

# *Estetyzm, antyestetyzm, anestetyzm – refleksy pluralizmu wartości współczesnej estetyki w stylu polskiej prozy końca XX wieku*

BOŻENA WITOSZ

(Katowice)

Włączenie estetyki w obszar refleksji o stylu literatury nie wymaga dziś szczególnych uzasadnień, bowiem przekonanie o kulturowej naturze ludzkiej rzeczywistości i traktowanie działalności artystycznej jako kategorii mediacji kulturowej uznać należy za wspólną postawę różnych gałęzi współczesnej humanistyki. Także w refleksji teoretycznej współczesnej estetyki pojawia się często postulat, by uznać konieczność kulturowej relatywizacji wartości estetycznych, gdyż te nie mają charakteru uniwersalnego – są wytworem określonej kultury, która warunkuje ich rozpoznawanie i waloryzację (por. np. Dziamski 1996: 38). Z kolei semiotyczne nastawienie wobec wytworów wszelkiej sztuki – sprzyjające integracji humanistyki – wykrystalizowało „tekstowe” podejście do kultury (by przypomnieć choćby prace badaczy literatury: J. Łotmana, R. Jakobsona, Tz. Todorova, a także estetyków, np. M. Wallisa czy współczesnych filozofów, poprzestając tylko na nazwisku P. Ricoeura) i spowodowało przesunięcie zainteresowań badawczych w kierunku poszukiwań reguł kodowania – wspólnych i specyficznych dla poszczególnych części kulturowego *univesum*. Także kategoria intertekstualności, która zdominowała dziś tekstowe analizy, zakłada, powtórzę za R. Nyczem, konieczność uwzględnienia „intersemiotycznych powiązań z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji” (Nycz 1993: 61). Wreszcie, prowadzenie kontekstowo zakrojonych rozważań umożliwiła współczesna stylistyka, poszerzając znacznie zakres pojęcia stylu, który w obecnym rozumieniu wykracza poza zjawiska

formalnojęzykowe, obejmuje także krąg znaczeń, wyborów tematycznych, postaw światopoglądowych, sięga więc sfery wartości i sposobów postrzegania świata (Gajda 1982: 68; Bartmiński 1993: 118). Ten polimorficzny aspekt stylu, powstający na styku trzech systemów: kulturowego, pragmatyczno-semiotycznego i językowego (Dubisz 1995: 279) powoduje, że podstawowa kategoria stylistyki nabiera wartości kategorii antropologicznej (Witosz 1999).

Natomiast niezbędne dla jasności wyводу jest zakreślenie zakresu i znaczenia pojęć umieszczonych w tytule referatu. Ich rozumienie, przyjęte dla potrzeb tego szkicu, choć miejscami zbieżne, nie jest jednoznaczne z definicjami formułowanymi w dyskursie teoretycznym najnowszej estetyki, gdzie, jak to ma miejsce w wielu innych dyscyplinach operujących pojęciami nieostryimi<sup>1</sup>, trudno o wypracowanie jednego „obowiązującego” znaczenia podstawowych kategorii. Uznając wagę i racje podnoszonych dziś problemów natury metodologicznej, zachowamy – dla potrzeb niniejszego szkicu – tradycyjne rozumienie estetyki, która, także w powszechnym odczuciu, zajmuje się głównie teorią sztuki, a jeszcze inaczej – zmysłowo odczuwanego piękna<sup>2</sup>. *Estetyzm* traktuję więc jako manifestację postawy aprobującej istnienie kategorii estetycznych (powszechnie zwanych klasycznymi) skupionych wokół wartości: piękna, harmonii, formy – skoncentrowanej na ich zmysłowym poznaniu i kontemplacji – oraz postawy dającej wyraz przekonaniu o autonomii sztuki i jej reguł. *Antyestetyzm* wprowadzony tu został jako pojęcie antynomiczne wobec określonego wcześniej *estetyzmu*. Oznaczać będzie przeciwieństwo, odwrót od pozytywnych wartości estetycznych, zwanych przez estetyków łagodnymi (Wallis 1968), i akceptację wartości estetycznie ujemnych, ostrych, takich jak: brzydota, cudaczność, dziwność, obrzydliwość, agresywność, brutalność, ordynarność<sup>3</sup>. Wreszcie *anestetyzm*, zgodnie ze słownikową definicją

1 Za kategorie nieostre uznaje się te, które nie spełniają kryteriów logicznej poprawności, tzn., których nie można jednoznacznie określić za pomocą cech koniecznych i wystarczających. W estetyce takim pojęciem jest podstawowa dla tej dyscypliny kategoria sztuki, zob. (Dziamski 1996: 61; Pękala 2000: 165), dla tekstologii lingwistycznej pojęcie tekstu, typu / gatunku mowy (Duszak 1998; Witosz 2001 b), dla stylistyki pojęcie stylu (Bartmiński 1993; Gajda 1982).

2 Należałoby wspomnieć tu przynajmniej, że dziś zgłasza się postulat odejścia od tak wąsko pojmowanych zadań estetyki i jej podstawowych kategorii. Por. np. (Morawski 1987). W. Welsch rozumie estetykę „jako tematyzację **wszelkiego** rodzaju postrzeżeń, zmysłowych na równi z duchowymi, codziennych i wzniosłych, należących do świata przeżywanego i do sfery sztuki (Welsch 1997: 521).

3 We współczesnej estetyce teoretycznej znaleźć można również inne eksplikacje antyestetyzmu. T. Pękala proponuje, by pojęcie to (w przywołanym tu rozumieniu jako odwrót od kategorii łagodnych: piękna, śliczności, umiaru) zastąpić antykallizmem, natomiast antyestetyzm opatrzyć

prefiksu *an* – oznaczającym w podobnie zbudowanych strukturach słowotwórczych: brak czegoś, obojętność względem czegoś (Szymczak 1978: 1) – rozumiem jako wykluczenie lub manifestowany brak zainteresowania usankcjonowanymi wartościami estetycznymi (zarówno dodatnimi jak i ujemnymi) oraz – to byłaby cecha pozytywna takiej postawy – transcendencję poza wyznaczony przez tradycję kanon wartości<sup>4</sup>.

Przedmiot obserwacji, jakim jest proza polska końca XX wieku, nie poddaje się łatwo zabiegom porządkującym i skutecznie wymyka się wszelkiego rodzaju ujęciom o charakterze syntetycznym. Decyduje o tym najbardziej charakterystyczna dla twórczości artystycznej naszych czasów kategoria **pluralizmu** (gatunkowego, tematycznego, światopoglądowego, estetycznego, stylistycznego), który eksponuje wielość, różnorodność i odrębność poszczególnych zjawisk oraz ich artystycznych nośników, zacierając, czy może raczej, marginalizując równocześnie procesy przenikania, łączenia, zlewania się heterogenicznych części w jedną, choć wielokształtną strukturę. Prezentowany dziś w prozie **eklektycyzm** uniemożliwia znalezienie wiązki wyróżników stylistycznych, które byłyby charakterystyczne wyłącznie dla wybranej grupy tekstów, tym bardziej nie pozwala wskazać wśród nich określonej dominanty. Skazani więc jesteśmy na poszukiwanie jedynie niezbyt jeszcze wyraźnie rysujących się tendencji, bez prób ich hierarchizacji i wyrokowania o ich randze, roli, sile i czasie oddziaływania.

Po tych zastrzeżeniach pora wrócić do zaprezentowanych w tytule referatu różnic. Zakładając, co oczywiste, że wybór strategii interpretacyjnych decyduje o wyborze przedmiotu badań, lista tekstów literackich, stanowiących egzemplifika-

zowaniem „transcendencji poza obszar sztuki” (Pękała 2000: 200). Rozbieżności terminologiczne mają swe źródło w różnym rozumieniu „otwartego” pojęcia sztuki oraz wzajemnych sytuacji estetyki i sztuki. Zob. ponadto inne, zbliżone do przyjętych przeze mnie, ujęcia: (Gołaszewska 1984); (Pawłowski 1987); (Dziemidok 1992); (Czerwiński 1997).

4 Upowszechniane dziś w teorii współczesnej estetyki pod wpływem lektury prac W. Welscha (1997) i O. Marguarda (1996) pojęcie anestetyzmu (zobojętnienia wobec postaw estetycznych) nie jest jeszcze powszechnie znane. W czasach powszechnej estetyzacji rzeczywistości postrzeganie przedmiotów dających zwykle doznania estetyczne charakteryzuje chłód, co wedle Welscha jest znakiem anestetyzacji – stanu niewrażliwości i „zachwyconego niezainteresowania” (Welsch 1997: 525). Zauważyć warto, że w *Słowniku języka polskiego* (Szymczak 1978: 53) zrównuje się pod względem znaczeniowym anestetykę z anestezjologią, jako działem medycyny zajmującym się znieczuleniem pacjenta podczas operacji. Zresztą ta dziedzina właśnie zdaje się być źródłem rozumienia anestetyki przez Welscha, który tłumaczy ją jako znieczulenie na fakty estetyczne; badacz ten ma jednak na uwadze również i znieczulenie społeczne.

cję zjawisk, które przyjdzie mi w tym wystąpieniu sygnalizować, jest odpowiednio wyselekcjonowana i ukształtowana<sup>5</sup>.

Jedną z wyraźniej rysujących się cech prozy obecnego *fin de siècle*<sup>6</sup> jest eksponowanie – czy to w wypowiedziach samych twórców<sup>7</sup>, czy w artystycznych realizacjach – jej **estetycznej** natury. Artyzm staje się wartością autonomiczną, wolną od innych zobowiązań (etycznych, politycznych, poznawczych). Zerwanie więzi, odcięcie się od aktualnej potocznej rzeczywistości oznacza równocześnie, że podstawowym punktem odniesienia tekstu prozatorskiego staje się świat sztuki. Ten proces „zanurzenia w literackość” został już przez krytykę rozpoznany, nazwany i po części opisany (por. np.: określenia: powieść „meta” (Kaniewska 1996: 22), antyfikacja, nieepicki model prozy (Czapliński 1997: 11, 139), toteż spróbuję skupić się na tych aspektach literackości, które nie były dotychczas w teoretycznej refleksji szczególnie eksploatowane.

Eksplcytnym sygnałem estetyzmu najnowszej prozy jest manifestowane na jej kartach zainteresowanie architekturą, malarstwem, rzeźbą, muzyką, i oczywiście, literaturą. Bohaterowie powieści Krzysztofa Vargi, Manueli Gretkowskiej, Piotra Siemiona, Izabeli Filipiak żyją, podróżują, uprawiają seks, piją alkohol, a w gronie przyjaciół słuchają muzyki i głównie rozmawiają o sztuce. Stąd, formą wypowiedzi, po który pisarze sięgają obecnie częściej, jest ekfraz<sup>8</sup>, będąca literackim sposobem, jak pisze Michał P. Markowski (1999: 11), uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe. *Ekphrasis* staje się miejscem dialogu różnych kodów kultury: wyspecjalizowanych języków poszczególnych gałęzi sztuki, ich odmian popularnonaukowych (np. posiłkowanie się w powieściowym opisie informacjami z bede-

5 W artykule cytuję fragmenty następujących utworów: Andrzej Stasiuk: *Opowieści galicyjskie*, Czarne 1998; Idem: *Dukla*, Czarne 1997, Idem: *Dziewięć*, Czarne 1999. Manuela Gretkowska: *Polka*, Warszawa 2001; Idem: *Podręcznik do ludzi*, Warszawa 1999; Włodzimierz Odojewski, *Oksana*, Warszawa 1999; Tadeusz Konwicki, *Czytadło*, Warszawa 1992; Izabela Filipiak, *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997. Cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

6 Określeniem tym nawiązuję do artykułu J. Sosnowskiego, zamieszczonego w „Tekstach Drugich”, zob. (Sosnowski 1996).

7 Andrzej Stasiuk w odpowiedzi na ankietę „Tekstów Drugich” napisał: Jeśli coś jest dobrze napisane, to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Od „co” bardziej interesuje mnie „jak”. [...] Te wszystkie sprawy jak sens, prawda czy właśnie wartości są produktami ubocznymi języka. Kto wie, czy nie są po prostu jego odpadami. A krytyka w swej przeważającej części z uporem wartym lepszej sprawy szuka w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych. Natomiast samą literaturą raczej się nie zajmuje. Przypomina to trochę rozmowę głuchych o muzyce. Zob. *Świadectwa*. Andrzej Stasiuk, „Teksty Drugie” 1996, nr5.

8 Na temat literackiej *ekphrasis* pisał ostatnio A. Dziadek, tam też obszerna bibliografia przedmiotu, zob. (Dziadek 2000).

kerą), oczywiście, języka literatury (dialog z podobnymi gatunkowo tekstami z tradycji i aktualnego pisarstwa) oraz wreszcie także języka teoretycznej refleksji (próba waloryzacji dzieła przy pomocy narzędzi wypracowanych przez metodologie humanistycznych dyscyplin). Czy tak określony estetyzm narracji ostatniej dekady wyróżnia się czymś swoistym? Wszak sztuką pisarze interesowali się zawsze i wielokrotnie podejmowali trud językowego opisanie ikonicznej reprezentacji. Jednak pewne różnice można dostrzec. *Ekphrasis* krytyczne, które pojawia się w pracach historyków i krytyków sztuki staje się quasi-literackie, gdy autorzy posiłkują się środkami wyrazu typowymi dla literatury (Dziadek 2000: 148). W prozie najnowszej mamy do czynienia z odwróceniem tej zależności – to literatura otwiera się na kody nieliterackie, a *ekphrasis* pozostaje nie tylko subiektywną interpretacją dzieła sztuki, ale staje się też pretekstem do wprowadzenia meta-dyskursu na temat swoistości i ograniczeń tekstowej reprezentacji, konwencji literackiego obrazowania itp. (por. *Martwą naturę z wędzidłem* Zbigniewa Herberta, opisy dzieł Caravaggia, Antonella da Messiny, Lebensteina, Bonnard w *Dzienniku pisanym nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). Najnowsza powieść Manuelei Gretkowskiej *Polka* dostarcza nam w kolejności lektury następujących opisów: gotyckiej katedry w Uppsali, antycznych rzeźb w muzeum w Delfach, najstarszego teatru europejskiego w Epidaurus, grobowca Amalii Mniszech w kościele św. Magdaleny w Dukli, własnych rysunków autorki, malowideł naskalnych, pałacu Sissi w węgierskim Godol itd. Jak na jedną powieść to spora **różnorodność** artefaktów, okresów historycznych, konwencji i stylów artystycznych. Ich obecność nie jest w tekście powieści szczególnie motywowana – wątek podróży jest tylko jednym z wielu uzasadnień wprowadzenia ekfrazy; spotkanie autorskie, praca nad własną książką, lektury, oglądany program telewizyjny – wszystko to, znowu bez szczególnych preferencji, otwiera karty powieści dla innych kodów kultury.

Literatura lat dziewięćdziesiątych, w sobie właściwy sposób, podejmuje dyskutowany dziś problem „**estetyzacji rzeczywistości**”. Nie idzie tu o doświadczenia przez nas – dziś niemal powszechnie – ten aspekt estetyzacji, gdy elementy otaczającego świata przekształca się wedle wzorów artystycznych w para-sztukę<sup>9</sup>. W

9 „Jestem przekonany, że estetyzacja *Lebensweltu* jest znamiem współczesnej epoki” – pisał w końcu lat osiemdziesiątych Rüdiger Bubner (1989: 131), a wtórował mu w kilka lat później Wolfgang Welsch: „Niewątpliwie przeżywamy współcześnie boom estetyki. Rozciąga się on od indywidualnej stylizacji poprzez ukształtowanie miasta i ekonomię, aż po teorię. Coraz więcej elementów rzeczywistości uzyskuje formę estetyczną, a ona sama przybiera dla nas w całości charakter konstrukt estetycznego” (Welsch 1993: 8, cyt. za Zeidler-Janiszewska 1996: 33), zob. też (Featherstone 1997).

grę wchodzi drugi aspekt, gdy pozaartystyczne fakty zostają jedynie zinterpretowane (bez realnej interwencji w rzeczywistość) wedle kategorii i reguł artystycznych (Gołaszewska 1996: 21). Sięgnijmy po konkretne przykłady. Z jednej strony mogą to być „ornamentacyjne” opisy pięknych włoskich pejzaży w *Dzienniku...* Herlinga-Grudzińskiego<sup>10</sup>:

Gwałtowna burza nocna przeszła nad Capri, w świetle błyskawic i w trzasku piorunów wyspa odstoniła się lepiej jako Wyspa, czyli zamknięty, drobny odprysk świata. Teraz. Gdy burza odpłynęła i daje o sobie znać tylko słabymi, pożegnalnymi błyskami i pomrukami, bezchmurne niebo uniosło się wysoko do góry. Na nim czerwony księżyc, luna rossa, otwór w kopule nasycony odblaskiem ukrytej łuny po tamtej stronie nieba. Znieruchomiałej nocy, dusznej i aksamitnej, nie zakłóca nawet szczekanie psów.

(*Dziennik 1984-1988*, s. 244)

Z drugiej – strategii stylistyczne stosowane w prozie Andrzeja Stasiuka. Gdy narrator *Opowieści galicyjskich* czy *Dukli* opisuje *odchodzący świat* PGR-ów, (s. 5), ubogie domostwa, zrujnowane place zapyziałych miasteczek, nie czyni ich pięknymi. Rzeczywistość prezentowana jest *nieforemna, gnuśna* (s. 10). Budynki przedstawiają sobą *jedynie różne stadia rozkładu, są liszajowate i nędzne* (*Dukla*, s. 74), zamknięte w ich wnętrzach rekwizyty to *stos zaszyfionych garnków, nóż na stole, ebonitowa popielniczka* (*Opowieści galicyjskie*, s. 43). A jednak są w tych deskrypcjach sygnały świadczące o tym, że podmiot wypowiedzi sugeruje w akcie percepcji „szarej rzeczywistości” jej artystyczną nobilitację, przyjmując postawę właściwą obcowaniu z dziełem sztuki (zob. też Nycz 2001; Sienkiewicz 2001). Metatekstowe składniki tych opisów: *pejzaż, spektakl, fotografia, scena, scenografia* wymagają także od czytelnika uruchomienia kulturowej kompetencji – przywołania pośredniczących w odbiorze rzeczywistości kodów sztuk plastycznych, tak, by właściwie odebrać efekt werbalnego przedstawiania, jakim jest nie tylko odsłanianie desygnatu, ale i by odwołać się do słów R. Barthes’a, ukazanie konwencjonalnego obrazu, artystycznej kopii, która w procesie postrzegania ów desygnat zawsze poprzedza (o modelującej roli kodów malarskich w literackim obrazowaniu zob. m. in.: (Barthes 1999: 91; Stala: 1995: 192; Pękala 2000: 269; Witosz 2001). Rola refleksów świetlnych, usytuowania przedmiotu, tła, miejsca oglądu jest w tych literackich obrazach artystycznie wyeksponowana, jednakże nie przydaje to przedmiotom walorów piękna: czy w *gęstym świetle nocy* czy w *siarkowej jaskrawości* dojrzeć można to samo: *oblazłą z farby podłogę, chłopięcą*

10 Poetyckość opisów włoskiego pejzażu w *Dzienniku* została już wcześniej dostrzeżona, por. (Bolecki 1991)

okrągłą twarz z mizernym szarym wąsem. (*Opowieści galicyjskie*, s. 42, 43). Ma się wrażenie, że opisujący w odniesieniu do obiektu percepcji zawiesza kwalifikację estetyczną: piękny / brzydki, by jednak posłużyć się **estetycznym kodem** w opisie zjawisk nieestetycznych. W tych deskrypcjach zabiegi **estetyzacji** zostają oderwane od obiektu percepcji, by skoncentrować się na **wypowiedzi** służącej jego opisaniu. Język – nasycony metaforą, oryginalnym porównaniem, często wykorzystujący efekty wynikające ze zderzenia jednostek przynależnych do różnych rejestrów stylistycznych, typów dyskursu, porządków estetycznych – spowalnia lekturę i pozwala odbiorcy oddać się estetycznej kontemplacji. Z dużą dozą pewności można stwierdzić, że nieprzezroczystość, bogactwo stylistyczne, jakie prezentują współczesne narracje jest najbardziej widoczną stroną estetyzmu (w tym kręgu należy umieścić prozę Magdaleny Tulli, Jerzego Pilcha, Zbigniewa Kruszyńskiego, Olgi Tokarczuk, Zyty Rudzkiej). Strategia „antypotoczności”, odróżniająca język wielu tekstów prozatorskich lat dziewięćdziesiątych od wyraźnie zabarwionej kolokwialnością wypowiedzi poetyckiej ostatniej dekady (Kornhauser 2000: 171) nie kryje swego konwencjonalnego charakteru – bogactwo frazy wskazuje nawiązania do stylistyk dobrze zadomowionych w tradycji.

Należy wspomnieć zatem o jeszcze jednym obliczu estetyzmu lat dziewięćdziesiątych – dostrzeganym dziś wyraźnie w różnych obszarach sztuki postmodernistycznej zwrocie ku **tradycji**, zwłaszcza sztuki XIX wieku. Stwierdzenie to samo w sobie jest banalne, gdyż za oczywiste uznamy, że przeszłość zawsze jawi się w horyzoncie rozumienia sztuki współczesnej, czy to w relacji o charakterze akceptacji, odrzucenia, transformacji, modyfikacji, powtórzenia. Jednak powtórzenie nie prowadzi do banalizacji literackiej wypowiedzi, nigdy bowiem nie jest dosłowne, przywołując to, co minione (dawne), czyni je aktualnym, tym, co obecne i nowe (Zaleski 1999). To, co jednak zasługuje na podkreślenie, to specyfika prowadzonego dziś dialogu z tradycją. W tzw. młodej prozie wyraźnie krystalizują się tendencje **eklektyczne**, które polegają na swobodnym wybieraniu elementów z przeszłości w zależności od doraźnych potrzeb. Znamienne w tym kontekście wydają się słowa Marcina Świetlickiego: „wszystko jest w różnorodności, w różnorodności kulturowej: nie da się zrobić czegoś nowego, poszukiwanie nowych form to jest oszustwo, ale jak się pokazuje, że się umie i tak, i tak, to z tego wynika jakaś sztuka”<sup>11</sup>. Te „pożyczone” języki sztuki poddaje się swoistemu przekształceniu, odzierając je z pierwotnego kontekstu i znaczeń. Synkretyzm estetyk i kodów kultury, dawniej ograniczony do niektórych form artystycznej ekspresji (np. grotte-

11 Z wywiadu z M. Świetlickim w „Gazecie o Książkach” 1994, 16 XI.

ski), dziś staje się zjawiskiem powszechnym – co krytyka wiąże m. in. z presją rynku, który narzuca konieczność akceptacji różnych gustów publiczności<sup>12</sup>. W planie filozoficznym tendencja do powtarzania tego, co minione, do zbliżania się ku temu, co bezpowrotnie stracone, interpretowana jest jako właściwość terapeutyczna dzisiejszej kultury, łagodząca dolegliwość spowodowaną brakiem pewności punktu ontologicznego odniesienia (Kuczyńska 1999: 47).

Obecność tradycji jest interpretowana także jako efekt modnej dziś „estetyki nostalgii”, wreszcie, nawiązania mogą mieć (choć w dobie dzisiejszej rzadziej) charakter parodystyczny (por. *Czytadło* Tadeusza Konwickiego). Stąd – w dzisiejszej estetyce zwraca się uwagę, że dokonujące się obecnie pomieszanie stylów jest raczej aleatoryczne niż eklektyczne, dlatego też mamy do czynienia z przypomnianiem dawnej epoki, a nie próbami odnawiania XIX-wiecznego stylu pisania<sup>13</sup>. Eksploatacja zdobyczy tradycji ubiegłowiecznej kultury, przeważająca nad „radością eksperymentowania”, w zakresie stylu literackiej wypowiedzi sprowadza się do selektywnego przywoływania minionych programów estetycznych oraz stylistycznych środków ich wyrażania. W prozie najnowszej szczególnie często wykorzystywany jest kulturowo – literacki kod modernizmu i sztuki secesji. Tu poszukuje się możliwości odzyskania estetycznej szaty, którą zgubiła proza „codziennosci”, epatująca czytelnika popolitością, brutalnością i wulgarnością. Dostrzec to można choćby w modelowaniu postaci współczesnej *feminy*, oglądanej przez ekran konwencji, które zamykają postać w znanych, oswojonych oraz aprobowanych ramach i formach. Są to często opisy odwołujące się w swych wyborach stylistycznych do klasycznego kanonu Piękna. Arystoteles w *Polityce* pisał: „Piękni tym się odróżniają od niepięknych, a twory sztuki malarskiej od natury, że cechy, rozproszone tam na oddzielne osoby, są w nich złączone w jedno” (Tatarkiewicz 1960: 157). Piękno absolutne, „które nie daje się opisać”, powoduje, że tekst werbalny „zmuszony” jest odesłać czytelnika do kodu, „który odpowiada za wszelkie Piękno, a więc do Sztuki. Innymi słowy, piękno można przywoływać wyłącznie w formie cytatu” (Barthes 1999: 68). Przypominany dziś, a rozpowszechniony w XIX-wiecznym dekadentyzmie, artycjalistyczny kanon Piękna, nakazywał przy-

12 „Radykalny eklektyzm” jest jednym z haseł postmodernizmu. Zob. o tym w kontekście sztuki współczesnej (Szkolut 1996).

13 Jestem daleka od traktowania w sposób powierzchowny podobieństw między współczesnymi praktykami artystycznymi a zjawiskami mającymi miejsce w kulturze wcześniejszej. W dyskursie teoretycznym słusznie zwraca się uwagę, że rzucające się w oczy podobieństwa formalne i tematyczne nie powinny przesłaniać faktu, że stoją za nimi inne koncepcje sztuki, odmienne wizje świata (zob. m. in. Pękala 2000).

równywać doskonałość kobiecego ciała do wzorów proponowanych przez malarstwo i rzeźbę:

Carolina pochodzi z Toskanii. Jej oczy o wielkich źrenicach przysłoniętych ciężkimi powiekami przypominają melancholijne, kamienne oczy etruskich figur.

(*Podręcznik do ludzi*, s. 50-51)

Oglądałam Weronikę jak ogląda się niezwyklego ptaka albo dzieło sztuki. Jej ciemna karnacja w połączeniu z mocno rzeźbionymi rysami twarzy, w istocie upodabniała ją – w momentach skupienia czy zaszuchania – do częstochowskiej Madonny, której kopie, zwykle pozbawione podpisu, zaskoczyć nas mogą w bocznej nawie francuskiej czy baskijskiej katedry

(*Niebieska menażeria*, s. 140).

Ten stylizacyjny kostium nakłada się na ciało młodej kobiety we współczesnych deskrypcjach, których podmiot w *niemym zachwycie* wpatruje się w *idealny kształt ciała* o barwie *marmurowej statui* (*Oksana*, s. 314), w twarz, która wygląda niczym *obraz cerkiewny*, dostrzegając, *jak na ikonie, przede wszystkim jej oczy* (*Czytadło*, s. 105). Na wartość Piękna w klasycznym rozumieniu składa się to, co dobre, uporządkowane, regularne, a więc harmonijne, ograniczone formą. Dlatego też w opisach estetyczna *doskonałość ciała* osiągnana jest dzięki *harmonijnej perfekcji wspaniałych proporcji, zdumiewającej geometryczności piersi* [...] *jakby uformowanych przy pomocy cyrkla* (*Czytadło*, s. 76).

Rewaloryzację tradycji dostrzega się także w rejestrze środków stylistycznych. I tu odnaleźć można bez trudu wzory typowe dla modernistów. Prymat wiodą epitety sensoryczne (wizualne i dotykowe), ale zauważalna jest także wyraźna skłonność do aksjologizacji określeń ciała (Stala 1988: 159). Metaforyka sięgająca do egzotycznych porównań zamyka się głównie w polu semantycznym nazw przyrodniczych. Podaję tu zaledwie kilka przykładów<sup>14</sup> z *Czytadła*: [oczy]  *błękitne rafy koralowe* (s. 106),  *ruchliwe piersi ozdobione tak pięknymi brodawkami, jak jakieś polinezyjskie kwiaty* (s. 132),  *pierś z koralową wysepką sutka* (s. 164). Topika florystyczna łączy się z przywodzącą na myśl wytwory sztuki jubilerskiej:  *bliźna pępka jak perłowa brosza* (s. 138).

**Estetyzacja** języka prozy przebiega na wszystkich piętrach organizacji tekstu, obejmuje różne składniki stylu, uruchamia rozmaite konteksty interpretacyjne. Szczególnie wyraźnie poetycki *modus operandi* eksponuje nurt prozy nostalgicznej (przypomnieć tu można *Biały kamień* A. Boleckiej, *Dom, sny i gry dziecięce* J. Kornhausera, *Krótką historię pewnego żartu*, *Hanemanna* S. Chwina, *Dukłę* A.

14 Bogatszy rejestr znajdzie czytelnik w mojej książce (Witosz 2001 a).

Stasiuka), w którym nośnikiem literackości staje się opis – nawet gdy utrzymany w konwencji stylu reistycznego, nie pozbawiony jest jednak w swej szczegółowości oraz pietyzmie dla ewokowanego detalu (dotyczy to zwłaszcza rzeczy „codziennych”: opisów ubiorów, sprzętów domowych, potraw itp.) poetyckości, sprzężenia tego, co przypominane z tym, co wymyślone.

Poprzez fikcjonalizację realności – podkreślają dziś estetycy i filozofowie (zob. m. in. prace J. Baudrillarda, F. Jamesona, M. Featherstone’a, Z. Baumana) – kształtuje się w społeczeństwie postawy narcystyczno-hedonistyczne. W dyskursie metakrytycznym zwraca się jednak uwagę, że wszechogarniające dążenia do upiększania człowieka i jego otoczenia prowadzą do dewaluacji tradycyjnego paradygmatu Piękna, rodzą postawę indyferencji estetycznej i w końcu pragnienie **nieestetyczności**, czyli chęć przełamania i destrukcji propagowanego powszechnie kanonu (Welsch 1999: 86). Odejście od idei Piękna w stronę akceptującej waloryzacji drugiego opozycyjnego członu paradygmatu estetycznego – **brzydoty** – przybiera w dzisiejszej sztuce postać ostrej kontestacji<sup>15</sup>.

Świadectwem dokonującej się w obrębie najnowszej literatury inwersji wartości są obrazy utrzymane w konwencji „estetyki okrucieństwa”, charakterystycznej zwłaszcza dla współczesnego kina (Helman 1996). W prozie lat dziewięćdziesiątych to, co w tradycyjnej sztuce było, a w odczuciu powszechnym, powinno być przedstawiane w kategoriach łagodnej estetyki, dziś zostaje zdegradowane (przykładem mogą być wyznaczniki kanonu klasycznej urody kobiecej opatrywane pejoratywnymi określeniami: *ładniutka*, *banalnie ładna*) i poddane zabiegom drastycznej **brutalizacji** – sfera erotyki i seksualności człowieka łączy się często z krwią, przemocą, perwersją, skatologią (por. *Wysłannika szatana* Marka Bukowskiego, *Niskie łąki* Piotra Siemiona, *Mury Hebronu* Andrzeja Stasiuka). Drastyczności obrazu towarzyszy brutalizacja języka. Wulgaryzmy, którymi nasiąka język najnowszej prozy (por. niektóre utwory A. Stasiuka, K. Vargi, M. Bukowskiego, K. Saramonowicz, M. Gretkowskiej, Z. Rudzkiej), przyciągają uwagę odbiorców i skłaniają do interpretacji ich poetyckiej funkcji. W porównaniu z manifestacjami wcześniejszymi, by przywołać tylko poetykę turpizmu czy poezję Rafała Wojaczka, gdzie leksyka brutalna pojawiała się w sąsiedztwie wyszukanych figur literackich, by to, co wstrętne uwydatniło się tego, co piękne, jak również, by zwrócić uwagę odbiorców, że anty-wartości rodzą także doznania estetyczne – obecne ar-

15 Charakterystyczna brzydota, niesamowitość, makabra znane były w późnym gotyku, baroku, symbolizmie, ekspresjonizmie i nadrealizmie. Ich zadaniem było wywołanie u odbiorcy wrażenia szoku (Wallis 1968: 9). W twórczości lat dziewięćdziesiątych zwrot w kierunku estetyki ostrowartościowej ma jednak również i inne motywacje.

tykulacje zaskakują stylistycznym ubóstwem: słowa wulgarne prezentują skromny pod względem leksykalnym i dość monotony rejestr środków. Brutalizacja idzie w parze z **banalizacją** języka, który staje się narzędziem opisu zwykłych, codziennych zdarzeń. Także to, co dawniej objęte było językowym tabu – fizjologia starości, choroby, umierania – dziś staje się obiektem artystycznej ekspresji (m. in. proza D. Bittnera, Z. Rudzkiej, M. Bukowskiego, G. Strumyka). Można zgodzić się z estetykami, że w dobie powszechnego upiększania życia codziennego sztuka proponuje odejście od powierzchownej estetyki, wprowadzając nowe wartości: skromność i ubóstwo formy, a także pragnienie wywołania o odbiorcy negatywnych odczuć (Welsch 1999: 99). Dyslokacje w polu estetycznym, wynikające z lęku przed powszechną uniformizacją wartości, powodują, że ciągłość doznań, charakterystyczną dla postawy kontemplacji, zastępuje dziś **wielość doznań** (Pękała 2000: 199).

Nowa literatura, pragnąca odejść od promowanej przez sztukę popularną homogenizacji wartości estetycznych, przedstawia kontrprogram, który sprowadza się nie tyle do poszukiwań współczesnego wzorca brzydoty, który przeciwstawiłby się pięknu, ile do zaproponowania paradygmatu niezhierarchizowanej **różnorodności estetycznej**, by dowartościować także to, co indywidualne, unikalne, odrębne. Sztuka współczesna waloryzuje pozytywnie emocjonalność, zmysłowość, cielesność. Wartością estetyczną staje się wszystko, co związane z ciałem, bez wprowadzania kwalifikacji wynikających z umieszczenia na skali ocen: ładny / brzydki; przyjemny / nieprzyjemny. To odejście od tradycyjnie pojmowanego hedonizmu widoczne jest w obrazie *Beaty* z powieści A. Stasiuka *Dziewięć*: dziewczyna ma duże piersi, w ogóle jest pulchna (trzy wałeczki tłuszczu na brzuchu), jej paznokcie są zwyczajnie krótko obcięte, skóra, z powodu nieużywania dezodorantów, wydziela ostrą woń potu, ma dawno niemyte włosy, jest przeciętnie ubrana (dżinsy, czarny podkoszulek) itp., mimo to nie budzi odrazy ani jakiegóż perwersyjnej fascynacji, po prostu jest akceptowana w swej jednostkowości. Estetyka ciała kobiety, jaką proponuje dziś proza, jest opozycyjna wobec wykreowanej przez środki masowego przekazu: urodzie sztucznej przeciwstawia obraz naturalny.

W ostatnich latach mówi się głównie o dwu procesach – estetyzacji rzeczywistości i **ontologizacji sztuki** – ten ostatni rozumiany jest jako maksymalne zbliżenie sztuki do życia, aż do prób przełamania bariery między tym co naturalne, a co konwencjonalne (Gołaszewska 1996). Tym samym współczesna proza, coraz chętniej wkraczając na obszary dotychczas obce penetracji artystycznej, kształtuje u odbiorcy **wielozmysłową wrażliwość**.

Najnowsza literatura wywołuje nie tylko wrażenia estetyczne (Pękala 2000: 190). Pragnie angażować wszystkie zmysły, ale także chce pobudzać do refleksji. Dokonujący się na naszych oczach proces **intelektualizacji literatury**, łączenie doświadczenia estetycznego z moralnym, poznawczym, religijnym świadczą o wyraźnej transgresji sztuki poza wyznaczone jej tradycyjnie obszary. Procesowi pluralizacji postaw estetycznych towarzyszy więc proces **poszerzania** paradygmatu wartości, tekstowych wyznaczników kategorii artystycznych oraz ich potencji stylistycznych.

## Literatura

- Barthes R., 1999, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa.
- Bartmiński J., 1993, *Styl potoczny*. – *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2: *Współczesny język polski*, pod red. J. Bartmińskiego, Wrocław.
- Bolecki W., 1991, „*Ciemna miłość*”. – *Etos i artyzm*, pod red. S. Wysłouch, R.K. Przybylskiego, Poznań.
- Bubner R., 1989, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.
- Czapliński P., 1997, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków.
- Czerwiński M., 1997, *Sztuka w pejzażu kultury*, Warszawa.
- Dubisz S., 1995, *Styl?*, „Stylistyka” IV, Opole.
- Duszek A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- Dziadek A., 2000, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Dziamski G., 1996, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań.
- Dziemidok B., 1992, *Sztuka, emocje, wartości*, Warszawa.
- Featherstone M., 1997, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang. – *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków.
- Gajda S., 1982, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Wrocław.
- Gołaszewska M., 1984, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa.
- Gołaszewska M., 1996, *Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki*. – *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa.
- Helman A., 1996, *Estetyka okrucieństwa i przemocy w kinie współczesnym*. – *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa.
- Kaniewska B., 1996, *Metatekstowy sposób bycia*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Kornhauser J., 2000, *Język we współczesnej literaturze polskiej*. – *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, pod red. W. Pisarka, Kraków.
- Kuczyńska M., 1999, *Piękny stan melancholii*, Warszawa.

- Markowski M. P., 1999, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2.
- Marquard O., 1996, *Aesthetica i anaesthetica (Po postmodernie)*. – *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, pod red. S. Czerniaka i A. Szahaja, Warszawa.
- Mazur B., 1995, *Stephen C. Pepper o estetycznym wartościowaniu sztuki*. – *Problematyka wartościowania w amerykańskiej filozofii i estetyce XX wieku*, pod red. A. Ceynowy, B. Dziemidoka, M. Janiaka, Gdańsk.
- Morawski S., 1987, *Czy zmierzch estetyki? – Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, pod red. S. Morawskiego, Warszawa.
- Nycz R., 1993, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa.
- Nycz R., 2001, „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*. – *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków.
- Pawłowski T., 1987, *Wartości estetyczne*, Warszawa.
- Pękala T., 2000, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin.
- Sienkiewicz B., 2001, *Białoszewskiego obroty rzeczy*. – *Między słowem a ciałem*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz.
- Sosnowski J., 1996, *Dekadencka atmosfera zbliżającego się ponownie fin de siècle'u*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Stala K., 1995, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa.
- Stala M., 1988, *Metafora w liryce Młodej Polski*, Warszawa.
- Szkołut T., 1996, *Pluralizm jako kategoria sztuki i estetyki współczesnej*. – *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa.
- Szymczak M., 1978, *Słownik języka polskiego*, Warszawa.
- Tatarkiewicz W., 1960, *Historia estetyki*, t.1, Wrocław.
- Wallis M., 1968, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków.
- Welsch W., 1993, *Ästhetik in der Diskussion*, „Deutsche Zeitschrift für Philosophie”, nr 1.
- Welsch W., 1997, *Estetyka i anestetyka*, przekł. M. Łukasiewicz. – *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i wstęp R. Nycz, Kraków.
- Witosz B., 1999, *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi?*, „Stylistyka” VIII, Opole.
- Witosz B., 2001a, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice.
- Witosz B., 2001, *Gatunek – sporny (?) problem we współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Zaleski M., 1999, *Nuda powtórzeń? – Nuda w kulturze*, pod red. P. Czaplńskiego, P. Śliwińskiego, Poznań.
- Zeidler-Janiszewska A., 1996, *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa.

Zeidler-Janiszewska A., 1998, *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1., Poznań.

*Aestheticism, Antiaestheticism, Anaestheticism – Reflexions of Modern Aesthetics Values Pluralism in Polish Prose Style of the End of 20th Century*

The author, justifying at the beginning necessity of regard the cultural context in modern literature style research, pays attention to the category of pluralism, which is typical for modern culture. Scrutinizing the style of Polish prose of the nineties, the author concentrates on to a few – often opposing – tendencies: aestheticism, preference for ugliness, banalisation and vulgarization of the language and on the other hand its intellectualization.

The author relates the phenomenons to similar ones in modern culture: reality aesthetisation, reference to tradition (nostalgia aesthetics), aesthetics of “new brutalism”, anaesthetics, transgression beyond traditional value canon. It leads to – specific of modern literature – “inhierarchized variety” of aesthetics and stylistics conventions.