

W żywiole gry. Postmodernistyczne inspiracje w młodej poezji białoruskiej¹

Antologia młodej poezji białoruskiej, wydana przez Kolegium Europy Wschodniej w 2006 roku, to książka z wielu względów niesamowita. I nic dziwnego, bo wyboru dokonała niezwykajna osoba, a mianowicie Andrej Chadanowicz. Zamieszkały w Mińsku poeta, pisarz i poliglota już we wstępie oczarowuje czytelnika i uprowadza go w dziedzinę, którą nazywa „żywiołem powietrza”. To określenie pobudza wyobraźnię, wrasta w pamięć, a równocześnie tworzy wielowymiarową kategorię ułatwiającą interpretację poezji młodych, co Chadanowicz błyskotliwie udowadnia w krótkim eseju, umieszczonym na początku książki². „Białorusini to naród wyraźnie związany z żywiołem powietrza” – pisze prowokacyjnie, a rozmiar tej prowokacji odsłania się z każdym kolejnym zdaniem, z którego dowiadujemy się, że białoruskich poetów cechuje „rzucanie słów na wiatr”, „szukanie wiatru w polu” i „budowanie napowietrznych zamków”³. Okazuje się, że można tak pisać o poezji, równocześnie nie zamierzając jej wykpić i wyszydzić. Można, gdyż współczesną poezję białoruską – zdaniem Chadanowicza – tworzy przede wszystkim „żywioł gry”.

Gra to jedno z kluczowych pojęć dla postmodernizmu. Jak stwierdza Halina Janaszek-Ivaničková :

¹ Bez względu na to, czy uznamy zbiór *Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej*, który będę w tym szkicu analizować, za spójny wybór tekstów mających pewne cechy wspólne, stanowiące element postmodernistycznego socjokodu, czy też nie, warto na wstępie wspomnieć, że jest to zbiór wyjątkowy. Wyjątkowy, gdyż stworzony przez ludzi niezwykle młodych, urodzonych między 1986 a 1977 rokiem, lecz równocześnie zaskakująco dojrzały pod względem stylu i formy. Do napisania tego szkicu skłoniła mnie przyjemność, poznawcza i estetyczna, obcowania z tekstami młodych autorów białoruskich, zamieszczonymi w wyborze Chadanowicza i za tę radość odkrywania, możliwość włączenia się w „żywioł powietrza” i jego gry, serdecznie im dziękuję. Jestem świadoma mankamentów, jakie ma analiza wierszy niedokonywana na tekście oryginalnym, w języku oryginału. Pomimo tego, iż nie znam języka białoruskiego, zdecydowałam się podjąć ryzyko, zaufać tłumaczom i spróbować wydobyć na powierzchnię to, co możliwe do wydobycia, mając równocześnie nadzieję, że w ten sposób przyczyniam się do poszerzenia w Polsce wiedzy o kulturze białoruskiej i jej twórcach. *Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej*, wybór i red. A. Chadanowicz, Wrocław 2006.

² A. Chadanowicz, *Sprzedawcy powietrza* [w:] *Pępek nieba...*, op. cit. s. 5.

³ Ibidem, s. 5.

„(...) za pośrednictwem cytatów i kolaży postmodernizm prowadzi swoją grę z czytelnikiem i grę o czytelnika.”⁴

Przytoczenia, pastisz i parodia to tylko niektóre z narzędzi używanych w tej walce, choć bynajmniej nie jedyne.

O poezji jednakże rzadko mówi się „postmodernistyczna”. Dzieje się tak między innymi ze względu na niejednoznaczność słowa postmodernizm, wielość nurtów w jego obrębie. Problematiczny jest sam fakt, że w ten kierunek wpisana jest (jako zasada konstytuująca) wielość opcji, ideologiczny i estetyczny pluralizm⁵. Nie oznacza to jednak, że poezja pozostaje odporna na inspiracje i oddziaływanie zjawisk o szerokim kulturowym zasięgu, a do takich zaliczyć można właśnie postmodernizm. Bliska jest mi koncepcja kodów Douwe Fokkema, gdzie kod oznacza system konwencji, które regulują organizację tekstu⁶. Jeden z kodów sproblematyzowanych przez wspomnianego autora to „kod okresu literackiego lub grupy literackiej”, sprawiający, że czytelnik rozumie tekst odwołując się do znajomości konwencji danego okresu lub też wiedzy, jaką dysponuje pewna wspólnota komunikacyjna⁷. Obecność jednego kodu nie wyklucza obecności innych, które nakładają się nań. Dlatego, zdaniem Fokkema, przydatność terminów kodu periodyzacyjnego oraz kodu epoki staje się wątpliwa – różne zjawiska mogą współistnieć, albo występować w innym czasie w odmiennych krajach i obszarach kulturowych. Badacz traktuje postmodernizm właśnie jako pewien kod kulturowy, o bardzo szerokim zasięgu, na który nakładają się inne kody, o przedłużonym istnieniu, takie jak na przykład: realizm, surrealizm czy dadaizm⁸. Jedną z podstawowych cech tego kodu, które podaje holenderski autor, jest nieselektwność, rozumiana jako negacja rozróżnienia między prawdą a fikcją, przeszłością a teraźniejszością, tym co istotne i nieistotne, jako protest przeciwko wszelkiej dyskryminującej

⁴ H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, Katowice, 1996, s. 79.

⁵ Ibidem, s. 17.

⁶ D.W. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, tłum. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994, s. 13.

⁷ Ibidem, s. 16.

⁸ Ibidem, s. 18-19.

hierarchii⁹. To przypadkowa zbieżność, ale tom *Sprzedawcy powietrza* otwiera wiersz, w którym jak refren powraca sformułowanie „ale to nieistotne”.

Oczywiście cech przypisywanych kodowi, sposobów ich systematyzacji może być wiele i mogą one również budzić wiele kontrowersji. Tym trudniejsze jest znalezienie takich wyróżników w poezji, ponieważ większość opracowań dotyczy wyłącznie prozatorskich dzieł postmodernistycznych. Uznaje się, że to powieść jest domeną postmodernizmu, zapominając, że słowa postmodernizm w znaczeniu zbliżonym do dzisiejszego, po raz pierwszy użyto właśnie w odniesieniu do poezji. Uczynił to Randall Jarrell w 1946 komentując wiersze Roberta Lowella¹⁰. Do utworów postmodernistycznych zaliczano również poezję beatników (Allena Ginsberga, Jacka Kerouaca, Laurence Ferlinghetti, Gregory’ego Corso), a także San Francisco Renaissance School (Gary’ego Syndera) oraz New York School (Johna Ashbery’ego, Kennetha Kocha)¹¹. Halina Janaszek-Ivaničková wspomina również o Tadeuszu Różewiczu, „z jego świadomością porażoną apokalipsą II wojny światowej”, jako o twórcy postmodernistycznym¹².

To wyliczenie pokazuje niestety – że zakres terminu „postmodernizm” jest zbyt szeroki, kryteria jego wyodrębnienia spośród innych zjawisk kulturowych pozostają niejasne, na skutek czego tak odmienne modalności, jak te reprezentowane przez beatników oraz Tadeusza Różewicza mogą być podeń podpięte. Nie po to jednak przywołuję to pojęcie, by „podcinać mu skrzydła” i demaskować je jako całkowicie indolentne. Janaszek-Ivaničková uważa, iż:

„istnieją pewne kategorie poznawcze, które wymykają się definicji, mimo to jednak, w określonych warunkach, mogą być w sposób uzasadniony stosowane”¹³.

⁹ Ibidem, s. 52.

¹⁰ H. Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu*, Katowice, 1996, s. 82

¹¹ Te grupy poetyckie przywołuje H. Janaszek-Ivaničková w swojej pracy *Od modernizmu do postmodernizmu* choć nieprawidłowo przytacza nazwisko jednego z poetów, a mianowicie Gary’ego Syndera – błędnie wspomina o nim w kontekście San Francisco Renaissance School jako o Garym Sydnay’u. Zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu*, op. cit., s. 88.

¹² Mam świadomość, podobnie jak Halina Janaszek-Ivaničková, że jest to kontrowersyjne przyporządkowanie i jedno z wielu możliwych. Zob. H. Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu...*, op.cit. s. 89.

¹³ Ibidem, s.89.

Uważam, że mamy tu do czynienia z takim właśnie przypadkiem i postaram się poniżej udowodnić, że w odniesieniu do omawianej antologii użycie pojęcia postmodernizm – rozumianego jako pewien kod, który przenika przez teksty i staje się możliwy do odczytania przez krytyka – jest jak najbardziej uzasadnione.

Wprawdzie, jak twierdzi Chadanowicz, poeta może być postmodernistą lub nim nie być, jednak jego poezja nie powinna być pozbawiona „żywołu gry”, który pojmuję jako „wyrazistość i zapamiętywalność dobrego sloganu reklamowego”¹⁴. Nie próbuję nadać wszystkim poetom prezentowanym w antologii etykiety postmodernistów, raczej szukam w ich wierszach tegoż „żywołu gry”, który jednakże uznaję za jeden z elementów charakterystycznych dla postmodernistycznej myśli i twórczości. Uważam za charakterystyczne, że Chadanowicz przywołał slogan reklamowy – element kultury niskiej, formę pomniejszą – czyniąc je kryterium, które służy mu do określenia tego, co się czyta, po jaką poezję warto sięgnąć. Flirt z kulturą masową otwiera tylko listę, wpisującą się w asyndetony wyliczeń, cech charakterystycznych dla postmodernizmu. Do kwestii ich identyfikacji jeszcze powrócę, teraz jednak spróbuję się przyjrzeć kolejnej kontrowersji, tym razem związanej z narodowością.

Mówienie o postmodernizmie w przypadku literatur krajów postkomunistycznych, zwłaszcza takich, które – jak Białoruś – jeszcze się ze swego socjalistycznego dziedzictwa nie otrząsnęły, jest oczywiście dyskusyjne. Globalny charakter współczesnej kultury sprawia, że modne w jednej części świata trendy prędzej czy później docierają do innych, gdzie przybierają zwykle zmodyfikowaną przez tradycję literatury narodowej czy regionalnej formę, jednakże istnieją, są obecne, choćby jedynie na marginesie kultury oficjalnej. Postmodernizm stoi po stronie „myśli słabej” (*weak thought*), świadomej swoich ograniczeń i na gruncie literatury próbuje dać odpór „myśli silnej” (*strong*

¹⁴ A. Chadanowicz, *Sprzedawcy powietrza*, op. cit. s. 6.

thought), homogenizującej i totalizującej rzeczywistość¹⁵. Tak więc jest naturalnym sprzymierzeńcem dysydentów. Jednocześnie są to dysydenci szalenie specyficzni, bo jak pisać chociażby o kwestii represjonowanej i nie w pełni wykształconej narodowości białoruskiej, gdy patriotyzm i odwoływanie się do kategorii narodu stanowi element myśli totalizującej, od której należy stronić? A jednak młodzi poeci białoruscy omijają te rafy i udaje im się stworzyć język, umożliwiający mówienie również i o tych wstydliwych kwestiach (patrz: „język białoruski (I)” i „język białoruski (II)” Walżyny Mort¹⁶).

* * *

Nie ma wypracowanych kryteriów deszyfrowania postmodernistycznych wpływów w poezji. Wynika to po części z krygowania się krytyków i poetów: „nie wpisuję się w żadne –izmy”. Po części zaś z tego, że, jak już wspominałam, to powieść stanowi programowy obszar ponowoczesnych zmagania. Wyjściem z tego galimatiasu zdaje się być próba wybrania kryteriów przydatnych do analizy, ewentualnie próba ich przeformułowania zgodnie z wymaganiami materiału poetyckiego.

1.

Zacznijmy od kwestii pierwszej: literatura postmodernistyczna jest intertekstualna. Jednakże teksty literackie zawsze „obcowały” ze sobą, istniały w powiązaniu. Wobec tego, jaka to intertekstualność, do której ponowoczesność rości sobie pretensje? Po pierwsze – jak twierdzi Janaszek-Ivaničková¹⁷ – taka, w której nadzwyczaj często sięga się po cytaty, aluzję, napomknienie, reminiscencję, stanowiące materiał do *bricolage’u*, nie są zaś przejawem

¹⁵ H. Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu...*, op.cit. s.93

¹⁶ W. Mort, *język białoruski (I) i język białoruski (II)* [w:] *Pępek nieba. Antologia młodej poezji białoruskiej*, tłum. A. Pomorski, Wrocław 2006. s. 121 i 125. Ponieważ utwory poszczególnych twórców w antologii *Pępek nieba* zostały przetłumaczone przez różne osoby, zdecydowałam, że niezbędny jest przy każdym utworze przypis bibliograficzny.

¹⁷ H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, op. cit. s. 79.

dogłębnego zrozumienia cytowanego dzieła. Żeby przetestować omawiany wybór pod tym kątem, postanowiłam zrobić listę napomknień, intertekstualnych odniesień, u pierwszego z poetów, a mianowicie Andreja Adamowicza¹⁸. Oto lista:

W oczekiwaniu na elegię bukoliczną - Boreasz, Demiurg, elegia bukoliczna, encyklika, teksty solarne,

Kontrapunkty - Argus, CIA, dyrektor Mosadu, James [James Bond? William James? – któż to wie? – przyp. KP], Klio

*(Niemał step)** * * - Fox Trot, Fenix, Viator [Homo viator - KP]

Wasza Wysokość - Hiroszima, Nagasaki, Karol XII, Eklezjasta, Żyd, Groźny [Iwan Groźny – przyp. KP]

Nie budźcie jej - Kawafis, Platon, Aleksandria, Goci, Lilit, Murzyn

Szósty powrót – [brak – KP]

*(Chciałbym mieszkać)** * * - kruk z Tower

*(Wilno otwiera światy)** * * - [brak – KP]

Lista ta nie ma pretensji do bycia wyczerpującą, to tylko przegląd, spis rzeczy, które narzuciły się penetrującemu spojrzeniu. Pierwsze nasuwające się spostrzeżenie, to wrażenie bigosu, przemieszania symboli zaczerpniętych z kultury wysokiej, z elementami pochodzącymi z kultury popularnej: Klio spotyka się tu z Jamesem Bondem, Fenix z Fox Trotem, Lilit z Murzyinem. Twórca „zarzuca wędkę” w dowolnym czasie, dowolnej epoce i „wyłowione ryby” układa obok siebie metodą, jak się zdaje, wolnych skojarzeń lub też zgodnie z zasadą użyteczności. Mieszanie różnych poziomów czy aspektów kultury, zamazywanie rozgraniczeń, romans z kulturą popularną – to wszystko cechy, które możemy uznać za rys charakterystyczny ponowoczesności¹⁹. Nie dlatego, iżby było to zjawisko wyjątkowe na przestrzeni dziejów, ale raczej ze względu na skalę i stopień nieprzyzwoitej wręcz śmiałości miksowania tych porządków oraz wykorzystywania „niskich” form i odniesień.

¹⁸ Wspominane tu wiersze Andreja Adamowicza znajdują się w antologii *Pepek nieba* (op.cit.) na stronach 12-37 i zostały przetłumaczone przez Bohdana Zadurę.

¹⁹ H.Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu*, op. cit., s. 276.

Jedną z postmodernistycznych form gry z przeszłością jest palimpsest. Słowo palimpsest oznacza starożytny lub średniowieczny pergaminowy rękopis, z którego zeskrobano lub starto poprzedni tekst²⁰. Jako pierwszy użył tego określenia do scharakteryzowania postmodernistycznego tekstu Edmund Wilson²¹, omawiając w swojej pracy *Axel's Castle* książkę *Work in Progress* Joyce'a. Popularność koncepcji palimpsestu wynika z postmodernistycznego przekonania, że „każdy nowy tekst jest napisany na starym tekście”²². W wyborze *Pępek nieba* metafora palimpsestu pojawia się zarówno w najbardziej dosłownej formie, wyrażonej graficznie, w jednym z utworów Anatola Iwaszczanki, jak i w sposób mniej bezpośredni, w innych tekstach. Przyjrzyjmy się jednak najpierw krótkiemu wierszowi Iwaszczanki²³, który pozwalam sobie zacytować w całości:

* * *

~~nakładają się nowe imiona~~
~~nadpisują nowe nazwy~~
~~warstwa za warstwą~~
~~pokrywają stare...~~
~~jesteśmy palimpsestami~~
~~i kto teraz powie~~
~~kiedy była ta tabula rasa~~

Wprowadzenie elementu graficznego, przekreślenia, przywodzi na myśl rękopis, niekoniecznie starożytny, na którym pisze się, kreśli i znowu pisze coraz to nowe rzeczy. Odsłania również „archeologiczny” charakter samego języka, jak i utworów w nim powstających – nazwy, warstwa za warstwą pokrywają stare oznaczenia i być może nigdy się nie dowiemy, które słowo, tekstu było pierwowzorem – podobnie jak nie wiemy, które z dziewięciu odkrytych przez Scheliemana w tym samym miejscu miast było Troją,

²⁰ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1994, s. 373.

²¹ D.W. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, op. cit., s. 55.

²² Ibidem, s. 55.

²³ A.Iwaszczanka, (~~nakładają się nowe imiona...~~), tłum. K. Bortnowska [w:] *Pępek nieba...*, op. cit., s. 75

opisywaną przez Homera. „Tabula rasa” staje się w tym kontekście *terra incognita*, ale również ziemią obiecaną, marzeniem o czystej, niezapisanej karcie, którego nie da się ziścić. Przemyslenia Arystotelesa, Dunsza Szkota i Locka w tej kwestii okazały się w świetle odkryć współczesnej genetyki, neurofizjologii i psychologii w większości błędne. Ani człowiek zaraz po urodzeniu, ani dziecko, ani też sam umysł nie są czystą kartą. Co dopiero mówić o tekście.

Zapewne w wielu tekstach z tego zbioru można by się doszukać palimpsestowego charakteru, jednak na szczególną uwagę zasługuje cykl stworzony przez Maryję Matysiewicz²⁴: *Barbara Radziwill's livejournal (fragmenty z internetowego dziariusza Barbary Radziwiłłówny)*, w którym na historii życia Barbary Radziwiłłówny, wielkiej księżnej litewskiej, przez rok królowej Polski, zostają nadpisane współczesne realia. Historia królowej ulega odświeżeniu, staje się przedmiotem aktualizacji, do tego stopnia, że bohaterka liryczna wiersza – Barbara Radziwiłł – momentami zdaje się być teraźniejszą nastolatką, dziewczyną, kochanką. Język stylizowany delikatnie na historyczny (na przykład fragment „Wydawałam szafarzom, /klucze do alkierzy i komór”, wplatanie zdań i wyrazów w języku francuskim), realni ludzie i rzeczywiste miejsca, między innymi Gieraniony – gdzie przez kilka lat, przed poślubieniem króla Zygmunta Augusta, mieszkała Barbara Radziwiłłówna, wdowa po Stanisławie Gasztołdzie; Kraków, gdzie zmarła w 1551 roku), mieszają się z językiem dzisiejszym (zygota, bankomat, fabryka), slangiem młodzieżowym („pospierać się ze starymi”) i zjawiskami współczesnymi, takimi jak obecność samochodów i wiz („pędziliśmy dwieście na godzinę”, „wyrobiliśmy litewskie wizy”). Czasem dochodzi do paradoksalnych zderzeń tych dwóch porządków: historycznego i ponowoczesnego, jak w przypadku frazy: „exit wcisnęła ręka Zbawiciela”. W efekcie – zastosuję tu malarską metaforę – nie wiadomo, czy

²⁴ M. Matysiewicz, *Barbara Radziwill's livejournal*, tłum. A. Pomorski [w:] *Pepek nieba...*, op. cit., s.107-117.

spod nowej warstwy farby wyziera stara, czy też na nowym materiale sztucznie wytworzone zostały pęknięcia sugerujące wiekowość przedmiotu.

2.

Kolejne kryterium, któremu warto się przyjrzeć, to stosowanie pastiszu i parodii, „wspieranych ironią, określaną w odniesieniu do utworów postmodernistycznych najczęściej mianem ironii radykalnej”²⁵. Cechą konstytutywną ironii radykalnej jest to, iż potrafi wziąć w nawias każdy bez wyjątku przekaz, zakwestionować go i podważyć. Być może bliższa postmodernistycznemu ujęciu ironii radykalnej okazałaby się koncepcja de Mana, w której traktowana jest ona jako „cecha języka decydująca o jego nieuleczalnej „niesforności”, skazująca podmiot na ztratę w jego własnej mowie”²⁶, jednakże w kontekście analizy tekstu o wiele lepiej sprawdza się, również ponowoczesna, koncepcja Blooma, gdzie ironię traktuje się jako technikę utrzymywania się na powierzchni języka, technikę obronną umożliwiającą twórcy poradzenie sobie z lękiem przed wpływem. W tym sensie stanowi ona paradygmatyczne odchylenie od znaczenia dosłownego, jawi się jako gest negacji, będący gestem negatywnym dającym pole do zmagania się z prekursorami²⁷. Zmaganie to stało się w postmodernizmie jednym z podstawowych problemów: dekadencje poczucie, że wszystko już zostało powiedziane, stworzone, dokonane i że można jedynie grać z twórcami poprzedników, na sposób bardziej wyrafinowany, taką wizję przedstawiał jeszcze na przykład Hesse w *Grze szklanych paciorków*), czy też zupełnie nieskomplikowany i powierzchowny, wymusiło przyjęcie określonej koncepcji tworzenia i literatury. Drugi aspekt tej sytuacji, o którym pisze Bloom, to ironiczny namysł nad dwoistością sytuacji adepta, autoironia, pojawiająca się w zmaganiach towarzyszących tworzeniu własnego tekstu w kontekście dzieł

²⁵ H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz postmodernizmu...*, op.cit. s. 85.

²⁶ A. Lipszyc, *Dwóch współczesnych ironistów* [w:] „Nowa Krytyka”, 2003, nr 14, s. 260.

²⁷ *Ibidem*, s. 257.

poprzedników, której efektem jest dialektyczna gra samowywyższenia i samoponiżenia; gra pomiędzy tym co pomyślane, a tym, co powiedziane²⁸.

Już pierwszy utwór w zbiorze wprowadza nas w świat sparodiowany, w świat „na opak” i podejmuje ironiczny dialog z dziełami poprzedników. Wiersz Andrzeja Adamowicza, *W oczekiwaniu na elegię bukoliczną*, odsyła nas, przynajmniej pozornie, do świata Teokryta, Wergiliusza i Horacego, do arkadyjskich motywów przewijających się przez literaturę na przestrzeni dziejów. Jednakże już skonstrastowanie w tytule dwóch terminów: elegia i bukoliczny sprawia, że oczekiwana idylla wykrzywia się i brzmi fałszywie. Zderzenie dwóch porządków: poważnej i refleksyjnej natury elegii, z lekką, przyjemną formą bukolik, powoduje dysonans. Ironiczne sformułowanie: „w oczekiwaniu na” pokazuje dystans do obu form i – być może – w ogóle do posługiwania się zastaną formą. Równocześnie jednak wiersz ten sam stwarza dla siebie formę, podejmując grę z formą, w sposób przypominający najlepsze tradycje francuskiej grupy OuLiPo. Pojawiają się pewne przymusy, organizujące tekst poetycki, podobnie jak to miało miejsce przed stuleciami, różnicą jest jedynie źródło przymusów. W tamtym wypadku społeczne – raz utrwalone formy narzucały się same, domagały się dostosowania, tutaj natomiast – indywidualne, gdyż kształt wiersza, nawet regularny, dyktuje bądź to wyobraźnia twórcy, bądź też sama treść utworu dopomina się o pewną formę. Przybranie formy bywa również ironicznym mrugnięciem oka w kierunku czytelnika: patrz, mogę pisać jak oni, mogę robić co chcę, być bezforemny lub kształtny, jak wolisz bądź też, jeśli ja zechcę. Wiersz Adamowicza składa się z siedmiu strof, w tym jednej (ostatniej) niepełnej. Strofy (liczące po 9 wersów, oprócz ostatniej, która liczy 3), kierują się jeszcze jedną formą przymusu, a mianowicie nawracającą dialektyką słów: kiedy żeby kiedy żeby kiedy, od których zaczynają się kolejne wersy, a które pojawiają się w ściśle określonym porządku (1/kiedy, 2/0, 3/żeby, 4/kiedy, 5/0, 6/żeby, 7/kiedy, 8/0, 9/0):

²⁸ Ibidem., s. 261.

„**Kiedy** obudzę się o świcie,
Brak mi czasu,
Żeby dowiedzieć się, kto wygrał.
Kiedy zapalam pierwszego papierosa,
Nie starcza mi powietrza,
Żeby zanieść się kaszlem.
Kiedy piję pierwszą poranną kawę,
Nie wsypuję cukru,
Bo drżą mi ręce”²⁹.

Strofy przeplecione są swoistym refrenem, nawracającą frazą, która jest kolejnym elementem ironicznym w tym utworze:

„Ale to nieistotne.

Ale.

Ale.

To nieistotne.”

Fraza ta może być potraktowana zarówno jako Bloomowski gest negatywny – „ale to nieistotne” – w porządku ironicznym ma podwójne znaczenie. Po pierwsze: nic nie zakłóci sielanki, żadne mankamenty nie sprawią, że obraz przestanie być stwarzany i postrzegany jako sielankowy. Po drugie: nieistotność zakłócających elementów jest pozorna, nie da się ich ominąć i przekroczyć, będą się wdzierać i zakłócać rzeczywistość. Sielanka poddana takiemu zabiegowi rozpada się, szwankuje, okazuje się niemożliwa do podtrzymania, bo – brak czasu, powietrza, cukru, ostrych form, poczucia humoru, szybkości myśli, czegokolwiek.

Utworem, w którym ironia przybiera inną formę, choć nadal w celach parodystycznych sięga po rekwizyty tradycji (choć specyficznej, bo awangardowej – powraca tutaj pytanie: czy awangarda może być tradycją?) – jest wiersz Wiktora Żybula *Czarny kwadrat Malewicza*. Kazimierz Malewicz to jeden z najważniejszych malarzy-abstrakcjonistów w sztuce XX-wieku,

²⁹ A. Adamowicz, *W oczekiwaniu na elegię bukoliczną*, tłum. B. Zadura [w:] *Pepek nieba...*, op. cit. s. 13.

założyciel ruchu zwanego suprematyzmem³⁰. W swoich awangardowych upodobaniach był nadzwyczaj radykalny, czego przejawem stało się dążenie do całkowitego oderwania sztuki od rzeczywistości, maksymalnego uproszczenia form, daleko idącej geometryzacji. Do najśłynniejszych dzieł Malewicza zalicza się *Czarny kwadrat na białym tle*, będący, według artysty, „pierwszą formą wyrazową uczucia bezprzedmiotowego”³¹, wystawiony po raz pierwszy w Moskwie w 1915 roku. Wiersz Żybula rozjaśnia się, gdy sięgniemy po stworzone przez Malewicza założenia suprematyzmu, terminu który miał oznaczać „supremację czystego wrażenia [uczucia, doznania, przeżycia] w sztukach pięknych”³². Czarny kwadrat na poziomie postrzeżeniowym (literalnym – jakbyśmy powiedzieli w odniesieniu do pisanego tekstu) nie przedstawia sobą niczego wyjątkowego, niezwykłego. Tak jak sugeruje tytuł jest to czarny kwadrat, na białym tle, umieszczony centralnie, o dopracowanej fakturze i ostrych brzegach. Natomiast gdy sięgamy do wyjaśnień czynionych przez samego artystę, odkrywamy inny wymiar jego interpretacji. Kwadrat staje się punktem wyjścia (lub wyniku z) rozważań o charakterze ontologicznym: jak rzeczy istnieją. Malewicz wierzył bowiem, że istnieje

„inny porządek doświadczenia, który przejawia się jako »uczucie bezprzedmiotowe«. Wierzył dalej, że to »uczucie« wyrażają najlepiej czyste formy geometryczne ustawione i widziane w opozycji do kondycji uniwersalnej pustki”³³.

Omawiany wiersz Żybula ma konstrukcję paraboliczną. Malewicz i *Czarny Kwadrat* to tylko rekwizyty, za którymi się skrywa właściwa opowieść: o szaleństwie i rozsądku, o intymnym związku człowieka ze sztuką oraz o jej percepcji, w szczególności tej awangardowej. Z pozoru jest to historia z banalnym morałem: niezrozumiała sztuka awangardowa doprowadza do

³⁰ *Malarstwo nowoczesne. Od romantyzmu do awangardy XX-wieku*. tłum. A. Wieczorek-Niebielska. Pod red. M. Jędrzyckiego. Warszawa 1999, s. 336.

³¹ *Ibidem*, s. 452.

³² K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Gdańsk 2006, s. 65.

³³ J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne*, tłum. J. Holzman, Kraków 2006, s. 141.

szaleństwa tych, którzy ją oglądają i usiłują zrozumieć. Taką sytuację zarysowuje pierwsza strofa:

„Człowiek z całej siły
walił głową o ścianę
aż poty nań biły
burzyły się kłębiły
z wewnętrznego napięcia”³⁴.

Tak nakreślona sytuacja liryczna nasuwa na myśl wypowiedź samego Malewicza na temat percepcji jego awangardowej propozycji artystycznej w Rosji, na początku XX wieku:

„Kiedy w roku 1913 (...) uciekłem się do formy kwadratu i wystawiłem obraz nieprzedstawiający niczego poza czarnym kwadratem na białym tle, krytyka, a wraz z nią publiczność, zaszlochała: »Przepadło wszystko, co kochaliśmy. Znaleźliśmy się na pustyni... Przed nami czarny kwadrat na białym tle!«. Szukano najskuteczniejszych zaklęć, ażeby przepłoszyć ten symbol nicości i w »martwym kwadracie« dojrzeć jednak jakiś odblask ukochanej »rzeczywistości« (»realną przedmiotowość« i duchowe »uczucie«)”³⁵.

Napięcie, które wzbudza taki rodzaj przedstawienia tkwi w niemożności interpretacji, w zachwianiu fundamentów wiedzy o tym, czym jest sztuka. Kontrast pomiędzy oczekiwaniem pewnych typów obrazów, które są „rozumiałe”, dzięki utrwalonym kodom kulturowym, a pojawieniem się czegoś zakłócającego je, wybiegającego poza schemat, wywołuje wstrząs, wewnętrzne napięcie. Obcowanie z taką sztuką, próba jej zrozumienia, samo tworzenie jej, jest czymś „szalonym”.

Jednakże w drugiej strofie obraz ten zostaje rozbity: człowiek owszem, wali głową w ścianę, napina się wewnątrz, ale – nie dlatego, że nie rozumie sztuki awangardowej, ale z niewyjaśnionych względów, pragnie stać się *Czarnym Kwadratem* Malewicza. Takie utożsamienie z dziełem sztuki, tak intensywne przeżywanie sztuki u współczesnego czytelnika musi budzić powątpiewanie. Tekst zdaje się żyć niezależnie, ironia narasta dzięki spiętrzeniu

³⁴ W. Żybul, *Czarny kwadrat Malewicza*, tłum. I. Korybut-Daszkiewicz [w:] *Pępek nieba...*, s. 195.

³⁵ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy...*, op. cit. s. 66.

środków wskazujących na naiwne, niemal pierwotne zaangażowanie w sztukę, która (ironicznie) zastępuje rzeczywistość: „Nie potrzeba mu nieba/ i nie potrzeba ziemi”³⁶. Ironicznie, gdyż istnieje pewna wiedza podzielana – przez czytelnika i podmiot liryczny wiersza – wiedza o tym, że sztuka nie jest w stanie zaoferować takiego spełnienia, a temu, kto w taki sposób chciałby ją przeżywać, zostanie w świecie dyskursu zdrowia-choroby, nadana etykieta szaleńca.

Szaleniec, w wizji Żybula, prawdziwy szaleniec jest w świecie realnym coraz rzadszy („tak długo szukali wariata /i wreszcie go znaleźli”) – wizja ta okazuje się zgodna z tezami Foucault, stwierdzającego, iż kapitalizm pozwolił:

„zrodzić się na Zachodzie wyjątkowemu rysowi umysłowo chorego, a więc szaleńca, który nie jest szaleńcem, ponieważ dotknięty jest chorobą. Jest to ten sam system, który pozwolił narodzić się, jednocześnie lub raczej poprzez zetknięcie się z umysłowo chorym, osobie, która nigdy dotąd nie istniała, psychiatrze”³⁷.

Ten, kto traktuje sztukę poważnie oraz uważa, że można nią żyć, staje się wariatem, odmieńcem, którego należy zdyscyplinować – co zresztą dokonywane jest z radością – pielęgniarze „tańczą z zachwytu”.

W zakończeniu utworu absurd ulega kumulacji – pozorny morał: „Oto jak działa na ludzi/ sztuka awangardowa!” – jawi się jako zwieńczenie kpiny. Nie jest jasne, czy kpina dotyczy samej sztuki awangardowej, czy też, ludzkiej zdolności do zachwytu sztuką, uporczywych prób jej zrozumienia, nawet gdy okazuje się całkowicie nie-do-pojęcia, aż po zlanie się z nią, wchłonięcie jej i bycie przez nią wchłoniętym. Sam Malewicz w swoich rozważaniach na temat sztuki suprematycznej, łączących w sobie elementy zachodniej metafizyki i wschodniego myślenia religijnego, zaznaczał:

„Moje nowe malarstwo nie należy wyłącznie do ziemi. (...) Rzeczywiście w naturze człowieka tkwi dążenie do przestrzeni, ciężenie do oderwania się od ziemskiego globu...

³⁶ W. Żybul, *Czarny kwadrat Malewicza*, op.cit. s. 195.

³⁷ M. Foucault, *Szaleństwo i społeczeństwo* [w:] Idem, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, Warszawa-Wrocław 2000, s. 98.

Mnie przenosi na bezdenną pustynię, gdzie odczuwa się twórcze punkty wszechświata wokół siebie”³⁸.

Poszukiwanie sfery *sacrum*, porządku metafizycznego, który oferuje spełnienie i kreuje sens, w wierszu ulega jednak karykaturalnemu zniekształceniu. Bohater liryczny, siłą się, by na palcach, w napięciu, wysiłkiem całego ciała, ducha i umysłu obcować z dziełem, niczym średniowieczny asceta obcujący z Bogiem, jawi się jako postać komiczna, wykrzywiona, spogląda się na niego ironicznie, ale równocześnie z pewną sympatią.

3.

Jak zauważył białoruski filozof i wykładowca Andriej Jekadumau:

„Jeszcze nie przyswojona konceptualnie, tym niemniej na Białorusi końca XX wieku już miała miejsce kulturowa sytuacja postmodernizmu”³⁹.

Jednakże, była to sytuacja o dość niezwykłym charakterze, a mianowicie, tendencje postmodernistyczne z konieczności współistniały z dążeniami modernistycznymi, z narracją emancypacyjną, odradzaniem się żywej kultury narodowej:

„Modernistyczne i postmodernistyczne praktyki na obszarze białoruskim wkroczyły w złożone wzajemne oddziaływanie na siebie. Białoruś znalazła się w sytuacji socjokulturowego opóźnienia, podczas gdy Europa czy też Rosja już dostarczały gotowe wzorce – produkty socjokulturowych procesów, od których Białoruś na przestrzeni XX wieku była odseparowana”⁴⁰.

Białoruś to nadal skansen socjalizmu, troskliwie pielęgnowany przez oficjalne władze pod opiekuńczymi skrzydłami rosyjskiej metropolii. Jednakże, wygląda na to, że postmodernizm – napływający do tego kraju jak większość nowych trendów – paradoksalnie za pośrednictwem tekstów rosyjskich, stanowi z jego zamiłowaniem do pluralizmu, otwartości i różnorodności niemalże

³⁸ Cyt. za: A. Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2002, s. 320.

³⁹ A. Jekadumau, *Nowy ZASTÓJ i doganiający postmodernizm* [w:] <http://eedc.org.pl/pl/www/region/bialorus/felietony/postsowiecka.htm>.

⁴⁰ Ibidem.

naturalne narzędzie wspomagające obronę kultury białoruskiej przed dominującymi, socjalistycznymi, *grands recits*.

Na przecięciu się modernistycznych i postmodernistycznych tendencji wydają się lokować dwa niezwykle wiersze Walżyny Mort, o których już wspominałam we wstępie, a mianowicie *Język białoruski (I)* i *Język białoruski (II)*⁴¹. Pierwszy z nich zaczyna się podobnie jak klasyczna inwokacja: „mój kraju, na twoim terytorium (...)”. Jednakże już w drugim wersie ten pozór podniosłości rozpada się i zmienia w wyrzut: „na twoim terytorium/ zaczyna się wielki sierociniec”. Kontrast wprowadzony przez zestawienie zwrotów „mój kraju” i „wielki sierociniec” wywołuje napięcie, zaburza wydźwięk apostrofy. Oczekiwana modlitwa (Mickiewiczowski: „ty jesteś jak zdrowie/ ile cię cenić trzeba...”) zmienia się w zbiór przypuszczeń-wyrzutów:

„może urodziliśmy się bez nóg,
może modlimy się do niewłaściwych bogów,
może masz z nami za dużo kłopotu,
może jesteśmy nieuleczalnie chorzy,
może nie masz nas czym karmić”

Wyrzuty te osiągają swoją kulminację początku 2 strofy we frazie: „twój język jest tak mały/ że jeszcze nawet nie nauczył się mówić/ a ciebie, białoruś ogarnia histeria”. Anaforyczna konstrukcja cytowanego wyżej fragmentu (powtarzające się „może”) nie tylko rytmizuje utwór, ale również jest zręcznym chwytem oratorskim – upodabnia tę wypowiedź to rytmicznego skandowania, politycznej manifestacji.

Walżyna Mort w swoim wierszu wykorzystuje zużyty i nadmiernie wykorzystywany zarówno w nacjonalistycznej retoryce, jak i w socjalistycznej propagandzie, motyw matki-ojczyzny (słynne pomniki matki-ojczyzny to między innymi statua w miejscu rozegrania się bitwy stalingradzkiej na kurhanie Mamaja w Wołgogradzie, pomnik na największym na świecie

⁴¹ W. Mort, *język białoruski (I)*, tłum. A. Pomorski [w:] *Pępek nieba...*, op.cit. s. 121-123 oraz Eadem, *język białoruski (II)*, tłum. A. Pomorski [w:] *Ibidem.*, s. 125.

Piskariowskim Cmentarzu ofiar II wojny światowej w Sankt Petersburgu oraz gigantyczna statua w Kijowie). Jednakże motyw ulega przetworzeniu, dekonstrukcji, zostaje pozbawiona swej mitotwórczej siły. Konsekwentnie konstruowany jest wizerunek Białorusi jako histerycznej, niechętniej swojemu okaleczonemu dziecku matki. Dzieckiem są tutaj zarówno obywatele kraju, naród (ci, z którymi ma za dużo kłopotu, których nie ma czym karmić), jak i język:

„wciąż ci się zdaje,
że połoźne pomyliły zawiniątka.
i co, masz teraz karmić cudze dziecko,
własnym mlekiem poić cudzy język?”

Jak jednak język (białoruski) może spełnić oczekiwania kraju-matki, skoro „nie ma żadnych zasad”, jest „mały”, „leży siny na parapecie”, jest jak „zeszłoroczny śnieg” i „cień ikony”? Epitety te rozpoczynają długi wywód, demaskujący małość i niewydolność języka – białoruskiego, choć niektóre sformułowania można by również odnieść do każdego języka („język przez który kładzie się dzieci do pieca/ język przez który brat zabija brata”). Element białoruski, narodowy jest w tym wypadku dominujący, bo – najbardziej dotkliwy. Halina Janaszek-Ivaničková cytuje (w nieco innym kontekście, bo w odniesieniu do teatru absurdu) wypowiedź Mrożka:

„Nie mieliśmy głowy do egzystencjalistycznych głębi, mając na tej głowie coś pilniejszego, a mianowicie ucisk totalitarnego ustroju”⁴².

Można by ją przekształcić w odniesieniu do omawianej problematyki w następujący sposób: nie mamy głowy do wypowiedzi na temat języka, jako zniekształconego i niewiarygodnego narzędzia poznania, bo mamy wystarczający kłopot z niewydolnością języka (białoruskiego), którym musimy mówić na co dzień i w którym piszemy.

W tym miejscu konieczne wydaje się wprowadzenie kontekstu historycznego, a w szczególności wspomnienie o specyficznej sytuacji

⁴² H.Janaszek-Ivaničková, *Od modernizmu do postmodernizmu...*, op. cit. s. 160.

językowej na Białorusi wynikającej z historycznych zawirowań. Bez tego wprowadzenia niemożliwe jest zrozumienie sensu niektórych sformułowań pojawiających się w wierszu Walżyny Mort, takich jak „cudzy język”, „to nie język bo nie ma żadnych zasad”, „ten język nie istnieje,/nie ma zasad ani systemu./mówić nim się nie da –”.

* * *

Na Białorusi kwestia własnej narodowej mowy stanowi wielki problem. Degradacja języka białoruskiego rozpoczęła się od końca XVI wieku. Do tego czasu był używany w piśmiennictwie religijnym i świeckim, odgrywał również rolę języka urzędowego w Wielkim Księstwie Litewskim. Jednakże stopniowo, pod wpływem oddziaływania kultury i państwowości polskiej, ulegał degradacji, przestał być również językiem urzędowym i został zastąpiony przez język polski⁴³. Ograniczenie rozwoju języka białoruskiego uległ intensyfikacji w wieku XVIII, gdy Rzeczpospolita Obojga Narodów została włączona do Rosji. Jednakże żywy język białoruski, w formie dialektalnej, w dużej mierze oparł się wpływom zarówno polonizacyjnym, jak i rusycyzacyjnym, i stał się podstawą do odrodzenia białoruskiego języka narodowego w XIX wieku⁴⁴. W tym okresie nadal jeszcze był prześladowany (w szczególności po powstaniu styczniowym, w którym wzięła udział duża ilość Białorusinów⁴⁵), jednakże w warunkach półlegalnych nastąpił wówczas rozwój nowego ruchu kulturalno-oświatowego i zaczęły się ukazywać drukiem utwory w języku białoruskim. Do odrodzenia się języka białoruskiego przyczyniła się twórczość między innymi Jana Barščeŭskaha, Władysława Syrokomli, Wincenta Dunina-Marcinkiewicza, Franciszka Bahuszewicza, Adama Murynowicza.

W 1916 pod okupacją niemiecką białoruska świadomość narodowa przeżyła chwilowy rozkwit, powstawały nawet szkoły z językiem białoruskim,

⁴³ E. Czykwin, *Białoruska mniejszość narodowa jako grupa stygmatyzowana*, Białystok 2000, s. 262.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 262.

⁴⁵ *W kręgu kultury białoruskiej*. Pod red. Walentyny Piłat, Olsztyn 1994, s.10

jednak wkraczające wojsko polskie szybko zlikwidowało te placówki, gdyż odrodzona Polska nie uznawała istnienia Białorusinów. Aż do roku 1917 język białoruski nie posiadał norm. Ich opracowaniem zajął się dopiero Bronisław Taraszkiewicz i w 1918 została wydana pierwsza gramatyka języka białoruskiego⁴⁶. Zamieszczenie dotyczyło nawet samego alfabetu. W XIX wieku (po upadku powstania styczniowego) teksty zaczęto zapisywać w alfabecie łacińskim, ze względu na zakaz drukowania w języku białoruskim. Dopiero później zastąpiony został on cyrylicą.

W roku 1918 język białoruski uzyskał w końcu na powrót status języka państwowego. Ten stan rzeczy nie utrzymał się jednak zbyt długo, gdyż wkrótce, w okresie stalinizmu, większość inteligencji białoruskiej została wymordowana. W 1933 zrusyfikowano pisownię białoruską, a publiczne posługiwanie się językiem białoruskim uważano za działalność antysowiecką. Jak zauważa Sokrat Janowicz w ZSRR:

„Kulturę narodową poddano (...) swoistej muzeofikacji, język zaś – jego funkcję społeczną – zredukowano do poziomu osobliwości folklorystycznej”⁴⁷.

„Rzesze wieśniaków przyswajały sobie wielkowiejskie obycie w wersji rosyjskiej”⁴⁸.

Do roku 1990 obowiązywały dwa języki urzędowe: białoruski i rosyjski. W tym czasie znajomością języka narodowego mogła się pochwalić tylko niewielka część społeczeństwa (18%). Reszta nie znała go i nie chciała się go uczyć, a za swój język narodowy uważała język rosyjski (57%)⁴⁹. Nieco odmienne dane podaje Oleg Łatyszonek, który wspomina że 40% Białorusinów zadeklarowało się w spisie narodowym, iż mówi po białorusku⁵⁰. Zabawna dykteryjka na ten temat, dotycząca lidera białoruskiej opozycji Aleksandra Milinkiewicza, pojawiła się w reportażu *Białoruś – kartofle i dzinsy*. Pozwolę ją sobie zacytować w całości:

⁴⁶ Przemysław Foligowski, *Białoruś. Trudna niepodległość*, Wrocław 1991, s.52

⁴⁷ S. Janowicz, *Ojczyść. Białoruskie ślady i znaki*, Olsztyn 2001, s. 103.

⁴⁸ Ibidem, s. 103.

⁴⁹ P. Foligowski, *Białoruś...*, op.cit. s. 50-51.

⁵⁰ O. Łatyszonek, *Mój ranking narodów europejskich na początku XX wieku* [w:] *Geopolityczne miejsce Białorusi w Europie i świecie*, pod red. V. Bulhakau'a, Warszawa 2006, s. 169.

„- Dlaczego opowiadasz o historii Białorusi po rosyjsku – usłyszał pewnego razu Aleksander Milinkiewicz od swojego przyjaciela profesora Michasia Tkaczoua.

- Wstydzę się mojego białoruskiego. Jest kiepski – odpowiedział.

- Próbuj mówić w swoim ojczystym języku – Tkaczou był nieustępliwy”⁵¹.

Problem też stwarza to, że na Białorusi istnieją trzy odmiany języka białoruskiego – urzędowy, zrusyfikowany (tak zwana narkomowka), najbardziej rozpowszechniony; czysty język białoruski (tak zwana taraszkiewica), którego zasady spisał na początku XX wieku Bronisław Taraszewicz, a mówi nim tylko niewielka grupka opozycyjnej inteligencji; oraz język mówiony, powstały z języka białoruskiego i rosyjskiego (tak zwana trasianka), nigdy nie skodyfikowany.⁵² Znaczna część białoruskiego społeczeństwa w codziennych kontaktach posługuje się właśnie trasianką, kreolem języka rosyjskiego i białoruskiego, w którym dominuje rosyjska leksyka, natomiast fonetycznie pozostaje on bliższy językowi białoruskiemu. Ilość cech białoruskich czy rosyjskich jest sprawą indywidualną każdego użytkownika, gdyż sama tarasianka nie posiada żadnych norm (może właśnie ją ma na myśli Walżyna Mort pisząc: „język, który nie ma żadnych zasad”?).

W 1991 język białoruski stał się w końcu jedynym językiem państwowym, ale w 1995 uległo to zmianie, gdyż polityczne elity prorosyjskie doprowadziły do dołączenia jako języka państwowego również rosyjskiego. Obecnie język białoruski jest powoli zastępowany językiem rosyjskim, choć formalnie na Białorusi obowiązują dwa języki.

Sytuację na Białorusi, pod względem językowym i narodowościowym, można określić jako bardzo trudną. W społeczeństwie białoruskim utrwalony został mocno stereotyp, że „rosyjski jest językiem lepszym, językiem miasta i kultury, zaś białoruski to język ciemnej wsi”.⁵³ Chociaż współcześnie w znacznym stopniu ten schemat uległ odwróceniu, gdyż to opozycyjne,

⁵¹ A. Brzeziński, M. Nocuń, *Białoruś – kartofle i dzinsy*, Kraków 2007, s. 72.

⁵² P. Foligowski, *Białoruś...*, op.cit. s. 52.

⁵³ Ibidem, s.52.

wykształcone elity posługują się językiem białoruskim, jednak bynajmniej nie uprościło to sytuacji. Jak zauważa Sokrat Janowicz – znany dwujęzyczny (język polski i białoruski) poeta, pisarz:

„Państwowość białoruska jest czymś wymuszonym. (...) Nie da się utrzymać dłużej sytuacji, w której salony intelektualne posługują się językiem białoruskim, lud zaś rosyjskim. Samo państwo natomiast nie jest zainteresowane przywracaniem białoruszczyzny do powszechnego użytku (...)”⁵⁴.

Wieszcz również, że kulturowa odrębność białoruska skurczy się do białoruskości rosyjskojęzycznej, nieco odmiennej kulturowo niewielkiej wyspy na oceanie języka i kultury rosyjskiej. Na problem ten zwraca również uwagę Griegory Ioffe, stwierdzając że niedokończony proces budowania tożsamości narodowej pozostaje największym wyzwaniem dla Białorusi⁵⁵.

* * *

W wierszu *Walżyny Mort* język białoruski jawi się jako dziwny twór, który nie istnieje i nie ma zasad. Nie da się nim mówić, wszyscy mają do niego żal za to, że nie jest taki, jaki powinien być, lecz stanowi „cień ikony”, odbicie ruskich wpływów (tak jak *trasianka*). Nie nadaje się również do pełnienia funkcji reprezentacyjnych, narodowych („nie sposób takim językiem dekorować miasta”), nie jest wysubtelniony i wydelikacowany przez wielowiekową praktykę. Język tylko raz w wierszu pojawia się w funkcji przedmiotu (jako coś, czym dekoruje się miasto). Ujmuje się go przede wszystkim jako coś żywego, ulega antropomorfizacji. Na przemian jest dzieckiem (leżącym na parapecie, sinym, które jeszcze nie nauczyło się mówić) i matką (rodzącą różne potwory). Pojawia się też raz jako ktoś nieokrzesany i bezpośredni („wali z mety prosto w mordę”).

Wiersz *język białoruski (I)* ma charakter groteskowy. Widać to wyraźnie, gdy podzieli się ten tekst na trzy części – pierwszą, w której tematem jest

⁵⁴ S. Janowicz, *Ojczyśćość*, op. cit. s. 104.

⁵⁵ G. Ioffe, *Białoruś: już państwo, jeszcze nie naród* [w:] *Geopolityczne miejsce...*, op.cit. s. 163.

Białoruś-histeryczna matka, drugą sproblematyzowaną przez język i trzecią, w której następuje gwałtowny zwrot akcji, a miejsce logiki przyczynowo-skutkowej (lub choćby jej pozorów) zastępuje logika paradoksalna. Punktem przejścia są trzy krótkie wersy:

„a mnie niech ten tam system

całuje w

A-KOR-DE-ON.”,

w których następuje kulminacja absurdu. Jego ucieleśnieniem jest akordeon, który pełni funkcję dwojaką – z jednej strony, jak się przekonamy w kolejnej strofie, to instrument muzyczny, stanowiący również metaforę języka. Z drugiej zaś strony ta fraza stanowi twórcze przekształcenie znanego wulgarnego wyrażenia „całować w”, które w tym wypadku oznacza ni mniej, nie więcej niż prowokacyjne lekceważenie jakiegoś ograniczenia (systemu).

W ostatniej strofie wiersza następuje nagromadzenie paradoksów, wręcz zostaje ona rozsadzona przez paradoksy: akordeon rozciągnął się aż po obłoki, ale równocześnie bohater liryczny trzyma go na kolanach i karmi jak psa. Ta baśniowo-groteskowa wizja wprowadzona do utworu traktującego o tematach „poważnych” (ojczyzna, język) wprowadza ironiczny dystans, zmienia powagę w radosną twórczą grę, w której językowi zostaje przypisana kluczowa rola. Język, sprowadzający nieszczęścia na posługujących się nim, nieudolny, mały, słaby, będący cieniem ikony, któremu brakuje systemu – w końcowym rozrachunku okazuje się zdolny do radosnego tworzenia, gry, ma w sobie wystarczającą ilość siły:

„lecz kiedy będzie trzeba,

zagra wam umpa-pa!”

Poświęciłam sporą część tego szkicu na analizę wiersza Walżyny Mort, *język białoruski (I)*, żeby wykazać, że tematyka narodowa (modernistyczna) jest podjęta w nim w niezwykle sposób. Takich utworów (lekkich, przewrotnych, groteskowych) na tak dostojne tematy (język, kraj) nie spotyka się często, gdy trwa ucisk, terror, cenzura. Wiersz ten pokazuje wyraźnie, że nie da się już

tematyki narodowej podejmować w pełen powagi, dostojny sposób, bez względu na sytuację, w której obowiązujący socjokod postmodernistyczny narzuca określone formy wyrazu, uniemożliwia pewne sposoby mówienia. Jest to widoczne również w *języku białoruskim (II)*, gdzie stylistyka prześladowania („I dorastaliśmy w tym kraju,/ gdzie wpierw się kredą kreśli drzwi/ a nocą podjeżdżają budy/ i zabierają nas”) zamienia się niespodziewanie w stylistykę karnawału („ale w tych budach nie siedzieli/ mężczyźni z bronią maszynową/ ani kobieta z kosą/ tak przyjeżdżała miłość/ i zabierała nas ze sobą”).

Bohuslav Hoffman uznaje groteskę za typowy gatunek dla postmodernistycznej sztuki⁵⁶. I trudno się dziwić ponieważ w grotesce skrajnie odmienne elementy tematyczne, porządki etyczne, a nawet, jak pisze Hoffman⁵⁷, tektoniczne, czyli „wysokie i niskie, tragiczne i komiczne, realne i fantastyczne, wulgarne i subtelne, podniosłe i banalne, szkaradne i piękne”, łączą się, tworząc stylistyczną jedność. Wyakcentowane zostaje to, co niskie i peryferyjne i z tego właśnie wydobywa się ludzkie wartości. Dlatego też w „języku białoruskim” (II) nie zaskakuje pojawienie się wulgarnych określeń „pierdut” i „kurwa”, oraz użycie tego drugiego w dwojakim znaczeniu: jako przekleństwa rzucanego pod nosem, jak i epitetu określającego „gimnastyczkę naszej przyszłości” („czego to ona nie wyrabiała./kurwa”).

Groteska jednak nie była stosowana jedynie w postmodernizmie, co do tego nie możemy mieć wątpliwości. Czy groteska pojawiająca się w twórczości postmodernistycznej, wpleciona weń, ma jakieś cechy specyficzne, odróżniające ją na przykład od groteski renesansowej czy modernistycznej, nie da się w tym krótkim szkicu określić. Dostępna literatura nie rozstrzyga tego w najmniejszym stopniu. W szkicu Bernarda McElroy’a *Groteska i jej współczesna odmiana* czytamy:

„We współczesnym świecie zachodnim (...) źródło groteski przemieściło się i tkwi w lękach, poczuciu winy, fantazjach i zaburzeniach psychicznego życia jednostki. Groteska

⁵⁶ Cyt. za: H.Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz...*, op.cit. s. 170.

⁵⁷ Ibidem, s.170.

współczesna ma charakter mentalny, nie infernalny i nie jest sprawką Boga ani diabła, lecz samego człowieka”⁵⁸.

Jednakże to spostrzeżenie, niewątpliwie ciekawe, traci swoją wiarygodność, gdyż autor stosuje je w odniesieniu zarówno do dzieł z początku XX wieku, jak i jego drugiej połowy. Z kolei Hoffman uznaje, że emblematem postmoderny jest pewien określony typ bohatera, człowiek ekstrawagancki, dziwny, człowiek *undergroundu*⁵⁹. To ciekawa hipoteza, ale nie ma żadnego zastosowania w odniesieniu do analizy wierszy, gdzie bohater liryczny, nawet jeśli występuje, odgrywa zdecydowanie inną rolę i nie charakter, czy też charakterystyka postaci są dominantą kompozycyjną utworów.

* * *

Z użyciem terminu postmodernizm (1) do analizy (2) poezji (3) białoruskiej, wiąże się szereg problemów. O rzadkim doszukiwaniu się cech postmodernistycznych w poezji pisałam we wstępie do tego szkicu, więc wspomnę tylko, że – jak zwracało uwagę wielu wnikliwych obserwatorów tego zjawiska, w tym między innymi współczesny filozof, Christopher Norris:

„termin »postmodernizm« jest bardzo pojemny i obejmuje szeroki zakres idei, przekonań filozoficznych, ruchów i trendów społecznych, stylów sztuki, kulturowych form życia, itd. (...) ta różnorodność postmodernizmu jest z wielu względów bardzo interesująca, ale i tym większe budzi zastrzeżenia oraz wątpliwości”⁶⁰.

Wątpliwości na gruncie literaturoznawstwa i krytyki literackiej budzi brak precyzji kryteriów tego, co można określić jako postmodernizm, a także wątpliwości klasyfikacyjne i metodologiczne. Trzecie zastrzeżenie, które również już rozważałam na gruncie tego szkicu, dotyczy mówienia o postmodernizmie w krajach postsocjalistycznych i socjalistycznych. Pozwolę

⁵⁸ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 155.

⁵⁹ Cyt. za: H. Janaszek-Ivaničková, *Nowa twarz...*, op. cit. s. 170.

⁶⁰ *Nowoczesność/ponowoczesność – punkty interwencji. Z Christopherem Norrisem rozmawia Tetsuji Yamamoto*, [w:] „Nowa Krytyka” 2003, nr 13, s. 219-220.

sobie jednak na jeszcze jedną uwagę w tej kwestii – jak zauważa Halina Janaszek-Ivaničková :

„Postmodernizm jest w Europie odkrywany *ex-post* (...); europejscy pisarze stają się postmodernistycznymi pisarzami w momencie, gdy krytycy amerykańscy nadadzą im tę etykietę; z kolei pisarze słowiańscy zostają uznani za postmodernistów, gdy ich koledzy zachodnioeuropejscy, biegli już w znajomości socjokodu postmodernizmu, dostrzegą obecność poetyki postmodernistycznej w twórczości pisarzy słowiańskich (...)”⁶¹.

Z zacytowanych słów płynie następujący wniosek – jeżeli nie będziemy badać pod tym kątem poezji, jeżeli z góry odrzucimy socjokod postmodernistyczny, jako niejasny i niewiarygodny, jeżeli nie będziemy próbowali określić kryteriów analizy, na pewno przeoczymy coś, co być może jest w tekstach poetyckich obecne i egzystuje niezależnie od naszych niechęci i oporów.

⁶¹ H.Janaszek-Ivaničková , *Od modernizmu do postmodernizmu...*, s. 159.