



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

Title: Trzy dystynkcje : o twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją

Author: Dawid Kujawa

Citation style: Kujawa Dawid. (2017). Trzy dystynkcje : o twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją. "Śląskie Studia Polonistyczne" Nr 2 (2017), s. 217-233.



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).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Trzy dystynkcje

O twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją

Od początku roku 2015 pod adresem <http://mojeczyciejestprawdziwe.tumblr.com/> Adam Kaczanowski zamieszcza zdjęcia dziecięcych zabawek; kompozycja tych kadrów skłania do myślenia w sposób narracyjny: sekwencje fotografii, przedstawiających kolejne „rozdziały”, stają się tym samym kadrami wyrwanymi wprost z linearnej historii, pozbawionymi pierwotnego kontekstu, który w rzeczywistości nie istnieje, ale konstruowany jest bezwiednie przez odbiorcę podczas percypowania tej „trudnej powieści w prostych obrazkach”, jak w podtytule autor określa projekt *Moje życie jest prawdziwe*. Układy, w jakie wchodzi z sobą plastikowi bohaterowie, nigdy nie odsyłają do ograniczonego literacko klucza codzienności, ale raczej zmiatają w stronę absurda, respektując tylko własną logikę przebiegów narracyjnych (drobna kobieta trzymająca w ręku rybę stoi na plecach mężczyzny w czerwonej czapce; wszystkiemu przygląda się rozweselony niedźwiedź, który na przednie łapy założone ma różowe damskie buty na obcasie – *chapter 64*). Właściwym celem Kaczanowskiego, jak sam autor przyznaje, było stworzenie takich conceptualnych kompozycji, które pozwolą niejako rozszerzyć ramy wąsko rozumianej, szczególnie – mówiąc językiem Pierre’a Bourdieu – w polu polskiej poezji, kategorii autentyczności: ostatecznie przecież w fotografiach tych nie ma nic „nieautentycznego”¹.

Tą krótką charakterystyką całkiem świeżego projektu autora *Życia przed śmiercią* zwracam uwagę na problem towarzyszący twórczości Kaczanowskiego od pierwszej jego książki – mówiąc o „problemie”, nie mam jednak na myśli „zagadnienia”, a raczej „kłopot”, który z poetą od początku ma krytyka. W *Bumerangu* Anna Kałuża podkreślała, że Kaczanowskiego nie sposób wpisać w żadną z dwóch tradycji dominujących w polskiej poezji od lat dziewięćdziesiątych: zdaniem krytyczki, utwory te są zbyt trudne w swojej pozornej prostocie, by mogły odnaleźć się w nurcie konfesyjnym (Marcin Świątlicki – Dariusz Suska – Sławomir Elsner – Joanna Stefko) i zbyt proste w swoim unikaniu pogłębionej refleksji autotematycznej, by

¹ *Poezja, proza, performance. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Anna Dwojnych*. „Inter-” 2015, nr 1 (5), s. 107-112.

ujmować je w ramach nurtu „tekstualnego” (Andrzej Sosnowski – Krzysztof Siwczyk)². Wróćmy na moment do bloga *Moje życie jest prawdziwe*: Kaczanowski próbuje tu zarówno rozszerzyć pojęcia autentyczności i realizmu, ukazując je jako wyjątkowo pojemne i bez trudu mieszczące w sobie potężne dawki nonsensu, jak i wykażać, że autentyczność jako kategoria artystyczna wymaga takich samych nakładów sztuczności – tzn. pracy mającej legitymizować „fałsz pewnej prawdy” – jak każda inna konwencja.

Czyniąc punktem wyjścia zarysowaną nieprzystawalność dorobku Kaczanowskiego do polskiego dyskursu krytycznego, w niniejszym tekście skupię się na trzech dystynktywnych cechach projektu tego twórcy, które w moim przekonaniu pozwoliły autorowi *Nowego zoo* zepchnąć na margines życia literackiego. Pierwsza kwestia dotyczyć będzie taktyki „oniryzmu, który mocno stoi na ziemi”, związanej z nadmienionym już poszerzaniem pojęcia „realizm”. Kaczanowski w eseistyczno-prozatorskim tekście *Termonuklearne południe*, odwołując się do prozy Jamesa Grahama Ballarda, ukradkiem wykląda własną koncepcję eksperymentu literackiego, który w każdym tomie „raczej pisarza, trochę performera” realizowany jest z podobną intensywnością i pozostaje doskonale widoczny, choć nie był chyba dotychczas precyzyjnie charakteryzowany. Wiąże się to w dużej mierze ze specyficznym, typowo „anglosaskim” stosunkiem Kaczanowskiego do tak zwanego kryzysu reprezentacji – nie opiera się on ani na premodernistycznym zaufaniu do artystycznego przedstawienia, ani na modernistycznej czy postmodernistycznej fetyszyzacji tekstualności prowadzącej do zawieszenia znaczenia w próżni.

Drugie poruszane tu zagadnienie odnosić się będzie do potencjału krytycznego tkwiącego w tekstach autora *Szkieletu małpy* – nie mam zamiaru wpisywać Kaczanowskiego w nurt poezji zaangażowanej, znajduję ku temu jednak inne powody niż Jakub Skurtys³. Sam ten

2 A. KAŁUŻA: *Kreskówki na ringu. Stany Adama Kaczanowskiego*. W: EADEM: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław 2010. Od siebie dodałbym tylko tyle, że przepaść między tymi dwoma nurtami została raczej ustanowiona i z czasem wzmocniona przez samą krytykę; choć różnica jest oczywiście widoczna na poziomie wierszy, nie sądzę, by tak ostra jej postać wynikała immanentnie z treści utworów – intertekstualny jest Świetlicki, liryczny w bardzo konserwatywnym sensie jest Siwczyk. Kałuża mówi w tym miejscu co prawda o „intertekstualności”, a nie o „tekstualności”, ale ten drugi termin wydaje mi się właściwszy jako możliwie najkrótsza charakterystyka dorobku Sosnowskiego i Siwczyka – utwory tych poetów pełne są intertekstualnych nawiązań, sądzę jednak, że nie to jest ich dominantą, a raczej określony stosunek do wiersza wyrażany w samym wierszu, który ostatecznie pozwolił na polskim gruncie ukształtować się pojęciom „wiersz ashberiański”, czy „ashberiańska fraza” – ów stosunek do wiersza towarzyszy tylko pewnej części dorobku Johna Ashbery’ego, jednak właśnie ta „część” zyskała w Polsce szczególne uznanie.

3 J. SKURTYS: *Skąd dobiega ten śmiech? (Adam Kaczanowski: „Co jest nie tak z tymi ludźmi?”)*. „ArtPapier” 2016, nr 11 (299).

termin wydaje mi się wysoce problematyczny, a poza tym pozostaje niespójny z metodologiczną ramą, którą przyjmuję w swoich badaniach. Postrzegając produkcję poetycką przez pryzmat Spinozjańskiej ontologii politycznej, postaram się raczej wykazać, że mocno obecna w tekstach Kaczanowskiego krytyka późnego kapitalizmu jest jednym z elementów, który utrudnił autorowi zajęcie należnego mu miejsca w kanonie literatury lat dziewięćdziesiątych.

Trzecia kwestia z kolei, być może najważniejsza, bo dotąd chyba nieodnotowana, dotyczyć będzie tego, jak Kaczanowski humorem zastępuje ironię, bezsprzecznie górującą w poezji ostatniej dekady XX wieku. Obydwie kategorie rozumiał będę tu za Gilles'em Deleuze'em, choć deleuzjańską ironię postaram się, na ile będzie to możliwe, uzgodnić z jej ujęciem zaproponowanym przez Paula de Mana – filozofa znacznie chętniej czytanego przez polskich poetów pod koniec ubiegłego stulecia niż Deleuze.

Oniryzm, który mocno stoi na ziemi

Poszerzanie realizmu i omijanie kryzysu⁴

Termonuklearne południe z roku 2000 to zbiór krótkich utworów prozatorskich inspirowanych kultowym dziełem Ballarda *Ostatnia plaża*, przeplatanych eseistycznymi impresjami na temat warsztatu pracy brytyjskiego pisarza, ale i dotyczącymi semiotyki, psychologii czy szeroko rozumianego konstruowania fikcji (obok Susan Sontag przywoływani są tu między innymi Martin Amis czy Robert Bresson). Ten niewielkich rozmiarów tekst okazuje się szczególnie znaczący, gdy dostrzeżemy, jak przez szczeliny komentarzy Kaczanowskiego na temat innego prozaika przedostają się strzępy własnego manifestu artystycznego polskiego autora. Właśnie coś takiego ma miejsce w tym oto fragmencie:

Kiedy Traven odnajduje na plaży Japończyka, przez dłuższy czas nie otrzymujemy od narratora informacji, że ten jest martwy. Mógłby leżeć zemdlony. Może też być kimś takim jak Traven. W każdym razie w opisywanej sytuacji nie ma niczego nienormalnego. Dopiero po chwili okazuje się, że na plaży leży trup. Jednak nawet wtedy, w trakcie rozmowy między Travenem a Yasudą, nie ma rzeczy, której nie moglibyśmy sobie racjonalnie wytłumaczyć; Japończyka na plażę wyrzuciła fala, natomiast to, że Traven odzywa się do trupa, nie jest czymś, co, mając na uwadze stan umysłu bohatera, mogłoby dziwić. [...] To duża przyjemność, obcować z prozą całkowicie

⁴ W tym fragmencie tekstu bazuję w pewnej mierze na artykule: D. KUJAWA: *Oniryzm, który mocno stoi na ziemi. O strategii poetyckiej Adama Kaczanowskiego*. W: *Sen, marzenie, zaświaty w literaturze i kulturze*. T. 1: *Literatura*. Red. M. KURAN. Łódź 2017; część poruszonych tam kwestii poddaję jednak znaczącej reinterpretacji.

pozbawioną poezji i jej hysterii, z oniryzmem, który mocno stoi na ziemi.

HE, s. 132⁵

Kaczanowski, jak widać, nie jest zainteresowany surrealizmem w potocznym rozumieniu tego słowa⁶; nie przyznaje się do tradycji, w obrębie której słowa jedynie „roziskrzają się [...] wzajemnymi odbłaskami”⁷, a jego dorobek nie ciąży w stronę postmodernizmu rozumianego jako ideologiczny aparat neoliberalnego porządku⁸; szczególne znaczenie mają dla Kaczanowskiego takie rozwiązania formalne, które forsując do tekstu maksimum absurdu – często na prawach potencjalności – nie rozrywają diegezy, a raczej pozwalają balansować na granicy jej spójności⁹. Nie oznacza to, że konstrukcja świata przedstawionego pozostaje tu dogmatycznie wierna przedmodernistycznej koncepcji reprezentacji –

5 Teksty KACZANOWSKIEGO cytuję za wydaniem: *Happy end (1994–2013)*. Poznań 2014 (w tekście jako HE) oraz *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* Poznań 2016 (w tekście jako CJ).

6 Pisząc o potocznym rozumieniu surrealizmu, mam na myśli poetykę oniryczną i „miękką”, która nie tylko oderwana jest od rzeczywistego świata w sensie jego reprezentacji, lecz także pozostaje wyalienowana, choć immanentnie musi przeciwieństwo istnieć „w świecie”. Surrealizm francuski pozostawał ze współczesnym mu światem silnie związany, funkcjonując jako poetyka rewolucyjna, mocno zaangażowana w projekt komunistyczny, trudno więc mówić o nim jako o czymś, co „nie stoi mocno na ziemi” (zob. np. J.W. MAERHOFER: *Rethinking the Vanguard: Aesthetic and Political Positions in the Modernist Debate, 1917–1962*. Cambridge 2009; R. WILLIAMS: *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London–New York 1989; S.E. BRONNER: *Modernism at the Barricades. Aesthetics, Politics, Utopia*. New York 2012).

7 S. MALLARMÉ: *Wariacje na pewien temat. Kryzys wiersza*. Przeł. E.D. ŻÓŁKIEWSKA. W: S. MALLARMÉ: *Wybór poezji*. Red. A. WAŻYK. Warszawa 1980, s. 83.

8 Uznając postulat Donny HARAWAY (*Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*. Przeł. A. CZARNACKA. Biblioteka Online Think Thanku Feministycznego 2009. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/haraway1988.pdf>) dotyczący wiedzy usytuowanej, pojęcie postmodernizmu definiuję zgodnie z ujęciami badaczy o marksistowskiej proweniencji; inne definicje uznaję za szkodliwe dla interesu tej klasy społecznej, z którą sam utożsamiam się w wyniku swojego usytuowania w polu, a więc jako osoba stronnicza ze względu na własną pozycję instytucjonalną, ekonomiczną czy płciową (F. JAMESON: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991; D. HARVEY: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge–Oxford 1989; S. AMIN: *The Liberal Virus: Permanent War and the Americanization of the World*. London 2004). Postmodernizm pozostaje dla mnie zatem przede wszystkim narzędziem alienującym sztukę, odrywającym ją od relacji społecznych i sytuującym w całkowicie autonomicznej sferze gry estetycznej pozbawionej krytycznego potencjału.

9 Wyrazisty wyjątek stanowiłby dramat *Kości pod pieczęć Baby Boom* (2009) napisany przez Kaczanowskiego wraz z Andrzejem Szpindlerem, utrzymany w konwencji typowej dla drugiego z autorów – raczej dadaistyczno-sytuacjonistycznej niż „szeroko realistycznej”.

Wysiedliśmy w Poznaniu. „Byłaś już tu kiedyś?” – zaczepia mnie pan Focus. „Jechaliśmy razem w przedziale” – przypomina. „Jeszcze pamiętam” – odpowiadam. Pan Focus nosi elegancki płaszcz i może jest bogatym chirurgiem. „Jestem tu pierwszy raz” – przyznaję. Zaprasza mnie do siebie. Pan Focus mógłby być buddystą, bo wszystko u niego leży na podłodze. [...] Rano Marcello szuka mnie w Poznaniu. Pyta w hotelach. Jeździ po mieście taksówką, radio-taxi, kolega kierowcy narzeka przez radiostację:

*Kupiłem karpie i mi zdechły w wannie.
Teraz córki nie chcą nawet umyć zębów.
Rysują w zeszycie szkielet barbie.*

HE, s. 111–112

Podstawowy problem z rozpoznaniem sytuacji tkwi w tym, że obecne w polskim dyskursie krytycznoliterackim ostatnich dwudziestu paru lat podejście do kwestii przedstawienia nie uwzględnia takiego ujęcia, które typowe jest dla literatury amerykańskiej, szczególnie bliskiej Kaczanowskiemu (wśród swoich mistrzów wymienia on między innymi na Tennessee Williamsa, Jane Bowles i Jamesa Schuylera). Choć amerykańska literatura bez wątpienia wywarła ogromny wpływ na poezję lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – mowa przede wszystkim o „szkole nowojorskiej” – recepcja krytyczna przetrawiła te inspiracje, tworząc dwa antagonistycznie nastawione do siebie nurty (zwykle wartościowane przez powołujących się na nie badaczy), o których wspominała przywoływana wcześniej Kałuża¹⁰: egzystencjalno-konfesyjny, zadłużony w poezji Franka O’Hary, i postmodernistyczno-tekstualny, inspirowany wierszami Johna Ashbery’ego. Pierwszy: naiwnie realizujący mimetyczne wzorce, które straciły swoją aktualność wraz z modernistycznymi eksperymentami z początku wieku i poststrukturalistyczną myślą francuską; drugi: całkowicie oderwany od świata, wolny od ideologicznych roszczeń i zanurzony w Derridiańskim „piśmie”.

Tymczasem i O’Hara, i Ashbery bliżsi pozostają „Emersonowsko-pragmatycznej” tradycji pisania, która sama w sobie niewiele ma wspólnego z podobnymi rozróżnieniami. Na polskim gruncie w przejrzysty i poparty źródłami sposób przedstawiał tę linię Kacper Bartczak w *Świecie nie scalonym*: „Poeci tej tradycji wchodzą w relacje z językiem, w których teoretyczne pytanie o przystawanie języka do świata, o sposób, w jaki język czy wiersz produkują znaczenia, zostaje wycofane, a na pierwszy plan wysuwa się prak-

¹⁰ Klasyfikacji było oczywiście znacznie więcej; powołuję się tutaj na tę z nich, którą uważam za hegemoniczną i przez lata uznawaną za najlepiej uzasadnioną.

tyka poetycka [...], praktyka, która sama w sobie jest odpowiedzią na pytanie o zdolność języka do przenoszenia znaczeń. W tradycji tej język jest tyleż centralny, co paradoksalnie nieobecny, a przynajmniej nie jest obecny jako byt nadrzędny i zarazem osobny od innych elementów [...]. Wiersze tej linii, jakkolwiek niestroniące od kompozycji dziwnych, nierealistycznych, nie są zainteresowane powoływaniem do życia bytów, których istnienie byłoby tylko językowe. Pytanie o sens zostaje przesunięte z rozważań o relacji języka ze światem (choć oczywiście nie jest unieważnione) w sferę samego przebiegu wiersza¹¹. Tutaj szukałbym właściwych źródeł stylu Kaczanowskiego: opartego na osobliwym *flow* (naturalnie całkowicie różnym od słynnego *flow* Sosnowskiego), które odwraca uwagę od pytań o zasadę reprezentacji i skłania raczej ku „horyzontalnej” lekturze wiersza niż ku klasycznie hermeneutycznym próbom poszukiwania sensu ukrytego za językowym komunikatem. „Realizm” Kaczanowskiego, zarówno w jego poezji, jak i w prozie, jest fasadowy, komiksowy, doskonale sztuczny i pozbawiony ambicji przedstawiania świata – traktując zasadę potencjalności jako pewną ramę dla eksperymentu, Kaczanowski stara się stwarzać plastyczny *ontos*, w którym zmieszczą się możliwie najbardziej abstrakcyjne, nieznaczące treści¹². Owo „nieznaczenie” związane jest z odejściem od interpretacyjnego klucza lekturowego, który odrzucając afektywny odbiór dzieła¹³, jako jedyną właściwą formę obcowania z tekstem wskazywał chłodne, intelektualne tropienie sensu: dlatego fetyszyzował metaforę, deprecjonując metonimię, cenił głębię, gardząc powierzchownością. Dziś, gdy bez trudu rozpoznajemy trafność diagnoz stawianych przez nowomaterialistyczne feministki, włoskich autonomistów czy neospinozjańskie nurty myślenia w ogóle, nie mamy już wątpliwości, że transcendentny model hermeneutyki (także hermeneutyki negatywnej, maniakalnie opisującej niemożność dotarcia do sedna pisma) pozostaje w ściślejszej relacji z paradygmatycznym podziałem na duszę i ciało, ideę i materię, znaczone i znaczące. Przewyciężenie tych dychotomii, wpisanie ich w monistyczny obraz myśli, na poziomie społecznym zwraca nas ku polityce afektów¹⁴, na poziomie badań nad literaturą z kolei

11 K. BARTCZAK: *Świat nie scalony*. Wrocław 2009, s. 32–33.

12 Nieco inaczej widzi to Aldona Kopkiewicz, która pisze o „szarej strefie” rzeczywistości. A. KOPKIEWICZ: *Adam Kaczanowski, „Szkielet małpy”*. „Dwutygodnik” 2010, nr 4.

13 Gdy mówię o afektywności, nie mam na myśli po prostu odbioru emocjonalnego, ale Spinozjańskie rozumienie tego terminu: afektywność oznacza tu po prostu wzajemne wpływanie na siebie skończonych *modi* substancji, a więc najszerszej rozumianą relacyjność (B. SPINOZA: *Traktaty. Etyka*. Przeł. I. HALPERN. Warszawa 2009).

14 F. LORDON: *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*. Przeł. M. KOWALSKA, M. KOZŁOWSKI. Warszawa 2012.

musi skierować nas ku hermeneutyce immanentnej, ufundowanej na relacyjnym rozumieniu sztuki, które ostatecznie rozprawia się z elitarystycznymi kalkami i pozwala wpisać dzieło we wspólną przestrzeń¹⁵.

W swojej taktyce opartej na tworzeniu takich bloków perceptów, które pozbawione są wymiaru symbolicznego, a służą raczej poszerzaniu ram specyficznie rozumianego realizmu, Kaczanowski do złudzenia przypomina momentami Jane Bowles, nie jest to jednak podobieństwo łatwe do wykazania. Don Adams w tekście poświęconym Bowles jako pisarce realizującej Spinozjańską koncepcję realizmu zwraca uwagę, że „frazy te [frazy z prozy Bowles – D.K.] ani nie reprezentują bezcielesnej, abstrakcyjnej prawdy, ani nie przedstawiają w sposób mimetyczny zewnętrznej czy wewnętrznej rzeczywistości; raczej są one ekspresją swojej własnej rzeczywistości, która jest naraz postulowana i legitymizowana”¹⁶.

Wyjście poza spór o językowe możliwości przedstawienia, akcentujące przede wszystkim potencjał ekspresji jako takiej, zadłużone jest zarówno w *Etyce* Spinozy, jak i w Deleuzjańskiej lekturze Henriego Bergsona¹⁷; sposób istnienia dzieła, który nie wspiera się na *mimesis*, a przy tym nie fetyszyzuje warsztatu artysty za sprawą autotematycznych gestów, interesował również radykalnych eksperymentatorów tworzących na początku ubiegłego wieku, którzy pragnęli ostatecznego scalenia sztuki i życia w nowym, komunistycznie zorganizowanym społeczeństwie. Twórca *Szeptu* – co niektórym wydać się może zaskakujące – w takim ujęciu okazuje się zatem znacznie mocniej zanurzony w awangardowej tradycji niż poeci kojarzeni z odważnymi eksperymentami językowymi, czytani zwykle w kluczu dekonstrukcjonistycznym¹⁸.

15 G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. PIENIĄŻEK. Gdańsk 2000; por. N. BOURRIAUD: *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. BIAŁKOWSKI. Kraków 2012.

16 D. ADAMS: *Spinozian Realism: The Prophetic Fiction of Jane Bowles*. „Janus Head” 2016, vol. 2 (15), s. 88, przekł. – D.K.

17 B. SPINOZA: *Traktaty...*; G. DELEUZE: *Bergsonizm*. Przeł. P. MRÓWCZYŃSKI. Warszawa 1999.

18 Powód tego jest prosty: gdy na awangardę patrzymy przez pryzmat kryzysu reprezentacji jako kategorii powstałej na anglosaskich akademiach po tym, jak wchłonęły one i odpolitycyziły poststrukturalizm, zostaje ona podporządkowana paradygmatowi postmodernistycznemu. Tracimy wówczas z oczu kluczowy dla niej społeczny, relacyjny wymiar eksperymentu, dzieło staje się bowiem oderwane od rzeczywistości i pogrążone w autotematyzmie, rzekomo wolnym od ideologii estetycznej, a w rzeczywistości przygotowującym ideologiczny grunt pod neoliberalną politykę deregulacji i finansjeryzacji (por. F. „BIFO” BERARDI: *The Uprising. On Poetry and Finance*. Los Angeles 2012). Tymczasem uabstrakcyjnienie twórczości na przykład przez rosyjskich futurystów czy francuskich surrealistów nie rozluźniało związków między językiem i rzeczywistością po to, by ujawnić osobliwą melancholijną prawdę o niemożności wyrażenia. W okolicach 1917 r. są ku temu inne powody: sztuka przestaje przedstawiać świat, by wresz-

Horyzont polityczności i problemy z koniunkturą

Za podstawową ramę teoretyczną przyjmuję tu Spinozjańską ontologię polityczną, która na polskim gruncie jest dość dobrze poznana¹⁹, w związku z czym nie będę starał się skrupulatnie rekonstruować jej założeń, a skupię się raczej na jej konsekwencjach dla pola sztuki, literatury w szczególności (które to konsekwencje, swoją drogą, również były już omawiane w języku polskim²⁰). Mówiąc najkrócej: ontologia Spinozy jest ontologią radykalnie immanentną, pozbawioną wszelkich instancji narzucających porządek odgórnie; w jej ramach istnieje tylko jedna substancja – Bóg; poszczególne *modi* substancji, które nie są od niej oddzielone, ale zawsze zawierają się w niej samej, pozostają z sobą w ściślejszej relacji: każdy *modus* posiada własny *conatus*, tzn. bezwzględnie dąży do samozachowania, i pewną moc (*potentia*), na której opiera swoją możliwość działania (specyficznie rozumiane przez Spinozę prawo). *Potentia* poszczególnych istnień może się sumować, gdy dążą one do realizacji wspólnego celu: „Gdy dwie osoby umawiają się ze sobą i łączą swe siły, to mogą wspólnie więcej dokonać, a skutkiem tego posiadają więcej prawa do natury, aniżeli każdy oddzielnie. A im więcej osób łączy w ten sposób swe potrzeby, tym więcej prawa będą posiadali wszyscy razem”²¹. Jednocześnie jednak dążenia jednostek mogą zostać zawłaszczone przez władzę (*potestas*), rozumianą jako zdolność zarządzania afektami. Władza nie jest tu więc czymś transcendentnym wobec podporządkowanych, ale kształtuje się performatywnie i „od dołu”, jako efekt jej uznawania i kulturowania. Polityczne wnioski są proste: „Spinoza przekonuje, że demokracja jest ustrojem najbliższym stanowi natury, ponieważ w jej przypadku nikt nie przekazuje swego prawa nikomu innemu, ani nie oddaje swej mocy do czyjejkolwiek dyspozycji”²². Prawo i moc, obecne w każdym aspekcie istnienia, z konieczności działają w sposób polityczny: mogą być inwestowane w kooperatywne działania mające na celu osiągnięcie wspólnych korzyści lub przejmowane (zwykle za sprawą „smutnych afektów”) przez tyranów i moralistów, którzy tym sposobem zapewniają korzyści tylko samym sobie.

cie dostrzeżono, że immanentnie istnieje ona w świecie i pozwala organizować wyobrażenia na jego temat.

19 Zob. np. G. DELEUZE: *Spinoza. Filozofia praktyczna*. Przekł. J. BRZEZIŃSKI. Warszawa 2014; É. BALIBAR: *Spinoza i polityka*. Przekł. A. STAROŃ. Warszawa 2009; F. LORDON: *Kapitalizm, niewola i pragnienie...*; M. KOZŁOWSKI: *Sprawa Spinozy. Esej o władzy, naturze i wolności*. Kraków 2011; M. JANIŁ: *Ontologia polityczna Benedykta Spinozy w świetle współczesnej recepcji*. Warszawa 2017.

20 Zob. N. BOURRIAUD: *Estetyka relacyjna...*; M. POSPISZYŁ: *Ontologie polityczne sztuki. Lenin, estetyka relacyjna i produkcja biopolityczna*. „Czas Kultury” 2013, nr 2.

21 B. SPINOZA: *Traktaty...*, s. 713.

22 M. JANIŁ: *Ontologia polityczna Benedykta Spinozy...*, s. 149.

Idąc tym tropem, poszczególne ekspresje artystyczne uznać należy za określone, możliwe do relatywnie łatwego zidentyfikowania sposoby dysponowania własną mocą w modelu kooperatywnym lub hierarchicznym (zaznaczyć trzeba przy tym, że to problem wielowarstwowy: kooperatywnie budować można system hierarchiczny wyższego rzędu). Zakładam, że każdy z poetów pozostaje – mniej lub bardziej świadomie – zaangażowany w budowanie określonego porządku świata; podstawowa różnica polega na tym, że ci i te z nich, którzy i które wspierają *status quo*, zwykle robią to bezwiednie. Korzystając ze słownika Jacques’a Rancière’a, ich zaangażowanie moglibyśmy określić nie tyle jako polityczne, ile jako policyjne: opierałoby się na pacyfikowaniu wszelkich odmienności, rugowaniu ich różnymi sposobami z przestrzeni publicznej i wzmacnianiu mechanizmów dominacji, które reprodukują różnego rodzaju interseksjonalne wykluczenia.

Ta optyka pozwala dostrzec, że Kaczanowski pod względem politycznych inwestycji zajmuje specyficzne miejsce w horyzoncie polskiej poezji ostatnich dwudziestu lat:

[...]

Ledwo żywe miasto podobne do całodobowej świątyni
voodoo (posypuje nasze głowy popcornem,
batonikami czekoladowymi, kawą, audi 100, kremem
z kury w minutę, magnetowidem i tv, fordem ka,

lekami homeopatycznymi).

Dzięki naszemu mydłu zmienisz skórę w siedem dni.
Coś jak wąż, zrzucisz. Obejrzyś nowy serial, w którym
piękniejsi i bogatsi są jeszcze piękniejsi i
bogatsi.

Dobro znowu nokautuje.

HE, s. 40

Przytoczony fragment pochodzi z utworu *Erfigmnhijuz* zamieszczonego w tomie *Życie przed śmiercią* z roku 1999 – wykazanie obecnego w wierszu krytycznego stosunku do raczkującego w Polsce wolnorynkowego kapitalizmu nie wymaga chyba szczególnego wysiłku. Tym, co odróżnia Kaczanowskiego w jego ujęciach konsumeryzmu i popkultury choćby od Bohdana Zadury, jest brak elitarystycznej postawy intelektualisty – o ile ten pierwszy odnosi się do naiwnych marzeń o powszechnym dobrobycie i rosnącym w zawrotnym tempie społecznym bogactwie, ten drugi ma wrogi

stosunek – wbrew częstym deklaracjom Zadury – do samego umasowienia kultury.

Zacytowany utwór nijak nie wpisuje się w to, co o latach dziewięćdziesiątych w polskiej poezji mówią akademickie podręczniki i powielane permanentnie krytycznoliterackie klisze: nie prywatność jest tu na rzeczy, a zupełnie nowy krajobraz społeczny po transformacji, nie indywidualizm podmiotu lirycznego pojawia się na pierwszym planie, a raczej próba systemowej indywidualizacji podmiotu za sprawą alienującej mocy towaru²³. Autor *Stanów* pisze przecież o nowym człowieku, który „zmienia skórę” niczym bohater socrealistycznej powieści Brunona Jasiońskiego: Kaczanowski bez wątplenia nie daje się zatem złapać na liberalno-demokratyczną narrację o końcu historii, polityki i ideologii.

W żadnym wypadku nie chcę ustawiać Kaczanowskiego jako autora torującego drogę „poetom zaangażowanym”, którzy zadebiutowali w pierwszych latach nowego stulecia: Szczepanowi Kopytowi, Konradowi Górze czy Kirze Pietrek. Nie chcę przedstawiać też autora *Nowego zoo* jako poety kontynuującego lewicowe tradycje poezji lat siedemdziesiątych (na przykład grupy Teraz). Decydując się na takie ujęcie, koniecznie trzeba by mówić również o „zaangażowaniu” Miłosza Biedrzyckiego, który w debiutanckiej * [Gwiazdce] z roku 1993 zamieszcza wiersz *O doniosłości klasy robotniczej* – czerpiący z Marksowskiej koncepcji prawa wartości opartej na pracy w nie mniejszym stopniu niż dzisiejsze poematy Kopyta. Rzecz w tym, że taka perspektywa nie pozwala nawet na pobieżne zmapowanie polskiej poezji ostatnich lat pod względem inwestycji konkretnych poetów w rozmaite przestrzenie ideologiczne. Każdy twórca, jak już argumentowałem, pozostaje zaangażowany w budowę określonego porządku świata.

Kaczanowski, mówiąc krótko, nie trafia w koniunkturę: nie wpisuje się w „apolityczny” trend w recepcji lat dziewięćdziesiątych, a dekadę później jest już mylnie kojarzony z estetyką wygłupu pozbawioną krytycznego ostrza. Ze swoją postawą krytyczną wobec kapitalistycznej logiki towaru²⁴ nie mógł zostać pochwycony przez

23 Rzekoma apolityczność pokolenia „bruLionu” została już zresztą skutecznie zdemaskowana przez Dorotę Kozicką: „Z dzisiejszego, upolitycznionego punktu widzenia nie ulega wątpliwości, że sposób postrzegania zarówno literatury, jak i głosu krytyków to w dużej mierze kwestia perspektywy interpretacyjnej. Dobitym przykładem takiej zmiany perspektywy są nowe interpretacje charakterystycznych dla czasu przełomu tekstów i działań twórców z kręgu »bruLionu«. W latach dziewięćdziesiątych były one interpretowane najczęściej jako zabawa, prowokacja i pokoleniowe »ustawianie głosu« [...]. Dziś postrzega się je raczej jako działanie polityczne”. Zob. D. KOZICKA: *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*. Kraków 2012, s. 216.

24 Nigdy nie znajdziemy w tekstach Kaczanowskiego krytyki kapitalistycznych stosunków produkcji, możemy zatem próbować wiązać go z myślą lewicową, ale na pewno nie z lewicą marksowską.

aparaty ideologiczne pracujące na pełnych obrotach w potransformacyjnej Polsce: zupełnie logiczne wydaje się to, że pozostał na marginesie życia literackiego, które pozytywnie wartościowało amerykański „powiew świeżości” (mówię oczywiście o przekładach Piotra Sommera) łączony z literackością wolną – rzecz jasna tylko pozornie – od politycznych zobowiązań. Inaczej stało się z Marcinem Świetlickim, który wcale nie musiał być zwolennikiem pomysłów Balcerowicza, by zyskać popularność i wypracować sobie pozycję, która do dziś pozostaje bardzo silna. Trudno Świetlickiego winić za to, że jego poetyka była doskonale spójna z wolnorynkowymi ideami, krytyką państwowych działań regulacyjnych czy fetyszyzacją własności prywatnej – pamiętać trzeba tylko, że to właśnie odpowiednia koniunktura, a nie niespotykana oryginalność czy jedyny w swoim rodzaju talent, uczyniła autora *Zimnych krajów* nową twarzą polskiej poezji: jego *potentia*, choć na początku lat dziewięćdziesiątych mogła wydawać się czymś wywrotowym, już wtedy działała na rzecz *potestas* nowego ustroju.

To symptomatyczne, że dziś, gdy w raportach Międzynarodowego Funduszu Walutowego znaleźć można cytaty z Karola Marksa, a głównonurtowa ekonomia zaczyna coraz poważniej przyglądać się rozpoznaniom szkół heterodoksyjnych, zmiany widoczne stają się także na peryferiach kapitalizmu, w przestrzeni mikro, w produkcji kultury. Pojawienie się na scenie poetów deklarujących swoje komunistyczne lub anarchistyczne poglądy kazało inaczej spojrzeć na „wygłupy” Kaczanowskiego: jego performance’y i obdarzone sporym potencjałem komicznym teksty. Wcześniej, o ile w ogóle zauważane, mogły być uznawane za niezobowiązującą grę o proveniencji postmodernistycznej (to samo czyniono przecież z poezją Darka Foksa, wiernego ideom sytuacjonistów); teraz nagle odsłaniają swój krytyczny potencjał.

Ironia liberałów, humor radykałów

W jednej ze swoich mniej popularnych książek, *Présentation de Sacher-Masoch* z roku 1967, Gilles Deleuze poddaje analizie piarstwo autora *Wenus w futrze* – myśl filozofa nie wyzwala się tu jeszcze z ram Lacanowskiej psychoanalizy, choć zawiera już zręby projektu schizoanalitycznego, który Deleuze przedstawi pięć lat później w pierwszej publikacji napisanej w kooperacji z komunistycznym aktywistą Feliksem Guattarim. W kontekście rozważań na temat polskiej poezji przełomu wieków pewną wartość operatywną może mieć dla nas rozdział VII tej pracy: *Humor, Irony and the Law*. Deleuze przeprowadza tu pewną analogię pomiędzy dwoma tytułowymi pojęciami, pierwsze z nich łącząc z taktyką Sacher-Masocha, drugie – markiza de Sade’a. Nie jest to jednak typowy poststrukturalistyczny binaryzm, w którym jedno z pojęć jest w pełni afirmo-

wane, a drugie przyjmuje rolę kozła ofiarnego: faktem jest, że są one wartościowane, jednak i humor, i ironia stanowią – zdaniem filozofa – sposoby na zawieszanie działania Prawa, a tym, co różni pojęcia, jest przede wszystkim związany z nimi stopień rozpoznania źródeł opresji.

Punktem wyjścia w swoich rozważaniach Deleuze czyni dwie perspektywy ujmowania Prawa: pierwsza z nich, zaadaptowana w Platonie i teologii chrześcijańskiej, każe patrzeć na Prawo w świetle warunkujących je zasad i przedstawia Prawo jako zjawisko drugorzędne, niejako stające w obronie prymarnego wobec niego, transcendentnego Dobra. Drugie ujęcie z kolei, wyrastające z Kantowskiej Krytyki *praktycznego rozumu*, nie zakłada istnienia pierwotnego Dobra, a wskazuje raczej na fakt, że Prawo nie jest ugruntowane w zewnętrznej wobec niego idei, lecz samo stwarza swój fundament – akcent przesunięty zostaje tu z warunkującej zasady na konsekwencje²⁵.

W relacji z tymi dwoma ujęciami pozostają subwersywne funkcje ironii i humoru. Mówiąc najkrócej: ironia byłaby sposobem na „przeskoczenie” Prawa i zwrócenie się w stronę warunkującego je, transcendentnego Dobra²⁶, którego Prawo – w przekonaniu ironisty – wcale już dłużej nie broni; zostało ono raczej skorumpowane i uzurpuje sobie władzę, której nie powinno posiadać – wedle de Sade’a, to Prawo jest narzędziem wszelkiej tyranii. Inaczej jest z humorem, który pozostaje subwersywny w stosunku do drugiego, immanentnego ujęcia Prawa:

Prawo nie jest dłużej podważane przez ironiczny „ruch w górę”, w stronę zasady, która je [Prawo – D.K.] zastępuje, ale przez humorystyczny „ruch w dół”, który stara się zredukować prawo do jego najdalszych konsekwencji. Bliskie przyjrzenie się masochistycznym fantazjom lub rytuałom odkrywa, że podczas gdy wprowadzają one do gry najsurowsze działania prawa, skutek w każdym przypadku okazuje się odwrotny, niż moglibyśmy się spodziewać. [...] To demonstracja absurdalności prawa²⁷.

25 G. DELEUZE: *Masochism: Coldness and Cruelty*. Trans. Jean McNeil and Aude Willm. New York 1989, s. 81–82.

26 Nie musi to być wcale transcendencja rozumiana na sposób religijny. Zob. *ibidem*, s. 86.

27 *Ibidem*, s. 88. Humor w takim ujęciu budzić może pewne skojarzenia z działaniami włoskich marksistek zaangażowanych w ruch *Wages for Housework* w latach siedemdziesiątych: domagając się utowarowienia pracy reprodukcyjnej, a zatem uczynienia z niej pracy najemnej, aktywistki wskazywały na fakt, że aktualnie pełny obrót kapitału dokonać się może tylko wtedy, gdy w ramach systemu wykonywana jest darmowa praca domowa – nieuwzględniona w procesie produkcji, a jednak konieczna, by ten mógł zachodzić. Kapitalizm – jak Prawo –

Nie trzeba chyba nikogo przekonywać do tego, że dekonstrukcyjna ironia – rozumiana nie tyle jako środek stylistyczny, ile raczej jako relacja między podmiotem (właściwie „resztkami” podmiotu) i tekstem – w dużej mierze zdominowała polski krajobraz poetycki lat dziewięćdziesiątych²⁸. Wyraża się ona w apriorycznym założeniu o nieprzystawalności języka i rzekomo reprezentowanego przezeń świata, które każdy komunikat każe czytać tak, jakby krążyło nad nim widmo „permanentnej parabazy alegorii tropów”²⁹. Związek tej koncepcji z liberalną demokracją późnego kapitalizmu dotyczyłby zatem tego, że choć pozornie ironia taka posiada niewyczerpany potencjał krytyczny, to nie pozwala na wyrażenie żadnego programu pozytywnego – działa jak deleuzjańsko-guattariańska deterytorializacja, która umożliwia pełną deregulację rynku, a przed którą autorzy *Kapitalizmu i schizofrenii* ostrzegali w *Tysiącu plateau*, postulując konieczność ponownego uwarstwiania zdetytorializowanej już „gładkiej powierzchni”³⁰.

Na podstawie pierwszej części niniejszego artykułu wywnioskować można, że tak rozumiana ironia nie będzie interesować Kaczanowskiego, jako że bliska jest mu tradycja, która nie problematyzuje zagadnienia reprezentacji w tak statyczny sposób, podszyty nieusuwalną koniecznością interpretacji nawet wtedy, gdy jej powodzenie nie jest możliwe. Traktując tekst jako – mówiąc językiem Deleuze’a i Guattariego – maszynę funkcjonującą w świecie (raczej rozkazującą niż cokolwiek ukazującą³¹), Kaczanowski nie widzi potrzeby delegowania jej funkcji **przedstawiania** tego świata, a więc nie zajmuje autora fakt, że komunikat potencjalnie może znaczyć coś

działa sprawnie tylko dzięki swoim nieredukowalnym sprzecznościom: doprowadzając jego logikę do skrajności, nieuchronnie wywołujemy kryzys.

28 W pewnym sensie słusznie zarzuca mi Jakub Skurtys, że pisząc o ironii jako swoistej chorobie polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych (D. KUJAWA: *Rzesza niezastąpionych, najemnych konsumentów*. „Nowa Dekada. Serwis Krytyczny” 2017. <http://nowadekada-online.pl/recenzuja-dawid-kujawa-jakub-skurtys/>), robię z niej „chłopca do bicia”, zamiast zwrócić uwagę na mnogość i heterogeniczność „różnych ironii” dostrzegalnych w wierszach poetów i poetek (J. SKURTYS: *Wszystkie długi zostaną spłacone*. „Nowa Dekada. Serwis Krytyczny” 2017. <http://nowadekada-online.pl/recenzuja-dawid-kujawa-jakub-skurtys/>). Czymś innym byłaby ironia Rortiańska, uchodząca za wyraz postpolitycznego, liberalno-demokratycznego stosunku do świata, czymś innym ironia de Manowska, uruchamiająca anarchizującą moc dekonstrukcji, czymś radykalnie innym wreszcie – ironia w ujęciu Hegla, do której Andrzej Sosnowski otwarcie nawiązuje w najnowszym tomie *Trawers*. Uproszczenie to nie jest jednak wymierzone w ironię rozumianą tak szeroko, ale dotyczy ironii spod znaku dekonstrukcjonizmu, co staram się wyjaśnić w niniejszym tekście.

29 P. DE MAN: *Pojęcie ironii*. W: IDEM: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Wstęp A. WARMINSKI. Gdańsk 2000, s. 51–81.

30 G. DELEUZE, F. GUATTARI: *Tysiąc plateau*. Warszawa 2015, s. 619.

31 Ibidem, s. 87–132.

odwrotnego, niż początkowo sądzimy. Ironia w ujęciu de Mana nie opiera się na wierze w istnienie transcendentnego Dobra czy Znaczenia, ale zachowuje resztki tej wiary, to znaczy działa tak, jakby rzeczywiście transcendentne Dobro czy Znaczenie istniało – zawsze nieosiągalne i niezmiennie usytuowane „po drugiej stronie”.

Strategią subwersji umożliwiającą wystąpienie przeciw Prawu (a to u poety ma twarz późnego kapitalizmu, utowarowiającego wszelkie stosunki społeczne), którą wybiera Kaczanowski, jest przede wszystkim stosowanie humoru – ten, zgodnie z intuicją Deleuze’a, każe doprowadzać logikę Prawa do skrajności, odsłaniając tym samym jego absurdalność oraz fakt, że nie stoi za nim żadna transcendentna idea (Dobra czy wieczne zawieszzonego Znaczenia), ono samo jest bowiem jedynie efektem społecznej produkcji, która przyjmuje taką postać, do jakiej doprowadza hegemoniczna forma zarządzania afektami. Prawo jest więc, jak wzmiankowałem wcześniej, podstawą dla samego siebie: legitymizuje określone formy opresji, jednocześnie będąc legitymizowanym przez te same formy opresji. Jedną z najwyrazistszych realizacji strategii, o której mowa, pozostaje poemat otwierający książkę *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* z roku 2017:

Mówię do pana przy stoliku obok:

Skąd pomysł, że uprzejmy uśmiech kelnerki,
przed którą błysnąłeś swoją pozłacaną inteligencją,
znaczy cokolwiek na twoją obronę? Zbierasz punkty
za zakup kawy i rogalika? Alibi za napiwek 5 złotych?

[...]

Myślę o ludziach, którzy modlą się,
by na powrót poczuć radość z zakupu mebli w Ikei
bez cienia wstydu
i o tych, którzy myślą, że nie ma się czego wstydzić,
i o tych, którzy myślą, że jest czego pragnąć.

[...]

Na początku ludzkości był człowiek!
Teraz tak mogłaby się reklamować głupia kawa.

Robotnicy w kaskach budują sklep-świątynię,
która runie im kiedyś na głowy. Jak bardzo zachęcający kolor
będą tam miały wypełnione relaksacyjnym plumkaniem
toalety? [...]

Co jest nie tak z tymi ludźmi, którzy czytają poradniki:
Jak ulepić się na nowo z tego, co masz pod ręką,
Jak nie umrzeć na raka i nie zginąć w wypadku,
Jak pochować swoją matkę tak, by nie leżała plecami do ojca.

[...]

Człowieku, skup się chociaż na chwilę,
gdy w TV gwałcone przez naukowców gumowe
pterodaktyle piszczą
ci do jednego ucha
a do drugiego dobiega chichot kobiet-detektywów
łaskotanych
przez skruszonych handlarzy narkotyków
z serialu *Ostatni strzał*, kiedy sąsiad łapie cię za rękaw:
chodź, pościgaj się z moim samochodem, a jego żona
mruge sama do siebie nerwowo, czekając, aż mąż
wyjdzie i będzie mogła zabrać się za samotny seks.

[...]

Co jest nie tak z tymi ludźmi czytającymi przewodniki
po Izraelu, Tajlandii i Wyspach Zielonego Przylądka?
Na pierwszy rzut oka wszystko jest w porządku:
spakowane walizki, by ruszyć na podbój podbitego świata,
nowi konkwistadorzy zabijają własny cenny czas.

[...]

Pewien miliarder rozdał wszystkim bezdomnym
mieszkającym na świecie
laptopy. Ci oddawali je dzieciakom idącym
do szkoły w zamian za drugie śniadanie,
które dla nich było pierwszym od wielu dni.
Dzieci ściągały pornografię z nauczycielką w roli głównej.
Biedacy przypomnieli sobie smak salami
i zachciało im się pić. Dzieci miały w plecakach
papierosy, ale nie miały alkoholu.
Wiedźma zjadła Małgosię i popiła Jasiem,
teraz tak mogłaby się reklamować głupia whisky.
Wilk w końcu dopadł zająca. Dżin nie wrócił do butelki
(teraz tak mogłaby się reklamować głupia tabletki),

CJ, s. 5-9

Dystopijny obraz społeczeństwa, w którym wszystko zostaje subsumowane pod kapitał, każda relacja może zostać utowarowiona, każdy problem opracowany w poradniku, a każda fraza stać się sloganem reklamowym, pozwala bez większych problemów uchwycić *clou* zagadnienia: doprowadzenie przemocy władzy do granic możliwości odsłania jej umowny i nietrwały charakter. Na taki rodzaj konsumpcyjnego quasi-akceleracjonizmu u autora *Nowego zoo* zwracała już uwagę Kałuża przy okazji omawiania *Stanów* z roku 2005; symptomatyczny był tu na przykład wiersz *szybko/*, gdzie utowarowieniu – i, idźmy dalej, cenowemu podbiciu – podlegało ryzyko związane z posiadaniem luksusowego towaru (w tej rzeczywistości najwyraźniej już niewystarczająco luksusowego): „chcę mieć porsche/ chcę żeby/ mi je ukradli/ chcę ścigać/ bandytów na bosaka” (HE, s. 155)³². Humor Kaczanowskiego okazuje się więc szczególnie interesujący z jeszcze jednego powodu: osadzony jest on w pełni w warunkach współczesnego semiokapitalizmu, który nie opiera się już wyłącznie na określonej organizacji produkcji dóbr materialnych, ale przejął również kontrolę nad produkcją znaków, emocji, potencjalności. Skoro wartość wymienną zyskują tu uśmiechy, pragnienia, wstyd, radość, ryzyko czy zazdrość, żądać musimy pełnej zapłaty za ich produkcję i zwiększenia dostępu do nich, w ten sposób ujawniamy bowiem sprzeczności, którymi karmi się hegemoniczna forma produkcji społecznej i uderzamy w słabe punkty tej ostatniej.

Trzy elementy konstytutywne dla tekstów Kaczanowskiego – a jest ich zapewne znacznie więcej – zostały tu ledwo zarysowane, bo dokładne omówienie każdego z nich wymagałoby osobnego szkicu o podobnej objętości. Ze względu na skondensowany charakter tekstu unikałem typowo schizoanalitycznej lektury opartej na wskazywaniu przestrzeni intensywności, odsłanianiu molekularnego poziomu warunków produkcji podmiotowości czy poszukiwaniu linii ujścia – przedstawiona tu analiza zakłada pewien „dystans do wiersza”, dystans, który pojawia się jako efekt swoistego kartograficznego spojrzenia na miejsce Kaczanowskiego w dyskursie dotyczącym poezji. Zakładam jednak, że zaproponowana przeze mnie argumentacja i siatka pojęciowa mogą stać się przyczynkiem do „molekularnej lektury” – tekstów nie tylko Kaczanowskiego, lecz także wielu innych poetów zmarginalizowanych w obiegu krytycznym przełomu lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Ostatecznie rozmaite gry sił, które wpływają na kształt życia literackiego, obserwować można również na poziomie samych utworów (bez rezygnowania przy tym z analizy relacyjnej), wskazując na polityczne

32 A. KAŁUŻA: *Kreskówki na ringu...*, s. 42.

i policyjne inwestycje, nieraz dokonywane obok siebie nawet na przestrzeni jednego wiersza – łączą rozrastające się w polskiej poezji pomiędzy intensywnościami natury mikropolitycznej prawdopodobnie jeszcze przez wiele lat nie zostaną nakreślone wystarczająco dokładnie.

Dawid Kujawa

Three Distinctions

About the Works of Adam Kaczanowski and Problems with Their Reception

Summary: The article discusses three elements characteristic of the works of the poet, prose writer and performer Adam Kaczanowski, which resulted in the poor visibility of his achievements in the critical literary discourse after 2000. The first issue concerns the convention of "onirism, which stands firmly on earth" (or "wide realism"), which did not allow Kaczanowski to enter into the binary system "experience versus language" visible in the most important critical literary approaches of the last dozen or so years. The second issue is Kaczanowski's critique of late capitalism ideology – the hero of this article touched upon this problem at a time when the economic situation favored primarily post-transformation, liberal and libertarian narrations. The third thread is related to the strategy of contesting the *status quo*: whereas from the late 1990s in the poetry and accompanying discourses the most popular category was irony, Kaczanowski used humor as a tool of subversion (both irony and humor are defined after Gilles Deleuze).

Key words: humor, irony, criticism of ideology, literary criticism

Dawid Kujawa

Trois distinctions

Sur la création d'Adam Kaczanowski et les problèmes de sa réception

Résumé : Dans l'article, l'auteur présente trois éléments caractéristiques de l'œuvre poétique, prosaïque et performative d'Adam Kaczanowski qui influencent profondément la visibilité médiocre de sa création dans le discours critique après l'an 2000. La première question porte sur la convention de « l'onirisme qui se tient bien debout » (ou bien sur « le vaste réalisme ») qui ne permet pas à Kaczanowski de s'inscrire dans la structure binaire : « l'expérience contre le langage » bien présente dans la plupart des conceptions critiques des dernières dizaines d'années. Deuxième question intéressante, c'est la critique faite par Kaczanowski de l'idéologie dans le capitalisme tardif – le héros de cet essai s'exprime au sujet quand la conjoncture favorise les narrations post-transformatives, libérales sur l'individu et ses libertés. Troisième motif est lié à la stratégie de la contestation de *status quo*: lorsque l'ironie était une catégorie particulièrement populaire dans la poésie et les discours accompagnants, Kaczanowski profite surtout de l'humeur étant pour lui un outil de la subversion (la notion de l'ironie et de l'humeur y est conforme avec la pensée de Gilles Deleuze).

Mots clés : humeur, ironie, critique de l'idéologie, critique littéraire