



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Związki poezji i kultury popularnej : Krzysztof Jaworski, Darek Foks, Szczepan Kopyt i Jaś Kapela

Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2010). Związki poezji i kultury popularnej : Krzysztof Jaworski, Darek Foks, Szczepan Kopyt i Jaś Kapela. W: D. Nowacki, K. Uniłowski (red.), "Dwadzieścia lat literatury polskiej : 1989-2009. T. 1, cz. 1, Życie literackie po roku 1989" (S. 207-237). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



Anna Kałuża

Uniwersytet Śląski

**ZWIĄZKI POEZJI I KULTURY POPULARNEJ:
KRZYSZTOF JAWORSKI, DAREK FOKS,
SZCZEPAN KOPYT I JAŚ KAPELA**

Związki sztuki i kultury popularnej mają już swoją historię. Aby streścić jeden z rozdziałów tej historii, posłużę się dość znanym przykładem. Marcel Duchamp w 1919 roku domalował wąsy *Mona Lizie* Leonarda da Vinci, a Andy Warhol w 1963 roku zrobił jej podwójny portret i podpisał „Trzydzieści to lepiej niż jedna”. Ta różnica w sposobie podejścia dwóch artystów do kanonu malarstwa jest znacząca. Jeden z nich podkreślał antypomnikowy, swobodny i pozbawiony kompleksów charakter relacji z arcydziełem, a drugi zaakcentował użytkowy status dzieła sztuki¹ w myśl potocznej zasady, że „wszystko może być towarem”. Losy parafraz arcydzieła da Vinci nie skończyły się oczywiście wraz ze zmierzchem pop-artu i warto się przyjrzeć dalszemu ciągowi tych przekształceń w kulturze lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, czyli w okresie, kiedy mamy do czynienia z tzw. neopop-artem lub jego licznymi mutacjami, na przykład w postaci street-artu. Neopopartowa *Mona Lisa* Petera Maxa z 1992 roku zapowiada coraz większą uległość sztuki wobec mieszczańskich gustów. *Mona Lisa* Basquiata z 1983 roku, nawiązująca do technik graffiti, uwidocznia natomiast polemiczny rys artystycznych działań wkomponowanych w całość ludzkiej aktywności i dlatego coraz trudniej dających się wydzielać jako uprzywilejowana strefa.

Za tę niemożliwość radykalnego i zasadniczego wyróżnienia sztuki spośród innej działalności (produkcji) odpowiada także

¹ Zob. D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań 1998, s. 180.

wpływ kultury popularnej. Standardy obowiązujące w ramach tego modelu kultury przekształciły się w swoiste medium, poprzez które wyraża się nasze codzienne doświadczenie. Jak pisze Marek Krajewski, znawca mechanizmów rządzących kulturą popularną, „reguły rządzące do tej pory kulturą popularną i konsumpcją stały się wszechobecne i stały się regułami innych gier – edukacji, sztuki, polityki, religii i nauki”². W związku z takim przesunięciem w logice rozwoju popkultury i uznaniem jej za kulturę dominującą analizy tego zjawiska zwykle koncentrują się na dwóch zasadniczych aspektach³. Po pierwsze, zwraca się uwagę, że „zmiękcza” ona i wyhamowuje impet ruchów kontestacyjnych, buntowniczych, rebelianckich; innymi słowy, sprawia, że kontrkultura, alternatywne ruchy i subkulturowe dążenia gubią się w strategiach, które okazują się mało skuteczne w starciu z popem. Dzieje się tak ze względu na elastyczną naturę popkultury, która potrafi wchłonąć każdy element różny od siebie. To z kolei powoduje, że zmniejsza się potencjał krytyczny i emancypacyjny sztuki. Znane do tej pory strategie oporu muszą zostać przeformułowane, jeśli nie chcemy, aby sztuka nie straciła zupełnie społecznego znaczenia. Po drugie, uważa się, że masowość – nastawiona na ludyczność, konsumpcję (użycie), symplifikację – obniża standardy intelektualne i artystyczne, wyśrubowane przez kulturę elitarną, uderzając zarówno w tradycjonalistyczną, akademicką estetykę, jak i w awangardową potencjalność nowatorstwa, eksperymentu i innowacji.

Prawdziwe wyzwanie stawiane sztuce przez popkulturę byłoby więc związane z możliwością zaistnienia krytycznego impulsu, odróżniającego ją od bezrefleksyjnie przeżywanej popkultury, a także „rozpracowanie”, czyli złagodzenie mechanizmu, który ze sztuki czyni towar i przedmiot konsumpcji. Na drodze do sprosta-

² M. Krajewski: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 91.

³ Zob. *ibidem*, s. 17. W pierwszym rozdziale autor analizuje strategie krytyki kultury popularnej i wyróżnia jej dwa bieguny: prawicowe, konserwatywne i tradycjonalistyczne, które podkreślają wyższość wysokiej kultury, oraz lewicowe, w ramach których pop postrzegany jest jako „narzędzie ideologicznego panowania”, a „głównym celem jest stworzenie podstaw i narzędzi emancypacji tych, którzy temu rodzajowi władzy podlegają”.

nia tym zadaniom stoją jednak dwa zjawiska. Jeśli bowiem kulturę popularną zdefiniujemy za Krajewskim jako przede wszystkim ugruntowaną na „kapitalistycznym modelu produkcji” i związaną z rewolucją konsumpcyjną, to konsekwencją tego powiązania okaże się zjawisko popularyzacji rzeczywistości. Polegałoby ono na zmniejszeniu się stopnia homogenizacji i standaryzacji społeczeństwa, a także – co za tym idzie – większego zróżnicowania produktów i potrzeb. Ale równocześnie „warunkiem społecznej istotności większości sfer życia” stawałaby się „konieczność dostarczenia jednostkom przyjemności. Edukacja, religia, nauka, polityka, życie rodzinne, samodoskonalenie i inne sfery życia społecznego uzyskują więc legitymizację, wywierają wpływ i rodzą zainteresowanie jednostek, o ile upodobniają się w swoich funkcjach do kultury popularnej”⁴. Obok popularyzacji rzeczywistości istotną rolę w modelowaniu świata postkapitalistycznego odgrywa także zjawisko estetyzacji, o którym piszą m.in. Wolfgang Ivers oraz Odo Marquard. Według nich mechanizm estetyzacji działa w ten sposób, że „coraz więcej elementów rzeczywistości uzyskuje formę estetyczną, a ona sama przybiera dla nas w całości charakter konstrukt estetycznego”⁵. Z tego powodu awangardowy postulat zniesienia granicy między sztuką a rzeczywistością przedstawia się jako nieadekwatny do warunków funkcjonowania sztuki w świecie popkulturowym, bowiem to nie sztuka narzuca rzeczywistości swoje prawa, ale przejmując od rzeczywistości zasady popularyzacji i w efekcie wchodzi w przestrzeń konsumpcji i zaspokajania przyjemności⁶. Nieadekwatna wydaje się również modernistyczna

⁴ Ibidem, s. 83.

⁵ W. Ivers: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przeł. K. Guzalska. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2005, s. 34.

⁶ Tę dwuznaczną pozycję sztuki w kontaktach z kulturą masową najczęściej podkreślano przy okazji komentowania pop-artu. Pisano więc o kilku fazach ruchu, począwszy od krytycznej po przystosowawczą. Zob. S. Morawski: *Pop-art po trzydziestu latach*. W: *W kręgu zagadnień awangardy*. Cz. III. Red. G. Dziamski. Łódź 1990, s. 196. Inny badacz zależności między modernizmem a postmodernizmem, Aleš Erjavec, wskazał na zasadniczą odmienną neoawangardę: „Moglibyśmy powiedzieć, że neoawangarda poszła w innym kierunku niżeli awangardy historyczne: te ostatnie chciały sztukę przenieść w codzienne życie, podczas gdy neoawangarda wychodzi od codziennej rzeczywistości, którą wynosi do rangi sztuki”.

zasada autonomii. W kontekście kultury popularnej problem utrzymania granicy między rzeczywistością, określoną w takim układzie przez brak wartości estetycznych, a sztuką, wówczas niejako z zasady estetyczną, staje się problemem istotnym jedynie dla zwolenników elitarności sztuki.

Historię parafraz obrazu *Mona Lisy* Leonarda da Vinci można uznać za uniwersalne streszczenie przygód także innych dziedzin sztuki. Zwłaszcza pozycja poezji w świecie kultury popularnej wydaje się podobna do sytuacji arcydzieła, traktowanego w ramach kultury wysokiej z nabożnym szacunkiem i uznawanego za nośnik określonych wartości metafizycznych i estetycznych, istotnych dla konsolidacji wspólnoty. Poezja zwykle sytuowana była na marginesach popu i kultury masowej, choć zdarzały się wyjątki od tej reguły. Na przykład futuryści na początku ubiegłego wieku cenili wszystko to, co związane z masowością. Edward Balcerzan wspomina z kolei o fascynacji Przybosa energią sloganu reklamowego i mowy użytkowej⁷. Związków z kulturą masową nie zerwała także poezja tradycyjna o profilu skamandryckim, o czym świadczy działalność Juliana Tuwima, nie tylko dlatego, że poeta łączył kabaret, groteskę i parodię z lirycznością, ale przede wszystkim dlatego, że był świadom, iż artysta przeistacza się w dostawcę towaru, jakim są teksty pisane na zamówienie. Tuwim swoje teksty kabaretowe opatrzył pseudonimami, ale takiej potrzeby nie odczuwał już młodszy o dziesięć lat Konstanty Ildefons Gałczyński, który – jak stwierdził Artur Sandauer⁸ – zamówienie uczynił podstawą pisania. Te wszystkie przykłady nie dowodzą jednak, że poezja dobrze żyła z kulturą masową. Piotr Śliwiński mówi nawet o „zakazie wchodzenia na teren kultury masowej”⁹, który – jak można sądzić – obowiązywał do roku

ki”. A. Erjavec: *Modernizm – awangarda – postmodernizm*. W: *W kręgu zagadnień awangardy*. Cz. IV. Red. G. Dziamski. Łódź 1992, s. 136.

⁷ Zob. E. Balcerzan: *Wstęp*. W: J. Przyboś. *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1998, s. XXIII.

⁸ Na temat sprzeczności w poezji Tuwima zob. A. Sandauer: *Człowiek, który był diabłem*. W: Idem: *Pisma zebrane*. Warszawa 1983, t. 1, s. 113.

⁹ P. Śliwiński: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 232.

1989 i dopiero wtedy został złamany lub też był łamany z większą bezkarnością. Ukłon poezji w stronę kultury masowej na początku lat dziewięćdziesiątych miał duże znaczenie i równie mocne uzasadnienie. Co do znaczenia: „[...] bliskie związki, jakie literatura ta utrzymywała z kulturą masową – pisze Śliwiński – wykorzystywanie w utworach rozmaitych elementów do tej pory niespotykanych, znamiennych na przykład dla muzyki rockowej, subkultur anarchistycznych, różnych lokalnych środowisk, odróżniało ją, a nawet odcinało od przeszłości”¹⁰. Poeci debiutujący po roku 1989 wchodzili w coraz ściślejsze układy z popem, wykorzystując go na różne sposoby, ponieważ powoli zaczęli sobie zdawać sprawę ze zmienionej roli literatury i sztuki w świecie masowej komunikacji.

Jakie działania podejmują zatem autorzy poezji po roku 1989 i później, chcąc uchronić wiersze przed popularyzacyjnymi i estetyzacyjnymi mechanizmami, które wydają się najwytrwalszymi sojusznikami istniejącego *status quo* (bo poddające się procesom popularyzacyjnym dzieła sztuki muszą sięgać do znanych rozwiązań artystycznych) oraz sprzymierzeńcami swoistej anestezji, idealizującej i mitologizującej rzeczywistość?

Kariera gestów obmyślonych jako zemsta na rytualnym odbiorze poezji, charakterystycznym dla wysokiej kultury, przebiegała bardzo błyskotliwie tuż po roku 1989, zwłaszcza za sprawą trzech debiutów: Krzysztofa Jaworskiego, Darka Foksa i Marcina Świetlickiego. Strategia gry z popkulturą Świetlickiego polegała, o czym doskonale wiemy, na próbach łączenia poezji z muzyką rockową i wzmocnienia piosenkowego charakteru wierszy¹¹. Zatrzymajmy się chwilę nad propozycjami Foksa i Jaworskiego. Publikacja *Wierszy* (1992) Jaworskiego wydanych w fioletowej serii „bruLionu” i *Wierszy o fryzjerach* (1994) Foksa miała wiele wspólnego ze sprzeciwem wobec wymogów coraz bardziej ceremonialnych zachowań stawianych

¹⁰ Ibidem, s. 329.

¹¹ Piotr Śliwiński ujął w jednym zdaniu to, co zrobił Świetlicki z kulturą pop i co ona zrobiła z nim: „dla jednych zbyt otwarty na muzykę rockową, media i uroki popularności, dla innych – staroświecko tragiczny i egzystencjalny, stał się – mniej więcej dla wszystkich – interesujący lub przynajmniej niełatwy do zignorowania” (*Świat na brudno...*, s. 225.).

uczestnikom życia społecznego, a widocznych – chociażby, a zarazem najmocniej – w edukacji polonistycznej. Obaj autorzy wpisują się w ruch przewartościowania kultury popularnej, „traktowanej – jak pisze Dziamski – jako naturalny sojusznik w walce z instytucjami i estetyką tzw. kultury wysokiej”¹². To powoduje, że nie kieruje nimi ani chęć odświeżenia języka poetyckiego (charakterystyczna dla awangardowych poetów, także dla Różewicza, bowiem w szerszej perspektywie chęć udowodnienia kreatywnej potęgi języka, jego nieskończonych możliwości odradzania się, nowatorstwa i oryginalności, wobec doświadczenia Auschwitz, nazywanego też „wyczerpaniem języka”, może się stać pragnieniem pisania „kalekim” językiem kalekich wierszy), ani potrzeba włączenia się w wielowiekową tradycję modernistyczną, potwierdzającą autonomiczny charakter poezji. Ich wiersze wyłamują się z tradycji poezji rozumianej jako ekspresja podmiotu indywidualnego. Obaj autorzy używają potocznego języka i z ową potocznością łatwo się identyfikują; za wykorzystaniem zużytego, neutralnego języka nie stoi tu mitologia słowa utraconego, odsyłająca do niezakłóconego związku ze światem (jak w wierszach Tadeusza Różewicza), słowo wzięte z potocznej i zbanalizowanej codzienności nie jest też przedmiotem kpiny ani ironii (jak w wierszach Bohdana Zadury).

Rewolucja na patelni: Krzysztof Jaworski

Krzysztof Jaworski w debiutanckim tomie zanegował przede wszystkim zasadę *decorum*, to znaczy przekonanie o stosowności tematu i elegancji języka jako najlepiej oddających istotę poezji. W *Drażniących przyjemnościach* (z tomu *Wiersze*) rosyjski poeta Josip Brodski i Czesław Miłosz urastają do rangi symbolu nijakości poezji wysokomodernistycznej: „Tyle już zrobiliśmy dla tej biednej poezji / a Brodski cofnął ją fatalnie. Murzyni też / wyrządzają

¹² G. Dziamski: *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*. Poznań 1996, s. 113.

jej krzywdę. I Czesław” (s. 8)¹³. Te odniesienia do – przede wszystkim, ale nie tylko – amerykańskiej kultury popularnej mają wprowadzić inną estetykę i rozluźnić erudycyjno-podniosły wiersz. Podobną funkcję pełnią filmowe konteksty wielu utworów. Nawiązania do popkultury nabierają tu specyficznego sensu – pop Jaworskiego, mimo żartobliwej niekiedy formy, jest przerażająco smutny i choć faktycznie poluzowuje on sztywne zasady modernistycznego wiersza, rzadko wchodzi w sferę konsumpcyjnej przyjemności. Gwiazda filmowa – taka jak Buster Keaton (*Pacyfik, etc.*), do którego porównana jest żona podmiotu piszącego – staje się pretekstem do snucia opowieści o nadciągającym przecuciu śmierci. Chesty Morgan, aktorka polskiego pochodzenia, znana ze swojego ogromnego biustu i obsadzona w małej rólce w filmie Felliniego *Casanova*, pojawia się w humorystycznej sekwencji o niemożliwości spotkania (*Chesty Morgan o piersiach jak obłęd*). Nieaktualny numer telefonu, który ostatecznie podmiot podaje przebywającej „gdziekolwiek” aktorce, w tej sytuacji oznacza po prostu głos wysłany w próżnię i brak jakiegokolwiek nadziei na otrzymanie zwrotnego sygnału. Humorystyczna sekwencja niezauważalnie przekształca się w zupełnie poważny komunikat. Z kolei w *Nowojorskiej policji* trumna, w której leży Klaus Kinsky, „najbardziej heroiczny melancholik”, sugeruje istnienie także „trumiennego” podmiotu: „Nie otwieraj tej trumny / którą jestem” (s. 16). Najważniejszym wyznacznikiem przestrzeni medialnej, opisywanej przez poetę i będącej jego sojusznikiem w walce z estetyką wysoką, staje się erotyczna ekscytacja, nawet – a zwłaszcza – śmiercią. Jej wizualizację znajdziemy na okładce tomiku – ikonie popkultury Marilyn Monroe – na wielkim billboardzie mały człowieczek poprawia górną część sukienki, unoszącej się tyleż efektownie, co nieskończenie sztucznie.

W następnej książce do wątków kultury masowej poeta dołączył elementy mitu proletariackiego. W *Kameraden* (1994) parodystycznie przekształca on patriotyczne teksty, dystansując się od wpisa-

¹³ Korzystam z następujących wydań poezji Jaworskiego: *Wiersze (1988–1992)*. Kraków–Warszawa 1992; *Kameraden*. Kraków 1994; *Jesień na Marsie*. Legnica 1997, *Czas triumfu gołębi*. Wrocław 2000.

nych w nie jednoczących idei: „Rzuciłem ziemię skąd mój ród, co do mowy / to też, ani me / ani be. Pokazali mi muzeum, pokazali mi kościół” (*Kameraden*, s. 1) lub „wstawali, których dręczył głód, mnie / nie dręczył, ja nie wstawałem” (*Kłopoty, kłopoty*, s. 2). Dominująca w zbiorze retoryka proletariacka na nowo ożywia hasło robotniczej walki klas, choć rewolucyjne ambicje literatów Jaworski oddaje neodadaistycznym obrazem, wprowadzając tym samym element dystansu. W wierszu *Dlaczego Majakowski wierzył w Boga* idea rewolucji oraz religijność, zderzone w jednej frazie z figurą skwierczącego tłuszczu na patelni, tracą grozę oraz kompromitują myśl o całkowitej przemianie życia¹⁴, skoro mieszczą się w płaskim i trywialnym obrazie: „Kawał tłuszczu skwierczy na patelni / Bóg smaży rewolucję na głowie Majakowskiego” (s. 16). Jednak idea rewolucji, choć wyrażona w języku kłęski, jak w wierszu *Niebieskie oczy proletariatu*: „Fabryki nie czekają na nasze wiersze. / Cygara komi-nów spalają się na próżno. Stal / wypełnia bezmyślnie swoje formy. / Lud zajął śródmieścia / i nikomu nie jesteśmy potrzebni. / Bieda. / Dwa światy moich kieszeni / Dwa puste światy moich kieszeni” (s. 17), właśnie dlatego, że pozbawiona nazbyt bezpośrednich deklaracji zmiany świata, odnawia figurę poety jako kogoś, kto egzystuje na obrzeżach wspólnoty, ponieważ nie chce spełnić wymagań stawianych przez porządek społeczny zorientowany na rywalizację, zuchwałość i kreatywną wymianę idei. Kiedy Jaworski decyduje się na imitację rewolucyjnych haseł wymierzonych w ustabilizowany obraz świata, okazuje się, że wspierają one tak naprawdę to, co jednocześnie usiłują podważyć. „Zawsze jest jakaś Itaka, którą trzeba rozpieprzyć” (s. 30) – napisze poeta w *Powrocie wikingów* w zbiorze *Czas triumfu gołębi* (2000). I, paradoksalnie, maksyma ta staje się raczej hasłem kapitalistycznego porządku, napędzanego ciągle nowymi pragnieniami i pragnieniami nowych pragnień¹⁵. Powiela

¹⁴ Zob. M. Janion: *Prometeusz, Kain i Lucyfer*. W: Eadem: *Gorączka romantyczna*. Warszawa, s. 393.

¹⁵ Zob. uwagi na temat architektury, która musi być dewastowana i niszczona w imię „nienasyceń”, jakie według D. Bella doskonale charakteryzuje dynamikę kapitalizmu. M. Berman: „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Kraków 2006, s. 161.

ona bowiem mechanizm „nowatorskiej autodestrukcji”, charakterystycznej dla kapitalistycznego modernizmu – nic tak nie nasila produkcji i kumulacji kapitału, jak „zamienianie świata w gruzowisko”.

W *Czasie triumfu gołębi* widać najlepiej, że to popkultura i mity lewicowego zaangażowania, przetworzone przez dadaistyczno-banalistyczną poetykę, zmieniły koncepcję tego, co może być poezją. Jaworski skomponował zbiór z wcześniejszych wierszy, zamieszczonych w tomie *Kameraden*, wykorzystujących między innymi retorykę proletariacką, i z wierszy nowych, skoncentrowanych wokół kilku innych wątków. Linia proletariacko-lewicowa jeszcze bardziej została tu wzmocniona tekstami, które wchodzą w świat kultury masowej; w literackich rejonach toczy się rewolucja, bo choć mamy rok 2000, nadal trudno uwierzyć, że poezja może być bliska graffiti, napisom na murze, komiksom i, ogólnie, kulturze ulicy, a nie tylko katedrom i muzyce klasycznej. Pop polega tu przede wszystkim na nowej „obróbce” motywów znanych już doskonale z poezji albo na wprowadzeniu nowych motywów. Nie dochodzi jednak do uwznioślenia przedmiotów codziennego użytku, przekształcenia ich w dzieła sztuki, gestów charakterystycznych dla Duchampa, a w polskiej poezji dla Białoszewskiego, pierwszego poety, którego na taką skalę możemy kojarzyć z kulturą masową. W poezji Jaworskiego mamy do czynienia raczej z ich gruntowną rewaloryzacją.

I tak na przykład wiersz *Zmierzch*, poprzez tytuł odnoszący nas do pejzażowych konwencji i przyrodniczych konotacji, poeta zaczyna zdaniem jak z amerykańskiego komiksu: „Noc wyciąga dolara i przylepia go / na spoconym czole nieba [...]” (s. 18). Ten rodzaj wyolbrzymienia i spersonifikowania charakterystyczny dla popartowych artystów neutralizuje wszystkie użycia poetyckie słowa „noc” i „niebo”. Jeszcze radykalniej postępuje Jaworski w wierszu *Chmury* z tomu *Jesień na Marsie* (1997). Nie chodzi mi o zaznaczenie antypoetyckiego odcienia tworzonych przez niego obrazów, a raczej o ich pospolitość – o to, że zostały wzięte z wyobraźni masowej i przeniesione w rejony narzucające kontekst indywidualistyczny. Podobnie dzieje się z wątkami zwierzęcymi – w poezji zwykle niezbędnymi do zmanifestowania postawy solidarności ze wszystkim, co żyje,

lub wygłoszenia kilku humanistycznych przesłań. Jaworski wybiera pająki, muchy i gołębie – i znowu nie jest to wybór zgodny z zasadą estetyczności czy antyestetyczności, a raczej wprowadzanie przez poetę pewnych wyobrażeń o świecie, niezłagodzonych dekoracyjnością języka ani idealizacyjną perspektywą (a zwykle na takiej zasadzie odbywało się to w poezji). W wierszu o pająku *Dlaczego robaki się mnie boją* (z tomu *Czas triumfu gołębi*) podmiot rozwija nieskończenie długą litanię żalów nad losem samotnych, opuszczonych, wędrujących po wannie pajaków, a kończy ją głosem pająka: „Stary, / nam, pająkom, to naprawdę zwisa, powiedział / i zaraz potem zwiął” (s. 37). Uosobienie spełnia swoją tradycyjną funkcję tylko pozornie, „mówiący” pająk wcale nie staje się bardziej uczłowieczony, przeciwnie: jego słowa wywołują efekt obcości gatunków, kpią z sentymentalizującego myślenia. Jeśli wziąć pod uwagę, że wiersz Jaworskiego odsyła nas do wiersza *Pająk* Czesława Miłosza z tomu *Dalsze okolice* (1991), w którym sprawy ludzkie i zwierzęce opatrzone są biblijną ramą niemożliwego już przymierza, to problem dodatkowo się skomplikuje. Okaże się po raz kolejny, że w wierszach autora *Hiperrealizmu świętokrzyskiego* rzecz polega na reprodukowaniu nie tyle granicy stosowności obyczajowej, ile wzorca poetyckiego utrwalonego w świadomości „wykwalifikowanych” odbiorców poezji. A te znane matryce, jakie pojawiają się w tekstach, autor pokazuje najczęściej jako przetworzone przez świadomość potoczną, przez kulturę ulicy z jej trzeźwym i kpiarskim podejściem do życia.

W *Czasie triumfu gołębi* widać też najlepiej, że Jaworski kreuje się na poetę postrewolucyjnego i postproletariackiego, który chciałby zerwać z lewicową ideologią. Nie może tego jednak uczynić, bo jest ona równocześnie namiętnością, którą wystawia przeciwko wychłodzonemu życiu i społeczeństwu rywalizującemu o władzę i pieniądze. Dlatego strategią poetycką Jaworskiego rządzi seria zawiązań i zerwań.

Przypominając takie wiersze, jak *Kameraden* czy *O idei równości*, poeta powołuje się na zapomniane już poczucie solidarności wspólnoty, oparte na innych wartościach niż rynkowe uwarunkowania społeczeństw postkapitalistycznych, choć sam się

z tej wspólnoty wypisuje. W tekście *O idei równości*, zaczynającym się od zdania: „Kolejna rocznica stanu wojennego”, zawiązując historyczno-lokalne porozumienie oraz sugerując wątek znany z poezji stanu wojennego, Jaworski tworzy coś w rodzaju neutralnej rejestracji wydarzeń „z rzeczywistości”, w której polityczne sekwencje płynnie przechodzą w religijno-obyczajowe („W podstawówkach trwają przygotowania / do jasełek. Każdy chce być Matką Boską” – s. 15). Ową płynność zakłóca dopiero końcowe zdanie, które najlepiej wybrzmiewa, jeśli zderzyć je ze zdaniem otwierającym tekst: „Za ścianą / dogorywa produkt niegdyś przyjaznej nam myśli / technicznej, lodówka, którą nazwałem Towiański. / Nie mieszam się do polityki. / Towiański kołysze się bezbrinnie na swoich czterech nogach” (s. 15). W tej rzeczywistości trwa ciągła konfrontacja i nerwowe napięcie, którego nic nie rozładowuje. Najbardziej zadziwiające jest oczywiście podobieństwo między rozbudzonymi nastrojami ulicy i sprawami domowymi. Można przecież myśleć, że tu właśnie, po wejściu do domu i „wyznaniu” imienia lodówki, podmiot rozstrzyga o swoim byciu poza wspólnotą, ale nazwanie lodówki Towiańskim nie jest jedynie sygnałem prowokacyjnego oddzielenia, zadrwienia sobie z narodowych haseł, jest także znakiem schwywania świadomości w pułapkę zbiorowości; w gruncie rzeczy takie „imię” lodówki jest silniejszą oznaką zafiksowania na narodowości (choć z pewnością jest także próbą oddemonizowania tej pułapki) i niemożności uwolnienia się od niej, nawet w sytuacji osobistej. Wreszcie, jest to także podjęcie gry z kapitalistycznym konsumpcjonizmem i wiarą w dobrobyt: lodówka jest zepsuta i ma na imię Towiański – razem stanowią komplet, który kompromituje i kapitalizm, i narodowe hasła.

Jaworski tak konstruuje swój podmiot, aby pokazać, że „Ja” rzadko bywa zindywidualizowane: jego wybory i komentarze, język i kombinacje obrazów są zawłaszczane przez wyobraźnię zbiorową. To banał i oczywistość, zwłaszcza po twierdzeniach socjologów, że „ludzkie ja staje się jednostką reprodukującą świat społeczny”¹⁶, ale w poezji

¹⁶ U. Beck: *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Cyt. za: Z. Bauman: *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2006, s. 210.

rzadko brane poważnie pod uwagę. I – paradoksalnie – reprodukowanie przez „Ja” gotowych schematów jest tym silniejsze, im silniej próbuje się ono od wyobraźni „uspołecznionej” uwolnić: najczęściej przez prowokacyjne badanie granic pewnych powszechnych sądów, jak – na przykład – w wierszu *Mucha*, który rozwija różne możliwości odpowiedzi na zadane nie wiadomo przez kogo pytanie, czy zabić muchę. Jego sednem nie jest wcale puenta, zrównująca wartość życia insekta i ludzi: „Nasze życie nie jest ani lepsze, ani gorsze niż życie insekta. / Jego ostatecznym celem, bez względu / na prasę czy obuwie, jest / przetrwanie” (s. 14). Istotniejsze wydaje się raczej ironiczne odniesienie do „mądrościowej” poezji, jej egzystencjalnej powagi, przewrotna parafraza filozoficznych dylematów. W wierszu *Przekłęty wynalazek druku* Jaworski pisze: „Ustroje społeczne powstają i upadają, / monologi dramatyczne nadal żywo / działają na wrażliwą wyobraźnię” (s. 20). Parafraza jest dwuznaczna i nieopozycyjna: nie powoduje ona skasowania tamtych problemów i nie przesuwa powołanych przez siebie kwestii w rejony ludyczne; pytanie, jak zabić muchę, dowodzi raczej, że wiele kwestii istotnych, równie ważnych, „kasuje” poezja zajęta sprawami narodu, Boga i wszelkimi „monologami dramatycznymi”.

Gdy więc autor *Czasu triumfu gołębi* rezygnuje z interwencyjnego i wyraziście agitacyjnego charakteru politycznej poezji, zwiększa jej refleksyjność i intelektualny chłód oraz retoryczne skomplikowanie (podstawową figurą tych wierszy jest paradoks). Wybór poezji proletariackiej nie pozostaje jednak bez znaczenia, mimo że swoim prowokacjom nie daje Jaworski zbyt dużej szansy przetrwania, skoro „dozwolone jest wszystko co się opłaca”, jak pisze Marshall Berman, dodając: „Ten system wymaga permanentnej rewolucji, niepokoju, podniecenia; aby utrzymać prężność i elastyczność, musi podlegać nieustannym naciskom i napięciom, przywłaszczając i asymilując nowe energie, mobilizować się do aktywności i rozwoju na coraz wyższym poziomie. To wszakże oznacza, że osoby deklarujące wrogość wobec kapitalizmu mogą okazać się właśnie tym bodźcem, którego kapitalizm najbardziej potrzebuje”¹⁷. W *Przekłętym wynalazku*

¹⁷ M. Berman: „*Wszystko, co stale...*”, s. 155.

druku krótkie serie zdań, akcentujące w relacjach społeczeństwo – władza element manipulacji, odsyłają nas do różnych teologicznych modeli zbawienia i projektów osiągnięcia szczęścia. Wiersz zaczyna się od komentarza do jednego z wątków historii Mojżesza: „Gdyby Mojżesz miał pewność / że jego słowa uskrzydlą lud, / przeprawa przez Morze Czerwone / nigdy nie miałyby miejsca” (s. 20). Przykłady zdobywania zaufania społecznego (i manipulowania nim) przez różne ośrodki władzy w połowie wiersza przekształcają się w pytania (stawiane przez rewolucyjnych aktywistów?): „Dlaczego nie jestem praktykującym / buddystą, nie zasilam kieszeni / jakiegoś skrupulatnego guru, nie rozsyłam / ulotek werbujących armie nowego pokolenia / nieograniczonej tolerancji?” (s. 20) – i pytania te zdecydowanie wyhamowują rewolucyjny impet wiersza. Jasno też pokazują, że podmiot nie stoi tak jednoznacznie po stronie tych, którzy przywiązują się do idei wyzwolenia, i w zasadzie koniec wiersza, przynoszący odpowiedź na postawione wcześniej pytania, zmienia kompletnie logikę tekstu. „Ponieważ chciałbym żeby / każdy mógł być zadowolony, / i, na swój mały, prymitywny, podły sposób, / szczęśliwy” (s. 20). Jaworski domaga się w tym finale, wrzucającym nas w zupełnie inny kontekst, abyśmy dostrzegli antywolenościowy aspekt lewacko-rewolucyjnych roszczeń, pozostawia podmiot wiersza w osamotnieniu: przeciwko kapitalizmowi i przeciwko lewackości, sytuuje go blisko anarchizmu.

W innym wierszu, w *Agonii w uniesieniu*, powraca seria żądań ułożonych w bezosobowej formie, dającej wrażenie manifestu, okrzyków ulicy, haseł robotniczych: „Niech nie będzie odległości. / Niech miasta podadzą sobie ręce. / Niech Oslo uściska Aachen. / Niech wszystko zgromadzi się w jednym miejscu” (s. 22). Ale – znowu – zamiast euforii, jaka towarzyszyć mogłaby brataniu się wszystkich ludzi, wezwaniu do pokojowego współistnienia, pacyficznemu przesłaniu, wiersz powoli, fraza po frazie, przesuwa znaczenia: z sugerowanego pragnienia świata bez granic na indywidualistyczne pragnienie świata bez pracy i produkcji: „Niech nikt nie wypomina mi, że / całymi tygodniami mógłbym nie ruszać się z miejsca. [...] Niech nie trzeba będzie nigdzie wychodzić, / żeby dokądś dojść” (s. 22).

Dlatego taktyka Jaworskiego wobec kapitalistycznej permanentnej wymiany wszystkiego na wszystko przypomina zabawę w chowanego. Wykorzystuje on rewolucyjną tradycję poezji oraz zaplecze mitów lewicowych i odgrywa rolę buntownika atrakcyjnego dla kapitalistycznego systemu, który radykalizmem się żywi. A gdy już się wydaje, że poeta wpadł w miejsca z góry przewidziane i sam staje się żywicielem systemu, który ma go za nic, wykonuje niebagatelny skok – od popartowego przyzwolenia na wpisanie w świat konsumpcji i towaru (debiutancki tom) poprzez lewicową rewolucyjność (*Kameraden*) do wykazania między nimi powiązań (np. *Czas triumfu gołębi*). Dzięki temu udaje mu się zakłócić harmonijny przepływ wzajemnie napędzających się komunikatów: lewicowego i kapitalistycznego. Sam natomiast wraca na pozycje nieatrakcyjne dla jednego i drugiego systemu.

Widać więc, że kultura popularna, która na początku lat dziewięćdziesiątych posłużyła Jaworskiemu do wyswobodzenia wiersza z ciasnych ram wysokiego modernizmu i pomogła w uwolnieniu się od odziedziczonej po romantyzmie koncepcji poety, w latach następnych stała się odniesieniem modyfikującym artystyczne strategie awangardowo-lewicowe w poezji.

Standaryzacje i osobliwości: Darek Foks

W tekstach Darka Foksa z debiutanckiego zbioru *Wiersze o fryzjerach* (1994) aż roi się od nazwisk niedwuznacznie odsyłających do wysokiej kultury. Pojawiają się John Donne, Goethe, Schiller, Beckett, Camus, Kafka – na równych prawach z Hansem Klosssem, Hiobem, Dionizosem i Afrodytą. Nazwiska znanych autorów światowej sławy użyte są zupełnie pretekstowo: funkcjonują tutaj jedynie jako symbole elitarnej, wyższej kultury i nie ma znaczenia, czy będzie to Goethe, czy Mickiewicz. Foks korzysta z różnych elementów wysokiej kultury w taki sam sposób, w jaki wykorzystuje je przemysł kulturowy. Oswaja je i przywłaszcza na własnych zasadach; stają się one egzotycznym sztafażem, który traci element

obcości, dystansu. W książce Foksa kultura popularna (zwłaszcza schematy fabularne filmów sensacyjnych, wojennych, gangsterskich i westernów) wyzyskana zostaje podobnie jak w tekstach Jaworskiego – przeciwko patetycznej i trudno dostępnej kulturze wysokiej, która traci swój urok elitarności, choć wcale nie zyskuje na egalitarności.

Kiedy więc czytamy wiersz *Wodowanie* (z tomu *Przecena map*)¹⁸, rozpoczynający się od wielkich nazwisk Goethego i Schillera, możemy się spodziewać, że nazwiska te staną się jedynie sygnałem hierarchicznego podziału rzeczywistości. I tak jest przynajmniej na początku: opozycja góra – dół (pojawiająca się także w obrazowaniu; chmury: „Fryderyk nie odrywa oczu od gęstych chmur” i położenie „Ja” w tej przestrzeni: „u naszych stóp” – s. 9) dominuje w pierwszej części tekstu, w dalszej ustępuje jednak takiemu uporządkowaniu, które wprowadza ciągłą zmianę perspektywy, całkowicie uniemożliwiając wprowadzenie jakiegokolwiek zasady hierarchizującej. W wierszu mamy do czynienia z bardzo zręcznym manewrowaniem perspektywą – w gruncie rzeczy *Wodowanie* opowiada o ciągłej zmianie punktu widzenia: scena z romantykami, z których jeden wpatruje się w chmury, a drugi patrzy na wyobrazonego wielbiciela, przechodzi w scenę w Niemieckim Teatrze Narodowym, w której podmiot wiersza informuje nas o tym, że obserwuje mężczyznę z teczką, a ten z kolei wpatruje się w ręce kogoś innego. Od romantycznego przedstawienia romantycznych chmur przechodzimy do hiperrealistycznego przedstawienia rąk i ostatecznie wiersz kończy się, gdy jego retoryka przypomina polityczno-historyczne podsumowania: „Jest 1984 rok, / handel wiosłami kwitnie, więc / mówię: »Spływamy«. I spływamy” (s. 9).

O połączeniu romantycznego mitu o geniuszach z ekonomiczno-handlową kwestią kupowania wiosła zdecydowała, jak można sądzić, logika tekstu, która jest logiką dowcipu słownego: ktoś się komuś przygląda, jakby miał do sprzedania wiosła, i dlatego wpatruje się, jakby szacował długość jego rąk. Dowcip polega też na

¹⁸ Wiersze Foksa cytuję według wydania: *Przecena map*. Wrocław 2005; *Ustalenie z Maastricht*. Wrocław 2006.

prowadzeniu obrazów: od inicyjalnej sceny niemieckich romantyków po finalny żart o spływaniu, czyli wychodzeniu. Goethe i Schiller rozmawiają: „Fryderyku, popatrz na chwilę tam, gdzie patrzy / ten młody człowiek, co, nie zważając / na niepogodę, zdecydował się / zamoczyć spodnie, by posiedzieć u naszych stóp” (s. 9). Tymczasem młody człowiek, ów wyobrażony wielbiciel, który miałby siedzieć „u stóp”, podśluchuje konfidencjalne szepty niemieckich romantyków, wpatrując się w faceta z teczką, który z kolei mierzy jego „związające, / beczynne ręce. Robi to okiem / kogoś, kto ma na zbyciu dwa solidne / wiosła” (s. 9). A ponieważ „handel wiosłami kwitnie” (s. 9) to, jeśli posiedzi się tu dostatecznie długo, zostanie się wiosła za darmo. Sytuacja rozwija się coraz bardziej absurdalnie, choć zgodnie z logiką wodnych skojarzeń, a wszystko po to, by Foks mógł zaznaczyć łatwe przejście od romantyków, a więc ceremonialnego języka uległości wobec autorów uznanych za wielkich, do języka młodzieżowego slangu, który nagle zwiększa nasze możliwości interpretacyjne i w ten sposób okazuje się zupełnie niepodobny do płaskiego rejestru retorycznego, za jaki bywa uważany – okazuje się bliski wieloznaczności mowy wysokiej.

Jednoznaczny pod względem negatywnego wartościowania celebracyjnego odbioru poezji wysokomodernistycznej jest tekst *Uścisk umierającego*, w którym najwyższy stopień zainteresowania wierszami sprowadza się do pamięci o tym, że na pewnym sedesie „siedziałła pierwsza dama poezji polskiej” (s. 18). W *Zasranej historii Darka Foksa handlarza starzyzną* przypomnienie o sprzedanej kumpłowi *Tragicznej historii Hamleta Księcia Danii* „zmusza do postawienia / kilku zasadniczych pytań” (s. 11), co powoduje, że „Ja” wiersza żąda pomocy od Luftwaffe: „gdziekolwiek jesteś / masz czas do jutra” (s. 11). Dowcip, który polega w tym przypadku na wezwaniu niemieckich sił powietrznych do rozwiązania problemów egzystencjalnych i jednostkowych, nie jest pusty: nie wiemy, co prawda, co to były za „zasadnicze pytania”, ale musiały być bardzo zasadnicze, skoro tylko ich zbombardowanie dawało „odpowieź”. Zbombardowanie staje się tu jednocześnie synonimem kilku procesów: pacyfikacji, przemieszczenia i rozproszenia „resztek”, które –

jak można się domyślać – będą pozostałością po kłopotach ze sprzedaną *Tragiczną historią księcia Danii*.

Należy jeszcze i na to zwrócić uwagę, że teksty Foksa, rewelacyjnie „punktujące” modernistyczne koncepcje literatury, a zwłaszcza jej uwznioślające ambicje, nie są zupełnie wolne od mitów. Poeta wymienia mity literatury wysokiej na mity popularnych filmów: najczęściej gangsterskich i wojennych. Foks, razem z Marcinem Świetlickim oraz Andrzejem Stasiukiem, pozostaje pod wrażeniem figur amerykańskiej męskości: faceta z papierosem i wódką, samotnego lub oszukanego przez kobiety kowboja. Wcześniej figury te, wrzucone w swojski kontekst, mogliśmy spotkać w tekstach Hłaski, Brychta, Nowakowskiego. Świetlicki i Stasiuk podtrzymują ich sentymentalno-nostalgiczny charakter, w wierszach Foksa stają się one ilustracją działania sił społecznych, prowadząc do wniosku, że pokojowe relacje nie są już w naszym świecie możliwe. Figury „męskiego” mężczyzny, zwykle występujące w określonych schematach, w wierszach tych tracą swoje stałe usytuowanie i choć informują o źródle, z jakiego pochodzą, to przestają obowiązywać jedynie w świecie o wyraźnie zaznaczonych granicach (także gatunkowych). Męskość jest w tych wierszach przede wszystkim kategorią literacką (mniej płciową czy kulturową); uzasadnia wprowadzenie schematów, za którymi stoi zupełnie nieschematyczny obraz świata. Foks pokazuje, jak proste modele sytuacyjne (np. napad gangsterów na bank), przeniesione do innych modeli sytuacyjnych (np. wizyta u fryzjera), zmieniają obraz całości. *Wiersze o fryzjerach* to tekst w tekście, zacytowany w nim został utwór kogoś, kto wcześniej narzekał na swoje nieobcięte włosy i teraz każe czytać to, co właśnie napisał: „»Tylko fryzjer i jego uczeń / widzieli ostatnie tchnienie szeryfa. / Był pierwszym, który chuchnął na lustro, / za które dali całe pięć doliców. / Takich rzeczy się nie zapomina. Tymczasem / ten, który wiedział, że szeryf odepnie pas / przed goleniem, zmierzał / w stronę bezbronnego jak niemowlę banku«” (s. 50). Cała scena rekonstruuje przede wszystkim atmosferę napięcia, jakie zawsze pojawia się w filmie tuż przed napadem, odwołuje się do klisz tak dobrze zna-

nych, że przyjmujemy je, niczego nie podejrzewając: dlaczego fryzjer i jego uczeń widzieli ostatnie technienie szeryfa? kim jest ten, kto wiedział, że szeryf odepnie pas *etc.*? Podejrzenie jest oczywiście zupełnie nieuzasadnione: wiersz rekonstruuje wrażenie sensacyjności, ryzyka i podniecenia właściwe „męskim” filmom, jest powtórzeniem efektów najbardziej ogranych, a zarazem zawsze działających na widza; nie chodzi w wierszach Foksa o fabularne chwytły, chodzi o powtórzenie wrażenia i emocji, jakie owe chwytły u widza wywołują, a tym samym o pokazanie, że struktura społeczna naszej rzeczywistości nie odbiega przesadnie od struktury kina gangsterskiego.

Takie teksty, jak *Gruby nie żyje* (będący odwołaniem do powieści *Gruby i inni*) czy *Legendarny Carlos* (ze schematem kina gangsterskiego nałożonym na sytuację jazdy autobusem bez biletu) z debiutanckiego tomu zapowiadają teksty *Jim z tomikiem* (w którym Jim, wchodząc do hotelu, strzela portierowi w brzuch, a potem wyjmuje egzemplarze *Modlitwy dupka*, wręcza je członkom swojego muzycznego zespołu, a sam zaczyna je recytować; perkusista zdradza go i wydaje policji), *Strzelanina u Cyrana* (sceneria rodem z porachunków mafijnych z rolą mówiącego „twardziela”) z *Misternego trenu* (1997). Poeta dowartościowuje w nich popkulturę, ale – co ciekawe – jego utwory nie stają się pop-poezją. Popkulturowe mity wcale nie zafunkcjonowały w niej na prawach, jakie wniosła do życia społecznego popkultura. Dzieje się coś zgoła odwrotnego: kinowy pop stał się w praktyce Foksa po prostu kolejną wersją kultury środowiskowej, alternatywnej, niełatwej i niepopularnej, bowiem mity, które poeta eksploatuje w swoich wierszach, zostają wyrzucone z macierzystego kontekstu i nadaje im się rangę znacznie większą, niż posiadały. Ten świat rozdanych, reżyserowanych, zaplanowanych w scenariuszu ról – ironizowany, parodiowany – w jakimś sensie mitologizuje też czasy, których bohaterami byli Hans Kloss, Gruby i inne postaci z sensacyjnych filmów. Autor *Misternego trenu* chce stworzyć wrażenie, że popkultura także jest zagrożona: jego teksty to podzwonne dla obrazów tej kultury, odchodzących w przeszłość. Dzięki takiemu przemieszczeniu, które okazuje się najbardziej sku-

tecznym chwytem poety, to, co dominujące, ukazuje się w świetle zaniedbania i upadku.

W wierszach Foksa nie dochodzi jedynie do prostego odwrócenia hierarchii wysokie – niskie; retoryczne zabiegi autora polegają raczej na wprowadzeniu innego porządku, odwołującego się przede wszystkim do dwóch zasad: seryjności i osobliwości. Może się wydawać, że odpowiadają one w jakiejś mierze relacji pomiędzy modernistyczną kulturą wysoką (opartą właśnie na poczuciu jednostkowości, oryginalności, niepowtarzalności dzieła oraz jego autora) a kulturą masową (seryjną, „klonującą”, powielającą kopie bez pamięci o oryginalne), tak jednak nie jest, ponieważ nie mamy tu do czynienia ze stałymi wartościami: to samo zdanie okazuje się zarówno seryjne, jak i osobliwe, co więcej: to dzięki seryjności powstaje osobliwość. Nie jest więc tak, że standaryzacja zabija szlachetną niepowtarzalność zdania: Foks pokazuje, że jedno potrzebuje drugiego, że obie właściwości języka stanowią jego szczególnie przypadki. Widać to doskonale w tekście *Pot Gudrun* (z książki *Ustalenia z Maastricht*, 2006), w którym autor wprowadza najpierw historię o kampanii maszerującej do Gudrun, w centrum znaczeń tekstu wpisując dwuznaczność zdobywania miejsca i zdobywania kobiet. Poeta bawi się przy okazji różnymi dźwiękowymi zbieżnościami – mówi się tam o „wyżęciu pięknej Gudrun¹⁹, co podobno nie poci się bez / powodu” (s. 21 – słowo „wyżęcie” niesie mnóstwo skojarzeń). Tę samą opowieść o kampanii maszerującej do Gudrun Foks każe nam następnie czytać w powtórzeniu: w dialogu Sala, jednego z narratorów tej książki, z Jovaną Vykadrovaną. Przychodzi ona do Sala w momencie, gdy ten pisze właśnie historię o Gudrun. Sal Paradise pisze, Jovana Vykadrovana czyta, a to, co dostają czytelnicy, to obraz rzeczywistości zredukowany do prostego, choć rzadko spotykanego podziału na tych, którzy się pocią, i na Gudrun, która się nie poci. „Pot” staje się tu właściwością standaryzującą i ujednolicającą przestrzeń wojskowych i pisarskich działań; odmieniany na wszystkie sposoby i występujący jako główny „bohater”, daje on

¹⁹ Gudrun Ensslin to niemiecka terrorystka, związana z Frakcją Czerwonej Armii (RAF)

w efekcie seryjnie powielane elementy ciągle tej samej przestrzeni, w której wszyscy się znajdujemy. Niepocząca się (i niezdożyta ostatecznie) Gudrun jest natomiast w tym kontekście osobliwym zjawiskiem, zakłóceniem porządku i jednocześnie zasadą, która ten porządek (walki, rywalizacji, podboju) organizuje. Wzór opowieści batalistycznej, w ramach której mężczyźni zdobywają ziemie i kobiety, został tu nie tyle sparodiowany, ile niecznie wykorzystany i porzucony. Innymi słowy, Foks zrobił z nim to samo, co mężczyźni w militarnych obrazach robią ze zdobytymi ziemiami i kobietami. A więc to, co było nam przedstawiane jako rzeczywistość wojennych działań, ostatecznie okazało się sztuczne, zdominowane przez zabiegi piszącego, przemienione ponownie w łańcuch znaczących, a nie oznaczanych.

Właśnie w *Ustaleniach z Maastricht* widać najlepiej, jak standaryzacje, które są tu po prostu przejętymi z kina gatunków motywami, najbardziej znanymi i zredukowanymi do swoich inwariantów, wytwarzają osobliwości. Tak jak w malarstwie pop-artu ten sam motyw mógł być masowo powielany, a przedstawienie pozbawiane cech szczególnych, tak Foks w wierszach – po pierwsze – wskazuje na „normalizacyjne” mechanizmy, które regulują, osłabiają i równoważą działanie antagonistycznych sił społecznych (nie przypadkiem przedmiotem zainteresowania poety są instytucje, wspólnotowe zachowania i wyłamujące się z przyjętych zasad enklawy uosabiane przez działania mafii albo terrorystów), a po drugie – upodobia język do konstrukcji najbardziej standardowych, produkujących masowe wyobrażenia o życiu, w którym podmioty kreują swoje role jako „aktorzy życia codziennego”. Konsekwencją przejścia schematów fabularnych do opisu świata niefilmowego jest wykazywanie analogii w strukturach tych dwóch światów. W *Ustaleniach z Maastricht* realizuje się to w bardzo ograniczonych wzorach; w zasadzie wszystkie aspekty rzeczywistości w tej książce podporządkowane są modelowi wojny, potyczki, zasadzki. Foksa interesują te mechanizmy, które można sprowadzić do sił aranżujących scenariusze wojenne, rywalizacyjne, antagonistyczne. Już w pierwszym wierszu, *Kanonierki świtu*, na opowieść o wyjeździe na waka-

cje zostaje nałożony schemat znany z wojennych fabuł. Mamy tu więc wątki ewakuacji („Wzorem Kubańskich fachowców / zbieramy deski” – s. 7), zdobywania pożywienia („Żywność, wodę / i gwoździe dostarczy na czas / mały przedsiębiorca” – s. 7), walki o przetrwanie („Dziecko samo / nadmuchało tygrysa, // więc nie pójdzie na dno” – s. 7). Przewagę w wierszu zdobywa schemat wakacyjnego wyjazdu – zwycięża ludyczność odpoczynku, a zagrożenie okazuje się integralną częścią owego humorystycznego wakacyjnego wzoru. Czy to oznacza, że ewakuacja ludności i starania o wodę przypominają nerwowe zabiegi związane z wyjazdem z rodziną na wczasy? A może inaczej – w stan zagrożenia i paniki włączone zostają emocje towarzyszące wyjazdom tymczasowym i niczym niezagrożonym? Ani jedno, ani drugie: znowu chodzi o pewną seryjną powtarzalność sytuacji i osobliwość wynikającą z nałożenia się tych dwóch serii. Przywołana wyżej scena nie może być czytana jako przedstawienie rodzinnego wyjazdu na wczasy ani jako opis walki o przetrwanie: stanowi ona ekscentryczne zniekształcenie obu schematów, dowodzące, że różnica między tymi wzorami (rodzinnność, wakacyjność, spokój oraz wojna, zagrożenie, panika) jest mniej istotna niż podobieństwo.

Przez takie proste zabiegi Foks osiąga jednak coś więcej: zderzając schemat wojenny z wakacyjnym czy też wojenno-historyczny z filozoficznym (jak w *Pocie Gudrun*), doprowadza do pobudzenia pewnych odbiorczych oczekiwań (związanych z uruchomieniem określonych schematów fabularnych, prowadzących do równie określonych rozstrzygnięć), których to oczekiwań, rzecz jasna, nie zaspokaja. To odmowa wkomponowania swoich tekstów w odbiór oparty na przyjemności, na łatwej identyfikacji, którą wytwarzają teksty popularne. Gdyby natomiast nieco zradycalizować tezy o podmiocie tych tekstów, a tym samym o świadomości, którą autor *Wierszy o fryzjerach* ciągle opisuje i z którą ciągle się mierzy, to moglibyśmy powiedzieć, że jest to figura kogoś, dla kogo rzeczywistość istnieje już tylko poprzez medium: tak wszechobecny jest uwyrażniony w każdym przedstawieniu schemat filmowy. Dominujące klisze, oferowane jako wzorce zachowań przez przemysł Hollywoodu, stały się

standardami obowiązującymi na co dzień, zaprogramowały świadomość podmiotu na spełnianie kilku określonych ról i widzenie różnorodnych zjawisk w nieustannie odnawiających się seriach. Zabiegi artystyczne Foksa przypominają te, o których pisze Scott Lasch w związku z filmami postmodernistycznymi: „Uwaga widza kierowana jest na przedmiot odniesienia, na świat realny, jednak ów przedmiot odniesienia staje się ponownie elementem znaczącym do tego stopnia, że widzowi uświadamia się, jak bardzo świat rzeczywisty zaczął przypominać komiks, czy też do jakiego stopnia komiksy należą do realnego świata”²⁰. Czytelnik jest więc co chwilę „wpuszczany” do wnętrza przedstawienia i trzymany w napięciu przy kolejnych ujawnieniach sztuczności tego przedstawienia; podmiot działa tylko w takiej sztucznej, filmowej przestrzeni, nie stając się jej zakładnikiem, bo reprodukcja ról jest jedyną znaną mu rzeczywistością. Foks nie oplakuje utraty iluzji bezpośredniego odczuwania świata, jego podmiot jest jednocześnie reżyserem i aktorem (aktywno-biernym „Ja”). Wiersz objawia tu w całym wymiarze swój ambiwalentny charakter: budowany na napięciach, sprzecznościach, wewnętrznych antagonizmach, uniemożliwia ukonstytuowanie się w całości przedstawienia, mimo że sam nie dąży do zniszczenia warstwy przedstawieniowej – uwidocznienie konwencji nie jest przecież zabiegiem destrukcyjnym, celem Foksa nie jest wskazywanie na sztuczność przedstawienia, wiersza czy w ogóle literatury, ale na sztuczność rzeczywistości, w jakiej żyjemy. Sztuczność rzeczywistości okazuje się jednak „ostateczna”, stąd nic już nie prowadzi do jakiegoś utopijnego, bezpośrednio i naturalnie przeżywanego „gdzieś indziej”.

Podsumowując, można powiedzieć, że choć punkt wyjścia obu autorów – Krzysztofa Jaworskiego i Darka Foksa – był podobny (łączyła ich niechęć do celebracji wysokiej kultury), to widać, że Foks dowartościował pop, zwłaszcza w wersji filmowej, i zmitologizował na swój sposób niektóre jego elementy, na przykład solidarność męż-

²⁰ S. Lasch: *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*. Przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 2004, s. 503.

czynn. Jaworski natomiast po krótkim romansie z popem powrócił do przedstawiania (między innymi) lewicowych dylematów sztuki. Obaj autorzy odstąpili jednak po 1996 roku od ataków na swój dawny cel, jakim była poezja wysokiego modernizmu, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych poważnie osłabiona i coraz mniej istotna. Ich zasługą jest przede wszystkim wyjście z pułapki, w jaką wpadamy obez władnieni świadomością, że popkultura nie pozostawia szansy na działania poza jej terenem. A także rozpracowanie mechanizmów popularyzacji rzeczywistości, co jest widoczne zwłaszcza w poezji Foksa. W jego wierszach wszystkie popularne mity, motywy i obrazy zdają się wędrować przez gabinet krzywych luster i w gruncie rzeczy nie może być mowy o żadnym zaspokojeniu uprzednio wygenerowanych oczekiwań odbiorcy. W tekstach Jaworskiego mamy natomiast do czynienia z próbą uderzenia w estetyzacyjne procesy, które natrafiają nie tylko na opór w postaci konwencji antyestetycznej, groteskowej i komicznej, wiersze Jaworskiego w ogóle neutralizują wartości tworzone w ramach tradycyjnej estetyki.

Rewolucjoniści i ping-pong: Szczepan Kopyt

Powiedzieć, że wiersze Szczepana Kopyta, poznańskiego poety i muzyka, dają niezłego kopa, to wspomnieć jedynie o ich niezwykłej wprost energii. Michel Houellebecq, któremu zdarza się napisać czasami kilka złotych myśli bez rażącej pretensjonalności, odwołał się w *Możliwości wyspy* do podziału artystów na rewolucjonistów i dekoratorów. „Rewolucjoniści to ci, którzy są gotowi przyjąć brutalność świata i odpowiedzieć na nią z jeszcze większą brutalnością”²¹. Już czytając debiutancki tom *[yass]* z 2005 roku²², mogliśmy przeczuwać, że Kopyt będzie poetą „mocnego uderzenia”. Kolejna książka, *możesz czuć się bezpiecznie*, na którą składa się powtórzony

²¹ M. Houellebecq: *Możliwość wyspy*. Przeł. E. Wieleżyńska. Warszawa 2006, s. 75.

²² Wiersze Szczepana Kopyta cytuję według wydania: *możesz czuć się bezpiecznie / [yass]*. Poznań 2006.

debiut i nowsza publikacja, przynosi powiew różnorodności i inwencji, uzyskany dzięki słuchowi lekceważącemu delikatność, melodię, harmonię, a wyczulonemu na dysonanse, szumy i trzaski.

Improwizowane yassowanie w pierwszym tomiku dotyczyło przede wszystkim kultury konsumpcyjnej: z jej religijnym przerysowaniem, schizofreniczną dbałością o medialność, pseudoluzackim stosunkiem do wielu spraw, clubbingowym stylem życia. Drażniło złośliwościami fanatyków: „katolicy w barach mlecznych śmierdzą niemilosiernie / bóg dał im wątróbkę i smażone buraczki” (s. 9), choć nie oszczędzało także mody na inne religie (w wierszu *popijając herbatę*, gdy ktoś wybiera zieloną, „bo nie ma to tamto – pasuje do kadzidelka / z drzewa sandałowego”, s. 22); przyniosło świetne panoramy różnych subkultur, także tej, do której autor sam zdaje się należeć: „Szczepan wyluzowany tej ziom / pije bro pali faję, cytuje wińską” (*poznań rulet*, s. 8). Ludyczny efekt zwielokrotnienia ofert, jakie otrzymujemy zwykle od różnych sprzedawców oczekujących na nasze coraz bardziej wydajne ciała, służące całodobowo rozrywce, autor przesunął w groteskowe rejony: „zły supermarket / śmierć w ołowicy gazet / mistyczne kreski kodów / a sponad czaszek domów / pełzną po strugach myśli” (*franzgeneza*, s. 12).

Anarchistyczny plan tekstów ujawnił się na wielu poziomach i poza satyrycznym ujęciem zjawisk społecznych, politycznych i kulturowych dał o sobie znać także na poziomie kompozycji książki. Manewrując układami rytmicznymi, powtórzeniami, przekształceniami gotowych formuł, Kopyt stworzył pole możliwości dla zreprodukowania świata konsumpcji, nie ubierając „Ja” w kostium obserwatora wolnego od praw tego świata. W wierszu *dla borata z kazachstanu*, który może być modelowym przykładem sposobu postępowania poety, pozornie wszystko wydaje się zawikłane i dosyć chaotyczne. Hałaśliwy napór różnych języków, nad którymi piszący – jak może się wydawać – nie panuje, odpowiada za efekt pobudzenia i oszołomienia, ale przejście przez ten stan nie oznacza wcale bycia mądrzejszym ani bardziej doświadczonym.

Początek tego wiersza wskazuje na to, że mamy do czynienia ze znużonym i znudzonym „Ja”, które coraz gorzej znosi życie w spo-

łączeństwie: „jutro wstanie dzień, to prawie pewne / jest nas mnóstwo i jeszcze sobie / z tym nie poradziliśmy” (s. 23). Wkrótce jednak okazuje się, że „Ja” jest tu przedstawicielem-wysłannikiem i mówi w imieniu grupy: „rewolucja wchłonie nasze całe iksy / nasze proletariackie mózgi połączyła sieć – / granice netu są pojemnościami naszych / serwerów, zamknij okno, zamknij okno! / postaw metafizykę z powrotem na nogi / a kolor czerwony odejdzie. Czego chcemy?” (s. 23). Nawet jeśli pojawiają się gdzieś frazy rewolucyjne, o lewicowym profilu (rzucane w innym wierszu hasło „niech żyje socjalizm”), to są one niemal natychmiast zagarniane przez mechanizm przekształcający każdą powagę w śmieszność. Aby więc nie było na serio, wcześniej usłyszeliśmy „ja wybrałem pepsi”. Rzucone w przestrzeń pytanie „a czego chcemy” Kopyt rozwija w postaci konfrontacyjnych żądań i oczekiwań. Stają się one metaforą zawiązywania porozumienia po stoczeniu walki: „dostępu do trupa boga – chcemy go powiesić / za jaja, żądamy odczytów czarnych skrzynek / naszych myśli, defragmentacji mózgu i / pluralizmu, żądamy prawdy o istocie / rzeczy z plastiku i drewna [...]” (s. 23). Pozornie – zgrywa! Ale jeśli przyjrzymy się uważniej postulatowi zawartemu w wierszu, okaże się, że są to sprawy ciągle nierozwiązane: dotyczące religii, racjonalności, prawdy, istoty, szczęścia. Owe przeciągające się próby uzyskania jakiegoś porozumienia zawieszono zostają „przerwą na reklamę”. Gdy jedna ze stron oferuje „milionowe złoża genetycznego kodu” lub „metanarracje z holocaustem w tle”, reklamy zgrabnie latają impas komunikacyjny. Starcie sił kończy się podróżą po mieście w poszukiwaniu towarów: „rok zaczęliśmy gandzią i spidem” – i jeśli wierzyć napisom końcowym wszystko zaczyna się od początku, ale po drodze wdzięcznie skręca w zaułek absurdu: „niewidzialne psy prowadzą niewidomych”.

Druga książka Szczepana Kopyta, *możesz czuć się bezpiecznie*, nadal dotyczy świata komercyjnej masowości, ale wygrywa w niej zdecydowanie mniej trzeźwy i racjonalny ton. I choć już w poprzednim zbiorze *widmo karola marksa* i *wiedza radosna* szły ręką w rękę z *wierszykiem dla konsumentów*, to dopiero w drugim uświadamiamy sobie lepiej, że dostaje się wszystkim po równo: lewicy, prawicy,

kościółowi, Arabom, Hindusom, Niemcom, Żydom, światu elektro-nicznemu i plemiennemu, elokwencji i prostactwu. Wydaje się też, że drugi zbiór jest zdecydowanie bardziej pesymistyczny. Kopyt nie zmienił zasadniczo założeń, które wspierają jego pomysły na pisanie, ale jeszcze bardziej uwypuklił alienujące elementy naszego uprzemysłowionego i towarowego życia. Wstrząsające wrażenie robi już pierwszy wiersz, oparty na natrętnych, maniakałnych powtórzeniach: „byliśmy w obozie zagłady / jesteśmy w obozie zagłady” (s. 7). W tym tekście sen z Leninem obiecującym, że pokona kapitalistów, miesza się z przepisami kulinarnymi, które nabierają nieco upiornego smaku, a podmiot krąży beznadziejnie między parkiem, kinem a domem, „z parku do cebulki”, by wreszcie usłyszeć we śnie dużego, czarnego chrabąszcza: „ginę w lesie – mówi / ginę w lesie – mówi”.

Drugiego tomu już nie sposób ująć jako wizji chłodnej i reprodukcją kultury masowej: w zasadzie jest on ostrą, inteligentną refleksją o końcowej fazie rozwoju gatunku ludzkiego: „Wszędzie ludzie!” (*Kaukaz*, s. 32) i wykracza poza analizy określonego obszaru popkultury. Kopyt imituje tu języki lekko nawiedzonego szaleństwa, amerykańskiego snu o wolności, cwaniackich interesów ludzi z biednych dzielnic, imprezowania i życia na hajku, dodając do tego sparodiowaną retorykę własnych tekstów: „zaśpiewajcie jeszcze o waszym plastikowym życiu / ja posiadam moc przesuwania mebli i kamieni” (*telepatia, telefon*, s. 40). Upieranie się, że realizuje on konwencję poezji postrewolucyjnej, może wydać się niektórym zabawne albo niepotrzebne – lub po prostu szkodliwe. Co więcej, byłoby to pisanie, które ideę rewolucyjności tak skutecznie ośmiesza, że nikt nie powinien wpaść na pomysł potraktowania jej poważnie: „Nasi rewolucjoniści będą jeździć rowerami i grać w ping-ponga / będą spotykać się z krótkowłosymi kobietami i chłopakami” (*gnoza*, s. 44). A jednak! To pisanie może być postrewolucyjne nie dlatego, że głosi chęć zmiany świata, ale dlatego, że robi zamieszanie, wywlekając na światło dzienne wszystkie koszmary postkapitalistycznego świata, przestraszonego upiorem rewolucji. Nie obiecuje lepszych czasów i nie prowadzi nas za rękę, raczej kluczy i wpędza w ciemne zaułki,

jak te pełne „niewidzialnych psów prowadzących niewidomych” z wiersza zamieszczonego w pierwszej książce. To, ku czemu zdaje się ono zmierzać, to eksplozja języków. Kopyt próbuje zdystansować się wobec reguł funkcjonowania sztuki w kulturze popularnej poprzez wyostrenie jej najbardziej alienujących elementów – zupełnie inną strategię wybrał Jaś Kapela w *Życiu na gorąco* (2007).

Instant commercial art: Jaś Kapela

Kapela imituje wszystkie mechanizmy działania kultury masowej, rezygnując z tego, z czego wielu zrezygnować jednak nie chce: z krytycznej, subwersywnej i parodiującej nadwyżki. Świetnie odgrywa rolę cynicznego konsumenta, świadomego siebie jako towaru i kultury jako supermarketu. Podpatruje elementy popu i sposoby funkcjonowania literatury i kultury w masowych obiegach, nie troszcząc się o dystynkcyjność elitarnej, wysokiej sztuki. Nawiązuje do wszystkiego, co w zasięgu ręki: parodiuje oferty mające ulepszać jakość naszego życia, opisuje zbombardowany przez terrorystów Londyn i stosując logikę uniwersalnego komentarza: „wszyscy umrzemy, przygotujmy się na śmierć, terroryści przychodzą w imieniu boga” (*Zbombardowany Londyn* z tomu *Reklama*, s. 37)²³, wielokrotnie w tandetnym odbiciu pustkę wspólnotowych żalów nad katastrofami społecznymi. Powtarzając retorykę reklam, przejmując seryjny mechanizm reprodukcji sloganów, tak dla popu istotny, podchwytuje jego pouczenia, silenie się na solidarność z konsumentami, mydlenie oczu sugestią, że tak naprawdę możemy w tym spisie zysków i strat choć odrobinę się liczyć. Poezja nie jest tu komentarzem, jest powtórzeniem tego, co znane z przestrzeni popularnej retoryki, a gorliwość i brak krytycyzmu, z jaką te powtórzenia są wykonywane, przypominają wszystkie opowieści o samospelniających się życzeniach. Podmiot Kapeli zdaje się mówić: „jestem taki, jakim mnie (kulturo popu) stworzyłaś”.

²³ Wiersze Jasia Kapeli cytuję według wydań: *Reklama*. Kraków 2005; *Życie na gorąco*. Kraków 2007.

Jaś Kapela debiutował zbiorem *Reklama* w 2005 roku. I nie tylko tytułem tom ten wpisywał się w świat konsumpcyjno-rozrywkowy. Wyznania podmiotu autor utrzymał w konfesyjnie wyolbrzymionym i przez to sparodiowanym tonie, co sprawiało wrażenie, jakoby zasadniczą strategią przyjętą w całym tomiku było manifestowanie świadomości konsumenckiej. Figurę „Ja” określała przede wszystkim łatwa zgoda na pełnienie funkcji nabywcy merkantylnej wersji świata. Ale do bezwolnej niemalże akceptacji świata merkantylnego porządku, supermarketów, miejskości i tandety Kapela dopisał autoironiczny kontrapunkt. Nie łączył go jednak z resentymentem ani nostalgią za dawnymi dobrymi czasami. Przeszłość nie stanowiła ani obiektu marzeń, ani punktu odniesienia. Krytyczny impuls, jeśli zechcemy w niego uwierzyć – nie polega na buncie, negacji czy proteście, ale na usługnej zgodzie i posłuszeństwie. Kapela dowodzi w tej książce, że wszystkie zalecenia i wymogi kierowane pod adresem nowoczesnego człowieka – autokreacji, pracy nad sobą, inwencyjności językowej – biorą w łeb i trzeba się z nimi pożegnać, bo są kompletnie nieprzydatne w sytuacji, kiedy wymaga się od nas produktywności, a nie inwencyjności i niezależności.

Kolejną swoją książkę, *Życie na gorąco* (2007), Kapela podzielił na trzy części: *Plotki*, *Porady* oraz *Z pamiętnika nimfomanki*, zgodnie z wyobrażeniem o charakterze kultury masowej, w której dominują: plotkowanie o gwiazdach, poradnictwo i ekshibicjonizm. Jak można się domyślać, bohaterami części pierwszej są *celebrities*, m.in. Paris Hilton, Michelle Pfeiffer, Anna Dymna, Zbigniew Wodecki, Ewa Drzyzga, Olivier Janiak, Anna Mucha, Kamil Durczok. W wierszu *Paris Hilton sex tape* słownik technicznych gadżetów zestawia poeta ze słownikiem religijnym. „Ja” ogłasza „szczęśliwą nowinę” i swoje prawdy wiary: „Wierzę tylko w Paris / Hilton i jej niebieskie oczy, dziś wierzę / tylko w Paris Hilton i w jej bystre spojrzenie” (s. 7). To jeden z wielu chwytów, wcale nie najbardziej charakterystyczny, jaki stosuje Kapela: wypożyczenie słownika religijnego do opisu świata towarowego, odbóstwionej, bo urzeczowionej, materialności. Podobnie skonstruowany jest wiersz o Januszu Gajosie. Scenka, w której podmiot ogląda, niemalże jak ikonę, aktora jadącego

w pociągu, nabiera soczystości dzięki aluzyjnym wstawkom o lewianianie i przeżyciu katharsis, a kończy prawdziwym gestem uwielbienia i celebracji, jakim w świeckim rytuale jest robienie zdjęć. W *Wierszu interwencyjnym dla Ewy Drzyzgi* autor korzysta z kolei z retoryki patriotycznej: „ogłaszam alarm dla miast kultury” (s. 11). W zasadzie trudno rozstrzygnąć, czy strategia Kapeli jest w jakiejś mierze krytyczna, czy jedynie afirmująca kapitalistyczny świat produkcji i mieszczański gust. Wygląda na to, że cały tom jest zgrabnym portretem człowieka bez właściwości w kulturze masowej.

W związku z funkcjonowaniem poezji w przestrzeni kultury popularnej można zastanawiać się, czy sięgnięcie po banał, kicz, trywializację nie spowoduje, że poezja – zamiast stawać się przestrzenią kompromitacji oszustw popowego świata – ulegnie mu zupełnie. Przejdzie na stronę reklamy, usługi i jednorazowego użytku. To pytanie także o to, czy warto dostrzegać różnicę między reklamą, komunikatem rezerwowanym dla kultury masowej z jej zgodą na aintelektualne używanie świata a sztuką, do jakiej zdawała się przez lata przynależać poezja. Od razu widać też, że książka *Życie na gorąco* stawia pod znakiem zapytania atrybuty poezji żywiącej się rozróżnieniem języków i ich hierarchią. Wiersze Kapeli, osłabione przez presję języków masowej infantylizacji, wypierają się erudycyjności i refleksyjności. I, paradoksalnie, wzmocnione przez udział w konkurencji rynkowej, gdzie liczy się dowcip, błyskotliwość, szybka puenta, obnażają wszystkie słabości poezji usiłującej dystansować się wobec kultury popularnej. Odprężenie, jakie proponuje Kapela, jest w jakimś sensie rewersem usztywnienia, jakie chce osiągnąć Dehnel, uważany za poetyckie przeciwieństwo autora *Reklamy*, ale w gruncie rzeczy obaj są braćmi w nieszczęściu, jakim stało się ich dążenie do jednolitości stylistycznej języka. Kapela zafiksowany na potocznej lekkości sloganów popkultury i Dehnel urzeczony elegancją estetyzującego słownika – pozostają w tej samej bezproblemowej i nijakiej przestrzeni, z której wieje nudą. W każdym razie, gdyby ktoś uważał, że te dwa różne sposoby pisania są propozycjami, z których wynikają odmienne konsekwencje dla kultury, to proszę temu nie wierzyć!

Dowartościowanie popu, charakterystyczne dla poezji Foksa i Jaworskiego, zasadniczo zmieniające strategie pisarskie na początku lat dziewięćdziesiątych, w książce Kapeli nie jest w stanie zreformować czy też zredefiniować idei poezji inaczej, niż zrobili to jego poprzednicy. Utwierdzając istniejący porządek społeczny, autor *Reklamy* opowiada się po stronie kapitalistycznego rynku wymiany idei, sam jednak podtrzymuje tradycyjne przekonania o poezji w jej strywializowanej wersji wysokomodernistycznej (konfesyjność podmiotu, przeżycie liryczne *etc.*). Odmierna od tego wzoru byłaby jednak u Kapeli zgoda na reguły komunikacji masowej: wiersz jest tym samym czym notatka prasowa. W mniejszym stopniu dzieje się tak w książce Kopyta, choć i on, radykalizując anarchizującą strategię pisarską, musi w jakiejś mierze zachować prestiż poezji (sztuki) – choć na pewno nie jako sztuki estetycznej w tradycyjnym sensie – gdy chce uczynić swoje wiersze jednoznacznie krytycznymi wobec totalitarnych mechanizmów kultury masowej.

Powiedzieć by można więc, że kultura popularna nie tyle przestała być problemem dla poszczególnych twórców, ile wyczerpała swój potencjał wyzwania kryzysów w łonie poezji jako instytucji. Przestała być efektywnym źródłem zagrożenia i dlatego poezja w imię logiki nienasycenia – po przepracowaniu kryzysu, jaki przeżywała z powodu wejścia popu na tak wielką skalę – aby ponownie się zreprodukować w innej formie, będzie musiała znaleźć inne źródła dla potrzebnego jej kryzysu, który przekształci w swoje zwycięstwo.

Anna Kałuża

The relations of poetry and popular culture:
Krzysztof Jaworski, Darek Foks, Szczepan Kopyt
and Jaś Kapela

Summary

The subject of the article constitutes the relations of mass culture and poetry after 1989. On the example of four poets – Krzysztof Jaworski, Darek Foks, Szczepan Kopyt and Jaś Kapela – the author presents changes in perception of these relations, usage and interpretation of mass culture, highlighting the attempts to overcome the Romantic-Modernist ideology of poetry mission and avant-garde cult of an aesthetic autonomy. The enhancement of pop typical of the poetry by Foks and Jaworski, changing radically the writing strategies at the beginning of the 1990s, is not enough in Kapela's book to reform or redefine the idea of poetry as such. Confirming the existing social order, the author of *Reklama* is in favour of the capitalist market of idea exchange, however, he himself confirms the most traditional convictions of the poetry in its trivialized highly-modernised version (subject confessionness, lyrical experience, etc.). It happens to a lesser extent in *Kopyta's* book though he, radicalizing an anarchising writing strategy, has to preserve the poetry prestige to some extent (when he wants to make his poems unanimously critical towards totalitarian mechanisms of mass culture). Thus, the conclusion is that the popular culture exhausted its potential from freeing crises in the bosom of poetry as an institution.