rzeczywistość, nie stara się jej wyprzedzić; nawet buntując się przeciwko nieakceptowanej sytuacji, nie szuka dla niej alternatyw, nie dopracowuje się rozwiązań, wychodzących naprzeciw innym odbiorczym potrzebom niż te, które stymuluje kultura masowa.

Jakie zatem korzyści mogą wypływać z kontaktu z tego typu obrazowaniem? Chyba są to, dość paradoksalnie, przede wszystkim zyski natury... literaturoznawczej. W przypadku omawianych utworów można bowiem mówić o „podwójnej” intertekstualności. Z jednej strony niezbędne staje się przywołanie kontekstów pozaliterackich, zwłaszcza zasad funkcjonowania kodów wizualnych w obrębie kultury masowej, m.in. w komiksie, reklamie, teledysku, przekazie telewizyjnym:

To właśnie bowiem współczesna praktyka literacka, która niejako „wymusiła” wprowadzenie jakiegoś, odpowiadającego jej strategiom, terminu, przekonuje nas, że relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks *etc.*)⁵⁴.

W kontekście przywoływanych przeze mnie zabiegów artystycznych obecnych w prozie powstałej po 1989 roku dodatkowego znaczenia nabierają konsekwentnie formułowane od jakiegoś czasu postulaty Seweryny Wysłouch, proponującej otwarcie refleksji literaturoznawczej na problematykę intersemiotyczną i interdyscyplinarną oraz ograniczenie nadmiernych uzurpacji werbocentryzmu⁵⁵. Proza minionej i obecnej dekady dostarcza dodatkowych argumentów inicjatywom zmierzającym do nowego oświetlenia zjawiska korespondencji sztuk i współbieżności róż-

⁵⁴ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Tekstowy świat. Posstrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 61.

⁵⁵ S. Wysłouch, *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*, w: *Literatury i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 53-64. Por. też S. Dąbrowski, *Literatura jako obszar twórców także-językowych*, w: *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977, s. 153-187, 197-212.

nych tworzyw artystycznych⁵⁶. W ramach takiej optyki ciekawie rysuje się możliwość konfrontacji przywoływanych przeze mnie literackich pomysłów z przedsięwzięciami przedstawicieli sztuk plastycznych. Ich poszukiwania wychodzą sobie niejednokrotnie naprzeciw, co w zakresie problematyki ikonizacji języka i kooperacji werbalno-wizualnej dobrze dokumentują choćby realizacje Jadwigi Sawickiej oraz książki-komiksy jak *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* Wilhelma Sasnała czy *Świetlica* Poli Dwurnik; zasadne byłoby również porównanie literackich artzinów z wydawanym przez Grupę Ładnie „Słynnym Pismem we Wtorek”, a także przesłedzenie pod tym kątem założeń takich pism programowych jak „Lampa” (wcześniej „Lampa i Iskra Boża”), „Raster”, „Meble”, „Portret” albo Ha!art”.

Z drugiej strony wszystko to nie wyklucza jednak rozpatrywania prozy powstałej po 1989 roku z perspektywy historycznoliterackiej i poszukiwania paralel ze zjawiskami zadomowionymi już w tradycji. Eksponowanie walorów optycznych w sztuce słowa odbywa się na rozmaite sposoby i w rozmaitych celach od bardzo dawna⁵⁷, by przywołać tylko starożytne *carmina figurata*, renesansową i barokową poezję emblematyczną, a także takie utwory jak choćby *Świątynia (The Temple)* angielskiego poety metafizycznego George’a Herberta czy powieść *Życie i myśli JWPana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a. Trudno byłoby jednak w przypadku prozy minionej i obecnej dekady doszukiwać się tak daleko idących paralel, choć można oczywiście wskazywać tu na niejake formalne powinowactwa. Właściwszym punktem odniesienia wydają się eksperymenty z tworzywem artystycznym dające o sobie znać z coraz większą siłą w literaturze nowoczesnej od przełomu XIX i XX wieku⁵⁸, by wspomnieć tylko prekursorki wobec wielu późniejszych rozwiązań wiersz *Rzut kości* Stéphane’a Mallarmégo⁵⁹ czy awangardowe pomysły w rodzaju kaligramów Guillaume’a Apollinaire’a, częściowo reaktywowane w nurcie poezji konkretnej rozwijającym się w latach 50. i 60. Pod nie-

⁵⁶ O potrzebie takich poszukiwań badawczych świadczy m.in. niedawno wydana praca: *Inrsemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

⁵⁷ Zob. m.in. prace P. Rypsona: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989 oraz *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.

⁵⁸ O przemianach we wzajemnych relacjach słowa i obrazu zachodzących w literaturze oraz sztukach plastycznych zob. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993.

⁵⁹ Wydany niedawno przez Korporację Ha!art w nowym przekładzie z pieczołowitą dbałością o kształt typograficzny i gruntowne opracowanie – zob. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku. Poemat*, przeł. T. Różycki, wstęp M.P. Markowski, red. K. Bazarnik, Z. Fajfer, Kraków 2005.

którymi względami podobne podejście do tekstu literackiego ujawnia się też w utworach Jamesa Joyce'a (w *Uliście* oraz *Finnegans Wake*), a w okresie powojennym uwidoczniło się ono m.in. u przedstawicieli amerykańskiej prozy postmodernistycznej⁶⁰ (zwłaszcza u takich pisarzy jak Donald Barthelme, John Barth czy Kurt Vonnegut), a także w twórczości Julia Cortáзара, Dino Buzzatiiego czy Italo Calvino (do podobnego obrazowania odwołał się także Umberto Eco w wydanej w 2004 roku książce *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*, co by świadczyło z kolei o zbieżności poszukiwań artystycznych współczesnych pisarzy). W rodzimym kontekście nie sposób nie wspomnieć m.in. typograficznych zabiegów polskich futurystów (uwidaczniających się dobrze w poezji Tytusa Czyżewskiego, jak również w samym kształcie futurystycznych jednodniówek), powojennej twórczości Stefana Themersona, eksperymentów spod znaku tzw. rewolucji artystycznej w prozie (Śledź Otrębus Podgrobelski, czyli Stanisław Moskal jako autor *Wstępu do imaginoskopii*), a także *Nikiformów* Edwarda Redlińskiego. Na jeszcze innej zasadzie dobrym punktem odniesienia dla sygnalizowanych przeze mnie prawidłowości charakterystycznych dla literatury tworzonej przez pisarzy debiutujących po 1989 roku byłaby secesyjna typografia książkowa⁶¹ oraz awangardowa dbałość o stronę wizualną tekstu⁶² (co mogło się realizować poprzez współdziałanie reprezentantów różnych dziedzin sztuki, jak miało to choćby miejsce w przypadku poematu *Europa* Anatola Sterna w opracowaniu Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower czy tomu poetyckiego *Z ponad* Juliana Przybosia w oprawie plastycznej Władysława Strzemińskiego i częściowo Katarzyny Kobro⁶³).

Spojrzenie na tego rodzaju dwudziestowieczne eksperymenty z lotu ptaka pozwala je scalić, zobaczyć w nich tendencję wyraziście uobecnioną w obrębie paradygmatu modernistycznego (i siłą rzeczy: postmodernistycznego): „Już u swych początków modernizm był bowiem próbą powiązania nowoczesności z jej wizualizacją [...]. Proces ten trwa do

⁶⁰ Na ten temat zob. R. Konstelanz, *Nowa amerykańska proza fabularna*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Z. Lewicki, Warszawa 1983 oraz G. Vidal, *Amerykański plastyk, czyli materia prozy*, przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, op. cit., s. 306-343.

⁶¹ Zob. J. Wiercińska, *Książka do czytania i książka do oglądania*, w: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. R. Zimanda, Warszawa 1983, s. 76-86 oraz tejże, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 47-75. Zob. też K. Kulpińska, *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005.

⁶² Zob. m.in. P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.

⁶³ Zob. m.in. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 175-302, 325-372.

dzisiaj⁶⁴. Jakkolwiek sygnalizowane tu konteksty nie są tożsame i nie stanowią jedynej płaszczyzny uzgodnienia dla omawianych w tym artykule zagadnień, nawet w swoim wybiórczym zarysie wiele mówią o specyfice współczesnych nastawień pisarskich. Można je potraktować jako kolejne ogniwo tego samego łańcucha form literackich, a ich zintensyfikowana obecność pozwala łatwiej uświadomić sobie charakter zapoczątkowanych dawniej przemian. Z tej perspektywy rozwiązania zadomowione w utworach minionej i obecnej dekady jawią się jako kontynuacja procesów kształtujących się w rozmaitych wcieleniach od końca XIX wieku. Wizualizację można uznać nie tylko za jedną z istotnych dla modernizmu prawidłowości, ale także za inwariant szerszego – i pod wieloma względami kluczowego – zjawiska. Objawia się ono silnie manifestowaną przez sztukę nowoczesną potrzebą naruszania własnych granic i przełamywania barier typowego dla siebie tworzywa⁶⁵ w celu poszukiwania artystycznych ekwiwalentów nowej sytuacji komunikacyjnej (i zarazem w celu reformowania i rewolucjonizowania samej sztuki, uczynienia jej adekwatną wobec odbiorczych potrzeb). Przy takim ujęciu propozycje prozaików debiutujących po 1989 roku wydają się raczej pójściem na skróty i dość mechanicznym powielaniem samych gestów bez ich dawnego wywrotowego potencjału, a więc zawężaniem przynajmniej hipotetycznie tkwiących w literaturze możliwości, by nie tylko dotrzymywać kroku przemianom cywilizacyjnym i je sankcjonować, ale widzieć w nich wyzwanie i problem do nazwania. Rzecz w końcu nie w tym, ile i co się ogląda, ale w tym, jak dużo udaje się zobaczyć.

⁶⁴ W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 23.

⁶⁵ Tamże, s. 30-32.