



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

Title: Wielkie wygrane : wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki

Author: Anna Kałuża

Citation style: Kałuża Anna. (2011). Wielkie wygrane : wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki. Mikołów : Instytut Mikołowski.

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

WIELKIE
wygrane

Anna Kałuża
WIELKIE
wygrane

Wspólne sprawy
poezji, krytyki i estetyki

INSTYTUT
Mikołów 2011

SPIS TREŚCI

WSTĘP: Poezja, krytyka, estetyka	7
I PRZESTRZEŃ PUBLICZNA	
Cień wielkiego czarnoksiężnika – społeczny porządek sfery publicznej	40
(Marcin Świetlicki, <i>Niskie pobudki</i> ; Darek Foks, <i>Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka</i>)	
Tratwy Meduzy – polityczny porządek sfery publicznej	56
(Maria Cyranowicz, <i>denpresja</i> ; Kamila Janiak, <i>kto zabił bambi?</i>)	
<i>Feedback</i> – komunikacyjny porządek sfery publicznej	67
(Grzegorz Wróblewski, <i>Hotelowe koty. Wiersze zebrane z lat 1980–2010</i> ; Adam Wiedemann, <i>Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989–2006</i>)	
II BIOPRZESTRZEŃ	
W powietrzu	96
(Paweł Kozioł, <i>Metale ciężkie</i> ; Andrzej Sosnowski, <i>Pozytywki i marienbadki (1987–2007)</i> ; Miłosz Biedrzycki, <i>Życie równikowe</i>)	
Przyroda w budce telefonicznej	126
(Marcin Senddecki, <i>22</i> ; Jerzy Franczak, <i>Król rdzy</i> ; Piotr Sommer, <i>Dni i noce</i>)	
Wspólny świat	143
(Wojciech Bonowicz, <i>Polskie znaki</i> ; Krystyna Miłobędzka, <i>gubione</i>)	
III DYSKRYMINACJE I EMANCYPACJE	
Sygnaly z centrali – świat płci	156
(Solistki. <i>Antologia poezji kobiet (1989–2009)</i> , red. Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Justyna Radczyńska; <i>Projekt mężczyzna. Antologia opowiadań</i> , wybór i opracowanie Justyna Sobolewska, Agnieszka Wolny-Hamkało; Adam Wiedemann, <i>Filtry</i> ; Paweł Kozioł, <i>Uwaga, nie ma takiej fali</i>)	

Wszyscy tacy niewinni – świat zwierząt	168
(Olga Tokarczuk, <i>Prowadź swój pług przez kości umarłych</i> ; Peter Høeg, <i>Kobieta i małpa</i> , przeł. Halina Thylwe; Adam Kaczanowski, <i>Szkielet małpy / Szept</i>)	
Efekt śnieżnej kuli – świat plemion	184
(Lukas Bärfuss, <i>Sto dni</i> , przeł. Maria Skalska)	
IV DLACZEGO NIE TAŃCZĘ	
Królowe-Duchy	194
(Bianka Rolando, <i>Modrzewiowe korony</i>)	
Podjazdy dla oczu	197
(Joanna Mueller, <i>Wylinki</i>)	
Niechciana terażniejszość	201
(Maciej Gierszewski, <i>Luźne związki</i>)	
Wyłącznie ludzie	203
(Łukasz Jarosz, <i>Mimikra</i>)	
Sprasowane formy	207
(Tomasz Różycki, <i>Księga obrotów</i>)	
Groza banału	210
(Ryszard Kapuściński, <i>Prawa natury</i>)	
Czekanie na brawa	212
(Agnieszka Wolny-Hamkało, <i>Ani mi się śni</i>)	
Przetrwalniki	215
(Piotr Kuśmirek, <i>Zimne zabawki</i>)	
Dmuchanie języka	217
(Przemysław Witkowski, <i>Preparaty</i>)	
Ze śmiercią jej do twarzy	220
(Jolanta Stefko, <i>Omnis moriar</i>)	
Pijany kulig	222
(Jacek Podsiadło, <i>Kra</i>)	
Pęknięcia	224
(Ewa Lipska, <i>Drzazga</i>)	
INDEKS NAZWISK	227

**WSTĘP:
POEZJA, KRYTYKA, ESTETYKA**

Wielkie wygrane to oczywiście tytuł powieści Julio Cortáзара. Jej bohaterowie przemierzają różne kraje z poczuciem coraz większej przegranej. Wyobraźmy sobie jednak „wielkie wygrane” trochę inaczej, niż proponuje to w swojej książce argentyński pisarz: jako trzy dynamiczne elementy włączone w całość procesów kulturowo-cywilizacyjnych. Połączone energie poezji, krytyki i estetyki – wbrew pesymistycznym przekonaniom, że sztuka i krytyka stają się coraz mniej istotne i coraz wyraźniej pozbawiane udziałów w życiu publicznym – mogą wyzwalać zupełnie nieoczekiwane i nieprzewidziane procesy, zmiany, rekonfiguracje w obrębie naszej kultury. Moim zdaniem „wielkie wygrane” niosą ze sobą przede wszystkim potencjał utopijny, przekonują do takiego splotu krytycznej myśli, estetyczności i poezji, dzięki któremu śnimy, marzymy i uważnie rozglądamy się po różnych światach – z perspektywy innej niż teraźniejsza, zastana, zdiagnozowana. Chodzi mi o to, że w horyzoncie krytyczności i estetyczności nie tylko opisuje się i komentuje zdarzenia, które zachodzą w teraźniejszości, lecz także bierze pod uwagę ich potencjał poznawczy i praktyczny, który dopiero ma się (może) zaktualizować. Bronię więc zasady utopijności, w której widzę nie tyle dążenie do zrealizowania różnych projektów w przyszłości, ile szansę na inne ustawienie naszego wyobrażenia o „tu i teraz”.

Wydaje mi się, że zasadniczą różnicę między krytycznymi ujęciami poetyckiej działalności po 1989 roku najlepiej uchwycimy, gdy weźmiemy pod uwagę myślenie krytyków o pozycji (roli, koncepcji) poezji we współczesnym świecie. Nie chodzi już o różnice w interpretacjach książek poszczególnych autorów, bo nasze odmienności w tym zakresie najwięcej zawdzięczają przekonaniom bardziej ogólnym. Aby zrozumieć, z jakiego powodu krytyczne głosy nie pozwalają się uzgodnić, należałoby się zastanowić, dlaczego stajemy się coraz bardziej różni w swoich krytycznych poglądach i – przede wszystkim – do czego nas te różnice prowadzą, do jakiego rozumienia poezji i jakiego jej sytuowania wobec innej działalności artystycznej. Nie chodzi oczywiście o wyeliminowanie tych elementów, które doprowadzają do licznych

podziałów pozornie jednolitej przestrzeni dyskursu krytycznego, ale o ich większe i bardziej świadome zdynamizowanie. Warto więc zapytać, w jakim horyzoncie wartości i przekonań ważnymi autorami będą na przykład – dla Igora Stokfiszewskiego – Jarosław Lipszyc i Maria Cyranowicz, czyli twórcy w ogóle niepojawiający się w głośnych książkach ostatnich lat: *Lirycznych narracjach* Joanny Orskiej, *Przygodach z wolnością* Piotra Śliwińskiego, *Niepodległości głosu* Jacka Gutorowa, *Zwierzęciu na J* Karola Maliszewskiego. Z kolei dla niektórych z wymienionych komentatorów współczesnej poezji ważnymi postaciami polskiej sceny literackiej będą m.in. Marcin Świetlicki czy Mariusz Grzebalski, każdy jednak z owych komentatorów coś innego uzna za interesujące i znaczące w twórczości wymienionych autorów. Można także zadać pytanie, co takiego wydarzyło się w krytyce (i co wpłynęło na rozumienie poezji), że znacząca pozycja Andrzeja Sosnowskiego, dziś niekwestionowana, jeszcze w książce Juliana Kornhausera *Poezja i codzienność* z roku 2003 nie była wcale tak jednoznacznie oceniana. (Poezja Sosnowskiego służy Kornhauserowi za modelowy przykład tego, co krytyk nazywa manieryzmem i losową grą celującą w niekomunikatywność, jest według niego po prostu literackim humbukiem¹). Warto więc zastanowić się nad metodą interpretacyjną, która nas określa, pozwala na elastyczne poruszanie się między różnymi poetyckimi artykulacjami i jednocześnie czyni nas niewrażliwymi na inne sposoby czytania; metodę interpretacyjną rozumiem tu szeroko – jako nasz sposób rozumienia tego, czym jest tekst (wiersz), oraz tego, na czym polega aktywność krytyczna i co warunkuje naszą interpretacyjną wiarygodność. Sądzę, że nie spieramy się dziś o konkretnych autorów i ich miejsce (udział, ważność) w poetyckich hierarchiach, tocząca się dyskusja wykracza bowiem poza zwykłe komentarze dotyczące poszczególnych autorów, nie ma jednak na celu zaprezentowania wyraźnego obrazu poezji polskiej po 1989 roku, z czym mieliśmy do czynienia w książkach powstających pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Nie spieramy się dziś zatem o odczytania poszczególnych książek, spieramy się o możliwości samej interpretacji. Jest to bardzo ważne, bo, sta-

¹ „Nie umiem, za Boga, zobaczyć w nowych utworach [...] (podobne zresztą wątpliwości targały mną przy lekturze tomu *Życie na Korei*), czegoś naprawdę artystycznie (bo przecież nie myślowo) istotnego. [...] Zoom jest przegrzaniem koniunktury. Czy Andrzej Sosnowski jest tego świadom? Czy zaczął widzieć zagrożenia? Sam autor powie zapewne, że z góry założył porażkę, że celowo nie chce ujrzeć «odwagi», «nowości» w niekomunikowalności, w odchodzeniu od sensu i wyrażaniu «prawd»”. J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 196.

wiając sprawę w ten sposób, można powiązać ze sobą dwa problemy: pierwszy – związany z pracą krytyczną i pytaniem o to, co jeszcze ma do zrobienia krytyka rozumiana jako myśl krytyczna, spekulatywna, utopijna i zaangażowana w zmiany kultury, oraz drugi – zorientowany na „interesy” krytyki i to, czego ona chce od tzw. sztuki. Na te pytania staram się w tej książce odpowiedzieć.

1.

W pierwszym rozdziale *Przestrzeń publiczna* przedstawiam relacje, które nawiązały się w ostatnich latach między najnowszą poezją i przestrzenią publiczną. Trzy części tego rozdziału dotyczą kolejno: porządku społecznego, politycznego i komunikacyjnego. W ramach tych porządków najistotniejsze są dla mnie procesy formowania, nadzorowania i administrowania podmiotowości. Procesy te (ich mechanizmy, zależności od wielu zmiennych kulturowych) w komentarzach poezji i w samych wierszach bywały często niezauważane i przyjmowane „bezproblemowo” – głównie dlatego, że takie kategorie, jak autentyczność, jednostkowość i prawda wyznania, w rozumieniu krytyków i samych autorów uosabiały istotę poezji; jako „naturalne” i przysługujące poezji „od zawsze i na zawsze” w ich narracji często utrzymywane były w nieziennej i ahistorycznej postaci.

Po 1989 roku w krytycznych narracjach np. Karola Maliszewskiego przypominają one depozyt, którego należy strzec, są tautologicznie „poezją samą”. Noworudzki krytyk jako największy apologeta tych kategorii uczynił z pozytywnie i ahistorycznie rozumianych autentyczności i spontaniczności² niekwestionowaną wartość wierszy. W jego narracji nie są to kategorie opisowe, będące, podobnie jak sztuczność i dystans, efektem pracy języka, ale nieideologiczne wartości „nie-języka”. Ten mistyfikacyjny zabieg krytyka szczególnie mocno daje o sobie znać w tekście *Przesunięcie, przesilenie, powrót*. Karol Maliszewski konstruuje w nim opozycję między bezpośredniością i pośredniością w poezji. Opozycja ta pojawiła się według niego za sprawą strategii poetyckiej Andrzeja Sosnowskiego: „Gest Sosnowskiego odesłał do lamusa model przylegania i prostego kontaktu, zaś rzeczywistość od tej chwili stała się w polskiej poezji kłopotliwym postulatem”³. Tym samym Maliszewski, co

² Zob. na ten temat książkę: M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006.

³ K. Maliszewski, *Przesunięcie, przesilenie, powrót*, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia. Dodatek LITERACKI” 2009, nr 4, s. 1.

prawda nie odesłał do lamusa, ale puścił w niepamięć całą polską poezję nowoczesną, która już wieki temu odkryła konsekwencje zapośredniczenia rzeczywistości w języku, a mit utopii bezpośredniej komunikacji i magicznego wcielenia słowa w ciało uczyniła jednym z elementów gry poetyckiej, pracując na różne sposoby koncepcję „brakującego słowa”. Inaczej rzecz ujmując, gdyby rzeczywiście za sprawą twórczości Sosnowskiego w poezji polskiej miało dojść do zmiany świadomości polegającej na odkryciu, że słowa nie przylegają do rzeczywistości, to wiersze tego autora musiałyby pojawić się na początku XX wieku. Takie „przesunięcie” czasowe w usytuowaniu zmian idei poetyckich posłużyło Maliszewskiemu do wyraźniej kwalifikacji skonstruowanego w tekście przeciwstawienia z jednej strony – bezpośrednich, „nie-językowych”, naturalnych, autentycznych tekstów Krzysztofa Śliwki, Jacka Podsiadły, Marcina Świetlickiego, Krzysztofa Koehlera, i z drugiej – sztucznych, zdystansowanych, mocno zretoryzowanych wierszy Krzysztofa Siwczyka, Adama Zdrodowskiego, Macieja Meleckiego. To przez działania poetyckie tych ostatnich, zdaniem krytyka, „poezja dobitnie zaznaczyła dystans, uciekła od bezpośredniości i osadziwszy się w swej cudownej melinie, wypięła się na czytelników. Na tych przecież i tak niewielu”. Odpowiedzialność za kurczące się terytorium estetyczne poezji spada zatem na tych poetów, którzy – jak podążający za Mistrzem Andrzejem Siwczyk, Zdrodowski i Melecki – kontynuują dzieło „wypinania się na czytelników”, pisząc coraz bardziej chłodną, zdystansowaną, „trudną”, „hermetyczną” poezję.

Można zapytać, co konkretnie zmieniło się wraz z przekierowaniem energii poetyckiej z modelu poezji atrakcyjnego dla czytelników na model Sosnowskiego. Zmianę tę Karol Maliszewski opisuje tak:

Dominuje już jednak inne podejście do obrazu poetyckiego. Staje się on bardziej oschły, retorycznie zaprogramowany, bez skłonności do ulegania spontanicznej emocjonalności. U Świetlickiego ból był jednak bólem (mniej w tej chwili o niuans i grymas), a doznania układały się na dość jednoznacznej siatce bliskich czytelnikowi odwzorowań rzeczywistości. Tutaj zaś rozgrywa się spektakl, a udawanie i kamuflowanie jest częścią retorycznej strategii, która skutecznie zaciera kontury przylegania do rzeczywistości.

Z tak podsumowanej przemiany paradygmatu poetyckiego wynika, że autor *Zwierzęcia na J* negatywnie ocenia te strategie poetyckie, które rezygnują z ujęcia znaku językowego jako przezroczystego medium. Unieważniając wszystkie poetyckie dokonania, które zwracały uwagę na konsekwencję „rozsunęcia” między

znakiem, znaczeniem, odniesieniem, krytyk może napisać, że „u Świetlickiego ból był jednak bólem”. W tym kontekście akceptowalna poezja to taka, w której znak przestaje być uważany za znak. O ile jednak działania zmierzające do zminimalizowania znakowości (tekstowości) wiersza nie są niczym dziwnym w określonych praktykach poetyckich, o tyle w samym sposobie interpretacji odpowiadają one w jakiejś mierze temu, co nazywamy „złą wiarą”. Maliszewskiemu nie chodzi bowiem wyłącznie o taką czy inną strategię artystyczną, ale przede wszystkim o możliwość określonego sposobu interpretacji. Krytyk walczy o taką interpretację, która mogłaby ominąć językowy mechanizm reprezentacji i która gwarantowałaby przejście od znaku do emocji podmiotu. Jednak o to, jak owe emocje są „wytwarzane” i jakiego podmiotu miałyby dotyczyć dyskusja – zapytać nie wolno, ponieważ i emocjonalność (autentyczność, spontaniczność), i podmiot są tu kategoriami pozarefleksyjnymi, „pierwszymi”, niepowątpiewalnymi i oczywistymi, to na nich opiera się ten system krytyczny. Twierdzeniu, że „doznania [w poezji Świetlickiego – dop. A.K.] układały się na dość jednoznacznej siatce bliskich czytelnikowi odwzorowań rzeczywistości”, nie możemy zadać pytań typu: jaką miarą jest ta bliskość mierzona, dla jakiego czytelnika są one „bliskie”, a dla jakiego w takim razie „odległe”, i dlaczego to, co „bliskie”, jest lepsze od tego, co „odległe”. Z chwilą, gdy Maliszewski unieważnia różnicę między porządkiem znaków a porządkiem rzeczywistości, nakładając jedno na drugie w taki sposób, by pozostała tylko rzeczywistość jako „coś oczywiste”, tzn. niewykłanego w znaki, blokuje on także świadomość, że wszystkie te pojęcia są skonstruowane i że możemy uwolnić się od nich, ewentualnie – dostarczyć związek między pozytywnym wartościowaniem tego, co bliskie (oswojone, znane krytykowi), i negatywną oceną tego, co odległe (inne, obce mu). Gdy Maliszewski broni „uroków bezpośredniej ekspresji własnej”, gdy pisze o „przeźrzeni międzyludzkiej komunikacji”, to kamufluje podstawową myśl, która dotyczy, by tak rzec, zakazanych sfer w jego interpretacyjnej narracji. Oto w systemie krytycznym istnieją pojęcia, które nie podlegają „sprawdzeniu”, o których dyskutować nie wolno, bo są oczywiste, naturalne, wieczne. Ma to związek z pominięciem semiotycznego aspektu realności (i odwrotnie – rzeczywistego aspektu semiotycznego porządku), co jest bardzo niebezpieczne. Te pominięcia sprawiają, że o rzeczywistości możemy myśleć wyłącznie jak o absolicie⁴,

⁴ „Rzeczywistość to współczesny absolut i nic dziwnego, że współcześni traktują absolut tak, jak go traktowano w innych epokach: boją się absolutu”. Zob. S. Szymutko, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*, Katowice 1998, s. 17.

a język rozważać jedynie w ramach takiej filozofii, która zakłada akceptację tego medium tylko wówczas, gdy uczyni się je przezroczystym. Każde zmaterializowanie się medium, zmniejszające jego transparentność, zabija poczucie realności (świata i jednostki). Zaproponowana przez krytyka alternatywa – albo świat, albo język – która ma w jego tekście charakter ustanawiający to, co nowe w poezji polskiej w 2009 roku, redukuje w zasadniczy sposób możliwości odczytania i interpretowania poezji/sztuki. Poza wszystkim jednak jest ona ideologiczna w tym sensie, że mistyfikuje pojęcie podmiotu (który w tym horyzoncie po prostu wyraża emocje uprzednie wobec języka i równie dobrze mógłby się tego medium pozbyć) i języka (który może istnieć jako twór kompletnie nieodnoszący się do świata, stuprocentowo autoteliczny). Trzeba też dodać, że ta alternatywa wciela znane już historyczne podziały, np. słynną linię Miłosza i linię Przybosia, zbudowaną przez Błońskiego głównie na przeciwstawieniu medium przezroczystego i „zmaterializowanego”. Poezja nowoczesna tkwi w tej dychotomii niemal bez reszty, choć oczywiście dwaj najbardziej efektywni poeci transparentnego języka – Różewicz i Miłosz – ową transparentność inaczej osiągają i ich próby likwidowania, oczyszczania i profanowania języka prowadzą nas do różnych filozofii sztuki i znaku.

Przeciwko nie-retorycznemu ujęciu kategorii autentyczności, spontanizacji i prawdy wyznania, a w obronie efektu ich wytwarzania najgłośniej i najbardziej konsekwentnie występowała Joanna Orska. Dla tej krytyczki do zneutralizowania językowych mechanizmów – niebezpiecznego, upraszczającego – dochodzi zarówno w krytyce spod znaku „impresyjności” Maliszewskiego, jak i spod znaku polityczności Igora Stokfiszewskiego. Jej książka *Liryczne narracje* to batalia o „efekt” autentyczności – pokazywany albo na modelu tradycyjnej liryki wyznaniowej (np. wiersze Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły), który autorka komentuje wbrew pozytywnym założeniom realistycznym i autobiograficznym, albo na takim modelu poetyckim, który ostentacyjnie narusza zasady spójności „przedstawienia” (np. wiersze Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry, Adama Wiedemanna). Postawienie na autoteliczny status tekstów – niuansowany zwłaszcza w połowie książki, gdy autorka pisze, że retoryczność nie wyklucza egzystencjalnych znaczeń i nie prowadzi do antyreferencjalności – ma związek z obroną estetycznej

autonomii poezji⁵ i jest polemicznym ustosunkowaniem się Orskiej do interpretacji w duchu realistycznej naiwności. Inna, zdecydowanie ważniejsza, sprawa pojawiająca się w *Lirycznych narracjach* to związek (dla krytyczki nierozzerwalny) między ujawnianiem retorycznego charakteru wiersza (języka) a filozofią znaku, którą na poziomie metafizycznym uwyrażnia sam autor. Bez tego uwyrażnienia, czyli bez wskazania wprost na retoryczny i ironiczny aspekt języka, nie można mówić, zdaniem Orskiej, o rezygnacji z przekonania o możliwości bezpośredniego kontaktu ze światem, nie można mówić o samoświadomości poetyckiej⁶. Jeszcze wyraźniej ten związek między strate-

⁵ Joanna Orska (*Liryczne narracje*, Kraków 2006) wspiera więc myślenie o autonomiczności każdej z dziedzin sztuki, a także utrwała pozycję literatury jako wyróżnionej, a przynajmniej wyspecjalizowanej wśród tekstów kultury. Powołując się na diagnozy o dobrze funkcjonującej na początku XX wieku „korespondencji pomiędzy poezją, muzyką i sztukami plastycznymi” (zawarte w *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* Daniela Bella), podziela ona modernistyczny z ducha pogląd o tym, że „obecnie doświadczamy coraz większej rozbieżności, jeśli chodzi o przeładalność jednej na terminy i uwarunkowania drugiej, o krytyczne rozumienie jednej z nich przez specjalistów w zakresie innej” (s. 21). Krytyczka dodaje także, że „swoją hermetycznością poezja, wymagająca od czytelnika dużo czasu i wiedzy, stała się o wiele mniej atrakcyjnym medium niż proza” (s. 22). To wszystko prawda, a zarazem nieprawda. Prawda – w tak zakreślonym horyzoncie modernistycznych specjalizacji, nieprawda – gdy myślenie o poezji przeniesiemy na inny obszar i spróbujemy włączyć krytykę literacką w szerokie ramy krytyki kultury. Tego właśnie najbardziej zabrakło mi w *Lirycznych narracjach*, w których „hermetyczność” (oznaczająca tu utrudnienie i celową komplikację porozumienia między nadawcą a czytelnikiem) poezji stała się nazbyt chętnie przyjętym dogmatem, a nie sposobem radzenia sobie z konwencją, językami prywatnymi i publicznymi *etc.* „Hermetyczność” to przecież określenie względne i podlegające różnym regulacjom historycznym i społecznym.

⁶ Można jednak zapytać, czy kategoria „lirycznej narracji” spełnia swoją funkcję krytyczno-opisową i oddaje dewastacyjny charakter wierszy pomodernistycznych, który wymierzony jest przeciw tzw. liryczności, a więc nie tylko przeciw spójnemu obrazowi podmiotu i rzeczywistości, jak chce autorka *Lirycznych narracji*, lecz – przede wszystkim przeciw afirmowaniu konwencjonalnego porządku świata, przeciw potrzebie otwarcia na komunikację z innymi. I dlatego – choć nie do przecenienia jest to, co zrobiła Orska w *Lirycznych narracjach*, by podkreślić retoryczny mechanizm wierszy, ich językowość, nieprzechodność – zastanawiam się jednak, czy problem, który postawiła autorka za awangardowymi (i modernistycznymi) twórcami, jest nadal adekwatny w stosunku do poezji Sosnowskiego, Sendeckiego, Pióry i Wiedemanna. Czy utrzymany w książce rozdział między życiem a znakiem, rzeczywistością a pisaniem, autobiografią a zmysleniem nadal jest problemem numer jeden tej poezji? Czy nie jest może tak, że to, co było dla modernistów powodem rozpaczy (niemożliwość przekroczenia granicy między sztuką a życiem), dla awangardów lat dziewięćdziesiątych jest już stematyzowaną „fabulką”, uwewnętrznionym chwytem? I w gruncie rzeczy pod koniec lat dziewięćdziesiątych nie dostrzega się różnicy między zasadą autentyczności a zasadą literackości (lub inaczej: ta różnica nie sprawia kłopotu), choć dla awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych określała zasadniczo wybór technik poetyckich.

gią artystyczną (ironicznym wskazywaniem na nieprzyległość języka i świata, mówiąc najogólniej) a filozofią języka (wiersza) krytyczka podkreśliła w tekście będącym odpowiedzią, w jej zamierzeniu polemiczną, na przywoływany już tutaj tekst Karola Maliszewskiego *Przesunięcie, przesilenie, powrót*. Joanna Orska w *Oddam życie za pudełko zapalek (sprostowanie)* pisze:

Paradoksalnie nie ma i nigdy nie było nic bardziej „zrobionego” niż poezja „bezpośrednia” – taka, która próbuje się nam ukazać z równą przezroczystością, jak język, którego używamy na co dzień; który *nota bene* sam też specjalnie przezroczysty nie jest. [...] Nowi „skandaliści-banaliści”, tacy jak Jacek Uglik, Jaś Kapela czy Kamila Janiak, raczej o tym wiedzą – ich poezja pozostanie atrakcyjna jedynie wyłącznie dla niewprawnych czytelników, skoro tym, co *de facto* kontestują, jest udany, indywidualny warsztat poetycki. Poezja, jaką tworzą, może być przez chwilę modna; zostanie jednak raczej – jak sądzę – poezją o krótkim oddechu⁷.

Bez wątpienia różnica między poezją pośrednią a bezpośrednią spowodowana jest odmiennym opracowaniem samego wiersza, ale dlaczego ta różnica obraca się w tekście Orskiej przeciwko poezji bezpośredniej? Dlaczego krytyczka ma za złe autorom takiej poezji, że nie ujawniają pracy nad językiem? Dlaczego sądzi, że wiersze powinny na taką pracę wskazywać i dzięki temu potwierdzać (ironicznie) własną samoświadomość? Dlaczego wreszcie wiersze Uglika, Kapeli i Janiak są „atrakcyjne wyłącznie dla niewprawnych” i jako takie dowodzą swojej nieważności (tylko przez chwilę będą, zdaniem Orskiej, modne)? Możemy się z sądów krytyczki domyślać, że – odwrotnie – wiersze wskazujące na swój retoryczny charakter, metajęzykowe i autozwrotnie ironiczne będą wierszami „modnymi długo”, będą „poza modą”. Orska zdaje się nie dostrzegać, że po pierwsze, problem z metatekstem polega na tym, że dziś już go nie potrzeba, by zaznaczyć dystans; że już w sam „pierwszy” tekst, w słowo użyte „bezpośrednio” bez wskazywania na jego uwikłania w różne konteksty (niosące ze sobą negatywne i ironiczne przekonanie o możliwościach języka, poezji, wiersza), wbudowany jest dystans do własnej wypowiedzi. Autorzy rezygnujący z postmodernistycznego zaznaczenia swojej zmniejszonej wiary w to, co powiedziane, ten dystans uwidoczniają na

⁷ J. Orska, *Oddam życie za pudełko zapalek (sprostowanie)*, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia. Dodatek LITERAcki” 2010, nr 5, s. 15.

inne sposoby – modeluje on niejako „odśrodkowo” ich wypowiedzi. Po drugie, ukrycie retorycznych zabiegów może być równie trudne, skomplikowane, pracochłonne artystycznie jak wyeksponowanie mechanizmów językowych. Po trzecie, intensyfikowanie „sztuczności” poezji oraz jej neutralizowanie są strategiami artystycznymi, które pociągają za sobą odmienne konsekwencje związane z estetyką, filozofią sztuki, i jako historycznie zmienne podlegają w równym stopniu „modzie”. Ryzykowne jest więc rozsądzanie, które z tych strategii mają „krótkie oddechy”⁸, a które – długie.

Polemika ta⁹ ujawniła jednak, że tak naprawdę projekty Maliszewskiego i Orskiej są komplementarne, uzupełniające – w miejsce akcentowanej przez Maliszewskiego odrębności egzystencji poszczególnej jednostki Orska podstawia (na takiej samej zasadzie funkcjonujący) język poetycki wyróżniony spośród innych języków. Obydwoje fetyszyzują niczym nieuwarunkowaną wolność – Maliszewski sytuuje ją po stronie poetów jako osobowości indywidualnych, a Joanna Orska – po stronie interpretacji, która jej zdaniem

⁸ Chodzi o to, że Joanna Orska uważa, iż wiersz, aby wykazał się ironiczną samoświadomością, nie może być „tylko” wierszem, musi być wierszem o wierszu. Czy coś z tej struktury zapośredniczeń wynika? W tekstach Jacka Gutorowa, dobrze obrazujących łańcuchowy zapośredniczeń, problematyzowanie idei tworzenia wiersza wydaje się nieodzowne. Polega ono najczęściej na wprowadzaniu do tekstu elementów zaburzających granicę między znakiem (językiem) a rzeczywistością. Wskazuje się wówczas na fikcyjność zasad uwiarygodniających przedstawienie poprzez zaakcentowanie ich językowego charakteru oraz jednocześnie na unieważnienie tej fikcyjności poprzez zaakcentowanie zmysłowego, niemal materialnego charakteru znaku. Taki balans najlepiej widać w *Dedykacji*. Stan zakochania podmiotu w języku objawia się tu całkowitą utratą kontroli nad słowem i niesłowną rzeczywistością: wszystko jest zmysłowe i wszystko jest językowe. Wędrujemy razem z podmiotem przez las rzeczowników, płaskowyz zaimków, oglądamy odrzutowiec i jego przecinki. Metatekst stracił tu swoją funkcjonalność: nie jest wyróżniona, bardziej świadomą „nadwyżką” wiersza. Widać więc, że w przyszłości (wiersza) trzeba będzie znaleźć coś innego, co posłuży do wywołania efektu dystansu i zdolne będzie do wyprowadzenia nas z tego systemu unieważnień i uwiarygodnień, zerującego się w sposób doskonały. Wiersz Gutorowa *Dedykacja* był zamieszczony w „Opcjach” 2008, nr 3.

⁹ Teksty Orskiej i Maliszewskiego są częścią bardziej rozległego cyklu krytycznego publikowanego na łamach gdyńskiego pisma. Tę niezwykle ciekawą wymianę poglądów zapoczątkował Igor Stokfiszewski tekstem *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?* (2008, nr 1), na który odpowiedział Grzegorz Jankowicz, pisząc *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?* (2008, nr 2), na co z kolei zareagowała Joanna Orska tekstem *Jak być spiskowcem wśród komunardów?* (2009, nr 3). W numerze 4 z 2009 roku zamieszczony został tekst Karola Maliszewskiego *Przesunięcie, przesilenie, powrót* i w tym też numerze Jankowicz odpowiedział Orskiej, publikując *Literaturę, czyli Ministerstwo Spraw Wewnętrznych*.

odbywa się w warunkach zupełnej niezależności i swobody badacza¹⁰. Wydaje się, że obydwój w taki sam sposób przeceniają pewne efekty – Orska pośredniości, Maliszewski bezpośredniości – nie chcąc zauważyć, że mogą one prowadzić do tych samych konsekwencji estetyczno-artystycznych. Przykładem niech będzie przywołana przez autora *Naszyci klasycystów, naszych barbarzyńców* – na dowód „bezpośredniej” możliwości przedstawiania świata – debiutancka książka Krzysztofa Siwczyka. *Dziki dzieci* w lekturze Maliszewskiego utrzymane są w „mięsiściej” poetyce i realistycznym obrazowaniu, w ramach którego unika się wszelkich „metatekstowych” zagrywek, nie niszczy przedstawienia, nie uszczupla wiary w skuteczność i siłę języka poetyckiego. A jednak, gdy czytamy *Dziki dzieci* dzisiaj, mamy wrażenie, że ich realizm zmienia się w hiperrealizm, że jest slapstickowy, zbyt doskonały, wygładzony, i choć nie widać żadnych szwów, czujemy, że przedstawienie układa się i jednocześnie rozpada przed naszymi oczami.

Jako antidotum na nieistotność społeczną i kulturową poezji Joanna Orska proponuje w swoim tekście poważne potraktowanie języka poetyckiego. „Udajemy, że literackość nie istnieje” – pisze autorka w swoim szkicu *Oddam życie za pudełko zapalek*, postulując przede wszystkim zwiększenie zainteresowania językiem i przeciwstawiając to zainteresowanie „wyjątkowości «osobniczej» egzystencji” cenionej przez Karola Maliszewskiego:

[...] Maliszewski, stawiając na bezpośredniość, na „szczerłość”, podkreśla zasadniczo wyjątkowość naszej „osobniczej” egzystencji, nie zaś wyjątkowość poetyckiego języka. [...] Żadnej chyba poetyckiej formacji w Polsce nie udało się ustanowić siebie wyłącznie poprzez zasadnicze różnice w sferze językowych rozwiązań. Być może jest tak dlatego, że język w poezji nie jest dla nas tym,

¹⁰ Joanna Orska uznaje, że lektura polityczna, afiszując się swoją otwartością i polifonicznością, tak naprawdę funduje czytelnikom interpretacyjne więzienie: „Przyznam jednak, że polskie ćwierćwiecze czytelniczej swobody rozpuściło mnie przynajmniej na tyle, że wyjątkowo drażniące okazują się wszelkie nakazy i zakazy, apodyktycznie ustawiające przestrzeń czytania. Zwłaszcza, kiedy dochodzą do mnie ze strony politycznej, jaka mieni się zwolennikiem otwartego dialogu. Egoistycznie muszę więc powiedzieć, że szkoda mi czytelniczej wolności”. J. Orska, *Jak być spiskowcem...*, s. 7. Zob. polemiczny tekst Grzegorza Jankowicza *Literatura, czyli Ministerstwo Spraw Wewnętrznych*, w którym autor tak rekonstruuje sposób myślenia krytyczki: „Orska opowiada czytelnikom odyseję podmiotu, który z wolna zdobywa teoretyczną i krytyczną samoświadomość, by w efekcie rozkoszować się nieskrępowaną swobodą refleksji, niezdeterminowaną niczym wolnością interpretacyjną”. G. Jankowicz, *Literatura, czyli Ministerstwo...*, s. 15.

co najważniejsze. Być może dlatego, że nigdy nie postaraliśmy się, by stał się prawdziwie ważny. [...] A jednak – jeśli coś dzieli takich poetów, jak Szczepan Kopyt, Konrad Góra czy Agnieszka Mirahina od na przykład Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Sendeckiego czy Marcina Świetlickiego, to nie pozostaje to kwestią bezpośredniości czy jej braku, ale właśnie odmiennością wrażliwości językowej. Wrażliwość językowa przekłada się na ideologię, ideologia na wrażliwość językową; to jednak zawsze język, nie zaś ideologia czy przedstawienie świata wprowadza zasadniczą komplikację, która decyduje o odmienności pomysłów na poezję i o zmianach w liryce pomyślanych już historycznie¹¹.

Kłopot z opozycyjnym ustawieniem tych pojęć – egzystencji osobniczej i wrażliwości językowej, jak również pośredniości i bezpośredniości – w narracji Maliszewskiego i Orskiej polega na ich hierarchizowaniu. Jedne i drugie są wynikiem pewnych działań językowych, jedne i drugie podlegają konwencjonalizacji, czyli zmienności historycznej, która sprawia, że „odczucie” sztuczności i naturalności, zdystansowania i bezpośredniości jest umowne, zmienne, płynne. Wierszowe konstrukcje dające efekty bezpośredniości i pośredniości są wewnętrznie złożone i w takim samym stopniu uwarunkowane ironicznymi przekształceniami kodu, jak i władzą zideologizowanego dyskursu. Kiedy bowiem krytyczka pisze o języku jako różnicującym modelu poezjowania, to rozumie go zastanawiająco naiwnie – to system (gramatyka i słownik) działający w niemal laboratoryjnych warunkach, oddzielony od kulturowych, historycznych i estetycznych kontekstów. To, co robi autorka *Przełomu awangardowego w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, pisząc o potrzebie wzmoczonego zainteresowania językiem (i ujmując w swoim postulatcie język jako system), przypomina, niestety, gest Maliszewskiego piszącego o utracie zaufania do języka – być może miałyby ich rozpoznania jakiś sens na początku XX wieku, ale teraz? Oczywiście wiadomo, o co chodzi: intensyfikowanie namysłu nad językiem, które krytyczka postuluje, ma być kołkiem osinowym wbitym w upiora polityczności, powstającego, w przekonaniu Orskiej, z każdym proklamowanym przełomem w poezji polskiej. Zarzucając jednak projektowi nowej polityczności ignorowanie medium (co skutkuje pojawianiem się tak cenionych przez zwolenników tego projektu idei), nie chce ona zauważyć,

¹¹ J. Orska, *Oddam życie...*, s. 15.

że dla np. Igora Stokfiszewskiego język nie oznacza tego samego, co dla niej, a skoro oznacza coś innego, to Joanna Orska woli uznać, że krytyk lekceważy semiotyczne aspekty poezji, niż przyznać, że gdy sama mówi o języku, to ma na uwadze inną jego koncepcję niż autor *Zwrotu politycznego*.

W atakowanej przez Orską idei polityczności, opisywanej w takich tekstach Igora Stokfiszewskiego jak *Poezja a demokracja*, *Poezja uników*¹², widzę więcej korzyści niż zagrożeń. Moją wątpliwość budzi jedynie zachowawczość interpretacyjna, którą mimo wszystko odznacza się jego projekt, nawet w wersji książkowej – poszerzonej i bardziej skomplikowanej. Ta zachowawczość nie wynika z wykorzystania określonych przekonań filozoficznych czy społeczno-politycznych do opisu poezji, ale – odwrotnie – z ich słabego przetworzenia, pozostawiania zbyt często na poziomie ogólnych wyjaśnień i opisów. Jednak, i trzeba to podkreślić, nawet w tej uogólnionej wersji, problemy, które Stokfiszewski mógł postawić przed światem sztuki, zdecydowanie wychodziły poza granice tradycyjnych i od lat wałkowanych spraw. Przede wszystkim dlatego, że Stokfiszewski zrezygnował z sytuowania wierszy w niszach, gettach, rezerwach i anachroniczny paradygmat poezji izolowanej od spraw społecznych zamienił na taki, który pozwala ją traktować jak wszystkie inne współczesne zjawiska artystyczne, a nie jak muzealny obiekt. Żeby sensownie podjąć problem zasygnalizowany przez Stokfiszewskiego, musimy zgodzić się przynajmniej w dwóch kwestiach. Pierwsza: krytyka poezji okopała się w językach preferujących autonomiczną albo ekspresyjną teorię dzieła literackiego, a więc w językach, które wobec przemian społeczno-kulturowych okazują się niewydolne i warto by je „przewietrzyć” (co oczywiście nie oznacza zupełnego ich wyeliminowania, można bowiem wskazywać także na korzyści płynące z takich sposobów lektury). Druga: im większa różnorodność języków komentarza, tym wyrazistszy staje się fakt, że krytyka zarządza wartościami poetyckimi i określonymi estetykami. Warto więc sobie uświadomić tę różnorodność i tę władzę, pamiętając przy tym, że są to często niejawne przedmioty sporu między krytykami – niezależnie od tego, czy odpowiada im pojęcie polityczności literatury/sztuki w wersji Stokfiszewskiego lub Jankowicza, czy też przeciwnie – bronią

¹² I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009. Warto podkreślić różne rozumienie polityczności przez autorów, którzy tę ideę wspierają. Zob. G. Jankowicz, np. *Pan Jourdain czyta prozę (polityczną)*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 41; J. Momro, np. *Krytyka – pomiędzy erosem a poznaniem*. W: *20 lat literatury polskiej 1989–2009*, t. 1, cz. 1: *Życie literackie po roku 1989*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Katowice 2010.

(także rozmaicie rozumianej) apolityczności. Jeśli zgodzimy się co do zasadności tych dwóch tez, punktem wyjścia debaty o językach krytycznych polskiej poezji i językach polskiej poezji lepiej uczynić nie tyle polityczny rozkład sił w społeczeństwie, jak robi to Stokfiszewski, ile wszystkie procesy przeobrażające współczesną kulturę i obejmujące różne dziedziny życia: począwszy od wyboru łyżeczek do kawy, a skończywszy na decyzji o kupnie książki. Propozycja Stokfiszewskiego miałyby szansę stać się alternatywą dla dotychczasowych sposobów czytania, gdyby obok politycznie ujmowanych kwestii emancypacyjnych, religijnych i historycznych, umieścić ich antropologiczne, estetyczne i psychoanalityczne rozszerzenie, ratujące przed nieprzyjemną jednoznacznością odczytania „na lewo” lub „na prawo”, niuansujące potencjał polityczny tekstu, a przy okazji ukazujące swoją produktywność w zakresie krytycznych analiz relacji między społeczeństwem a jednostką, koncepcji plemienności i narodowości, produkcji wartości oraz znaczenia i ich obiegu. Słowem, tych wszystkich kwestii, które nie stanowią problemu dla krytyki rozważającej status poezji z uniwersalnej, pozaczasowej perspektywy.

Uważam, że najnowsze realizacje poetyckie zmuszają do ponownego przemyślenia wspomnianych kategorii. Stawką tego namysłu byłaby możliwość wyrwania ich z nacechowanej opozycji pośredniość – bezpośredniość, język – ideologia *etc.* Współczesna poezja daje w moim przekonaniu ogromne możliwości zaobserwowania tego, co dzieje się z nami jako ludźmi, umożliwia przyjrzenie się przesuwaniu granic między tym, co uznajemy za ludzkie, a tym, co uznajemy za nie-ludzkie *etc.*¹³. Problematyka podmiotowości ujawnia w najistotniejszy sposób powiązania literatury ze sferą publiczną. Aby te powiązania dobrze naświetlić, musimy jednak zrezygnować z języka ujmowanego systemowo i pomyśleć o symbolicznym kodzie danej wspólnoty kulturowej, który niesie w sobie także wartości, poglądy, przekonania – jest więc nieodmiennie ideologiczny. Dlatego w pierwszej części rozdziału poświęconego związkom poezji i sfery publicznej przyglądam się najpierw tym stragotom poetyckim i wytworzonym przez nie formom podmiotowości, które wpisują poezję jako nieneutralną aktywność w obręb działań pochodzących z porządku społecznego. Na przykładach książek Darka Foksa i Marcina

¹³ „Potrafimy zatem powiedzieć, czym nie są stany psychiczne (gdzie nie należy szukać podmiotów), nie potrafimy jednak powiedzieć, czym one w końcu są, tj. kto jeszcze w przyszłości może okazać się podmiotem?” P. Dybel, Sz. Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Warszawa 2008, s. 237.

Świetlickiego analizuję „stopień możliwej aktywności”, która staje się udziałem sztuki. Uznaję bowiem, że często używana alternatywa: albo jesteś artystą, albo aktywistą, o której krytycznie pisze Grzegorz Dziamski¹⁴, jest zupełnie nieadekwatna do dzisiejszej sytuacji sztuki w społeczeństwie. Zauważanie i podkreślanie faktu, że poezja/sztuka przejawia się w przestrzeni publicznej, nie oznacza jej degradacji, choć na pewno oznacza rezygnację z takiej koncepcji, w której reprezentuje ona wartości ponadczasowe¹⁵. Oczywiście sami autorzy mogą nie być zainteresowani sztuką jako formą współudziału¹⁶, co nie musi zmniejszać konfliktogennej natury ich dzieł – na przykład praca *Pochylony łuk* Richarda Serry, która pojawiła się na placu na dolnym Manhattanie, zrodziła tak silny opór związany z „kompletnym brakiem uroku, jawną chęcią wywoływania najbardziej negatywnych emocji wobec miejsca”¹⁷, że musiała zostać usunięta. Arthur C. Danto w toku dyskusji wywołanej przez pojawienie się w przestrzeni publicznej tego obiektu pisał, że „w muzeum rdza podlega estetycznej transformacji, może wydawać się nawet piękna, na ulicy pozostaje przede wszystkim rdzą”¹⁸. Na podobnej „konfliktogennej” zasadzie może funkcjonować poezja Marii Cyranowicz i Kamili Janiak – twórczość obu autorek analizuję pod tym kątem w drugiej części tego rozdziału. Interesuje

¹⁴ Zob. G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji: sztuka w przestrzeni publicznej*. W: *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010, s. 20. Zob. także tekst Przemysława Czaplińskiego o związkach literatury i sfery publicznej *Literatura, polityka i sfera publiczna*. W: tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 167–186. Czapliński pisze między innymi o tym, że stawką izolacji literatury od spraw politycznych miała być jej autonomia: „Jednakże wartość owej autonomii i zyski z niej wynikające pozostają niejasne”, s. 173.

¹⁵ Leszek Koczanowicz, skrótoowo przedstawiając poglądy Alaina Badiou, Giorgia Agambena oraz Jacques’a Rancière’a, dochodzi do wniosku, że wszystkie je łączy jedno zasadnicze przekonanie: „[...] wkroczenie sztuki do sfery publicznej wcale nie oznacza sprowadzenia jej do bycia wyrazem zewnętrznie historycznie ustanowionych warunków społecznych i kulturowych. Sztuka wykracza poza nie, ale nie znaczy to wcale, że musimy powracać do koncepcji sztuki jako wyrazu wiecznych i absolutnych wartości”. L. Koczanowicz, *Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja*. W: *Między estetyzacją a emancypacją...*, s. 36.

¹⁶ Richard Serra w wywiadzie (*Richard Serra’s Urban Sculpture*, wywiad z Douglasem Crimpem) mówi tak: „[...] nie jestem zainteresowany sztuką jako formą afirmacji i współudziału...”. Cyt. za: A. Rejniak-Majewska, „Pole walki” i przestrzeń doświadczenia – *TILTED ARC Richarda Serry*. W: *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, współpr. J. Petri, Kraków 2008, s. 52.

¹⁷ Tamże, s. 53.

¹⁸ Tamże, s. 55.

mnie to, na ile przedstawienie negatywnych stanów kobiecego podmiotu w poezji Marii Cyranowicz umożliwia dzisiaj krytykę represyjności systemu, na ile zaś utwierdza ową represyjność i system, który rzekomo podmiotowi tej poezji „nie służy”. Czytając natomiast wiersze Kamili Janiak, zastanawiam się nad tym, czy i w jaki sposób poczucie wyobcowania, specyficzny podmiotowy autyzm, rodzaj alienacji mogą stać się impulsem do przegrupowań dominujących sił w ramach określonego porządku społecznego. W książkach obu autorek jednostka przeciwstawiana jest systemowi społeczno-politycznemu (z pewnością taka opozycja jest mniej wyraźna i mniej operacyjna w książce *Kto zabił Bambi?* Kamili Janiak), takie przeciwstawienie uważam za kłopotliwe przede wszystkim dlatego, że rodzaj gestu autorskiego, polegający na obronie jednostkowości, broni tego, co dawno już zostało „wzięte”. Trzecią część rozdziału poświęcam analizie tekstów, które, moim zdaniem, wnoszą istotne korekty do naszych przekonań na temat porządku komunikacyjnego sfery publicznej. Wiersze Grzegorza Wróblewskiego i Adama Wiedemanna nie tylko zmieniają nasze myślenie o tym, kim mogą być podmioty komunikacji, lecz przede wszystkim wypracowują nowe konteksty dla jej rozumienia.

Z takiej perspektywy, z której patrzę na związki poezji i sfery publicznej, starania o zachowanie estetycznej autonomii poetyckiego świata – polegające w znacznej mierze na postulacie ustanowienia zasad odróżniających go od świata codziennej, masowej, technologicznej komunikacji – są kompletnie nieuzasadnione. Ci, którzy opowiadają się za taką koniecznością, uważają jednocześnie, że tylko dzięki wartościom, które płyną z autonomicznego statusu sztuki, zachowa ona zdolności krytyczne i tylko wtedy będzie mogła stawiać opór czynnikom unifikującym ją i społeczeństwo. Te przekonania wspiera szczególne rozumienie miejsca poezji: jest ona przedstawiana, rozpoznawana i pozytywnie definiowana jako społecznie i kulturowo zmarginalizowana, anachroniczna, elitarna¹⁹. W tym kontekście np. Piotr Śliwiński

¹⁹ Dwa przykłady. Pierwszy: „Wolę jednak być po stronie szlachetnych-nabranych; twierdzić, że lepiej, by zostawiono poezję bezpiecznie odizolowaną w jej niszy” – pisze Joanna Orska w tekście *Czkawka* [<http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1405613,0,dzial.html>]. Drugi: „Aura staroświecczynny unosi się nad państwkiem poetów, czegoś szlachetnie niemodnego, nieporadnego: stare kluby, kółka, stowarzyszenia odnowiły nieco fasady, pojawiły się nowego typu imprezy i zloty poetyckie [...] ale tak naprawdę jest to ciągle ten sam zestaw zachowań i rytuałów kojarzących się w tym społeczeństwie z poetą, z faktem bycia poetą”. K. Maliszewski, *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 8.

pisze także o „detronizacji”: „Detronizacja – proces faktyczny, postępujący, nieomal synonim kondycji współczesnej literatury – jest tematem koniecznym, przesądającym o zachowaniu ekskluzywności pisarstwa, bez której dalsza jego historia rysuje się nader mgliście [...]”²⁰. Wskazuje się więc na to, iż społeczna nieistotność może być ujmowana także jako pożyteczny proces, bo chroni poezję przed upadkiem w kiczowatą, masową kulturę i masowy obieg, a zarazem pozwala zachować poezji pozycję arbitra:

W swojej nieprzysiadalności, mówiąc za Świetlickim, hardości, upartym trzymaniu się wartości symbolicznych, świadomym siebie anachronizmie, językowej niezależności, w tym właśnie poezja jest niezastąpiona – lub lepiej powiedzieć, niewymienialna – i to też paradoksalnie decyduje o jej szczególnej szansie ocalenia w nowym świecie²¹.

Konsekwencją tego typu przekonań jest jednak inny paradoks, bo choć diagnozę stawia się w imię obrony i wzmocnienia pozycji poezji w kulturze i społeczeństwie (wyraża tę obronę przekonanie, że tylko estetyczna autonomia pozwoli zachować resztkę znaczenia poezji), to jednak podtrzymuje się też w ramach tej diagnozy zgodę na wyróżnioną pozycję (Piotr Śliwiński powiedziałby – „niewymienialną”) sztuki, która w imię logiki tego paradoksu okazuje się miejscem dla wykluczonych z innych porządków. Wyróżnienie daje bowiem poezji niejako z zasady pewne przywileje (np. zdaniem krytyków podzielających te poglądy nie uczestniczy ona w symbolicznej wymianie wartości; obrót i produkcja tych wartości jakby mniej ją dotyczyły), ale także normatywizuje samo jej pojęcie. Świadczy o tym końcowy fragment tekstu Piotra Śliwińskiego *Władza poezji, władza w poezji* (będący odpowiedzią na tekst Igora Stokfiszewskiego *Poezja a demokracja*):

[...] „bogate źródło wiedzy”, bijące w wierszach Romana Honeta, Edwarda Pasewicza, Izabeli Filipiak, otwarte przez krytykę zaangażowaną, szybko wysycha. Honet, Pasewicz, Dąbrowski nie są twórcami aktów społecznych jak twórcy slamu czy hipertekstów, którzy – faktycznie interesująco – składają się na pewne zjawisko społeczne²².

²⁰ P. Śliwiński, *Detronizacja literatury? Kilka przypuszczeń*. W: tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 44.

²¹ Tamże, s. 92.

²² Tamże, s. 105.

Poezja jest rozumiana tu nadal przede wszystkim jako zbiór estetycznych obiektów, wydzielonych i odseparowanych od zachodzących w tym czasie przemian kulturowo-społecznych, od sytuacji, w której powstała: wiersz jest po to, by bezinteresownie istnieć, tradycyjnie rozumiane wartości estetyczne znajdują swój odpowiednik w zdaniach o pozytywnie rozumianej anachroniczności poezji, bo też wielu uważa, że najlepiej, gdy odnosi się ona do siebie samej (wariant awangardowo-autotematyczny) lub traktuje o prawdzie życia (wariant egzystencjalno-hermeneutyczny), upada natomiast, gdy próbuje włączyć się w komunikację masową.

Zasadniczo nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że pisanie wierszy jest czymś anachronicznym i elitarnym. Wydaje mi się, że to niekorzystna ocena przemian społeczno-kulturowych, którym także podlega poezja, wpływa na przekonanie, że autonomii poezji należy bronić. Zmienia się ona (autonomia) wówczas w rodzaj normatywnego pancerza, który usztywnia krytyczne stanowisko i na pewno nie zwiększa możliwości ujawnienia krytycznego potencjału sztuki. Ten strach przed utratą autonomii można byłoby zrozumieć, gdyby rozpoznania przedstawicieli szkoły frankfurckiej²³, dotyczące pozycji sztuki w społeczeństwach masowych, były do utrzymania w dzisiejszych warunkach kulturowych, jednak w ramach przededefiniowanych pojęć popu, kultury masowej, technologii, wirtualizacji *etc.* trudno ten strach podtrzymywać. Można się także zastanawiać, jak wspierać autonomiczne rozumienie sztuki, kiedy nie ma na czym tej autonomii oprzeć. Gdyby odnieść się do najbardziej znanych uzasadnień wolności i niezależności sztuki, autorstwa Immanuela Kanta i G.W.F. Hegla, trzeba by równocześnie uporać się z argumentem o jej pozorności (sztuka jako złudzenie, pozór). Dziś przecież pozór i złudzenie nie stanowią aspektu wyłącznie artystycznej działalności człowieka. Poza tym, można zapytać, czy trzeba zachować autonomiczne rozumienie literatury, by móc krytycznie odnosić się do sfery praktyk społecznych? W zasadzie historii awangardowych i neoawangardowych działań oraz stra-

²³ Tak broni autonomii estetycznej Herbert Marcuse: „Polityczny program likwidacji autonomicznej formy wiedzy do «zrównania różnic bytowych między sztuką a życiem», a tym samym do sparaliżowania oporu sztuki. Likwidacja autonomii sztuki umożliwia przede wszystkim «włączenie jej do zespołu wartości użytkowych» i prowadzi do zwyrodnienia jej w «propagandową sztukę masową» lub «skomercjalizowaną kulturę masową». Dzieło sztuki nabiera ważkość politycznej jako dzieło autonomiczne, i tylko jako takie” H. Marcuse, *Trwałość sztuki: przeciw określonej estetyce marksistowskiej*, przeł. L. Kasajew. W: *Zmierch estetyki: rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 1, Warszawa 1987, s. 281.

tegie sytuacjonistów dowodzą raczej tego, że atak na zinstytucjonalizowane formy sztuki zawsze kończy się niepowodzeniem – czyli po prostu włączeniem tych artystycznych działań w praktyki, które miały zostać zniesione, przewyższone czy unieważnione. Paradoksalnie instytucja sztuki/literatury nie potrzebuje obrony, wspierać należałoby coś innego. Moim zdaniem takie wsparcie przydałoby się przekonaniu, że literatura jest właśnie wydarzeniem w sferze praktyk społecznych, a nie izolowanym zjawiskiem, które swojej izolacji i odrębności zawdzięcza moc krytyczno-emancypacyjną. Nie chodzi o utrzymanie dawnych pozycji, chodzi o zmierzenie się z nową sytuacją i wypracowanie nowych warunków i kontekstów, w ramach których poezja mogłaby funkcjonować. Jak pisze Csaba Polony w swoich *Uwagach na temat „postmodernizmu”*. *Upolitycznienie sztuki* z 1976 roku:

Problem wydobycia sztuki z otchłani modernistycznego fetyszyzmu towarowego nie sprowadza się jedynie do „zmiany zawartości”. Polega on również na zasadniczej zmianie światopoglądu i dotyczy także kontekstu, formy przedstawienia dzieła, publiczności i instytucji. Nie chodzi więc o tworzenie „sztuki znaczącej”, lecz o panowanie nad kontekstem, w jakim dzieło jest przedstawiane. Wymaga to ekstrapolacji procesów artystycznych na całość procesów kulturowych. „Upolitycznienie sztuki” to nie wszystko, należy stać się aktywistą walczącym o stworzenie nowego systemu upowszechniania wytworów kultury²⁴.

Uważam, że krytyka powinna wziąć pod uwagę, iż od dłuższego już czasu autonomiczność poezji rozpatrywana jest jako funkcja określonego rozumienia mechanizmów komunikacji literackiej, jako historyczna wartość literatury nowoczesnej²⁵. Nie ma już więc potrzeby przesadnie troszczyć się o autoreferencjalne aspekty tekstu, wskazywać na „językowość”, fikcjonalność, konwencjonalność rzekomo naturalnych, autentycznych, wyznaniowych, życiowych spraw. Uważam, że trzeba się zastanowić, co zrobić, gdy uznamy, że wiemy już dostatecznie dużo o konsekwencjach językowego charakteru poezji, a jej dążenie do autonomii, niezależności i samowystarczal-

²⁴ C. Polony, *Uwagi na temat „postmodernizmu”*. *Upolitycznienie sztuki*, przeł. M. Iwińska, P. Paszkiewicz. W: *Zmierzch estetyki...*, s. 289.

²⁵ Długą listę publikacji na temat autonomicznego rozumienia literatury jako wyznacznika nowoczesności otwiera książka Ryszarda Nycza *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

ności zdefiniujemy kontekstualnie i pragmatycznie. Chodzić będzie wówczas o to, jak ponownie związać literaturę ze sztuką, pismem, gestem, znakiem, tekstem, artefaktem *etc.*, a nie jak je rozdzielać.

Warto wspomnieć, że najczęściej obronie autonomii służy także określona metoda interpretacji oraz koncepcja tekstu/wiersza. I tak na przykład Joanna Orska uprzywilejowuje interpretację nakierowaną na wewnętrzne struktury wiersza. Chodzi więc o to, że – jak zdaje się sugerować krytyczka w *Lirycznych narracjach* – interpretacje zależą jedynie od stopnia naszego „wniknięcia” w tekst, który „gotowy” czeka na nasze działania. Moim zdaniem tak nie jest, bo nie jesteśmy w stanie pozbyć się własnego zaangażowania w kulturowo-historyczny kontekst²⁶. Nie istnieje po prostu wiersz czekający na interpretację, to raczej metody interpretacyjne implikują to, co uznajemy za „wiersz”²⁷.

Nieco odmienne podejście do tekstu proponuje Jacek Gutorow w swojej książce *Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wyrażona *explicite* w tej książce gotowość obrony wszelkich ryzykownych koncepcji poetyckich przekładać się tu ma na metodę pracy z tekstem. Ta zaś polega na intensyfikowaniu zdolności tekstu do samodekonstrukcji. Sprzyjałoby to „rozmrzaniu” wszelkich idei mających skłonność do zastygnięcia w jeden, kanoniczny kształt, który umożliwi ich kontrolę i społeczne zneutralizowanie. W rzeczywistości krytyka, którą Gutorow proponuje w swojej książce, pragnie wychwycić przede wszystkim te retoryczne strategie, które podważają możliwość wykrystalizowania się znaczenia. Gutorowa najbardziej fascynują te miejsca wiersza, w których do głosu dochodzi świadomość jego własnej retoryczności kwestionująca zasadę *mimesis*. Autora intryguje fakt, że przy okazji różnych opowieści proponowanych przez wiersz możemy otrzymać także opowieść o jego powstawaniu albo o niemożności pisania. Swoją krytyczną narracją tak kieruje, by owe miejsca uwypuklić. A jednak, jakby mimo tych sądów, w wielu szkicach zaznacza się przekonanie krytyka o bardziej optymistycznych związkach języka, podmiotu i rzeczywistości, niż sugerowałaby to filozofia dekonstrukcyjna i utrzymane w jej

²⁶ Zob. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006.

²⁷ Parafrazuję tu zdanie: „Nie istnieje przyroda oczekująca po prostu na ochronę, lecz raczej wszystkie formy jej ochrony implikują sąd w kwestii tego, co właściwie jest przyrodą”. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 38.

ramach zasady kwestionujące reprezentację opartą na tradycyjnym porządku *mimesis*. Krytyka Gutorowa stanowi połączenie myśli inspirowanych filozofią dekonstrukcji (intelektualna zaborczość to synonim przemocy metafizyki, lektura nieuprzedzona pochodzi także, jak się zdaje, z obszaru filozofii Jacques'a Derridy) oraz hermeneutyki Hansa-Georga Gadamera (w momencie, gdy mówi się o obcowaniu ze sobą dwóch osobowości, poety Różewicza i krytyka Gutorowa, przechodzimy od tekstowości, tekstury, warunków powstawania znaczeń do innego wymiaru prawdy tekstu i egzystencjalno-hermeneutycznej fuzji horyzontów):

Chodzi teraz o to, żeby nie zredukować poety do aspektu mnie samego, żeby jego głos nie zaczął rozbrzmiewać we mnie na prawach monologu. Żeby fraza „mój Różewicz” była frazą krytyczną, a nie ekspresją intelektualnej zaborczości. Myślę, że warunkiem powodzenia są kolejne lektury – możliwie nieuprzedzone, a w każdym razie dokonujące się wbrew oczekiwaniom i przyzwyczajeniom, w trybie możliwie nieprzewidywalnym²⁸.

Lektura dokonująca się w trybie nieuprzedzonym, a zarazem umożliwiająca „rozbrzmiewanie” głosu autora, niewcielająca żadnego sensu, unikająca „terroru” znaczenia, jest pragnieniem uwolnienia się od interpretacji: pojawia się tu idea krytycznego tekstu, będącego czymś na kształt neutralnej platformy, na której instaluje się słowo autorskie, wzmocnione krytycznym powtórzeniem. Rozpoznając związek interpretacji i władzy, autor *Urwanego śladu* pragnąłby się od niego zdystansować, bo wiąże się on w jego przekonaniu także z nostalgicznym pragnieniem świata niezmiennego:

Wszak w odróżnieniu od dźwięku słowo posiada jeszcze jakieś znaczenie. Ale czy jesteśmy pewni, że znaczenie to jest stałe? Czy nie jest raczej tak, że zmienia się ono w zależności od kontekstu lektury? A także w zależności od innych znaczeń? Może „znaczenie” to nasza tęsknota za światem stabilnym i niezmiennym, o wyrazistym rysunku i niewątpliwej wartości?²⁹

²⁸ J. Gutorow, *Tadeusz Różewicz. Poza słowem*. W: tegoż, *Urwany ślad. O Wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 111.

²⁹ J. Gutorow, *Witold Wirpsza. Kraina ekscesu*. W: tegoż, *Urwany ślad...*, s. 37.

W tym ujęciu kontekstowość znaczenia świadczy przeciwko znaczeniu, bo wbrew naszej wiedzy o jego chwilowości, zmienności, migotliwości, dążymy, zdaniem krytyka, do jego ustabilizowania. Pragnienie świata niezmiennego wiąże się tu także z poszukiwaniem, jak sam krytyk pisze, „zawartości” tekstu, jego przesłania. Aby tego uniknąć, należy tak komponować krytyczną narrację, by nie dopuścić do ustabilizowania tekstu komentowanego. Wysiłek pisarski opolskiego krytyka zmierza ku maksymalnemu osłabieniu komentarza – jego dominującej funkcji, ideologicznego „przekrętu”, który ma powodować, że „wiersz” nie może się „wypowiedzieć”. Podobne ujęcie problemu prezentuje w swojej książce Piotr Kępiński, który pisze, że wobec wierszy Tkaczyszyna-Dyckiego „krytyk powinien zamknąć dziób”³⁰. Rozumiem pochwalną retoryczność tej frazy, ale obraca się ona przeciw poezji: zamiłknięcie jest synonimem czuwania przy zwłokach, co powoduje, że zamiast pobudzać, intensyfikować, zapełniać głosami scenę wiersza, autor *Bez stempla* czyni z wiersza muzealny obiekt wart jedynie milczącej zadumy. Można zatem zapytać, po co krytyk? U Gutorowa podtrzymuje on swoim pisaniem podstawowy aspekt tekstu, jakim jest jego „nierozstrzygalność”. Skoro nie można uniknąć zawłaszczającej, zniekształcającej roli komentarza, to, zdaniem opolskiego krytyka, należy go minimalizować, neutralizować. Ja jednak uważam, że należy zrobić coś dokładnie odwrotnego niż to, co w obawie przed nostalgią (rzucającą cień autorytarności i totalności) proponuje Gutorow – to znaczy należałoby przestać udawać, że komentarz oddaje „istotę” wiersza, i zacząć serio traktować wszystkie zasady dotyczące interpretacji, a zwłaszcza przemyśleć zdanie Gilles’a Deleuze’a: „Rzecz posiada tyle sensów, ile jest sił zdolnych nią zawładnąć”³¹. Mogłoby ono stanowić punkt wyjścia dyskusji o woli mocy interpretatora, zmienionej po demistyfikacyjnie nastawionej dekonstrukcji i powołującej „słabą myśl” hermeneutyce. Chodziłoby o znalezienie przestrzeni dla krytyki, która literaturę umieszcza w perspektywie kulturowej, a nie wyłącznie intymnej i osobistej (nie tylko Gutorow często podkreśla, że lektura jest bardzo intymnym zajęciem, prywatnym spotkaniem), o odpowiedź na to, jak można

³⁰ P. Kępiński, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007, s. 48.

³¹ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 9. O różnicy między statusem interpretacji w Derridiańskiej dekonstrukcji oraz w systemie Deleuze’a pisze Bogdan Banasiak. Zob. *De interpretatione. Deleuze versus Derrida*. <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article24> [dostęp z dnia: 3 kwietnia 2011].

„opowiadać dalej”, ale inne historie, gdy już ustalimy, że wiersze komplikują sensory, ironizują, a ich znaczenia nie chcą się ustabilizować. Wydaje mi się, że mogłoby to sprzyjać wzięciu pod uwagę także innych koncepcji poezji, w ramach których wiersz nie byłby rozumiany tylko jako statyczne dzieło sztuki, artefakt, tekstowe pole, układ znaczących i znaczonych, lecz mógłby być pojmowany także jako wydarzenie, akcyjne przedsięwzięcie³². W polu naszego zainteresowania znalazłyby się również próby określenia, z jakimi koncepcjami języka, sztuki, poezji, świata mamy do czynienia, jakim koncepcjom zawieramy i jakim się powierzamy. Oczywiście w żadnym z tych przypadków nie unikniemy wartościowania i oceniania, nie będą się one jednak odbywać poza refleksją: przecież dopiero to, co zinterpretujemy, możemy poddać ocenie³³.

2.

W drugim rozdziale książki zatytułowanym *Bioprzestrzeń* zamieściłam szkice, w których koncentruję się na analizie współtworzenia różnych obszarów nazywanych bio-przestrznią przez współczesne praktyki poetyckie. Nieobojętne dla tych praktyk są cywilizacyjno-kulturowe przemiany dotyczące kwestii odczarowania, emancypacji, cybernetyzacji świata. Nie jestem rzeczniczką optymizmu medialno-technologicznego, ale uważam, że nie można w adornowskim duchu negować roli i znaczenia środków masowego przekazu, bardziej szczęśliwe wydają mi się odniesienia do myśli Herberta Marcusego, który obecnie może wydawać się „nawiańnikiem” i śmiesznym utopistą, zwłaszcza gdy pisze o estetyzacji całego doświadczenia egzystencjalnego i odnowieniu zmysłów (jego słynny tekst *Nowa zmysłowość*³⁴), nie

³² O takim rozumieniu tekstu pisał Edward Said: „Zbyt wiele wątków, zbyt wiele okoliczności historycznych, ideologicznych i formalnych wikła tekst w rzeczywistość, nawet jeśli tekst można rozpatrywać jako milczący, zadrukowany przedmiot, który odgrywa swoje własne, niesłyszalne melodie. Układ sił, dzięki którym tekst rodzi się i jest zachowany jako fakt nie niemej idealności, ale wytwarzania, rozprasza symetrię równych opozycji retorycznych. [...] Każda centrystyczna, wykluczająca koncepcja tekstu [...] ignoruje samopotwierdzającą się wolę mocy, z której rodzi się wiele tekstów”. E. Said, *Świat, tekst, krytyk*, przeł. A. Krawczyk-Łaskarzewska. W: *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 47.

³³ Zob. A.C. Danto, *Ocena i interpretacja dzieła sztuki*. W: tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 165–167.

³⁴ H. Marcuse, *Nowa zmysłowość*, przeł. M. Kuniński. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986.

znaczy to jednak, że potrafimy dziś myśleć o sztuce i krytyce, wykluczając ich utopijnie pozytywne aspekty. Sądzę więc, że proces odczarowania (utożsamiany obecnie także z odrzeczywistnieniem i estetyzacją) daje możliwości o wiele większe niż ograniczanie koncepcji świata do „związków typu realistycznego”³⁵. Pozwala bowiem na wypracowanie różnych zasad odnoszących nas do rzeczywistości, przemyślenie różnych ujęć materialności i wirtualności, aktualności i faktyczności, cielesności i przestrzenności.

W pierwszej części tego rozdziału poruszam problem ponowocześnie zrekonfigurowanej zmysłowości. To najistotniejszy według mnie aspekt zmiany kulturowej, który powoduje, że inaczej rozumiemy naszą relację z otoczeniem, składającym się razem z nami jako ludzkimi podmiotami na projekt „wspólnego świata”. Najciekawiej projekty nowych konfiguracji ludzkich zmysłów wypadają moim zdaniem w twórczości Pawła Kozioła, Andrzeja Sosnowskiego i Miłosza Biedrzyckiego. W drugiej części tego rozdziału omawiam sposoby przedstawienia poromantycznie rozumianej przyrody w tomie 22 Marcina Sendeckiego i związków tego przedstawienia z hermetyzmem. Strategię Sendeckiego zestawiam na zasadzie kontrastu z książką Piotra Sommera *Dni i noce*. Ostatnią część rozdziału poświęcam zagadnieniu „wspólnego świata”, które łączy – moim zdaniem – zbiór *Polskie znaki* Wojciecha Bonowicza oraz *Gubione* Krystyny Miłobędzkiej.

³⁵ Gianni Vattimo uważa, że „Nie chodzi o to, by sztuczności i nierealności świata medialnego przeciwstawić jakąś realistyczną potrzebę – ani w znaczeniu odbudowy roszczenia do «bepośredniego» doświadczania świata, ani w bardziej wysublimowanym, ale istotowo takim samym znaczeniu idealizacji autentyczności komunikacji na sposób egzystencjalizmu (pochodzenie wiadomości, głębokiego zaangażowania tego, kto ową wiadomość przesyła itp.), ani w znaczeniu niezakłóconej przejrzystości, którą można by określić tylko jako «obiektywną»”. G. Vattimo, *Spółczesność przejrzyste...*, s. 137. Z kolei Wolfgang Welsch pisze: „Jeśli wszystkie rzeczywistości są konstrukcjami – konstrukcjami jednostkowymi, społecznymi, medialnymi – to wybór pomiędzy nimi nie jest wyborem pomiędzy byciem a pozorem lub między prawdą a fałszem, lecz wyborem pomiędzy potencjalnie równoprawnymi wersjami zależnymi od rozmaitych preferencji. Wówczas jesteśmy, po pierwsze, odpowiedzialni za nasze wybory. Po drugie, może się zdarzyć, że jedna wersja rzeczywistości powoduje przewartościowanie drugiej. [...] Dotyczy to właśnie stosunku pomiędzy światami elektronicznymi i nieelektronicznymi”. I tak Welsch mówi o tym, że wobec hiperprędkości doceniamy powolność, wobec uniwersalnej zmienności i ruchliwości – opór i niezmiennność, wobec swobody gry – trwałość, wobec ulotności – masywność *etc.* W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i innych światach*, przeł. J. Gilewicz. W: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 184.

3.

Trzeci rozdział książki zatytułowany *Dyskryminacje i emancypacje* w całości jest poświęcony konsekwencjom prezentowania w tekstach podmiotów jako dyskryminowanych, upośledzonych, kolonizowanych i prześladowanych. Interesowały mnie (najczęściej niebrane pod uwagę przez autorów) następstwa przyjęcia przez podmiot piszący perspektywy, która zakłada wydobycie dyskryminowanych podmiotów z opresyjnego usytuowania względem różnych porządków, ale ostatecznie umiejscawia je w tym samym – tylko bardziej zakamuflowanym – kontekście dominującego porządku bądź też wspiera opresyjność. Chciałam zwrócić uwagę na sprzężenie dyskryminacji i pozornej, fałszywej emancypacji, do którego dochodzi z chwilą, gdy emancypacyjne interesy służą bardziej tym, przeciwko którym rzekomo zostały pomyślane. Taka orientacja krytyki na zespół problemów związany z emancypacją i demistyfikacją mechanizmów wykluczających, które działają w społeczeństwach, jest zakorzeniona w krytycznym nurcie nowoczesności. Dlatego też główna, zasadnicza kwestia dla ponowoczesnej krytyki wiązałaby się z przemyśleniem jej demistyfikacyjnego charakteru, który, sprzężony z nowoczesnymi ambicjami odsłaniania działających w społeczeństwie mechanizmów wykluczeń i opresyjności, coraz mniej odpowiada współczesnej kondycji społeczeństw ryzyka (sformułowanie Ulricha Becka). Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęca w swoich książkach Zygmunt Bauman. Uważa on, że zadania emancypacji i demistyfikacji należy dziś zdecydowanie przeformułować. W *Płynnej nowoczesności* filozof dowodzi, że emancypacja myślana w poznawczych ramach nowoczesności straciła sens, bo nie ma już sfery, która Theodorowi Adorno i innym filozofom myśli krytycznej jawiła się jako zagrożenie dla jednostki. To raczej „wolna” jednostka zagraża dziś obywatelowi, sferze publicznej i społeczeństwu. Bauman powołuje się na ostatnią książkę Norberta Eliasa *Spółczesność i jednostka*, której tytuł uznaje za symptomatyczny dla omawianej zmiany. To już nie „społeczność a jednostka” lub „społeczność i jednostka”: zdaniem filozofa chodzi „o koniec definicji człowieka jako istoty społecznej”³⁶. Demistyfikacyjną myśl krytyczną drażni poczucie bezsilności, które rodzi się z odporności społeczeństwa na krytykę. Potrafi ono „przyjmować krytyczne opinie i działania, zachowując zarazem całkowitą odporność na ich skutki, dzięki czemu wychodzi bez szwanku – raczej wzmocnione niż osłabio-

³⁶ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 49.

ne – z perypetii związanych z prowadzeniem otwartej polityki³⁷. Nie oznacza to jednak, że należy zrezygnować z myślenia wiążącego krytykę z etycznym zobowiązaniem wobec „wspólnego świata” – mimo że jest to myślenie skompromitowane³⁸. Chodzi jednak o to, by rozumieć je jako coś w rodzaju „fałszywej obietnicy”, jak pisze o tym Bauman³⁹, zawieszając w takim ujęciu proste przeciwstawienie fałszu i prawdy, a nastawiając się raczej na możliwość ucieczki przed zdeterminowaniem i ograniczeniami. Wyłączenie z myślenia krytycznego zobowiązania wobec „wspólnego świata” skazuje krytykę na „jałowy bieg”, bo jak myśleć bez tego utopijno-nieizszczonego naddatku o powiązaniach świata ludzkich podmiotów i tych wszystkich, którzy podmiotami mogą się stać.

4.

Czwarty rozdział zatytułowany *Dlaczego nie tańczę?* to krótkie historie „niespełnionych miłości”. Historie te mają przekonać do tego, że krytyka powinna w mniej ukryty sposób zajmować się wartościowaniem i że wyrażenie swojego sprzeciwu wobec tekstów, które się komentuje, nie jest niczym nieetycznym. Oceniamy tak czy inaczej; lepiej więc, abyśmy to robili w sposób w miarę przejrzysty, wyraźnie manifestując nasze upodobania. Tym bardziej że powszechnie zauważalna stała się po roku 1989 dysocjacja kryteriów, które wcześniej służyły wyznaczaniu wspólnotowej hierarchii i mogły decydować o przynależności do określonej grupy. W 1998 roku miesięcznik

³⁷ Tamże, s. 38.

³⁸ O działaniu krytyki w specyficznej próżni komunikacyjnej, związanej z utratą celów określających ją w stopniu zasadniczym, często pisał w swoich tekstach krytycznych Krzysztof Uniłowski: „W naszym przypadku postawa krytyczna, dążenie demistyfikatorskie nie odwołują się do żadnej teleologii. Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, po co podejmować wysiłek i dlaczego demistyfikacja ma być lepsza od mistyfikacji, skoro właśnie ta druga jest potrzebna ze względów pragmatycznych. I nie wystarczy rzec, że chodzi o ujawnienie opresyjnej normy, ponieważ wiemy, że takie ujawnienie w sposób konieczny łączy się z ustanowieniem innej normy. Protestując przeciwko dyskryminacji, sami musimy dyskryminować (np. dominujące akurat style odbioru). Nie ma powrotu do wspólnotowej utopii – pozostaje pozycyjność wykluczania i bycia wykluczonym”. K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przegód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych. W: Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersyteciem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 202.

³⁹ Pisze Bauman: „Nadzieja jedności powołuje wspólnotę estetyczną do życia; niespełnienie nadziei utrzymuje ją przy życiu. Wspólnota estetyczna zawdzięcza istnienie, rzecz można, fałszywej obietnicy”. Zob. J. P. Hudzik, *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii kultury*, Lublin 1996, s. 201.

„Znak” poświęcił cały numer temu zagadnieniu, rozpoczynając od tekstu Jerzego Jarzębskiego *Wartościowanie w sieci kultury*⁴⁰. W szkicu tym znalazły się rozważania na temat wartościowania w świecie „kryzysu hierarchii”, nieograniczonego „relatywizmu”, większego niż dotychczas dostępu do innych kultur, który rozmywa estetyczny podział na kicz i dzieło autentyczne, umożliwia bowiem kontakt z różnorodnością tradycji: „Zmorą współczesnej kultury nie jest bowiem konwencjonalność [...] ale współobecność wielu różnych konwencji wraz z ich systemami odniesienia i oceny” (s. 8)⁴¹. Na te wszystkie dolegliwości „sieciowego modelu kultury” Jarzębski proponował nałożenie pewnego rodzaju ograniczenia w postaci kanonu: „Zjawisko rozmycia hierarchii, dysocjacji elit i demokratyzacji gustów wpływa oczywiście na kanon, ale nie może doprowadzić do całkowitej jego destrukcji” (s. 13). Kanon jako ruchome pole odniesień, w ramach którego ceniona byłaby przede wszystkim „zdolność [dzieła] do szeroko rozumianej kooperacji, do wchodzenia w związki z tekstami kanonu [...]” (s.14), miałby w ogóle umożliwić wartościowanie zjawisk artystycznych w sposób efektywny, to znaczy odwołujący się do czegoś poza prywatnymi gustami krytyka. Z kolei Krzysztof Uniłowski tak pisał o krytycznym wartościowaniu po roku 1989:

[...] trzeba zwrócić uwagę, że jednocześnie zmieniał się sposób pojmowania wartości literackich. Mówiąc ściślej, okazywały się one coraz bardziej rozmyte i niewyraźne. Z jednej strony, w wyborach czytelniczych i krytycznych zaznaczały się echa rozmaitych, nierzadko sprzecznych, kodeksów. Z drugiej natomiast, każda z norm funkcjonowała jako „słaba”, nie zabezpieczając pozycji zjawisk, które pozostawały z nią w zgodzie, ani nie dyskwalifikując tych, które wchodziły z nią w konflikt⁴².

Sądzę jednak, że w ostatnich latach jesteśmy świadkami upadku dwóch mitów. Przestajemy wierzyć w mit bezsilności i mit braku odpowiedzialności. Ufundowane są one na dwóch rodzajach praktyk recenzenckich powstałych w wyniku rozpoznania, o których pisał Uniłowski, a dotyczących rozmycia kry-

⁴⁰ J. Jarzębski, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7. Lokalizacja cytatów w tekście.

⁴¹ Odpowiedzią na tekst Jarzębskiego był zamieszczony w tym samym numerze szkic Dariusza Nowackiego *Szczypta sceptycyzmu*, w którym autor „wypunktował” wszystkie słabe miejsca krytycznej diagnozy Jarzębskiego, odnoszące się zwłaszcza do tych aspektów zmiany kulturowej, które krakowski badacz traktuje jako negatywne.

⁴² K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii...*, s. 194.

teriów wartościowania oraz ich słabego wpływu na hierarchię życia literackiego. Jeden z tych rodzajów sprzyja omijaniu negatywnych ocen – krytyka dżentelmeńska, jak można ją nazwać, wzbrania się przed zabraniami głosu w kwestiach, wobec których musiałaby się określić „na nie”. Drugi rodzaj sprzyja z kolei niezwykle idiosynkratycznemu rozpisaniu ocen – tu argumenty przestają mieć znaczenie przy mało wybrednych określeniach konkretnego pisarstwa. Obie strategie rozwiązują w podobny sposób dylemat subiektywności i obiektywizmu, podobnie bowiem ujmują dyspozycje oceniającego i wartościującego podmiotu – zwolennicy pierwszej przeceniają możliwość indywidualnej oceny i w strachu przed rzekomą potęgą subiektywizmu próbują wypracować system wartościowania i hierarchizowania, którego zasady tkwiłyby na zewnątrz tego systemu, najczęściej w postaci tzw. uniwersalnej tradycji; zwolennicy drugiej nie dbają o jakikolwiek zewnętrzny system odniesienia dla prywatnych upodobań, choć także mitologizują i przeceniają „źródło” tych upodobań, wypływające rzekomo „z samego” podmiotu. Chodzi natomiast o jeszcze coś innego: o to, że nasze indywidualne upodobania zawsze zakorzenione są w systemie wartości, który nas ukształtował i do którego nieświadomie się odwołujemy; nasze „własne” upodobania nigdy nie są „własne”, nie jesteśmy „wolni” w naszych wyborach, nie ma więc potrzeby uciekać przed indywidualnym gustem w uniwersalny kod wspólnoty, dajmy na to, śródziemnomorskiej albo – na odwrót – czynić z indywidualnego upodobania zupełnie osobny paradygmat.

Faktycznie, z pewnego punktu widzenia wartości literackie okazują się, jak pisze Uniłowski, rozmyte i niewyraźne. Oznacza to, że np. określenie „niespójny” odnoszące się do czyjś pomysł artystyczny może być zarówno komplementem (niespójny w sensie: nie do scalenia w żadną porządkującą, nadrzędną myśl, unikający dążenia do totalności), jak i zarzutem. W ramach np. krytyki feministycznej pisanie, scharakteryzowane jako grafomańskie, może oznaczać brak respektu dla zasad *decorum* i tym samym stanowić przykład najbardziej wartościowej twórczości, bo odreałowującej opresję klasycznych norm estetycznych i przywiązania do określonych kanonów. Zresztą, trzeba się zastanowić, jak uargumentować nasze przekonanie, że pisanie jest grafomańskie i kiczowate, biorąc pod uwagę fakt, że kicz przestał być pojęciem jednoznacznie pejoratywnym. Podobnie jest z innymi wartościami estetycznymi, które utraciły tradycyjne znaczenie, np. „autentyczny”, „uporządkowany”, „monumentalny” *etc.* Co z tego wynika? Myślę, że krytyka w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych odkryła tzw. przygodność wartości, o której pisze Barbara Herrnstein Smith w szkicu *Przygodność wartości*. Jej zdaniem wszelka wartość nie jest własnością

ani podmiotu, ani przedmiotu, ale jako element złożonej dynamiki systemu ekonomicznego uczestniczy w wymianie społeczno-kulturowej: współdziała z wieloma innymi uwarunkowaniami tej wymiany, zmienia się w zależności od nich, wspiera wytwarzanie i zaspokajanie tzw. indywidualnych potrzeb, zainteresowań i pragnień podmiotu, które są nieustannie modyfikowane. Z tego faktu wynikają różne konsekwencje dla ustalania tego, co i dla kogo jest wartościowe, a co nie jest, jak wartości estetyczne można pogodzić z ekonomicznymi, jak się je wytwarza i utrwała⁴³. Najistotniejsze dla mnie w kontekście modelu dynamiki wartości, opisanego przez Herrnstein Smith, jest zwrócenie uwagi na to, że wysoka ocena dzieła literackiego, jego kanoniczna pozycja nie wynika z istnienia tzw. obiektywnych, uniwersalnych wartości, jest natomiast rezultatem ostrej selekcji i nierównej relacji różnych podmiotów w świecie, którego podziały wcale nie przypominają towarzyskiej konwersacji⁴⁴ i oparte są na władzy jednych wartości nad innymi. Przyjęcie więc stanowiska, które zakłada, że lektura krytyka odbywa się w miłej atmosferze partnerskiego dialogu, bezinteresownie rozumiejącego aktu, intymnego spotkania krytyka i autora, może wydać się eskapistycznym gestem, ignoruje bowiem cały złożony układ społeczno-kulturowy, w którym działają teksty.

Stawką myślenia krytycznego byłyby więc takie przeformułowanie zadań krytyki dotyczących wartościowania, które, unikając normatywności, nie wycofałyby ich w sferę zakamuflowanej i niejawnej oceny, uchylającej się od odpowiedzialności za to, że pewnym tekstom (konwencjom, wartościom) daje się szansę przeżycia, a innym się ją odbiera. To my – poprzez różne praktyki w przestrzeni społeczno-kulturowej – nadajemy wartość tekstom: z ich ciągłej cyrkulacji w tej przestrzeni wynika ich wartość⁴⁵. „Nie możemy – pisze Slavoj

⁴³ Na ten temat zob. m.in. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007 (fragment o wartości użytkowej); P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Bilos, Warszawa 2005.

⁴⁴ Zob. E. Said, *Świat, tekst, krytyk...*, s. 45.

⁴⁵ „Krótko mówiąc, to, co zwykle bierzemy za oznakę wartości literackiej, jest w końcu także jej źródłem. Trwałość klasycznych autorów kanonu, takich jak Homer, bierze się więc nie z rzekomo transkulturowej czy uniwersalnej wartości jego dzieł, lecz, całkiem przeciwnie, z ciągłości ich krążenia w danej kulturze. Stale cytowana, recytowana, tłumaczona, uczona i naśladowana, głęboko wpleciona w sieć powiązań intertekstualnych [...] owa wysoce zmienna całość, którą nazywamy «Homerem», wielokrotnie wkracza w nasze doświadczenie w związku z dużą liczbą i różnorodnością zainteresowań”. B. Herrnstein Smith, *Przygodność wartości*, przeł. A. Preis-Smith. W: *Kultura, tekst, ideologia...*, s. 253.

Žižek – opierać się na zabezpieczeniu związanym z ograniczonym zakresem naszych czynów: już nie jest tak, że cokolwiek zrobimy historia potoczy się swoim torem [...]”⁴⁶. Podobne myślenie o odpowiedzialności za nasze działania pojawia się w ekologii politycznej, myślenie to można przenieść na grunt krytyki. Nie stoi ona bowiem przed dylematem typu: czy X się podoba, czy nie podoba, ale przed dylematem zupełnie innego rodzaju: co jest istotne, co jest ważne – i dlaczego? Ażeby na tak postawione pytanie odpowiedzieć, trzeba mieć pomysł, idee dotyczące literatury, estetyczności, kultury *etc.* Krytyka odpowiedzialna to przede wszystkim taka, która ma świadomość nieoczywistości i niepewności skutków wsparcia określonych idei i praktyk artystycznych, ponieważ nigdy nie można mieć pewności, co ostatecznie przyczyni się do zwiększenia możliwości ludzkiego udziału we wspólnym świecie. Nie chodziłoby więc ani o zabezpieczanie kanonu, jego ochronę i krytyczną straż, ani o uczynienie „słabych” wartości mocnymi, tylko o przekonanie, że nasze estetyczne wybory pociągają za sobą określone konsekwencje nawet wtedy, gdy nie ujawniają się one natychmiast.

Wydaje mi się, że szanse na sensowne umiejscowienie poezji i krytyki w tak zdiagnozowanym polu kulturowo-cywilizacyjnym – w którym do głosu dochodzą sprzeczne sygnały na temat utopijności projektów krytycznych, ich demistyfikacyjnego charakteru, sposobu produkowania wartości symbolicznych – daje na nowo zdefiniowana estetyczność w wersji m.in. Richarda Shustermana, Wolfganga Welscha, Gianniego Vattima. Oferuje ona możliwość zintegrowania nie tylko poezji, muzyki, sztuk plastycznych, lecz także połączenia estetyczności sztuki z estetycznością życia codziennego, choć nie w takim sensie, w jakim myślał o tym Herbert Marcuse. Za sprawą estetyczności możemy mówić o poezji jako aktywności związanej nie tylko z pracą sensotwórczą, lecz

⁴⁶ „Tym, co wywołuje nasze przerażenie, jest świadomość, że żyjemy w trakcie radykalnych przemian. Choć czyni jednostki mogą, na skutek krótkiego spięcia między poziomami, wpłynąć na wyższe poziomy struktury społecznej, to już dokładny efekt tego wpływu jest nieprzewidywalny. Ten układ jest bardzo frustrujący: choć wiemy (jako podmioty indywidualne i zbiorowe), że wszystko zależy od nas, nie jesteśmy w stanie nigdy przewidzieć konsekwencji naszych czynów – nie jesteśmy bezsilni, ale wręcz przeciwnie, wszechmocni, nie jesteśmy w stanie określić rozmiaru naszych mocy. Nie da się zasypać przepaści między przyczynami a skutkami, nie istnieje też żaden «wielki Inny», który zagwarantowałby harmonię między poziomami i to, że ostateczny rezultat naszych interakcji będzie zadowalający”. S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 410.

szerzej – percepcyjną. Nowo zrekonfigurowana estetyczność⁴⁷ wprowadza bowiem koncepcję świata jako *continuum*, w którym przenikają się różne czynniki zmysłowe, fizyczne, intelektualne. Nie chodziłoby jednak o powrót do stanu niewinności percepcyjno-zmysłowej, ale o dostrzeżenie pozytywnych aspektów do tej pory jednoznacznie negatywnie ocenianych konsekwencji modernizacji, technologizacji i wirtualizacji, prowadzących rzekomo jedynie do dehumanizacji, alienacji i urzeczowienia. Dla przykładu – zmiana relacji między zmysłowym a poznawalnym w tradycyjnie metafizycznej estetyce interpretowana jako utrata więzi między tym, co zmysłowe, a tym, co poznawalne, przez Jacques'a Rancière'a tłumaczona jest nie tyle jako utrata, ile zwielokrotnienie tych relacji⁴⁸. To właśnie kwestia możliwości dostrzeżenia zmiany w ustabilizowanych relacjach społecznych staje się domeną estetyczności; to w jej ramach dochodzi do zauważenia rekonfiguracji pola percepcyjnego (termin Welscha) i tu objawia się fascynująca rola sztuki, o której pisał już Marshall McLuhan:

[...] potrzebujemy [...] środków niezbędnych do mierzenia progów wrażliwości, a także dokładnych sposobów odkrywania zmian, którym ulegają owe progi w wyniku pojawienia się każdej nowej techniki⁴⁹.

Jeśli więc wprowadzam pojęcie estetyczności, to nie po to, by wydzielać z obszaru rzeczywistości jakieś obiekty, ale po to, by poezję potraktować szeroko – jako zapis wszelkiego rodzaju postrzeżeń, gdyż umożliwia ona rejestrację zmian naszego „ustawienia” wobec najważniejszych parametrów: czasu i przestrzeni. Nie chodzi więc o estetykę jako filozofię sztuki pięknej, ale teorię

⁴⁷ „Sprawy mają się tak, jakby w teorii estetycznej wciąż chodziło o «ocalenie» istoty sztuki (kreatywności, oryginalności, zachwyty nad formą, harmonią itp.) przed zagrożeniem, które nowe warunki egzystencji społeczeństwa masowego stwarzają nie tylko dla sztuki, lecz również, jak się utrzymuje, dla istoty człowieka. W szczególności za niezgodne z rzekomo niezbywalnym wymogiem kreatywności sztuki uważa się możliwości reprodukcji [...] przede wszystkim dlatego, że reakcją na owo zużycie symboli jest wymyślanie «nowości», które – tak jak to w przypadku mody – nie mają radykalności uważanej za niezbędną dziełu sztuki i sprawiają wrażenie powierzchownych gier. [...] Stabilność i trwałość dzieła, głębia i autentyczność doświadczenia kreacji i odbioru to oczywiście aspekty, których nie możemy oczekiwać od zdominowanego przez moc (i niemoc) mediów doświadczenia estetycznego późnej nowoczesności”. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste...*, s. 68.

⁴⁸ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 92.

⁴⁹ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 112.

doznań zmysłowych, „tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń”, jak pisze Welsch – a więc o radykalny odwrót od tego, co stało się za sprawą interpretacji w metafizycznym trybie Kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia*. Byłaby to taka wersja estetyczności, o którą chodzi Welschowi, gdy mówi o związku estetyki i anestetyki oraz gdy wspomina o splocie zysków i strat estetycznych:

Dziś natomiast wskazane byłoby nie orędownać ani za estetyką, ani za anestetyką, ale skupić się na sprzężeniach, na zmiennej grze i powiązaniach estetyki i anestetyki. [...] Skoro wybory i preferencje dotyczące zmysłów mają takie skutki dla rzeczywistości, należy krytycznie przyjrzeć się sprzężeniu estetyki i anestetyki. Każda estetyka umiała zalecać się swoimi zdobyczami – chodziło by zatem o to, by zorientować się w jej stratach⁵⁰.

Sens tego zdania należałoby odwrócić – krytyka tak długo przyglądała się własnym stratom⁵¹, że przyszedł czas, by zorientować się także w jej zyskach. Krytycznym zyskiem właśnie chciałabym się przyjrzeć – można to zrobić, w moim przekonaniu, gdy wskaże się na konkretne konsekwencje estetyczne w praktykach dyskursywnych.

⁵⁰ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 536, 538.

⁵¹ Znamienne rozpoczyna swoją metakrytyczną wypowiedź Jan Błoński: „Pisarz nie usprawiedliwia się nigdy, krytyk stale”. J. Błoński, *Ofiarny kozioł i trojański koń*. W: *„Kartografowie dziwnych podróży”. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. M. Wyka, Kraków 2004, s. 92. Ten rodzaj samokrytycznej skromności, będącej najczęściej retorycznym zamknięciem narracji, którą traktuje się jako gest pozostający bez konsekwencji, dziedziczy wielu piszących. Przykładowo: Ali-na Świeściak (*Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 65) w taki sposób kończy swoją recenzję poezji Witolda Wirpszy: „Twórczości Wirpszy nie sposób zamknąć w żadnej zgrabnej formule, jej badaczowi zawsze będzie towarzyszyło poczucie niedosytu i – w mniejszym lub większym stopniu – bezradności. Krytyk natomiast z góry skazany jest na przegraną. Przede wszystkim dlatego, że proceder krytyczny jest w przypadku tej poezji cokolwiek spóźniony, poza tym trudno ustalić kryteria oceny. Gdyby ją oceniać z perspektywy tego, czym zasłużyła się poezji współczesnej, to żadna nagroda nie byłaby pewnie niezasłużoną”. Można ująć to tak: tego typu recenzencka retoryka nie jest bez znaczenia, to znaczy nie jest jedynie retorycznym ozdobnikiem, bo po pierwsze, wskazuje na różnicę w myśleniu autorki między tzw. badaczem a tzw. krytykiem – jeden czuje bezradność i niedosyt, drugi – przegraną. Trzeba by zapytać, co i wobec czego/kogo przegrywa krytyk. Po drugie, wbrew temu, co twierdzi Świeściak, „opóźnienie” charakteryzuje obie postawy, a zwłaszcza postawę badacza, ale o to mniejsza, ważniejsze, że opóźnienie jest oczywiście błogosławieństwem dla komentatorów poezji Wirpszy (i nie tylko), bo w ogóle pozwala zająć im pozycje wobec tej twórczości, dzięki której mogą o niej powiedzieć, że jest nieoceniona (bądź przeceniona) dla poezji współczesnej.

I
PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Cień wielkiego czarnoksiężnika – społeczny porządek przestrzeni publicznej

Opublikowane w 2009 roku książki poetyckie Darka Foksa i Marcina Świetlickiego rzucają ciekawe światło na związki najnowszej poezji z przestrzenią społeczną. Zarówno zbiór Foksa *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka*, jak i *Niskie pobudki* Świetlickiego można odczytać jako komentarze do współczesnej rzeczywistości, przede wszystkim społeczno-politycznej. Jednak różnica w wyborach estetycznych i koncepcyjnych obu autorów jest tak zasadnicza, że zdaje się określać krańcowo różne sposoby reagowania najnowszej literatury na aktualność. Można tę różnicę uznać za reprodukcję podziału przebiegającego w perspektywie szerszej, tzn. uznać, że charakteryzuje ona nie tylko książki wspomnianych autorów, ale opisuje także tę odmianę polskiej poezji, która coraz wyraźniej akcentuje swoje związki z przestrzenią publiczną. Publikacje Foksa i Świetlickiego zmuszają nas jednocześnie do zastanowienia się nad tym, co sprawia, że mimo podjęcia publicznych kwestii przez niektórych autorów, mimo ich zainteresowania życiem literackim, aktualnościami społecznymi i politycznymi, mielibyśmy nie mały kłopot z uznaniem pewnych książek za „współczesniczące”, konfrontujące nas z tym, co wspólnotowe, a mimo to przecież nie potrafili byśmy powiedzieć, że zamykają się one na sferę polityczno-społeczną¹.

Zderzenie koncepcji pisania obu autorów jest tym bardziej ciekawe, że zwykle sytuowani byli oni we wspólnym kontekście, który najlepiej podsumował Piotr Śliwiński. W *Przygodach z wolnością. Uwagach o poezji współczesnej kry-*

¹ Dzieje się tak dlatego, że zmieniło się nasze rozumienie polityczności oraz tych procesów, które organizują sferę publiczną. Pisał o tym już Przemysław Czapliński, który rewidował pod tym względem polską prozę lat dziewięćdziesiątych: „Rozumienie polityki jako reguły, dzięki którym silniejszy wywiera wpływ na życie słabszego, pozwala dojrzeć polityczność literatury lat dziewięćdziesiątych nie tam, gdzie do tej pory jej poszukiwano”. P. Czapliński, *Literatura, polityka, sfera publiczna*. W: tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 182.

tyk umieszcza twórczość Foksa obok takich poetów, jak m. in. Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Miłosz Biedrzycki, Krzysztof Jaworski. Usiłują oni „sprostać wyobrażeniu poezji bez posłannictw i posłań”². Śliwiński kontynuuje tu wątek, który w omówieniach krytycznych towarzyszył poezji po roku 1989 od początku: rzekomej rezygnacji z zabierania głosu w sprawach publicznych. Ten właśnie problem wyłączenia poezji z publicznej sfery warto podjąć na nowo. Powrócił on bowiem znowu w krytycznoliterackich rozpoznaniach na początku XXI wieku, wraz z pojawieniem się nowej generacji poetów.

Jak pamiętamy, problem usytuowania poezji w społecznej strefie dominował w komentarzach krytycznych na początku lat dziewięćdziesiątych. Najczęściej rozwiązywano go w negatywny sposób, to znaczy wskazywano na oznaki „odejścia” od spraw społeczno-politycznych. Jedną z takich oznak krytycy upatrywali właśnie w dezynwolturze i błazenadzie zbiorów Foksa. W podobny sposób interpretowano autotematyczny charakter tych tekstów, upodobanie ich autora do zagadnień związanych z końcem literatury, literackości jako takiej. Natomiast Świetlicki miał powtarzać gest poetów dwudziestolecia międzywojennego: obojętności na sprawy publiczne i polityczne. W redakcyjnej rozmowie, opublikowanej na łamach „Res Publici Nowej” w 1993 roku, Piotr Sommer próbował wyjaśniać sprawę:

Nieprecyzyjne jest mówienie – pisze o tym zresztą i Kornhauser, w posłowie do Świetlickiego – że poeci wycofują się ze sfery publicznej. Kornhauser nazywa to wycofaniem się z „etyki odpowiedzialności”. Moim zdaniem, między innymi wiersz Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, uchodzący niekiedy za programowy utwór tej formacji, jest wyrazistym tej diagnozy zaprzeczeniem. [...] W każdym razie, razi mnie niejaka dosłownością takie odczytywanie tych wierszy, wedle którego autorzy się gdzieś „wycofują”. Nie mamy tu do czynienia z wycofaniem się z etyki odpowiedzialności. To jest co najwyżej wycofanie się ze zmitologizowanej etyki odpowiedzialności, która uchodziła za jedyną. To ją właśnie odpycha Świetlicki, kiedy polemizuje z Polkowskim. I ta zmitologizowana, święta etyka odpowiedzialności – jest dziś nie do obrony³.

Jednak uwaga Sommera przeszła zupełnie bez śladu – w dwóch bardzo wpływowych książkach krytycznoliterackich: Mariana Stali (*Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, 1997) oraz Piotra Śliwińskiego (*Przygody z wol-*

² P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 136.

³ *Nowi poeci odczytany*. Rozmowa redakcyjna, „Res Publica Nowa” 1993, nr 6.

nością. Uwagi o poezji współczesnej, 2002⁴) zostaje utrwalona teza o wycofaniu się poezji z przestrzeni publicznej po 1989 roku.

Od tego czasu zmieniło się wiele i – paradoksalnie – niewiele. To właśnie uświadamia nam książka Foksa, zwłaszcza gdy przeczyta się ją w kontekście zbioru Świetlickiego. Wiele się zmieniło, bo w 2010 roku lepiej zdajemy sobie sprawę z tego, że przemiany w poezji po 1989 roku nie były związane z oddegnywaniem się poetów od spraw aktualnych i od zobowiązań społeczno-politycznych, ale dotyczyły innego rozumienia relacji między sferą publiczną a prywatną, co pociągało za sobą także zmianę w myśleniu o pozycji podmiotu w tych sferach i – oczywiście – umożliwiała jego inną konceptualizację. Paradoksalnie jednak zmieniło się od tego czasu niewiele, skoro Igor Stokfiszewski w swojej książce *Zwrot polityczny* (2009) powtarza zasadniczą myśl o „porzuceniu [przez poetów „brulionu” – przyp. A. K.] szeregu powinności, jakiej przypisywali poezji Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert czy Wisława Szymborska”⁵. Nie trzeba by z tą myślą polemizować, gdyby jej autor uzupełnił ją o kilka niuansujących odcieni, ale Stokfiszewski odwrót od szeregu powinności w poezji po 1989 roku rozumie niezwykle całościowo, tak jak m. in. Julian Kornhauser w swoim słynnym tekście *Nowi dzicy*. O przeprowadzeniu niezwykle „grubego” i uproszczonego podziału na tych, którzy się angażują i tych, którzy się separują, świadczy w *Zwrocie politycznym* apologia nowych poetów:

Po dwóch dekadach wygnania z rzeczywistości, kreślenia intymnych obrazków wewnętrznego świata zmysłów i doznań, eksperymentowania z postmodernistycznymi koncepcjami niewyraźności świata, zapisywania melancholijnych strof o utraconym raju całości oraz sensu, poezja powraca do widzialnego świata, pragnie go analizować i opisywać, oddać mu sprawiedliwość, angażować się⁶.

Ten powrót do „rzeczywistości”, zdaniem krytyka, odbywa się za sprawą poezji takich autorów, jak Bartosz Konstrat, Konrad Góra, Szczepan Kopyt. Mamy tu więc nadal do czynienia z podtrzymywaniem przekonania, jakoby

⁴ W *Świecie na brudno* Piotr Śliwiński modyfikuje jednak tezę z poprzedniej książki krytycznej: „Deklarowana amnezja roczników sześćdziesiątych była więc – wbrew zarzutom krytyków – formą nieobojętności wobec przeczuwanej erozji postaw namiętnych, szczególnym wyzwaniem, rzuconym przez »bruLionowców« zwoleńnikom koncyliacyjnych teorii zmiany (zmiany, ergo kontynuacji) w literaturze”. P. Śliwiński, *Poezja, mimo wszystko*. W: tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 89.

⁵ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s.133.

⁶ Tamże, s. 132.

poezja tzw. pokolenia brulionu odmawiała zaangażowania i udziału w sprawach publicznych.

Wydaje mi się, że Stokfiszewski fałszywie stawia sprawę. Rozumiem, że usiłuje on przygotować grunt dla bardziej spektakularnego wejścia młodych autorów na scenę poetycką, ale w takim krytycznoliterackim ujęciu, jakie proponuje, musielibyśmy zajmować się przekładaniem ciągle tych samych kart na te same pozycje. Problemem nie jest dziś odmowa udziału poezji w sferze publicznej⁷. Ten problem jest w ogóle nieaktualny, ponieważ zarówno sfera publiczna, jak i sztuka podlega różnego rodzaju konceptualizacjom. To od ich „ustawienia” („skonfigurowania”) zależy, jakie miejsce i funkcje przyznamy sztuce, i w jakiej sferze publicznej będzie ona myślana⁸. Zwrotność tej relacji jest nieunikniona, a sztuka/poezja nie może zaistnieć poza tą relacją. W związku z tym należałoby zapytać o to, czy możemy sobie wyobrazić poezję, która, nie krytykując dominującej w naszej kulturze tradycyjnie rozumianej pozycji podmiotu i jego kompetencji, znajduje dla siebie ważne miejsce w sferze publicznej?

Jeśli jest jakaś różnica między wspomnianymi strategiami poetyckimi, to nie zaznacza się ona między pisaniem Foksa, Świetlickiego, czyli debiutantami z wczesnych lat dziewięćdziesiątych, a twórczością młodszych poetów.

⁷ Na temat przemian rozumienia sfery publicznej zob. J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przeł. W. Lipnik, M. Łukasiewicz, Warszawa 2008; P. Dybel, Sz. Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Warszawa 2008. W tej drugiej pracy znajdziemy obszerny komentarz do teorii Habermasa; zob. też G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji: sztuka w sferze publicznej*. W: *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010. W tym artykule Dziamski streszcza stanowiska Hannah Arendt z jej *Kondycji ludzkiej*, Karla R. Poppera z książki *Spółczesność otwarte i jego wrogowie* oraz Habermasa, przy okazji opowiadając o kształtowaniu się relacji między tym, co publiczne, a tym, co prywatne. Podstawowe pytanie Dziamskiego dotyczy tego, w jaki sposób można sytuować sztukę w sferze publicznej: „Jakie jest miejsce sztuki w sferze publicznej? Czy jest ona częścią sfery publicznej czy też jej zaprzeczeniem, siłą skierowaną przeciwko sferze publicznej (*counter-publics*)?” (s. 19). W związku z tym pytaniem Dziamski wskazuje na potrzebę odejścia od kontekstu oświeceniowo-mieszczańskiego (cenionego przez Habermasa), który wikła nas w opozycyjnie nacechowane kategorie prywatnego i publicznego oraz w niemożliwe do ominięcia problemy „zniesienia” sztuki i „zniesienia” instytucji sztuki. W zamian Dziamski proponuje model komunikacyjny Miwona Kwona, który, jego zdaniem, wydaje się adekwatniejszy do opisu funkcjonowania sztuki w „dzisiejszej, sfragmentaryzowanej, podzielonej i zmediatyzowanej sferze publicznej” (s. 21).

⁸ Leszek Koczanowicz w szkicu *Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja*. (W: *Między estetyzacją a emancypacją ...*, s. 31) ujmuje to tak: „Innymi słowy mówiąc, koncepcje sfery publicznej i pojawienie się w jej obrębie przestrzeni publicznej są w dużej mierze instrumentami władzy symbolicznej”.

Nie jest to w żadnym razie różnica pokoleniowa. Lepiej już mówić – by zaznaczyć podział sceny poetyckiej – o ramach romantyczno-modernistycznego wzorca zaangażowania oraz o ramach, które umożliwiają wypracowanie innego modelu krytyki społecznej i odpowiadać będą za inaczej pomyślany udział podmiotów w kulturze. W pierwszym wariantcie mielibyśmy książki m. in. Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, ale także zbiory Konrada Góry, w drugim – książki m. in. Darka Foksa, Kamili Janiak, Szczepana Kopyta, Krzysztofa Siwczyka. Wszystko w tych dwóch wariantach podlega zmianie: inaczej rozumiana jest w nich polityczność literatury, inaczej zakres tego, co uznamy za podmiotowe, inaczej charakteryzowana i diagnozowana będzie współczesna kultura, a w niej sposoby funkcjonowania (odbiór i produkcja) sztuki. Za różnicę, która powoduje, że we współczesnej poezji mamy do czynienia z krańcowo odmiennymi wariantami zaangażowania (a nie z zaangażowaniem i jego brakiem), odpowiada także przyjęta przez poetów koncepcja języka.

1.

Przyjrzyjmy się temu, w jaki sposób Marcin Świetlicki w swojej książce *Niskie pobudki* reaguje na rzeczywistość społeczno-kulturową.

Po pierwsze, poeta dba o to, by języki publiczne nigdy nie upodobniły się do języka, którym on sam mówi o stanach emocjonalnych, poczuciu rozczarowania, nieszczęściu i osamotnieniu. Czytając te wiersze, zawsze wiemy, gdzie przebiega granica między uprzywatnionym i jednostkowym głosem podmiotu a publicznymi, anonimowymi językami. Po drugie, Świetlicki hołduje takiej wizji poezji, której podstawowym wyznacznikiem jest ekspresja, wyznaczenie, konfesyjny tryb wypowiedzi, tradycyjnie kojarzone z kategoriami autentyczności, jednostkowości, intymności i prywatności. Większość tekstów w jego najnowszym zbiorze odnosi się do współczesnego życia literackiego i kulturalnego. W każdym z nich łatwo nam ustabilizować pozycję podmiotu: przejawia się on we względnie stałych rejestrach estetyczno-językowych. Innymi słowy, nie mamy problemu z określeniem pozycji Ja względem innych głosów – jest ono zasadą niepodlegającą żadnemu radykalnemu sprobematyzowaniu ani zakwestionowaniu: płciowemu, tożsamościowemu, kulturowemu, językowemu, historycznemu; to jego obecność w tekście warunkuje wszystkie inne elementy. Porażka aktywności, o której możemy przeczytać w innych książkach Świetlickiego, tak naprawdę wzmacnia podmiot w konfrontacji z innymi podmiotami, jeszcze mocniej uwyrażnia jego walkę o utrzymanie granic

między sobą a światem i innymi. Na charakter związku poezji Świetlickiego z przestrzenią publiczną wpływają więc, według mnie, dwa autorskie dążenia. Jednym z nich jest dbałość o efekt prywatnego języka (co zawsze jest wynikiem przekonania, iż możemy posługiwać się językiem w taki sposób, by uniknąć jego władzy i zrealizować fantazję o pojedynczym, indywidualnym, jednostkowym podmiocie); drugim – dążenie do unieruchomienia czy też usztywnienia pozycji Ja w tekście, co jest z kolei wynikiem przejścia przez Świetlickiego tradycyjnej, metafizyczno-idealistycznej koncepcji podmiotu. To marzenie o jednostkowości oraz usztywnienie pozycji Ja (tożsamościowej, płciowej *etc.*) połączone z przeświadczeniem o uczestnictwie poezji we wszystkich najbardziej aktualnych sprawach powoduje, że sfera publiczna może być postrzegana w tych wierszach jedynie jako zagrożenie dla podmiotu. Sfera prywatna natomiast zwykle utożsamiana jest z wolnością. Między tymi przestrzeniami istnieje stały układ, a one same pojmowane są dosyć tradycyjnie, tzn. mało dynamicznie. Świetlicki odnawia bowiem wczesnomodernistyczny konflikt między społeczeństwem a artystą, zamieniając stosowne jego elementy i wprowadzając na przykład medialne odniesienia.

Można powiedzieć to tak: w *Niskich pobudkach* sfera prywatna zdominowała całkowicie sferę publiczną. Ale taka konstatacja to tylko wierzchołek góry lodowej. Co wynika z tego, że w wierszach Świetlickiego z *Niskich pobudek* pojawi się ironiczne wspomnienie o hucznie obchodzonym Roku Herbertowskim („Recytują Herberta po kościołach./ Za oknem wystawiają wystawę o Herbercie./ Smażą eseje. A co ty byś wolał?/ Powiedz, zanim pozbędzie śmierć cię”, *Wiersz dla Wincentego Różańskiego*) albo o krakowskiej narzeczonej Sławomira Sierakowskiego („Krakowska narzeczone S. Sierakowskiego/ mówi, że się skończyłem, że nie wolno mi/ już pisać”, *Wola ludu*)? Dla tej sfery – bądź co bądź publicznej – Świetlicki nie znajduje innego konkurencyjnego przeciwstawienia, jak tylko metafizyczne – w wierszu o Herbercie jest to figura śmierci, w wierszu *Wola ludu* będzie to senny koszmar, który nakaże „biec w nic/ bezpowrotne”. Usiłując obronić Ja przed zagrożeniem nadchodzącym ze strony tego, co zbiorowe, publiczne, społeczne, Świetlicki wprowadza do wiersza elementy z innego porządku, z innego „piętra” rzeczywistości. Szukając środków zaradczych przeciw rozplynięciu się jednostki w masowym społeczeństwie, wybiera je spośród kategorii metafizycznych. Powołując się na takie pojęcia, jak nicość, pustka, śmierć, ostateczność, wieczność, poeta wycofuje się jednak na pozycje dawno już straco-

ne. W efekcie jego próby wyrażenia jednostkowego podmiotu przypominają dawanie wymijających odpowiedzi na źle rozpoznane zagrożenia: *Niskie pobudki* odnoszą się, co prawda, do sfery publicznej, ale wszystkie mechanizmy wiersza zmierzają do jej przesłonięcia problemami Ja, które podlega przede wszystkim metafizycznej nieodwołalności⁹.

O tym, że trudno byłoby myśleć o *Niskich pobudkach* jak o książce reagującej na problemy społeczne, polityczne i kulturowe nie przesądza oczywiście zamach jej autora na sferę publiczną. Trudności nie stanowi bowiem próba zawłaszczenia tej sfery przez prywatność, ale unieruchomienie (ideologiczne, filozoficzne, estetyczne) figury podmiotu piszącego, którego jednostkowości usiłuje się bronić, a o którym – gdy wprowadza się go w metafizyczne konteksty – można powiedzieć jedynie, że charakteryzuje go ciemość.

Ten sam paradoks – poezji broniącej sfery prywatnej jednostkowego podmiotu, gdzie prywatność rozumiana jest jako przeciwieństwo tego, co społeczne – wspiera książka *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem* (2008) Konrada Góry. Ostentacyjnie anarchistyczna, wycelowana w polityczne mechanizmy władzy i układu sił, wzmacnia romantyczną z ducha koncepcję podmiotu. Konrad Góra także mocno odróżnia w swoich wierszach język prywatny od publicznego, kody wspomnieniowo-biograficzne konkurują z odezwaniami rewolucyjnymi i agitacyjnymi, a jednak pozycja podmiotu mówiącego jest podobnie ustabilizowana jak w *Niskich pobudkach*. Określa ją bowiem taki tryb mówienia, który nadaje podmiotowi ciężar, substancjalność, stabilność. Dobrze to widać w wierszu *Koszmaryn anarchista. Brać za pismo*, w którym kluczowe wyrazy „wolność” i „pismo” budują opozycyjnie nacechowane światy działania i pisania, w ostatnich wersach ogłasza się zwycięstwo jednego z nich:

⁹ Oczywiście nie można udawać, że nic nie wiemy o tym, iż sam Świetlicki usiłuje unieważnić ideologiczne odczytania swoich wierszy; przypadek słynnego tekstu *Dla Jana Polkowskiego* wyraźnie pokazał, że jego autor nie chciałby być zakładnikiem myślenia o literaturze jako zawsze uwikłanej w przestrzeń społeczno-publiczną. A jednak on sam podejmuje krytykę społecznej sytuacji sztuki (mówiąc najogólniej), podejmuje ją z określonej oczywiście perspektywy – chciałby zachować jednostkowy, indywidualny, autentyczny punkt widzenia. Można więc, jak by to zrobili krytycy lewicowi, zaatakować właśnie ten pozornie bezstronny sposób obserwacji i wykazać różne uwikłania takiej bezstronności i bezinteresowności. Mnie jednak bardziej interesuje Świetlicki, który już pokonał próg dzielący go od zakazu zajmowania się sprawami publicznymi i dzięki temu umożliwił postawienie pytania o to, co się dzieje, gdy jego poezja konfrontuje się z przestrzenią społeczną.

Że nie sięgniesz wolności, śląc za pismem pismo,
Bo pismo nie kładzie na gardle morderców wolności.
W górę kamienie, czytelne pismo wolności.

W innych wierszach Góry znaczenia fraz oscylują między wielkimi symbolami a abstrakcyjnymi kategoriami i w efekcie konstruują hiperboliczny obraz Ja, do którego prowadzą wszystkie żywoły:

[...] Wiatr rozwiewający to szkło
W rżeniu brane za powietrze, język, łożysko, próg

Domu, granicę, ty bierzesz za swoje życie. To
Wszystko metal, stop mięsa i ziemi. Nie
Pokarm, którym pacyfikuje się pamięć gatunku,
Głupi ból ściągający do siebie już do ni-
Czego mu potrzebnymi rękami oracza,

Pamiętaj, że żywię go tobą, twoją siłą, strachem,
Wiatr nie pozwoli podążyć naszym śladem.
W tym jednym uścisku jesteśmy straceni.
To wszystko metal, stop mięsa i ziemi.

(Polska)

Patetyczną i nad-ekspresyjną wymowę zawdzięcza ten fragment właśnie symbolowi oracza (przywołującego neosymbolistyczną Polskę na obrazach Chełmońskiego) oraz wersom zbudowanym na emocjonalnej przesadzie i dosadnych efektach stylistycznych – to ten rodzaj ekspresji, który spotykamy np. w bardziej współczesnych niż obrazy Chełmońskiego happeningach Hermanna Nitscha¹⁰, chodzi bowiem o efekt wyrazisty, mocno oddziałujący, dla szokującego kontrastu łączący brutalność przedstawienia z lirycznością. Inny przykład: „język utkany/ z nici wzdłuż noża i szczuty// gazem (*Dwa wiersze*). Podmiot takiego przedstawienia na powrót jest centralnie usytuowany, bo gra toczy się

¹⁰ Trzeba zauważyć, że teksty Konrada Góry z książki *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem* sytuują się na stylistycznym pograniczu. Gdybyśmy pomyśleli o nich w kontekście sztuki, to można by je umieścić między wyciszonymi akcjami przykładowo Krzysztofa Wodiczki i jego „przenośnymi” *Pojazdami dla bezdomnych* a szokującymi i widowiskowymi akcjami chociażby Hermanna Nitscha. Różnica między tymi dwoma strategiami jest zasadnicza, podobnie różnią się koncepcje podmiotu w tekstach Góry. Wiersze (np. *6 gr kg*) o bezdomnych, delokalizowanych, eksterytorialnych „duchach” wytwarzają figury podmiotu, których cechą jest właśnie specyficzna „przenośność”, tymczasowość i zanikanie, podczas gdy wzmocniony, „chóralny” niemal podmiot z takich wierszy jak *Polska* czy *Dwa wiersze* „wystawia się” i teatralnie eksponuje.

o transgresję, o ofiarnicze i pasyjne możliwości wykorzystania granicy dwóch światów tekstowego i cielesnego, sztuki i akcji, bycia artystą i bycia aktywistą.

Możliwości najnowszej poezji byłyby więc nieograniczone, gdyby tylko jej autorzy zechcieli nieco zmodyfikować swój stosunek do pozycji, jaką w wierszu zajmować ma figura podmiotu piszącego/mówiącego. Pod względem „usztynienia” tej pozycji wiersz Konrada Góry nie różni się niczym od wiersza Marcina Świetlickiego lub Jacka Podsiadły, co powoduje, że poezja z roku 2009, uważana za rebeliancką, anarchistyczną, posługuje się tymi samymi chwytami co poezja uważana za rebeliancką, hipisowską, punkową z końca lat dziewięćdziesiątych. Wyznaniowe, ekspresyjne wiersze Góry, zachowujące przede wszystkim indywidualistyczną i mocno wyróżnioną pozycję Ja (traktowaną jako podstawę dla świata i centrum dla metafory), odnawiają ten sam modernistyczny konflikt między indywidualnością a wspólnotą, jaki stwarzał i – jak widać – stwarza nadal model poezji uważany za głos sprzeciwu. Można argumentować, że ani poezja Świetlickiego, ani Podsiadły nigdy nie była tak bezpośrednio zanurzona w polityczne deklaracje i to odróżniałoby ich sposób pisania od tego, co proponuje Konrad Góra. Tak jednak nie jest – wszyscy oni w kontekście przededefiniowanej polityczności są społeczni i polityczni, przede wszystkim – swoje projekty realizują z pozycji świadomego podmiotu. Potrafi on efektywnie wzmacniać emocje, by nadać „nadekspresyjny” charakter własnemu pisaniu. Wiersze Góry z tej perspektywy stanowią scenę „rozhisteryzowania”. Przebiega ono dosyć regularnie i systemowo: tekst zawsze pokazuje nam już gotowy „nadekspresyjny” podmiot, który agresywną historię konstytuuje i scala, a nie kawałkuje. Chodzi mi o to, że racjonalistyczna, odporna na zmiany kulturowe koncepcja podmiotu piszącego, którego głos dobiega zawsze z jednego miejsca, i zawsze jest to miejsce najważniejsze, powoduje, że należałoby się zastanowić, czy faktycznie poezja Konrada Góry jest tak rewolucyjna i nowatorska, jak chcieliby niektórzy, np. Igor Stokfiszewski, i w związku z tym należałoby wziąć pod uwagę fakt, że łączy się z poezją lat dziewięćdziesiątych w sposób istotniejszy, niż można było sądzić.

Być może różnica między Szczepanem Kopytem, autorem *możesz czuć się bezpiecznie*, a Konradem Górą – dwoma poetami w roku 2009 wywindowanymi na pozycje „rewolucjonistów” – to przede wszystkim różnica tradycji: za Konradem Górą stoją niewątpliwie tacy autorzy jak Rafał Wojaczek, Kazimierz Ratoń, czyli tradycja somatycznego języka, awangardowego w swoim

impulsie zerwania z porządkiem, normą i regułami, jakimi kieruje się dana wspólnota. A więc tradycja umieszczania represywnej normy na zewnątrz, a broniąca nieredukowalnej części Ja, będącej uosobieniem wolności, autentyczności i woli działania. Jest to zresztą tradycja najbardziej rewolucyjnego pisania: w Polsce za postawą społecznego protestu najczęściej stała „mocna” podmiotowość jako nadrzędna kategoria tekstowa.

W wierszach Kopyta znaczenia poszczególnych fraz, sens konstruowanych obrazów i efekty dźwiękowe słów krzyżują się ze sobą tak intensywnie, że raczej nie doprowadzają nas do „centrali nadawczej”. Pozycja podmiotu, jego relacje ze światem i innymi nie determinują ani obrazu tego świata, ani formy wiersza, ani kształtu języka. Zdecydowanie mniej tu „usztynienia” i mniej pewności, że w samym podmiocie znajduje się to „coś” odpowiedzialne za postawę determinacji i niezgody. Innymi słowy, jestem przekonana, że w poezji Kopyta, rezygnującej z nadrzędnych kategorii, doszło do większej integracji między założeniami estetyczno-filozoficznymi oraz społecznymi niż w poezji Góry. Przeczytajmy fragment wiersza *koce* z książki *sale sale sale* (2009):

nie możesz usynowić kota zrozum społeczeństwo jest siecią
wzajemnego napięcia i nienawiści jej kody są uniwersalne w
obrębie struktury mówiąc struktura wybałuszaj gały
tak [...] gdyby koce umiały mówić nie miałyby na to siły koce okrywające
chińskie robotnice magazyny koców w domach dziecka i
placówkach wychowawczych koce na wojnie koce na mount
everest koce w tramwajach koce na podłodze w ministerstwie
one wchłaniają.

Dyskursywność tych fraz nie zmniejsza wrażenia, że także one zaplątane są w owe sieci, do których nas odnoszą – koce nie są tu ani metaforą, ani symbolem; bo początkowy obraz świata przykrytego kocami, niby maskującą powłoką, w ostatniej frazie tego wiersza odsłania to, że niczego nie przesłania: koce niczego nie skrywają, są właśnie tym, czym jest świat: „pod makijażem fetyszu ukrywa się pustka to jest wiedza radosna”. Dyskursywność tych fraz nie powinna nas zmylić, że ich podmiot jest podmiotem wiedzy: jego demistyfikacje, krytyczny potencjał obserwacji i podejrzliwy stosunek do sfery społeczno-politycznej nie sprzyjają wzmocnieniu ego ani „krzepnięciu” określonej psychicznej konstrukcji. W przeciwieństwie do emocjonalnych formuł, które konstytuują i stabilizują podmiot wierszy Konrada Góry, intelektualno-demistyfikacyjna fraza Kopyta nie pozwala na utwierdzenie się

podmiotu jego tekstów w swojej tożsamości. I w tym sensie jest to podmiot ciągle dyslokowany, słaby i sam siebie kwestionujący¹¹.

Zastanawiam się zatem, czy można żądać zmiany sposobu doświadczania świata, myśląc o podmiocie w taki sam sposób, jak myślano – mówię to metaforycznie – sto lat temu? Tradycyjna, wyznaniowa poezja – której wszystkie problemy determinuje stabilna pozycja podmiotu mówiącego, utwierdzająca wrażenie jego nienaruszalności, bo status, kondycja i ważność Ja nie podlegają w niej żadnej rewizji – zachowuje się zbyt asekuracyjnie w konfrontacji z rzeczywistością społeczno-kulturową, która zmusza nas do zadawania pytań o to, co sprawia, że uznajemy czyjś podmiotowy charakter, co oznacza być podmiotem, jakie są w ogóle warunki procesu indywiduacji *etc.*

2.

W książce Darka Foksa figura podmiotu, pojmowana w zbiorze Świetlickiego w kategoriach metafizyczno-egzystencjalnych, ustępuje porządkowi, który przekracza jednostkowy punkt widzenia. Ta zmieniona optyka nie likwiduje samego pojęcia podmiotu, stawia natomiast pod znakiem zapytania tradycyjne sposoby jego artykulacji. Podmioty działające w publicznej przestrzeni w zbiorze *Sto naj-*

¹¹ Alina Świeściak (*Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Mikołów 2010, s. 142–144), pisząc o propozycjach artystycznych tych dwóch poetów, ocenia je zupełnie inaczej. W recenzji *Poeta na bunt skazany* możemy przeczytać: „W tej »poezji zaangażowanej«, prezentującej różne aspekty naszej społecznej niemocy, nasze konieczne i beznadziejne zarazem polityczne uwikłanie, za dużo (jak dla mnie) jednak dydaktyzmu. Kopyt poucza nas jak artyści związani kilka lat temu ze sztuką krytyczną: uświadomcie sobie, w jakiej historii, w jakim społeczeństwie i w jak silnym ideologicznym uwikłaniu funkcjonujecie, bo samoświadomość jest zawsze cenniejsza niż samooszustwo”. Wydaje mi się, że w tekstach Kopyta nie sposób uznać, że ten poziom – dydaktyzmu, apodyktyczności – jest wydzielony jako nadrzędny spośród wszystkich innych retoryk. Z kolei wiersze Góry Alina Świeściak broni przed zarzutem patetyczności (który mnie wydaje się bardzo zasadny i nie dotyczy jedynie stylu, ale filozofii pisania): „I rzecz dziwna – w *Requiem dla Saddama Husajna i innych wierszach dla ubogich duchem* nie tylko nie brzmią one patetycznie, ale przekonują; [...] Rzeczą polega chyba na tym, że Góra odcina się od wszelkich teorii (w przeciwieństwie zarówno od »poetów wartości«, jak i anarchistów wyraźnie lewicujących, w rodzaju Szczepana Kopyta), sprawdza ich ewentualną (przykrą) skuteczność na mocno traumatyzowanym ciele podmiotu. Cała ta z zasady poniosła leksyka uwikłana jest zatem w silne emocje i fizjologię”. Alina Świeściak zdaje się sugerować, że „emocje”, „ciało”, „fizjologia” zjawiają się w tekstach w czystej, „nie-teoretycznej” postaci, że są one właśnie dla teorii źródłem sprawdzeń; podczas gdy to raczej źródło sprawdzeń jednej teorii przez drugą. W zasadzie pominięcie tekstowego medium przez autorkę *Lekcji nieobecności* świadczy według mnie o tym, że Góra zastosował znany i mocno osadzony w tradycji sposób eksponowania podmiotu piszącego.

lepszych polskich reklam i jedna niemiecka są najczęściej funkcjami różnych procesów regulujących cały system społeczny, polityczny i kulturowy¹². Można więc uznać, że w książce Foksa przestrzeń publiczna zdominowała zupełnie przestrzeń prywatną w tym sensie, że wysiłek, jaki mielibyśmy włożyć w wyznaczanie granicy między pragnieniami Ja a potrzebami, o których myśli się, że stanowią „zewnątrzną” sferę wzmówień, okazuje się zupełnie nieadekwatny do świata przedstawianego w książce. Nie istnieją tu problemy autentyczności, wolności, zniewolenia Ja przez zewnętrzne siły – podmiot tych wierszy jest zawsze już wpisany w przekraczający go zbiorowy horyzont. A publiczna przestrzeń określona jest przez dynamizujące ją konflikty, ścierające się siły różnego pochodzenia; charakteryzuje ją ciągła gotowość do rekonfiguracji w przeciwieństwie do stabilnego i jednolitego charakteru tej sfery w *Niskich pobudkach*.

Foks, inaczej niż Świetlicki, wybiera taki sposób mówienia, który od razu wpisuje jego podmiot w publiczne dyskursy: ekonomii, polityki, reklamy, fil-

¹² Bardzo ciekawie przebiega recepcja twórczości Darka Foksa. Jako autor m. in. *Wierszy o fryzjerach, Orcia i Misternego trenu* włączył się on w przemiany estetyczno-ideologiczne zachodzące w polskiej literaturze po 1989 roku i uczynił to w sposób zdecydowanie bardziej znaczący, niż przekonywali o tym krytycy towarzyszący od samego początku temu pisaniu. Nie chodzi o to, że o autorze *Orcia* nie mówilo się i nie pisało; wręcz przeciwnie – w literaturze przedmiotu sporo jest prób „schwytania” jego twórczości w krytyczno-literackie pojęcia. Możemy przeczytać o Foksie-postmoderniście, Foksie-barbarzyńcy, Foksie-o’haryście, Foksie-hermetycznym parnasiście *etc.* I tak na przykład w wydanym w 1996 roku *Chwilowym zawieszeniu broni* Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego wspomina się o Foksie kilkakrotnie, umieszczając za każdym razem jego utwory w kontekstach prowokacji i błazenady. W *Parnasie bis. Słowniku literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* (1998) Krzysztofa Vargi i Pawła Dunin-Wąsowicza znajdziemy sporo wypisów krytycznoliterackich na temat tej twórczości. W *Zwierzęciu na J. Szkiach o wierszach i ludziach* (Wrocław 2001) Karol Maliszewski obszernie omawia kilka książek poetyckich Foksa, zwracając uwagę na dominujące jego zdaniem w tej twórczości elementy dziecinady, niepewagi i niedojrzałości. Krytyk akcentuje też polemiczny, krytyczny charakter tych wierszy. Najmocniej podkreśla ich realistyczne elementy oraz referencjalny charakter: „Rzadko, albo wcale, spotyka się w nich próbę dialogu z rzeczywistością transcendentną, natomiast aż »gotuje się« w nich od nawiązań, przywołań i odwołań środowiskowych, społecznych, lokalnych, prywatnych, mieszczących się w kręgu tzw. małego wymiaru” (s. 96). O ujęciu twórczości Foksa w *Przygodach z wolnością...* Piotra Śliwińskiego pisałam na początku tego szkicu. Z kolei Joanna Orska w *Lirycznych narracjach. Nowych tendencjach w poezji polskiej 1989-2006* (Kraków 2006) krytycznie odnosi się do dotychczasowych odczytań książek skierniewickiego autora i komplikuje zwłaszcza modele naiwno-autobiograficznej lektury. Krytyczka wzmacnia przede wszystkim autoteliczne (a nie referencjalne) akcenty tych utworów. Analizując wiersz *Jim z tomikiem*, pisze „Można by więc uznać, że głównym jego bohaterem jest po prostu sam dziennikowy dyskurs [...] Ostatecznie poszukiwanie realistycznie motywowanych związków między nimi [tj. między elementami układanki, jaką jest tekst] kompromituje czytelnika dążącego do znalezienia jakiegokolwiek spójności w dzikiej historii Jima” (tamże, s. 230, 233).

mu. Zawsze odnosimy wrażenie, że wierszem autora *Sonetu drogi* rządzi powtórzenie, a nawet klisza, nie tylko w sensie strukturalnym, ale filozoficznym: język jest tu rozumiany jako jeden z wielu systemów wytwarzających podmiotową fikcję. Dlatego wiersze z tego zbioru koncentrują naszą uwagę na procesach warunkujących powstanie różnych form (społecznej, politycznej) organizacji, a nie na bardzo określonym i zdefiniowanym podmiocie wytworzonym już przez te procesy, jak to się dzieje w *Niskich pobudkach*.

I tak na przykład w rozpoczynającym zbiór wierszu *Sto najlepszych polskich reklam* intymna, domowa relacja bohaterów wiersza odwzorowuje porządek reklamy. Miłosny związek został tu stworzony podług reguł świata nie-intymnego i nie-osobistego. Relacja między intymnością a jej publicznym aspektem staje się dzięki temu zwrotna i dynamiczna, bo nie sposób oddzielić miłosnego życia bohaterów od ich pasji oglądania reklam: logika uczuć uzgadnia się w wierszu z ekonomiczną logiką wartości wymiennej. W domowej przestrzeni, zagospodarowanej przez publiczny komunikat nastawiony w tym przypadku na towar i konsumpcję, komunikat ten uzależniony zostaje od miłosnych ambicji obojga partnerów i ostatecznie przyczynia się do zbudowania tożsamości męskiego podmiotu. Dzieje się tak dlatego, że Ja, opowiadając o swoim apetycie na reklamy, mówi jednocześnie o „polowaniu” na nie, uwyrażniając seksualne podteksty. Aktywność telewizyjnego widza zyskuje tu takie same atrybuty męskiej aktywności, które możemy zauważyć w opisach miłosnych podbojów:

Moje reklamy są najlepsze na świecie
Od razu widać że to ja je wybrałem

Są wszędzie chociaż nie tak łatwo na nie trafić
Ja potrafię w ciągu sekundy
Namierzyć taką z pierwszej setki.

Bohaterowie tego wiersza, uwodząc się nawzajem, koncentrują swoją energię wokół reklamy, której reguły stają się osią ich scenariusza miłosnego. Wytwarzani (pobudzani) przez nią, sami także rekonfigurują jej zasady swoimi miłosnymi planami. I jest to sytuacja paradoksalna, bo w ramach scenariusza uwodzenia, który został wpisany w symboliczny porządek świata towarów oraz konsumpcji poddanej ekonomicznej zasadzie wymiany, także znak towarowy reklamy jest „regulowany” i limitowany znakiem podmiotu. Dlatego trudno w tak zarysowanym splocie napięć i ciągle modyfikowanych relacji rozstrzygać, co jest podmiotowe, a co nie jest.

W kolejnych wierszach oraz krótkich tekstach prozą Foks przedstawia przede wszystkim formy społecznego zorganizowania życia. W ramach takiej organizacji ujawnia konflikty zachodzące między różnymi siłami, które od czasu do czasu materializują się pod postacią jakiegoś Ja. Będzie to porządek światów (systemów) wojskowo-militarnych, literackich (czy ogólnie estetycznych), rewolucyjnych. W *Tajemnicy pustego baku*, krótkiej prozie, którą można czytać jako parodię emancypacyjnych dążeń, społeczne zachowania określone są przez homoseksualność, ponieważ heteroseksualne kontakty zostały oficjalnie zakazane. Foks zdaje się tu sugerować, że przestrzeń społeczna domaga się nieustannych „przegrupowań” kształtujących ją mechanizmów, a tym samym kładzie on nacisk na samowystarczalność tych społeczno-politycznych systemów, na ich zdolność do samoregulacji i reprodukcji. A skoro tak, to nic nie może zostać przeciwstawione sferze publicznej. Choć Foks wykazuje powiązania między jej jawnym a ukrytym wymiarem, to nie usiłuje skonfrontować tych samoregulujących się układów, dążących do zachowania stanu równowagi, z tym, co faktycznie wobec nich byłoby inne. Bo to, co inne (różne), stanowi zawsze już wewnętrzny mechanizm regulacji. Można się zastanawiać, czy dzieje się tak dlatego, że twórczość Foksa w ogóle nie obraca się w horyzoncie konstruktywnym (pozytywnie utopijne projekty nie interesują poety), czy dlatego że byłoby to sprzeczne z logiką zaprojektowanego przez niego obrazu rzeczywistości społecznej.

Nie to jednak jest najważniejsze w tym wariancie pisania konfrontującego się z wyzwaniem, jakie stawia przed poezją przestrzeń publiczna. Chodzi mi przede wszystkim o podkreślenie, że poetyckie strategie, które rewidują, mówiąc najogólniej, kategorię podmiotowości, są zdecydowanie bardziej konkurencyjne w starciu z naukami politycznymi, psychologią, filozofią i innymi dziedzinami sztuki, gdy chodzi o rozpoznanie tego, co współcześnie może określać myślenie o człowieku, niż taki wariant poezjowania, który za wszelką cenę usiłuje zachować podmiot ujmowany idealistycznie i metafizycznie. W końcu pytanie o związki poezji i publicznej przestrzeni nie jest pytaniem jedynie o reguły, jakie rządzą tą przestrzenią, ale także pytaniem o samą poezję: w jaki sposób może ona przeformułowywać własne reguły tak, by jednocześnie utrzymać niezależność i przygotować się na konfrontację z porządkami ekonomicznymi, społecznymi i kulturowymi przestrzeni publicznej. Książka Foksa nie jest jedyną, która nie okopuje się w starych sposobach doświadczania świata, nie proponuje też najbardziej radykalnej

strategii w odejściu od metafizycznego ujmowania podmiotowości. Ale już samo zakwestionowanie tradycyjnej postaci podmiotu w tych wierszach czyni z nich ważny „poligon” poetycki, w ramach którego są one zaangażowana w społeczno-publiczny aspekt rzeczywistości.

W latach osiemdziesiątych angielski artysta, Antony Gormley, zaprojektował rzeźby dla miasta Derry, leżącego w północnej Irlandii. Przedstawiały one trzy splecione ze sobą podwójne postaci, będące odlewami ciała artysty. Rzeźby umieszczono przy historycznych murach miasta, które symbolizowały odparcie ataku katolickiej armii Jakuba II w 1689 roku. Dodatkowo, jedna z nich usytuowana została w pobliżu zniszczonego piedestału, na którym wznosił się kiedyś pomnik gubernatora Walkera, roztrzaskany przez bombę IRA. Od samego początku rzeźby budziły sprzeciw społeczności: podczas ich umieszczania rzucano na kabinę dźwigu, instalującego obiekty, kamienie i butelki, trzeba było wzywać żołnierzy, aby zażegnać rozruchy. W kilka godzin po tym, jak rzeźby stanęły przy murach miasta, zaczęto je atakować: na szyję pierwszej postaci zarzucono palącą się oponę, drugiej „dołączono” penis. Jednak to nie historia dewastacji artystycznego obiektu jest tu najważniejsza, ale reakcja Gormleya na agresywne gesty wymierzone przeciwko jego dziełu. Gormley uznał, że działania te współtworzą jego projekt:

Jest to chyba moje najmocniejsze oświadczenie na temat tego, co uważam za potencjał sztuki, dotyczącej nie tylko tworzenia przyszłości, ale także uzdrawiania przeszłości. Powinna być czymś w rodzaju ogniskowej dla istniejących napięć – bardzo, bardzo starych antagonizmów, istniejących w obrębie społeczności. [...] W pewnym sensie jest to wizerunek samej społeczności, społeczności w stanie konfliktu. [...] Sztuka znajduje się przy militarnych i policyjnych instalacjach, tuż przy drucie kolczastym, i do pewnego stopnia rzeźby używają tych samych materiałów i języka, dla zupełnie odmiennych celów¹³.

Przeformułowana przez Gormleya w tak znaczący sposób figura artysty (i jego działalności) wydaje mi się niezwykle ważna dla zrozumienia

¹³ M. Roustayi: *An Interview with Antony Gormley*. Cyt. za: H. Taborska: *Obiekty artystyczne w przestrzeni publicznej*. W: *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010, s. 69. Autorka dokładnie omawia także inne prace Gormleya, umieszczając je w kontekście debaty toczonej w latach osiemdziesiątych wokół *site-specificity*.

literackiego przedsięwzięcia poetów, którzy w ostatnich latach zmieniają mity podtrzymujące niegdyś ważność sceny poetyckiej w społeczeństwie i kulturze, chodzi o mit poety, czytelnika i samej poezji. Współczesny artysta w ponowoczesnej rzeczywistości nie jest kimś, kto spędza życie na symbolicznym pustkowiu, odizolowany od świata i zdystansowany do niego; nie jest też aktywnym działaczem wychodzącym na ulice z rewolucyjnymi hasłami; nie poucza ze swojego schronienia, ani nie walczy w konkretnej (politycznej, społecznej) sprawie. To ktoś, kto „wystawia” się na konflikt, ujawnia antagonizmy, działa jak ogniskowa skupiająca na sobie także negatywną energię społeczną: złość, frustrację, niepokój i traumy, jego dzieła uosabiają „społeczności w stanie konfliktu”.

Darek Foks, *Sto najlepszych polskich reklam i jedna niemiecka*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji w Poznaniu, Poznań 2009.

Marcin Świetlicki, *Niskie pobudki*, Wydawnictwo EMG, Kraków 2009.

Tratwy Meduzy

– polityczny porządek sfery publicznej

Najnowsza książka Marii Cyranowicz *denpresja* ukazała się jako pierwsza propozycja w ramach serii „Poetki” wydawanej przez Fundację Mammal. Drugą książką z tej serii jest zbiór Kamili Janiak *Kto zabił bambi?* Tym, co łączy obie strategie pisarskie realizowane w tych książkach, jest wyraźna podmiotowa perspektywa, wyrażająca się w deklaratywności głosów obu poetek, wzmocnionych tym, co usiłują przekrzyczeć. W przypadku Cyranowicz to (mówiąc najogólniej) zorganizowany w różne formy dyskryminacji porządek sfery publicznej, w której dochodzi do stopniowego pogłębiania się przepaści między twierdzeniami o znaczeniu i ważności jednostki a jej realnymi możliwościami. W przypadku Janiak to tradycja punkowej rebelii w wersji *The Great Rock'n' Roll Swindle*. Można stąd wnosić, że dla tej autorki zdemistyfikowane ideały buntu, zależnego od komercyjno-marketingowego zaplecza, nie utraciły do końca swojego magnetyzmu i nadal są do podjęcia i przelicytowania.

1.

Cyranowicz kontynuuje w *denpresji* eksperymenty typograficzne, które przeprowadzała już w swoich poprzednich książkach. Tym razem poetka skoncentrowała się na zapisie unaoczniającym i akcentującym w wydruku przede wszystkim nieczytelne, zatarte, nakładające się na siebie frazy. Daje to wrażenie obrazowego „szumu”, chaotycznego przemieszania znaków (głosów), niesłyszalności i niewidzialności. Nietrudno odgadnąć, że wizualne efekty tekstów Cyranowicz odwzorowują charakter komunikacji masowej: strumienia dźwięków i eksplozji obrazów, zarazem nadmiaru i braku informacji. „Czytelne” teksty umieściła poetka pod częścią „szumową” i „zagłuszaną” – tak jakby stanowiły ocalony komunikat, jeszcze nieprzepuszczony

przez maszynę wytwarzającą komunikaty dla sprawnie funkcjonującego społeczeństwa. Jednak jego struktura i znaczenia odzwierciedlają tę samą, (tylko ukrytą dla oka) pełną przemocy i nakazów, retorykę płynącą z różnorodnych, anonimowych ośrodków władzy. Autorce *i magii nacji* chodzi najczęściej (i tak samo było w jej poprzednich książkach) o władzę nad jednostką – lokalizowaną w różnych miejscach, trudną do uchwycenia i przez to coraz bardziej neutralizowaną.

Bo też książkę Cyranowicz można by umieścić w kontekście prób ponownego zdefiniowania jednostkowego, indywidualnego podmiotu, prób podejmowanych w poezji ostatnich lat w związku z coraz mocniej dostrzeganymi relacjami poezji i sfery publicznej (społecznej). Poetka broni suwerennej podmiotowości. Oczywiście nie chodzi jej o podmiot ujmowany w kategoriach idealistyczno-metafizycznych, którym zajmuje się spora grupa autorów usiłujących zdystansować się od problemów funkcjonowania Ja w kulturze późnokapitalistycznej, w społeczeństwie spektaklu, masowości, korporacyjności, medialności *etc.* W *denpresji* impuls przemyślenia sposobów funkcjonowania jednostki w ponowoczesnej kulturze przychodzi od strony feministyczno-psychoanalitycznej (z włączeniem różnych wątków znanych np. z kultury romantycznej). Jak łatwo się domyślić, Cyranowicz zwraca uwagę przede wszystkim na aspekt przemocy różnych dyskursów publicznych, oficjalnej retoryki dotyczącej ciała, świadomości, kobiety i sposobów jej przedstawiania po to przede wszystkim, byśmy mogli obserwować prześwitujące przez te retoryki elementy inności, wytłumiane w oficjalnym przekazie skutecznie i niezauważalnie. Gdyby chciał jeszcze inaczej opisać metodę Cyranowicz, można by odwołać się do – skądinąd zupełnie odmiennego retorycznie i ideologicznie – Georges’a Bataille’a, który w *Doświadczeniu wewnętrznym* pisał, że „uchronić suwerenność – jako znak wymknięcia się planowemu i racjonalnemu światu pracy – mógłby jedynie ktoś, kto, uznając zamknięcie w jaskini za nieznośne (odczucie to nakazuje szukać jakiegoś poza), nie wspina się jednak ku jasnemu wylotowi, ale zstępuje w mroki podziemia”¹⁴.

Jak wygląda więc to schodzenie „w mroki podziemia”, penetrowanie dna (lub w liczbie mnogiej – den) przez poetkę? Zaczniemy od tytułu, który naszą uwagę kieruje właśnie ku presji (naciskowi, przymusowi) podążania

¹⁴ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998, s. 43.

w dół, na dno (presja den) oraz ku chorobie, jaką jest depresja. W *denpresji* dominują przede wszystkim teksty odnoszące się do sposobu funkcjonowania w naszej kulturze obrazów ciała. *Dokument 0.0* – jako właściwy start – jest rodzajem manifestu, polemicznym głosem Ja, zwróconym przeciwko „powszechnym”, „obowiązującym” w kulturze sposobom myślenia o podmiocie. Tak brzmią pierwsze frazy:

przeciwstawiam się
rozumieniu mnie jako czegoś monolitycznego nie jestem i zawsze
nie moim celem jest udomowienie czasami wręcz produkuję obrazy
nad którymi nie sprawuję kontroli

Jeśli więc Cyranowicz na pierwszym miejscu umieszcza w swoim manifestie takie hasła jak: zdolność do przeciwstawiania się Ja wszystkiemu, co je ogranicza, niezgodę na przebywanie jedynie w prywatnej przestrzeni, produkcyjny (twórczy) aspekt działalności, która nie może być kontrolowana w pełni, to widać wyraźnie, że poetka sytuuje swój sprzeciw na kilku planach: politycznym, społecznym, kulturowym oraz estetycznym. Ten ostatni łączy ona wraz z frazą:

[...] chociaż są sposoby
na wykorzystanie kilku dominujących elementów
w których polityka estetycznego przedstawienia
rolę odgrywa się na mnie

Cyranowicz podkreśla tu możliwość wykorzystania „obrazów” (hasel, symbolicznych wartości, postulatów) wytwarzanych przez podmiot przeciwko niemu samemu. Kilka jeszcze innych dokumentów orientuje nas na ten sam temat dotyczący użycia idei określonych przekazów w przestrzeni publicznej. Np. w *dokumentcie 0.16* czytamy: „różne interesy decydują o ujęciach przeinaczenia/ bo kto opowiada/ przestawia ilustracje narracje teorie”.

Problemy z autoprezentacją i prezentacją to przewodni temat kilku kolejnych *dokumentów*, umieszczonych po wstępnym manifestie. Wkomponowane w urzędowo-biurokratyczną oprawę zapisy te symulują, jakoby były np. powszechnym spisem ludności, drukiem „użyteczności publicznej”, szablonem administracji państwowej. W ten sposób – eksponując anonimowość wydruku, alienację podmiotu i odsunięcie go od efektu jego pracy – Cyranowicz podbija jeszcze bardziej stawkę swojej książki, jaką jest, jak sądzę, próba wska-

zania na coraz bardziej zawężone terytorium, na którym Ja może w ogóle coś o sobie powiedzieć. Zapisy te zwracają naszą uwagę na podstawową kwestię – czy można mieć jakiegokolwiek przekonania i nie odczuwać ich jako wzmówień, zaleceń, życzeń. W *dokumentcie 0.2*, który jest wyliczeniem cech zbiorowości funkcjonującej w systemie coraz bardziej alienującym jej członków, metafory lokalizujące owo „my” jednoznacznie wskazują na trening osobowości: „pod powierzchnią spodu”, „zaplombowani w dziurach po użębieniu w uzbrojeniu betonowym na złość/ związani za miastem zasztachetowani w episentrumnie”. Zbiorowy podmiot zostaje usunięty z widzialnych i słyszalnych rejonów, schodzi pod „powierzchnię spodu”, musi być depresyjny, ponieważ tylko poniżej depresji jest do zlokalizowania. Podobnie opisuje Cyranowicz w *dokumentcie 0.5* podmiot pojedynczy. I on zostaje unieważniony, określają go: pasywność i nieobecność. Wycofany może jedynie prosić o wybaczenie: „wybacz mi nieobecność skoncentrowaną na sobie podczas/ manewrów ciała w luce ubytku absencji opuszczaniu się w dół ku [...]”.

Najistotniejszym kontekstem służącym Cyranowicz w *denpresji* do mówienia o jednostkowym podmiocie jest polityka przedstawiania ciała, społeczno-kulturowe dysponowanie różnicą płciową. „Głowa” z *dokumentu 0.1* to centrum wypierania, „tworzy prawa zaprowadza/ twarz na człowieku zadaje imperializm gardłu na podobieństwo paszczy”. W tej perspektywie najważniejszy dla zrozumienia książki wydaje mi się *dokument 0.9*. Czytam go jako wypowiedź kogoś, kto jest doskonale świadomy manipulacji hasłami emancypacji i opresji; kogoś, kto zdaje sobie sprawę z możliwego impasu komunikacyjnego między tzw. mężczyznami i tzw. kobietami z powodu zbyt mocno zaakcentowanej różnicy, wreszcie – kogoś, kto widzi świat także poza wyraźnymi podziałami na mężczyzn i kobiety, a mimo to nie wpada w żaden uniwersalny „bajer”. Powtarzający się i modyfikowany na kilka sposobów wers: „zrujnowane ciała i martwe budowle” świadczy, w moim przekonaniu, o brany pod uwagę związku Ja z otoczeniem, przestrzenią, architekturą przez warszawską autorkę. Przy czym otoczenie postrzega ona nie tyle jako niezależne od podmiotu środowisko, ile materialne umocowanie Ja, ciągle przekształcane pole percepcji i cielesności. Ta wizja bioprzestrzeni i ciała ludzkiego rozpoznanego w elementach terytorium, w którym się ono znajduje, najlepiej uwidacznia się pod koniec dokumentu: „jak bloki kamienice budynki wieżowce/ pękające od tynków cegieł framug drzwi/ złącza przęśła dźwiasta rzepki szpik i chrzęści”.

Pytania pojawiające się po lekturze *denpresji*, brzmią więc mniej więcej tak: jaki sens ma walka o indywidualne, pojedyncze podmioty oraz – przede wszystkim – czy dzisiaj tę indywidualność definiuje jedynie stopień uznania ważności determinujących nas przeświadczeń o wykluczeniach, dyskryminacji i represji? Do czego, oprócz dobrego samopoczucia, może służyć nam iluzja własnej suwerenności? I odwrotnie, czym możemy ją zastąpić? Czy twierdzeniem jednej z postaci książki *Mao II* amerykańskiego pisarza Dona DeLillo, że „musimy przetrwać jako społeczność, a nie jednostki usiłujące zapanować nad wszystkimi złożonymi siłami”¹⁵? A jeśli uznamy już, że warto utrzymywać fikcję suwerennego Ja, to czy sposobem na jej zachowanie będą wyłącznie obrazy wyobcowanego podmiotu? Cyranowicz w swojej książce akcentuje jedynie pułapki, w jakie świat chce schwytać jednostkę. Najczęściej są to te same pułapki: ograniczenia, zniewolenia, wytłumienia możliwości Ja; innymi słowy, wydaje mi się, że poetka rozpoznaje mechanizmy regulujące porządek społeczno-polityczny wyłącznie jako represyjne, fetyszyzuje je i w efekcie przekształca w nieobliczalną potęgę, całkowicie izolowaną od ludzkiej aktywności. Nie na wiele zda się tu koncepcja materialnego umocowanie Ja, o którym wspominałam wcześniej – pojawia się ona jakby przypadkiem, nie jest rozbudowana i domyślana, mam wrażenie, że możliwości akurat takiej koncepcji podmiotu Cyranowicz nie chce rozwijać. Nie na wie-

¹⁵ Książka Dona DeLillo jest fenomenalna, jeśli chodzi o analizę relacji łączących społeczeństwo i jednostkę w obliczu przemian współczesnego terroryzmu. To książka-legenda, która amerykańskiego pisarza zapowiadała na początku lat dziewięćdziesiątych na polskim rynku, bo jej fragmenty drukowane były swego czasu w czasopiśmie „bruLion”. Trzy kwestie: pisarstwa, terroryzmu i społeczeństwa sekt interesują tu autora najmocniej. Można powiedzieć, że DeLillo opisuje ostatni rozdział bardzo długiej historii relacji między ludźmi sztuki a społeczeństwem, który zaczyna się od romantycznych poetów, proroków i reżyserów narodowych sumień poprzez artystowskie bohemy, narzucające społeczeństwu swoją nową moralność i styl myślenia, a kończy na całkowitym unieważnieniu społecznej funkcji sztuki. Terroryzm i pisarstwo to zasadniczy trzon tej książki: „Istnieje przedziwny węzeł – mówi Bill, główny bohater powieści – łączący powieściopisarzy z terrorystami. Na zachodzie stajemy się sławnymi postaciami, podczas gdy nasze książki tracą moc kształtowania i wpływu. Wiele lat temu myślałem, że pisarz jest w stanie zmienić wewnętrzne życie kultury. Teraz to terytorium przejęli konstruktorzy bomb i ludzie z bronią. To oni najeżdżają ludzką świadomość, ustępujemy miejsca terroryzmowi. [...] W społeczeństwach zredukowanych do nadmiaru i ni jakości terroryzm jest jedynym aktem mającym znaczenie. Kogo traktujemy poważnie? Jedynie śmiertelności wyznawcę, który zabija i umiera za wiarę. Wszystko inne jest wchłonięte. Artysta jest wchłonięty, szaleniec jest wchłonięty i przetworzony, i przyłączony. Daj mu dolara, umieść go w reklamie, tylko terrorysta stoi poza tym. Kultura nie wymyśliła, jak go zasymilować”. D. DeLillo, *Mao II*, przeł. K. Oblucki, Warszawa 2010, s. 170.

le zda się także metoda wykorzystana w tej książce do tworzenia komunikatu z dwóch warstw. Potęguje ona automatyzm myślenia i działania oraz jednocześnie jest wobec tego automatyzmu demistyfikacyjna: odsłania go i zarazem blokuje poprzez np. wprowadzenie różnych anomalii językowych, dźwiękowych podobieństw, podkreślanie załamań gramatycznego porządku. Wiersz Cyranowicz ujawnia nie tylko mechaniczny i alienujący status takich komunikatów, ale też zależność tego, co nazwiemy suwerennością i jednostkowością od automatyzmu. Wyłącznie na tle „mechanicznych” fraz możemy pomyśleć o języku wyrażającym indywidualność podmiotu. Ta ciągle „w biedzie” jednostka, żeby zaistnieć, potrzebuje tła, wobec którego będzie mogła się negatywnie określić. Ścisłej zależności między matrycą a innowacją nie chcą zauważyć obrońcy uciśnionego podmiotu, także Maria Cyranowicz¹⁶. Jednostkowości przeciwstawia ona zbyt ostro, moim zdaniem, automatyzm i urzeczowienie – dlatego propozycja poetki wydaje mi się zbyt asekurancka w świecie radykalnych możliwości i zmian.

¹⁶ W tekście Cyranowicz. *Z dziejów pseudoawangardy* Igor Stokfiszewski (*Zwrot polityczny...*, s. 104) książki Cyranowicz uznaje za owocnie komplikujące pojęcie awangardowości, krytyk zwraca uwagę też na nastawienie poetki do społecznej rzeczywistości, w którym brak elementów utopijnych. To odróżnia jej projekt od awangardowych pomysłów. Pisze krytyk: „O ile bowiem, w myśl Rorty’ego, należy pogodzić się z istniejącym stanem rzeczy [...], ale w następnym kroku zaprojektować utopijne w swej istocie społeczeństwo i podążać znanymi nam ścieżkami do jego osiągnięcia, o tyle Cyranowicz sugeruje raczej nieprzerwaną analizę owego »istniejącego stanu rzeczy«. Odrzuca nowoczesny resentyment, godzi się na wieczną terażniejszość projektu postmodernistycznego”. Krytyk wzywa więc: „Nie kreujmy afirmatywnych utopii, lecz dbajmy o momentalny brak zachwytu nad *status quo*, konsensusem, jaki nam się wmawia”. Podobnie o strategii neolingwistów pisze Jakub Momro w tekście *Widmo i rana (Rodzinna Europa. Pięć minut później*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Kraków 2011). Moim zdaniem jest inaczej. Cyranowicz, co prawda, jest krytyczna, ale to krytyka defensywna, przeprowadzana z pozycji obrony tradycyjnych wartości humanistycznych. Warszawska autorka krytykuje urzeczowienie, dehumanizację, brak autentyczności we współczesnym świecie, jego anomie i atrofie. Innymi słowy, brak afirmacji w tekstach poetki nie wynika z przekonania o konieczności pozbycia się utopijnych wątków i spotęgowania krytycznego spojrzenia nastawionego na ciągle się aktualizowanie, dostosowywanie, mobilność – ale z potrzeby obrony świata, który zdaniem poetki jest zagrożony. Zgadzam się z Igiorem Stokfiszewskim, że nie ma u Cyranowicz afirmatywnej utopii, jest za to regresywna. Najlepszym dowodem byłby *esej bez przecinków* Cyranowicz, który do złudzenia przypomina krytykę współczesności, przeprowadzoną przez Tadeusza Różewicza w jego ostatnich książkach. Pisze Cyranowicz: „żyję w czasach nowej wspaniałej sztuki. sztuki tylko dla sztucców. bełkot też może być idiolektem. ekran jest erцем. plastikowa komercja panoszy się w aseptycznych wnętrzach ustroju telewizji. z oglądalności obecności robi się show opresyjnej ustawiczności. dobrostan założono w kiczowatej krainie łagodności”. M. Cyranowicz, *esej bez przecinków*. W: *Rodzinna Europa. Pięć minut później...*, s. 313.

2.

Tytuł drugiej książki poetyckiej Kamili Janiak – *kto zabił bambi?* – to polskojęzyczna wersja tytułu utworu punkowej kapeli Sex Pistols. Janiak, jak czytamy w notce biograficznej, jest wokalistką dwóch zespołów: punkowe- go i elektro-industrialnego. Jej muzyczna aktywność ma duże znaczenie dla tekstów zamieszczonych w tym zbiorze: powtarzające się, refrenowe frazy, zamknięty obieg sensów, „rytmiczna” kakofonia sprawiają, że nietrudno wyobrazić sobie ich wykonanie z towarzyszeniem zespołu, choć bez tego towarzysztwa wypadają też całkiem nieźle. Najciekawiej prezentują się w tych wierszach próby umiejscowienia kobiecego podmiotu w języku.

Najprościej byłoby figurę tego kobiecego Ja omówić w kontekście poezji kojarzonej z obrazem zbuntowanych, walczących, niezależnych kobiet „znających życie”. W tym wariancie pisania chodzi jednak najczęściej o zgrabne wkomponowanie się w standardowe tematy: seksu, alkoholu, imprez i ryzykownej relacji z mężczyznami. Janiak proponuje odejście od dyżurnych tematów, znanych chociażby z głośnych książek Marty Podgórnik i mniej głośnych Marty Grundwald lub Dagmary Sumary¹⁷. W zamian nie proponuje nic ogranego, nic poetycko skonwencjonalizowanego, być może jest to zasługa przebywania w środowisku muzycznym, a nie literackim. W każdym razie, figura podmiotu tych wierszy jest ciekawa dlatego, że zbyt nachalnie

¹⁷ Z perspektywy roku 2011 można powiedzieć, że podobnych zerwań z kodem sfrustrowano-agresywnym jest w polskiej poezji coraz więcej. Warto wspomnieć o książkach Agnieszki Mirahiny, Natalii Malek, Kiry Pietrek. Chodzi o to, że Ja liryczne – przykładowo – w wierszach Natalii Malek nie obraca się w kręgu charakterystycznym dla kobiecych podmiotów, najczęściej portretujących się z pozycji społecznej dyskwalifikacji i w efekcie wyrażających swoje zdystansowanie do rzeczywistości, w której żyją. Można powiedzieć, że świadomość dystansu Ja wobec świata nie jest centralnym doświadczeniem w debiucie Malek – i chyba można mówić w ogóle o jakiejś zmianie „emocjonalnego” paradygmatu, która polegałaby na odejściu od tego typu wzorca emocjonalnego podmiotu, jaki prezentowały swego czasu w książkach Marta Podgórnik, Marta Grundwald, Anna Podczaszy, Jolanta Stefko, Agnieszka Wolny-Hamkało. Wszystkie one – na różnej oczywiście skali emocjonalnej – wyprowadzały postać podmiotu z doświadczenia alienacji, które w efekcie „wytwarzało” Ja wycofane, ironicznie lub melancholijnie odnoszące się do świata, który je lekceważył lub wykorzystywał. Podobnego typu postać podmiotu, podlegającą różnym opresjom, przedstawiała w swoich książkach Maria Cyranowicz. Trzeba podkreślić, że nie jest też centralnym doświadczeniem w tej „nowej” poezji świadomość bolesnego przylegania do świata, jaką możemy zauważyć w poezji na przykład Joanny Mueller. Pewnego rodzaju relacja „równości” z zewnętrznymi warunkami, w jakich porusza się podmiot wierszy, wydaje się najbardziej charakterystyczna dla książek wspomnianych autorek.

nie przypomina o znanych już wzorcach poetyckiego przeżywania, choć – to warto podkreślić – Janiak nie ucieka od poezji tzw. wyznania. Pozostając więc w ramach dosyć tradycyjnych rozstrzygnięć, poetka w taki sposób prowadzi zdania i komponuje obrazy, że byłabym skłonna przyznać, iż jej pisanie otwiera nowe perspektywy przed tradycyjnym zapisem. A także – to nie mniej istotne – urozmaica warianty „zbuntowanego”, „młodzieżowego” pisania, przechwytyjąc to, co może być w nich nadal atrakcyjne i pozbywając się elementów, których pozbyć się trzeba.

Na czym więc miałyby polegać natarcie Janiak w *kto zabił bambii?* na zasady gramatyki, konwencjonalne zachowania tekstowe, znaną skądinąd postać kobiecego podmiotu? Przede wszystkim – na pracy autorki w dość specyficznym porządku składniowym, forsowaniu slangowych odzywek, redukcji zbyt rozwiniętych form retorycznych, wprowadzaniu chropowatych i niechlujnych zdań, często ufundowanych na błędzie, a także na eksponowaniu – cokolwiek to jeszcze znaczy – języka ulicy. W wierszu *ola oli* kontrola Ja nad tym, co mówi (a że jest to kontrola świadczy chociażby powtórzeniem, łatwy do zapamiętania szkielet wiersza) przybiera postać dziwnego węzła języka, anomalii, która odcina się od wszystkiego, co ją powołało (czyli od systemu). Tak rozpoczyna się tekst:

spośród problemów tego świata
wybieram te najmniej uniwersalne.
niech się ostrzą i piorą mnie po mordzie.
niech piorą mnie po mordzie.

Refrenowe zdanie-życzenie „niech piorą mnie po mordzie” organizuje wokół siebie cały świat podmiotu, ale jego wymowa nie może zostać przechwycona przez odczytania masochistyczno-narcystyczne, w jakich często można retorykę takich kobiecych życzeń umieszczać. Ja daję w tym zdaniu wyraz nie tyle swojemu brakowi zaangażowania w „najmniej uniwersalne” sprawy tego świata, ile – poprzez negację i kontestację postawy abnegackiej – sama siebie „przywołuję do porządku”, do świata, do zabrania głosu: „wybrały mnie te weltschmerz./ niech się więc ostrzą i piorą po mordzie./ niech mnie piorą po mordzie”.

To właśnie jest największym paradoksem tej poezji: pozornie nonszalancka, „odpychająca” fraza, najczęściej świadcząca o biernym stanie podmiotu, którego to, co na zewnątrz ledwo dotyczy, jest tak naprawdę krytyką wszelkich form niezainteresowania światem – także tych, któ-

re na pierwszy rzut oka świadczą o zaangażowaniu. Oczywiście nie jest ona nigdy otwartą, aprobatywną i pozytywną manifestacją wejścia tego Ja w rzeczywistość i uczestniczenia w niej. Jednak sposób „przebywania” podmiotu tych wierszy w przestrzeni, mimo silnie eksponowanej „naskórkowości”, „powierzchniowości” kontaktu, jest bardzo intensywny. Rzadko moglibyśmy sprowadzić ten kontakt do jakiejś wyraźnej sytuacji lub sceny, Janiak tworzy raczej coś w rodzaju szkieletów sytuacyjnych. Tak dzieje się w tekście o *wiele więcej*:

podobno śmierdziałam spirytusem.
gdy wracałam kolejką nie miało to znaczenia,
bo to jest tak, że właśnie przestaje padać,
niebo jeszcze ciemne i jeszcze zwisa nad zadaszeniem stacji.

Nie chodzi oczywiście o to, że język tego fragmentu rwie się i zdania się rozwiązują, zanim zawiążą między sobą przyczynowo-skutkowe ciągi. Chodzi raczej o to, że świat, o jakim pisze Janiak, z pozoru wygląda na zupełnie neutralnie rejestrowany i podporządkowany ekscentrycznym wtrętom, gdy tymczasem ta wizja jazdy kolejką na kacu jest kontrolowana przez podobieństwo składniowe, przez sztywne schematy języka, przez względnie stabilne reguły. To powtarzające się sformułowania: „gdy wracałam kolejką nie miało to znaczenia” lub „gdy przechodziłam pasami na drugą stronę” lub „gdy dochodziłam do bramy śmierdziałam spirytusem” tworzą obraz podróży podmiotu razem z innymi elementami, zwłaszcza z „bo to jest tak, że właśnie przestaje padać” oraz „bo to jest tak, że tanie wino ma cudowne właściwości”.

Co z tego wynika? Powie ktoś, że jest to metoda podobna do takiej, którą posługuje się Marta Pogórnik, manifestując konstrukcyjność najbardziej, wydawałoby się, spontanicznych fraz i manipulując sekwencjami powtarzającymi się w różnych układach. W zasadzie jest to metoda bardzo wielu piszących – od Marcina Senddeckiego po Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Charakter *któ zabił bambi?* nie do tego należałoby jednak sprowadzać – metoda metodą, to dzięki niej następuje redukcja „bycia w świecie” do najprostszyc schematów naszego działania, ale siłą tej książki jest coś zupełnie innego: uliczna arogancja językowa. I to dzięki niej stany apatii, rozczarowania, rozstania i niefortunnyc relacji z tzw. światem nie grają w zbiorze Janiak melodii sentymentalnych, melancholijnych lub – odwrotnie – melodii radosnego niezainteresowania wszystkim, co nie dotyczy Ja. Opisy stanów (emocji) unaoczniają nieustanną zmianę

pozycji podmiotu w zdaniu. Znamienny pod tym względem jest wiersz *ach*, relacjonujący – tak chyba można powiedzieć – próbę poderwania jednej osoby przez drugą. Opis tej sytuacji wymyka się jednak wszelkim „sprawdzianom” konwersacji, konwencji, oczywistości zachowań:

ponieważ było tak brzydko,
ponieważ było tak wyraźnie, aż ciarki
przeszły po całym towarzystwie
nie mogłam odstąpić.

Już w pierwszej zwrotce uskoki, ześlizgnięcia się Ja z gramatycznej pozycji, w jakiej musi się znaleźć związane paktem ekspresji, są widoczne: ciarki przechodzą po całym towarzystwie (rozumiemy, że chodzi o kogoś, kto znajduje się obok Ja, choć przecież niekoniecznie – ciarki przechodzące po całym towarzystwie od biedy można uznać za metaforę całego ciała, nie tylko pleców). W kolejnych zdaniach mamy znamienne anakolutowe „podstawki”:

zmiany boją się zmian, więc się ociągają
dlatego stałam oparta o słup [...]
ponieważ było tak smutno,
by nie znać koloru brudu na plecach
aż nadto. Chciałam się skomunikować,
bez przesłania, pobieżnie tak.

Wiadomo, że te zmiany, które boją się zmian – to strach raczej Ja niż czegokolwiek innego; bardziej skomplikowane jest nieoczywiste powiązanie między uczuciem smutku a brudem na plecach – brud zna się „aż nadto” być może z powodu tego smutku. Najpierw mamy tu do czynienia z wyznaniem bezpośrednim, następnie – z przeniesieniem pewnych wrażeń na nadawcę, którego nie sposób doprecyzować, ale który stanowi swoisty „ekran” dla uczuć Ja. Ostatecznie takie nieustanne podmiany i przeniesienia (wrażeń, bodźców, emocji) prowadzą do rozbicia całej struktury sytuacji, której na początku nadaliśmy ramy uwodzenia. Tekst kończy się tak:

i ponieważ chciał wiedzieć coś,
powiedział coś, a ja cokolwiek innego.
bez sensu albo z jego nadmiarem,
ponieważ było tak brzydko
brzydko wyglądaliśmy razem.

Znamienne, że rozbitcie tej struktury – podważenie jej estetycznego i konwencjonalnego wymiaru – nie prowadzi do fiaska zabiegów podmiotu: końcowe „brzydko wyglądaliśmy razem” to oczywiście zwycięska fraza, bo właśnie „ponieważ było tak brzydko” pobudziło podmiot do działania: „nie mogłam odstąpić”.

Jeśli myślę o otwarciu przez Kamilę Janiak nowej perspektywy w pisaniu o kwestiach dosyć oczywistych, to właśnie z powodu jej umiejętności prowadzenia relacji Ja ze światem (ludźmi, samym sobą) do poziomu zero za sprawą języka „odśrodkowego”, uprawiającego swoisty slalom z lokalnymi celami – poezji, pisania, doświadczania. Janiak unika postulatów o dążeniu Ja do autentyczności, wolności i niezależności, lekceważy wymogi podporządkowania się normom np. gramatycznym, choć tych norm „głupio” nie niszczy. W kontekście odświeżenia punkowej rebelii, sugerowanej tytułem książki, taki zapis ma przede wszystkim negatywne znaczenie – Kamila Janiak nie bierze w ogóle pod uwagę ograniczeń wytwarzanych przez różne systemy, w jakich żyjemy – pisze tak, jakby systemu (norm, zakazów, reguł *etc*) nie było.

maria. braque. cyranowicz, *denpresja*, Fundacja Modern Art Means Modern Artist Language (MAMMAL), Warszawa 2009.

Kamila Janiak, *кто zabił bambi?*, Fundacja Modern Art Means Modern Artist Language (MAMMAL), Warszawa 2009.

Feedback

– komunikacyjny porządek sfery publicznej

W książce *Sto najlepszych polskich reklam i jednej niemieckiej* Darka Foksa przestrzeń publiczna jest utożsamiana z działaniem anonimowych sił, jedną z takich sił stanowi także podmiot; Kamila Janiak i Maria Cyranowicz na pierwszym planie sytuują walkę jednostkowego podmiotu o swoje prawa; z kolei u Grzegorza Wróblewskiego Ja przejawia się nie tylko poza postacią pojedynczą, lecz także poza formą, którą moglibyśmy uznać za ludzką; Adam Wiedemann natomiast w swoich wierszach zwraca uwagę na elementy „maskujące” sferę publiczną, często są to zasady dobrego wychowania, taktu i grzeczności, które nie tylko dyscyplinują społecznie, lecz przede wszystkim wskazują na związki podmiotu ze sferą popędową.

1.

Aby zrozumieć koncepcję poezji Grzegorza Wróblewskiego, trzeba porzucić myślenie o literaturze powstającej wyłącznie z literatury. Uwolnienie tej twórczości z ram polonistycznie i filologicznie rozumianej literackości i śledzenie jej w szerokim korytarzu kulturowych odwołań może przynieść ciekawe efekty lekturowe. Wiersze Wróblewskiego staną się wówczas pasami transmisyjnymi pozwalającymi dostrzec podobieństwa między wieloma cywilizacjami, kulturami, językami, politycznymi i społecznymi systemami. Uniwersalny kod tych tekstów mógłby należeć do dowolnej wspólnoty językowej; słowem, kombinacja kulturowych obrazów z *Nocy w obozie Corteza* czy *Planet* stwarza efekt „globalnego go-go”, a praca poetycka staje się pracą etnograficzną¹⁸. Propozycja tego autora nie należy przy tym do łatwych. To

¹⁸ O etnograficznym potencjale wierszy Wróblewskiego pisałam w posłowie do wyboru jego wierszy *Hotelowe koty. Wiersze zebrane z lat 1980–2010*, Wrocław 2010.

skutek zakamuflowanych odwołań, specyficznego humoru i – przede wszystkim – skrótu myślowego. Bywa on często niemożliwy do rozwinięcia i daje efekt takiego języka, którego postać wypada określić jako wycofanie się ze swoich bardziej rozwiniętych form. Autorowi *Planet* nie chodzi oczywiście o to, by – jak pisał Michel Foucault – „obrócić *thesaurus linguae gallicae* w prymitywny zgiełk”¹⁹, ale o to, by uciec od wysublimowanej i nienaturalnie pompatycznej retoryki, wprowadzić do poezji oddech i rytm ulicy, napisu na murze, zadbać o formę błyskawiczną i nieco furiacką. To właśnie za sprawą redukcji znaków gwałtowna, agresywna siła języka jest w tych wierszach ważniejsza niż subtelność rozważań, skomplikowany obraz rzeczywistości czy wątpliwości podmiotu piszącego. W przekonaniu Aleksandra Wata, „siłę Leninowi dała redukcja wszystkiego do jednego najprostszego pytania: *кто кого?* Reszta stała się nieistotna”²⁰. O nieistotności tej „reszty” możemy się przekonać, czytając wiersz *Terytorium* pochodzący z książki *Planety*. Jego finałowe pytanie wyznacza taki właśnie, ograniczony do sedna, do zasadniczego wątku, stan przejścia się Ja samym sobą, a zarazem sytuację niezwykle silnego skoncentrowania się na charakterze relacji z innymi, zredukowanej do fundamentalnego „*кто кого?*”:

Cztery razy grubą kasjkę z Brugsena
 pięć razy miejscowego pijaczka – poetę Pierra
 może ze sto razy sąsiada Christiansena
 następnie tłustego pekińczyka (który na mnie warczy)
 – może z dziesięć razy
 jego właścicielkę, w takim układzie – może z dziesięć razy
 pana Pakistana prowadzącego kiosk – niezliczoną ilość razy
 czyli... oni też mnie musieli
 jeżeli ja ich tyle razy, to oni mnie również
 ciekawe, ile razy?

Wyizolowanie tego stanu spośród innych emocji, które podmiot mógłby odczuwać w stosunku do ludzi, sprawia, że relacja Ja ze światem nabiera znamion parodii i wydaje nam się mocno zniekształcona. Redukcja tego obrazu do jednej zasady, w ramach której funkcjonuje podmiot wiersza, dodatkowo przy-

¹⁹ M. Foucault, *Siedem uwag w sprawie siódmego anioła*, przeł. T. Komendant. W: tegoż, *Szalenie i literatura. Powiedziane, napisane*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 231.

²⁰ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990, s. 313.

czynia się do odrzucenia przez nas wizji stworzonej przez rozregulowany umysł Ja. Najczęściej jednak nie możemy zachować dystansu do scen prezentowanych w tekstach Wróblewskiego. Wciągnięci w przedstawienie, podtrzymujemy jego siłę przez opór, jaki mu stawiamy. Pokonujemy wówczas dystans i zbliżamy się do tego, co społeczeństwo, jako regulowana określonymi zasadami wspólnota, próbuje wyrzucić poza obszar, z którym się identyfikuje. To ważny komunikacyjny aspekt sfery publicznej – chociaż w wierszu dochodzi najczęściej do zerwania kontaktu bohaterów ze światem, to stawką tego rodzaju gestów jest u Wróblewskiego poszerzenie przestrzeni komunikacji o tych uczestników, którzy nie mogliby precyzyjnie się przez tunel wąsko rozumianego *cogito*.

Przyjrzyjmy się bliżej kilku wierszom, w których Wróblewski opracowuje stary, często obecny w poezji problem szaleństwa, obłądzenia i paranoi oraz różnych zaburzeń świadomości. Poeta unika w nich pułapki języka psychotycznego, pokazując, że symptomem paranoi są także retoryki odznaczające się niezwykłą wprost logiką. Naprowadza nas to na paradoks języka *cogito*. Działają w nim zupełnie inne siły i energie niż te, które wiązane są z logosem i porządkiem. W wierszu *Rarytas* (z tomu *Dolina królów*) czytamy:

Byłem wysmukłym samochodem
nazywałem się długo i z wieloma cyframi
dziwne ale ten krótki epizod mojego życia
tak mocno zaciekał cały sztab lekarzy że nawet
nie chcieli słyszeć o moich innych wcieleniach
pytali tylko ile spalałem na setkę.

Lekkie zawirowanie w planie pojmowania rzeczywistości przez Ja nie zmienia reguł gramatyki: podmiot w swojej opowieści respektuje normy językowe, a zarazem serio traktuje siebie i swoją mechaniczną tożsamość. Taka strategia prowadzenia podmiotowego głosu wskazuje, że wiersz odnosi się do problemu ludzkiej świadomości. W trakcie monologu podmiotu większość zasad konstytuujących tożsamość ludzi jako ludzi ulega zakwestionowaniu. Czemu tak się dzieje? Scenę rozmowy z lekarzami moglibyśmy podsumować wnioskiem, że komuś przydarzało się bycie „wysmukłym, mówiącym samochodem”, a „cały sztab lekarzy” okazał się terapeutycznie nieskuteczny. W tekście mocniej jednak zaakcentowana zostaje inna kwestia. Jeśli Ja jako „wysmukły samochód” mówi do lekarzy o byciu samochodem, od razu rozumiemy, że jego wyobrażenie o sobie odbiega od przyjętych koncepcji ludzkiego podmiotu. Jednocześnie ów podmiot zdaje sobie sprawę, że rozmawia z lekarzami, rozpoznaje

więc innych ludzi jako ludzi właśnie. Zaburzona granica między normą a jej ekscentryczną nadwyżką nie stanowi dla podmiotu wiersza przeszkody w odróżnieniu siebie i swojego stanu od tego, czego doświadczają inni ludzie. Kluczowy jest w wierszu moment, w którym Ja zaczyna opowiadać o reakcji lekarzy. Wówczas nie tyle następuje wymiana ról (wtedy mielibyśmy do czynienia z opozycją choroba – zdrowie), ile bez znaczenia okazują się granice między lekarzami a pacjentem. Ich opozycję unieważnia zdziwienie podmiotu wiersza spowodowane zafiksowaniem lekarzy na jednym tylko, technicznym pytaniu o ilość zużywanego paliwa. Czyżby ten, który uważa siebie za „wysmukły samochód” nagle zorientował się, że lekarze przejęli język „choroby” i w ten sposób być może umożliwili mu dystans do tego języka²¹? Jego zdziwienie jest jednak spowodowane czymś innym. Bierze się najprawdopodobniej stąd, że lekarze skupiają swoją uwagę na „samochodowej” wersji bycia pacjenta, a to tylko jedno z wielu wcieleń, o których ten chciałby opowiedzieć. Jeśli mania, paranoja i natręctwa zawężają świadomość podmiotu wiersza, to co możemy powiedzieć o świadomości tych, którzy chcieli słyszeć tylko o jednej postaci bycia ludzkim podmiotem? Czy wiersza Wróblewskiego nie dałoby się w takim razie przeczytać w konwencji nieco mniej psychiatrycznej? Wówczas byłby on metaforą sporu o tożsamość ludzką, toczzonego między esencjalistami a pragmatykami.

Rarytas może więc wydawać się zabawny, leciutki, anegdotyczny. Przypomina historyjkę z kliniki psychiatrycznej. Z chwilą jednak, gdy w monologu podmiotu pada słowo „wcielenie” („nie chcieli słyszeć o moich innych wcieleniach”), świat obracany w języku pacjenta i przechwycony potem przez język lekarzy zastyga w pozycji, z której nie ma powrotu do podziału na inne języki. Dzieje się tak nie dlatego, że słowo to wykorzystuje swój metafizyczno-religijny potencjał oddziaływania na innych, ale dlatego, że fraza ze słowem „wcielenie”, wprowadzającym porządek odmienny ontologicznie od porządku codziennej konwersacji, jest ostatnią, która stwarza iluzję świata podzielonego na pacjentów i lekarzy. Następny wers, w którym poznajemy reakcje lekarzy, uzmysławia nam, że podział jest bardziej dyskretny: są pacjenci ze swoimi wieloma wcieleniami, którymi nikt nie chce się interesować, i lekarze, którym pacjenci dają języki. W końcu jednak okazuje się, że naprawdę istnieją tylko języki pacjentów (bo czy zgodzilibyśmy się, by świat określić mianem kliniki pełnej chorych lekarzy?). Jeśli tak zostanie, a taki jest ostatni obrót

²¹ To znany sposób postępowania terapeuty z pacjentem.

scen w tym wierszu (w końcowym wersie lekarze przejmują język pacjenta, pytając, ile palił na setkę), świat czytelnych i przewidywalnych podziałów, utożsamiany z kodem i regułami komunikacji, już nigdy nie odzyska dawnej siły i przejrzystości. Można jednak sądzić, że nigdy jej nie posiadał, a wiersz opowiada o niemożliwości dokonania podziału przestrzeni życia publicznego na sferę *cogito* i sferę szaleństwa.

W *Hacjendzie* (z tomu *Prawo serii*) historia człowieka, który stał się żółwiem, rozwija się także dzięki „zwielokrotnieniu” postaci opowiadającego. Poznajemy historię Gonzáleza, który żywi się trawą:

Stary González, który żywi się trawą
i zbiera pod stolikami pety... Podobno
zjadł kiedyś żółwia, aby w ten sposób
uciec przed zbliżającą się epidemią!
(Amerykanie rzucają mu teraz liście
sałaty...) Od tego czasu żółw nigdy
go nie opuścił. González w milczeniu
pełza po ziemi [...].

Początkowe partie wiersza świadczą o tym, że mamy do czynienia z bezstronnym relacjonowaniem traumatycznych wydarzeń. Bezstronność gwarantuje figura „świadka” opowiadającego o Gonzálezie. Ramę modalną takiej zdystansowanej wypowiedzi wprowadza słowo „podobno”, wiarygodność historii zapewnia tu powołanie się na anonimową opinię anonimowych ludzi. Dzięki tej ramie otrzymujemy obraz świata, który możemy określić jako znany i konwencjonalnie „normalny”. W końcowych wersach pojawia się jednak fraza funkcjonująca niczym światło sygnalizacyjne. Dekonspiruje ona ową normalność, do tej pory zapewnianą poprzez odwołania do zasłyszanej wiedzy i podtrzymywaną w narracji dbającej o odrębność postaci w wierszu: świadka i Gonzáleza. Ostatni wers brzmi: „Obszczany i popularny/ jak żaden inny żółw w tej okolicy”. Na początku wydawało się, że „narrator” historii Gonzáleza jest świadomy różnicy, która istnieje między traumatycznym utożsamieniem się bohatera z żółwiem – i w związku z tym różnicy między myśleniem o Gonzálezie jak o człowieku, który nie potrafi uporać się ze swoim doświadczeniem – a potraktowaniem Gonzáleza, jakby był żółwiem. Ten dystans, odróżniający postać ludzką od postaci zwierzęcej, skracał się niebezpiecznie w miarę rozwoju wiersza. W końcowym wersie nie ma już możliwości zaznaczenia „rozstę-

pu” między człowiekiem porównywanym do żółwia i człowiekiem, który jest żółwiem. Finał tekstu – „Obszczany i popularny/ jak żaden inny żółw w tej okolicy” – uniemożliwia zachowanie odrębnej tożsamości Gonzáleza i żółwia: w tym przewrotnie bezbronny języku neutralnych sygnałów González jest żółwiem jest żółwiem jest żółwiem...

Co więcej, końcowe zdanie unieważnia też początkową różnicę podmiotów: gramatyczna rozdzielnosc pierwszej i drugiej osoby okazuje się w tym wierszu zmyłką, tylko pozornie gwarantującą integralność i osobność podmiotów. Pomimo że w całym tekście konsekwentnie utrzymana jest sprawozdawczość, nadająca ton opowieści o przemianie człowieka w żółwia, to trudno uwierzyć, że separacja między narratorem a bohaterem jest faktyczna. Trudno jednak byłoby także dowiedzieć, że doszło między nimi do utożsamienia na takiej samej traumatycznej zasadzie, na jakiej człowiek uznał siebie za żółwia. Zaburzenie w odczuwaniu granic między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, jest w utworze bardziej niejednoznaczne niż w przypadkach, gdy zwielokrotnianie postaci Ja sygnalizowane bywa w ramach porządku gramatycznego. Wówczas najczęściej domyślamy się, że chodzi zawsze o jedną postać podmiotu, rozszczępionego na kilka świadomości. Tutaj mamy do czynienia raczej z „wszczepieniem” kilku świadomości w jedną, choć żadnej zmianie nie ulegają gramatyczne zasady języka. Interioryzacja – ani sobowtór, ani klon, ani inkub, ani awatar – zaznacza się tu na poziomie innym niż gramatyczny. Chodzi najprawdopodobniej o to, że zakwestionowanie miary rzeczywistego świata i zachwianie równowagi umysłowej Ja nie wynikają w utworach Wróblewskiego ze wskazania na znakową naturę języka, uwalniającą ironiczną władzę tropów. Wróblewski podchodzi do rzeczywistości i języka *trochę* inaczej: praca figur retorycznych respektuje zasady systemu, z którego one pochodzą, iluzja realności nie zostaje skompromitowana, a jednak elementy tego, co rzeczywiste, pojawiają się w innej postaci niż ta, z którą je kojarzemy.

Interesująco przedstawia się w tych kontekstach *Pensjonat* (z tomu *Planety*):

Siostry zmyślają pieśni o dzikich
jagodach z Jutlandii. Szpiegują
wychudzonego Jensena i przykrywają
śpiących wodoszczelnymi płaszczami...

Wychudzony Jensen szpiegowany przez siostry, pieśni o dzikich jagodach, wodoszczelne płaszcze – od razu jesteśmy pośród słów „nieautoryzowanych

przez kod”, jak powiedziałby Foucault. W poprzednich wierszach na ten język – odchylający się od medycznej retoryki, dzięki której z łatwością można odróżnić człowieka od żółwia – przygotowywani byliśmy stopniowo. W *Pensjonacie* autor zrezygnował całkowicie z zasady opozycyjnie nacechowanego świata. Podział ludzkiej przestrzeni okazał się niemożliwy do przeprowadzenia: język *ratio* i jego pozorna obiektywność – z pretensjami do opowieści, która z zewnątrz relacjonuje, objaśnia, nazywa i nadzoruje to, co przechwyci jako patologiczne, obce, dzikie – zostały tu uzależnione od tych elementów, które *ratio* próbuje wytłumaczyć. Przeniesienie Ja w obszar inaczej doświadczanej rzeczywistości dzieje się w wierszu za sprawą wyeksponowania takich formuł, które przydają światu dziwnie sennej, a zarazem widmowej, sanatoryjnej aury. Podmiot-obszernik przypadku Jensena może powiedzieć: „Siostry [...] Szpiegują [...] Jensena”. Słowo „szpiegują” pozornie tylko kontrolowane jest przez społecznie akceptowany kod, faktycznie jednak wprowadza swój własny system, który nie może posłużyć do uszczelnienia żadnej wspólnotowej treści. Włącza ono narradora opowiadanej historii o Jensenie dosłownie w szpitalny świat, do którego zdawał się on nie należeć dzięki językowi pozorującemu istnienie „obszerników” na zewnątrz całego układu. Michel Foucault mówi w takim kontekście o formie wykluczonego języka: „polega ona na podporządkowaniu słowa, pozornie zgodnego z uznanym kodem, innemu kodowi, do którego klucz zawiera samo to słowo; w ten sposób wewnątrz słowa następuje podwojenie – mówi to, co mówi, ale dorzuca niemą nadwyżkę, która milcząco wypowiada to, co mówi, i kod, zgodnie z którym to mówi”²².

Opowieść o obsesji w wierszu *Honor Królowej* (z tomu *Ciamkowatość życia*) także układa się we wzór symetrycznej zamiany podmiotów reprezentujących elementy opozycji chory – zdrowy. Zamianę tę umożliwia dryf języków, które zarażają się nawzajem „chorobą” (czyli inną zasadą kodowania), przenoszą ją, podtrzymują i unieważniają:

Mój znajomy nie znosi leśnych piramid.
Za każdym razem odkłada koszyk i wtyka
w nie patyk. Potem zmienia fryzurę i przenosi się
szybko do nowego mieszkania. I ciągle słyszy
jak się zbliżają. Maszerują po schodach.

²² M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant. W: tegoż, *Szaleństwo...*, s. 155.

Zdanie inicjalne nie budzi wątpliwości, że podmiot opowiada o strachu (przed leśnymi piramidami), który odczuwa ktoś inny. Jednak dystans między opowieścią o znajomym a prezentacją świata z punktu widzenia owego znajomego skraca finałowe zdanie: „Maszerują po schodach”. Trudno rozstrzygnąć, kto jest właścicielem języka pojawiającego się pod koniec wiersza. To niedookreślenie powoduje, że znowu cała historia zanurzona jest w pozorze sensu i ładu: Ja rozszczępione na siebie i swojego znajomego symuluje racjonalny język po to, by ostatecznie wydać go na pastwę innej zasady kodowania, lub odwrotnie – nieskończone możliwości języka paranoicznego ogranicza związłością i regułami. Podobna zasada rządzi konstrukcją *Nieporozumienia* (z tomu *Ciamkowość życia*):

Na stoliku zobaczyłem:

kolorową puszkę z niemieckimi piernikami w środku,
futurał na okulary, nożyczki i mydélko krawieckie,
czterowkładowy gruby długopis, 2 pudełka zapalek,
„LITERATURĘ NA ŚWIECIE” – nr 7 z 1986 roku,
3 tabletki przeciw grypie firmy H. Lundbeck A/S,
list z Polski od Mariana i reklamówkę nowego
miesięcznika: GØR DET SELV.
Oglądałem to bogactwo świata przez cały tydzień.
A potem mnie zabrali.

W ostatnim zdaniu wiersza podmiot wyłamuje się ze świata cechującego się kupiecką skrupulatnością wyliczeń. Wraz z przedostaniem się Ja do inaczej nacechowanej przestrzeni uwolnione zostają zatrzymywane do tej pory znaczenia: to, co wydawało się katalogiem materialnego świata – upamiętniającym postać rzeczywistości, poświadczającym doświadczenie mocnego kontaktu z rzeczami – oraz ekspresją podmiotu wyczulonego na szczegóły, oznacza raczej nieskończoną potencjalność sensu i tylko z pozoru świadczy o swoim definitywnym, skończonym charakterze. Niemożliwe stało się tu odseparowanie Ja od mechanizmu, który w nieskończoność uruchamia podmianę znaków, a zarazem łączy końcem tego procesu, odcięciem od świata znaków i przedmiotów.

We wszystkich tych wierszach panuje „cudowna rezerwa sensu”, o której pisze Foucault, pokazując szaleństwo w perspektywie wyzwolenia języka, błuźnierstwa, znaczeń nie do przyjęcia:

[...] tym samym zaś szaleństwo pojawiło się nie jako podstęp ukrytego znaczenia, ale jako cudowna rezerwa sensu. Należałoby rozumieć słowo „rezerwa” tak, jak na to zasługuje; to więcej niż zapas, chodzi tu o figurę powstrzymującą i zawieszającą sens, zagospodarowującą pustkę, gdzie pojawia się niespełniona jeszcze możliwość, że zajmie ją sens taki, inny czy jeszcze inny – i tak być może bez końca²³.

Wróblewski rzadko jednak uwyrażnia symulacyjny aspekt języka, częściej posługuje się specyficznymi nierozstrzygalnikami w postaci całych zdań. W utworze *Ci niezwykli ludzie* (z tomu *Pan Roku, Trawy i Turkusów*) zwracają uwagę „lepkie salamandry”, którymi jest obrzucany ktoś, kto czyta o Tlingitach. W tytułowym wierszu zbioru naszą konsternację wywołuje epitet „rogate owady”. W *Duchu spłaszczonych opuncji* (z tej samej książki) wrażenie, że mamy do czynienia z przedstawieniami obłądu, dają takie frazy jak: „kwaśny miąższ”, „zielona ciecz”, która skapuje z nieba, i „szepczące igły” wbijane w suche skrzydła pasikonika. W zakończeniu tego wiersza pojawia się przestroga: „Ci, którzy utracą zmysły,/ nigdy stąd nie powrócą”. Ustanawia ona specyficzną – lewitującą, nieważką – figurę piszącego: ten, kto pisze, zna reguły obowiązujące w przestrzeni „utrąty zmysłów”, z czego możemy wnosić, że potrafi siebie trzymać z dala od niebezpiecznych miejsc – skąd jednak czerpałby tę wiedzę, jeśli nie z zanurzenia się w „czarny potok” umysłu? Nie jesteśmy w stanie zrozumieć, jak to się dzieje, że piszący razem z pasikonikiem pozostaje pod władzą „ducha spłaszczonych opuncji”, a jednocześnie może on sobie wyobrażać obszar istniejący „gdzieś indziej”, gdzie nic nie zakłóca konwencjonalnego odbioru zewnętrznosci. Wynika stąd, że świat *Ducha spłaszczonych opuncji* jest niepodzielny, nic i nikt nie stoi tu na przeszkodzie, by móc swobodnie migrować z pól o różnym natężeniu świadomości i eksperymentować z własnym umysłem.

Michel Foucault zauważył, że „być może kiedyś nie będzie wiadomo, czym bywało szaleństwo [...] [i – dop. A.K.] Artauda uzna się za podłoże (a nie zerwanie) naszej mowy; nerwice za konstytutywne formy (a nie dewiacje) naszego społeczeństwa”²⁴ – niewątpliwie jakąś część jego przepowiedni spełniają wiersze Wróblewskiego. Nie tylko znika w nich dystans, zostają

²³ Tamże, s. 157.

²⁴ Tamże, s. 151.

także uwewnętrznione granice, które kiedyś strzegły przejść między tym, co chore i zdrowe, oraz przydawały szaleństwu nieco patetyczności, łącząc je z wglądem w istotę rzeczy, ale separując od podkładu społecznego. W tekstach autora *Pomieszczeń i ogrodów* wszelkie zaburzenia w postrzeganiu tego, co rzeczywiste, wpływają na zwiększenie dystansu Ja do siebie samego. Ten dystans bierze się stąd, że współczesny człowiek nie może zaakceptować swojej ludzkiej postaci i wycofuje się w wyobrażenia „obcego”: pasikonika, żółwia, „wysmukłego samochodu”. W wierszach nie opowiada się jednak o szaleństwie językiem rozumu, nie symuluje się też paranoi w języku, jakim posługiwali się romantyczno-modernistyczni poeci: żadnych tu zagadek, niejasnej i niezrozumiałej mowy „ciemności”, składniowy porządek układa się z minimalistycznym wycuciem rygoru. Zakłócenia, rozregulowania, destabilizacje w wierszach Wróblewskiego są zainscenizowane po to, jak sądzę, by wyrazić nasze działanie w przestrzeni publicznej, w której usiłujemy sprostać wyzwaniu, jakie nakłada na nas myślenie o języku jako źródle racjonalności. Chodzi o wprowadzenie jak największej ilości elementów inności do przestrzeni publicznej, ponieważ tylko w ten sposób nie stanie się ona przestrzenią policyjną, gdzie „prawo do języka” mieliby wyłącznie ci, którzy legitymizują się pełnią poczytalności, mierzoną racją społeczną i racją stanu. Foucault wspomina w swojej książce *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, że przestrzeń szaleństwa wiąże się z „przestrzenią słów bez języka” i „bez mówiącego podmiotu” – to sam „uporczywy szmer języka, który mówi *całkiem sam* [...]”²⁵. Chodzi więc o to, by usłyszeć ten szmer w publicznej komunikacji i podmiotów „nie-mówiących” nie skazywać na wygnanie z tej strefy.

Trzeba tu jeszcze podjąć jedną, bardzo ważną kwestię, niejako wracając do punktu wyjścia tego tekstu. Nie możemy przecież zapomnieć o tym, że to właśnie poezja uprzywilejowała kategorię szaleństwa, paranoi i obłędu – odmienne stany umysłu zawsze miały w poetyckich zapisach najpotężniejszego sojusznika i od zawsze wspierały opór przeciwko ograniczeniom wolności jaźni. Co więcej, szaleństwo w poezji rzadko było rozumiane w kategoriach chorobowych, częściej umożliwiało dostęp do tego, co dla racjonalnego, ograniczonego i „spacyfikowanego” umysłu było nieuchwytnie. Nawet melancholię czy depresję interpretowano jako stany pogłębionego rozpoznania kondycji ludzkiej w przeciwieństwie do bezrefleksyjnego zadowolenia ze świata. Zwy-

²⁵ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 9-10.

kle więc identyfikowaliśmy się z podmiotem mówiącym w takich wierszach – rozumieliśmy strategię jako grę, w której stawką jest wolność jednostki. W wierszach Wróblewskiego zmienia się perspektywa, z jakiej się mówi i z jakiej przedstawia się różne rodzaje *cogito* – nic nie wskazuje na to, że jest to przestrzeń tylko pozornie zdominowana przez oficjalne publiczne porządki, a tak naprawdę uprzywilejowana i choć bezsilna – to jednak niepodległa. U autora *Nocy w obozie Corteza* jest to przestrzeń psychiatryczna, stygmatyzowana wykluczeniem z ludzkiej wspólnoty: przestrzeń pośmiewiska, linczu, degradacji, a nie romantycznego wygnania lub hermetycznego zamknięcia w znakach-szyfrach. Mało kto z nas bez oporu utożsamiałby się z bohaterami tych wierszy, mało kto widziałby w nich olśniewające jednostki górujące nad resztą społeczeństwa. Ale właśnie dzięki takiej perspektywie, jaką proponuje autor *Ciamkowatości życia*, możemy usłyszeć „uporczywy szmer” języka – a to z tego powodu, że trudniej nam przychodzi zobaczyć w postaciach Wróblewskiego istoty ludzkie. Ten szmer dochodzi bowiem spoza idealizującej i mitologizującej szaleństwo poetyckiej strefy i od razu staje się elementem sceny publicznej, jej częścią, być może wcale nieprzeklętą, a z pewnością nieodseparowaną i nieopozycyjną. Wypowiadanie szaleństwa przez bohaterów tych tekstów należałoby odczytywać w ramach takiego myślenia, które akcentuje współdziałanie jednostki – zwłaszcza wtedy, gdy bohaterowie wierszy sami wycofują się z wyobrażanej wspólnoty tego, co ludzkie – z całością systemu. Porządek publiczny rozumiany jest tu jako społeczna sfera negocjacji między podmiotami w sprawie tego, kto jest jej aktywnym uczestnikiem i posiada prawo do języka. Strategia lektury, zaprojektowana przez Wróblewskiego, pobudza tę naszą negocjacyjną aktywność. Dzieje się tak dlatego, że nieidentyfikowanie się bohaterów z tym, co określa ich ludzką tożsamość, stanowi próbę wytrzymałości dla granic takich pojęć jak człowiek, przedmiot, zwierzę, maszyna. Wbrew dosłowności narracji o podmiotach, dla których ich własna postać ludzka jest nie do przyjęcia – w lekturze włączamy je do świata mówiących podmiotów, przyczyniając się do przesunięcia granic między tym, co ludzkie, a tym, co uznajemy za nie-ludzkie. Nasza reakcja na sytuację, wytworzoną w lekturze, jest przykładem „przeobrażenia widza w uczestnika”, jak pisze o tym Luc Boltanski, nazywając to przeobrażenie „momentem politycznym *par excellence*”²⁶.

²⁶ Luc Boltanski, *La Souffrance à distance*, s. 31. Cyt. za: Z. Bauman, *Społeczeństwo w stanie obłąkania*, przeł. J. Margański, Warszawa 2006, s. 251.

Lektura tych wierszy jest zupełnie niestandardowa z jeszcze innego powodu. Wiąże się on z przeformułowaniem zasad dotyczących reguł odbioru tekstów; konkretnie chodzi o inne sfunkcjonalizowanie ram modalnych, w jakich pojawia się sztuka. Arthur C. Danto w znakomitym szkicu *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty* pisze o ważnej dla sztuki, zarówno tej tradycyjnej, jak i awangardowej, granicy oddzielającej pozór od faktu, dzieło od rzeczywistości. Sztuka mimetyczna musi stwarzać ułudę i iluzję po to, byśmy mogli odnaleźć przyjemność, która rodzi się ze świadomości powtórzenia, reprodukcji, różnicy.

Przyjemności czerpane z naśladownictwa są tego samego rodzaju, co przyjemności z wyobraźni, gdy jest jasne dla fantazjującego, że rozkoszuje się wyobrażeniem i nie jest wprowadzony w błąd, iż jest to realna rzecz. [...] W każdym razie miłośnik sztuki nie jest mieszkańcem Platońskiej jaskini: jego przyjemność jest oparta właśnie na różnicy, którą powinien umieć wyznaczyć²⁷.

Abyśmy mogli taką granicę wyznaczyć, sztuka posługuje się rozmaitymi konwencjami zabezpieczającymi przed wzięciem jej za „realność”. Danto pisze o różnego rodzaju cudzysłowach, które, zaznaczając fakt pozostawania w kręgu sztuki, nie umniejszają jednocześnie efektu podobieństwa „do tego, co można by spotkać w rzeczywistości. [...] Gdyż cudzysłów gwarantuje, że nikt nie weźmie wyniku za samą rzeczywistość”²⁸. Dlatego, kontynuuje Danto, uliczne teatry zwiększają swoje cudzysłowowe zaplecze po to, by przypadkowi przechodnie dokładnie wiedzieli, że odgrywane jest widowisko i wydarzenia nie dzieją się „naprawdę”. Co jednak się stanie, można zapytać, gdy nie będziemy potrafili dostrzec granicy między pozorem a faktem i strategię dystansujące nas od sztuki okażą się nieskuteczne? Wówczas znika psychiczny dystans i pojawia się postawa, którą Danto nazywa praktycznym nastawieniem. Przykładem takiego zakłócenia w odbiorze sztuki byłaby audycja radiowa Orsona Wellesa, podczas której Welles czytał *Wojnę światów*, a słuchacze uwierzyli, że zostali zaatakowani przez Marsjan. Bardziej znamienity i bliższy temu, z czym mamy do czynienia w wierszach Wróblewskiego, jest przykład człowieka, który na ulicy wydaje odgłosy zwierząt. Danto każe nam wyobrazić sobie taką sytuację:

²⁷ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 58–59.

²⁸ Tamże, s. 65.

Gdyby ktoś stał na środku 114. ulicy i ryczał jak słoń lub szczekał głośno jak pies, to zostałby uznany za wariata, lecz gdyby robił to samo na scenie, to nikt nie pomyślałby o nim nic podobnego, gdyż byłoby jasne, że naśladuje zwierzęta, a nie uważa się za jednego z nich, jak sądzono by w pierwszym przypadku²⁹.

W kontekście tego przykładu można by zapytać, czym różni się monolog podmiotu z wiersza *Rarytas* lub *Hacjenda* od „faktycznych” monologów pacjentów klinik psychiatrycznych. Nie chodziłoby tu jednak – to trzeba podkreślić – o różnicę w kontekście wrażenia autentyczności lub sztuczności ani o to, byśmy zbliżali (lub oddalali) literaturę do życia – takie symboliczne ruchy są możliwe o tyle, o ile znamy miarę tego, co rzeczywiste, i tego, co pozorne. Literatura, określana przez filozoficzne koncepcje wspierające jej „zbliżanie” do rzeczywistości, wymaga zachowania ścisłego podziału na fikcję, ułudę, pozór oraz fakty, prawdę i rzeczywistość. Wszystkie strategie „autentycznijące” sztukę redukują rzeczywistość do tego jednego uprzywilejowanego wymiaru, rzekomo najbardziej prawdziwego, bo niepowiązanego z pozorem. Tymczasem, jak pisze Wolfgang Iser:

Jeśli wszystkie rzeczywistości są konstrukcjami – konstrukcjami jednostkowymi, społecznymi, medialnymi – to wybór pomiędzy nimi nie jest wyborem pomiędzy byciem a pozorem lub między prawdą a fałszem, lecz wyborem pomiędzy potencjalnie równoprawnymi wersjami zależnymi od rozmaitych preferencji. Wówczas jesteśmy, po pierwsze, odpowiedzialni za nasze wybory. Po drugie, może się zdarzyć, że jedna wersja rzeczywistości powoduje przewartościowanie drugiej³⁰.

Teksty Wróblewskiego uzmysławiają nam przede wszystkim, że zniknęły parametry pozwalające z całą pewnością określić, czy ktoś udaje zwierzę, czy może sądzi, że jest nim naprawdę. Nie wiemy, czy zapis z *Hacjendy* jest sceną podpatrzoną przez autora, podsłuchaną, „nagrana” i zrekonstruowaną (powtórzoną) w książce, czy – odwrotnie – nie ma nic wspólnego z żadnym monologiem kon-

²⁹ Tamże, s. 66.

³⁰ W. Iser, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i innych światach*, przeł. J. Gilewicz. W: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Isera*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 184.

kretnego pacjenta. Nasza niewiedza w tym zakresie jest jednak nieważna (choć z pewnością istotna w przypadku tekstów takich autorów, jak Marek Hłasko, Miron Białoszewski, Wilhelm Mach), bo tego rodzaju opozycyjnie nacechowane kategorie wydają się kompletnie nieadekwatne podczas lektury tekstów autora *Hotelowych kotów*. Wprawdzie ramy modalnej, jaką jest instytucja sztuki – stanowi ją książka z tytułem, nazwiskiem autora *etc.* – Wróblewskiemu nie udaje się przezwyciężyć, ale wiersze umożliwiają zrekonfigurowanie naszego rozumienia przestrzeni publicznej. Owo zrekonfigurowanie polegałoby na dwóch ruchach: unieważnieniu jednoznacznych wyznaczników określających w tej przestrzeni to, co realne, i to, co wyobrażone, oraz wzmocnieniu przekonania, że świat pozoru jest tak samo rzeczywisty jak świat faktów oraz że świat faktów podlega tej samej ograniczonej zasadzie wiarygodności co fantazje.

2.

Adam Wiedemann jest niewątpliwie jednym z tych poetów, którzy próbowali w połowie lat dziewięćdziesiątych stworzyć poezję „bez wierszy”. W jakiejś mierze strategia anti-wierszowa odpowiadałaby podobnym działaniom w sztuce, związanym z powstaniem „sztuki bez dzieła sztuki”. To oczywiście dosyć grubo powiedziane, bo ostatecznie „poezja bez wierszy” oznaczała po prostu kolejną – po poetyckiej awangardzie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – zmianę w myśleniu o tym, czym mógłby być (jeszcze) wiersz. Gdy Wiedemann zadebiutował w 1996 roku książką poetycką *Samczyk*, miał „oczyszczone” pole do podjęcia gry z różnymi konwencjami, stylami pisania, filozofią końca sztuki i dekonstrukcyjną praktyką stosowaną wobec wielkich modernistycznych mistrzów i awangardowych proroków. Stan, w którym wówczas znajdowała się „nowa” poezja polska, wypada określić jako, po pierwsze, próbę poszerzenia terytorium tego, co mogłoby stać się materią wiersza. Tak postępowali – przykładowo – Darek Foks (w proteście przeciwko elitarnej kulturze, wyraźnie rozdzielającej to, co jest sztuką, i to, co nią nie jest) lub – poeta z zupełnie innej bajki – Jacek Podsiadło (w zgodzie z hasłem Edwarda Stachury, że „wszystko może stać się poezją”). Po drugie, stan ten można nazwać próbą zakwestionowania systemu poetyckiego wypracowanego przez modernizm – to projekty m.in. Tadeusza Pióry, Andrzeja Sosnowskiego, Krzysztofa Siwcyka. Po trzecie, można widzieć w tym czasie ponowne, ale pozytywne, nawiązanie do modernistycznego wzoru uprawiania poezji, które dokonywało się za sprawą takich poetów, jak – to znów przy-

kłady – Roman Honet („obsesyjnie” i bez ironii podejmujący nowoczesne tematy pustki, nicości, rozpadu, umierania), Tomasz Różycki (wybierający liryczną konfesję spójnego i estetycznego wiersza) czy Dariusz Sośnicki (ceńiący „rzeczowość”, „przejrzystość” języka poetyckiego).

I gdy dziś czytamy debiutancki zbiór Wiedemanna, to widzimy, że charakterystyczne dla tego tomu elementy „obróbki” tekstu, będące poetycką wizytówką połowy lat dziewięćdziesiątych, nigdy przez tego autora nie zostały porzucone i to one zadecydowały o tym, że jego książki godzą krytyków o rozmaitych gustach³¹. Autor *Samczyka* jest bowiem pośród rewolucjonistów wiersza, posiłkujących się tradycją dadaizmu i „wykańczających” tekst absurdalnym humorem (np. Darka Foksa i Krzysztofa Jaworskiego), najbardziej „mądrościowy” i „poważny”, a pośród autorów traktujących z szacunkiem emocjonalno-filozoficzny ciężar słowa (np. Dariusza Sośnickiego lub Tomasa Różyckiego) – najbardziej żartobliwy i niezobowiązujący. Nie jest to poeta ofensywy, nie podejmuje działania na pierwszej linii frontu, to raczej ktoś, kto przychodzi po „rewolucji” i po „orgii”, bez świadomości końca, pozbawiony też mitu początku, opowiada synkretycznie i kołażowo. Co oznacza, że nie podejmuje agonicznych zmagających, prowadzi raczej „miękką” grę z dostępnymi mu już środkami wyrazu. I to jest coś, co niezaprzeczalnie określa charakter wierszy autora *Rozrusznika*: postawa raczej ludyczna niż krytyczna, ironiczna niż dosłowna, w której znać zafascynowanie niezobowiązującym głosem – lekko narcystycznym, czasem teatralnie wyeksponowanym.

Czyste czyny odsyłają nas do Theodora Adorna. Frankfurcki filozof pisze o czystym czynie, że to „gwałt, rzutowany na gwiazdziste niebo nad nami”³².

³¹ Piotr Śliwiński pisze o nim jako o poecie niestroniącym od sztuki i wdzięku, zwłaszcza w debiutanckiej książce, a w kolejnej, jaką jest *Rozrusznik*, przyznającym sobie wielkopańskie prawo „niepodobania się”: „A jednak Wiedemann posiada, chciałbym się upierać, wrażliwość nietuzinkową, gdyż ani pokrewną naiwności sentymentalnego nostalgika, ani cynizmowi erudyty. [...] Jedno jest pewne: liryczna filharmonia wybuchła i legła w gruzach, a wraz z nią skończyła się wszelka oczywistość czytelnicych zachowań. [...] *Rozrusznik* to dekadencja komunikacji, estetyczna bezinteresowność posunięta aż do utraty zainteresowania obecnością czytelnika, egotyzm skrajny, gdyż obywatel się bez drugiej strony wiersza – rzeczywistości i interpretacji”. P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 228, 231, 232. Joanna Orska z kolei podkreśla istnienie wielu porządków w twórczości autora *Konwalii*: „Poezja Adama Wiedemanna jest autobiograficzna, ironiczna i hermetyczna – zbudowana na poetyckich oraz psychologicznych i egzystencjalnych sprzecznościach”. Zob. J. Orska, *Liryczne narracje...* s. 209.

³² T. W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 2009, s. 109.

Innymi słowy, czysty czyn to suwerenna, władcza decyzja, która odpowiadałaby wszystkim apodyktycznym działaniom w świecie opartym raczej na ambiwalentnie odczuwanym związku z drugim człowiekiem niż na altruistycznych zasadach. Miłość miłością, przyjaźń przyjaźnią, ale tym, co nas naprawdę ze sobą wiąże – zdaje się mówić poeta – jest pragnienie pozbycia się fasadowej uprzejmości. W tekście *Czy ktoś już się rozegrał?* (z tomu *Pensum*) brzmi to czytelniej: „Chciałbym ci czymś zagrozić, inaczej/ cię stracę”. Oczywiście i te sformułowania można potraktować jako niezobowiązujące, skoro osłabia je sąsiedztwo innych, jeszcze bardziej cynicznych i prześmiewczych – lektura Wiedemanna pokazuje jednak, że wobec wierszy trzeba stosować zasadę „czystych czynów” i dokonywać arbitralnej decyzji interpretacyjnej. Dzieje się tak dlatego, że od odbiorców poezji wymaga się od jakiegoś czasu zachowań czytelniczych nieco innych niż tradycyjne. Yoko Ono, ulubiona artystka Adama Wiedemanna (w wierszu *Piętnasty* z tomu *Samczyk*): „Igor jest znowu u mnie Numer Jeden, z kobiet – Yoko”), wydała w 1964 roku książkę *Grapefruit*, w której specyficznego rodzaju komendy (np. „Zrób klucz. Znajdź zamek, do którego będzie pasował. A gdy go znajdziesz, spal dom, do którego klucz pasował”) wskazywały, zdaniem komentującego tę pracę Grzegorza Działmskiego, na nieukończony, niekompletny charakter cyklu. Równie ważnym, o ile nie ważniejszym od autora, był tu odbiorca, jego aktywny sposób wyobrażeniowego „wykonywania” dzieła. Działmski pisał, że mamy do czynienia raczej ze scenariuszami lub partyturami niż z samodzielłą strukturą³³. W jakimś sensie wiersze (choć nie tylko one) Wiedemanna są takimi właśnie partyturami, które na swój sposób musi wykonać czytelnik, inaczej nie spotka go żadna przyjemność, a tym bardziej – czysta. Chodzi też o to, że wiersz Wiedemanna przebiega w ustalony i ustabilizowany sposób, mimo pozorów improwizacyjnej swobody i anarchii wywołanej skojarzeniowymi dygresjami. Stabilność tę zapewniają dwa znoszące się ruchy. Jeden bierze się ze skłonności autora do niewiążącego mówienia o świecie, wynajdowania takich fragmentów rzeczywistości, które byłyby celowo przedstawiane jako niezajmujące, nieefektywne, potoczne – odnosimy więc wrażenie, że wiersz jest „przegadany”, trochę sprawozdawczy, impulsywny i żywiołowy. Drugi ruch to dążenie poety do podsumowania, puenty, formuły imitującej filo-

³³ Zob. G. Działmski, <http://test.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/GrzegorzDzialmski.pdf> [dostęp: 10 sierpnia 2011 roku].

zoficznosc. W efekcie swiat, który zostaje nam przedstawiony, jest swiatem niezobowiązujących wrażeń konfrontowanych z całkiem poważnymi, sentencjonalnymi, serio pisanymi formułami „mądrościowymi”.

Dla przykładu: wiersz *Jabłko* (z tomu *Samczyk*) rozpoczyna się od ustaleń meteorologicznych („Zrobiło się zimno Ciepłą kurtkę wyciągnąć trza z szafy”) i rozbudowuje koncept zimnego świata i ogrzewanego ciała („Ale z ciałem w puchu/ miłością w sercu i nawet z potrzebą/ Boga w drodze wyjątku przemienioną w Boga/ można już iść i łapać miasto na zimnym uczynku”), utrzymując cały czas podmiot w trybach nonszalanckiej, zdystansowanej frazy. Ale koniec: „Nagle widzę/ jabłko pozostawione (w szafie) w kieszeni jesiennej płaszcza/ : co zrobić żeby pamiętać Żeby tam nie zgniło”) przynosi powagę rozleniwionej, pojawiającej się jakby od niechcenia, myśli uogólniającej i funkcjonującej w bardzo szerokim wymiarze: „co zrobić żeby pamiętać”. Konsekwencją takiego ustawiania głosu w wierszu są oczywiście próby sił. Aforystyczna, skończona i dążąca do pewnej „prawdy” myśl spotyka się z bezwładem, chaosem, niegotowością, nieufowaniem. I to dopiero powoduje, że tekst Wiedemanna podważa racje obu porządków, fascynując się meandrami myślenia i faktem urzekająco bezsensownych podstaw naszego życia, które od czasu do czasu usiłujemy uchwycić w jakiejś apodyktycznej formule. Interesowność takich zagrywek języka dobrze oddają wersy utworu *[brylant]* (z tomu *Pensum*) często cytowane przez komentatorów poezji autora *Kalipso*: „Nie jest chyba złudzeniem, że życie to stopniowo/ zbieranie argumentów, czy raczej pozbywanie się ich”.

Z takim kształtowaniem wiersza i przedstawianiem świata wiąże się tu jeszcze coś innego i zdecydowanie ważniejszego z perspektywy komunikacyjnej, która mnie szczególnie interesuje. W roku 1939 André Kertész usłyszał od swojego nowojorskiego wydawcy, że fotografując, powinien być mniej ludzki, a bardziej brutalny³⁴. Przywołujący tę historię Colin Westerbeck, uznał ją za dowód kłeski „lirycznego humanizmu” i początek rozwoju takiej fotografii, która w imię brutalności, czyli zintensyfikowania środków przedstawiania, zmierza także do depersonalizacji obrazu. „Zrób to bardziej brutalnie” mogłoby stanowić także regułę organizującą poetyckie przedstawienia Wie-

³⁴ Dwóch nowojorskich wydawców odmówiło Kertészowi wydania zbioru fotografii, jeden z nich argumentował w ten sposób: „[...] jesteś zbyt ludzki, Kertész, wybacz [...]. Zrób to bardziej brutalnie”. Cyt. za: C. Westerbeck, *W mieście i na prowincji. Fotografia amerykańska po drugiej wojnie światowej*, przeł. D. Kołacka, konsultacja M. Kędziński. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 492.

demanna, trzeba by jednak od razu zaprzeczyć ich zdepersonalizowanemu charakterowi. Nic nie odbywa się tu „w imię” brutalności, ale – czasami – dzięki niej.

Gdy zważymy konceptualny z jednej i iluzjonistyczny z drugiej strony charakter większości wierszy Adama Wiedemanna, wówczas łatwiej dostrzemy także jeden z ich celów: „rozgarnięcia” i urzędzenia sfery publicznej na bardziej elastycznych zasadach. Elastyczność tych zasad w jakimś sensie zwraca naszą uwagę na odpowiedzialność podmiotów w komunikacyjnym horyzoncie, ale także umożliwia przeformułowanie sposobów wchodzenia ludzi w relacje. Można założyć, że poetyckim ojcem tego rodzaju gestów w poezji XX wieku, odczytywanych jako zamierzone „poszerzenie” przestrzeni komunikacyjnej, jest Miron Białoszewski. Po pierwsze dlatego, że i on wprowadza do swoich wierszy żywioł anegdoty, „nieoznaczone” scenki sytuacyjne; po drugie, interesuje się wszystkimi „przesunięciami” językowymi: anakolutami, kalekami formami, niezorganizowanym semiotycznie żywiołem mowy potocznej. „Utworki Białoszewskiego demonstrują liryczną chęć i groteskową niemożność nawiązania komunikacji”, pisał Adam Ważyk, mierząc liryczny i groteskowy balans regulujący pragnienie wyjścia poety poza mowę prywatną, tylko dla nie-licznych³⁵. Czy Białoszewski chciałby z poezji uczynić coś w rodzaju *community art*, to osobna sprawa. Groteskowość autora *Mylnych wzruszeń* należałoby w przypadku pisania Wiedemanna zastąpić właśnie ową brutalnością pewnych środków przedstawienia, która liryzm (czy też subtelnosc i wdzięk sformułowań) kompromituje i jako skompromitowanego mitu poezji, wymagającego jeszcze większej troski i uwagi, każe doświadczać już bez zahamowań, niejako w akcie uwiedzenia. W *Przyrodzie* (z tomu *Pensum*) liryczność („roztrzęsione words”) jest zdegradowana czy lepiej: sprofanowana, i w tej postaci odradza się na nowo, wbrew „korupcji” humanistycznego świata, a za sprawą chwilowego brutalnego uchwytu: „[...] dajmy na to, w metrze,/ próbujesz złożyć do kupy roztrzęsione words,/ a czujesz się właściwie, jakbyś srał na ścieżce”.

Specyficzną „pracę” nad poszerzaniem sfery komunikacyjnej autora *Czystych czynów* najlepiej pokazać w kontekście zasad dobrego wychowania, bezpośrednio komentowanych w wierszach. Mimo że Wiedemann niewątpliwie jest poetą przyjaźni, tak nazywa go Andrzej Skrendo w posłowie do

³⁵ Cyt. za: J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*. W: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 296.

Czystych czynów³⁶, to jednak poświęca wiele fraz na zauważenie konfrontacyjnego, a przez to także naznaczonego przemocą, charakteru kontaktów międzyludzkich. Slavoj Žižek podkreśla, że „najczęstszym sposobem utrzymywania dystansu wobec natarczywej bliskości «niehumanicznego» Bliźniego jest grzeczność³⁷. Takt, dobre wychowanie, uprzejmość miałyby stanowić zapórę, chroniącą nas przed zbyt intensywną (brutalną) obecnością drugiego człowieka. Ich maskujący charakter byłby wówczas terapeutyczny: chroniąc przed ujrzeniem w bliźnim potwora, maskując popędowy „rdzeń” ludzkich kontaktów, umożliwiałyby w ogóle zawiązanie się relacji dzięki usunięciu w cień „nagiej” przemocy. Grzeczność byłaby w takim ujęciu ludzkich relacji tamą dla gwałtownych namiętności oraz przesłoną tego, co jest w podmiocie „czymś więcej” niż on sam, i tego, co jest „natarczywie bliskie”.

Podmiot wierszy Wiedemanna rozpoznaje kontakt z bliźnim także jako traumatyczne doznanie, ale to nie traumatyczność fascynuje go w tym doświadczeniu. Inaczej bowiem niż słoweński filozof postrzega on ochronny aspekt zasad grzeczności. Ich moc, neutralizująca każdy kontakt ludzki, odpowiada za metaforycznie wyrażoną w wierszach ekonomię relacji: „wciąż tylko mniej i mniej”. Wydawałoby się więc, że podmiot tych wierszy dąży do pozbycia się wszelkich fasad, które mogłyby uczynić kontakt z drugim człowiekiem jeszcze bardziej neutralnym i „wygładzonym”. Interesująco opisany jest ten mechanizm w *Dobrych manierach* z debiutanckiego zbioru *Samczyk*. Nie nadmiar obecności jest tu problemem, ale odwrotnie – odczucie dematerializacji, coraz większej przezroczystości ciał. Konwersacyjny charakter tekstu podkreśla zarysowana w nim sytuacja wspólnej imprezy:

Wygłupiam się (za dużo
gości na tej imprezie)
Już się nie mogę obudzić To już przeszłość
Przezroczysta Spójrz na nią Czy mnie widzisz?
Siedzę pod stołem i słucham Pod tapczanem
kałuża atramentu Spójrz: jestem błękitny.

³⁶ Skrendo podkreśla pozytywny aspekt tej poezji w kontekście zawiązywania więzi i poczucia wspólnoty, który tutaj także chciałabym wzmocnić: „Ktoś, kto mówi w wierszach Wiedemanna, nie tyle więc tworzy wiersze, ile jest miejscem spotkania świata i języka. Owo spotkanie za każdym razem jest olśnieniem i za każdym razem wygląda inaczej. Niemniej jest to spotkanie, które wynika – powtórzmy – z zaufania”. A. Skrendo, *Czysta radość*. W: A. Wiedemann, *Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989–2006*, Poznań 2009, s. 256.

³⁷ S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 27.

To podczas niej, jak można się domyślać, podmiot uskarża się na uprzejmość w ludzkich relacjach: „Jesteśmy wszyscy zbyt uprzejmi Gdybyśmy/ byli mniej mniej byśmy się krzywdzili/ Wciąż tylko mniej i mniej”. Krzywdząca uprzejmość wytwarza obszary niewidzialności i niedostępności:

Dlaczego cię tak mało? [...]
 Czy mnie widzisz?
 Siedzę pod stołem i słucham Pod tapczanem
 kałuża atramentu Spójrz: jestem błękitny.

Uprzejmość jako rodzaj grzeczności i odpowiednik kultury jako źródła cierpienia „sterylizuje” ludzkie kontakty, umożliwiając porozumienie, każe je nawiązywać ciągle od nowa i zarazem odpowiada za ich fasadowość: „Wciąż tylko mniej i mniej”. Czy jednak Wiedemann pisze o coraz bardziej przezroczystych podmiotach w imię etycznej odpowiedzialności za innego? A jeśli tak, to o co konkretnie tu chodzi? Ten rodzaj niewidzialności, o jakiej wspomina, powoduje – zdawać by się mogło – swoisty paraliż etycznych zachowań:

Nie ma kogo przepraszać nie ma czego pamiętać
 nie ma na kogo patrzeć Ma się zaraz dreszcze
 Żyjemy Nie da się ukryć
 Ktoś był tak uprzejmy

Dreszcze, pojawiające się na widok i wspomnienie drugiego człowieka, to w wierszu oznaka reakcji chorobowej: chorujemy, gdy chcemy zauważyć innego, jesteśmy na niego uczuleni i reagujemy na inne ciało jak na wirusy (inne ciało jest dosłownie obcym ciałem), a jednak tylko zgoda na ambiwalentnie pojęte doświadczenie obecności drugiej osoby uwalnia nas od pustki doskonale przejrzystych ciał. Jak jednak rozumieć wołanie podmiotu wiersza o zminimalizowanie uprzejmości, która w pierwszych wersach wiąże się z konwencjonalnie, ale też dość ogólnie wyrażoną troską o drugiego człowieka („mniej byśmy się krzywdzili”), podczas gdy w wersach ostatnich uprzejmość pojawia się w zupełnie innym niż do tej pory kontekście: „Żyjemy Nie da się ukryć/ Ktoś był tak uprzejmy”. W optyce tej ostatniej, jak się zdaje, ironicznej frazy zasady grzeczności przenoszą swój powierzchowny charakter na zasady przeżycia. Jeśli uznamy, że uprzejmość jest jednym z elementów systemu określającego warunki i możliwości porozumienia – to w nieironicznej wykładni tego zdania uprzejmość okazuje się czymś zdecydowanie bar-

dziej znaczącym niż wyłącznie konwencją „zabezpieczającą” poszanowanie godności, ważności *etc.* innego człowieka. W ironicznej wykładni tego zdania zachowanie i (dawanie) życia – nie wiadomo, do jakiej perspektywy czasowej odnosi się „żyjemy”; żyjemy jeszcze, nadal? żyjemy w ogóle? przeżyliśmy? – jest po prostu wynikiem konwencjonalnego zachowania respektującego zasady taktu i grzeczności: „Żyjemy Nie da się ukryć/ Ktoś był tak uprzejmy”. Czym jednak wówczas okazuje się grzeczność i takt? Czym życie i przeżycie³⁸? Adorno, który patronuje zbiorowi Wiedemanna *Czyste czyny*, rozdział swojej książki *Minima moralia* także poświęca „dialektyce taktu”. Powołując się na Goethego, tworzy on specyficzne ujęcie taktu i człowieczeństwa: takt miałby być utożsamiany z samoograniczeniem, które zdaniem Goethego konstituuje człowieczeństwo, miałby chronić je przed wyobcowaniem. A jednak w momencie, gdy „mieszkańskie indywiduum uwolniło się od absolutystycznych przymusów”, wyemancypował się również takt i zaczął ewoluować w inną stronę niż jednostka ze swoimi, jak ocenia to Adorno, „niepohamowanymi roszczeniami”. Takt zmienił się też, inaczej niż przewidywał Goethe, w symboliczną formę opresji:

W indywiduum takt dotyczy dziś właśnie tego, co skądinąd usilnie przemilcza: dotyczy faktycznej, a jeszcze bardziej potencjalnej władzy, jaką każdy ucieleśnia. Pod żądaniem, by traktować indywiduum jako takie, bez żadnych wstępnych założeń, w sposób absolutnie stosowny, kryje się gorliwa kontrola, by każde słowo po cichu liczyło się z tym, co przedstawia sobą zagadnięty we wszechobejmującej, krzepnącej hierarchii i jak wyglądają jego szanse³⁹.

Szanse podmiotu wiersza wydają się spore, ostatecznie przeżył. Uprzejmość w wierszu uosabia w tym kontekście absolutną i „niedającą się ukryć” („Żyjemy Nie da się ukryć”) władzę jednych ludzi nad drugimi. Co oznacza w tak uzupełniającej się perspektywie początkowego i końcowego

³⁸ W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o lekcji czytania tego słowa przez Giorgia Agambena w książce *Co zostaje z Auschwitz*. Agamben rozpatruje jego znaczenia w różnych aspektach, od holocaustowego: „człowiek jest kimś, kto może przeżyć człowieka” po aspekt związany z biowładzą, gdy mówi o trzech wariantach: „skazywać na śmierć i pozwalać żyć”, „kazać żyć i pozwalając umierać”, „skazywać na przeżycie”. Wydaje mi się, że o ten ostatni sens w wierszu należałoby się upominać. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 156.

³⁹ T. W. Adorno, *Minima Moralia...*, s. 38.

wersu zdanie o minimalizowaniu krzywdy ludzi, brzmiące niczym hasło instytucji dobroczynnych? Nawet jeśli mogło nam się wydawać, że wiersz jest wołaniem o „autentyczny” kontakt z drugim człowiekiem, nieoparty na fasadowej uprzejmości, tylko na głębokich więzach utrwalających się poza obszarem dostępnym dla „dobrych manier”, to w trakcie lektury okazuje się, że jest on raczej niejawną krytyką takiego sposobu myślenia, w ramach którego zakłada się, że pozbycie się konwenansu, taktu i wychowania tzw. dobrego, które uczą nas przemilczać różne kłopotliwe sprawy i nikogo nie urażać, zlikwiduje także możliwość krzywdzenia. Jeśli więc jest tu jakaś sprawa etycznej odpowiedzialności, to raczej związana z zaakceptowaniem faktu, że ludzkie relacje oparte są na krzywdzie (przymusie, przemocy), którą zasady grzeczności w różnych sytuacjach ujawniają, mimo że usiłują tę jawność ukryć. Czy jednak zmusza nas to, jak pisze Adorno, do zaakceptowania faktu, że nawet uznanie konwencji za „przestarzałą, bezużyteczną i zewnętrzną” nie zmniejsza ciężaru egzystencji i jest dowodem na to, „jak niemożliwe stało się współzycie ludzi w obecnych warunkach”⁴⁰? Lub czy – jak chciałby Goethe – należy uznać za wskazane ograniczenie roszczeń indywiduum, które za wszelką cenę dąży do wyzbycia się wszelkich ograniczeń?

Oczywiście można uznać, że sceny „zakłóceń komunikacyjnych”, które przedstawia Wiedemann, są przede wszystkim ironiczno-negatywnym obrazem możliwości porozumienia we współczesnym świecie. Ironiczny wydzźwięk tych wierszy można jednak „ustawić” w nieco innej perspektywie. W *Plastrze (I)* (z tomu *Konwalia*) dopiero zatarg uświadamia rozmówcom, że wszystko, co dotychczas mówili, nie było wypracowywaniem porozumienia:

słowa zwykle coś znaczą dajcie spokój pewnie
i to co teraz powiem sposób w jaki
okazujemy sobie zażyłość
ze słowami nie sądzę żeby nas przybliżał

(wróc) nie ma nic wspólnego
z tym co nie ulegałoby (wróc) nie było
kwestią porozumienia choć dopiero zatarg
przekonuje nas o tym że tak jest i żeby

⁴⁰ Tamże, s. 38.

zachować tzw. układ mówimy do siebie
cicho i niewyraźnie grzebiąc sobie w zębach
i tak naprawdę tylko wtedy czujemy się blisko
każdy siebie i tego co właśnie powiedział

Znowu mamy do czynienia z ambiwalentnie odczuwanym pragnieniem bliskości drugiej osoby. Ta ambiwalencja zaznacza się w monologu podmiotu rozgrywającym się jednocześnie na dwóch planach: słownym i rzeczywistym, które dążą do nasunięcia się na siebie w decydującym momencie. Podobnie było w poprzednio omawianym wierszu, *Dobre maniere*, w którym atrament wylany pod tapczanem zabarwił podmiot siedzący (ukrywający się?) pod stołem na błękitny kolor: „Spójrz jestem błękitny”. Fraza ta mogłaby odnosić się także do Ja urzeczywistniającego się na kartce zapisywanej błękitnym atramentem. Podwójność słownych skojarzeń, jakby szczepionych ze sobą, wygrywana w każdym niemal wersie tych wierszy, tworzy ciągle otwartą przestrzeń dla możliwych kontaktów. Kontakt ten w wierszu *Plaster (1)* najmocniej określony zostaje przez egoistyczne uwielbienie mówiącego podmiotu, które odpowiada za jego zainteresowanie kimś innym. Prawie inicjalny wers od razu kieruje naszą uwagę na podwójne wiązania wersów: „sposób w jaki/ okazujemy sobie zażyłość/ ze słowami”. Taką podwójność Wiedemann wykorzystuje do tego, byśmy mogli śledzić powstawanie znaczeń, najczęściej dąży on do rozchwiania sensu uzyskanego w porządku zdaniowym, przekrzywiając i przesuwając cały czas tor, jakim mogłyby znaczenia podążać, gdyby nie przerzutniowy tok. Nie chodzi więc o to, że frazę „sposób w jaki/ okazujemy sobie zażyłość/ ze słowami” mogliśmy rozumieć (przynajmniej) na dwa sposoby, ale o to, że są one ze sobą nierozzerwalnie związane, że jeden możliwy jest dzięki drugiemu, konwojują się one i wspierają. Oznacza to, że naszej zażyłości z sobą samym nie możemy oddzielić od zażyłości z innym oraz od naszej zażyłości ze słowami. W tym wierszu nie dochodzi jednak do żadnego zdemaskowania np. altruizmu poprzez ujawnienie jego podstaw tkwiących w naszym egoizmie; „podwójne wiązania” poszczególnych fraz uświadamiają przede wszystkim nachodzące na siebie porządki komunikacji i autokomunikacji. „Grzebanie w zębach” jako swego rodzaju kontrabanda innych zasad niż dobrego wychowania mogłoby tu demaskować zachowanie tzw. układu, czyli pozornej stabilności jakiejś relacji – problem w tym, że kontrabanda potrzebuje prawa, któremu będzie mogła zaprzeczyć. Jeśli więc na końcu czytamy:

[...] mówimy do siebie
 cicho i niewyraźnie grzebiąc sobie w zębach
 i tak naprawdę tylko wtedy czujemy się blisko
 każdy siebie i tego co właśnie powiedział

to – choć najsilniej dochodzi do nas wrażenie zdemaskowania pozorowanej chęci utrzymania bliskości z drugim człowiekiem, komunikacyjne fiasko – musimy zauważyć także zwrotność owej chęci, obracającej się nie tylko ku nam, lecz także ku przestrzeni intersubiektywnej, w którą Wiedemann zawsze celuje, choć może się nam wydawać, że trafić nie chce. Wystarczy przeczytać *Plaster* (2), by przekonać się, jak szerokie i różnorodne, chłonne i rozciągliwe jest pole konwersacyjne w tych wierszach.

Jeszcze dobitniej o rozplanowaniu sfery publicznej w imię rewidowania zasad bycia z drugim człowiekiem świadczy wiersz *Na mego piaska musisz poczekać aż umrę* (ze zbioru *Kalipso*, 2004). Trudno byłoby jednak utrzymać, że Wiedemann odkrywa jakieś rewelacyjne prawdy o kontaktach międzyludzkich, gdy pisze:

Który człowiek Zachodu wytrzymałby to głaskanie? Z perspektywy niebios
 będziemy patrzeć na nasze ekscesy seksualne z rozpaczą. I to nie z powodu
 smoły etc., która jest nieunikniona. Po prostu nie będziemy w stanie
 zrozumieć,
 po co to robiliśmy. Po co to robiliśmy? Żeby być blisko z kimś,
 kogo kochamy. Akurat! Kochamy jeździć na kimś, a być blisko
 możemy byle jak, bez udziału gumki
 i wazelinki, o których tyle w prasie.

Obraz relacji ludzkich, w którym dominują zasady wyzysku, przemocy, urzeczowienia, nie jest niczym nowym w literaturze. Z chwilą jednak, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że Wiedemann swoje frazy o wazelinie i jeździe- niu na kimś (a także grzebaniu w zębach, sraniu na ścieżce, bo to ciągle ten sam pomysł) jakby szepcze nam na ucho, zyskają one na sile i wyrazistości, tracą natomiast swój moralizatorsko-krytyczny charakter. Adresatowa Du- -Lyrrik oraz ciągła gotowość wiersza do przyjęcia formuły niezobowiązują- cej rozmowy, w której tylko z pozoru jesteśmy usytuowani w pozycji kogoś spoza bezpośredniego kręgu (obserwatora, świadka), pełnią tu niebagatelną funkcję. Przyczyniają się one do uzyskania efektu polegającego na tym, że podmiot tych wierszy zdaje się odwzorowywać reguły zachowania podob-

ne do zachowania gwałciela, który po wszystkim obdarowuje swoją ofiarę kwiatami. Jeśli uwzględnimy ten szablon relacji, wówczas możemy uznać się za przedmiot ataku. Odbywa się on dzięki użyciu wysublimowanych literacko środków artystycznych i ugrzeczniczonych, delikatnych fraz, które za każdym odczytaniem, czyli innym ustawieniem, odsłaniają znaczenia „mniej” taktowne, „mniej” ugrzecznione i bardziej brutalne. Szydząc z zasad taktu, uprzejmości i dobrego wychowania, zachowuje się tu w postaci najbardziej potwornej, bo wskazującej jedynie na Rzeczą w nas i na naszą zgodę na „obściskiwanie się” z tą Rzeczą⁴¹. Czy jest to takie samo działanie terapeutyczne, jak w przypadku parodii, komedii i innych gatunków, kiedy odkrywamy, że śmiejemy się z samych siebie? Trudno powiedzieć, bo też nie wiadomo, jakiego rodzaju terapia miałyby się tu odbywać⁴².

Wiedemannowi nie chodzi jednak, jak sądzę, o wsparcie schematu niewolnik – pan, o ujawnienie wypieranych zasad, które konstytuują ludzkie relacje, zarówno prywatne, jak i publiczne. Dzięki tego typu wierszom dochodzi do zakreślania estetycznie nowego kontekstu lektury, choć wydawać się może, że koncepty językowe pojawiające się w tekstach są tradycyjne i znane (jak np. wykorzystanie przerzutni). Ten estetycznie nowy kontekst lektury omija możliwość czytelniczego odczucia bycia gwałconym, bo to poczucie gwałtu jest możliwe tylko w ramach przekonania o stabilnym, emocjonalnie zrównoważonym społeczeństwie jednostek, z których każda ma wyraźną tożsamość i określone miejsce. Tylko w takim społeczeństwie może pojawić się dominacja, a nie zwrotność nietrwałych relacji⁴³. Gdybyśmy umieścili podmiot Wiedemanna w takim społecznie zachowawczym kontekście, wów-

⁴¹ Chodzi oczywiście o Rzeczą, tak jak ją rozumie Jacques Lacan.

⁴² U Wiedemanna nie spotykamy bowiem tego rodzaju otoczenia dla fraz, jakie wytwarza w swoim pisaniu w ramach działania podobnego mechanizmu Janusz Rudnicki. Dla przykładu w prozie Rudnickiego *Odwiedziny*, gdy niemiecka dziewczyna polskiego narratora przebywającego na emigracji w Niemczech na powitanie przez domofon pieszczotliwie oznajmia: „Auslaender raus!”, a on jej odpowiada „wejdz do środka, ty nazistowska świnię”, narrator obudowuje te zwroty takim komentarzem: „W ten sposób przenosiliśmy się poza historię, odlatywaliśmy balonem, a każde wypowiedane słowo unosilo nas coraz wyżej, jakbyśmy się pozbywali worków z piaskiem”. J. Rudnicki, *Odwiedziny*. W: tegoż, *Męka kartoflana*, Warszawa 2011, s. 137. Narrator Rudnickiego oczyszcza prywatny teren z „plam” historyczno-politycznych, Wiedemann postępuje odwrotnie: zabrudza abiektałnymi historiami sterylne układy poprawnej relacji dobrze wychowanych podmiotów.

⁴³ Nieprzypadkowo przecież podmiot Wiedemanna często marzy o przemocy, jak w przytoczanej już frazie „Chciałbym ci czymś zagrozić, inaczej cię/ stracę”.

czas wyrażałby on oczywiście niewiarę w możliwość sensownego nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, na powrót obudowanego mitem izolacji i alienacji, a komunikacyjna przestrzeń byłaby przestrzenią osłabionej relacyjności, o której wspomina w swoich rozważaniach Jean-François Lyotard. Filozof charakteryzuje ponowoczesny podmiot i relacje, których jest uczestnikiem, w ten sposób:

[...] sam podmiot zredukowany jest do silnie zdepersonalizowanej postaci, która posiadać może wartość samą dla siebie, nie dając możliwości poznania jej innym. Nie ma komunikacji personalnej, a jedynie mechanizm odbioru i nadania komunikatu. Brajuje poczucia odpowiedzialności i solidarności⁴⁴.

Wówczas też Wiedemann w sporze o wartość indywidualizmu stanąłby po stronie tych, którzy indywidualizm uznają, ale krytykują jego współczesną odmianę za narcystycznie rozbuchane „ego”, odpowiedzialne za komunikacyjne fiasko.

Trzeba jednak zauważyć, że – jakby na przekór pesymistycznym diagnozom, wyrażonym wprost w wielu tekstach samego autora *Czystych czynów* i krytyków komentujących jego pisanie – podmioty w wierszach Wiedemanna są w zadziwiający sposób zespolone z innymi ludźmi, uczestniczą w życiu innych, pozostają w ciągłych kontaktach, dynamicznych, akcyjnych układach. Nieustannie zmieniają też swoje pozycje względem innych, co daje ciekawy obraz dwuznaczności świata społecznego, od której uwolnić się nie sposób. Z jednej strony jest to świat energetycznych zdarzeń, nietrwałości i dynamizmu stawania się, z drugiej – ryzykownych związków, ciągłych reakcji, emocjonalnych gier. Cechuje go wyrafinowanie i barbarzyństwo. Michel Maffesoli o świecie, jaki sobie wyobrażam, że powstaje z tekstów Wiedemanna, pisze, że jest to świat, w którym nastąpiło przejście od porządku politycznego do porządku zespolenia:

Podczas gdy ten pierwszy uprzywilejowuje jednostki i ich racjonalne, kontraktowe stowarzyszenia, ten drugi kładzie akcent na wymiar uczuciowy, wrażliwy. Z jednej strony, społeczeństwo, które ma swoją własną spójność, strategię i cel, z drugiej strony,

⁴⁴ Cyt. za: A. Kaczmarek, *Charles Taylor kontra postmodernizm*. W: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. E. Rewers, G. Dziamski, Poznań 2007, s. 50.

masa, w której krystalizują się zbiorowości wszelkiego rodzaju, punktowe, ulotne, o rozmytych konturach⁴⁵.

W takim kontekście wiersze Wiedemanna są raczej radosną apologią końca indywidualizmu romantycznie pojmowanego (jako wsobność i niedająca się zrozumieć różnicę Innego) i końca takiego społeczeństwa, dla którego traumą mogło być odkrycie kontraktowych znajomości, przypadkowo rozbudzonej namiętności, żywiołowych „mgławic uczuciowych”⁴⁶. Gdybyśmy teraz przeczytali wiersz *Na mego pieska musisz poczekać aż umrę*, to na pierwszym planie musielibyśmy umieścić ramę, w której pojawiają się wszystkie obrazy i myśli, a która byłaby odpowiednikiem porządku metafizyczno-racjonalnego; chodzi oczywiście o „perspektywę niebios” uosabiającą skończony, zamknięty horyzont: „Z perspektywy niebios/ będziemy patrzeć na nasze ekscesy seksualne z rozpaczą”. Z perspektywy niebios tak właśnie będzie, poza tą perspektywą – jest zupełnie inny świat. Po pierwsze dlatego, że istnieją różne perspektywy; po drugie, ta akurat uosabia najmocniej wartościującą i opresyjną, odbierającą radość z ziemskich ekscesów seksualnych; po trzecie, na ekscesy seksualne nie musimy wyłącznie patrzeć – możemy je kontynuować, poza perspektywą niebios.

Wiersze Wiedemanna wychodzą poza przywołane konteksty Adorna i Žižka, pokazują ich granice, zwracają uwagę na zgodność zasad, dzięki którym tworzą się relacje ludzi, z modelem świata, w jakim się te relacje mogą „zmieścić” i zostać zrozumiałe. W tych ramach zasady taktu i grzeczności stanowią (odpowiednio) nagą przemoc indywidualizmu niepojętego w egzekwowaniu swoich roszczeń wobec drugiego człowieka oraz jedyną barierę przed nachalną i obsceniczną bliskością Innego. U Wiedemanna, który zasad grzeczności i uprzejmości nie pragnie zniszczyć (jak to się dzieje w wierszach np. Andrzeja Bursy występującego w obronie wolności jednostki, „prawdy” komunikacji), zarysowany zostaje inny kontekst, który dla tych samych zasad przewiduje rozwiązanie pomyślane poza negatywnie pojmowaną „uwolnioną” indywidualnością oraz hierarchicznym mieszczańskim społeczeństwem, o jakim pisał Goethe. Ujawniona dzięki tym zasadom naga

⁴⁵ M. Maffesoli, *Czas plemon. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2008, s. 117.

⁴⁶ Tak Maffesoli określa emocjonalność charakterystyczną, jego zdaniem, dla schyłku indywidualizmu.

przemoc jest neutralizowana przez zmienność ról i relacji, w jakie wchodzimy. Fasadowość zyskuje na różnorodności, a na tymczasowej, improwizowanej wzajemności, jaką wytwarza komunikacja, nie kładzie się cień pozoru, fałszu i hipokryzji nie dlatego, że jest to świat sielankowy, ale dlatego, że spięcie brutalności i liryczności nie dopuszcza ich negatywnych odpowiedników: prawda, głębia i autentyczność są tu nie do odróżnienia od pozoru, fałszu i hipokryzji. Na tym właśnie polega iluzjonistyczny charakter wierszy: Wiedemann tak montuje ze sobą znaki, by – przykładowo – fraza „Jesteśmy wszyscy zbyt uprzejmi Gdybyśmy/ byli mniej mniej byśmy się krzywdzili/ Wciąż tylko mniej i mniej”, podobnie jak linie, wgłębienia, wzory trójwymiarowe, płaskie powierzchnie i inne wizualne tricki w sztuce optycznej, np. Victora Vasarely’ego czy Bridgeta Rileya, łudziła potencjalnością (znaczeń, obrazów, sensu i skojarzeń) w zależności od miejsca naszego spojrzenia. Tak jak w przypadku optycznych złudzeń nie ma znaczenia, że płaskie tory na obrazach widzimy jako wgłębienia, bo nie jesteśmy w stanie zobaczyć ich inaczej, tak samo nie ma znaczenia nasza wiedza o hipokryzji różnej od prawdy, bo w świecie kilku wierszy *Czystych czynów* nie jesteśmy w stanie zobaczyć ich inaczej niż tylko jako nieodróżnialnych od siebie pojęć. Wiemy jednak, że „z perspektywy niebios/ będziemy patrzeć” na tę ujednociającą się i bezgraniczną przestrzeń relacji ludzkich „z rozpaczą”.

Grzegorz Wróblewski, *Hotelowe koty. Wiersze zebrane z lat 1980–2010*, Biblioteka Rity Baum, Wrocław 2010.

Adam Wiedemann, *Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989–2006*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji w Poznaniu, Poznań 2009.

II

BIOPRZESTRZEŃ

W powietrzu

Wolfgang Welsch w tekście *Estetyka i anestetyka*¹ – założycielskim dla nowego myślenia o estetyce – polemicznie odniósł się do wypowiedzi zwłaszcza dwóch artystów. Były one jego zdaniem ważnymi, przede wszystkim jednak – niewystarczającymi etapami na drodze ku myśleniu wykraczającemu poza tradycyjnie rozumianą estetyczność. Niemieckiemu filozofowi chodziło o postulat Paula Valéry’ego, aby przekroczyć percepcję estetyczną ku percepcji „estezyjnej”. Miałaby ona objąć zainteresowaniem pracę wszystkich zmysłów. W grze Welscha o nową estetykę znalazła się także myśl Paula Klee, że „sztuka nie odtwarza tego, co widzialne, ale sprawia, że coś widzimy” (s. 545). Welsch uznał tę wypowiedź (mimo jej potencjalnej otwartości na różne modyfikacje kontekstowe) za kontynuację tradycyjnych propozycji sztuki, która w swoim imperialnym geście upewnia nas, że wszystko można pokazać i uobecnić. Szansę na stworzenie nowej koncepcji anestetyki niemiecki filozof dostrzegł w takich dziełach sztuki jak: *Wertykalny kilometr ziemi* Waltera de Marii ujęte jako „wzorcowe dzieło wycofania” (s. 545), poetyka *minimal art* i architektura dekonstruktywistyczna (tekst Welscha pochodzi z 1991 roku). Ukazują one zdaniem filozofa nie tylko „estetyczne zyski, ale także [...] straty i tłumienie innych możliwości estetycznych” (s. 544), dzięki czemu chronią społeczeństwo przed niebezpieczeństwem nowoczesnej absolutyzacji estetyczności. Gdyby spróbować przełożyć te przykłady na literackie dokonania, to słowa Paula Klee doskonale odzwierciedlałyby pragnienia poetyckich awangardzistów pierwszej połowy XX wieku, a wśród nich szczególnie Juliana Przybosa, który

¹ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997. Numery stron bezpośrednio w tekście.

w *Zapiskach bez daty* wspominał o atakowaniu świata świadomością wzrokową. Wzrokocentryzm, rozumiany jako uprzywilejowanie kategorii widzenia w modernistycznym przedstawianiu świata², sytuuje Przybosa w bezpośrednim sąsiedztwie nowoczesnej filozofii sztuki, co często było już zauważane i komentowane. Można by powiedzieć, pozostając w perspektywie zarysowanej przez Welscha, że pragnienie rekonfiguracji układu, jaki wytwarza się między sferami widzialności i niewidzialności, mające na celu poszerzenie percepcyjnych możliwości człowieka w przemiennej optyce unaoczniania i zaciemniania, nadal towarzyszy niektórym poetom pomodernistycznym. Co więcej, to pragnienie określa w sposób zasadniczy charakter ich pisania. Sądzę jednak, że pokrewny temu pragnieniu gest wskazywania na niezauważane do tej pory obszary nie jest w ich poezji gestem imperialnym i hegemonicznym, wprost przeciwnie – służyć ma osłabieniu pozycji człowieka, jaką zajął on wobec świata, ulegając antropocentrycznym wmówieniom.

1.

Najbardziej narażony na wykonanie takiego hegemonicznego gestu wydaje się Paweł Koziół w książce *Metale ciężkie*. Wyczuwa się w niej pragnienie autora, by zapanować nad światem poprzez uwidocznianie tych jego elementów, które wymykają się zmysłom; wyraźne jest dążenie poety do przekroczenia percepcji estetycznej ku percepcji anestetycznej. Koziółowi chodzi przede wszystkim o zrekonstruowanie obszaru nowego, aktywnego pola naszej percepcji. Jednocześnie można odnieść wrażenie, że występuje on przeciwko temu, o co walczy w swoim pisaniu Maria Cyranowicz – w przekonaniu Koziola podtrzymywanie jednostkowej, intymnej, osobistej perspektywy nie znajduje żadnego uzasadnienia ani

² Co prawda Martin Jay przyznaje: „[...] trudno zaprzeczyć, że wizualność dominuje w nowoczesnej kulturze Zachodu na bardzo wiele sposobów. Niezależnie od tego, czy skupimy się na metaforze »zwierciadła natury« w filozofii wraz z Richardem Rortym, czy będziemy eksponować nadzór wraz z Michelem Foucaultem, czy też oplakiwać społeczeństwo spektaklu wraz z Guy Debordem, i tak będziemy wciąż od nowa stawać w obliczu wszędobylstwa wzroku jako najważniejszego zmysłu nowoczesności”. Jay pisze jednak również, że mniej oczywiste jest to, co tak naprawdę »konstruuje kulturę wizualną«. M. Jay, *Nowoczesne władze wzroku*, przeł. M. Kwiek. W: *Przestrzeń, filozofia, kultura. Ośiem rozmów o poznawaniu, produkowaniu i konsumowaniu przestrzeni*, red. E. Rewers, Poznań 1999, s. 78.

we współczesnej poezji, ani we współczesnym świecie, choć w swojej batalii przeciwko takiej perspektywie ujmowania świata postępuje on inaczej niż Darek Foks w *Stu najlepszych polskich reklamach...* Warto też pamiętać, że *Metale ciężkie* są wyraźną kontynuacją wcześniejszego zbioru *Uwaga, nie ma takiej fali*. Podobnie jak w poprzedniej książce opowiada się tu o rzeczywistości materiałów, z których wykonana jest ludzka przestrzeń, a nie o skończonych architektonicznie budowlach; o wrażeniach słuchowych, które przekładają się na wrażenia cielesne, a nie o melodiach i uformowanych dźwiękach; o tym, że „oko wymaga ochrony przed wszelką nieszkłą surowizną”, a jednak to właśnie tę „nieszkłą surowizną” podaje nam się przed oczy. W obu książkach chodziło Pawłowi Koziołowi o możliwość jeszcze innego (po kubistach, surrealistach, hiperrealistach, listę można by rozciągać) rozbicia, przesunięcia, uformowania obrazu tego, co rzeczywiste. Pytanie po co?

Bezcelowe byłoby pragnienie, by estetycznym gestem zapanować nad kreowaną przestrzenią; mało odkrywczą chęć, by nowe sposoby ujęcia świata posłużyły do zaakcentowania względności wszystkich innych systemów, które tworzymy, usiłując przedstawić sobie świat; ani nowoczesna hegemonia ani ponowoczesna świadomość upolitycznienia przestrzeni nie konkurują w *Metalach ciężkich* ze sobą, choć są obecne. W jednym z tekstów znajdziemy passus, który świadczy o wykorzystaniu języka politycznego: „weźmy rezygnację/ z secesyjnych uwieńczeń, zapętleń, giętkiej linii/ w wyższych partiach wieżowców – to także polityka/ przestrzeni”. Myślę jednak, że Kozioł zaangażował się (tą i wcześniejszą książką) w coś, co wiąże się właśnie z anestetycznymi sposobami pokazywania świata: wyczuwaniem i uwrażliwianiem na kształtowanie bioprzestrzeni, które to kształtowanie ma związek z przeformułowanymi pojęciami kultury i natury.

Najczęściej terenem eksperymentów optycznych staje się w tej książce miasto. Ale nie otrzymujemy tu ani apologii wielkomiejskich krajobrazów świadczących o technologicznej potędze cywilizacji i rewelatorskich możliwościach sztuki, ani negatywnej wizji miasta-molocha, które pochłania swoich mieszkańców, przekształcając ich w anonimową masę. Miejskość – stalowa, betonowa, szklana, zardzewiała – wydaje się w *Metalach ciężkich* tylko fasadą, nieskutecznie próbującą uchronić ludzi przed skażeniami, katastrofą ekologiczną, zagrożeniem nadciągającym od strony środowiska. W tekście (11) pisze Kozioł:

[...] ciężkie skażenie, opad,
i deszcze słone, deszcze zatrute słodzikiem,
kropelki usztywnione plastikowym stelażem

przedłużonej trwałości. cokolwiek jest prywatne,
nazwano w tym porażeniu, w tym zatruciu, i się
czeka, niechże zadziała wypita woda

To pierwsza chyba książka w polskiej poezji, której autor powołuje cały asortyment literackich środków, by opowiedzieć o tym, co zmysłowo niewyczuwalne, a co nas zabija (jak powiedziała by Welsch, odwołując się do naszej sytuacji po katastrofie w Czarnobyli). Chodzi o symboliczny (i z pewnością dosłownie rozumiany) proces akumulacji metali ciężkich w powietrzu, wodzie i ziemi. Stąd, jak sądzę, pojawiający się w tekście z numerem (13) „świeżo nabyty zmysł przezroczystości”, bo promieniowanie oraz akumulacja metali to procesy zmysłowo niewyczuwalne. W (15) czytamy natomiast o tym, że „ściera nas, szlifuje nawet najlepsza pogoda”. Cywilizacja nie jest już (jak w sztukach Różewicza, także wyczulonych na aspekt ekologicznej katastrofy) miejscem odpadów, śmietnikiem, rurą kanalizacyjną. Zagrożenie przekracza nasze możliwości percepcji, już nie to, co widoczne i nie to, co słyszalne działa na nas, reagujemy na to, co niszczy („ściera nas, szlifuje”) ciało. Potrzebujemy więc innej, nowej wiedzy o świecie: „wiedzo, jak się czyta przez/ metalowe pokrywy, obudowy, lśnienia,/ spięcia powietrza?” – pisze Kozioł w (13).

Oczywiście to nie jedyny wątek zbioru, choć skażenie środowiska naturalnego i zagrożenie z nim związane nieustannie nawiedzają tu obrazy ludzkiego świata. Równoległe do nich Kozioł prowadzi wątek metakonstrukcyjny. Dotyczy on pisanego poematu, który nazwany jest regresyjnym i represyjnym, i łączy się z ideą ruchu:

[...] po drodze nie zostaje
nic prócz pozycji startowych, premii nielotnych, małych
punktów, i to się niby wszystko odsieje, ale

co potem z mową, z jej pokieroszowanym
sitem, głębokim gardłem? owszem, stanie się, chwała,

na wysokości – lecz stamtąd piach już tylko płuć,
kamienie dławić, ulewać lastryko.

(10)

Idea drogi, ruchu, przemieszczania łatwo daje się przełożyć na sens sztuki w ogóle: żadnego postępu, zdaje się mówić Koziół, żadnego wyzwolenia, ani ucieczki od rzeczywistości dzięki sztuce. Najostrzej brzmi to we frazach, w których przeciwstawione zostają sobie „pisarskie rekwiizyty” i „zimne mięso”. Ono z kolei, oprócz tego, że staje się metonimią wielkiej przetworni zwierząt:

pisarskie rekwiizyty, gdzie miało zimne mięso. W chłodni,
na pace, w metalowym pudle, w kostce bieli
mętnej, więc jednoznacznie wskazującej na
pomniejszą firmę transportową [...]

jest ostatecznie także metonimią ludzi, usiłujących uniknąć losu namierzanego, ściganego zwierzęcia. Cały tekst (5) można czytać jako opowieść o tej nieskutecznej ucieczce gatunku ludzkiego od natury, materii, biologii:

i niby wszystko miało wyciągać nas spod takich
noktowizorów, celowników. ale
nie wyszło. przecież każda fraza o miłości,
domu, wewnętrznej geografii, pchała nas
z powrotem w środek, w kropkę, na tarczę, na start.

Metale ciężkie wieńczy obszerny poemat *Pieśni szlifierskie*, będący dalekim echem pierwszej książki Koziola *Czarne kwiaty dla wszystkich*. Echo pojawia się głównie dlatego, że nieodzownym elementem konstrukcji przedstawianego świata w jednej i drugiej książce są ciało, dotyk i wzrok „wolny od oka”. Metafora lotu, orbitowania, lewitacji organizuje tu przestrzeń i w zasadzie może być także pojęta zupełnie dosłownie: podmiot opowiada o „pylistych perspektywach”, „suchych tęczach”, „powietrznych śladach”, „pokruszonym powietrzu”, „trzaskach w eterze”, „chórze chmur/ nieludzkich dykcjach”, „twardych pasmach wiatru”. Powietrze i woda zdecydowanie częściej oddziałują na Ja niż ziemia, a podniebny lot stanowi wyzwanie dla wszystkich uobecnień, możliwych obrazów, czytelnych (uformowanych, stałych, jednorodnych) przedstawień świata.

Figura samego podmiotu jest w tym poemacie także zaskakująca: reaguje on na takie właściwości przestrzeni, na które ludzkie ciało nie mogłoby zareagować, jeśli nie posiadałoby odpowiedniego oprzyrządowania. Można by myśleć o Ja, że jest doskonałym urządzeniem latającym i pływającym, doskonałą maszyną, którą jednocześnie samo obsługuje: „[...] powiedzmy: lotne akwaria/ czy inne paradoksy grawitacji. teraz/ machinę trzeba spoić z ciem-

niejącym żeliwem/ fali, zbadać tę zonę. [...]” – pisze Koziół w *Pieśni II / szum zaplątuje się w ręce*. Uzyskawszy stan nieważkości, podmiot wierszy uczestniczy w świecie drobin i mikrocząstek. Nie tyle zupełnie bezrefleksyjnie oddycha powietrzem, ile doświadcza, ogląda, odczuwa je. Atmosfera przestaje być przezroczysta, staje się widoczna; oddychanie przestaje być czynnością automatyczną. Unoszący się w powietrzu podmiot zrywa z ziemskimi parametrami ludzkiej percepcji, zrywa też z tradycyjnymi sposobami komunikacji. Bo w *Metalach ciężkich* powietrzna podróż, której jesteśmy świadkami, to także przepływ danych, informacyjny strumień, techniki zapisu uaktywniające nasze myślenie o bezprzewodowych technologiach, elektronicznych sposobach doświadczania świata, uwolnieniu od bezwładu materialnej formy. Z jednej strony – utopia komunikacji, z drugiej – utopia przestrzeni.

I w ramach „powietrznego” kontekstu komunikacji ponownie włącza się autor *Metalii ciężkich* w nowe myślenie estetyczne. Polega ono na tym, że w sztuce powietrze zaczyna się dostrzegać jako przestrzeń różnorodną, zmaterializowaną, „widzialną”, otwierającą nowe pola możliwości dla swobodnego, od-gruntowanego, lekkiego podmiotu. Pisze o tym Monika Bakke w szkicu *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*, powołując się na Lwa Manovicha:

[...] życie to dane (informacja), a przejście od modernizmu do informacjonalizmu manifestuje się jako przejście od formy do informacyjnego strumienia przepływu, co pociąga za sobą przejście od powietrza rozumianego jako pustka do powietrza będącego przestrzenią nasyconą informacją³.

I ten komunikacyjny aspekt lotnej przestrzeni odróżnia *Metale ciężkie* od „tęczowych” książek Andrzeja Sosnowskiego, w których przecież podmiot także „unoszący się w powietrzu, ale apokaliptyczna aura jego nieważkości nasycona jest w większym stopniu pustką i znikaniem. U Koziół awangardowe inspiracje pozostają nadal konstruktywne, gdy pisze o obudzeniu sieci „zarzuconej nad krajem”, o zintegrowaniu żyły i telefonicznego światłowodu, trudnej opowieści i zwichrowanych nadajnikach, choć inaczej niż awangardowi i neoawangardowi poeci, wskazuje on, wspominając o miejskich przestrzeniach, na zagrożenia środowiska.

³ L. Manovich, *The poetics of augmented space: learning from Prada*. Cyt. za: M. Bakke, *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*. W: *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 300.

2.

W kontekście poezji Andrzeja Sosnowskiego wiele powiedziano o zanikaniu, wyczerpaniu i pragnieniu separacji Ja mówiącego od wszystkiego, co je otacza. Równocześnie zauważano, że nic w tej poezji nie odbywa się w próżni. Co prawda kilkakrotnie wyraża się w wierszach nadzieję na wysadzenie wszystkiego w powietrze, na rozpląnięcie się podmiotu w powietrzu – sam Sosnowski wspomina z kolei o „wyzbyciu się punktów odniesienia”⁴, faworyzując tym samym pragnienie nieważkości, ale właśnie o samym powietrzu mówi się tu bardzo dużo, z tła i niedostrzegalnego otoczenia czyniąc głównego bohatera wydarzeń, niemal pierwszoplanową figurę⁵. Można ją uznać za punkt wyjścia do rozważań nad możliwościami *nieco innego* usytuowania kategorii podmiotu i języka w poezji autora *Stancji*. Uprzytomni ona także, że poezja Sosnowskiego jest pokrewna filozofiom dwóch sztuk: sztuce ziemi (*enviromental art*) i sztuce elektronicznej, dla których figura powietrza także wiele znaczy.

W sztuce ziemi powietrze było rozumiane jako jeden z tych czynników, którego nie należy lekceważyć, uświadamiając sobie procesy niszczenia oraz nietrwałości materialnego podłoża dzieła. W latach sześćdziesiątych sztuka ta wpisywała się w neoawangardowe eksperymenty, próbowała przede wszystkim przeformułować rozumienie artefaktu i związane z nim ujęcia społeczeństwa, wpływu środowiska na ludzi, zaangażowania ludzi w procesy, których działania na sobie bezpośrednio nie odczuwają.

Twórczość najwybitniejszych przedstawicieli sztuki ziemi – pisze w tym kontekście Grzegorz Dziamski – okazała się jednak czymś więcej niż tylko propozycją nowego kierunku artystycznego – była zasadniczą rewizją filozo-

⁴ Zob. J. Gutorow, *Andrzej Sosnowski. Wiersz wychodzi z domu*. W: tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 159.

⁵ Przede wszystkim – to już oczywistość, ale warta odnotowania – powietrze jest tym, co Sosnowski dał poezji modernistycznej. Chodzi o wielość sposobów rozumienia tego, czym ona jest i czym może być. Sosnowski zadziałał jak „dotleniacz” (odwołując się do pracy Joanny Rajkowskiej), przyczyniając się do zadawania pytań o to, co określa polską poezję modernistyczną, w jaki sposób ustalamy jej granice i co chcemy osiągać dzięki wydzieleniu różnych artystycznie i estetycznie obszarów sztuki. Uwidocznienie ramy modalnej, wpływającej na różne sposoby definiowania sztuki pociągnęło za sobą także zmianę w sposobie pisania o poezji, umożliwiając podjęcie wielu jej zagadnień w inny niż polonistyczny sposób; sądzę, że miało to niebagatelne znaczenie dla odczytań nie tylko wierszy Andrzeja Sosnowskiego.

ficznych założeń, na których wspierała się cała modernistyczna tradycja artystyczna i zapowiedzią głębokich przemian w pojmowaniu sztuki, których pełen wyraz miała dać dopiero twórczość następnej dekady. W pracach Smithsona, Oppenheima, de Marii i innych artystów biorących udział w obu wymienionych wystawach zbiegły się główne idee artystyczne końca lat sześćdziesiątych: sztuka konceptualna i procesualna, performance i body art, dążenie do dematerializacji przedmiotu artystycznego z zainteresowaniami procesami naturalnymi oraz porzuceniem znanych form dystrybucji i odbioru sztuki⁶.

Zainteresowanie artystów sztuki ziemi negatywnymi procesami, takimi jak niszczenie, destrukcja, zanikanie, śmierć otrzymuje w ich twórczości pozytywny aspekt: uwalnia od konieczności sprostania mitom o nieśmiertelności. Warto w tym kontekście rozważyć podobne upodobanie Sosnowskiego do rozpraszania sensu (a nie jego skupiania) i skłonność do ujęć wszystkich elementów wiersza w ruchu, „w grze przemijalności i zmienności”⁷. Wiele wierszy Sosnowskiego można więc wpisać w filozofię sztuki ziemi (czy też zdecydowanie nowszej bioart) na takiej zasadzie, że język (znak) traktowany byłby w nich na wzór czegoś, co poddane jest procesom entropii, zaniku, rozproszenia – jak ziemia, piasek, skały, które inaczej się zachowują niż np. stal czy ołów; chodzi właśnie o akceptację ich niszczenia, wietrzenia, a co za tym idzie – akceptację dzieła sztuki, które charakteryzuje raczej ulotność, zmienność, nietrwałość niż słynny horacjański spiz, ceniony dlatego, że odporny na korozję i ścieranie. Znaki, pokazuje Sosnowski, podlegają tym samym procesom, co przestrzeń, w której się zjawiają. Najlepszym tego przykładem jest wiersz *Tańczące maleństwa* z tomu *Taxi*, w którym to znaki – „Skonczeni tancerze/ wirują centralnie” – zupełnie dosłownie (materialnie) pojęte, „leczą na środek parkietu/ i giną”. Podobnie można by sfunkcjonalizować alegoryczne znaczenie „dziewczynki z żyłką pomiędzy zębami” z wiersza

⁶ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2001, s. 128. Podobne obserwacje prowadzi Wolfgang Welsch, gdy pisze o Walterze de Marii i sztuce ziemi. Zob. Tegoż, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.

⁷ Pisze o tym Zuzanna Dziuban w kontekście filozofii Johna Caputo: „Hermeneutyka radykalna stanowi więc kontynuację wojny wypowiedzianej przez Heideggera metafizyce obecności i jej dążeniom do ustabilizowania i wyciszenia strumienia życia czy upływu. W zamian postuluje Caputo konieczność pozostania w grze przemijalności i zmienności, konieczność utrzymania tej gry w grze, w nieustannym ruchu, którym przecież ona jest”. Z. Dziuban, *Atopia – poza miejscem i „nie-miejscem”*. W: *Czas przestrzeni...*, s. 59.

Latem 1987: „[...] mała dziewczynka w bloku naprzeciwno/ uśmiecha się z żyletką pomiędzy zębami./ Myślę o jej chłodnych pocałunkach”. Siła wypowiedzi „nadpobudliwego” i zarazem kompulsywnego podmiotu wiersza zostaje za sprawą tej figury zminimalizowana: energia i ironia przestają dopływać, obraz zastyga, prędkość zmiennych wrażeń zamienia się w otępiający bezruch podmiotu wpatzonego w „dziewczynkę w bloku naprzeciwno”. Sygnał, kod, komunikat rozchodzi się w przestrzeni i zanika, pozostawiając po sobie echa. Nie oznacza to oczywiście, że sztuka, w której znaki są tak właśnie rozumiane i w taki sposób używane, nie może stawiać oporu porządkom organizującym przestrzenie, w których się zjawia. Tak pojmowany język nie jest także „czymś absolutnie dosłownym”⁸, nie jest epifanią bytu czy też „wyrazem aspiracji bytu do obecności”, jego rozumienie nie cofa nas w romantyczno-modernistyczne idee języka-symptomu, ale wyprowadza poza separację języka od innych znaków, od innych sztuk i użycie znaków w tych sztukach. Mamy tu do czynienia także z czymś, co można by określić jako „odciążenie” tekstu poetyckiego, bo koncepcja wypadających poza nasze pole percepcji znaków językowych neutralizuje modernistyczne przekonania o pustce, którą Czesław Miłosz próbuje przeobrazić w „coś”, a także niuansuje twierdzenia o absolutnej nicości, która według Jarosława Marka Rymkiewicza tylko na chwilę wyłania z siebie coś żywego. Wariacje autora *Sezonu na Helu* na temat końca, schyłkowości, wyczerpania są po prostu uwolnione od sprzeciwu wobec tych negatywnych procesów, który najsilniej znamionuje poezję Czesława Miłosza. Są też wolne od fascynacji wszystkim, co nieżywe, którą możemy z kolei rozpoznać w poezji Rymkiewicza⁹. Dzieje się tak dlatego, że w tych wierszach o rzeczywistości myśli się inaczej – mówi się w nich o środowisku i otoczeniu człowieka, ale już w warunkach technologicznego zaawansowania, którego pod uwagę nie brali modernistyczni poeci¹⁰.

Poezji Sosnowskiego bliska byłaby także filozofia sztuki wypracowana przez nowe media i estetykę wirtualności, które właśnie – jak uważa Działowski – „nie potrafiły uporać się z problemem entropii, z faktem, że każda rzecz

⁸ P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, „Pamiętnik Literacki” LXIX, z. 3.

⁹ Biorę tu pod uwagę poezję dwóch modernistycznych gigantów przez całą swoją twórczość opracowujących te problemy.

¹⁰ Lub traktowali odkrycie różnego rodzaju mediów (także technologicznych) w jednoznacznie negatywny sposób.

ma swój kres, musi ulec zniszczeniu, stracić swą użyteczność czy funkcjonalność¹¹. W perspektywie estetyki wirtualności o powietrzu myśli się jak o kanale komunikacyjnym, tunelu nasyconym informacją. „[...] są i tacy, którzy akcentują komunikacyjny wymiar wirtualnej rzeczywistości – fakt, że tworzy ona nową wspólnotę komunikacyjną, która porozumiewa się w postsymboliczny sposób, jak określa to Lanier¹². Wydaje mi się, że Sosnowski stara się w swoich wierszach stworzyć taką wspólnotę komunikacyjną. W tekście *Spacer przed siebie* (tom *Życie na Korei*) mówi się o „zdjęciu przyrody ze stanowiska” – zgodnie z poststrukturalistycznymi przekonaniem o zapośredniczeniu przez kulturę wszystkich naturalnych procesów; wydajniejsza wydaje się tu jednak w kontekście nowych możliwości komunikacyjnych fraza „w ciemności powietrze/ gęstnieje od widm: ich głosy pulsują/ niby rechot żab, wysoki hymn komarów”, głównie dlatego, że tu właśnie mamy do czynienia z urzeczywistnieniem przez wirtualną kulturę romantycznego modelu „duchowej” komunikacji – to właśnie taki model Sosnowski będzie długo wyzyskiwał: ostatnie *poems* (2010) na tym pomysłe są również budowane.

Oczywiście najwięcej powietrza w *Eseju o chmurach* (z tomu *Życie na Korei*): „Patrz w chmury, aż zakolysze się świat” mówi na początku podmiot i zaraz potem dodaje:

precz od wszystkich słońc, a zostają chmury,
wstęgi, kłęby powietrza i formy powietrza
o ruchu tak pozornym i zawsze w milczeniu
najpierw światło i wiatr, a potem koniecznie obłoki
nie jako dekoracja lecz proste przesłanie. [...]

Oko musi porzucić ostre kontury rzeczy
i spocząć w wiedzy przestronnej, oddechu obłoków.

W dalszej części wiersza Sosnowski przytacza słowa Johna Constable'a, odwołuje się też do innych malarzy pejzażystów. Zasadniczo chodzi mu jed-

¹¹ G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku...*, s. 129. Dziamski przywołuje w tym miejscu wiersz Schelleya *Chmury* („Zmieniam się, ale nie mogę umrzeć”), chcąc pokazać romantyczne inspiracje postmodernizmu. Można przywołać także wiersze Wallace'a Stevensa, w którym pojawiają się charakterystyczne wersy: „któżyby pomyślał, ażeby wytworzyć/ Tak wiele jaźni, tak wiele zmysłowych światów,/ jak gdyby w powietrzu, w aurze południa, kłębiły się/ Metafizyczne zmiany, które zachodzą w naszym życiu/ I tam, gdzie żyjemy” (za: M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 487).

¹² G. Dziamski, tamże, s. 48.

nak o wykład, pouczenie, wskazówki, Mistrz pojawiający się w wierszu kilkakrotnie udziela rad na temat innego sposobu poruszania się w świecie, w którym nie twardy grunt ziemi, ale „wibracje powietrza”, „niuansy powietrza” („Może już dorastamy do niuansów powietrza”) wyczulają człowieka na środowisko. Prawie inicjalne pytanie: „Jaki będzie miał smak ten nowiutki świat” można umieszczać w różnych kontekstach – począwszy od zmienionego wyobrażenia śmierci, „oceanicznego, nieodróżnicowanego stanu umysłu” (Robert Smithson)¹³, po ironicznie utopijne wyobrażenie realnej przestrzeni, odnoszące się do scenariuszy apokaliptycznych. Ale najbardziej interesujący wydaje mi się ten kontekst, dzięki któremu obraz „nowiutkiego świata” łatwo powiązać z koncepcją innego modelu komunikacji. To powiązanie umożliwia figura powietrza rozumiana jako kanał komunikacyjny:

Kopalnie powietrza
to szyby głosów, chóry słów zwietrzałych,
co wrócą deszczem – zbyt ciężkie, by fruwać,
wejdą w krew żywych.

Odczytując te frazy, dostrzegamy, że model komunikacji zobrazowany pod postacią „kopalni powietrza” wygląda inaczej niż model komunikacji opisywany w perspektywie postmodernistycznie i poststrukturalnie rozumianego języka; mówiąc ostrożnie – więcej tu związków znaków ze światem, niekontrolowanych przejść między znakowym i zmysłowym porządkiem. Chodzi mi o to, że ponad, obok albo pomimo fraz o rozdzielności tych porządków, poza myśleniem o nieustannym rozmijaniu się przeżycia i opowieści o przeżyciu, ponad komunikacyjnym kolapsem rozwijają się na zupełnie innej płaszczyźnie – właśnie elektroniczno-środowiskowej – myśli o związkach między tymi porządkami. Wiersz wymykałby się strukturalistycznie i poststrukturalistycznie rozumianemu rozejściu języka ze światem, lingwistycznemu uwiedzeniu przez znaki – one są także uwiedzione, są w sieci uwiedzenia, choć zarazem ją wytwarzają. Takie estetyczne konteksty stwarzają szansę na pomyślenie o sferze, w której będzie więcej możliwości wyboru niż tylko pomiędzy dwiema pozycjami (życia i opowieści o życiu, porządku znakowego i porządku cielesnego *etc.*).

¹³ Cyt. za: G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku...*, s. 129.

Najistotniejsze jest to, że u Sosnowskiego elektroniczność i wirtualność nieodłączne są od tzw. naturalnego, organicznego krajobrazu. W tytułowym wierszu debiutanckiej książki, *Życiu na Korei*, konsekwentnie budowana jest sielska atmosfera:

[...] Tylko pomyśl:
twoje prędkie słowa są znowu przecuciem
upalnych żniw i tego zachwytu o zmierzchu,
kiedy ruszają tańce, oszołamiające
antycypacje tych zdawkowych miłościk [...].

Pastoralizm tego fragmentu – wytworzona ułuda pięknego świata, życie jako „rozkoszne przeciąganie się” – utwierdza erotyczne pobudzenie i zmysłowy obraz świata, w którym znowu pojawia się powietrze, tym razem we frazie „jabłko, woda, mleko,/ przeczyste powietrze” jako jeden z tych elementów, które składają się na wyobrażenie „dobrej ziemi”, przyjaznego otoczenia, rajskości. Sosnowski kompromituje zamierzony anachronizm tych fraz pod koniec wiersza, ale w tekście żadne ze stanowisk nie wygrywa: marzenia o świecie z jabłkiem i przczystym powietrzem oraz zniszczenie tych marzeń są równie ekscytujące: „będziesz mógł się napić,/ pogruchotać sobie świat i nareszcie/ zreflektować się”. W *Biebrzy, Czerwonym Bagnie (Życie na Korei)* pojawia się charakterystyczne dla wielu wierszy rozplanowanie zjawisk przyrodniczych i wirtualnych na jednej płaszczyźnie: „[...] To tylko nerwy, mówisz,/ a wokół szaleją bladolice burze/ jak błyszczące ekrany”. I mimo, że „wieś kaput” bohaterowie wiersza udają się na coś w rodzaju wycieczki („Przez całą drogę śpiewaliśmy psalmy”), podczas której: „tęcze rosną w czterech rogach świata/ kiedy wchodzimy lekko lewa prawa/ w błękitne przestrzenie ozonu”. Obraz „błękitnych przestrzeni ozonu” może być obrazem programowanej przez różne elektroniczne obwody świadomości i zarazem programowaniem przestrzeni dla ustanowienia tej świadomości. Mielibyśmy tu do czynienia z czymś, co estetyka wirtualnych *realis* określa jako połączenie ludzkiej formy (bioświadomości) i elektronicznej materii¹⁴. Michał Ostrowicki, komentując ewolucję kulturową, polegającą na współlistnieniu człowieka i maszyny elektronicznej i wytworzeniu w efekcie tego współlistnienia świadomości zintegrowanej, pisze że:

¹⁴ Zob. M. Ostrowicki, *Człowiek w przestrzeni technologicznej głębi*. W: tegoż, *Wirtualne realis*. Estetyka w epoce elektroniki, Kraków 2006, s. 133.

Dochodzi w niej do upodmiotowywania świata wirtualnego, przenoszenia lub wszczepiania tam świadomości ludzkiej, tak jakby podmiotowość zmieniała swoją domenę: z człowieka na elektroniczną świadomość złożoną ze współistnienia świadomości ludzkiej i działania maszyny. Świat wewnętrzny podmiotu poddaje się modelowaniu własnego *ja* w inną rzeczywistość [...]¹⁵.

Podmiotowość zmieniająca swoją domenę, bioświadomość zaszczepiająca się na innych matrycach – to doskonałe peryfrazy sposobu, w jaki można by ująć figurę podmiotu w wierszach Sosnowskiego. Krajobraz jest tu także wyraźnie programowany wraz z programującą to wszystko świadomością, której wcześniej zostały zaszczepione idee życia sprzed industrialnych i mechanicznych czasów.

Gdyby próbować podsumować przytoczone wiersze, w których pojawia się figura powietrza, to można powiedzieć, że podmiotowe kreacje połączone są w nich z intensywną świadomością środowiska. Nie chodzi jedynie o świadomość ekologiczną, ale raczej o świadomość niedających się ogarnąć zależności między sferą percepcyjno-zmysłową człowieka a wszystkimi zmianami, którym podlega jego otoczenie. Jak pisze McLuhan, „Artysta bada zniekształcenia życia zmysłowego wywołane nowym programowaniem ze strony środowiska i stara się stworzyć takie artystyczne sytuacje, które korygują jego nastawienie i zniekształcenie zmysłów, powstałe pod wpływem nowej formy”¹⁶. Buzujące, pełna wrzenia pasma znaczeniowe tych tekstów dowodzą, że sztuka/poezja może uświadamiać, w jaki sposób wpływ środowiska wymyka się kontroli naszej percepcji i sprawiać, by środowisko stawało się widoczne: przykładem takiego działania jest właśnie użycie figury powietrza (choć nie tylko: światło, tęcza, zjawiska tzw. przyrody są u Sosnowskiego bardzo zintensyfikowane, a w rzeczywistości takie efekty przyrodnicze zdarzają się przecież rzadko). McLuhan pisze w związku z tym, że rzadko dostrzegamy środowisko, „umyka ono naszej uwadze” (s. 497), a „w epoce przyspieszonych zmian nagli nas potrzeba dostrzegania środowiska”, ponieważ „nowe środowiska odmieniają progi wrażliwości naszych zmysłów. Te zaś przeobrażają nasze spojrzenie na świat i nasze oczekiwania” (s. 504). Toteż McLuhan uważał, że „potrzebujemy [...] środków niezbędnych do mierze-

¹⁵ Tamże, s. 132.

¹⁶ M. McLuhan, *Wybór tekstów...*, s. 488. Kolejne numery stron bezpośrednio w tekście.

nia progów wrażliwości zmysłów, a także dokładnych sposobów odkrywania zmian, którym ulegają owe progi w wyniku pojawienia się każdej nowej techniki” (s. 504). McLuhanowi chodziło o stworzenie w oparciu o racjonalne przesłanki uporządkowanej przyszłości „dla każdej ludzkiej społeczności” (s. 497). Podmiot Sosnowskiego testuje na sobie możliwości przesunięć granicy zmysłowo-percepcyjnej (podobnie jak robił to podmiot Rimbauda, Artauda, Wojaczka), mając na uwadze inne powody niż McLuhan, a także inne niż jego poetyccy poprzednicy: nie interesuje go ani przyszłościowy raj, ani skrajny indywidualizm podmiotu. Odnawianie pracy zmysłów, ich rewitalizacja nie dokonuje się u Sosnowskiego w perspektywie samego podmiotu ani samej literatury, ale raczej tego wszystkiego, w czym ów podmiot jest zanurzony. Nie chodzi tu jednak o to, że powietrze staje się widoczne, podczas gdy wcześniej było niewidzialne i niedostrzegalne, nie chodzi o nadawanie symbolicznych znaczeń temu, co znajduje się poza możliwościami percepcyjnymi człowieka. Uświadamianie doznań, na które nasze zmysły nie reagują, jest tu jednym z elementów batalii Sosnowskiego o iluzję wyjścia poza skończoną, ludzką postać człowieka: zaczynamy dostrzegać materialność powietrza¹⁷, może zaczniemy dostrzegać jeszcze coś innego?

Co takiego mielibyśmy dostrzec? Żeby na to odpowiedzieć, najpierw należy zdać sobie sprawę z tego, jak te procesy wyglądają w ostatnich książkach autora *Po tęczy?* „Elektryczny świat wspólnego programowania”¹⁸ obejmuje w nich wszystko. Jacek Gutorow, komentując poemat *Tam gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, podkreśla, że dominantą tekstu jest „spektakularny charakter języka i wynikająca stąd niemożność powiedzenia czegokolwiek”¹⁹. Krytyk uważa, że najważniejszy jest brak komunikatu. W perspektywie filozofii powietrznej (w ramach której zauważanie i materializowanie powietrza oznacza odbieranie bodźców, wrażeń, sygnałów, gdy nie ma tradycyjnych oznak komunikatu) ten brak paradoksalnie nie jest pustką, okazuje się wyłącznie ograniczeniami naszych

¹⁷ Warto wspomnieć o eksperymentach Cage’a, który także zajmował się powietrzem: „Wiemy, że powietrze przenikają wibracje, których nie jesteśmy w stanie usłyszeć. W *Variations VII* próbowałem posłużyć się dźwiękami z tego niesłyszalnego otoczenia. Ale to otoczenie nie może być traktowane jak przedmiot. Wiemy, że jest to proces”. Cyt. za: G. L. Ulmer, *O przedmiocie postkrytyki*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 4, Kraków 1994, s. 112.

¹⁸ M. McLuhan, *Wybór tekstów...*, s. 520.

¹⁹ J. Gutorow, *Andrzej Sosnowski. Wiersz wychodzi z domu*. W: tegoż, *Urwany ślad...*, s. 206.

zmysłowych (postrzeżeniowych) możliwości. To także nic nowego: marzeniem modernistycznych nowatorów było właśnie przekroczenie ograniczeń ludzkiego ciała²⁰. Myślę, że poezja Sosnowskiego nadal uosabia te marzenia, staje się polem badań możliwości przystosowania ludzkich parametrów zmysłowości do coraz bardziej zaawansowanych systemów, w których Ja musi działać i żyć.

Podmiot Sosnowskiego, który zanurza się w powietrzu i doświadcza go silniej niż form bardziej materialnych i uformowanych, mógłby wypowiadać wojnę temu, co w rzeczywistości jest najbardziej rzeczywiste, czyli śmierci. Chodziłoby o uwolnienie się od wszystkiego, co nas jako ludzi ogranicza. W kontekście *Życia na Korei* entropijna moc zaniku jest ekscytująca i pobudzająca dlatego, że prowadzi do przemiany, sygnalizuje świat metamorfoz, a nie ostateczności i nieodwołalności²¹. „Kręcimy wszystko od »rozprężenia zmysłów«” (*Wiersz dla Becky Lublinsky*). W tym tekście pojawia się także wiza wzbijania się w powietrze:

[...] Jakże my potrafimy
studiować szczęście w ciszy lotu
ponad kolorową architekturą Paula Klee,
która nagle stała się jedyną architekturą marzeń
mówiącą dziecinnymi barwami wokół samochodów
coraz szybszych, w których wygodnie rozparci

²⁰ Ewa Rewers pisze, komentując działania Le Corbusiera: „W miejsce [...] idealistycznych wyobrażeń o związku człowieka z naturą, zaproponował technokratyczne marzenie o życiu zorganizowanym na kształt precyzyjnie zaprojektowanej i niezawodnej maszyny”. Le Corbusier marzył o pozbyciu się natury dzięki wynalazkom: „Wraz z naturą, pisze Senett, udało się Le Corbusierowi usunąć z przestrzeni miejskich także doświadczenie upływającego zgodnie z rytmem natury i historycznych wydarzeń czasu, które wiązało się z tak ważnymi w romantycznym planowaniu urbanistycznym pozostałościami stylów historycznych, oraz doświadczenie przestrzenności zdarzeń. Przestrzeń pokonywana przez zamknięte w kapsułach maszyn ludzkie ciała miała być otwarta i pusta, by nie stawiać im oporu”. E. Rewers, *Po-wolna przestrzeń*. W: *Czas przestrzeni...*, s. 324.

²¹ To oczywiście nic nowego: Jacek Gutorow pisał, komentując poemat *Zoom*, że jawi się mu on jako „zapis kryzysu; a właściwie kryzysów, i to w dwojakim sensie. Po pierwsze, chodzi nie tyle o moment przełomu, ile trwający bez końca proces przełamywania. Nie tyle o przekroczenie progu, ile o pojawiające się raz po raz »rytuały przejścia« [...] Po drugie, tekst zdaje się wskazywać na istnienie wielu procesów kryzysowych, które łączy retoryka rozproszenia i zaciemniania”. Zob. J. Gutorow, *Andrzej Sosnowski. Wiersz wychodzi z domu*. W: tegoż, *Urwany ślad...*, s. 201. Podobnie o rewitalizacyjnej mocy wyczerpania pisze Grzegorz Jankowicz w tekście *Sosnowski. Estetyka wyczerpania czy estetyka wyczerpana?* W: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 255-266.

wzbijamy się lekko w powietrze! Bez kamiennego snu
o sile ciężenia, niemi, zbawieni od słów
a więc wolni od całego świata, który błysła w nas
tyloma językami! [...]

Paradoksalnie jednak wszystkie obrazy wzbijania się w powietrze, pozbywania się osadu materialnego umocowania ludzkiej postaci uświadamiają podstawowe warunki, jakie ograniczają naszą ludzką egzystencję. Sosnowski opisuje tę egzystencję z takich pozycji, jakby już się dokonała zmiana w naszych ograniczeniach fizycznych (genetycznych, historycznych, społecznych). Monika Bakke, komentując tendencję we współczesnej sztuce do materializowania powietrza i traktowania go jako „strumienia informacji”, dodaje, że „w powietrzu zanurzeni jesteśmy tak, jak »zanurzeni jesteśmy w danych«”. Nie ma czegoś takiego, jak „wolne powietrze”, jest ono „zawsze specyficznie podzielone, heterogeniczne, rozwarstwione”. Bakke pisze także, że powietrzny ruch nie oznacza całkowitej wolności: dryfowalibyśmy „w powietrzu oraz tak jak powietrze”²². Może więc w wierszach Sosnowskiego chodzi nie tyle o tęsknotę za wolnością uosabianą w nich przez pragnienie uwolnienia się od sił grawitacji, które nas ograniczają, ile o marzenie o jeszcze większym ograniczeniu, pozbyciu się jakichkolwiek możliwości, oddaniu się (metaforycznie i dosłownie rozumianym) sterownikom, matrycom, oprogramowaniom? Ten paradoks zauważa także Kacper Bartczak:

Czeluść, w którą mówiące „coś” Sosnowskiego się rzuca, jest siecią o nieskończonej ilości splotów i powiązań. Będąc w tle, jest się nigdzie i jest się wszędzie, ponieważ w nieskończoności, jeśli przestrzeń jest jednorodna, odpada pojęcie skalkulowanych wobec jakiegoś środka współrzędnych²³.

Oczywiście skłonność do podniebnych lotów dobrze daje się uzgodnić z redukcjami językowymi w ostatnich poematach. Kurcząca się sfera znaczenia i sensu wypierana jest przez coraz bardziej wyrazisty materialnie aspekt samego dźwięku, szumu, muzycznej tonacji słów. Chodzi o „czystą material-

²² M. Bakke, *Przeciw pustce – sztuka pamiętająca materialność powietrza*.... s. 296. Autorka w dalszej części swojego tekstu cytuje Tomasa Saraceno, który zauważa, że „jest to marzenie każdego biotopu, by unieść się w powietrze i latać dookoła świata, dowolnie korzystając z energii solarnej” (s. 300).

²³ K. Bartczak, *Wiersze, które się zachowują*. W: tegoż, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 188.

ność wypowiedzi językowej”, o której pisał Blumenberg w związku z uwolnieniem sfery językowej od sfery faktyczności:

We *Fragments des mémoires d'un poème* z 1937 roku Valéry motywował wyższość najszerzej pojętego ornamentu i czystej muzyki, czyli uwolnienia od funkcji oznaczania, zerwania więzów faktyczności. W muzyce, w dziele muzycznym jako wynalazku, w każdym momencie obecna jest pełnia możliwości, i to nie tylko bez przedstawiającego, odtwórczego odniesienia do uprzednio istniejącej rzeczywistości, lecz także i przede wszystkim bez ograniczenia tego, co możliwe, przez to, co już zrealizowane [...] W tej perspektywie wyzwolenie inklinacji języka do wieloznaczności okazuje się korelatem estetycznego przekształcania rzeczywistości na powrót w skarbnicę nieprzebranych możliwości²⁴.

„Czysta materialność wypowiedzi językowej” może być rozmaicie rozumiana, m.in. dla Blumenberga i tzw. poetów poezji autotematycznej będzie otwarciem na nieskończone możliwości samego materiału (słownego, dźwiękowego) i „uwolnieniem” podmiotu od faktyczności i konieczności, dla późniejszych komentatorów poezji modernistycznej i badaczy języka – przykładowo dla Paula de Mana – „czysta” materialność to niefiguracywna postać języka, „absolutna dosłowność” poza sensem i znaczeniem, będąca raczej śmiertelnym ciosem dla wszystkich podmiotowych i egzystencjalnych idei niż ożywym impulsem²⁵. To, co Hans Blumenberg ujmuje jako pozytywną wartość materialności wypowiedzi językowej, pojawia się także u Gianniego Vattima, jednak w znacznie bardziej negatywnym aspekcie, choć w porównaniu do myśli Paula de Mana ujęcie Vattima sprzyja rozstrzygnięciom owocniejszym dla samego podmiotu i dzieła sztuki. Materialność,

²⁴ H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. 143–144.

²⁵ Píše o tym Grzegorz Jankowicz: „Chodzi o absolutną literalność, której nie należy rozumieć jako bezpośredniego i niezmaconego retoryką przekazu, lecz jako totalną demistyfikację istnienia. Na końcu tego marszu ku negatywności znajduje się – by znów posłużyć się językiem psychoanalizy – mur realnego, bezsensowna miazga i ostateczny rozpad. Proces ten można określić mianem wyczerpania estetyki. W tym przypadku estetyka – zgodnie ze swoim greckim źródłosłowem – oznaczałaby doświadczenie zmysłowe, wyczerpanie zaś dotyczyłoby już nie tylko zużytych form i konwencji pisania czy mówienia, ale także podmiotu piszącego i jego ciała”. G. Jankowicz, *Sosnowski. Estetyka wyczerpania czy estetyka wyczerpana...*, s. 262.

przeformułowana u tego filozofa za Martinem Heideggerem na ziemskość²⁶, jest właściwością każdego inskrypcyjnego dzieła sztuki. Nie chodzi tu więc wyłącznie o materialność samego języka, co wydaje mi się znaczące i ważne, ale o wspomagające lub osłabiające tę materialność różne formy sztuki. Z takiej możliwości „rozluźnienia” samodzielności (i hegemonizmu) monolitycznego języka korzysta, jak się zdaje, poezja Sosnowskiego. Rozwija się ona na stylu elektronicznych modeli świata, życia i komunikacji (mających skłonność do dematerializacji, do zanikania) i sztuki nadal inskrypcyjnej, ostatniej, jaka według Paula Virilia²⁷ jest przywiązana do trwałych form. Ziemskość, wyrażana figurami powietrza, nadal przypomina o materialnym aspekcie znaków, choć oczywiście konsekwencją takiej pamięci jest myślenie także o ich śmiertelność i nietrwałości. W tradycyjnej estetyce metafizycznej najbardziej rozpowszechnioną reakcją na takie rozpoznanie były próby zapobieżenia tej konsekwencji, o czym świadczy koncepcja sztuki rozumianej jako unieśmiertelnienie (najpierw tego, co wydawało się wieczne, uniwersalne, potem tego, co ulotne, przemijające). Estetyka elektronicznych *realis* podpowiada coś innego: usuwając aspekt materialny, usuwa też dojmujący ciężar myśli o byciu-i-nie-byciu, choć przecież wcale nie oferuje wiecznego życia, ale „niepewność realnego”, o której pisze Jan P. Hudzik²⁸. Koncepcje elektronicznych światów zmieniają więc cały dotychczasowy układ biologiczno-metafizyczny. Zdaje się, że z tej wypowiedzi korzysta autor *Sezonu na Helu*.

²⁶ „W odróżnieniu od przedmiotów codziennego użytku dzieło sztuki wysuwa swoją ziemskość, śmiertelność, swoją bezbronność wobec działania czasu nie jako elementy ograniczające, ale jako konstytutywne aspekty swojego znaczenia. W każdym dziele sztuki obecny jest element ziemski, który nie staje się znaczeniem, światem, dyskursem, a tylko nawiązuje do śmiertelności. Sztukę można nazwać odkładaniem się prawdy, dlatego, że tkwi w niej spór ziemi ze światem, a więc funduje świat, odsłaniając jego bez-podstawność”. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, s. 118.

²⁷ „Mam wrażenie, że land-art to ostatnia wielka sztuka inskrypcji poprzedzająca całkowitą jej delokalizację w rzeczywistości wirtualnej. To albo początek ewentualnej reterytorializacji sztuki, albo ostatni ślad, labędzi śpiew sztuki wpisanej w obszar, [gest] poprzedzający jej ostateczną zniknięcie w wirtualnej rzeczywistości wymiany natychmiastowej”. *Ślepe pole sztuki*. Rozmowa Paula Virillio i Katherine David, przeł. E. Mikina. „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15.

²⁸ „Francuscy spadkobiercy Heideggera nie przeciwstawiają już prawdy życiu, programowo nie marzą też o tak pojętej źródłowej prawdzie. Chcą docenić i przewartościować zarazem znaczenie doświadczenia niepewności realnego”. Jan P. Hudzik, *Niepewność realnego: o nowoczesnym życiu w świecie iluzji*. W: *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 64.

3.

Miłosz Biedrzycki niezwykle mocno eksponuje w swoich tekstach cieleśny, percepcyjny związek podmiotu z otoczeniem. Percepcyjna aktywność tego podmiotu najczęściej kulminuje w intensywności i zagadkowości frazy, co sprawia, że w utworach autora *No i tak* „chemia nagłego zdarzenia”²⁹ daje o sobie szczególnie mocno znać. Obie kategorie, intensywność i zagadkowość, wystrzają z kolei żywiołowy charakter tych wierszy – stają się one rodzajem eksperymentu z ludzkimi możliwościami zmysłowymi, łączy je bowiem zasada szeroko rozumianej „postrzeżeniowości”. Umożliwia ona podmiotowi tych utworów dostęp do świata materii, fizycznych cząsteczek, przepływu energii. Jakby wbrew od dawna formułowanym twierdzeniom, że świat został zamieniony w obraz, w kompozycjach Biedrzyckiego świat jest „na dotyk”, słuch, zapach, blisko i namacalnie. Nie oznacza to jednak powrotu do sensualnie i materialnie konkretnego świata wyraźnych obiektów. Autor *No i tak* rezygnuje w swoich wierszach z takich ujęć przedmiotów, które wskazywałyby na ich bezwładność, z przedstawiania świata uformowanego w konwencjonalnej ramie, co dobrze obrazują frazy wiersza:

gruzelki światła, cukrowy groszek w przecięciach powietrza

lot czerwonych, żółtych, zielonych, fioletowych odprysków
przestrzeni. znam tylko cztery słowa, aerozol planet,
życie równikowe. trwa budowa katedr na drgającej kropli gazu.

Taki sformułowania, jak „areozol planet”, „drgająca kropla gazu”, „fioletowe odpryski”, „życie równikowe” niosą ze sobą obietnicę urzeczywistnienia świata doznań przekraczających ludzkie możliwości zmysłowego odczuwania. Obojętne więc, czy Biedrzycki pisze o przyrodzie, miejskich krajobrazach, społecznym kontekście różnych wydarzeń, miłosnych sprawach, biograficznych historiach, wielokulturowym świecie „mieszkańców” *etc.* – zawsze w tych różnych ujęciach perspektywa zmysłowej więzi Ja z przestrzenią jest najbardziej aktywna. Nie wyklucza ona innych aspektów w doświadczaniu świata, na przykład krytycznych sądów, intelektualnych podsumowań, ironicznych parodii, ale to właśnie ta perspektywa sprawia, że Ja pragnie czuć się swobodnie i przyjemnie w świecie, który ogranicza swobodę i szantażuje koniecznością odczuwania przyjemności.

²⁹ Pisze o tym Karl Heinz Bohrer w kontekście rewolucyjnych środków wyrazu takich autorów, jak Schlegel, Kleist, Novalis. Zob. K. H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemienio-wa, Warszawa 2003, s. 17.

Biedrzycki oczywiście nie zawiera całkowicie zmysłom, nie poszukuje świata maksymalnie „dobrego” dla cielesnego, biologicznego, materialnego umocowania Ja. Jego rozpoznaniom dotyczącym zmysłowości towarzyszy przeczcucie, że aparat postrzeżeniowy człowieka niesie ze sobą także znieczulenie, a więc to, co Wolfgang Welsch rozumie jako anestezję, ślepotę, głuchotę. Wystarczy przyjrzeć się wersom:

jestem tyłem jaskini, jaskrawo zimne igły krople wzdłuż
kręgow. blask jest tłem. mętne czerwone światło bombarduje.
ptak, jestem ciemną watą w kartonowym pudle. chwila
kiedy podrzucony kamień czasu zawisa – ja wyciąga się w pręty
ja: podobnie bezruch jest złudą. ściany rozsuna się. Płomień.

Identyfikacja Ja z „tyłem jaskini” oraz z „ciemną watą w kartonowym pudle” uruchamia ciąg obrazów związanych z zaciemnieniem, ogłuszeniem, nawet jeśli na koniec – „płomień”, oślepiające rozjaśnienie. Nagłe zerwania kontaktu ze wszystkim, co podmiot otacza, jakie możemy zauważyć w tego typu wierszach, są dowodem na występujący w nich splot ekscytacji i ryzyka w doświadczaniu świata. Estetycznemu wyczuleniu na materialny aspekt świata i „endorfinowemu” odczuwaniu podmiotu odpowiada świadomość ryzykownych związków między nim a całą złożoną strukturą rzeczywistości. Doskonale widać to na przykładzie *Sofostrofy*, jednego z najbardziej oryginalnych wierszy pod względem ambiwalentnych ujęć przestrzeni. Biedrzycki zdaje sprawę także z niewydolności zmysłów, które w świecie mutacji, elektronicznych przeskoków, hiperrealności oraz różnego rodzaju zagrożeń nie wystarczają do tego, by wyczuć podmiot na wszystkie bodźce.

Tradycja, w której kształtuje się i ustala konfiguracja zmysłowa podmiotu wierszy autora *No i tak*, jest pochodną długiego ciągu doświadczeń filozoficznych, językowych i estetycznych, od dawna pojawiających się w literaturze. Możemy przypatrywać się intensywnej soczystości języka i mięsistości obrazowania Czesława Miłosza, konstrukcjom Juliana Przybosa, słopiewniom Juliana Tuwima, próbom odtworzenia przez Mirona Białoszewskiego dziecięcego języka, niemal pornograficznym frazom Stanisława Grochowiaka, dosadności sformułowań w wierszach Anny Świrszczyńskiej... Już ta lista, stworzona szybko, pokazuje, że zmysłowość rozumiana bywa bardzo różnie i różne sposoby językowego postępowania do niej prowadzą. W ramach mimetycznej tradycji celem będzie przedstawianie, obrazowanie, wyobrażenie w wierszu przedmio-

tu, krajobrazu *etc.*; w zgodzie z awangardową konstruktywnością za zmysłowość odpowiadać będzie upodobanie do ruchu, przeobrażanie się przestrzeni za sprawą percepcyjnej aktywności podmiotu; zmysłowy efekt może powstać także dzięki wyeksponowaniu fizjologicznego aspektu cielesności lub dzięki podkreślaniu wrażenia erotyczności, jakie wytwarza styk pisania i ciała. Najczęściej jednak ekspozycja zmysłów w modernistycznej poezji pociąga za sobą przekonanie o śmiertelności, kruchości, skończoności człowieka – na pierwszym planie sytuuje się wówczas refleksja egzystencjalno-metafizyczna. Nie tylko zresztą w poezji: zmysłowe akapity Jamesa Joyce’a czy Władimira Nabokowa wprowadzają tę samą sugestię żalobnego tonu. Szaleństwa bohaterów powieści i opowiadań Julio Cortáзара dopełnione są z reguły melancholijną aurą ich życia *etc.* A więc z jednej strony, materialistyczny konkret, zmysłowe (radosne) nurzanie się w świecie, orgiastyczne uniesienia w „teraz”, ale i z drugiej strony – wychylenie w stronę śmierci, pogrzeby i całun.

Ten metafizyczny aspekt (modernistycznych najczęściej) rozważań nad zmysłami pojawia się oczywiście w tekstach Biedrzyckiego, jednak to nie on wydaje mi się najbardziej znaczący i interesujący. Zmysły jako kanał śmiertelności człowieka stanowią dawno opracowany temat. Biedrzycki zdecydowanie częściej wykorzystuje neoawangardowe skłonności do myślenia o przestrzeni w kategoriach tworzenia, rekonfigurowania – autor *No i tak* nie darzy zaufaniem stałego stanu (przedmiotów, ludzi, krajobrazów), podobna nieufność towarzyszy mu, gdy chodzi o statyczny, pasywny aspekt ludzkiego istnienia i poznania. Przestrzeń jest u niego raczej „uprzestrzennianiem”, aktywnym polem percepcji – nie istnieje jako dana do zagospodarowania, spostrzeżenia, zamieszkania, doświadczania³⁰. Równocześnie dostrzec można w tym pisaniu elementy, które wchodzą w dialog ze współczesnym namyśłem nad przemianami kulturowo-cywilizacyjnymi – na przykład stanowią komentarz do zjawiska ekspansji świata wirtualnego i cyfrowego. W *Virtual reality* (z tomu *oo*) żartobliwie wskazuje się na sposoby zwiększania zmy-

³⁰ Zob. spostrzeżenia o „uprzestrzennianiu” w tekstach: E. Rewers, *Po-wolna przestrzeń* oraz M. Bakke *Przeciw puste – sztuka pamiętająca materialność powietrza*. W: *Czas przestrzeni...* oraz: P. Macnaghten i J. Urry, *Alteratywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 144. P. Macnaghten i J. Urry wspominają o publikacji Lefebvra’a *The production of Space (Tworzenie przestrzeni)*, w której utrzymuje on, że „przestrzeń tworzy i odzwierciedla ludzka aktywność i dlatego przestrzeń reprezentuje stronę walki i negacji. Nie jest pustym pojemnikiem oczekującym po prostu na wypełnienie”.

słowych możliwości człowieka za pomocą różnych protez technologicznych; zawarta w wierszu sugestia, że istnieją jedynie kopie wykreowanych światów faworyzuje ludyczną wizję świata jako obrazu. W tekście 14 (z tomu *Pyl/Lyp*) podejrzanie sztuczny wydaje się podmiotowi krajobraz, jaki się przed nim rozsnuwa, choć tylko drobiazgi w obserwowanej rzeczywistości uzasadniają takie podejrzania (niedorobiony, niedokładny, potrzaskany, „jakby był nakręcony gdzie indziej”). Ostatnie wersy nie pozostawiają jednak wątpliwości. Odsłania się „montażowa” strona świata-spektaklu, jego rewers:

dopóki w trzydziestej godzinie montażu
ktoś nie zauważy, że najważniejsza twarz,

migająca tylko przez chwilę, ale najważniejsza
ma źrenice pokryte napisami w odwrotną stronę....

Mówiąc o trudności w ustaleniu granicy między światem realnym a wirtualnym, podmiot tych wierszy pamięta o istnieniu takiej granicy – wbrew apokaliptycznym zapowiedziom o zagrożeniu tego, co realne przez to, co sztuczne³¹.

Zmysłowość jest więc w wierszach Biedrzyckiego przede wszystkim, choć nie tylko, aktywnością percepcyjną. Jako taka „organizuje” większość jego tekstów, nadaje im specyficzny, rozpoznawalny charakter i pośredniczy w wielu kontekstach, w jakich możemy teksty te umieścić. Przyjrzyjmy się kilku z nich – na początek przeczytajmy utwór z tomu *Pyl/Lyp*:

światło, tu jako pojedyncza
korpuskuła, mała krupinka
wpasowana w obręb oktawy.

każda fala z osobna nie niesie
radości, już prędzej całe morze
rękawiczka z wałkami,

pogufrowana. co za podróż,
drobienie nogami w żywym srebrze!
witanie zjaw wychodzących

z mgły, sami bliźni, *nawet*
milicjanci.

³¹ Zob. P. Zawojski, *Czas cyberprzestrzeni. W: Czas przestrzeni...*

Wiersz może wydać się nam abstrakcyjny i idealistyczny: światło, korpusty, przestrzeń uwolniona od ciężaru materii dryfuje w stronę dźwięku. Jednak inicjalne frazy, informujące o przestrzeni dźwięku i światła, fal i energii, mikrocząstek materii, bardzo powoli wprowadzają też zmysłowe, radosne odczucia podmiotu, który w swoim witalistycznym przyjmowaniu świata nadaje mu zjawiskową, świetlistą postać. Auratywność tego świata – bliska mistycznym uniesieniom, które tu nie mają nic z dystansującej powagi i zagrażającej podmiotowi transgresji, bo przeżywane są na sposób zwyczajny, niecelebracyjny – łączy się z ekstatycznym przeżywaniem. A ekstaza, która stwarza wszystko razem – i przestrzeń, i jednostkę – ujęta jest w żartobliwej formie, a nie pełnej patosu, jak mogło wydać się na początku lektury. To najdosłowniej „świat wspólny”, świat przyjaźni i radosnych związków – świetlistość filomatów i filaretów, pieśń radości i młodości, szampańska zabawa wczesnych skamandrytów. Biedrzycki rozsiewa aluzje literackie, jakby chciał przywrócić pamięć o wszystkich marzeniach dotyczących zjednoczonej, „cieplej” sfery. Zmysły nie są tu żadnym regulatorem przestrzeni, ale nie są też bezużyteczne czy bezsilne; symfoniczna orkiestracja, jaką jest „drobienie nogami w żywym srebrze!”, odbywa się właśnie dzięki „u-zmysłowieniu” tego, co bezpośrednio zmysłami trudne jest do uchwycenia.

Wiersz *paleolityczne graffiti w brzuchu wieloryba* (z tomu *oo*) uświadamia, że nawet społeczny filtr nie zmienia niczego w eksponowaniu sensorycznej relacji ze światem.

jesteśmy naskórkiem społeczeństwa
 faktycznie, pozostali, stróże ujarzmiający
 kurz szlauftami, wtatuowani w garnitury
 pracze pieniędzy, malinowe w słońcu
 zakonnice, rowerzystki, blaszane hamburgery aut
 wrzynające się między plany horyzontu
 owszem, to jest *głębokie* –
 taki pan W.: nerka albo wątroba,
 albo, niech będzie, serce, kupuje i sprzedaje
 akcje Wólczanki, przemieszcza się w limfocycie
 arteriami miasta – dla nas pazury
 zwierza, zwęglający płomień
 (światło?)

Wyrazistość wspólnotowego planu wiersza tkwi w zmysłowych zbliżeniach języka i podmiotu; wyparta abstrakcyjna masa tłumy nie wraca w żadnej postaci – społeczeństwo nie jest oddzielone od architektury i infrastruktury miasta, ten organizm „praczy pieniędzy, stróżów, zakonnic, rowerzystek” „przemieszcza się w limfocycie/ arteriami miasta”. Zagadką pozostaje owe „my”, pozornie oddzielone od arterii miasta. Pozornie, bo choć wyodrębnienie poszczególnych klas społecznych wskazuje na to przestrzenne oddzielenie, unieważnia je zmysłowy wymiar języka, niwelujący granice, rozporządzający terenem nie na zasadzie parcelacji i pogłębiania różnic, ale – uwspólniania, ustanawiania miłosnej scenerii. „To właśnie zmysły potrafią otworzyć nas na wspólność” – pisze Antonio Negri w wywiadzie *Powrót. Alfabet biopolityczny*³². Ten utopijno-marzycielski aspekt językowej zmysłowości, przybierający w finałowej frazie charakter proroczej wizji, która sprawia wrażenie jakby była podsumowaniem wyczerpującego, ale też „płomiennie” namiętnego życia – „dla nas pazury/ zwierza, zwęglający płomień/ (światło?) – jest triumfem innego porządku, innego myślenia o mocy Ja nad (już ustanowionymi) przegrupowaniami społecznymi. Utopijna marzycielskość uprzytomnia podmiotowi możliwość uaktywnienia sił re-organizujących architektoniczny plan miasta (rozumiany jako politycznie ukształtowana struktura) dzięki wyzwaniu energetycznych spięć między jednostkami. Jeśli sztuka krytyczna zajęta była od dłuższego czasu uświadamianiem tego, w jaki sposób różne ośrodki władzy manipulują ciałem, w jaki sposób zmysł wzroku zostaje wykorzystany przeciw światu cielesnej przyjemności i funkcjonuje pod postacią nadzoru i kontroli, to Biedrzycki w ramach tych samych kontekstów angażuje zupełnie inne środki, by uniknąć rozmaitych form przymusu. Nie tyle przedstawia on mechanizmy kontroli, nacisku, separacji i manipulacji, ile powołuje do życia „alternatywne” sposoby myślenia o uprzestrzennianiu podmiotu. Erotyzacja frazy, podkreślanie materialnego aspektu języka, uwolnienie realności od konkretnych rzeczy, a tym samym uwolnienie realności od produkcji, konsumpcji i wymiany dóbr; wszystko to jest wyzwaniem się Ja spod dominującego w danym czasie jednorodnego obrazu rzeczywistości ekonomii, polityki, płci *etc.*

³² A. Negri, *Powrót. Alfabet biopolityczny. Rozmowy z Anne Dufourmentelle*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2006, s. 142.

Zmyk (z tomu *No i tak*) najkrócej określiłabym jako wiersz o niezaspokojonym apetycie podmiotu na świat, „endorfinowym” podwyższeniu poziomu emocji. W innych, podobnych do niego wierszach owe emocje ładnie schodzą w dół – „drobne muśnięcia znaczą wiele/ drobne muśnięcia znaczą szlak na ciele”, czasem wspomina się o bliznach, smutek wzmacnia tu nastrój. W tym tekście jednak niewiele, zgoła nic nie zakłóca żywiołowego stanu pobudzenia:

coraz mniej pogody i niepogody
 coraz większe zadłużenie ciała u tlenu

znów przemieszczam się
 ziemia parzy mnie
 mazurski asfalt przez podeszwy tramppek
 szosa na przestrzał w szpalerze drzew
 parzy mnie granit Trøndelag
 trollowe lato, dwadzieścia pięć godzin słońca na dobę
 parzą w stopy piachy i żwiry
 Abu Gharadig, Abu Sennan, Ras Qattara
 skorpiony skwiercząc zmykają w głąb ziemi
 parzą zawiane śniegiem
 wertepy Szklar i Jerzmanowic
 rwąca rzeka społecznego obyczaju
 nie daje rady ich schłodzić
 moich stóp albo wszystkich tych ziem
 tłących się pod nogami
 czy nie przyszła pora zająć się wiekiem średnim
 średniej klasy zajęciem na średnim stanowisku
 średnio pełnym średnich aspiracji

pali się pod nogami od morza do morza do morza
 płonie mi czapka na wyprostowanych włosach –

Ewidencją cielesne odbieranie świata jest tu konsekwencją zachłanności, z jaką podmiot traktuje przestrzeń, wierząc w jej wielowymiarowe spectrum. „ziemia parzy mnie” – ten namiętny, gorący stosunek między gruntem a stąpającym po nim podmiotem odzwierciedla niepoohamowany apetyt, który stanowi zaprzeczenie „średnich aspiracji”. „Rozprzestrzenianie się” podmiotu, możliwe dzięki jego witalnej sile zdolnej do wytwarzania ciągle nowych pokus, obietnic, miraży, obiektów pragnień, wiąże się z wyzwaniem rzuconym społecznemu konwenansowi. „Rozprzestrzenianie” zaprzecza także, czy wręcz unieważnia,

te normy wspólnoty, które Ja uważa za restrykcyjne i ograniczające: „rwąca rze-ka społecznego obyczaju/ nie daje rady ich schłodzić/ moich stóp albo wszystkich tych ziem”. Schłodzenie stóp byłoby tu z pewnością oznaką przyzwolenia na katastrofę martwego życia w średnim wieku. Ekstazyjne, żywiołowo gorące stąpanie po ziemi jest poza ekonomią wieku średniego i średniej aspiracji społeczeństwa³³: „skwierczące skorpiony” – to „sycząca” figura wrzątku żywiołów, w jakim chciałby znaleźć się zapewne sam podmiot i dlatego tak wiele w tej figurze żaru i pasji. W pewnym sensie to wiersz nietzscheański: Biedrzycki realizuje w nim³⁴ myśl o tym, że „raczej umrzeć niż żyć *tutaj*” wyrażoną przez filozofa w tomie *Ludzkie, arcyłudzkie*³⁵, gdy pisze on o „buntowniczym, samowolnym, wulkanicznym, popychającym pragnieniu pielgrzymowania”.

Wiersz *** [moja przyjaciółka jest znów ze mną] z debiutanckiej książki jest otwarcie zmysłowy.

moja przyjaciółka znów jest ze mną
 czuję ją w płucach, wzdłuż kręgosłupa
 czuję jej krew w swoich żyłach
 moja przyjaciółka jest ze mną
 co znaczą dwa miesiące – dwa lata
 – cztery życia bez niej – zmarnowane i tyle
 Ziemia znów obraca się pod stopami
 i Niebo obsypane gwiazdami nie musi
 krzyczeć, drzeć się, rozdzierać na szmaty
 moja przyjaciółka wróciła
 całuje mnie od środka i
 w jej oliwkowych i szarych oczach
 miłość bez słów o miłości

Zmysłowość jest tutaj erotycznym pobudzeniem języka, intensywnością bycia z drugą osobą. Hymniczna pieśń rodzi się jednak nie tylko z uczucia do kogoś innego, ale także z poczucia bezpieczeństwa. Język utrzymuje

³³ Podobnym przeciwieństwem opisu żywiołowego życia będzie niezwykle przejmujący obraz życia z wiersza *Romek Pazur (bez wysiłku)*, który kończy się tak: „życie przesypuje się/ jak cukrowy groszek słony od potu/ wtulam głowę w załom/ pomiędzy pionowym słupem i poziomym okapem/ nie da się już wejść nigdzie wyżej/ stąd można tylko śmignąć w dół/ jak będę gotowy, powiem”.

³⁴ I w wielu innych, w których pojawia się symboliczne pragnienie wyrażone zwrotem „nigdy więcej stałego ładu pod stopami”.

³⁵ F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1908, s. 5.

tę przestrzeń w spokojnej, zrównoważonej atmosferze cielesnej zażyłości kochanków. Fraza „całuje mnie od środka” jest jedną z wielu ustanawiających tę miłosno-erotyczną zaporę dla świata obcego, nieprzyjaznego; inną będzie pytanie kierowane w podgrzane powietrze Bretanii: „a zlizalbym ci maliny z ud, w środku tygodnia?” (*Prosta historia* z tomu *No i tak*).

W utworze 13 (z tomu *Łyp / Pył*) rozpoznanie siebie z przeszłości umożliwia pamięć o cielesnych faktach, mapa ciała staje się tu jedyną, jaka pomaga w dotarciu do wspomnień.

bruki i asfalt wołają: zmieniłeś się.
odbijanie się kroków od twarzy domów woła:
zmieniłeś się. sam na ulicy, dawne grepsy
nie utrzymują ciężaru. zetlała lina.

pierwszy śnieg chce ułagodzić krajobraz,
walczy przez chwilę z szarą temperaturą
chodników, jest zupełnie ciepło. zostaje
delikatną posypką, potem mokrym, potem niczym.

drugi śnieg przez noc opatula goliźnę
jezdni w kamizelkę, na alejkach
można wyslizgać szlaję. cofa mnie w dzieciństwo,
znów jednozłotowe monety w kieszeni, niegroźne
przedzianie się przez cierpliwą pionową pierzynę.

Zapachy, gesty, położenie ciała tworzą w 13 pewien stały porządek konstruowania tożsamości, dają wrażenie zrozumiałości życia. Choć Biedrzycki nie zrywa więzi z miejscem dzieciństwa, to cały wiersz opowiada o cięciu, jakiego dokonał czas, owo „zmieniłeś się”, które słyszy podmiot, każe mu szukać oznak dawnej postaci siebie. Znajduje je w „niegroźnym/ przedzieranym się przez cierpliwą pionową pierzynę”. Ale ustanowienie łączności między przeszłością i terażniejszością nie przynosi poczucia ciągłości, mimo że nie umieszcza podmiotu poza wspólnotą – w zasadzie osadza go w sobie samym, bo psychologiczny i sensoryczny obraz „przedziania się przez cierpliwą pionową pierzynę”, który jest odpowiedzią na domniemaną zmianę, nie zaświadcza o niczym innym poza tym jednym nawrotem pamięci do konkretnego zdarzenia. Nie może być ten obraz także odpowiedzią na alienację, której poczucie miga w wierszu („sam na ulicy, dawne grepsy/ nie utrzymują ciężaru”), jest znaczeniowo za słaby, jego sens umyka, „czysta

materialność wypowiedzi językowej³⁶ staje się tu odpowiednikiem materialności doświadczenia i niczego więcej. Jednak dzięki paradoksalnej słabości fraza ta stanowi mocne zaprzeczenie strachu przed życiem „niezakrytym”, którego dobrą metaforą może być śnieg, mający złagodzić wrażenie obcości krajobrazu – bezskutecznie. Napięcie, jakie rodzi się w wyniku oscylacji dwóch obrazów: przedłużanej panoramy pogodowej (śnieg, śnieg...) i krótkiej sekwencji o pierzynie – cierpliwiej, ale też jakoś przecież śnieżnej – nie zmierza do rozładowania, raczej gromadzi się, zagęszcza, roztopia i ponownie powstaje w świetle tego wiersza.

Widowiskowe vibracje retoryczne podgrzewające zmysłową atmosferę wiersza dobrze reprezentuje utwór *In Line Again* (z tonu 69):

linie napięcia nuca: find somebody new,
bo cię uwielbiam. z jakiej to czapki? nie wiem tego.
inne rzeczy, ale nie Pearl Jam. co cię mięsi, kisiel?

śpiewa dziewczynka. natężenie natężenie uwaga wzruszenie
wyjście z metra prosto w wylot Uhlandstrasse
gdyby niedźwiedzie i rysie pakowali w walizki!

„potańcówka bez tlenu, w strumieniu sulfatarów”
„zjadłem panteizm i wszedłem po drugiej
wyszedłem w południe, w jasny dzień, pomiędzy rolkarzy”.

za rogiem: kolejka na Zawrat, kielbaski, oranżada,
szczęk widelców. a myślałem, że trzeba będzie wołać
sześć razy na minutę, ze stanowiska z igły w zamrażniętych trawkach

„Zrywność” językowa wielu wierszy Biedrzyckiego jest zaprzeczeniem majestatycznej retoryki wielkich poematów modernistycznych, żartobliwe zwroty w *In Line Again* dobrze układają się z rozciągliwością i pojemnością frazy; to cielesna punktowość wyznania, niekoniecznie miłosnego, ośmiela Ja i wyzwala energię językową. Odnosimy wrażenie, że niemal rozsądza ona formę wiersza, który zbiera gadaninę świata, rozsiewając urok gwałtowności i namiętności. Zmysłowy efekt wytwarzają także wiersze skoncentrowane na przedstawieniu różnych form życia, takie jak np. *Niedaleko Jowisza* (z tomu *No i tak*), w których dominuje spojrzenie na świat z perspektywy kogoś, kto zdaje sobie sprawę, że na tej planecie żyją nie tylko ludzie i że Ziemia nie jest jedynym (potencjalnie) miejscem we wszechświecie.

³⁶ H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy...*, s. 142.

mówili w wiadomościach:
 niedaleko Jowisza znaleziono słone oceany
 pod lodową skorupą
 słone oceany pod lodową skorupą!
 jak podziemne rzeki, to zbliżamy
 to znów oddalamy się od siebie
 otwierają się i zamykają kwiaty dzienne
 księżyc po udanej diecie znowu grubnie
 tęsknię do twoich ciepłych, słonych oceanów
 pod skorupą, która bywa lodowata
 co tylko dodaje smaku tej planecie

film o mutantach, efekty specjalne
 szokujący makijaż
 niepotrzebne i tyle
 wieczorne niebo błyszczący nieziemskim fioletem
 pagórki na horyzoncie drżą w oczekiwaniu:

Kosmologiczna perspektywa *Niedaleko Jowisza* pozwala podmiotowi na opowiedzenie o swoim oczekiwaniu i pobudzeniu, co wywołuje wrażenie jego doskonałej integracji z przestrzenią. Nieco żartobliwa oprawa oczekiwania na miłość sprzyja tu pokazaniu, jak podmiot przygarnia do siebie cały świat i jak on sam jest przygarniany przez ten świat. Chodzi właśnie o „przygarnięcie” – nie o zawładnięcie. Relacje, które wiążą bohatera wierszy Biedrzyckiego z innymi ludźmi i otoczeniem – jak rzadko w polskiej poezji – są relacjami, z których znika strach, poczucie osamotnienia, niespełnienia i pesymistyczne przeżywanie ludzkiej egzystencji. Końcowe otwarcie krajobrazu: „wieczorne niebo błyszczący nieziemskim fioletem” odrzuca wszelkie doktrynerskie zawężenia ujęcia doświadczenia zmysłowego – to doświadczenie przybiera w tekstach autora *No i tak* różne postaci niestandardowego przeżywania nieskończoności, oddalenia, przemian realności (w tym wierszu najpierw wiadomość o słonych oceanach, a potem skok do słonych oceanów ciała).

Pojawia się oczywiście pytanie, czy wiersze Biedrzyckiego intencjonalnie są „okrężną” odpowiedzią na współczesne doświadczenia: alienacji, wyobcowania, medialności, konsumpcji, odczarowania, multitkulturalizmu. Bez względu jednak na to, jaką damy odpowiedź, trzeba przyznać, że poezja autora 69 koncentruje się bardzo często na tym, co można nazwać perspektywą percepcji. Wbrew przekonaniom o niemożliwości odczucia świata poza

mechanizmami pośredniczącymi w jego odbiorze i oferującymi rzeczywistość pod postacią spektaklu, symulacji, przedstawienia, Biedrzycki usiłuje wybrnąć z fatalizmu usytuowania wszystkiego „na zewnątrz”. We współczesnym świecie niepewnych granic między sferą realności i wirtualności poeta nie honoruje ani iluzji nagości zmysłów, ani hologramowych pozorów. Jeśli, jak pisze Jan P. Hudzik, filozofia w ostatnim czasie usiłuje wypracować „inne myślenie, które ma zabić ranę powstałą po dramatycznym zerwaniu z rzeczywistością”³⁷, to podobnie dzieje się w tej poezji. Nie chodziłoby w niej jednak, jak sądzę, o próbę zabięcia, a więc ponownego połączenia, restytucję dawnego porządku zmysłowo-realnego; chodziłoby raczej o wymyślanie nowych połączeń, dzięki którym świat udostępniałby się na wiele sposobów i w różnych postaciach: za każdym razem jednak jego uobecnienie nie osłabiałoby jego nieobecności, gwarantem życia byłaby zarówno iluzja, fantazmat, wyobrażenie, pozór, jak i coś, co skłonni bylibyśmy uznać za fakt, prawdę. „Zmysłowe zanurzenie” w potencjalnie różnych rzeczywistościach oznaczałoby po prostu doświadczanie akurat tej, w jakiej się znajdujemy – ostrości i wyrazistości nabierałaby ona w miarę wzmacniania się naszych fantazji i zwiększania się naszych możliwości zmysłowej nawigacji. I dlatego w wierszach Biedrzyckiego „wszystkie te ziemie” (z wiersza *Zmyk*) usytuowane są poza tradycyjnym porządkiem reprezentacji, rzadko „widzialne”, najczęściej „aktualne”³⁸, to znaczy doświadczane ze świadomością ich zjawiskowej, momentalnej, zmiennej postaci.

Paweł Kozioł, *Metale ciężkie*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2010.

Andrzej Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Miłosz Biedrzycki, *Życie równikowe*, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2010.

³⁷ Jan P. Hudzik, *Niepewność realnego: o nowoczesnym życiu w świecie iluzji...*, s. 64.

³⁸ D. Lewis pisze o aktualności światów możliwych: „istnieje wiele sposobów, na jaki rzeczy mogłyby być, poza sposobem, na jaki istnieją aktualnie”. Zob. D. Lewis, *Światy możliwe*, przeł. U. Żegleń, w: *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin 1995, s. 127.

Przyroda w budce telefonicznej

Książki poetyckie Marcina Sendeckiego od jakiegoś czasu stanowią pretekst do formułowania uwag o pogłębiającym się hermetyzmie polskiej poezji. Przy czym sama kategoria hermetyzmu rozumiana jest w takich przypadkach rozpaczliwie naiwnie: jako utrudnienie lektury nieusprawiedliwione żadnym interpretacyjnym olśnieniem. W „artPapierze” z 15 listopada 2009 roku Marcin Świetlicki mówi o nieoryginalności poezji w związku z naśladowaniem hermetycznego stylu poety Andrzeja Sosnowskiego: „A jak podejrzewam, to nawet Marcin Sendek trochę zabrnął w tę ślepą uliczkę”. Inny poeta Tadeusz Dąbrowski w wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” (7 listopada 2009 r.) nieco ogólniej formułuje zarzuty, twierdząc, że „współodpowiedzialność za marginalizację poezji ponoszą sami poeci [...], ponieważ boją się czytelników, bo z lęku przed odrzuceniem piszą dla swoich kolegów poetów i krytyków literackich. [...] Szerzy się więc w poezji niezrozumiałość i hermetyzm, które nie mają nic wspólnego z hermetyzmem Norwida czy z «niezrozumiałością» Białoszewskiego”.

Pod tym względem w dyskusji nad stanem polskiej poezji nic się nie zmieniło od roku dwutysięcznego, czyli od czasu, gdy Jacek Podsiadło w „Tygodniku Powszechnym” (2000, nr 24) wywołał polemikę wokół poezji niezrozumiałej. Podsiadło nie chodziło wówczas o przemyślenie warunków rozumienia (w kontekście efektu niezrozumienia) jakiegoś wiersza, a jedynie – podobnie jak Dąbrowskiemu dziewięć lat później – o protest przeciwko „bełkotowi” i „bezsensowi” poezji. Oba określenia potraktowane zostały przez poetów jako kategorie zobiektywizowane i najzupełniej oczywiste. Innymi słowy, choć wiemy od tamtej dyskusji, że podkreślanie sensowności lub bełkotliwości (wiersza) jest interesownym i koniunkturalnym zabiegiem, niemającym nic wspólnego z faktycznym rozpoznaniem struktury języka i wiersza, to i tak nadal można

posługiwać się podobnymi krytycznoliterackimi frazesami. Bezkarność użycia owych frazesów polega na tym, że nikt nie powie wprost, że ci, którzy za pomocą hasła o bezsensowności wiersza usiłują zdyskwalifikować ów wiersz, dyskwalifikują się sami oraz że poeci z nich muszą być kiepscy, skoro myślą, że język stanowi jedynie racjonalny, znormalizowany i spójny system, a wypowiedzieć można „wszystko” w sposób jasny i precyzyjny. Oczywiście, nie w tym rzecz, by fetyszyzować trudność w procesie rozumienia lub – co gorsza – cenić wszystko, co wydaje nam się niejasne i niezrozumiałe, a wrażenie klarowności i spójności tekstu sytuować zawsze po stronie spełniania przez piszących wymagań wyznaczonych normami porządku językowego (i społecznego). Ważne jest coś zupełnie innego: przejście od teoretycznego uznania – że to, co piszemy/mówimy nie jest nigdy wolne od „splotu” niezrozumiałego ze zrozumiałym, bezsensu i sensu – do zastosowania tej wiedzy w myśleniu o poezji. A zastosowanie takiego myślenia polegałoby m. in. na rozpoznaniu w poezji różnych sposobów „oznaczania” (termin Scotta Lasha przejęty od Jean-François’a Lyotarda), szłoby więc o rozróżnienie między dyskursywnością i figuralnością. Ta pierwsza, zdaniem Lasha, „jest raczej wrażliwością *ego* niż *id*”. Druga – „promuje rozciągnięcie [...] procesu pierwotnego na domenę kulturową”³⁹. W ten sposób psychoanaliza (i jej pojęcia nieświadomości i świadomości, popędu i logosu) łączy się z retorycznymi aspektami komunikacji, a uświadomienie sobie tego połączenia ułatwia spostrzeżenie, że problem poezji „hermetycznej” wiąże się z naszą skłonnością do zaakceptowania różnych, bo zmiennych, sposobów eksponowania relacji między językiem i podmiotem oraz naszą otwartością na przyjmowanie rozmaitych koncepcji rzeczywistości.

Tak się bowiem składa, że o hermetyczny zapis „oskarżani” byli zazwyczaj po 1989 roku autorzy mocno eksperymentujący z artykulacją podmiotowych treści, które, jak sądzę przeszły w ich wierszach głęboką reformę inspirowaną dokonaniem psychoanalizy. Oprócz Sendeckiego i Sosnowskiego wymieniali w tym kontekście byli także: Tadeusz Pióro, Grzegorz Wróblewski, Cezary Domarus. Dla każdego z nich najważniejszą rzeczywistością staje się rzeczywistość psychologiczna, wyobrażeniowa, świat popędów, pragnień, fantazmatów i urojeń. Trudno wobec tego nie zauważyć, że na „hermetyczność” skazuje się poezję oznaczającą w większym stopniu za pomocą obrazu,

³⁹ S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, przeł. P. Wawrzyszko. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 2004, s. 475.

w mniejszym zaś za pomocą metod dyskursywnych. Takie myślenie ma związek z przekonaniem, jakoby dyskursywne oznaczanie dawało więcej możliwości na „wyrażenie” się samego podmiotu. Truizmem wydaje się twierdzenie, że nie ma takiego poziomu języka, który byłby całkowicie odseparowany od rzeczywistości i podmiotu, jednak ciągle podnoszona kwestia „hermetyczności” poezji (równoznaczna z sądem o eliminowaniu przez nią tzw. rzeczywistości i świadomego podmiotu), każe mi powtarzać ten truizm po wielokroć. Jest przecież inaczej: dyskursywność umiejscawia podmiot w jednej pozycji, „usztynia” tę pozycję, redukując myślenie o nim najczęściej do tego, co odzyskiwane na poziomie świadomych działań, podczas gdy figuratywne oznaczanie sprawia, że – jak pisze Lash – „otrzymujemy o wiele bardziej ambiwalentne i mniej sztywne umiejscowienie podmiotowości”. Dyskursywność (a wraz z nią refleksyjność i świadomość) wiążemy z podmiotową ekspresją, podczas gdy figuratywności, w ramach której dochodzi do innego kodowania znaczeń, odmawiamy związków z podmiotem. Być może odpowiada za to zbyt wąska koncepcja piszącego podmiotu, zredukowana tylko do świadomych decyzji, przez które nie przebijają się nieświadome pragnienia. Chodzi też o to, aby zdać sobie sprawę, że niechęć do poezji, określanej jako niezrozumiała, jest niechęcią kultury formalistycznej – celebrującej dystans Ja w relacji z dziełami sztuki – do kultury nastawionej zdecydowanie mniej formalistycznie, bardziej anarchistycznie, swobodniej traktującej różne wytwory sztuki i mniej restrykcyjnie „obchodzącej” się z nimi.

1.

Nie tylko na pierwszy rzut oka zbiór 22 Sendeckiego ponownie (zwłaszcza w kontekście wcześniejszych książek tego autora *Szkockiego dołu* i *Trapu*) prowokacyjnie ustawia się do czytelnika i do uwag (a w zasadzie oskarżeń) o hermetyzm i niezrozumiałość. Po pierwszej, drugiej, a nawet trzeciej lekturze tej książki pozostajemy przede wszystkim z wrażeniem absurdalnych konfiguracji słownych. Na przykład: „Bratki nie wzięły nagrody/ Mlecz nie pojął różnicy” (*Bratki*); „Awatar sunie mimo w służowych lansadach” (*Broszka*); „Strome piersi/ na złowróżbny protokół” (*Przekwitły*); „Sobota/ Wyskakuje jak korek z butelki, chce z ukosa// Zobaczyć, jak lgną do siebie gryka, rzepak, lucerna” (*Fioletowe pola*); „Sygnałówka/ z fanfarą na końcu szeregu” (*Ten z końca*); „Tapas z konsolacji/ Spożytkują dziewczęta z prywatnej uczelni,/ utyskując na czesne” (*Jeszcze jest*).

Od razu nasuwają się nam pytania o reguły, za pomocą których Sendeci wiąże słowa ze sobą, oraz o przyczyny i konsekwencje tych powiązań. Odnosimy niejasne wrażenie, że te słowne konfiguracje to jakaś „lewa strona” języka, jego „podścielenie”, które zaznaczyło się w logicznym, refleksyjnym i rozumowym porządku gramatyki. Do różnych wiązań swoich zdań Sendeci wykorzystuje – zauważyć to można najszybciej – podobieństwa składniowe. W pierwszej zacytowanej przeze mnie formule o bratkach, które „nie wzięły nagrody” i mleczu – który „nie pojął różnicy” – tożsamość gramatyczna innej konstrukcji („Wziąć/ do ust Przełknąć/ porównać ze zdaniem”) każe nam powiązać ze sobą obie formy. W innym fragmencie „tapas z konsolacji” znajduje swój odpowiednik we formie „dziewczyny z prywatnej uczelni”. Czy możemy zatem – niczym w technice psychoanalitycznej – dotrzeć do mechanizmu, który zdecydował o takich, a nie innych zespoleniach między obrazami (konstrukcjami słownymi, wyobrażeniami *etc.*) w tym zbiorze? Ewentualnie, czy udałoby się zrekonstruować zasady obowiązujące w świecie przedstawionym przez Sendeckiego w 22, zakładając, że zapisuje on całe systemy (obejmujące jedno zdanie, czasem więcej), które rządzą się różnymi prawami, często kolidującymi ze sobą, a związki pomiędzy tymi systemami przypominają zależności między wyobrażeniami sennymi a jawą, motywowane elementami brakującymi, bo wypartymi? Jeśli więc zdecydujemy się na psychoanalityczną lekturę książki Sendeckiego, a raczej jeśli skorzystamy z pewnych wskazówek dotyczących związków między świadomością a nieświadomością, rozumem a popędem, logosem a bezsenssem, które psychoanaliza odnajduje w strukturze języka, to trzeba też od razu, na początku powiedzieć, czym może być w kontekście podmiotu piszącego w 22 nieświadome i wyparte.

W 22 będą to tradycje (John Ashbery powiedziałby *inne Tradycje*) romantycznego myślenia o świecie; specyficzne echo balladowości, obecności duchów, nadprzyrodzonego świata magii, które promieniują na charakter relacji między materialnymi obiektami tego świata a pozycją w nim człowieka. W obrazowaniu dominują elementy solarne; zjawiska przyrodnicze i atmosferyczne określają zasadnicze tło wydarzeń, to one decydują o pewnej fabularnej linii pojawiającej się w zbiorze, dosyć często same są głównymi bohaterami wierszy. Pierwszy wiersz 22 otwiera obserwacja pogody: „Jeszcze jest szadź na drzewach, resztki z sekcji/ obłoków”. W *[Skoro jesień]* także rozpoczyna się od ustaleń pogodowych: „Skoro jesień, to zaraz deszczowe wieczory/ i kałuże w rewirze”. W *[Drzwiach taksówki]* mówi się o słońcu,

że „chodzi w pstrych/ butach po zmierzchu”, w [Co można] „Słońce wstaje z moczarów po bójce w kisielu/ W zębach ma nieśmiertelnik po nieprzyjacie-lu”. To w tym tekście figura słońca, jako bardzo wyrazista, decyduje o akcji, a raczej o tym, co dopiero będzie się działo: „Zawlec trupa na pole za dnia niepodobna/ Niech jej nocą egzekwie sprawi ćma nadobna”. Dopiero więc po zachodzie słońca „ćma nadobna” ma pochować trupa – czyżby to słońce było mordercą, skoro to ono „w zębach ma nieśmiertelnik po nieprzyjacie-lu”? Pojawienie się tego samego motywu od razu w pierwszym wierszu książki („Na podpłociu kapsle/ jak nieśmiertelniki pełnią honory domu”) w połącze-niu z tym samym fabularnym tropem zawiązanym wokół sceny morderstwa (w wierszu pierwszym mowa o „reszcie z sekcji/obłoku”, w kolejnym tekście o pogrzebie) uaktywnia takie obrazy świata, które przekonują, że dzieje się w nim bardzo wiele bez udziału człowieka, że ten świat trwa siłą bezwładu i nieźle sobie radzi z bezwładem natury, kosmosu, przyrody.

Przyrodnicze aspekty zostają także zaznaczone przez Sendeckiego w sie-lankowo-pastoralnych wzmiankach: na przykład w [Trzaskach]: „w stogach świętują parafianki zmięte”. Te wzmianki układają się z myśliwskimi tropami polowania: „Sygnałówka/ z fanfarą na końcu szeregu”. Wiecowy agronom po-jawia się w [Fioletowych polach], wkomponowany w językową scenerię rand-kowych portali internetowych. W [Trawie], odbijającej dalekie echo Rym-kiewiczowego wiersza o śmierci w ogrodach, podmiot liryczny wypowiada serię definicji, dotyczących prawd egzystencjalnych, i dodaje: „To wiem bo tam bywałem rylem runy w drzewie/ Kto była ta dziewczyna? Nie wiem. I on nie wie”. Te ostatnie wersy doprowadzają nas do Mickiewiczowskiej ballady. Jednak jej tajemnica świeci nie tylko odbitym blaskiem pastiszu, jest to także blask obcy tej romantycznej balladzie, bo komiczny, jeśli wziąć pod uwagę frazę o trupie komika, który „nie wyda prędzej da się spalić”. W tym kontekście tajemnica o nieznannej dziewczynie w zasadzie jest wyjaśniona, a w każ-dym razie jej źródło wskazane. Wiersz kieruje bowiem naszą uwagę na trupa komika, który niczego nie wyda: tajemnica nie jest metafizyczna, ale praktyczna. Nieznane może okazać się trywialne. Wspomnienie o trupie komika z kolei nie pozwala przejść obojętnie obok innego wiersza [Co można], który strukturalnie przypomina [Trawę] i w jednym wersie umieszcza kilka roz-rzuconych tropów: klechdę (wcześniej była legenda), kolejowo-transportowe sygnały oraz pastoralne motywy (m. in. grusze „co z rzadka przy nasypie sie-dzą”). W tej samej perspektywie można rozpatrywać miejsca akcji czy scene-

rię poszczególnych wierszy: Sendeki często wspomina kolejowe nasypy oraz pola czy łąki, na których „parafianki zmięte” zostają „przyuważone” i wzięte na kolej, by tam z nimi się rozprawiono; słońce wstaje z moczarów, wstążka zgubiona jest w jarze, idzie się na wzgórze zaznajomić z formacją frygany.

Te wszystkie napomknienia mogłyby być uznane za parafrazę romantycznych wątków filozofii przyrody. Jednak zbyt duża wymyślność w umieszczeniu scen w miejscach rzadko odwiedzanych powoduje, że orientujemy się, iż wątki romantyczne Sendeki przepuścił przez filtr kombinatorycznych przekształceń. W takim układzie oczywiście nie sposób pominąć ich obecności, choć jednocześnie nie służą one już tylko obrazowaniu romantycznego pejzażu, nie podtrzymują przekonania o więzi człowieka z naturą, nie budują nastroju: natura nie skrywa żadnej tajemnicy, nie istnieje w tych wierszach w ogóle jako idea, odrębny porządek. Będąc jednym z elementów podporządkowanych kombinatorycznej zasadzie tego zbioru, tworzy ona z innymi elementami pewien ciąg, najogólniej mówiąc, fraz powtarzanych i fraz jednorazowych. Obok motywów związanych z instrukcjami urzędowymi, ekonomicznymi poradami, polowaniem, różnego rodzaju świętowaniem, retoryka przyrodnicza (słońce, obłoki, gwiazdy, pola z kwieciami, gryką, lucerną etc.) należy do tych elementów w łańcuchu, które wiążą pozostałe ze sobą, cały czas podlegając rekontekstualizacji i reorganizacji. Są one najbardziej uporczywymi, po wielokroć powracającymi wyobrażeniami, od których podmiot nie potrafi się uwolnić, nie potrafi ich też zracjonalizować. Dlatego można uznać, że te frazy podlegają raczej *zyczeniom id* niż *ego*. Są one niezrozumiałe w swojej natrętnej obecności – niczego nie wyjaśniają, otaczają się innymi sformułowaniami, torując zarazem i blokując drogę procesom powstawania znaczeń. To właśnie natura i przyrodnicze aspekty romantycznych wizji świata szczególnie mocno „przeświecają” w 22 poprzez racjonalistyczną, niemal biurokratyczną retorykę.

Jak wygląda więc relacja między różnymi obiektami w świecie 22? Jest oczywiście sformalizowana, zbiurokratyzowana, to związek fachowości i profesjonalności, mechanizmów zaawansowanych tak dalece, że język staje się tu serią komend, wymianą szybkich sygnałów, krótkich śpięć. Ale jednocześnie ten hybrydyczny świat charakteryzuje się elastyczną łączliwością wszystkich swoich obiektów: najsilniej świadczy o tym fakt, że wiersz nie jest tu wcale zamkniętą strukturą i całością, tak naprawdę poszczególne wersy w utworach symulują związki pomiędzy sobą, bo w zdecydowanie silniejsze zależności

wchodzą poza strukturę jednego tekstu. Innymi słowy, nie można interpretować w tej książce wiersza jako zamkniętej i skończonej całości, dopiero wzięcie pod uwagę całego zbioru i powiązań, jakie wytwarzają teksty pomiędzy sobą, przyniesie jakiś efekt.

Przeczytajmy tekst [*Starsza siostra*]. Rozpoczyna się on od przedstawienia dwóch sióstr, z których starsza ma różę, a młodsza mak: „trzeba z nimi oględnie/ Niczym z nowoprzyjezdnym”. Dwie siostry z kwiatami to zarówno Alina i Balladyna, jak i siostry Brönte, ale też siostry z wiersza [*Stanęło mi serce*]: „Zakład wprowadza tryb sanatoryjny./ W dyżurce błyszczą jatrogenne siostry”; z kolei w [*Skoro jesień*] pojawiają się siostry z bandażami – wszystko to naprowadza nas na wątek choroby, szpitalu i umierania, który w różnych postaciach sygnalizowany jest w wielu wierszach tego zbioru. W kolejnej zwrotce wiersza [*Starsza siostra*] podmiot wspomina o tym, że wszyscy, a więc i siostry, pójdą na wzgórze: „Zaznajomić się z formacją frygany”. Nazwa tej roślinności pozwala umiejscowić wydarzenia w okolicach Grecji lub Albanii. Romantycznym, szpitalnym i zbrodniczym siostrom towarzyszą widma: „U węzłowia stają widma w chórze”. Pojawiają się one zaraz po wzmiance o ekonomii: „Skwar tęższe i skrapla się pieniądź”. Proces skraplania – przeciwieństwo ulatniania, parowania – byłby tu parafrazą formuły Marksa o tym, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu” (w przekładzie Marcina Szustera). Chodziłoby więc w tej frazie Sendeckiego o zaznaczenie nieprzechodniego aspektu pieniądza: traci on swoją funkcję i wartość jako środek wymiany, a odzyskuje postać stałą (tu: wody) – tylko to, co lotne, może się skraplać, utrudniając myślenie o sobie jako czymś zastępczym i tym samym blokując proces wymiany. Oczywiście zupełnie nietrudno „skraplanie się pieniądza” umieścić w kontekście autonomii i referencyjności znaku językowego. Figura skraplającego się pieniądza to znak metatekstu, autotematyczne zapętlenie języka. To jednak tylko jeden aspekt tej frazy, zdecydowanie bardziej interesujące jest to, że figura skraplającego się pieniądza wskazuje przede wszystkim na proces przechodzenia jednej postaci figur w inną: gdy skwar minie, mówiąc metaforycznie, pieniądź po skropleniu może zostać poddany procesowi parowania, wchodząc ponownie w fazę gazową. Obieg jest jednak zamknięty. Ze „skraplającym się pieniądzem” rezonuje fraza z pierwszego wiersza „Bagaż się skropi rosą z cukierni”, a w [*Gdym cię nie zobaczył*] mamy proces odwrotny: „Uderzyć, wyparować, dać się wylogować”.

Dopiero w trzeciej zwrotce pojawia się zdanie odnoszące się bezpośrednio do Ja: „Postawiłem na kreskę po sobie”. Wprowadza ono romantyczny z ducha temat pośmiertnego życia podmiotu (w innej wersji: „Ta luna to ja”). Zakończenie to miks bajkowych formuł magicznych i zapowiedź natychmiastowego spełnienia wszelkich życzeń: „Wezmą w usta łyk zmurszałej wody,/ Klasną w dłonie i upadną kwiaty./ Za rogiem jest bank”. Magia w 22 nie bierze się znikąd: fraza o wzięciu w usta zmurszałej wody jest odbiciem innej z [Bratków], gdy o cmentarzu, który jako jeden „trzyma się ustalonych brzegów”, mówi się „Cały/ Z krzepkiej kry Wziąć/ Do ust Przelknąć”. Zmurszała woda to rewers cmentarnej kry; bajka i ekonomia, szpital i cmentarz odnajdują się w jednym łańcuchu dwóch metaforycznych procesów, najistotniejszych dla tej książki: parowania i skraplania. Można więc zbiór Senddeckiego przeczytać jako opowieść o Ja, które żyje w świecie wypartej, a przez to nieco demonicznej przyrody. Z jednej strony jego świadomość uzależniona jest od inwestycji handlowych i ekonomicznego języka, z drugiej – istnieje coś, co tę świadomość atakuje bardziej pośrednio: pamięć zbiorowa, której obrazy koncentrują się wokół związków człowieka z naturą. Tyle że Ja wierszy Senddeckiego tego związku już w ogóle nie rozumie i nie odczuwa, choć on „obiektywnie” istnieje. Gdyby nie istniał, zasada przechodzenia jednej formy życia w inną (metafory parowania i skraplania) nie byłaby tak wyeksponowana w zbiorze.

Być może należałoby zrezygnować z łączenia kategorii niezrozumienia z hermetyzmem. Wtedy obie kategorie potraktowane byłyby zdecydowanie poważniej. Czy w takim razie 22 to niezrozumiały tekst, czy może raczej hermetyczny? Oczywiście, ani jedno, ani drugie. Najprościej powiedzieć, że to kpina z hermetycznych poglądów: choć przecież kombinatoryka zamkniętych układów, ich przeobrażenia i różne konfiguracje, matematyczna precyzja powtarzalności, mniej wyeksponowane niż w poprzednich zbiorach, mogą być rozumiane jako przypomnienie podstawowej obsesji hermetycznej wizji świata, w której wszystkie elementy świata łączą się ze sobą w tajemny sposób, dopełniając się wzajemnie i warunkując wiedzę niedostępną dla wielu. W jakisposóbdziśmożemywykorzystaćtego rodzaju przypomnienie? Chodzi o to, że nawet jeśli Senddecki podkreśla arbitralność użytych przez siebie figur, słów i fraz, to ustalenie pomiędzy nimi pewnej równoległości – najczęściej składowej, choć nie tylko – powoduje, że odkrywane przez nas związki pomiędzy poszczególnymi frazami mogą zostać odczytane jako motywacje psychologiczne, oczywiście niekoniecznie zależne od (świadomego) podmiotu. Hermetyzm

– jako nazwa odnosząca się do zgłębiania tajemnych powiązań w strukturze świata – zyskuje w 22 aspekt psychologiczny, a nie metafizyczny czy mistyczny. Pozostaje jednak pytanie, czy nadal nazywać takie teksty hermetycznymi.

W tej obronie „psychologicznych” aspektów pisania Sendeckiego – które nie muszą być związane z podmiotem, a raczej dotyczą procesów i złożonych sił, które wytwarza system, a nad którymi nie do końca sprawuje się kontrolę – chodzi mi głównie o to, że wiersze tego autora najczęściej stanowiły pretekst do odczytań realistycznych (np. Karola Maliszewskiego pomijającego retoryczne aspekty tekstu, jego autozwrotną naturę) oraz do odczytań zorientowanych przede wszystkim na językowe, retoryczne struktury (jak to się dzieje w lekturze Joanny Orskiej). Wydaje mi się, że formalna strona tych wierszy przesłoniła ich potencjał, jaki moglibyśmy odkryć pod warunkiem spojrzenia na nie jako na sposoby reagowania na różne aspekty rzeczywistości. Wówczas koncepcja, w ramach której język może zostać kompletnie odłączony od ludzkiego świata i wskazywać wyłącznie na siebie (wielkie marzenie wielu poetów), traci na znaczeniu. Warto pamiętać, że gdzieś około roku 2005 w polskiej poezji nastąpiła zmiana w pojmowaniu (nazbyt fundamentalnym, jaką sądzę) językowej konstrukcji tego, co uważamy za rzeczywiste, a co wiązało się oczywiście z silnym wpływem poststrukturalizmu. Dowodem znacznie bardziej ewidentnym niż książka Sendeckiego na wyjście z impasu, polegającego w krytycznych komentarzach na zbytym przywiązaniu do myślenia o separacji językowego porządku od wszystkich elementów rzeczywistości, jest zbiór Jerzego Franczaka *Król rdzy*. Przywołam go tu na prawach dopowiedzenia tego konkretnego problemu.

2.

Króla rdzy (Kraków 2006) Jerzego Franczaka można by nazwać kolekcją różnych zdań. To określenie jest najlepsze, ponieważ umyka zbyt jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy to proza, czy poezja. Po prostu – kolekcja zdań. Przechodzą one różne próby: spójności, atrakcyjności, wymyślności, mimetyczności i ekspresyjności. Wpadają jednocześnie w tryby tekstowej maszyny, która działa najczęściej na podobieństwo lustra albo studni. Mnoży powtórzenia i zniekształca odbicia oraz „tunelowo” zwielokrotnia głos. Te dwa efekty – lustra i studni – zapewniają zdaniom Franczaka nieuchwytną naturę metamorfoz. Wiemy, że coś się dzieje, ktoś czeka na kogoś i nie może się doczekać, śni i budzi we śnie, imprezuje i nieustannie fantazjuje, prowokując zasadę rzeczywistości.

Książkę możemy czytać od początku, ale też od końca. Każdy tekst posiada bowiem swoje odwrócone powtórzenie, w którym zaakcentowana jest graficzna różnica (inne czcionki). Zdania, poddane zabiegom lustrzanych efektów i zniekształceń wizualnych, przesuwają się na kartce jak na planszy, co powoduje, że „spotkać” je możemy w różnych miejscach. Jeśli chcielibyśmy przeczytać wszystkie zapisane na jednej stronie, musielibyśmy manewrować książką nieustannie, obracając ją raz w dół, raz w górę. Rozsypane układy nie są oczywiście chaotyczne, panuje tu metoda i rygor, zachowane subtelnościami powtórzeń tych samych fraz, które są tak ustawione, by trzy części książki: *Nasłuchy*, *Dywersje* i *Amen* odbijały się w sobie i siebie powiełały, choć tylko jedna z nich opowiada o królu rdzy, a wszystkie się nawzajem parodiują. Czwartą część, *Broekzele* zdecydowanie odróżnia się od reszty: zdania „po bożemu” układają się w miłosny poemat i pozbawione są graficznych powtórzeń. Ten środek książki zdaje się jej początkiem: to stąd stabilnie rozłożony tekst rozchodzić się mógłby w różnych kierunkach, gubiąc po drodze słowa, namnażając swoje wersje, a miłosną historię, początkowo spójną i kompletną, doprowadzać do ruiny i fragmentu.

Ale domniemana całość, czyli *Broekzele* tylko z pozoru wygląda niewinnie. Czyżby był to jeszcze jeden miłosny poemat o tęsknocie i utracie? Wykorzystujący narzekanie na słabość słowa wobec niepojętego uczucia? Co jakiś czas bowiem przywołuje się w nim modernistyczny konflikt języka i rzeczywistości, tak dobrze znany chociażby z wiersza Czesława Miłosza *Nie więcej*: „Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany/ Opisać”. Podobnie Franczak powtarza jak mantrę: „chciałem opisać zwykle zdumienie” lub „chciałbym przywołać prostym gestem tamtą noc”, „próbowałem opisać moją małą Koreankę”. Kilka chwytów zakłóca nam jednak tę sentymentalną podróż. Chwyt skromności nie jest tu najskuteczniejszy, bowiem i po niego sięgnął Miłosz: potencjalność staje się faktycznością, bo gdy obaj poeci „chcą opisać” – właśnie to się dzieje. Franczak, inaczej jednak niż Miłosz, na końcu swojego poematu całą opozycję język – rzeczywistość unieważnia i przenosi do wnętrza tekstu. A narracja o miłosnych spotkaniach i spełnieniach, włączająca się po Morzu Północnym, Amsterdamie, wiosce w Ardenach, nie jest jedynie retrospektywą, dzieje się również na naszych oczach; i odwrotnie: podróż, jaką odbywaliśmy po świecie realnym, jest także podróżą po świecie cytatów i parafraz. Odkrywamy także – o zgrozo! – że Koreanka pojawiła się już w innych książkach Franczaka i jej jednorazowa postać staje się tu natychmiast (ale i co chwilę) papierowa, bo jedno (wzdychania do ukochanej) drugiemu (tekstowemu światu) nie przeszkadza. Słowem, poemat został podobnie zbudowany

wany jak pozostałe części: zawiera w sobie parodiujący podkład, który, ośmieszając miłosny zapal piszącego podmiotu, pozwala jednocześnie na kontynuację pisania pod działaniem uroku świata – mimo wiedzy o papierowości Koreanki i odsłonięcia tekstowego wymiaru wydarzeń. W *Królu rdzy* nie ma żadnego miejsca, które dawałoby szansę na myśl, że jest coś, co odróżnia fikcję od rzeczywistości, zmyślenie od prawdy, fantasmagoryczne obrazki od mimetycznych technik, a bluźniercze tony od wizyjno-modlitewnej retoryki. W *Królu rdzy* wszystkie języki – by użyć frazy z książki – jak na tureckim bazarze mieszają się ze sobą. Pomieszenie to jest być może oznaką katastrofy (apokalipsy), jest też być może obietnicą wyzwolenia nas z różnych przesądów, w tym literackich.

3.

W *Dniach i nocach*, najnowszej książce Piotra Sommera, którą chciałabym potraktować jako przykład strategii anti-hermetycznej, często powtarzają się słowa „widzieć” i „mówić”; o mówieniu (dialogach) i widzeniu (patrzeniu) traktuje też w zasadzie cała twórczość autora *Piosenki pasterskiej*. W wierszu *Po fajrancie* z najnowszego tomu czytamy: „Ja sobie w najlepsze oglądam ludzi, z ludźmi/ rozmawiam” lub w *Podlotach*: „Stałem w bramie metra i widziałem/ jak ludzie wchodzą i wychodzą, widziałem/ jak się mijają”. Nawet te krótkie cytaty przekonują, że w nowej książce słychać „znajomy” głos. Znajome są też sprawy podjęte przez poetę. W *Dniach i nocach* koncentruje się on na szczegółach, detalach rzeczywistości, codziennym, zwyczajnym życiu. Zwyczajność to tutaj „małe medytacje” o matce, bliskich, z którymi kiedyś spędzało się czas (np. grało w ping-ponga), śniegu ciągle padającym, rzeczach i umarłych ludziach, a także „mówione-myślane” (jak pisze Jacek Gutorow) rozmowy, scenki; słowem, oznaczanie (w sensie: znakowanie) egzystencji po to, by w wierszu pokazać wszystko, co przechodzi niezauważenie, a co nazywamy życiem, światem.

Żywioł mowy jest u Sommera (po prostu?) żywiołem życia. Poeta znany jest z tego, że rezygnuje z oficjalnego, „dorosłego” charakteru języka i dekoracyjności poetyckiej, celowo – jak Miron Białoszewski – przeszukuje „niskie” rejestry mowy, jakby chciał oddać niepełny, niecałkowity stan języka niebędącego jeszcze zhierarchizowanym systemem, choć nie interesują Sommera formy kalekie, „przetracone”. Poszukuje raczej czegoś, co określiłabym językowym nacięciem, specyficznym zarysowaniem frazy, które – podobnie jak zarysowania gładkich powierzchni – każą myśleć o wytrzymałości wiersza i jednocze-

śnie czekać na jego rozpad. Zarysowania zatrzymują bowiem naszą uwagę na tych miejscach w tekście, które nie tylko nie pasują do całości (odstają), ale i tę całość swoją „resztkowością” kompromitują. To jedno z tych rozwiązań artystycznych, nad którym, czytając *Dni i noce*, warto się zastanowić.

Dobrze widać zaznaczanie „nacięcia” języka (w języku) w wierszu rozpoczynającym zbiór. *Zaniedbanie* to tekst o czwartku. Każdym, kolejnym i ciągle odnawiającym się po środzie, a jednak także znikającym, ciągle zanikającym:

Jeden dzień, czwartek, chudy
i długi czwartek (noc w końcu
ścina go z nóg), z kretesem
gubi się kalendarzu,
zatapiają go inne dni. Już-już
ma szczeznąć, obrócić się
w nic, a tu ni przypiął
ni przyłatał, bierze
i odrasta

Żadna z peryfraz, określająca czwartkowe „działania” i na czwartku od-ciskające swoje piętno (taka jak: „noc w końcu ścina go z nóg”, „zatapiają go inne dni”, „ma szczeznąć, obrócić się/ w nic”), nie wchodzi ze sobą w kolizję, dopiero stylistyczna odmienność sformułowania „ni przypiął ni przyłatał” (choć Sommer przygotował nas na to sformułowanie wcześniejszą frazą „z kretesem”) funkcjonuje na zasadzie wyłączenia z tej wyłaniającej się w wierszu grupy pokrewieństw peryfrastycznych. Odnosimy takie wrażenie, jakby na „ciele” wiersza pojawił się tatuaż. Powierzchnia tekstu zostaje oznaczona „nacięciem” pochodzącym ze sfery „staroświeckości”, „slangowości”, „lokalności”. Podobne wrażenie, jakie wywołuje fraza „ni przypiął, ni przyłatał”, w wierszu *Ornitologiczny* przynosi sformułowanie „z głupia frant”. Odnosi się ono do ptaków śpiewających w drzewach na pogrzebie:

Chodziłeś lekko, szczupły i wysoki,
po ulicy Wiejskiej, leżałeś w Aninie.
Ktoś podszedł odczytać napis
i odszedł z kwiatami w rękę,
pomylił pogrzeb. Ale pomyłki tutaj
nie uchodzą – wpuszczono trumnę
z metalowymi uchwytami,
uklepano piach, twoi bliscy,

trzy kobiety w czerni, stali niemi.
 Z ram z głupia frant wyrwały się ptaki
 i śpiewały w drzewach.

Z kolei w *Kwiatkach na mokradłach* – zwrot „jasna sprawa”, otwierający rozważania o komunikacyjnych możliwościach języka, stanowi rodzaj „bruzdy”; to w tym miejscu wiersza skupia się nasza uwaga, bo świadczy ono znowu o „innym” znaku języka, nieprzynależącym do tego strumienia mowy, jaki w utworze płynął przed nim i po nim.

Nie mniej intrygującym rozwiązaniem artystycznym, a zarazem charakterystyczną cechą wierszy autora *Przed snem* jest – znowu trudno to dookreślić – celowe utrzymywanie tekstów w szarych, przeciętnych, neutralnych rejestrach retorycznych. To zasada raczej obca poezji, która nawet jeśli wypiera się przesadnej poetyckości i przechodzi na tzw. idiom konwersacyjny, dostarcza jednak czytelnikowi pewnych „atrakcji” w postaci – na przykład – zwięzłego, błyskotliwego aforyzmu (tak postępuje Krzysztof Siwczyk), erotycznej frazy (Tadeusz Pióro), egzotycznego, ładnie brzmiącego słowa (Adam Wiedemann) *etc.* Tymczasem Sommer wielokrotnie postępuje tak, jakby celowo chciał „unieatrakcyjnić” tekst, pozbawić go „uwodzicielskiego uroku”, zachować jego monochromatyczny charakter, sprawić, by język osiągnął i utrzymał mocny efekt „wyblakłego wiersza”. Ani powyżej ani poniżej rejestru tego, co ktoś mógłby określić przeciętną, ale uważną rejestracją egzystencji. Ta uwaga (drobiazgowość w opisach, detaliczność codzienności) Sommera jest niezwykle poważna i – być może paradoksalnie – służy odwróceniu uwagi od czegoś innego, co w wierszu nie zostało zasygnalizowane. Co miałyby to oznaczać?

W wierszu *Geografia*, podzrucającym wątek przegapienia, które nie wiadomo, w jaki sposób interpretować – czy jako rozmarzenie, czy tęsknotę („Gdzie się zaczyna South Hadley,/ nie wiem, przegapiłem”) – opis podróży (dojazdów) jest ciekawy z dwóch powodów. Po pierwsze, opis ten „zawieszony” oko w krajobrazie dosyć monotonnym (las, zakręt, żwir) i tej monotonii nie likwiduje żadnym „urozmaicającym” chwytem. Po drugie, wskazuje na to, że podmiot wiersza swoją podróż rozpoczynał z nadzieją na zobaczenie wyraźnej granicy, która oddziela South Hadley od lasów, i z jakichś powodów ją przegapił, choć wiersz nie przykłada szczególnej wagi do konkretnego elementu pejzażu. Coś się wydarzyło podczas dojazdu do South Hadley, ale Sommer nie mówi wprost o przegodzie (o powodach przegapienia) i zwraca uwagę na coś innego – na żwir, las i prześwity w jesieni:

Dojazdy, co miały długość
nawet kompletnie książkową,
tu ledwie ogarniają
ten las, czy prawie las.

Zakręt się raczej odwija
powoli, pod wzniesienie,
i przyspiesza przy Granby,
tam, gdzie miele się żwir.
I przyspiesza radośnie.

Przestrzeń tutaj przestronna,
nie całkiem otwarta, ale
w jesieni widać prześwity.
Gdzie zaczyna się South Hadley,
nie wiem, przegapiłem.

To zupełnie inna strategia artystyczna niż ta, którą mogliśmy podejrzeć w 22 Sendeckiego. „Hermetyzm” językowy Sendeckiego jest związany z efektem nieświadomości: wiązania pomiędzy poszczególnymi elementami krajobrazu są niejawnymi jej splotami, a przyroda – obiekt zainteresowania poety – staje się ekranem, dzięki któremu nieświadome się wyświetla i udostępnia, jest ono tak naprawdę na powierzchni, choć wydaje się, że w wierszach Sendeckiego wiele (znaczeń, sensów, tajemnych powiązań) jest ukrytych. Paradoksalnie jednak, nic się w nich nie skrywa. U Sommera odwrotnie – wydaje się nam, że poeta rozpościera przed nami krajobraz w taki sposób, abyśmy mogli zobaczyć „wszystko” lub przynajmniej „wiele”. Tymczasem, mam wrażenie, wiele tu tak naprawdę prób odwracania naszej uwagi. Ta antyhermetyczna strategia budowania napięcia w wierszu (lub jego rozładowania) sprzyja prezentacji natury jako najbardziej zwyczajnych i nieomal przezroczystych elementów przestrzeni, w której żyje podmiot Sommera. Nic nie budzi tu zdziwienia: wydaje się, że podmiot wierszy jest przygotowany na każdy widok, na każdy rodzaj przestrzeni, na każde przeżycie. U Sendeckiego – odwrotnie. Praca języka w 22 polega na uczynieniu świata niezrozumiałym, niejasnym, niesamowitym – ciągle czegoś w tym świecie brakuje, sensy się zapętłają, znaczenia gubią w chaotycznym bezmiarze wrażeń i obrazów. Paradoksalnie jednak – nie możemy wcale utrzymywać, że świat jest niezrozumiały, to raczej podmiot chce takim go widzieć i przedstawiać. Łatwiej tę strategię uchwycić, gdy porówna się 22 z *Pół*, kolejną książką Sendeckiego.

Wyrażna jest w niej linia fabularna, dojmujące poczucie utraty, miłosne zawody, uzyskana tu czytelność dyskwalifikuje nieczytelność poprzedniej, bo uświadamia, że banalną zwyczajność podmiot tych wierszy za wszelką cenę chciałby zobaczyć w perspektywie dziwności, niesamowitości. W 22 woli on więc (w jakimś sensie zabobonnie pomyślaną) niejasność świata, która daje mu więcej satysfakcji niż mogłoby dać podjęcie wysiłku zrozumienia (i zaakceptowania bardziej schematycznych sposobów kodowania świata). W ten wysiłek zrozumienia wpisana byłaby akceptacja modernizacyjnych procesów, natomiast wiersz Sendeckiego uznać by wypadało za negatywną reakcję na nie. Chodzi mi o to, że – rozważając strategię poetycką autora *Opisów przyrody* – trzeba wziąć pod uwagę przyczyny takiej a nie innej wizji świata, dającej się „wyprowadzić” z jego wierszy. Mówiąc jeszcze inaczej, podmiot Sendeckiego w 22 czuje się kompletnie wyalienowany z otoczenia, docierają do niego jedynie wrażenia, które odbiera jako bezład niezrozumiałej i obcej (czasowo, geograficznie, estetycznie) rzeczywistości, podczas gdy podmiot Sommera usiłuje pokazać, że świat jest zrozumiały, do przeniknięcia, choć niekoniecznie do zaakceptowania. Warto zastanowić się, czy ta nieobecność (niejawność) porządku racjonalno-logicznego u Sendeckiego nie niesie swojego własnego sensu, który można by zrekonstruować, odwołując się do kwestii bardziej ogólnych, związanych z koncepcją poezji. Pisanie autora 22 w tym kontekście dokumentowałoby procesy modernizacyjne, których znaczenie i konsekwencje ujęto w pesymistyczne ramy. Zmusza to podmiot tych wierszy do mnożenia obrazów bezznaczenia świata, w którym wszystko ulega rozpołowieniu, zrujnowaniu, wysuszeniu i odsączeniu – wprawdzie w 22 procesy wyparowania i skraplania oddają cyrkulacyjność znaków i wartości, ale obiegi są tu niestety zamknięte, nic ich nie zasila.

Te dwa odmiennie „nastawienia” do świata odpowiadają także za charakterystyczne chwytły językowe w książkach obu autorów. Eliptyczny tok 22 i zakłócenia heterogenicznymi „wlepkami” w *Dniach i nocach* każą przede wszystkim zwracać uwagę na powierzchnię (wiersza, języka, na sferę widzialności i czytelności), bo to ona w zbiorach obu autorów stanowi ekran, na którym wyświetlają się przyczyny naszych kłopotów z rzeczywistością. Podmiot wierszy Sendeckiego nie chce ich jednak rozpoznać, natomiast podmiot wierszy Sommera chciałby wierzyć, że ze wszystkimi sobie poradzi. Takie przekonanie, jak sądzę, przynosi wiersz *Na lekarstwo*, którego podmiot mógłby zostać uznany za spadkobiercę Peiperowskiego „wstydu uczuć”:

Topole przed Szpitalem
Praskim, koło kościoła,
i trawa na trawniku
zdeptana, na trawie liście
z tych topól, dwóch
albo trzech, i gruby
słup ogłoszeniowy
w blaszanym kapeluszu
na przeciwległym rogu,
już poza szpitalnym skwerem
z tą moją drewnianą
ławką.

Choć wiersz drobiazgowo gromadzi informacje o okolicy, którą przedstawia – topole, trawa, liście, słup ogłoszeniowy – robi to w sposób pozbawiający nas możliwej satysfakcji wizualnej. Bo Sommerowi nie chodzi o efektowne przedstawienia. Zależy mu na zwróceniu naszej uwagi na coś innego, niż sam wskazuje na pierwszym planie: na linii wzroku zamiast inicjalnej topoli przed Szpitalem Praskim ma pojawić się drewniana ławka, a ta przywoływać wspomnienie choroby, czas spędzony w Szpitalu Praskim. O wierszach Sommera – drobiazgowych, eksponujących szczególną i uważną pracę oczu, języka i słuchu – można powiedzieć to samo, co Walter Benjamin powiedział o zdjęciach francuskiego fotografa Eugène Atgeta. Przedstawione na nich paryskie ulice wyglądają jak miejsca przestępstw, z czego Benjamin wyciąga wniosek o ich funkcji dowodu rzeczowego: „Miejsce przestępstwa [...] jest wyludnione, a fotografuje się je w celu ustalenia poszlak. U Atgeta zdjęcia urastają do rangi dowodu rzeczowego w procesie historycznym. To stanowi o ukrytym w nich znaczeniu politycznym”⁴⁰. W tym też sensie przyroda (otoczenie) opowiada historię życia podmiotu wierszy Sommera, jest dowodem rzeczowym w „procesie” biograficznym. Wystarczy przeczytać utwór *Nic się nie stało*, w którym wszystkie ślady prowadzą do traumatycznych doświadczeń powojennych. Zaczyna się tak: „Andrzejów, ogród, grube gruszki, odjeżdżająca do Łodzi matka, przerwa, dyfteryt, karetka, przerwa, rozmównica w obozie pracy, w Helenowie, zawiniątko w gazecie podane nad siatką z drutu tak wysoka, że trzeba zadrzeć głowę, przejściowy pokój na Więckowskiego,

⁴⁰ Cyt. za: S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 195.

pani Pączek, chlustająca pomyjami z kubła pod naszą stara szafę gdańską z wiedeńskim lustrem, [...]”, a kończy charakterystycznym dla tego zbioru przekonaniem (nawet jeśli jest to życzeniowe myślenie): „Nic się nie stało, wszystko się ułoży”. Zrównoważony i afirmacyjny charakter wierszy Sommera zaznacza się tu bardzo wyraźnie, choć wyczuwalne jest ich traumatyczne podścielenie, urazowe punkty.

Marcin Sendecki, 22, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2009.

Jerzy Franczak, *Król rdzy*, Stowarzyszenie Twórcze Artystyczno-Literackie, Kraków 2006.

Piotr Sommer, *Dni i noce*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.

Wspólny świat

Utopia wspólnego świata (wszystkich żywych istot i obiektów przyrodniczych zespolonych poza hierarchicznym i wartościującym porządkiem) dosyć często pobudzała poetycką wyobraźnię. Równie często ją paraliżowała, co objawiało się – przynajmniej – na dwa sposoby. Wiersz Haliny Poświatowskiej *Trzy pory roku* (ze zbioru *Jeszcze jedno wspomnienie*, 1968) stanowiły tu przykład trudności pozbycia się antropocentrycznej perspektywy w myśleniu o takim podziale świata, w którym wszystko miałyby zostać równo docenione i według tego samego prawa oszacowane. Ludzka miara „brana” z przyrody nie przynosi u Poświatowskiej efektów w postaci zwrotnej relacji między tymi sferami, a jedynie powiększa już i tak znaczny udział człowieka w świecie. Totalizujący horyzont tego wiersza odpowiada raczej za obraz, w którym nie do pomyślenia jest niepodzielność przestrzeni. Poświatowska bowiem, chcąc zobrazować proces więdnienia liści, cały krajobraz antropomorfinuje. Nic nie wymknie się jej uczłowiczającym figurom: „jesienna gorycz zwiędłych liści/ szeleszczą szeleszczą/ jesteście ciałem – mówią/ ręką – szepczą”.

Z kolei wiersz Mirona Białoszewskiego *Noce nieoddzielenia* (z *Obrotów rzeczy*, 1956) stanowiły przykład tego, w jaki sposób utopijne myślenie może obrócić się przeciwko idei powołującej utopię. Choć poecie udaje się w tym utworze znacznie efektywniej wyzyskać możliwości języka nie-anthropocentrycznego, *Noce nieoddzielenia* są w zasadzie dekonstrukcją utopii wspólnego świata. Powołuje się tu wspólnotę do istnienia, ale jednocześnie w zakończeniu wiersza zmierza do jej negatywnego ujęcia. „Uwspólniony” pejzaż zarysowany przez frazy, które eksponują ruchliwą zmienność świata, przepływ energii: „Teraz już razem rośniemy, krążymy/ kartofle ludzie psy dachy.../ Kto idzie? Kto oddycha?/ Ty nade mną i dalej –/ gałąź, daj mi łapę,/ nie nadeptujmy na siebie,/ moja nogo kamienna/ koro rybo/ mów mów byle co...”, zostaje w finale tekstu wyjęty z pozytywno-optimistycznych ram

i w efekcie staje się swoim własnym zaprzeczeniem. Wspólny świat okazuje się w perspektywie wiersza Białoszewskiego światem równości wyłącznie wobec śmierci: „czujecie, jak nam serce bije/ pod łuskami podmuszkami/ ach, ten niepokój/ odrzucimy –/ umieramy razem”.

To, co u Białoszewskiego pojawia się jedynie jako wartość dodatkowa, pozostająca poza ekonomią całego wiersza, wykorzystuje w swoich książkach Krystyna Miłobędzka. Idea ruchu, przemiany i ciągłego przepływu życia jest w wierszach tej poetki założeniem, na którym ufundowana utopia wspólnego świata nie musi przeobrażać się w swoje własne przeciwieństwo, a horyzont śmierci nie zagraża tu w takim stopniu obrazom świata nieoddzielonego, jak to się dzieje u Białoszewskiego. Natomiast zbiór *Polskie znaki* Wojciecha Bonowicza jest – by tak rzec – manifestem skrajnie odmiennej postawy od tej, którą prezentowała Poświatowska w swoich wierszach. Zamiast mocno wyeksponowanego indywidualnego podmiotu, który nie potrafi znieść świata nie-ludzi i świata pozbawionego ludzkiego sensu (braku sensu w ogóle?), w wierszach autora *Wyboru większości* pojawia się podmiot usytuowany na paradoksalnej granicy nieświadomości zbiorowej (objawiającej się pod postacią traumy wojennej, historycznych śladów, zbiorowych wydarzeń) i poza świadomością jednostkową, dotyczy go zarówno zasada eksplozywności, jak i implozywności, stoi on na progu wszelkich wrażeń, wydarzeń i języka.

1.

Polskie znaki Wojciecha Bonowicza to zupełnie niezwykła książka – ma w sobie potężną odśrodkową siłę, która wyrzuca nas z rzeczywistości do pewnego stopnia rozpoznawalnej i sytuuje na granicy różnych światów. A jednocześnie język wierszy z *Polskich znaków* wciąga nas do wnętrza przedstawienia, do wnętrza obrazów; nie tyle więc releguje nas ze świata, ile deleguje do podjęcia negocjacji o coś, co w granicach wyłącznie ludzkiego świata byłoby trudne do przemyślenia.

Żeby najlepiej określić to, co robi Bonowicz, dobrze jest odwołać się do dwóch sposobów racjonalizowania naszej postawy wobec rzeczywistości. Jednym z nich jest radosne przekonanie wyrażające się hasłem „świat jest twój”, stanowiące od niedawna antidotum na lęki nowoczesnego człowieka: świat jest twój, należy do ciebie, rozgość się w nim. W ramach drugiego sposobu objaśniania rzeczywistości wspomina się o horrorze alienacji, obcości, poczuciu izolacji

Ja. Żaden z tych wariantów naszej relacji ze światem w książce *Polskie znaki* nie zostaje potwierdzony ani uzasadniony. Jesteśmy raczej w narracjach, obrazach, języku, do których nie zdążyliśmy się przyzwyczaić i przywyknąć. Świat tych wierszy najmocniej charakteryzuje doświadczenie pełni, które, traumatycznie podbarwione, wiąże się z dojmującą dla podmiotu tych wierszy obecnością zmarłych. Choć jednak w zbiorze Bonowicza dużo jest właśnie takich wierszy o zmarłych, które w sposób bezpośredni odnoszą nas do tematu egzekucji, zagłady, wojny *etc.*, to najbardziej interesujące wydają mi się te utwory, w których czytelne historie są mniej istotne. Przestrzeń i podmiot funkcjonują w nich na zasadach inaczej określonych niż przez wskazywanie na nieszczęsne granice świata żywych i zmarłych. Innymi słowy, takie wiersze, jak *Dżdżownica*, *Fragment*, *Nagroda*, *Wymiana kobiet na mężczyzn*, *W zatoce*, *Ognik*, 5: 59 interesują mnie bardziej niż teksty *Mój sen z zegarkami*, *Powstaniec*, *Cień*, *Powrót*.

Jaka jest między nimi różnica? W pierwszej grupie utworów Bonowicz rezygnuje z pojęcia środowiska jako czegoś zewnętrznego wobec człowieka; żaden byt w jego wierszach nie zostaje obłudnie (czyli sentymentalnie) wspomniany i opłakany; żaden nie pojawia się w świetle ludzkiej moralności. Te wiersze usiłują nas przede wszystkim przekonać do tego, że nie wiadomo, co definiuje ludzki świat – a kiedy wiadomo, to jego definicja zawsze wspiera się na poczuciu ludzkiej wyższości. W związku z takimi tekstami pojawiają się także pytania o powody odróżnienia ludzkiej sfery od przyrodniczej. Niepewny status zazwyczaj niebudzących wątpliwości granic, jakie istnieją między różnymi obszarami, stanowi w tej grupie wierszy wyzwanie dla jasnych definicji, wyrazistych celów i sposobów funkcjonowania w świecie pewności, a więc w świecie różnego rodzaju wykluczeń. W drugiej grupie utworów (m.in. w *Powstańcu*) historia ludzka, centralnie usytuowana pośród historii innych żywych istot, przytrzymuje naszą uwagę i przenosi nasze spojrzenie ponad to wszystko, co mogliśmy dostrzec, gdybyśmy zrezygnowali z antropocentrycznej perspektywy. Mówiąc jeszcze inaczej, ta właśnie grupa tekstów umożliwia podtrzymywanie szkodliwego twierdzenia jednego z bohaterów *Falszerzy* André Gide'a, które brzmi: „Interesowałbym się bardziej zwierzętami, gdybym mniej interesował się ludźmi”⁴¹. W tę konieczność rozdzielenia naszej uwagi nie sposób już uwierzyć po lekturze utworów z pierwszej serii.

⁴¹ A. Gide, *Falszerze*, przeł. H. Iwaszkiewiczówna, J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1987, s. 121.

W wierszach pozbywających się centralnego usytuowania ludzkiego podmiotu (myślę o wierszach z pierwszej grupy) przestrzeń jest tylko częściowo dookreślona: dno, pustkowie ze światłem ostatniego autobusu, zatoka z niejasną figurą kogoś/czegoś krążącego wokół skał. Relacje, jakie zawiązują się w niej między podmiotem a tym, co znajduje się w centrum jego uwagi, są jeszcze bardziej niejasne. Świadczą przede wszystkim o poczuciu odpowiedzialności, które wynika z samego faktu pojawienia się Ja w przestrzeni, bez względu na to, czy podejmuje ono jakieś działania czy nie. Znaczący pod tym względem jest wiersz *Dwa ruchy*, który moglibyśmy odczytać jako wyznanie wiary w istnienie obiektywnego porządku świata:

Kiedy patrzę na morze
 ono cofa się wraca cofa
 powtarza nieskończenie te dwa ruchy.
 Kiedy nie patrzę na morze
 ono cofa się wraca cofa
 powtarza nieskończenie te dwa ruchy.

Świat istnieje niezależnie od tego, czy patrzę na niego, czy nie – zdaje się mówić podmiot tego wiersza, ale w innych tekstach dopowiada: właśnie dlatego, że gdy zamknie się oczy świat nadal trwa, ważna staje się świadomość konsekwencji własnego istnienia. I dlatego w wierszu 5: 59, w którym podmiot opowiada, że całą noc szedł po dnie, odrzucone poetyckie metafory ustępują bezalternatywności zawołania o istnieniu: „Ktoś/ powiedział: „Nie wiem/ gdzie jestem/ ale jestem”. W *Dżdżownicy* podobna fraza kończy i rozpoczyna wiersz – raz jako „Ja jestem tutaj”, drugi raz jako „Tu/ jestem ja”. Z trzech zdań składających się na ten tekst dwa z nich – początkowe i końcowe – wybijają sens, który możemy uchwycić zwłaszcza wtedy, gdy tytułu nie potraktujemy metaforycznie ani alegorycznie. Chodzi o możliwość dostrzeżenia miejsca, w którym nie do przeoczenia jest zależność (i konsekwencje tej zależności) naszego świata od tego, co uznajemy za nie-ludzkie, niezmiennie, istniejące pozornie niezależne od naszych decyzji i działań. Ujawnienie skrytej więzi między ludzkimi podmiotami a naturą jeszcze wyraźniej dochodzi do głosu w wierszach *Dzielnica* i *Fragment*. W pierwszym czytamy: „Kiedy obserwujemy/ z murku jego wysiłki wydaje się nam przez chwilę że drzewa wróciły”. Zakończenie drugiego wiersza brzmi tak: „Poeci wstają ostatni. Przeciągając się/ myślą że to znów będzie ich dzień: powrót podmiotu”. Powrót drzew wydaje się tym samym w *Polskich znakach* co powrót podmiotu.

Podobne myślenie, zrywające z utrwalonymi sposobami opisu więzi ludzkich, pojawia się w wierszu *Nagroda*. Sytuację podmiotu mówiącego określa tu w paradoksalny sposób pozycja względem innych ludzi:

Chcę wyjść ale coś

mnie powstrzymuje. Czy to że ludzie poznikali
jakby ich nigdy nie było? Nie. Myślę

że powstrzymuje mnie ich głos tłumiony
ciągle przysypywany czymś dziś także śniegiem.

Inicjalne „Chcę wyjść”, pragnienie ostatecznie powstrzymane przez siły niezależne od podmiotu, chwytą błąd intencji: sytuacja, w jakiej podmiot się znalazł, wyprzedza go. Dlatego najpierw myśli on, że decyzja o pozostaniu w sferze, którą początkowo chciał opuścić, bierze się z – uwalniającego od wszystkich związków – „zniknięcia” ludzi, ale wkrótce okazuje się, że powód jest inny. To raczej odczucia ich obecności powstrzymuje go od „wyjścia”. Jak należałoby je rozumieć: jako wycofanie się czy wręcz przeciwnie: chęć dołączenia do wspólnoty? I co to za przestrzeń, w której Ja ograniczone jest jedynie do percepcji przysypywanych „także śniegiem”, przytłumionych ludzkich głosów? Te dwie wizje przestrzeni – kompletnie opustoszałej „ludzie poznikali/ jakby ich nigdy nie było” i wypełnionej ich „tłumionymi głosami” – przywodzą na myśl świat po i przed pojawieniem się człowieka, uruchamiają konteksty filozofii Martina Heideggera i Emmanuela Lévinasa, każą zastanawiać się nad statusem podmiotu i jego kondycją.

W tę wizję wspólnego świata (wspólnego także w sensie jednoczesności obejmującej wszystkie czasy), oprócz przyrody i innych ludzi, Bonowicz wpisuje także element pozaludzkiego czynnika. Sprzyja on innemu rozplanowaniu (psychicznemu i estetycznemu) ludzkiej przestrzeni. Rozbicie jej porządków, regulowanych czytelnymi zasadami podziału, najwyraźniej doszło do głosu w wierszu *W zatoce*:

Było zbyt zimno abym mógł rozebrać się i wskoczyć.
Czasem widzisz w filmach rzeczy które chciałbyś naśladować.
Ale w innych miejscach to nie wychodzi.

Krażyła wokół skał. Nie czuła się pewnie.
Nie podobało jej się że siedzę na brzegu obserwuję robię notatki.
Denerwowała ją ta srebrna skrzynka w moim ręku.

Była zazdrosna gdy spojrziałem w stronę mew.
W końcu odpłynęła. Ja też musiałem już iść.

Nie chciałem niczego opisywać. Samo tak wyszło.

Jeśli jest to tekst o spotkaniu, to nie wiemy, kim są jego uczestnicy (syrena? niezwykle morski okaz? człowiek?). Nie rozumiemy znaczenia tego spotkania; jego konsekwencji nie będziemy w stanie przewidzieć: coś się stało, choć nie domyślamy się sensu tego wydarzenia. To dla mnie najważniejszy wiersz w książce, realistyczna tonacja jego zdań dobrze komponuje się z możliwymi scenariuszami, jakie tekst sugeruje. Wszystkie one kierują się zasadą, którą Judith Butler nazywa interpelacją, przywoływaniem – to dzięki interpelacji świat się w ogóle zjawia.

Jeśli zdecydowalibyśmy się myśleć o *Polskich znakach* jak o książce, która przynosi nam wizję świata konstruowanego przez silną, pewną siebie, zdecydowaną podmiotowość, to będziemy musieli od razu powiedzieć, że ta podmiotowość nie jest formą egocentryzmu, nie powstała także z nasilenia przekonania o możliwości władzy nad światem albo z przekonania o uniezależnieniu się od wszelkich związków; Ja jest tu związane z innymi bytami mocą odpowiedzialności i etycznego myślenia. Można sądzić, że tylko taka forma podmiotowości może skonstruować świat wyrazisty, choć nie fundamentalny, stabilny, choć otwarty na możliwość zmiany, niepoddający się historycznym atakom paniki lub euforycznym prognozom. Nie chodzi o zrównoważone Ja ani o neutralny światopogląd, który miałby zadowolić „wszystkich” – w to już nikt nie wierzy; chodzi o Ja, które poważnie traktuje swoje decyzje, bo wie, że mają one wpływ na wszystko inne wokół niego, choć nieczęsto może wiedzieć, jakiego rodzaju to wpływ będzie. W tekście *Komentarze* czytamy:

Kiedy zło uderza cofamy się trochę. Wrócimy
na miejsca które zajęło kiedy już będzie po
wszystkim.

Ale po wszystkim nigdy nie jest tak samo: granice
przesunęły się i teraz także my jesteśmy winni.

W tę strefę graniczną wkracza „powracający” podmiot wierszy Bonowicza. Mam wrażenie, że „powraca” on także z poprzednich wierszy, zwłaszcza z debiutanckiego zbioru *Wybór większości*. Można by nawet pokusić się o stwierdzenie, że w późniejszych od debiutu tomach – *Hurtowni ran* (2000),

Wierszach ludowych (2001), *Pełnym morzu* (2006) – Bonowicz zrezygnował z najbardziej ekstremalnych fraz, które debiutowi nadały niezwykłą siłę. Poeta powrócił do nich właśnie w *Znakach polskich*. I to dzięki temu rodzajowi wierszy zostajemy wyprowadzeni poza obszar łatwo dostępnego życia.

W debiutanckich wierszach dominowało to, co inne, niedające się poznać ani opisać. Dlatego sacrum pozostawało w nich najczęściej groźną nieprzewidywalnością. Nawet obecność Boga nie potrafiła przywrócić równowagi tej zdegradowanej rzeczywistości, która u Bonowicza zjawiała się pod postacią przemocy i okrucieństwa. Natężenie emocji mówiącego podmiotu było tam tak silne, że odrealniało jego otoczenie, w którym – jak mogliśmy przeczytać w wierszu *Nie mogę powiedzieć* (zbiór *Wybór większości*) – „[...] To deszcz/ tak gryza głowy”. Co więcej, miniatury z debiutanckiego tomu dotyczyły świata oglądanego z perspektywy kogoś, kto skazany jest na śmierć. To bardzo ważne, bo jego ofiarnicza pozycja mocno określiła charakter zbioru. W wierszu *Słabość domu* poczucie zagrożenia wyrażało się w paranoicznych stanach umysłu: „Muchy roznoszą upał./ Ta największa przebijają/ skórę i zaczyna bzyścić/ w moich wewnętrznych pokojach”. W utworze otwierającym książkę *Dwa inne* poeta w lapidarny sposób przedstawiał pułapkę świadomości: „[...] W powietrzu nie ma/ otworów którymi podano by nam/ tlen”. I po przeczytaniu *Wyboru większości* mogło się wydać, że nie ma wyjścia z tej pułapki – w zakończeniu zbioru autor ponownie wprowadzał swojego bohatera do „[...] miasta jak do pieca”. Ostatni dwuwiers brzmiał nad wyraz dwuznacznie: „i wychodzisz oczyszczony/ choć język jest czarny” (*Moja wiara, moja technika*). Czarny (czy dlatego, że zwęglony?) język i oczyszczony (być może czyścicowy) podmiot to dwie zasady ustanawiające w późniejszych wierszach „wspólny świat”. Dzięki podmiotowi, który przeszedł przez czyścic miasta-pieca, świat może w ogóle się objawić, bo podmiot stanowi w tych wierszach pewien próg (a więc także niemożność) poznania, moralności i istnienia, a zarazem moment otwarcia, które pozwala światu dalej istnieć; z jednej strony uosabia on czystą, nieprzeniknioną pojedynczość, wywłaszczoną i wyobcowaną, z drugiej zjawia się, by powiadomić o groźbie oddzielenia. Po przeczytaniu *Polskich znaków* odnoszę bowiem wrażenie, że to właśnie doświadczenia transgresyjne (ofiarnicze) z *Wyboru większości* ukształtowały tę postać podmiotu, którą tu poznajemy, i to one doprowadziły do ciekawej koncepcji „wspólnego świata”, w którym może wydarzyć się takie spotkanie, jakie opisuje wiersz *W zatoce*.

2.

Gdyby spróbować bardzo ogólnie prognozować, jak w przyszłości będzie się mówiło o poezji Miłobędzkiej w podręcznikach do historii literatury, to pewnie wypada wspomnieć o jej neoawangardowym rodowodzie, który wykorzystuje tak odległe od siebie tradycje, jak twórczość Bolesława Leśmiana, Juliana Przybosa, Mirona Białoszewskiego i zabarwia je doświadczeniami kobiecości, macierzyństwa, solidarności ze wszystkim, co żyje. Można więc, czytając poezję Miłobędzkiej, robić różne interpretacyjne „wypadki”: w stronę macierzyńskości, nowej ekologii, konkretyzmu, impulsów awangardowych zachowanych w tym pisaniu, minimalizmu. Można także wskazywać na utrwalanie się w polskiej poezji, nie tylko oczywiście za sprawą myślenia autorki *Pokrewnych*, postawy nieantropocentrycznej, ahumanistycznej, a przy tym unikającej apokaliptyczno-katastroficznym wizji końca pewnego rozdziału historii dominacji człowieka. Jej koncepcja podmiotu to niewątpliwie najciekawszy, najbardziej inspirujący pomysł, z jakim mamy do czynienia w poezji od kilkunastu lat. Poetka w swoich wierszach subtelnie przeformułowała refleksyjno-świadomościowe koncepcje podmiotu Miłosa, Herberta, Przybosa; delikatnie modyfikuje zmysłowo-analityczną pozycję podmiotu w wierszach Białoszewskiego; odchodzi od zdecentrowanej i rozszczępionej figury Ja, znanej chociażby z tekstów Różewicza *etc.* Wymieniać można by jeszcze, ale chodzi w tej wyliczance tylko o to, by wskazać, że to, co Miłobędzka robi w poezji polega raczej na nieznacznym ruchu niż na „wielkim, rewolucyjnym uderzeniu”, bardziej na korekcie dotychczasowych strategii niż destrukcyjnych gestach.

Gubione, kolejna poetycka książka Krystyny Miłobędzkiej, to – podobnie jak wcześniejsze zbiory *Pamiętam*, *Imiesłowy*, *Przesuwanka* czy *wszystkowiersze* – propozycja, której nie można czytać „po prostu” jak książki z wierszami. Nie sposób wydzielać w niej poszczególnych utworów, choć na takie została podzielona. Sens *gubionych* i przyjemność lektury wynika z charakteru całości, połączeń wierszy i, w gruncie rzeczy, takiego czytania, które akcentuje przede wszystkim jeden tekst rozwijający się od pierwszej do ostatniej strony. Takie czytanie odbywałoby się być może wbrew intencjom autorki, która książkę podzieliła na trzy części: „biec”, „jest”, „krajobraz”. Zbiór przypomina oczywiście strukturę poematu, trudno byłoby jednak przystać na taką nazwę, ponieważ przypisywanie bardzo konsekwentnym projektom Miłobędzkiej tradycyjnych atrybutów tego, co uznajemy za po-

etyckie, miałyby się z celem. Najlepiej więc ostrożnie powiedzieć, że poetka, nie lekceważąc ani możliwości składniowych, ani słowotwórczych, stara się zawiązać szczególne rodzaje więzi między wierszami, co sprawia, że możemy ją nazwać autorką książek, a nie wierszy. Innymi słowy, są poeci pracujący przede wszystkim w słowie, inni zwracają uwagę na zdania, Miłobędzką chyba w tych wszystkich wymienionych przeze mnie książkach intrygują zawiązywane i rozwiązywane relacje między różnymi frazami w różnych tekstach, niedostrzeżone od razu pokrewieństwa, linie znaczeń, które układają się w ciągi, wariantywnie ustawienia sensów, niekończące się przemiany wiersza w inny wiersz. Miłobędzkiej udaje się dokonać prawdziwej rewolucji w myśleniu o tym, czym może być wiersz. Gdyby w innym kontekście umieścić sposoby postępowania poetki z wierszami (językiem, tekstami), to można by powiedzieć o jej pragnieniu dotyczącym świata – także ciągle przekształcającego się, który jest raczej obszarem połączonych elementów ożywianych energetycznym przepływem sensu niż oddzielonych części – że ożywia ono w taki sposób rzeczywistość, iż staje się ona ciągiem niekończących się metonimii, łańcuchem pokrewnych sobie części.

Filozofia metonimicznego pisania nie pozostaje oczywiście bez związku z podstawowymi założeniami światopoglądowymi Miłobędzkiej. Jest ona poetką zdecydowanie antyesencjalną, interesuje ją ruch, modyfikacje, przechodzenie jednego stanu (bytu) w inny, płynność, a tym samym nieuchwytność życia. Estetyka jej wiersza, krój i zasady tworzenia podporządkowane są temu podstawowemu celowi, ku jakiemu poetka dąży: nieprzesłonięcia i niezafalszowania stabilnością słowa, zdania lub poetyckiego obrazu ciągłego przepływu energii życia, zmiany, metamorfoz, świata w toku. W rozmowie z Jarosławem Borowcem Miłobędzka mówi:

Taka jesień za oknem. I tego się nie da powiedzieć, zatrzymać tej chwili. Kiedy to mówię, ona już przepada. Bo zanim słowa, już po nich... Słowa są zawsze późniejsze, wtórne wobec tego, o czym chcemy opowiedzieć. My możemy mieć taką chwilę bez słów. I tak jest ze wszystkim, i to się ciągle ze sobą zмага. I właściwie czy to musi być zapisane? Może to jest jakaś uzurpacja w stosunku do życia?⁴²

⁴² Miłobędzka wielokrotnie, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 186.

W książce *znikam jestem. Cztery wieczory poetyckie*, będącej zapisem autorskich spotkań, można dostrzec niezwykłą wprost koncentrację poetki na sprawach związanych z wyjaśnianiem „istoty” poezji. Miłobędzka mówi o języku, o charakterze piszącego podmiotu (w ogóle o Ja jednostkowym) oraz o tym wszystkim, co możemy nazwać „tyle tego Ty” (tak zatytułowany jest zapis z ostatniego wieczoru). Jednak po raz pierwszy, moim zdaniem, w tej książce poetka tak wyraźnie opowiedziała się za tradycją neoawangardową: „Zapisać chwilę, w której się zapisuje. Złapać się na gorącym uczynku zapisywania. Pozwolić się życiu powiedzieć”⁴³. Artur Sandauer, który wierszy Miłobędzkiej nie komentował, pragnienie, aby „to, co się pisze było logicznym wnioskiem z tego, że się pisze” uznał w swoim szkicu *Samobójstwo Mitrydatesa* za pragnienie poezji współczesnej (był to skrót myślowy oznaczający poezję autotematyczną)⁴⁴. Według krytyka jest ona zorientowana na akt twórczy, a jednocześnie usiłuje sprawić, by – to dalej Sandauer – „chwila pisania ścigała bezskutecznie opisaną [...]”. Czy ten komentarz nie brzmi jak parafraza słów Miłobędzkiej (albo odwrotnie)? Ta obsesyjna chęć zmierzenia się z życiem (samym) wyróżnia działania neoawangardowe i autorka *Pokrewnych* doskonale wpisuje się w tę świadomość. Kładzie ona duży akcent na miłosne, empatyczne, współlistnienie z całym światem, a jej działania są skierowane przeciwko „literackości” literatury.

Najbardziej zadziwiające jest oczywiście to, że z tak prostodusznego, zdroworoządkowego spostrzeżenia, iż świat nam znika w chwili, gdy chcemy go zapisać oraz z dosyć oczywistego przekonania o radykalnym zapóźnieniu słów wobec tego, co chcemy powiedzieć, wynika poezja nowatorska, eksperymentalna, za każdym razem (dys)kontynuująca swoje wcześniejsze odsłony. *Gubione* nie spadło z księżycy: jest oczywiście kontynuacją wcześniejszych wątków, obecnych w innych książkach Miłobędzkiej, a zarazem stanowi ich swoistą parafrazę, ponieważ zostają one w tej książce umieszczone w sąsiedztwie, którego dotąd nie posiadały w tak wyrazistym kształcie.

Chodzi o to, że problemy fundamentalne dla pisania autorki *Zbieranych* – poradzenia sobie z dominacją ludzkiego Ja starającego się za wszelką cenę

⁴³ K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory poetyckie*, red. J. Borowiec, Wrocław 2010, s. 36.

⁴⁴ A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*. W: tegoż, *Studia historyczne i teoretyczne. Pisma zebrane*, t. 2, Warszawa 1985, s. 505, 506.

kontrolować granice między sobą a światem; oddania w języku przepływu nieustannie zmieniającego się życia; opowiedzenia o tym, co widzialne, ale bez wsparcia wzrokocentrycznych metafor – zostają tym razem wyrażone w wierszach, których istotą jest obraz poetycki. Może „obraz poetycki” to za dużo powiedziane, ale nasilone zostaje w nich poczucie zmysłowości, materialności świata. Oczywiście – należy to podkreślić – Miłobędzka nigdy nie zrezygnowała z wierszy plastycznych, „obrazowych”, uwrażliwiających na widzenie i konkret rzeczywistości. W *gubionych* jednak symbioza pomiędzy tekstami dyskursywnymi a zmysłowymi jest chyba najdalej posunięta: tak nie było ani w *Imiesłowach*, ani w *Przesuwance*, ani we *wszystkowiedzach*. Co więcej, wrażenie przylegania podmiotu do tego świata uzyskuje Miłobędzka dzięki wykorzystaniu elementów dobrze już w jej poezji znanych: to figury chmur, słońca, drzew, piasku. Wyrażają one przekonanie poetki, że świat zyskuje na znaczeniu, gdy zostanie sprowadzony do najprostszych składników i stanie się nieredukowalny w swoim uproszczeniu, a przy tym – maksymalnie ograniczony w swoich dekoracjach (przymiotniki nie należą przecież do ulubionych części mowy poetki). Trzeba oczywiście pamiętać, że figury, które wykorzystuje Miłobędzka do zarysowania przestrzeni w wierszach z *gubionych*, to uprzywilejowane, ukochane przez poezję słowa, w jej zbiorze zupełnie od-poetyzowane, jakby wysiłek poetki szedł na to, by „zgubić” ich poetycką (konwencjonalną) aurę. Jej strategia – polegająca na niezwykle sugestywnym, oszczędnym korzystaniu z języka – sprawia, że mocno zużyte słowa, jak na przykład drzewo, ogród, chmury, słońce, trawa mogą być nadal bez zażenowania używane, co więcej – promieniują swoim urokiem i siłą.

Taką silnie zmysłową frazą jest w pierwszej części zbioru obraz dziewczynki na osiołku: „dziewczynka na osiołku/ złota karuzela// ...co dalej, nie wiem// mów!”. Wkomponowany zostaje on w zasadniczy temat, jakim są pragnienie i potrzeba „biegu”, które zostają z kolei połączone z pragnieniem i potrzebą (rozkazem) mówienia: „w jakim ty świecie żyjesz?! w pędzącym/ prędzej widzę, niż powiem/ (prędzej powiem, niż widzę)”. Miłobędzka unika zdroworoządkowego spojrzenia na czasową zależność pomiędzy słowami i światem. W tym „pędzącym” świecie wszystko biegnie: rzeczy („narcyzy, koty, torebki, torby, chusteczki”), Ja, Ty, słowa, a w czasie tego biegu (życia) i biegu (śmierci) świat się pojawia i znika, należy na moment do Ja i zaraz jest tracony, podobnie jak tracone jest poczucie własnej tożsamości: („bez tej która usiłuje być mną”).

W drugiej części książki równie zmysłowy, ale i monochromatyczny obraz przynosi inicjalna fraza: „w sam raz ta złota chmura do szarego wieczoru”. Złoty kolor powróci jeszcze raz, tym razem w określeniu cech podmiotu: „złocę się jak umiem”, złoto to blask słowa słońce, jak można przypuszczać. I tu właśnie Miłobędzka zarysowuje – bo chyba technika kaligrafii byłaby jej najbliższa – to, co widzialne w świetle i jednocześnie niedające się „uchwyć”, sprowadzić do nieruchomego obrazu, stop-klatki: „zagubione./ gubione po drodze”. Podstawowe elementy krajobrazu: szare chmury, słońce, drzewa, rozłożyste powietrze i wcale nieabstrakcyjna przezroczystość służą za tło dla fraz, w których Ja usilnie pragnie znaleźć język „poza-słowny” i poza-ludzki: „próbowałam siebie powiedzieć całym lasem”.

W trzeciej części *gubionych* poetka eksponuje wątek śmierci, zatruty, końca, niczego. Już nie chmury i słońce, nie bieg rzeczy, ale figura piasku kończąca niemal wszystkie teksty w tej części odpowiada za zmysłowy (ale i ukazujący kres zmysłowego odczuwania) kontekst. To część zdecydowanie finalna; złoty, optymistyczny kolor słońca, chmur i dziewczynki nie pojawia się w niej ani razu. Trzeba jednak powiedzieć, że efekt – jakkolwiek finalny – nie jest tak ostateczny, jak w wierszu Białoszewskiego. Po pierwsze dlatego, że ta część poprzedzona jest najbardziej chyba intrygującym zdaniem w *gubionych* („wszystko jedno ze mną”, gdy poetka wyzwała potencjał nieoczekiwanego sensu w tak zdawkowym sformułowaniu, jakim jest „wszystko jedno”, czyli „cokolwiek”, „coś”, przemieniając je we frazę opisującą jednocześnie wspólnotę i pojedynczość), a kończy się zawołaniem „mów!”, powtarzającym się wielokrotnie u Miłobędzkiej w tym zbiorze. U Białoszewskiego fraza „mów mów byle co” straciła swój impet w zetknięciu się z finalnym „umieramy”. W wierszu autorki *Anaglifów* jest odwrotnie: kompozycja zbioru sprawia, że – jakby spod piasku zasypującego usta, oczy, twarz – z ostatniej strony (bieli kartki i szarości słowa piasek) wynurza się (ciągle odradza i jest to inne odradzanie i inny powrót niż ten, o którym można by pisać w związku z podobnie obsesyjną i oparta na powtórzeniu poezją Rymkiewicza) niezniszczalne „mów!”.

Wojciech Bonowicz, *Polskie znaki*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

Krystyna Miłobędzka, *gubione*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.

III
DYSKRYMINACJE I EMANCYPACJE

Sygnaly z centrali – świat płci

Wydane prawie równocześnie, choć niezależnie od siebie, dwie antologie – poezji kobiet *Solistki* pod redakcją Marii Cyranowicz, Joanny Mueller i Justyny Radczyńskiej oraz opowiadań *Projekt mężczyzna*, którą opracowały Agnieszka Wolny-Hamkało i Justyna Sobolewska – wypadają szczególnie ciekawie, gdy porównać je ze sobą. Takie zestawienie pokazuje, jak różnice ujęć estetycznych w myśleniu o płci warunkują różnice tkwiące w społeczno-politycznych kontekstach. Łatwo zauważyć, że w obu zbiorach zostały użyte kategorie płciowe: kobieta, mężczyzna. Pierwszą z tych kategorii redaktorki wykorzystały tak, jakbyśmy dopiero zaczynali doświadczenie z feministycznymi lekturami i zachłyśnięci „mocnym” językiem ideologii opresji zapomnieli, że stał się on także chwytym marketingowym i że w związku z tym należałoby podobną retorykę „odświeżyć”, aby jej ostrze mogło trafić w aktualne znaczenia kulturowo-literackich rozstrzygnięć. Natomiast w prozatorskim *Projekcie mężczyzna* genderowo-krytyczny potencjał kategorii płci zniknął zupełnie przytłumiony komercyjnym charakterem książki. Czytając ją, możemy odnieść wrażenie, że żyjemy w czasach „drapieżnego” kapitalizmu, gdy sądziliśmy, że o wszystkim decyduje rynek i dlatego należy wykorzystywać każdą możliwość oddziaływania książki przede wszystkim jako towaru. Te publikacje świadczą o ciągle nieprzepracowanych intelektualnie i artystycznie propozycjach feminizmu i studiów genderowych. Widać, że dobrze się z myślą feministyczną czujemy i fajnie się o niej dyskutuje, gorzej, gdy trzeba przełożyć ją na działania. Jeśli to już się dzieje, to do gry w publicznej komunikacji wykorzystywane są wyłącznie opresyjne tony jednostronnie ujmowanej kultury patriarchalno-kapitalistycznej¹. Charakter obu książek ujawnia

¹ Wystarczy odnieść się do słynnego tekstu Elaine Schowalter z początku lat osiemdziesiątych. *Krytyka feministyczna na bezdrożach* (przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6), by zobaczyć, jak anachroniczne jest podejście autorek antologii do kwestii feministycznych.

także myślenie o podziale między prozą a poezją: poezja w powszechnym przekonaniu jest absolutnie nie na sprzedaż, proza jest wyłącznie na sprzedaż. Obie publikacje tkwią więc między zafałszowanym poczuciem antykomercjalizmu oraz oportunistycznym ludycznym traktowaniem literatury, jaki fundujemy sobie przekonani, że, aby wprowadzić literaturę do masowego obiegu, musimy od razu ustawić ją na pozycji słabego i nic nieznaczącego elementu – jakbyśmy sami już zaakceptowali fakt, że przecież to „tylko literatura, nic poważnego”².

1.

Redaktorki *Antologii poezji kobiet* wybrały wiersze, kierując się dwoma kryteriami: płci oraz datą debiutu – po roku 1989. Ich zamiarem było zwrócenie uwagi na niedocenioną społecznie i kulturowo poezję kobiet. *Solistkami* upominają się więc w rewizjonistycznym geście o pozycję tej twórczości w świecie literackim. Konsekwencją tego gestu jest jednak nie tylko uproszczenie kategorii „poezji kobiet”, ale ustawienie dyskusji w sposób, który każe rozważać wyłącznie kwestię dotyczącą faktu, że twórczość kobiet zajmuje miejsce podrzędne w stosunku do twórczości mężczyzn. Wydaje mi się, że czas skończyć z tą mało skuteczną rewizjonistyczną retoryką, w której więcej negatywnych emocji niż konstrukcyjnych sugestii zmian i w ramach której trudno nawet zapytać o powody – inne niż wbudowane w sam patriarchalny porządek – lekceważącego stosunku do poezji kobiet. Przy okazji tego typu antologii należałoby zrezygnować z odnoszenia się do „męskiej” perspektywy w taki sposób, jakby ona nadal była jedyną do pomyslenia. Nie chodzi już o koniunkturę, na którą poezja kobiet w ostatnich latach jednak trafiła, ale o jej utrzymanie. Będzie ono niemożliwe, gdy poprzestaniemy na odgrzewanych dyskusjach i zgodzimy się na dawne sposoby prezentacji wierszy.

Te „dawne sposoby prezentacji” to kolejna sprawa, która decyduje o małej odporności antologii na krytykę. Redaktorki podkreślają, że tak naprawdę chodzi im o odrębność, osobność, docenienie „solowych” głosów, a w efekcie – jak sądzę – o estetyczne innowacje. Świetnie! Niestety, odrębności i pojedynczości

² Podobne myślenie pojawia się w kontekście polityczno-historycznej refleksji w literaturze. Dyrektor Muzeum Powstania Warszawskiego, komentując książkę Jarosława Marka Rymkiewicza, stwierdza: „Czytałem *Kinderszenen* Jarosława M. Rymkiewicza i traktują to jako wielką, ale wyłącznie literaturę”. *Dwa partyotyzy, oba potrzebne*, „Gazeta Wyborcza” 8 czerwca 2010, s. 17.

nie można wyrazić w wąskim kontekście lat 1989–2009. Autorki wstępu piszą, że polska poezja kobiet nie ma tradycji – ależ tradycji się nie ma! Trzeba ją wybrać, ustanowić. Mogłoby to być wielkim osiągnięciem tej książki: gdyby przedstawiono w niej różne sposoby, na jakie polska poezja kobiet zmieniała się w ciągu kilkudziesięciu lat, w jakim trybie orientowała się na historię, kulturę, politykę, na jakiej zasadzie przesuwała granice tego, co prywatne i publiczne. Tak się jednak nie stało, bo w antologii poezję kobiet rozumie się wyłącznie jako poezję o kobietach i pisaną przez kobiety. Próbując uniknąć za wszelką cenę uniwersalistycznej „męskiej” perspektywy, redaktorki niestety wpisały się w nią zupełnie. Zaprezentowały wiersze, w których najczęściej eksponowana jest „kobiecość”, rozmaicie rozpisana, to prawda, ale jednak podporządkowana głównemu filtrowi „opresyjności”. Co więcej, można szybko dokonać estetycznego podsumowania antologii, ponieważ dostrzegalne jest jej ustawienie biegunowe (żeby nie powiedzieć – schematyczne): od estetyki „złagodzonej”, podkreślającej opresyjnę ujmowaną rolę kobiety w społeczeństwie oraz eksponującej lękowo-egocentryczną figurę podmiotu (Iwona Kacperska, Katarzyna Ewa Zdanowicz, Joanna Obuchowicz *etc.*) po estetykę „ostrą” – z hałaśliwą frazą i podmiotem stawiającym agresywny opór patriarchalnym wyobrażeniom (Marta Podgórnik, Kamila Janiak, Inga Iwasiów *etc.*). Pomiędzy nimi mieści się eksperyment z dźwiękami (Joanna Roszak, Joanna Mueller), z zapisem (Aneta Kamińska, Maria Cyranowicz). Trzeba przyznać, że redaktorki uprzywilejowały te wiersze, których podmiot charakteryzuje się wolą walki, rzadziej wyraża swój smutek w nostalgiczno-sentymentalnych frazach. Antologia prezentuje poetki najczęściej więc z perspektywy emancypacyjnej albo postemancypacyjnej – pewne swoich racji i samoświadome, choć omijające kwestie polityki, religii, państwa.

Warto wspomnieć dla porównania o innej antologii poezji kobiet, wydanej w 2009 roku w Hongkongu, *Not a Muse: The Inner Lives of Women, a World Poetry Anthology* i zredagowanej przez Kate Rogers i Viki Holmes. Nie mówi się w niej ani o potrzebie odrębności, ani o słabej pozycji kobiecego pisania. Przeciwnie – poezja kobiet uważana jest tu za bardzo atrakcyjny i silny głos. Pokazuje się ją w taki sposób, aby unaocznic realną wartość kobiecego udziału w tworzeniu poezji. Mamy tu autorki z różnych krajów, z różnego przedziału wiekowego, ich twórczość nie reprezentuje samej siebie, ale ułożona jest w tematyczne kręgi: „Creator”, „Archetype”, „Family”, „Home maker”, „Landscape”, „Keeper of memories” *etc.*, co otwiera perspektywę na inne problemy niż kobiecość. Dzięki temu redaktorki międzynarodowej an-

tologii mogą zaakcentować nie tylko standardowe powiązanie poezji kobiet z kategorią kobiecości, ale informują nas także, jakie archetypy wykorzystują autorki do budowania obrazów, co zapamiętują, jak opisują pejzaż. Takie antologie rzeczywiście wpływają na kształt kultury, ponieważ łączą kwestie ideologiczne z poetyckimi i rynkowymi.

Mankamenty *Solistek* widziałabym więc w efekcie „samoprezentacji”. Wybór określonych wierszy okazuje się dziś niewystarczający. Projektując antologię nastawioną na społeczny rezonans i estetyczne „poszerzenie pola walki”, trzeba pokazać niezbędność tej poezji, a tego nie zrobi się inaczej niż tylko wpisując wiersze w określony kontekst, aranżując ich użycia, uwyrażniając stanowiska kobiet wobec różnych problemów. W tym sensie lepsze byłoby „solistki”, czyli antologia solistek z estetyczno-ideologiczną propozycją rozumienia nie tylko kategorii kobiecości, ale i polityczności, historii, poetyckości *etc.*

To, czego nie chcę zauważyć redaktorki antologii poezji kobiet, aż nadto respektują Justyna Sobolewska i Agnieszka Wolny-Hamkało w *Projekcie mężczyzna*. Wykorzystują one towarowe oznakowanie tego typu książek – wiadomo, że antologie poezji gejowskiej, kobiet czy o mężczyźnie mają status także towaru. Problem nie w tym, że ich aspekt medialno-komercyjny brany jest pod uwagę, ale w tym, że stał się on w tej antologii podstawowy. A ponieważ z obrazem mężczyzny w prezentowanych opowiadaniach nic się nie dzieje, mamy prawo sądzić, że kategoria ta funkcjonuje tu przede wszystkim jako chwyt marketingowy. W zbiorze znalazły się bardzo różne nazwiska. Rozpoczyna go jedna z krótkich form Mirona Białoszewskiego, a kończy zapis Janusza Andermana. Możemy przeczytać opowiadania autorów „wiekowych” (Tadeusza Różewicza), bardzo popularnych (Jerzego Pilcha), coraz bardziej popularnych (Huberta Klimko-Dobrzanieckiego), modnych (Mariusz Szczygieł) i nieco zapomnianych (Natasza Goerke). Prawie wszyscy są dobrze znani i niezłe funkcjonują w świecie literackim (Hanna Samson, Grażyna Plebanek, Anna Janko, Łukasz Orbitowski, Agnieszka Drotkiewicz, Zyta Rudzka, Błażej Dzikowski). Formuła wydaje się więc otwarta, o „mężczyźnie” piszą autorki i autorzy w różnym wieku, opowiadania zebrane są ponadto w tematycznych blokach, a więc w różnych kontekstach – niby wszystko w porządku. A jednak ta właśnie formuła okazała się za szeroka, bo na znaczenia i sposób interpretacji świata przedstawionego w opowiadaniach nie wpływa – wbrew naszym nadziejom – wyeksponowana w tytule zbioru perspektywa genderowa, ale perspektywa nienacechowanego płciowo narratora. Autorzy większości opowiadań zdają się

potwierdzać obiegowe opinie o płciowych rolach albo w sposób mało wyrafinowany próbują im zaprzeczyć. Antologia jest tematyczna, ale nie jest problemowa, nie wnosi pytań i drażliwych kwestii, układa się na wcześniej wynegocjowanych warunkach z istniejącymi już obrazami świata.

Trzeba więc zadać pytanie, dlaczego literatura w tej antologii nie może konkurować z językami teorii genderowych i queerowych, atrakcyjniejszymi dla społecznej świadomości? Dlaczego proza ta okazuje się produktem niepobudzającym do żadnych istotnych ustaleń genderowych, społecznych, kulturowych, literackich, których punktem odniesienia byłby mężczyzna? Sądzę, że stało się tak, ponieważ kategoria „mężczyzny” nie została tu potraktowana serio, tylko użyta „na wabia”. Opowiadania, które mogłyby uaktywnić myślenie genderowe, informują nas o świecie w sposób doskonale znany, ich autorzy wspierają się bowiem na kliszach patriarchalnych, które są potraktowane tylko z pozoru krytycznie lub ironicznie. Ruch demistyfikacji czy mistyfikacji w zebranych narracjach utrwała i potwierdza te ośrodki władzy, które rzekomo usiłuje się tu zdemaskować i ośmieszyć. Nie sposób też mówić w związku z antologią o krytycznej funkcji literatury. Większość opowiadań to kwintesencja tradycjonalizmu literackiego: żadnych – poza tekstami Miłki Malzahn, Nataszy Goerke czy Łukasza Orbitowskiego – eksperymentów z gatunkiem, jakim jest opowiadanie, z realistyczną motywacją świata przedstawionego, z powagą i stylem narracji „o podmiocie”. A to właśnie ta mała forma, jaką jest opowiadanie, mogłaby zrewolucjonizować świadomość prozy polskiej. I ponieważ tym razem tak się nie stało, to nadal czekamy, czekamy – na sygnał nie z centrali.

2.

Zrealizowaniem specyficznego projektu postemancypacyjnego – który wypisuje homoseksualizm z gry wyzwalań i dyskryminowania i proponuje wyjście poza pary już tak zużytych pojęć jak opresyjność i wyzwolenie – mogłyby być *Filtry* Adama Wiedemanna. Wydają mi się one „testowym”, „próbny” zbiorem. Poeta sprawdza w nim możliwości pisania naiwno-prostych historii, oczywistych w swojej zwyczajności i mocno osadzonych w naszych przekonaniach o codziennym życiu. *Filtry* można nazwać sfikcjonalizowaną autobiografią. Odnoszą się one do czasu spędzonego przez autora w Warszawie w wynajętym od znajomej mieszkaniu na ulicy Filtrowej 62. Jednocześnie są autobiografią tak bardzo zmistyfikowaną, że już w ogóle ich autor nie udaje, że jakimś problemem

może być opozycja życia i pisania, fantazji i realności, zbiegów okoliczności i przemyślanych konstrukcji. Słowem, kategorie autentyczności i prawdy życia nie mogą stanąć tu w sprzeczności z inwencyjnością i logiką wiersza.

Należałoby powiedzieć, że *Filtry* mają za sobą nie tylko *Pensum* (książkę wydaną rok wcześniej, w której dominuje skrót, szybkie zmiany perspektywy, zestawienia nieoczekiwanych obrazów, efekt obliczony na zaskoczenie czytelnika, wzmacnianie dystansu i pastiszowanie retoryki mądrościowej), ale także boom początku lat dziewięćdziesiątych, związany z fascynacją wierszami Franka O'Hary, cenionymi wówczas za narracyjność, iluzję prostoty opowieści, która nie wypiera się swojej banalności. Polskie czytanie amerykańskiego poety było dosyć specyficznie, bo zupełnie pomijało odniesienia do świata artystów, rezerwując dla lektury jedynie realistyczny tryb; tymczasem w wierszach O'Hary zwyczajnym czynnościami – takim, jak picie coca-coli czy włączenie się po ulicach – zawsze towarzyszyła erudycyjna oprawa. Sprawiała ona, że jego wiersze przemieniały się w mini-traktaty o współczesnej kulturze, zdające jednocześnie sprawę ze swojej artefaktowości. Te braki i niedoczytania próbuje nadrobić Wiedemann, korzystając z komfortowej sytuacji. Nikt już teraz nie manifestuje swojego przywiązania do poetyki amerykańskiego autora, banalizm w połowie lat dziewięćdziesiątych przejął zasadnicze cechy tego pisania i wykorzystał je do zupełnie innych celów, a po cudzysłowowym charakterze większości utworów postmodernistycznych wiersz obnoszący się ze swoją językową prostotą wielu czytelnikom może wydać się kojącym odprężeniem lektury, które jednakowoż trzeba przyjąć z podejrzeniem. W każdym razie niewiele osób będzie w stanie czytać *Filtry* bez świadomości skomplikowanych relacji między czarem, urokiem, wreszcie – efektem, jaki wywołuje wiersz, a jego charakterem unikającym nazbyt widocznej metatekstowości. Brak metatekstowych ram nie oznacza jednak w tym przypadku powrotu do unaiwnionego modelu interpretacji lub potrzeby reaktywowania dosłowności realistycznych odniesień pozatekstowych, nie musi oznaczać także zafiksowania na autoreferencjalności, znakach, konwencji i retoryczności. Jeśli nawet treść wiersza będzie dla nas zrozumiała jako kulturowy kod, to jego sprawnie i skutecznie ukryta konwencjonalność nie zmniejszy, a raczej wzmocni potencjał lektury socjologiczno-realistycznej. Dzieje się tak dlatego, że nie chodzi już w tej – nazwijmy ją po-o'harystycznej – perspektywie o zwalczanie się elementów przedstawienia i mechanizmów kwestionujących przedstawieniowy i iluzoryczny realizm (np. świata Nowego Jorku w wierszach O'Hary), ale raczej o zauważenie, że to, co umożliwiała przedstawienie

nie musi być przez owo przedstawienie usuwane w cień³. Można zaryzykować tezę o wspólnym horyzoncie (an)estetycznego i postemancypacyjnego projektu, jaki mógłby Wiedemann zrealizować w *Filtrach*. Odpowiednikiem estetycznej perspektywy – w której opozycja między autoreferencjalnością (metatekstem, retoryczną siłą wiersza) a zewnętrznymi odniesieniami słabnie, bo zostaje umieszczona w kontekście (an)estetycznego wymiaru, gdzie dochodzi do zazębiania się tych sfer, a nie do ich separacji, jak to się działo w modernistycznych koncepcjach – jest w tej książce perspektywa postemancypacyjna. Zakłada się w jej ramach, że świat homoseksualny nie walczy już o akceptację, uznanie i samozachowanie, ale rozwija się w podobnym rytmie kulturowo-społecznych przekształceń, co świat nie-homoseksualny. I właśnie te dwie perspektywy w książce nie układają się ze sobą sensownie – o wiele łatwiej umieścić *Filtry* w anestetycznej (godzącej realistyczne i autoreferencjalne możliwości i modusy literatury), niż zgodzić się, że praca postemancypacyjna zostaje wykonana w planie społecznej wyobraźni. I nie dzieje się tak z powodu ironicznej, konceptualnej i samozwrotnie nieobliczalnej mocy tropów, ale z powodu przywiązania Wiedemanna do określonych wątków kulturowych, poza które nie chce (nie może) on wyjść.

Takich kulturowych odsyłaczy, obliczonych na wywołanie określonego efektu, jest w *Filtrach* sporo. Wiedemann imituje w swojej książce dziennikową formę i dzięki tej formie opowiada o różnych wydarzeniach. Aby odróżnić mijające dni od siebie, a zarazem zachować ich przypadkowy porządek, poeta narzucił zapisowi kilka zasad. Jedną z nich jest właśnie łączenie kulturowych kodów z przeżyciami bardziej „osobistymi”. I tak dla przykładu Wiedemann nie może się obejść bez trzech efektów: efektu Oświećcienia, grzesznika i prowokacji obyczajowej. Są one oczywiście ekonomicznie rozplanowane: o żadnym nie możemy powiedzieć, że jest serio, żaden nie jest też „na żarty”. W tekście

³ W różnych kontekstach ten splot będzie przybierał rozmaite postacie. Wolfgang Iser mówi o estetyczności (uwrażliwieniu) i anestetyczności (znieczuleniu); Rancière o autonomii i heteronomii, Hal Foster o przedstawieniu i abstrakcji, które zastępuje kategorią symulacji (*Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 154), Judith Butler o performatywności, która także znosi ten podział na życie i literaturę, Giorgio Agamben o terrorze i retoryce – postawa terrorystyczna w sztuce objawia się jego zdaniem dążeniem do tworzenia dzieł, które miałyby status rzeczy, a język traktuje jako czyste znaczenie, postawa retoryczna język traktuje jako formę. Jednak w *L'uomo senza contenuto* Agamben pokazuje, że terrorysta, próbując ukazać znaczenie, nie może pozbyć się formy. Zob. wykład Mateusza Salwy, *Czy stan wyjątkowy jest stanem estetycznym? – estetyczne wątki w myśli Giorgio Agambena*: http://www.agamben.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=19&Itemid=34.

Nowe mieszkanie. Dzień ósmy Michał, drugi bohater tych wierszy, wyjeżdża do „Auszwic” na wycieczkę do obozu (standard szkół polskich), w tym czasie podmiot (piszące, liryczne Ja) pozostaje w domu i przeżywa ten wyjazd jak osobistą klęskę i opuszczenie. Oświęcim to „złe”, od którego podmiotowi udawało się trzymać z dala przez czterdzieści lat, a teraz jego chłopak tam wyjeżdża: „niech to złe sobie tam siedzi,/ niech je Michał ogląda”. Opuszczony podmiot chce pracować, ale rozmowa telefoniczna wyprowadza go z równowagi i swój stan kwituje w ten sposób:

dopađło mnie rozwolnienie
i pół dnia przesiedziałem w sraczu
z odami: do cebuli,
do ubrania, lenistwa
i do gołej baby.

Pojawiają się tu dwie figury, które tworzą degradujący, antywnioślający obraz pamięci o Zagładzie. Jednak figura Oświęcimia połączona z motywem rozwolnienia przyniosłaby jedynie efekt prowokacji obyczajowej i sprofanowałyby obraz ofiar zagłady; co więcej można byłoby tę krzyżówkę przeczytać jako próbę włączenia codziennych doświadczeń do symbolicznej przestrzeni mitu. Do realizacji takiej strategii – będącej odpowiednikiem feministycznych wzmocnień „faktu materialnego ucieleśnienia” ⁴*etc.* – wykorzystałby Wiedemann czytelniczną reakcję na wtręt i obrzydzenie. Wykonuje on jednak w wierszu jeszcze jeden manewr i kończy religijnie:

A Michał zwiedził Auszwic
i wszystko mi opowie,
kiedy już tutaj wróci
i będziemy leżeli
pod kołdrą zupełnie nadzy,
ja w charakterze ofiary,
on jako mój Archanioł.

⁴ „Tak, jak za pomocą grozy zgłębia się transcendentalne znaczenia tego, co wzniosłe, tak za pomocą reakcji obrzydzenia rozpoznajemy znaczenie, jakie niesie ze sobą fakt materialnego ucieleśnienia”. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, przeł. A. Nacher, Kraków 2002, s. 176. W tym kontekście Wiedemann toczy grę z tradycyjnymi estetycznymi wartościami, zamiast wzniosłości i grozy przeżycia, proponując wstręt jako reakcję na najbardziej cielesny, brutalnie materialny aspekt pamięci o zagładzie. Nie tyle przedstawia zagładę, ile ujawnia reakcję swojego ciała na wiedzę o tych wydarzeniach.

Figura oświęcimskiego obozu rozgrywana między seksualnym ofiarowaniem i defekacją jest prostym chwytem, dzięki któremu poeta w paradyjno-ironicznym zapętleniu skumulował społeczne, narodowe i religijne antynormy postępowania z tym, czemu kultura oddaje cześć. Zwykle wątki zagłady, utraty, religijnych odwołań znajdują się w książce w stanie większego rozproszenia, nigdy jednak poeta ich nie odwołuje. Nie chodzi o ich potencjał prowokacyjny – ten zupełnie mnie nie interesuje. Tak połączone motywy świadczą o niemożliwości ustawienia homoseksualnego podmiotu na pozycji postemancypacyjnej, bowiem dla określenia swojej tożsamości potrzebuje on dyskryminującego tła, które mogłoby go negatywnie definiować i które może profanować, obśmiewać, korzystając z potencjału fobii homoseksualnych. I dlatego, mimo pozorów nonszalancji, wolności, pisarskiej dezynwoltury, Wiedemann napisał książkę przewidywalną, o świecie znanych reguł i czytelnym racji, których zakładnikiem pozostał. Sprywatyzowane doświadczenie Oświęcimia pozostaje nadal kulturą obsesją tej części świata, w której autor żyje i które buduje jego tożsamość w oparciu o negatywne wartości. Podobnie należy potraktować niemożliwość wyzbycia się religijnych uzasadnień dla sytuacji miłosnej czy gest prowokacji urozmaicający krajobraz wątpliwej wzniosłości – wszystko to oznaki wyobraźni skoncentrowanej na obrazach niedających dużego wyboru.

3.

Zupełnie inny pomysł na wymknięcie się dyskryminującym regułom i wzmocnieniu dyskryminacji pojawia się w książce Pawła Koziola *Uwaga, nie ma takiej fali*. Jeśli Wiedemann wzmacnia autobiograficzne sygnały, wyraźnie wskazując na konkretne, historyczno-cielesne doświadczenie podmiotu⁵, to w książce Koziola ciekawa strategia wiąże się z utopią uniwersalności: bezosobowości i pozapłciowości. Niestety, jak można się domyślać, jest ona niezbyt pomyślnie przeprowadzona, ale mimo tego warta uwagi, zwłaszcza, że Koziół sięga po skompromitowaną dzisiaj figurę bezstronnego, abstrakcyjnego, pozahistorycznego podmiotu.

⁵ To krąg podobnych strategii, z jakimi mamy do czynienia w body-art, kiedy artyści ze swojego ciała czynią dzieło sztuki, np. odlewy i odciski ciała w pracach Aliny Szapocznikow czy różnego rodzaju happeningowe akcje, w których przedmiotem artystycznej obróbki jest ciało artysty. Ta identyfikacyjna więź dzieła i autora jest ważna zarówno w feministycznej sztuce, jak i homoseksualnej – w jednej i w drugiej podkreśla się doświadczenie konkretnego ciała.

Paweł Kozioł w wywiadzie udzielonym Marii Cyranowicz i Beacie Guli mówi o swojej niechęci do liryki osobistej. Uważa ją za szkodliwą, bo wprowadzającą do literatury zewnętrzne okoliczności, które decydować mogą (i zwykle decydują) o wartościach samego tekstu. Dlatego też Kozioł uważa, że istota pisania polega na „filtrowaniu” tego, co przeżywamy, a co, jako rodzaj szyfru, zostaje włączone do tekstu. Nie chodzi mi teraz o podjęcie dyskusji na temat tego, czy warto w ogóle stosować takie rozróżnienia, jak liryka osobista i nie-osobista, ale o to, że przy okazji tego wątku autor *Wpławu* wspomina też, co prawda jakby mimochodem, że bardzo ceni uniwersalność. Na podstawową wątpliwość, wyrażoną przez obie rozmówczynie, że uniwersalność to po prostu zawłaszczona męska perspektywa, Kozioł odpowiada, że uniwersalność za każdym razem trzeba wywalczyć. Można więc zrozumieć, że Kozioł sytuuje tę kategorię w opozycji do tego, co osobiste, nie zajmując się skomplikowanymi sprawami powiązań męskości i żeńskości, ponieważ tak naprawdę chodzi mu o wyjście poza perspektywę „osobową”, „egzystencjalną”, która w uproszczony sposób pozwalałaby na identyfikację tekstu z autorem. I w związku z tym o swojej ostatniej, trzeciej książce, *Uwaga, nie ma takiej fali*, mówi on, że tom posiada „osobliwy, neutralny ton, gdzie zwraca się uwagę głównie na rzeczy i obrazy, więc na nic szczególnie osobistego”⁶. Oczywiście to, co mówi Kozioł przynosi dalekie echo słów Eliota i innych autorów o chwytach, które mają za zadanie zamienić to, co w ich mniemaniu jest zawężone osobistym doświadczeniem w to, co intersubiektywne, obiektywne, dotyczące nas wszystkich *etc.* Problem polega jednak na czymś innym: tak samo jak trudno jest wywalczyć w języku osobisty ton, tak samo trudno jest wywalczyć ton nie-osobisty i ucieczka w przedstawienia rzeczy i skoncentrowanie uwagi na obrazach nie na wiele tu się zdaje. Ten paradoks dobitnie pokazuje właśnie książka *Uwaga, nie ma takiej fali*: tak bardzo (głęboko) wypierająca się jakichkolwiek oznak identyfikacyjnych, że aż (wprost, na powierzchni) zatykająca się nimi.

Zadna z figur użyta przez Kozioła nie jest bowiem neutralna. Można oczywiście czytać te wiersze jako opowieść o różnych filtrach, przez jakie (chcąc nie chcąc, nie trzeba ich specjalnie nakładać) obserwujemy (jesteśmy zmuszeni obserwować) świat. W zależności od tego filtra będziemy widzieć albo przedmioty, albo falę energii świetlnej; krzesło albo mikroskopijne cząsteczki, chodnik albo wiązania piasku, ziemi, betonu, *etc.* W *Uwaga, nie ma*

⁶ „Wakat” 2008, nr 2, s. 105.

takiej fali autora najbardziej interesują filtry optyczne: kamera, mikroskop, soczewka. A w wierszu próbuje on oddać zmienność sposobów rejestrowania tego, co materialne, będąc wyczulonym na to, co dźwiękowe. W zmienności i wariantywności obrazów świata można dopatrywać się owej uniwersalności: oto Ja wychodzi poza swoją ograniczaną (ciałem) perspektywę i wspomagane protezami widzi świat w różnych skupieniach materii aż po anty-materię. W dosyć deklaratywnym wierszu *Wrzask* miejsce, w którym znajduje się Ja, jest zarazem Ja, co oznacza, że Ja jest miejscem:

więc robię kolejny
 pokój przedziałem, z którego wychodzę
 na dwór, na dworce mroku. Chociaż jeśli mam być miejscem,
 gdzie stoję, wołę jednak tu,
 bowiem kolej jest wrogiem.

To też sygnał poradzenia sobie z podmiotem: nie jest on rozumiany tu jako ośrodek emocji, zwierzeń i wyznań, ale jako nie-osobowy aspekt języka, służący lokalizacji i umiejscowieniu pewnych obrazów.

Podmiot tych wierszy ogląda świat w nieustannym ruchu, który jest tu sygnalizowany głównie w ramach wieloznaczności, jaką wytwarza słowo „fala”. Dlatego najczęściej poeta odwołuje się do obrazów związanych ze światłem, dźwiękami, wodą oraz słowami. Wspomina o oglądaniu telewizora, słuchaniu radia, tematyzuje samo pisanie. To zresztą podstawowa zasada w tekstach Koziola: zawsze wzmacnia on wizualną stronę tekstów, podkreśla materialny charakter znaków. Co jednak oznacza korzystanie z obrazów męskości i seksualności tak ewidentnych – wznoszenia, falowania, prężenia, jazdy pociągami, windą, wydobywania spod ziemi – jeśli właśnie nie ograniczenie uniwersalności? Dlaczego, aby opowiedzieć o różnych możliwościach rejestracji świata, autor *Wpławu* używa figur pochodzących akurat z takiego seksualnie nacechowanego słownika? Czy jest to jedynie uwarunkowane najbardziej znaczącą w zbiorze figurą „fali”? Czy nie jest to przede wszystkim objaw niemożliwości wyjścia poza pewne, niejasne i nie do końca określone, uwarunkowania osobiste, a więc także i płciowe? W falowanie słów i materii wpisane zostało w tej książce także podwójne „I”, co pewnie feministycznie zorientowane nadajniki mogłyby z łatwością wykorzystać do skompromitowania idei o uniwersalności. Innymi słowy, im bardziej Koziół wzmacnia wizualność wiersza i próbuje tych elementów, które mogłyby wywołać „nie-

-osobowy” efekt wiersza, tym bardziej piszący podmiot staje się cielesno-męski a jego świat nie tyle uniwersalny, co filtrowany maskulinistycznymi obrazami, wykluczającymi nie-męskie spojrzenia i nie-męskie wartościowania. Np. w wierszu *Amok* uderzają od razu takie frazy, jak: „trzaski prostujących się mebli”, „sztywna membrana”, „zimne wynurzenia”, ktoś jest „wzbudzony” i „wznosi inwersyjny pomnik”. Książkę Koziola uznałabym za pokazową, gdy idzie o uwyrażnienie granic możliwości osiągnięcia bezosobowego efektu w wierszu. W tym przypadku – jest to granica innej płci; w imię bezpłciowej uniwersalności Koziół stworzył idealny, niemal modelowy, obraz świata męskiej dominacji.

Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009), red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2009.

Projekt mężczyzna. Antologia opowiadań, wybór i opr. J. Sobolewska, A. Wolny-Hamkało, Wydawnictwo Delikatesy i Centrum Kultury Zamek, Kraków–Wrocław 2009.

Adam Wiedemann, *Filtry*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2008.

Paweł Koziół, *Uwaga, nie ma takiej fali*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2008.

A wszyscy tacy niewinni – świat zwierząt

To, że ludzie zwierzętom zgotowali ciężki los, było często tematyzowane w polskiej literaturze. Problem polega na tym, że dostrzeżenie złego (paskudnego, opartego na dyskryminacji) położenia zwierząt w ludzkim świecie oraz uaktywnianie modnej perspektywy ekologicznej nie wystarczą, by uspokoić wyrzuty sumienia. Chciałabym pokazać, czym różnią się perspektywy narracyjne, w ramach których autorzy posługują się obrazami zagłady, od tych, w których przywołuje się różne oblicza dyskryminacji. Zacznijmy od różnic między narracjami o zagładzie na przykładzie poezji dwóch autorów: Czesława Miłosza i Wiktora Woroszyńskiego. W poemacie Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) część druga zatytułowana *Pamiętnik naturalisty* przynosi nam obraz odczarowanego świata przyrody. Proces odczarowania jest dla Miłosza równoznaczny z limitowaniem estetycznej zasady, wiąże się bowiem ze zmniejszeniem potencjału ideologicznego sielankowych i baśniowych narracji o naturze (czy też lepiej: o bezkolizyjnym związku z nią człowieka: „Po czterolistną koniczynę łąkami o świcie,/ Po dwójorzecz w głęboki las⁷⁾). Potencjał ten zaczynają natomiast objawiać narracje apokaliptyczne: „Żegnaj przyrodo/ Żegnaj przyrodo”. O co chodzi? Dlaczego przejście od świadomości zmytyzowanego i jakby przedoświeceniowego świata do pesymistycznej (nihilistycznej) świadomości schyłku, końca i zagłady jest tak ostro w wierszu przez Miłosza zaznaczone? Czyżby poeta wskazywał na związek pastoralnej koncepcji relacji człowieka i przyrody oraz koncepcji zakładającej dominującą pozycję człowieka, wyrażającą się w przekonaniu, że inne byty z racji zwycięstwa człowieka na ziemi skazane są na zagładę, bo to on jest Panem stworzenia (a więc je także ułaskawia):

⁷ Korzystam z wydania: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 125.

Lecieliśmy nad pasmem skalnośnieźnych gór
i o duszę kondora rzuciliśmy kości.
Czy ułaskawimy kondora?
Nie ułaskawimy kondora.
Ginie, bo nie jadł z drzewa wiadomości.

Uznajmy te frazy za odpowiedź Miłosza: wyraźna jest w nich sugestia przyczyny, która mogła spowodować nagły skok ludzkiej świadomości – od wiary w wodę żywą (magii, mitu) do poczucia odrębności człowieka pośród innych bytów. Decydującą rolę w przesunięciu światopoglądowym odgrywałyby tu religijne (chrześcijańskie) uzasadnienia etycznej wyższości człowieka. To oczywiście nie pierwsza tego typu uwaga. Peter Singer w *Wyzwoleniu zwierząt* (książce uznawanej za biblię Ruchu Wyzwolenia Zwierząt) wskazuje na podobne argumenty wywiedzione z chrześcijańskiego poczucia wyższości człowieka. Ciekawa w tym wierszu wydaje się także inna obserwacja: świadomość odrębności tych, którzy o „duszę kondora rzucają kości”, jest tak silna, że wypiera strach ludzi o siebie samych – śmierć kondora w żaden sposób nie łączy się w ich myśleniu z ich własną śmiercią. Dewastacja środowiska nie oznacza w tym ujęciu zagrożenia dla człowieka – Miłosz, który w latach siedemdziesiątych przebywał już w Stanach Zjednoczonych, musiał zetknąć się z hasłami nowego enwiromentalizmu. Phil Macnaghten i John Urry w *Alternatywnych przyrodach* piszą o książce Rachel Carson *Silent Spring* z 1962 roku, której sukces bywa utożsamiany z zapoczątkowaniem ruchu zwanego nowym enwiromentalizmem. Autorzy ci cytują w swojej publikacji streszczenie idei tego ruchu dokonane przez Johna McCormicka:

Jeśli ochrona przyrody była moralną krucjatą skupioną na środowisku nie-ludzkim, a ruch zachowania przyrody był ruchem utylitarnym, opartym na racjonalnym zarządzaniu naturalnymi zasobami, to nowy enwiromentalizm dotyczył całego ludzkiego środowiska. Dla chcących chronić przyrodę kwestią było życie przyrody i habitat, dla chcących zachować przyrodę kwestią były naturalne zasoby; dla nowego enwiromentalizmu stawką było przetrwanie człowieka jako takie⁸.

W kontekście przemian myślenia o środowisku w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w Zachodniej Europie i Ameryce Północnej wiersz Miło-

⁸ P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 67.

sza wydaje się szczególnie przenikliwy: poeta uchwycił w doskonałym skrócie ograniczenia etyki chrześcijańsko-humanistycznej, która lekceważy holistyczne myślenie o związku człowieka i ekosystemu. Innymi słowy, ironiczna strategia wiersza pozwala uwidocznic to, że ludzie nie zdają sobie sprawy, iż, skazując na śmierć kondora, sami też na siebie wydają wyrok. Ta samounicestwiająca i mistyfikacyjna narracja po-pastoralna, którą Miłosz rekonstruuje w przytoczonym fragmencie, jest rewersem pastoralnego konwencjonalizmu. Akcentował on płodność i życiodajność związku natury i człowieka, ale nie przygotowywał świadomości na odkrycie rzeczywistych powiązań człowieka ze światem.

Wątki o zagładzie, ujęte w nieco innej perspektywie, choć prowadzące do tych samych wniosków co wiersz Miłosza, można zaobserwować w tomie *Zagłada gatunków* Wiktora Woroszyłskiego z 1969 roku. Tytułowy wiersz zbioru przynosi spis gatunków, które wyginęły lub skazane są na wyginięcie. I choć podmiot wiersza wspomina o udziale człowieka w tym procesie – opisuje m.in. masowe polowania na bizona, podczas których ludzie przyglądali się padającym zwierzętom przez okna specjalnego pociągu, „pałac cygara i wachlując się kapeluszami”, wytrzebiecie turów, znikanie całych plemion i małych narodów, np. Ormian anatolijskich – to jednak perspektywa, w której wszystkie te wydarzenia się pojawiają, jest perspektywą „historii naturalnej”, nieuniknionej logiki przyrody: „Oto więc/ przyroda w której nie ma pustych miejsc Wszędzie/ wchodzi trawa piasek i głos [...]”. Metafora „pustych miejsc”, których nie toleruje naturalny porządek, wiąże się w wierszu z figurą wielkiego teatru: „A jednak/ to jest wielki teatr zagłada gatunków [...]”⁹. Wymieranie różnych gatunków odbywa się tu za sprawą nieodwołalnej konieczności, na którą nikt nie ma wpływu. Jednak figurę tej nieodwołalności poeta konstruuje w taki sposób, by pokazać zarazem jej sztuczność i naturalność; porządek natury zmienia się w wierszu w przedstawienie, które znużeni widzowie oglądają w specjalnych pociągach lub oklaskują, patrząc w przestworza:

w pewnym
kraju oklaskami uczczono pożegnalne
kołowanie wróbli wdzięczne nie
wazyły się przysiąść unosiły
się w powietrzu jak nuty

⁹ Korzystam z wydania: W. Woroszyłski, *Wybór wierszy*, Warszawa 1974, s. 109.

ułamne z ostatniego tchu
wyciągnięte gdy zaś opadały
nie było w nich już nic muzycznego przypominały
zmięte kulki gazetowego papieru.

Przemiana zagłady w widowisko, zręcznie anestetyzowana przez estetyczne oko, sprawia, że odpowiedzialność człowieka za dewastację i degradację środowiska w miarę rozwoju wiersza niknie: nic nie jest rzeczywiste, świat jak wielki teatr przewiduje dla nas rolę widzów, którzy mogą jedynie obserwować „zmięte kulki gazetowego papieru”. *Zagłada gatunków* byłaby więc dowodem na to, że spis, katalog, nawet barwny i dramatycznie podrasowany, jest niewystarczający dla zakreślenia horyzontu wspólnego świata. W wierszu brakuje perspektywy etycznej; zamiast niej pojawia się wiara w działania anonimowych sił historii „naturalnej”, które w zasadzie są rozumiane jako niekwestionowane i nienaruszalne prawa. Niewinny, kronikarski głos podmiotu tego wiersza jest odmienny od ironicznego głosu podmiotu wiersza Miłosza przede wszystkim dlatego, że owa niewinność perspektywy nie oznacza u Woroszyńskiego tylko złudzenia i fałszywego stanowiska, lecz znamionuje także jego zamiysł usprawiedliwienia ludzkich działań. Woroszyński minimalizuje ich wpływ na rzeczywistość, która według niego podlega działaniu nieludzkich sił.

1.

Wydaje się więc, że rozpoznanie wspólnego losu wszystkich istot żywych jest brakującym elementem (nieobecnym horyzontem?) przytoczonych narracji o zagładzie zwierząt. Ten brak próbują wypełnić narracje, w których zagłada ukazywana jest jako efekt dyskryminującego stosunku ludzi do nie-ludzi. Tyle mówi się o wyzwoleniu kobiet, dzieci, różnych ras i klas społecznych, a zapomina się, że najbardziej zniewolonymi istotami na tym globie są zwierzęta. Fikcja Olgi Tokarczuk z 2009 roku *Prowadź swój pług przez kości umarłych* przychodzi w sukurs takim książkom, jak *Polowaneczko* Tomasza Matkowskiego (2009) oraz *Farba znaczy krew* Zenona Kruczyńskiego (2008). Książki te idą na wojnę z myśliwymi i protestują przeciwko ich bestialskim praktykom. Podobnym problemem zajmuje się także Olga Tokarczuk, wpisując go w ramy kryminalnej opowieści. Te gatunkowe ramy są tutaj bardzo ważne – wyznaczają ideologiczne granice krytyki współczesnego urządzenia ludzkiego świata oraz sam sposób przedstawienia tematu i zaprezentowania postaci. Narazają one też niestety podjętą kwestię na zinfantylizowanie oraz śmieszność. Naiwno-

-sentymentalizująca narracja powoduje bowiem, że choć mamy do czynienia ze światem tragedii, to odczuwamy go jako zbyt lekki, jakby Tokarczuk robiła wszystko, by nas nie przestraszyć, nie urazić zbyt. Nawet skandal zabójstwa otamowała pompatycznością mitotwórczej narracji.

Główna oś konfliktu przebiega w książce między narratorką a myśliwymi. Janina Duszejko jest wielbicielek astrologii, cierpi na tajemnicze dolegliwości, z powodu których musiała zrezygnować z pracy nad konstrukcjami mostów i podjąć pracę w szkole języka angielskiego. Z czasem zwolniono ją, i już na emeryturze pilnuje domów sąsiadów, którzy wyjeżdżają zimą do miasta. We wsi zostaje wówczas pani Duszejko oraz jej małowówny sąsiad Matoga. I to oni właśnie pewnego dnia znajdują ciało zamordowanego kłusownika – zwanego Wielką Stopą – z którym narratorka, jako przeciwniczka zabijania zwierząt, prowadziła prywatną wojnę. Od tego momentu zaczynamy śledzić jej samotne życie, przerywane od czasu do czasu przyjazdami Dyzia – który tłumaczy Wiliama Blake’a, Dobrej Nowiny – młodej ekspedientki, która chciałaby studiować we Wrocławiu, oraz Borosa – który ostatecznie zabiera Janinę do stacji entomologów na obrzeżu Puszczy Białowieskiej. Postać narratorki budzi naszą sympatię – jest raczej dobroduszną, ciepłą, przede wszystkim dobrą. Wiemy z jej narracji, że we wsi traktują ją z lekceważeniem i pobłażaniem – policja nie reaguje, gdy Duszejko wysyła listy o morderstwach popełnianych przez zwierzęta. Gdy trwa polowanie, ona ma odwagę przeciwstawić się myśliwym; gdy ksiądz w czasie kazania chwali praktyki łowieckie, Duszejko wychodzi ze swojej ławki i próbuje spędzić go z ambony, wywołując oczywiście konsternację wszystkich zgromadzonych. Na policji wygłasza płomiennie przemówienie na temat okrucieństw, których ludzie dopuszczają się na zwierzętach. Wydaje się więc, że Tokarczuk projektuje taki układ między ludzkim światem a narratorką, dzięki któremu może pokazać, że ludzie zajmujący się prawami zwierząt są uważani za dziwaków, że zakwestionowanie panowania człowieka nad zwierzętami grozi śmiesznością i od razu, niemal automatycznie ustawia nas po stronie zdzieciniałych samotników, nieradzących sobie z własnym życiem.

Taki sposób prowadzenia tematu – uwagi o chrześcijańskich naukach usprawiedliwiających zabijanie i zjadanie zwierząt, pochwała wegetarianizmu – oraz postać narratorki dowodzą tego, że powieść Tokarczuk jest bardziej wstępnym rozpoznaniem terenu niż zakreśleniem pola bitwy. Jej powieść nie naraża się na ryzyko odrzucenia przez czytelników, którym przecież usiłuje się powiedzieć, że są szowinistami gatunkowymi, że niewiele wiedzą o losie

zwierząt na fermach (umierające srebrne lisy) i w lasach, wreszcie – że istnieje wyraźna analogia między rasizmem, seksizmem i szowinizmem gatunkowym – mówiąc za Peterem Singerem¹⁰. Jak twierdzi Singer, „największą przeszkodą w zainteresowaniu opinii publicznej losem zwierząt jest wiara, że człowiek ma pierwszeństwo, a zatem wszelkie problemy dotyczące zwierząt mają mniejsze znaczenie moralne i polityczne”¹¹. Pewnie dlatego Olga Tokarczuk – znana, ceniona i lubiana autorka – napisała książkę w stylu kryminalnych opowieści. Mogła w niej, nie narażając się na odrzucenie pewnych myśli przez czytelników, kilkakrotnie powtórzyć, że ludzki umysł jest tak skonstruowany, by wypierał wiedzę o zlu i cierpieniu. Tytułowa bohaterka książki J. M. Coetzeeo *Elizabeth Costello*, zupełnie inaczej skonstruowana, mówi w tym kontekście o milionach zgładzonych w Treblince – ludzie mieszkający w sąsiedztwie Treblinka nie dopuszczali do świadomości informacji o eksterminacjach. Tokarczuk zwraca uwagę na blokadę świadomości, i to właśnie – jak sądzę – wpływa na sposób, w jaki prowadzi narrację, i wyjaśnia, dlaczego przyjęła taktykę łagodności, niejednokrotnie robiąc ze swojej bohaterki infantylną wariatkę.

Przyglądając się takim książkom „dobrych intencji”, jak *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, które podejmują problemy wykluczonych grup społecznych, płciowych, seksualnych, gatunkowych *etc.*, można zauważyć, do jakiego stopnia estetyczne założenia warunkują ideologiczne możliwości krytyki świata dyskryminujących. Na przykładzie powieści Tokarczuk widać doskonale, że związek ideologii i estetyki nie polega na pierwszoplanowości ideologii, podporządkowującej sobie założenia estetyczne – innymi słowy, to nie tylko estetyka jest ideologiczna (estetyka jako polityka), lecz także ideologia jest estetyczna (polityka jako estetyka). Oznacza to, że wymiar krytyczno-społeczny literatury zależy od uznania ścisłego związku tych porządków. Czasami dzieje się to niestety tylko teoretycznie. Wydaje nam się, że wiemy o tej nierozłączności i ją akceptujemy, ale tak naprawdę podświadomie rozdzielamy te porządki.

¹⁰ „Rasiści łamią zasadę równości, nadając w sytuacji konfliktu większe znaczenie interesom własnej rasy. Seksiści naruszają zasadę równości, faworyzując przedstawicieli własnej płci. Szowiniści gatunkowi przyznają interesom członków własnego gatunku pierwszeństwo przed ważniejszymi interesami istot innych gatunków”. Bardzo ważne jest podkreślenie, że „fundamentalna zasada równości nie wymaga identycznego traktowania, lecz równego poszanowania; równe potraktowanie różnych istot żywych może prowadzić do różnego ich traktowania i przyznania im różnych praw”. P. Singer, *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęśna, Warszawa 2004, s. 41, 34.

¹¹ Tamże, s. 15.

Eliza Szybowicz, komentując książkę Tokarczuk¹², mówi jedynie o powadze ideologicznych rozstrzygnięć w powieści, a nie bierze pod uwagę tego, jak ten poważny ton jest rozbijany i niuansowany przez wybór naiwnej perspektywy narracyjnej. Z kolei Dariusz Nowacki dostrzega wyłącznie naiwność głoszonych tez, pomijając fakt, że ich naiwność jest pochodną estetycznego wyboru: trudno byłoby wyobrazić sobie intelektualnie pogłębione sądy wypowiedane przez kogoś takiego jak Janina Duszejko¹³. Sama Tokarczuk także zdaje się nie doceniać zachodzących na siebie porządków estetycznych i ideologicznych. Oczywiście nie każda ekologicznie zorientowana książka musi wpisywać się w retorykę strachu i nie zawsze musimy być przerażeni tym, że skazani jesteśmy na zagładę; nie zawsze musimy też tym hasłem szafować. Jednak zarówno sentymentalno-patetyczny charakter narracji powieści, jak i schemat fabularny zabarwiony u Tokarczuk baśniowym nieprawdopodobieństwem rozsnuwają przed naszymi oczami obrazy beznadziejnego (bez nadziei) świata. W tej perspektywie zmiana sytuacji zwierząt jest zupełnie niemożliwa. Ostatecznie przecież bohaterka musi zniknąć, „wyprowadzić” się ze świata, zacząć żyć na pustkowiu, a jej mordercza, występna akcja niczego w rzeczywistości nie zmienia. Pozwala nam jedynie na obłudne oplakiwanie losu zwierząt.

2.

Książki proekologiczne są już jednak zdecydowanie bardziej „zaawansowane” ideologicznie i estetycznie. Dobrym przykładem może być znacznie wcześniejsza niż *Prowadź swój pług przez kości umarłych* powieść duńskiego pisarza Petera Høega *Kobieta i małpa*. Høeg wykorzystuje tu wzór ekothrillera, który oferuje mu więcej możliwości niż kryminał Oldze Tokarczuk. Pisarz może więc zdecydować się na bardziej radykalny krok: wyprowadza logiczny świat ludzkiego dociekania prawdy poza własne granice i sprawdza ich wytrzymałość przez wpuszczenie do tego świata obcego czynnika; w przypadku tej powieści chodzi o eksperymenty naukowe na małpach oraz o zmianę kierunku ewolucji w związku z sugerowanym przekonaniem, że tak naprawdę nie wiemy, jakie zmiany są regresywne, a jakie progresywne. Małpa funkcjonuje tu na zasadzie obcego elementu, który instaluje się w ludzkim świe-

¹² E. Szybowicz, *Tokarczuk jak Agatha Christie*, „Dwutygodnik” 2009, nr 20.

¹³ D. Nowacki, [recenzja powieści Olgi Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*], „Gazeta Wyborcza” 24 listopada 2009.

cie, stając się groźnym wyrzutem sumienia, napomnieniem, ostrzeżeniem. Jest metaforą wszystkiego, co przez ludzi dyskryminowane. Jednocześnie nie można odebrać tej figurze jej substancjalności i dosłownego znaczenia, chociażby dlatego, że Høeg eksponuje seksualność swojego bohatera. I choć pomysł Duńczyka jest jeszcze bardziej nieprawdopodobny niż fabuła Tokarczuk, to autor przedstawia go z wielką siłą i powagą, nie podkopując fikcyjności ani naiwnym obrazem rzeczywistości, ani sentymentalną wizją natury, ani personalnym sposobem prowadzenia narracji. Chodzi o to, że Tokarczuk prezentuje świat ludzko-zwierzęcych relacji w taki sposób, jakby wszystko, co opowiada, bardziej niż fikcją było niegroźnym scenariuszem, zmniejszonym przez nadwrażliwą wyobraźnię narratorki, samotnej i obolałej po stracie swoich własnych zwierząt, podczas gdy „tak naprawdę” świat wygląda inaczej – zwierzęta hodowane są w idealnych warunkach, myśliwi polują, by zapobiec niekontrolowanemu zwiększaniu się populacji, a ludzie doskonale rozumieją, w jakiej sieci wzajemnych związków ze środowiskiem żyją. W efekcie otrzymujemy opowieść, która sugeruje, że katastrofa ekologiczna nie wydarzy się nigdy, dlatego nie trzeba jej przeciwdziałać, a ci, którzy jednak podejmują jakieś działania, są dziwakami żyjącymi na odludziu i odchodzącymi na jeszcze większe odludzie (czyli w niepamięć, niebyt)¹⁴. U Høega jest odwrotnie: duński autor pisze właśnie w taki sposób, jakby wszystko najgorsze już się wydarzyło; moc, z jaką narzuca nam swoją fikcję, przemienia ją nie tyle w prawdopodobne zdarzenia, ile w prawdopodobne konsekwencje: wprawdzie wydarzyć może się coś całkiem innego, ale do pomyślenia są takie właśnie skutki działań zaawansowanych i złożonych systemów biotechnologicznych, jakich figurą byłaby tytułowa małpa.

Fabuła *Kobiety i małpy* jest prosta, bo oparta na schemacie popkulturowego mitu o King Kongu: w centrum Londynu pojawia się małpa, która zostaje przewieziona do dyrektora Instytutu Badań nad Zachowaniem Zwierząt. Żona dyrektora chce zapobiec eksperymentom męża:

Najpierw się je przywiązuje, to znaczy małpy, otwiera się czaszkę i obnaża mózg. Potem wprowadza się igły. Są niesamowicie dokładne. *Single Neuron Recording*. Można się dostać do każdego neuronu, sprawdzić, jak często pulsuje, zobaczyć, kiedy prze-

¹⁴ Podobną niefortunnością ideologiczno-estetycznego przedstawienia odznacza się książka Michała Olszewskiego *Low tech* (Kraków 2009).

nika go określony sygnał. [...] Mimo że pojawiają się problemy. Żeby dotrzeć do miejsca położonego nieco głębiej, trzeba wkręcić igłę przez górną tkankę. A poza tym coraz trudniej o szympan-sy... [...] Mieliśmy kłopoty z ograniczoną wytrzymałością dużych małp. Po góra trzech tygodniach były zdefektowane i nie funkcjonowały normalnie (KM, 97)¹⁵.

Język techniczny użyty do opisu stanu zdrowia zwierząt nie jest przypadkowy, naukowcy w tej powieści myślą o zwierzętach jak o doskonałym komputerze, dzięki czemu w ogóle nie muszą konfrontować się z dylematem, czy zwierzęta cierpią, czy nie.

Najistotniejszy jednak jest pomysł autora na dziwny zakręt ewolucji: po licznych perypetiach, pogoniach, szantażach *etc.* okazuje się, że małpa, nazwana Erazmusem, jest zdolniejsza od człowieka. Gatunek ten, jako odnoga ewolucyjna, wytworzona w bardzo dogodnych warunkach klimatycznych, przebywa w większej reprezentacji na wyspie oddalonej od Londynu:

Tam, skąd pochodzimy – kontynuował Erazmus – zwykliśmy mawiać, że jeśli człowiek leży, trzeba wyciągnąć do niego rękę. Jeśli ją odrzuci, trzeba wyciągnąć obie ręce. Jeśli je także odrzuci, trzeba go podnieść. Ale jeśli się od nas odwróci, to trzeba mu pozwolić upaść. Mam nadzieję, że nikogo nie urażę, że wy leżycie, wy wszyscy leżycie. Dlatego podjęliśmy próbę. Niestety, bez powodzenia (KM, 188).

Nie wiemy, w jaki sposób doszło do powstania takiego gatunku, pozostaje to jedynie w sferze domysłów, zwłaszcza że cały czas obracamy się w kręgu zagadnień naukowych eksperymentów. W końcowej scenie książki ludzie ujawniają swoją małpią tożsamość. Kobieta, ważna publicznie osoba, zrzuca ubranie: „Nie licząc gładko ogolonej twarzy, wszędzie była obficie owłosiona” (KM, 189). Urzędnicy, ważni przedstawiciele rządowi także zrzucają ubrania i obnażają swoje małpie ciała: „Ludzie rozstępowali się, robiąc im miejsce, a mała procesja weszła na podium, zdjęła garnitury, fraki, uniformy, odłożyła broń i odpięła legitymacje prasowe. To były małpy” (KM, 192). Taka identyfikacyjna odsłona sparaliżowała całe miasto: wszystkie transmisje zostały przerwane, elektronicznie przestały pracować z powodu braku personelu, Lon-

¹⁵ Za pomocą skrótu „KM” oznaczam paginację cytatów podawanych według wydania: P. Hoeg, *Kobieta i małpa*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2003.

dyn pogrążył się w ciemnościach i ciszy. Każdy z mieszkańców podejrzewał, że jego bliscy są małpami:

W czterech milionach domów siedem milionów londyńczyków przechodziło psychotyczny kryzys tożsamości. [...] Patrzyli na siebie z panicznym strachem, usiłując sobie przypomnieć, jak wyglądają bez ubrań ich dzieci i współmałżonkowie, zastanawiając się, kiedy poznali swoje przyszłe żony, jak obłąkani deliberowali nad tym, czy to nie małpy albo małpie potomstwo. Wpatrując się w płomień lamp naftowych i świec, kierowali swoje myśli ku ostoi bezpieczeństwa i świetności, ku rodzinie królewskiej (KM, 192).

Høegowi chodzi oczywiście o zakwestionowanie zasad, na których ludzie opierają swoją tożsamość (także i wyższość) gatunkową, terroryzuje nas identyfikacyjną podmianą, którą musimy wziąć pod uwagę. Zamiast empatycznego odczuwania, wspartego na pogłębieniu uczuć altruistycznych, co proponuje Tokarczuk, pisarz wybiera radykalizację postawy antyhumanistycznej. Schemat fabularny powieści Høega sugeruje raczej, iż tylko wtedy, kiedy zdamy sobie sprawę z tego, że jesteśmy częścią systemu dyskryminowanego i poniżanego, będziemy mogli – ze strachu o siebie – zacząć chronić te istoty, które są bardziej narażone na zagładę (ponieważ mniej skutecznie zakamuflowane). To raczej egoistyczny lęk może stać się motorem zmian, a nie cierpienie innych, których nadal uważamy za innych i obcych.

Warto zwrócić też uwagę na zakończenie *Kobiety i małpy*. Na statku, wypływającym z Londynu, przebywa Madelaine, która jest w ciąży z małpą. Miasto opuszczają także inni przedstawiciele tej egzotycznej hybrydy. To zapowiedź nowej sytuacji, w której znajdą się gatunki w przyszłości, otwarcie fabularno-narracyjne na wszystko to, co nieprzewidywalne i czego praktyczno-racjonalna myśl ludzka nie dopuszcza do głosu. Dzięki temu otwarciu – i wielu podobnym: nieprecyzyjnym, niejasnym, sugerującym istnienie czynnika, którego jako ludzie nie jesteśmy w stanie brać pod uwagę z różnych oczywiście powodów – zmieniającemu stały układ w ramach relacji zwierzęta – ludzie możemy w ogóle zastanawiać się nad problemem zagłady zwierząt. Została tu ona oczywiście przeformułowana i oglądamy ją pod postacią możliwej zagłady ludzi. Takie postawienie sprawy umożliwia rozpoczęcie dyskusji na temat relacji ludzi z innymi gatunkami przede wszystkim dlatego, że nie istnieje w ramach horyzontu otwartego powieścią Høega osobna,

wydzielona genetycznie rasa ludzka, która stara się zrozumieć, skomunikować lub współodczuwać z innymi żywymi istotami; po prostu już nie chodzi w *Kobiecie i małpie* o jakikolwiek wybór, o jakąkolwiek możliwość. W katastroficznym scenariuszu Høega ludzkość straciła swoją szansę na ratunek i nie ma wyboru, choć paradoksalnie właśnie w rzeczywistym świecie jeszcze go ma pod warunkiem, że zrezygnuje z wizji natury, która do tej pory była upowszechniana jako humanitarna, czyli działająca w imię człowieka.

Współczesne teorie ekologii politycznej w tym kontekście akcentują przede wszystkim dwie sprawy: po pierwsze, nie można już myśleć o naturze jako systemie niezależnym od człowieka, nad którym nie ma on kontroli. Po drugie, musimy sobie uświadomić, że mamy ogromny wpływ na zmiany; chodzi oczywiście o długotrwałe efekty naszych czynów. Poczucie odpowiedzialności za to, co nie pojawia się bezpośrednio w horyzoncie konsekwencji naszych czynów, na nowo kieruje uwagę na indywidualny, świadomy siebie podmiot. Nie może on wspierać się na obrazie natury rozumianej jako tajemnicza potęga abstrakcyjnych sił lub na wskroś jasne procesy biologiczne, nad którymi człowiek w pełni panuje. Twórcy teorii ekologicznych poświęcają wiele energii wypracowaniu nowych koncepcji natury, środowiska, więzi człowieka z otoczeniem. Książka Høega, mimo że utrzymana w swoistym zawieszaniu problemowym (nie dowiadujemy się, skąd pochodzą małpy ani jakim cudem w ogóle powstały, ani nawet tego, czego oczekują tak naprawdę od człowieka), zdaje sprawę z konieczności przeformułowania relacji człowieka ze światem. Robi to, moim zdaniem, radykalniej niż *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. W powieści Tokarczuk obraz natury utrzymany został w mitologiczno-bajkowej oprawie, co niestety zakwestionowało (a na pewno osłabiło) najważniejszą ideę tego typu powieści, czyli wypracowanie nowej koncepcji przyrody, która weszłaby do potocznej świadomości. Oddajmy w tym miejscu głos Slavojowi Žižkowi:

Nauka i technologia nie są dziś nakierowane jedynie na rozumienie i reprodukcję procesów naturalnych, ale tworzą nowe formy życia, które mają nas zaskoczyć. Celem nie jest już po prostu dominacja nad naturą (taką, jaka jest), ale stworzenie czegoś nowego, większego i potężniejszego od zwykłej natury (łącznie z nami) – świetnym przykładem jest tu obsesja dotycząca sztucznej inteligencji, której celem jest wyprodukowanie mózgu potężniejszego od ludzkiego. Marzeniem stojącym za całym

przedsięwzięciem naukowo-technologicznym jest uruchomienie nieodwracalnych procesów, które będą w stanie same się reprodukcować i toczyć się własnym torem¹⁶.

3.

Jeden z krótkich tekstów poety Adama Kaczanowskiego wygląda, jakby był inspirowany książką duńskiego autora. W zbiorze *Szkielet małpy / Szept* (Poznań 2010) możemy przeczytać utwór *Zagubiony szympans*. Jednak jego zakończenie wybrzmiewa raczej w duchu prozy Tokarczuk niż prozy Høega. Zagubiony szympans wędruje przez ludzki świat i oczywiście doświadcza samych okropności, które Kaczanowski podaje nam w tonacji groteskowo-komicznej:

Zagubiony szympans odwraca się, słysząc za plecami szamotaninę. Dzieci walczą o banana, dookoła nich biega wychudzony pies. Dzieci kopniakami odganiają kundla.

Figura szympansa jest potrzebna poznańskiemu autorowi do tego samego celu, do jakiego była potrzebna Høegowi: do krytyki ludzkiego świata. Ale jest między nimi zasadnicza różnica: choć szympans Kaczanowskiego okazuje się prorokiem i zapowiada przemianę świata nienawiści w świat miłości –

Widziałem
twoją żonę w objęciach twojego brata, widziałem tylek twojej
żony wypięty tuż przed nosem twojego brata, słyszałem, jak
mówiła – sprzęt Jimmiego już całkiem zardzewiał, widziałem,
jak walisz łopatą w twarz brata, płakałem, ale teraz mówię ci
– nie ma wściekłości, która nie może zamienić się w miłość, nie
ma pięści, której nie można by rozewrzeć!

– to ostatecznie kończy marnie, sparaliżowany w domu starej panny, nauczycielki matematyki; „kobieta opiekuje się też trzema ślepymi psami”. Nagromadzenie konwencjonalnych oznak szaleństwa służące szybkiej i niemal automatycznej charakterystyce osób zajmujących się zwierzętami jest ewidentne, ale to nie jedyne przecież w tej prozie nagromadzenie konwencjonalnych objawów zdegenerowanej ludzkiej cywilizacji, pełnej przemocy i głupiego okrucieństwa oraz jeszcze głupszej i naiwnej dobroci (altruizmu), beznadziejnie śmiesznego moralizowania. Dlatego podobieństwo

¹⁶ S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 393.

Zagubionego szympansa do powieści Tokarczuk jest oczywiście pozorne. Świat u Kaczanowskiego nie trzyma się żadnej racji ani wartości; nie ma w nim także żadnych różnic działających na korzyść ludzkiego świata. Więcej, nie ma tak naprawdę podziału między ludzkim a nie-ludzkim: mówiący szympans, jak mówiący pies, w tym świecie sprowadzonym do odruchów, popędów i instynktów jest takim samym żyjącym organizmem – o podobnym skomplikowaniu i podobnej prostocie – jak stara nauczycielka, która się nim zajmuje, i fryzjer, który się wieszka. Ten groteskowo pomniejszony obraz ludzkich spraw, przywodzący na myśl komiksy, kreskówki i absurdalne komedijki, nie jest ani katastroficzny, ani apokaliptyczny, choć trzeba by się zastanowić, czy jego siła nicowania znanych obrazów świata nie przypomina pracy walca, po którego przetoczeniu rozplaszczony obraz rzeczywistości nadaje się tylko na śmietnik jako zupełnie bezużyteczny. Gdyby tak było – a miarą działań Kaczanowskiego okazałaby się jego rozkręcona niszczycielska maszyna, która miażdży każdy aspekt ludzkiego świata – należałoby to uznać za sukces autora. Chyba jednak jest inaczej, bo maszyna w *Szkielecie małpy* pracująca na ciągle tych samych obrotach w monotonnym rejestrze, produkująca dublujące się w nieskończoność sceny oparte na tym samym schemacie, przypomina raczej kręcący się bączek – a nie walec – a my czekamy, aż w końcu pięknie w nim spręży. Chodzi o najdosłowniej pojęte struktury tekstu, z których Kaczanowski układa swoje sceniczne kombinacje. Są one oparte na tym samym schemacie składniowym, cały układ rozgrywa się zawsze między kilkoma alegorycznymi przedstawieniami i trwa w inercyjnym paśmie zdarzeń, rozkręcającym się zawsze w tym samym tempie i wokół tej samej osi znaczeń. Przykładowo: w prozie *Dziecko płacze* przedstawia nam się szereg scen z dzieckiem – w towarzystwie anioła stróża, moralnego terrorysty i Orangutana w podartym smokingu, który uciekł rozwiązałej kobiecie i który podsuwa dziecku krwawe obrazy, np. zdechłego zająca; w prozie *Diabeł gra w kości* sceny z diabłem i dziewczynką uzupełniane są dodatkowymi elementami: lalkami Barbie, które okładają się pięciami, kanarkiem, którego w końcu zabija kot. Diabeł nie jest tu figurą kusiciela, raczej obserwatora. Ostatnia scena wygląda tak:

Dziewczynka rzuca świętym obrazkiem o ścianę, szybka roztrzaskuje się na drobne kawałki. Diabeł przebrany za zgrabną, długonogą pokojówkę w kusym fartuszkuz zamiatą odłamki pod łóżko.

W całej książce działają te same reguły: możemy odnieść wrażenie, że każda z wydzielonych części utworu stanowi już jego całość, teksty Kaczanowskiego miałyby w tym kontekście charakter fraktali składających się z „samopodobnych” elementów. Paralelne ustawienia scen, dublujące się schematy, alegoryczne znaczenia wszystkich figur – żadnej puenty, żadnego wykończenia, monotony ruch (szum?) tych samych trybów tekstowej maszyny – wszystko to powoduje, że zamiast obserwować pracę matryc nicujących kulturowe stereotypy i obrazy, widzimy pracę samego mechanizmu i czekamy na jego awarię. Nic innego nie jest w stanie go zatrzymać, musi zadziałać zasada z zewnątrz, spoza systemu.

Być może Kaczanowski odzwierciedla w takim sposobie komponowania tekstu współczesną kulturę odtwarzającą się bez końca i bez trudu, wspomagana przez zasady seryjności, reproduktywności oraz maksymalnej i długotrwałej wydajności. W wierszu *Mój bóg wymyślił atom* w centrum uwagi podmiotu mówiącego znalazł się ten właśnie aspekt multiplikującego się systemu, który wykorzystuje wszystko i nigdy się nie wyczerpuje, a co za tym idzie – nigdy nie zatrzymuje; *perpetuum mobile* jako upiór, którego nie można zlikwidować:

Rapowałem teksty: jeśli boga nie ma człowiek jest
jak zwierzę. Zbierałem fundusze na implanty, zęby
z kości słoniowej. Wierzyłem, że następny

Wielki Wybuch od czegoś nas uwolni.

Wielki wybuch – tak właśnie miałyby wyglądać zasada zatrzymująca działanie wielu mechanizmów, podtrzymujących funkcjonowanie systemu, zwanego cywilizacją.

Chciałabym zakończyć zestawieniem dwóch dat. W czerwcu 1929 roku hiszpański poeta Federico Garcia Lorca wyjechał do Stanów Zjednoczonych, w latach 1929–1930 studiował w Nowym Jorku, z tej podróży pochodzi cykl wierszy zatytułowany *Poeta w Nowym Jorku*, w którym znajdziemy tekst *Nowy Jork*. Stanowi on skrupulatnie przeprowadzoną analizę ekonomiczno-moralną metropolii:

Co dzień zabija się w Nowym Jorku
cztery miliony kaczek,
pięć milionów wieprzy,
dwa tysiące gołębi dla przyjemności umierających ludzi,

milion krów,
 milion jagniąt
 i dwa miliony kogutów,
 które rozrywają niebo na strzępy.

Do tej ekonomicznej strony przeobrażeń nowoczesnych społeczeństw dochodzi kwestia odpowiedzialności, którą bardzo wyraźnie Garcia Lorca podkreśla:

oskarżam wszystkich ludzi
 nieświadomych drugiej połowy,
 tej połowy nie do odkupienia,
 wznoszącej swoje góry cementu. [...]
 Druga połowa mnie słucha
 żrąc, szczając, latając; wszyscy tacy niewinni
 jak dzieci, co po stróżówkach
 wkładają krusze patyczki
 do dziur, w których rdzewieją
 czułki, anteny owadów.
 To nie ulica, to piekło.
 To nie śmierć, to owocarnia¹⁷.

W 2010 roku „Newsweek Polska” w rubryce „Styl życia” zamieścił informację o szkockim browarze BrewDog, który wypuścił na rynek nowy gatunek piwa w – jak to zostało nazwane – „kontrowersyjnym opakowaniu”:

Najnowsze dziecko tej marki – piwo o nazwie Koniec Historii – jest nie tylko najmocniejsze (55% alkoholu!) i najdroższe na świecie (za butelkę trzeba zapłacić od 500 do 700 funtów), lecz także sprzedaje się w kontrowersyjnym opakowaniu. Otóż jego butelki umieszczono w ciałach wypchanych zwierząt. A konkretnie: w martwych gronostajach, wiewiórkach i zającach. Rozsierdziło to ekologów, choć firma zapewniała, że wszystkie zwierzęta to ofiary wypadków samochodowych. Pomysł spodobał się natomiast kolekcjonerom – 12 butelek z limitowanej serii tego piwa sprzedało się w mgnieniu oka¹⁸.

¹⁷ F. Garcia Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich (wiersze, proza, listy, wypowiedzi)*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 114–116.

¹⁸ [DM, MJ], *Najmocniejsze piwo świata. Martwy zwierzak gratis*, „Newsweek Polska” 19.09.2010.

Możemy w „Newsweeku” obejrzeć zdjęcie wypchanej wiewiórki, w której ciele umieszczono butelkę piwa – wiewiórka wygląda jak reklama wody życia, którą staje się piwo Koniec Historii, bo przecież choć wiemy, że wiewiórka jest martwa, to z piwem wygląda jak prawie-żywa, na powrót przywołana do świata. Ten upiorny recykling sprawia, że o zwierzętach ginących w wypadkach każe nam się myśleć jak o ładnie wyglądających obrazkach¹⁹. Oczywiście sztuka robi wiele, by tym wyobrażeniom zaprzeczyć. Dokumentacja zdjęciowa słynnego performance’u Josepha Beuysa *How to Explain Pictures to a Dead Hare* z 1965 roku do dzisiaj robi wrażenie. Artysta obłany miodem z martwym zającem w objęciach jest jednym z najbardziej przejmujących obrazów umierania i śmiertelności łączącej nas ze zwierzętami. To samo można powiedzieć o *Animal Pyramid* Bruce’a Naumana z 1989 roku, do której nawiązywała Katarzyna Kozyra swoją *Piramidą zwierząt*. Cały czas jednak świat martwego zająca i piwa umieszczonego w wypchanych ciałach wiewiórek to światy dosłownie równoległe – niestety.

Olga Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Warszawa 2010.

Peter Høeg, *Kobieta i małpa*, przeł. H. Thyle, Warszawa 2003.

Adam Kaczanowski, *Szkielet małpy / Szept*, Poznań 2010.

¹⁹ Warto wspomnieć o krótkiej prozie Julii Fiedorczuk *Zetka* z tomu *Poranek Marii i inne opowiadania* (Wrocław 2010). Nie wiadomo, czy jej główną bohaterką jest tytułowa Zetka, żyjąca na marginesie i „poboczu” autostrad, czy wiewiórka umierająca na skraju tej autostrady. Opis umierania, bólu i cierpiącego ciała jest u Fiedorczuk zupełnie niesentymalny, ale przez to uświadamiający równy status cierpienia zwierząt i ludzi.

Efekt śnieżnej kuli – świat plemion

Problem konfliktu plemiennego między Tutsi a Hutu w Rwandzie z roku 1994 znany był w Polsce jeszcze do niedawna przede wszystkim z licznych komentarzy Ryszarda Kapuścińskiego i jego książki *Heban*. Wprowadzała ona czytelnika w historię kolejnych kolonizacji Rwandy – najpierw niemieckiej, potem belgijskiej – pokazując przy tym skomplikowane ekonomiczno-społeczne relacje między miejscową ludnością. W 2004 roku swoją premierę miał film Terry'ego George'a *Hotel Rwanda*, nazywany często afrykańską *Listą Schindlera*, jednoznacznie oskarżający białą administrację, europejskie oraz amerykańskie państwa wraz z ONZ o eskalację konfliktu. Krytycy komentujący ten film zwracali uwagę na przywołaną w nim historię konfliktu bałkańskiego, który narastał w tym samym czasie co konflikt afrykański i prawdopodobnie skupił całe zainteresowanie mediów, tym samym odciągając je od rzezi w Afryce. W 2009 roku Wydawnictwo Czarne wydało cykl reportaży Jeana Hatzfelda *Strategia antylop*, w 2010 — reportaż Wojciecha Tochmana *Dzisiaj narysujemy śmierć*; obie książki opisują życie w powojennej Rwandzie. W tym też kontekście warto umieścić powieść szwajcarskiego autora Lukasa Bärfussa *Sto dni*.

Chciałabym się zastanowić, nie kwestionując sensowności ani potrzeby informowania o sprawach afrykańskich, czy Rwanda z jej krwawymi dziejami nie staje się w tej książce w zbyt oczywisty sposób rozrysowaną figurą ofiary, unieruchomioną przez masochistyczne pragnienie, by podtrzymywać narracje oskarżające zachodni imperializm. Jeśli zgodzimy się na przemyślenie takiego aspektu narracji postkolonialnej, będziemy musieli zacząć od odpowiedzi na pytanie, czemu służyć miałyby opowieść pełna samooskarżenia.

Tytułowe sto dni to czas, który główny bohater, szwajcarski pracownik instytucji zwanej Dyrekcją, spędza w Rwandzie opuszczonej przez białych administratorów z powodu wybuchu konfliktu między plemionami Tutsi i Hutu. Ale to nie owe dni są kluczem do opowieści Bärfussa: ta zgrabna metafora nie

czyni bowiem bardziej zrozumiałym konfliktu rasowego między mieszkańcami Rwandy, nie „otwiera” też opowieści o afrykańskiej fascynacji białych i ich poczuciu winy. Myślę, że dla zrozumienia tej książki najistotniejsza jest scena na lotnisku – główny bohater, a zarazem narrator, David Hohl staje w obronie Afrykanki, której pracownicy lotniska nie chcą wpuścić na pokład samolotu dlatego, że jak podpowiada nam narrator, jest ona obywatelką dawnej kolonii. David zostaje zatrzymany, jego podróż – opóźniona. Z nieprzyjemnego wydarzenia zapamiętuje pogardliwe spojrzenie kobiety, którym obdarzyła go w chwili, gdy się za nią wstawiał. Założycielską scenę powieści wypełnia więc świadomość afrykańskiej pogardy dla europejskich obrońców. Tę pogardę narrator interpretuje jako pogardę dla słabszego: „jednak w chwili, gdy ktoś okazał się słabszy od niej, ona bez wahania przeszła na stronę silniejszych” (SD, 26)²⁰.

W tym właśnie wydarzeniu, od którego zaczyna się przygoda głównego bohatera z Afryką, autor zdaje się umieszczać klucz do zrozumienia powodów ostatecznego fiaska kończącego historię Davida. Można chyba uznać, że wydarzenia bezpośrednio związane z jego przeżyciami mają tu metaforyczne znaczenie. Tłumaczą one pewne prawidłowości zachowań innych białych i pozwalają uzasadnić ich polityczne wybory, np. dlaczego w czasie wojny domowej wsparli rebeliantów, choć wcześniej deklarowali poparcie dla oficjalnego rządu. Oczywiście jest to historia pokazująca kompletny brak szans na porozumienie obu stron. Bärfuss przedstawia pracę w Dyrekcji jako bezsensowną, z ironią pisze o idealistycznych wysiłkach swoich rodaków: „My byliśmy tu przecież po to, by poprzez naszą pracę zostawić po sobie trwałe ślady: projekty z zakresu uprawy fasoli, towarzystwa kredytowe, cegielne [...]. Tylko Missland chciał zostawić swój osobisty ślad: chciał temu krajowi tym ludziom złożyć w ofierze swoje życie, swoją żądzę, swoją namiętność, chciał płodzić dzieci, unieszczęśliwiać kobiety” (SD, 57). Tożsamość większości pracowników określa poczucie winy z powodu nieszczęścia, które biali ściągnęli na ten kraj. Ostatecznie jednak narrator dekonspiruje to poczucie winy i odpowiedzialności, kiedy w autodemistyfikacyjnych zwierzeniach podsumowuje:

[...] najważniejszym powodem naszej miłości do tej krainy był fakt, że nie było tu Murzynów. Co prawda, ludzie wyglądali tutaj jak Murzyni, mieli czarną skórę i kręcone włosy, ale w rzeczywistości byli to afrykańscy Prusacy – punktualni, kochający porządek,

²⁰ Za pomocą skrótu „SD” oznaczam paginację cytatów podawanych według wydania: L. Bärfuss, *Sto dni*, przeł. M. Skalska, Kraków 2010.

wyszukanie uprzejmi. Nigdy nie pluli na ziemi, nienawidzili muzyki i byli marnymi tancerzami. I najważniejsze: ich państwo działało sprawnie, robili zawsze to, co nakazywali im *abagetsi*, ci z góry, a swoją pracę wykonywali solidnie i bez szemrania (SD, 63–64).

Biali popierali oficjalny rząd, choć wiedzieli, że jest autorytarny i antydemokratyczny. „Byliśmy ekspertami i wiedzieliśmy, że tutejszy świat nie jest najlepszym ze światów, ale też z pewnością nie najgorszym [...]” (SD, 66). Postawa ekspercka jest jednym z argumentów, którego autor książki używa przeciwko białej administracji. Swojego narratora sytuuje w kręgu tych, którzy zdają sobie sprawę z konsekwencji takiej niezwykle zracjonalizowanej, obliczającej wszystko na chłodno postawy wobec świata, wywodzącej się z oświeconego, cynicznego rozumu.

Widać więc wyraźnie, że *Sto dni Bärfussa* wpisuje się w znane warianty relacji, zakreślone przez postkolonialne poczucie winy i poczucie odpowiedzialności: za całe zło obwinia się tu administrację białych; narrator mówi, że ludobójstwo może pojawić się jedynie tam, gdzie istnieje planowe, systematyczne zarządzanie. Na potwierdzenie tej tezy przytacza argument, że Afrykańczycy zabijali tak samo systematycznie i sumiennie, jak pracowali przy transporcie. Wizja Afryki ze *Stu dni* nie wykracza poza wizję, do których zostaliśmy przyzwyczajeni, i dlatego może nas razić jako ocierająca się o obiegowość matryc niemal hollywoodzkich. Sądzę jednak, że właśnie dlatego należy przyrzeć się poprawnej narracji Bärfussa, obwiniającej tych, których obwiniać trzeba i można (w ramach określonej wiedzy historyczno-politycznej). Jej największym mankamentem jest to, że zachowuje taki sam układ sił, jaki krytykuje²¹. Nie chodzi mi o ekonomiczne rozplanowanie

²¹ W swoim szkicu Jerzy Franczak (*Doskonałe piekło*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 25) zwraca uwagę na oskarżenia, które Bärfuss formułuje w stosunku do Europy i Zachodu. Franczak podkreśla kwestie związane z racjonalizacją zbrodni i niezrozumieniem lokalnych związków między ludnością: „Bärfuss bezlitośnie jątrzy europejskie sumienie. Jest, podobnie jak Hatzfeld, zdecydowanym przeciwnikiem naturalizacji konfliktu w kategoriach «plemiennych waśni». Hutu i Tutsi bowiem, od zawsze sobie niechętni, zostali zantagonizowani dopiero przez kolonizatorów, którzy nie rozumieli, czy mają do czynienia z plemionami, z kastami czy z grupami etnicznymi. Dawniej społeczności te przenikały się swobodnie, zachowując przy tym swoją tożsamość, opartą tyłz na więzach krwi, co na etosie zawodowym (myśliwi, rolnicy, pasterze). Biali zarządcy usztywnili te giętkie kategorie, wprowadzając dowody osobiste, a wraz z nimi – prostą klasyfikację etniczną. Jak pisze Bärfuss, sieć wzajemnych zależności o dość dużych okach, umożliwiających przepływ jednostek i grup, została przez kolonizatorów zamieniona w nieprzenikliwą ścianę. Po dekolonizacji bezduszny technokratyzm kazał europejskim instytucjom wspierać rasistowskie rządy Hutu,

dublujących się scen ani o sprawy warsztatowe²², raczej o jednoznaczne ustalenie perspektywy. Ta jednoznaczność wymusza zastanowienie się nad tym, czy spowiednicza narracja, demystyfikująca kwestie rasowe oraz eksponująca nieczyste postkolonialne sumienie, nie jest czasem najprostszym gestem, jaki można wykonać? Czy układ kolonizator – skolonizowany jest faktycznie tak jednoznaczny, tak prosty i tak, by rzecz ująć dosłownie, biało-czarny ideologicznie, jak może to wynikać ze *Stu dni*? Czy biedny Szwajcar musi być tak oczywistym kolażem najbardziej znanych stereotypów na temat kolonizatorów? I wreszcie – co stałoby się w chwili, gdy także i on ujawniłby rasistowskie przekonania, a nie tylko przeniósł je na swoją partnerkę?

Wracamy więc okrężną drogą do bohaterki powieści. Narrator David Hohl, snujący swoją opowieść już po powrocie z Rwandy, koncentruje się głównie na wątku romansowo-seksualnym, i ten właśnie wątek wydaje się najlepszą alegorią historii białych i Afrykańczyków. Obiekt seksualny głównego bohatera możemy potraktować jako alegorię kraju ogarniętego szaleństwem. Losy ukochanej Davida są metonimią losów tych, którzy chcieliby przedostać się do innego świata i innych problemów, a gdy im się to nie udaje – nadgorliwie uczestniczą w masakrach i polowaniach na ludzi. Agathe na początku znajomości z Davidem wielbi Europę, europejski, uniwersytecki styl życia, podróżowanie i światowość:

Agathe pragnęła innego nazwiska, prostego, krótkiego, jak Blanc czy Dupois. [...] Starła się mówić czystą francuszczyzną, wolną od jakiegokolwiek akcentu, i tylko spółgłoski płynne, nie do opanowania dla niej, zdradzały jej pochodzenie. [...] Agathe kochała ojca,

w przekonaniu, że od sprawiedliwości ważniejsze jest utrzymanie pokoju. Ta polityka stała się katalizatorem przemocy i dała impuls do czystek²³. To wszystko oczywiście prawda, co jednak zrobić z taką wiedzą, formułowaną przecież nie tylko przez szwajcarskiego autora? Sam Bärffuss nie wskazuje także, w jaki sposób rozumieć te plemienne związki i wykształcenie się między ludźmi więzi odmiennych od tych, które znamy ze struktur państw narodowych.

²² Nie należy ich jednak lekceważyć, bo to one właśnie programują nasz odbiór tej książki. Jeśli zarzutem może być zbyt jednostronne opracowanie poszczególnych wątków, to właśnie jest to przypadek *Stu dni*. Wiadomo, że Afrykanka Agathe jest tutaj fantazmatem seksualnym białego mężczyzny, i spełnia się w tej roli do końca; wiadomo, że scena z myszołowem, którego David ratuje przed zabiciem, a później sam zabija, jest metaforycznym zdublowaniem epizodu z lotniska, w obu scenach chodzi o przeobrażenie się ofiary (Afrykanki, myszołowa) w prześladowcę; Afryka przedstawiana jest przez filtr emblematycznej wyrazistości, kilka węzłów scenicznym świadczą o tym miejscu: wizyta papieża, podczas której komentowana jest jego niechęć do antykoncepcji, oraz plaga AIDS – jeden z białych pracowników zaraża się wirusem od afrykańskiej prostytutki.

ale nienawidziła tego kraju, machlojek, kumoterstwa i klanowości, które według niej były przyczyną jego niedorozwoju (SD, 86–87).

Wszystkie wartości, z którymi się utożsamia, są nie-afrykańskie. Jednak w miarę zaogniania się konfliktu między plemionami Agathe staje się rasistką. Jest znaczące, że to, do czego tęskni ukochana Davida, zostaje przedstawione jako rozrywkowy świat przyjemności, zachwyty tanimi przeżyciami. Być może w jej zauroczeniu zachodnim blichtrzem tkwi odpowiedź na to, dlaczego później okazała się podatna na wpływy świata, od którego chciała się odciąć. Rozrywkowy obraz europejskości, czyli obraz uproszczony, tandetny, niefrasobliwy, dokładnie taki, jaki Agathe fascynuje, odpowiadałby za jej podatność na nacjonalistyczne, rasistowskie fobie. Mają one swoją kulminację w scenie (znowu!) poniżania służącej. Obserwujący tę sytuację David czerpie z niej przyjemność, która zrodzona jest oczywiście z możliwości doświadczania siebie rozdwojonego. Sam siebie obsadza bowiem w roli obserwatora, którym być nie może: obserwatorów w zaognionym polu konfliktu nie ma, bezstronność jest niemożliwa²³, wie o tym nasz bohater i dlatego jego pozycja jest dwuznaczna, dopiero ta dwuznaczność staje się dla niego źródłem przyjemności.

Narrator Bärfussa sprawnie kieruje opowieścią: zarówno w jego historii, jak i w pozycji, którą wobec niej zajmuje, krzyżują się kolonialne (rasistowskie, impulsywne) i postkolonialne nawyki. Narracja przeskakuje od jednego do drugiego punktu widzenia. Gdy bohater-narrator obserwuje swoją ukochaną, która poniża służącą, to wie, że powinien zareagować, ale jednocześnie pragnie tę scenę przedłużyć w nieskończoność. Oba sprzeczne impulsy Bärfuss pokazuje na poziomie świadomości głównego bohatera, jego zdolność do racjonalizowania sytuacji idzie w parze z irracjonalnym uleganiem Agathe. Tę przynoszącą satysfakcję uległość narrator bierze za pogrążanie się w szaleństwie:

Przez cały dzień myślałem tylko o Agathe, tak mi się wydawało, aż nagle uzmysłowiłem sobie, o czym naprawdę myślę: nie

²³ Nie jest to zupełnie oczywista strategia pokazywania Innego konfrontowanego z innym: w *Stu dniach* sam bohater jest bardziej świadomy tego kontekstu niż np. bohater *Europy* Larsa von Triera, filmu dotyczącego amerykańsko-niemieckich uwikłań po II wojnie światowej. W *Europie* następuje bowiem kompromitacja głównego bohatera, zderzonego ze światem zupełnie dla niego nieprzejrzystych relacji – chodzi tu o powojenną działalność terrorystycznego ugrupowania Werwolf, do którego należy niemiecka żona amerykańskiego bohatera. David Hohl Bärfussa jest taką samą figurą jak Amerykanin Larsa von Triera, zdaje sobie jednak sprawę z własnego uwikłania w coś, na co „osobiście” nie miał wpływu.

tylko o jej ciele, ale i o jej prześlicznych ustach, z których padały te niewypowiedziane bezlitosne słowa, o jej kształtnej główce, wypełnionej szaleńczymi, agresywnymi, morderczymi myślami. [...] Czułem się tak, jakbym miał krew Erneste na ciele, było mi wstyd, nie wyobrażałem sobie, jak spojrzę w oczy mojej gospodyni, nie pojmowałem, jak to się stało, że tak pożądam tej małej, ograniczonej, podstępnej, sadystycznej rasistki (SD, 154–156).

Rola Davida jako spadkobiercy postkolonialnego systemu, spadkobiercy intelektualnie przygotowanego do administrowania rejonem innym niż europejski, doskonale daje się uzgodnić w tej powieści z wszystkimi fantazjami białych na temat ludzi o innym kolorze skóry. Postać Agathe odzwierciedla tu (przede wszystkim) te prymitywistyczne fantazje, które w miarę rozwoju narracji są przez bohatera potwierdzane i umacniane. Pogarda okazywana przez Agathe, a wyczuwana przez Davida utrwała jego szowinistyczne i masochistyczne pragnienia, zintensyfikowane poczuciem winy, które „zawdzięcza” obecności trzeciej osoby (służąca). Ten psychoanalitycznie skomplikowany węzeł układów między Afryką a Europą i Zachodem Bärffuss na końcu powieści raczej przecina, niż zasupłuje ponownie w inny wzór, czego moglibyśmy oczekiwać od autora powieści traktującej o kryzysie postkolonialnej świadomości. Szwajcar wyposaża swojego bohatera-narratora w wiedzę o skutkach kolonializmu, którą posiadają zresztą i inni bohaterowie *Stu dni*. Co więcej, między swoją główną powieściową postacią a pozostałymi postaciami Bärffuss nie buduje dystansu, jego bohater sam umieszcza siebie w gronie ludzi, których oskarża. Jednak pomimo tych sygnałów świadczących o postkolonialnej wiedzy bohatera i narratora otrzymujemy przekaz potwierdzający plemienne (rozrysowane w seksualnych obrazach) formuły szaleństwa. Afrykańskość znamionuje tu różne postacie obłądki, irracjonalności, tajemniczego i groźnego elementu. Zracjonalizowana, zsekularyzowana Europa, którą uosabia David, pożąda odwrotnej strony konstrukcji samej siebie, i wytwarza ją w obrazie kobiety i tubylców: „W oczach tubylców wszystko, co dzięki i nieoswojone, wszystko, co nie znosiło jajek i nie dawało się wydoić, przynosiło nieszczęście, najlepsze, co można było zrobić, to owo nieszczęście skonsumować” (SD, 158).

Nie sposób oczywiście nie zauważyć szowinistyczno-patriarchalnych aspektów związku Szwajcara z Afrykanką. Trudno byłoby jednak powiedzieć cokolwiek o tej relacji z innej perspektywy niż krytykująca ów patriar-

chalny status męskiego podmiotu. Narracja Bärfussa jest tak prowadzona, że z łatwością poddaje się feministycznej krytyce, ale krytykując szowinizm bohatera powieści, prezentowany zupełnie otwarcie, możemy osiągnąć jedynie taki sam efekt, jaki wywołuje jego szowinistyczna narracja. W obu przypadkach Agathe jest wyłącznie przedmiotem manipulacji. Innymi słowy, narracja w *Stu dniach* nie daje szansy na zadanie pytania o to, kim jest podmiot fantazji o Innym, bo zawsze ten rodzaj aktywności należy do Davida. Nie możemy zapytać, czy to aby nie Agathe stoi za jego wyobrażeniami o afrykańskiej kobiecości, a nie szowinistyczna podświadomość, bo takie pytanie włącza nas automatycznie w ramy myślenia szowinistycznego i rasistowskiego. Niemożliwość pojawienia się tego pytania odpowiada za niemożliwość stworzenia takiego obrazu Afryki, który pokazałby jej strefę wpływów, jej władzę nad wyobrażeniami białych. (Agathe zna kulturowe reguły gry obowiązujące poza krajem ojczystym – studiowała we Francji – być może odtwarza więc po prostu to, czego jej zdaniem oczekuje od niej David). Innymi słowy, chodzi o niemożliwość zakreślenia w tej książce horyzontu, w którym mogłoby pojawić się pytanie o to, kto konstruuje pojęcie Afryki i jaki udział w tej konstrukcji ma David (Europejczycy), a jaki tubylcy, o których on opowiada. Być może tubylcy wprowadzają przyjezdnych w błąd, podsuwając im takie pojęcie inności, które biali rozumieją, bo zostało już przez nich opracowane; być może tak właśnie jest – narracja Bärfussa nie pozwala jednak na zadawanie podobnych pytań, bo w jej perspektywie byłyby one rozumiane wyłącznie jako szowinistyczno-kolonialne. Tym samym aktywność strony afrykańskiej, zwrotność relacji ludzkich w porządku postkolonialnym, dwuznaczność narracji, jej „jądro ciemności” muszą pozostać w cieniu.

Zupełnie inaczej postępują artyści wiązani ze sztuką antropologiczną. Przykładem może tu być Renée Green, która, zdaniem Hala Fostera,

[...] w *Seen* [...] skonfrontowała widza z dwoma europejskimi fantazmatami wybudując afrykańskiej (amerykańskiej) seksualności kobiecej: z Wenus Hotentocką (pokazywaną w czasie autopsji) z połowy XIX wieku i czarnoskórą tancerką jazzową Josephine Baker (sfotografowaną w słynnej pozie, nago) z początku XX wieku. Inny przykład to *Vanilla Nightmares* (1986) Adriana Pipera, gdzie stereotypy rasowe, czające się reklamach mody w piśmie

„New York Times”, stają się armią czarnych upiórów – przerażających i zarazem podziwianych przez białych konsumentów²⁴.

Agathe jest co prawda takim upiorem, który fascynuje i przeraża Davida, ale w żadnym momencie narracji nie dochodzi do uwyrażnienia ram konstruktu ideologicznego, z którym tak naprawdę obcuje David ani – tym bardziej – do ich rozmontowania. To, w jaki sposób David przedstawia nam swoje fantazje seksualne, można by uznać za moralny masochizm, o którym pisze Foster, omawiając różne konsekwencje idealizowania inności²⁵. Jedna z rozmów Agathe i Davida dotyczy właśnie świadomości postkolonialnej, w której oboje są uwięzieni:

„Może i skolonizowaliście nasz kraj, ale nie pozwolę, żebyś ty skolonizował moje ciało”, powiedziała mi kiedyś. Takie zdania. Na początku próbowałem jeszcze oponować, powtarzałem, że jako Szwajcar nie mam nic wspólnego z kolonializmem i że poza tym sądziłem, że to sprawia jej przynajmniej tyle samo przyjemności co mnie. Zaśmiała się gorzko. „Już ja wiem, na czym polega przyjemność dla umunzungu: na ciągłym powtarzaniu tych samych upokorzeń” (SD, 153).

Ona nawiązuje z nim romans, pomimo że on uosabia kolonizatorską przemoc, a on jest z nią, pomimo że ona uosabia wszystko to, czego sam się wstydzi – być może należałoby tu zastąpić słowo „pomimo” słowem „dlatego”... Czy jednak ten rodzaj demistyfikacji postkolonialnej poprawności, który naprowadza nas na trop pewnej fiksacji już nie tylko białych Europejczyków (także afrykańską bohaterkę nawiedza duch przemocy i poniżenia), jest zamierzeniem Bärfussa? Czemu miałyby służyć ta powtarzana przez bohaterów *Stu dni* trauma kolonizacyjna, skoro w wygłosie powieści świadomy jej trwania jest wyłącznie Szwajcar? Fabularne układy wyraźnie odnoszą traumatyczność także do afrykańskiej bohaterki, jednak jej perspektywie narrator nie poświęca

²⁴ Foster odwołuje się tu do polemiki Jean-Paula Sartre’a z Frantzem Fanonem i argumentu Fanona, że „kolonizacja doprowadziła także do dehumanizacji kolonizatorów, którzy masochistycznie nawoływali kolonizowanych do zemsty, by w ten sposób odkupić swoje winy. Czy ten moralny masochizm to zawoalowana wersja «ideologicznego patronatu»? Czy to resentment drugiego stopnia, pozycja władzy, której zajęcie polega na pozorowaniu kapitulacji? Czy to jeszcze jeden sposób na to, żeby z pomocą Innego zatrzymać podmiot w centrum?”. H. Foster, *Artysta jako etnograf*. W: tegoż, *Powrót Realnego...*, s. 211.

²⁵ Tamże, s. 210.

tyle uwagi co swojej własnej. Można więc sądzić, że traumatyczną sieć, w którą zaplątani są bohaterowie, autor spożytkował fabularnie jedynie po to, by obwinić białą administrację, gdzieś po drodze zagubił jednak bardziej skomplikowane i zniuansowane wnioski. Powieść kończy się konwencjonalnym unikami:

Zawsze mieliśmy to szczęście, że w każdej zbrodni, w jakiej kiedykolwiek uczestniczył jakiś Szwajcar, maczał palce jeszcze większy łotr, który ściągał na siebie całą uwagę, a my mogliśmy się schować za jego plecami. Nie, nie należymy do tych, którzy urządzają krwawe łaźnie. To robią inni. My tylko pływamy w czerwonej od krwi wodzie. I wiemy dokładnie, jak trzeba się poruszać, żeby utrzymać się na powierzchni, nie utonąć w tej czerwonej brei (SD, 237).

Problem nie polega oczywiście na tym, że Bärffuss napisał powieść, w której oskarża (trudno się z nim nie zgodzić) politykę Europy i Zachodu o spowodowanie czystek na tle rasowym. Chodzi raczej o to, że tak mocno ujednoznacznili perspektywę relacji Davida i Agathe (najprawdopodobniej czyniąc zadość przekonaniu, jakoby powieść tego typu musiała przynosić jednoznacznie sformułowane oskarżenia białych), że stępił kompletnie postkolonialne ostrze narracji. Podmiot tej narracji odradza się w samooskarżeniach, które nie tylko stanowią zasłonę dymną jego rasistowskich przekonań – taki mechanizm odsłaniania i ponownego zasłaniania wpisany jest w tę narrację i brany pod uwagę przez autora – lecz przede wszystkim zabezpieczają go, chronią przed rzeczywistym spojrzeniem na traumatyczny splot historii kolonizacyjnych. Narrator pozostaje cały czas na powierzchni kulturowych wmówień, z którymi się nie konfrontuje, bo nie rozpoznaje ich jako klisz, stereotypów. Być może jest to właśnie owa powierzchnia czerwonej brei, w którą trzeba się zanurzyć, żeby ujrzeć konflikt w jego dynamice, czyli inaczej niż poprzez hollywoodzki filtr. Ostatecznie chodzi przecież o pozycję Bärffussa jako artysty opowiadającego o świecie rasowej nienawiści. Niestety nie konfrontuje on nas z seksualnymi i estetycznymi konwencjami, które są efektem jego artystycznego stanowiska. Unika także krytyki prymitywistycznej fantazji. Zachowuje wszystkie wartości konstytuujące kolonializm w jego najgroźniejszej postaci – skryte pod retoryką samooskarżenia, która przyjmowana jest w *Stu dniach* Niestety bez zastrzeżeń²⁶.

| Lukas Bärffuss, *Sto dni*, przeł. M. Skalska, Kraków 2010.

²⁶ Piszą o nich krytycy w związku ze sztuką etnograficzną.

IV
DLACZEGO NIE TAŃCZĘ

Królowe-Duchy

Na początku swojej książki Bianka Rolando mówi o „leśnym rozgrzebaniu” – myślę, że ta fraza najlepiej oddaje charakter jej pisania. Przeformułowana na „językowe rozgrzebanie” oznaczać będzie taki sposób komponowania wiersza, który jest ostentacyjnie grafomański, nieuporządkowany, lekceważący „techniczne” dopracowanie formy (kiczowate złożenia, kwieciste poetyzmy, zgrzytliwe sformułowania, niedopracowane stylistycznie obrazy), a na innym poziomie lektury – dający efekt „nawiedzonego” pisania, będącego jakiś kodem pozarozumowym, pozaświadościowym. Taka retoryka „na haju” raczej rozprasza naszą uwagę niż skupia ją na detalach, sensach, obrazach – my także mamy zostać wprawieni w stan lekkiego oszłomienia wizyjnością *Modrzewiowych koron*. „Rozkojarzona”, „rozgrzebana” poematowość książki Bianki Rolando idzie w parze ze skłonnością autorki do tworzenia dużych formatów: nie tylko w sensie długości zdania, wiersza, poematu, cyklu, zbioru, ale też w sensie architektoniki całego świata, który chce autorka przedstawić. Kosmiczne nieskończoności w obrazowaniu płynnie przechodzą w jej książce w niekończące się wyznania podmiotu; pompatyczne, pełne patosu obrazy to nowe-stare Królowe-Duchy, genezyjskie narracje zmartwychwstałej siostry Słowackiego.

Trochę mnie one przerażają, bo mam wrażenie, że słyszę słowa zza grobu i widzę zjawy. Do wywołania widmowego efektu (nazwijmy go retro-romanizmem, retro-surrealizmem) przyczynia się także fraza, w której bohaterka-narratorka domaga się uznania własnego „pierwszeństwa”. *Wielobrwiste pierwszeństwo* zaczyna się od wyznania: „Całkiem zapomniałam o swoim pierwszeństwie”, w *Zachodnim kalendarzu* czytamy: „[...] Laminowanie czarnych podziałek czasu/ Dziedziczyć/ oszukam naszych ojców i mędrców/ na przelewach, na wylewach oszukam”. Pomysł ustanowienia siebie ponad władzę ojców i mędrców pokazuje nam postać podmiotu, o którą chodzi po-

etce: jest to emanacja kobiecego, płodnego ducha wspomagającego powrót ujarzmionej natury. Mówiące Ja przemierza różne krainy i pokonuje ograniczenia czasowe, na chwilę zmaterializowane domaga się przede wszystkim głosu, imion, znaków:

Zarośnięta igliwiem, schowana w futrach jaków jakoby, siedzę,
pod paltem nie mam Nic, one bardzo to lubią i pod wodą
przemnożone i bez nazwy kotłują się u mych stóp, błagając
o tytuły, o nazwy, przywileje i ustępstwa milczenia, o imiona [...].

Zasada wspierająca piszący podmiot to anachronizm: formy językowe, których autorka używa, rozmnażające pseudonimy, maski i postaci, ustawiają strzałki czasowe w obie strony naraz. Wielokrotne wspomnianie o „skolio-nie” daje bohaterce bilet wstępu do starożytno-staropolskiego obszaru, jedna z tożsamości imieniem Roland wspiera jej prawo do uprzedniości, a językowe operacje sugerujące, że praca obrazów odbywa się na poziomie podświadomości, tradycyjnie już odnoszą nas do narracji innych „nawiedzonych”: Marii Komornickiej, Stanisława Czycza, Rafała Wojaczka.

Żartuję, ale jednak zastanawia mnie anachronizm oraz ostentacyjna niemodność języka tej książki. Zakreślona w niej totalność świata – do wysłędzenia w opowiadanej historii, podtrzymana przez uniwersalnie pokazaną panoramę czasu jako koła narodzin i śmierci, kosmicznych wirów – ustala taką postać języka, która, omijając pewne estetyczne normy współczesności (bardziej wyczuwane niż jakoś spreycyzowane), chce dotrzeć do rejonów pierwotnych, źródłowych, ludowych, mistyczno-mitycznych. Oczywiście, ten rodzaj pisania poddaje się doskonale opracowaniu przez feministyczne teorie – problemem tych, którzy zajmowali się tzw. estetyką kobiecą była, chyba nadal nierozwiązana, kwestia poradzenia sobie z kobiecym „rozwieżdzonym” komunikatem. To, co na wstępie nazwałam ostentacyjną grafomanią *Modrzewiowych koron* wpisuje się w kontekście tej estetyki w próbę stworzenia języka pozbawionego udziałów w tradycyjnej hierarchii stylów, niewzbraniającego się przed kiczem, bo rządząca nim zasada zachłanności nie jest limitowana żadnym standardowym poczuciem *decorum*. Czy jednak poza tym kontekstem udałoby się wytłumaczyć poczucie pewnego stylistycznego „przeciężenia”, które towarzyszy lekturze i które nie jest problemem, by tak rzec, zrozumienia i odczytania tekstu, bo doskonale znamy literackie odpowiedniki podobnej retorycznej kampanii? Rozumiemy więc, że język

nie służy tu komunikacji, rzeczowej sprawozdawczości, przedstawieniowej fikcji, ale raczej pojęty jako szum różnego rodzaju melodii miałby oddawać (i zarazem wytwarzać) pewne stany psychodeliczne; zawodzi jednak tak, jak zawieść musi tabletką nasenną wziętą na grypę.

Totalność zamierzenia artystycznego Bianki Rolando (przy jej praktyce całkowania i kawałkowania frazy) i ambicje pierwszeństwa (ustawione zwłaszcza obok pastiszowych skłonności wielu autorów współczesnych) podobają mi się. Mniej przekonuje mnie natomiast ideologia całej książki: surrealistycznej podróży po doświadczeniu wewnętrznym, eksperymentowaniu z rozprzestrzenianiem siebie, halucynacjach zrodzonych w warunkach powstawania i umierania Ja, cała psycho-zabawa, której ośrodkiem jest hiper-podmiotowość utożsamiająca się momentami z całym światem, a jednocześnie poddana ofiarniczym rytuałom. Wydaje mi się, że we wczesnomodernistycznych ramach, w jakich porusza się Rolando, niewiele można już osiągnąć. Bo co jeszcze może nam zaoferować takie, transgresyjnie ustawione, pisanie? Jakie jeszcze rozprężenie zmysłów może nas czekać? Jakie niespodzianki kryć w sobie w ten sposób zaprojektowane Ja? Pisanie-doświadczenie wewnętrzne, nawet tak nieposkładane, tak „rozbabrane” jak w *Modrzewiowych koronach*, utraciło czar niewinności, wlecze się za nim to wszystko, co go parodiuje i degraduje: konstrukcja, produkcja, kontrola. Estetyka „rozbabrania”, która miałaby być reakcją u Rolando na zbyt racjonalnie pomyślany język, „wysuszony” i sterylny, nie uwzględnia szaleństwa samego *ratio*.

Podjazdy dla oczu

Joanna Mueller od kilku lat doprecyzowuje swój program poetycki. Polega on w największym skrócie na poszukiwaniu „zapomnianego” języka w neologizmach przypominających o ukrytej w ludowości energii słowa. „Neo” łączy się w tych wierszach z „arche”, o czym zresztą sama poetka wspomina, nazywając siebie archelingwistką. Mueller dowodzi, że językowe hybrydy powstające z lingwistycznych eksperymentów są symptomami procesów zachodzących w nas samych; jej egzystencjalny lingwizm mierzy się z kłopotami tożsamościowymi podmiotu, jego melancholijnymi zapaściami i depresyjnymi niepokojami. *Wylinki* zawierają wszystkie wcześniej już zaprezentowane „punkty programu” poetyckiego autorki *Zagniazdowników* i być może jeszcze bardziej radykalizują formalną stronę wierszy: więcej tu związków lingwizmu z konkretyzmem niż w poprzednich książkach, ale – zarazem – więcej też tradycyjnie egzystencjalnych pytań, ukrywanych pod rzekomo ekscentryczną postacią wiersza. Piszę: „rzekomo”, bo po doświadczeniach futurystycznego, kubistycznego i surrealistycznego rozbicia formy, po aleatorycznych możliwościach układu już nie tylko wiersza, ale poszczególnych stron książki, ekscentryzm tekstów Mueller może wydać się tradycyjalizmem. Biorąc jednak pod uwagę słabe zakorzenienie się podobnych eksperymentów w polskiej poezji, można chyba nadal (ostrożnie) pozostać w polu prawie-eksperymentowania formalnego.

Jakiej sprawy broni Joanna Mueller w swojej poezji? Jakiej odmiany awangardowości? Jakiegoś rodzaju eksperymentu? Skoro poetka chce nas przekonać do tego, że między znakiem a znaczeniem można ustanowić ponownie rodzaj magicznej więzi oraz, że znaki językowe są symptomami naszych emocji, to cały jej wysiłek powinien zmierzać do tego, by udowodnić, że pytań (dotyczących bólu, melancholii, tożsamości) nie da się postawić się w żadnej innej formie niż w tej, w jakiej zjawiają się tutaj, że tego rodzaju dy-

lematy nieodłączne są od tego akurat językowego wcielenia. Czy to się udaje? Innymi słowy, czy pomysł językowych metamorfoz, obrotu fraz i cyrkulacji słów w *Wylinkach* nie jest zbyt mocno wystylizowany (w znaczeniu innym niż zwyczajowo przypisuje się stylizacji na coś)? Chodziłoby mi o efekt dystansu, wskazujący na obcość wyrzucającą nas z poetyckiego świata, a nie jak w przypadku stylizacji o wrażenie swojskości pozwalające na umieszczenie się w przedstawianych krajobrazach. Dystans wytwarzający obcość powoduje, że zamiast zakładanej magiczności podtrzymującej naszą więź z dźwiękami języka Mueller, raz po raz tracimy z nimi kontakt, a w związku z tym dochodzi do nas przede wszystkim radykalna sztuczność zapisu, niezakładana i niechciana przez autorkę. Miałam kłopot z ludowym zaśpiewem już w *Zagniazdownikach*, tam jednak ludowość Mueller szczęśliwie pożeniła z nowoczesnym, sterylnym słownikiem, co dawało książce niezły balans dźwiękowy. W *Wylinkach* udziennienie i unaiwnienie form językowych poszło jeszcze dalej: wiele tu szeleszczeń, ścieśnień, gaworzeń, zdrobnień. Mam wrażenie, jakby w wierszach pracowały same zmiękczone głoski. To jednak zupełnie osobista uwaga: melodia języka działa podług niezwykle idiosynkratycznej reguły – nie ma co czynić komuś zarzutu z tego, że nie brzmi jak Coco Rosie, tylko jak Czesław Śpiewa.

Wylinki stwarzają jednak problem większego kalibru. Upierać się dziś przy magicznym przymierzu „słów i rzeczy” można bez żadnych kontrowersyjnych poruszeń w środowisku humanistycznym; wiara w „mądrość” języka, która stale towarzyszy poczynaniom Mueller jako poetki, jej podążanie za retorycznym „pływem”, za fonetycznymi podobieństwami słów formowanymi na wzór dziecięcych kołysanek nie różni się zasadniczo od upojenia bezosobową, ironiczną siłą języka. Wybór między jednym a drugim stanowiskiem jest źle postawionym problemem: wiadomo, że autozwrotność i autoreferencjalność (przez Mueller wcale nieukrywane), materialny aspekt języka, plastyczna zmysłowość formy wiersza nie uniemożliwiają ani referencjalności, ani sygnalizowania czegoś pozajęzykowego. Obie utopie – kratylejska i antykratylejska – zawdzięczają sobie więcej niż skłonni byłiby przyznać to ich wyznawcy. Dowodzić więc, że wiersze Mueller mówią coś o podmiocie, o jego wrażeniach ze świata w równym stopniu, w jakim zajmują się celebracją własnej formy, byłoby śmieszne; jedno dzieje się za sprawą drugiego. Oczywiście w tekstach poetki więcej pragnienia kratylejskiego, upodobniającego dźwięki, słowa, postacie podmiotu, więcej w zmaganiach z językiem

miłości do niego i zaufania niż nienawiści. Z językiem Mueller zawiera więc pokojowy pakt, ale co z tego sojuszu wynika? Nic nie dzieje się bez konsekwencji: ludowe i archaiczne symulacje nie mogą zadziałać w próżni, są u Mueller kontekstowo związane z bardzo określonym filozoficznym gruntem. Dotyczy on zarówno rozumienia języka, jak i podmiotu. I ten filozoficzny grunt stanowi dla mnie problem, bo wiersze z *Wylinek* (bardziej niż z poprzednich książek) wspierają tradycyjną (bardzo bardzo) filozofię podmiotu, można w nich zaobserwować zachowawczy i konserwatywny stosunek poetki do procesów podmiotowych przekształceń we współczesnym świecie. Im bardziej rozbita, zdeintegrowana jest forma wiersza, im bardziej zaawansowana jest jego „technologia”, im więcej napotyamy zaskoczeń wizualnych i brzmieniowych, im bardziej uaktywnia Mueller różne nasze procesy percepcyjne, stawiając na niekonwencjonalny odbiór wiersza, tym wyraźniejsze staje się jej pragnienie osadzenia podmiotu w tradycyjnie pomyślanych kontekstach egzystencjalno-metafizycznych. Co oznacza, że autorka *Wylinek* w wielu wierszach daje wyraz przekonaniu, że istnieje coś takiego, jak rdzeń Ja, jego „prawdziwa”, nieredukowalna do niczego tożsamość, której się poszukuje i na tym poszukiwaniu oczywiście poprzestaje (Ja jest niepochwytne). Dowodem na takie stanowisko są m. in. takie frazy, w których podmiot zadaje pytania dotyczące tożsamości, możliwości identyfikacji bliźniaczych i sobowótrowych postaci; jesteśmy w kręgu tradycyjnych egzystencjalnych wątpliwości związanych z autentycznością naszych własnych przeżyć oraz możliwością potwierdzenia tej autentyczności:

kto mnie roi? kto śmieie?
 przed kim się zbroję i bronię? komu
 przez grubą ścianę snu przenikam? i kto
 zbudzi się ze mnie jeszcze dziś, jeszcze dziś?

Świat w wierszach Mueller jest światem pozornej powierzchni, pod którą skrywa się prawdziwa natura rzeczywistości i podmiotu. W wierszu *podroby. podszywki. podpuszczki* czytamy:

postaci świata. nie taka
 jak cię pudrują medialni szalbierze
 [wgraj miłość! szczęście częściej!]
 arogancka surogatko. lateksowa wydmuszko
 cała w masowych pojawach, zakwitach

[discover disaster! i koniec z gwiazdami!]
mistrzyni kamuflażu z certyfikatem mimikry

Maski, kamuflaże, symulacje, pozory, przebrania – wszystko to, zdaniem poetki, trzeba zedrzeć, aby ujrzeć prawdziwe oblicze rzeczy. „Lateksowa wydmuszka” w „masowych pojawach” to tylko lśniaca nawierzchnia, podjazd dla oczu, wystarczy poskrobać i ukażą się „drżące, nieosłonięte tkanki”. Często też u Mueller autentyczność mierzona jest doznawaniem bólu, melancholijnym poczuciem straty (siebie). O co chodzi? O rzadko w polskiej poezji spotykane (a znane w anglosaskim modernizmie, gdzie tzw. formalny eksperyment – kolaż, montaż, asocjacyjny tryb wiersza – łączono z tradycyjnymi przekonaniemami na temat człowieka, czasu, kultury, pamięci, tożsamości, przeszłości *etc.*) połączenie formalnego eksperymentu (czy też lepiej powiedzieć: nawiązań do pewnych formalnych zabiegów, które kiedyś w poezji kojarzyły się z eksperymentowaniem) z myślowym tradycjonalizmem. *Wylinki* są moim zdaniem utrzymane w bardzo tradycyjnym duchu, co świadczy o tym, że sfera eksperymentów i innowacji leży poza zasięgiem ich lingwistyczno-konkretystycznych strategii.

Niechciana terazniejszość

Maciej Gierszewski w swojej drugiej książce *Luźne związki* dołącza do grona poetek i poetów, których charakteryzuje swobodny, konwersacyjny, potocznie nonszalancki sposób pisania. Oczywiście – „mówiony” tryb wchłania także różne wersje bardziej literacko ustawionych głosów, a jego ironiczna szorstkość jest wprost proporcjonalna do ukrytych „podścielających” go emocji. Gdyby chcieć znaleźć towarzystwo książce Gierszewskiego, warto pewnie byłoby odnieść się do pisania Kamili Janiak, Dominika Bieleckiego, Adama Wiedemanna. Formuła banalistyczno-ironiczna, jako opisująca tę twórczość, mogłaby się tu sprawdzić, gdyby nie to, że *Luźne związki* Gierszewskiego obciążone są nostalgicznym balastem, którego banaliści nigdy by nie wzięli do wierszy. Innymi słowy, strategia w tej książce jest taka: mówi się lekko, żartobliwie i drwiąco, niby nie przywiązując wagi do spraw, bo nie wypada wprost potrącać o sentymentalno-depresyjne struny, trzeba trzymać fason, ale tak naprawdę znowu chodzi o to, że jak dorosłejemy, to tracimy złudzenia.

Jednym z dowodów na takie sentymentalno-gorzkie myślenie jest wiersz *Nad brzegiem rzeki*, skompilowany z różnych tekstów (najgłośniejszy słychać *Dolinę Issy* Czesława Miłosza oraz psalm *Nad rzekami Babilonu*). Poeta koncentruje się w nim na podkreśleniu zmiany w myśleniu o świecie w związku z dojrzałością. Podmiot tego wiersza wspomina, jak nad rzeką Brdą razem z Tomkiem (i tu mamy odwołanie do Miłoszowego bohatera) strącał do wody podwieszane pod mostem gniazda ptaków: „Do niej strącałem bambusowym wędziskiem, podwieszane pod mostem w Swornychgaciach,/ gniazda jaskółek i języków”. Na końcu wiersza przywoływane wspomnienia podsumowuje refleksja mająca świadczyć o dojrzałości jako czasie bez sentymentu: „Gdybym wtedy myślał, to usiadłbym nad brzegiem rzeki/ i zapłakał, a dziś wsiałam do kajaka i płynę”. Jasne, że to zdanie jest zapośredniczone w innych tradycjach i konwencjach, którymi tutaj zgrabnie Gierszewski obraca, ale nawet jeśli po-

traktujemy je jedynie jako przedstawienie pewnych sposobów opowiadania o wchodzeniu w dorosłość, to i tak jest ono tym akurat sposobem, który został wyróżniony przez poetę. Zapośredniczenie nie zmienia poważnego (nostalgiczno-mitotwórczego) potraktowania problemu. I ta powaga, będąca odpowiedzialnikiem katastroficznego widzenia świata, budzi moje wątpliwości.

W książce wyczuwa się (mimo wszystko) aurę metafizycznego naddatku, ciężenie sentymentalnego tonu, tradycyjne opłakiwanie Ja. Dla przykładu w wierszu *Panie, gdzie ...* podmiot wyznaje: „Ciężko uwierzyć: dziecięce obrazy zdechły./ Teraz codziennie rano przed lustrem wiązę krawat; magia korporacyjnych instrukcji i procedur (kto je czyta?)”. Żałoba po dzieciństwie daje o sobie znać w bardzo tradycyjnych wariantach także w *Występku*, *Potknięciach*, *Zimnych kłamstwach*. Na szczęście, choć *Luźne związki* rozwijają się wokół tych kilku powtarzających się problemów, początek i koniec są bardziej obiecujące niż środkowa partia książki. Najpierw Gierszewski opowiada o traumatycznym doświadczeniu umierania ojca i radzenia sobie z jego śmiercią w obliczu (zwłaszcza) pozostałych członków rodziny. W tym inicjacyjno-psychoanalitycznym wątku oraz w kończącym książkę *Bładym ogniu* faktycznie mamy do czynienia z luźnymi związkami różnych elementów oraz z luźnym związkiem podmiotu z samym sobą, i to wydaje mi się najciekawsze.

W każdym razie, świat, jaki prezentuje Gierszewski, rzadko bywa światem luźnych związków, częściej dominuje w nim żal po utracie stabilnych, mocnych więzi. Dlatego podmiot tych wierszy jest raczej skrupowany brakiem możliwości („Myślę o tym, że przejścia nie ma,/ wprawdzie jest pobocze i ścieżka rowerowa,/ jednak przejścia nie ma” z wiersza *Zimne kłamstwa*) niż wyswobodzony z nazbyt ścisłych układów. Poczucie swobody, o które upomina się Gierszewski – „W końcu jest miło, więc dlaczego tracić to poczucie/ swobody?” – za często bywa w książce tracone, nawet jeśli „miło” brzmieć tu miało ironicznie i odpowiadać za świat spłyconych i ciągle resetowanych więzi. Nie bez znaczenia dla nostalgicznej oprawy świata luźnych związków są religijne odwołania, które ciągną za sobą pewien obraz życia: skończonych możliwości, zdeteminowania, stabilnych relacji. Innymi słowy, *Luźne związki* wydają mi się niezamierzoną opowieścią przede wszystkim o tym, że nie wiadomo, co zrobić z poczuciem swobody, można jedynie wspominać świat związków trwałych jako utraconych.

Wyłącznie ludzie

Co nam odbiera perspektywa metafizyczna, a co daje ekologiczna – takie zasadnicze pytanie warto postawić, czytając *Mimikrę* Łukasza Jarosza. Dwie do tej pory wydane książki tego autora – *Somę*, *Biały tydzień* – można z pewnymi zastrzeżeniami umieścić w kręgu tradycji pastoralnej¹. Chodzi oczywiście nie tyle o konwencje sielankowe i idylliczne, ile o wizję świata „blisko natury”, określoną obyczajowością, wyobraźnią i pamięć. Pastoralność to niekoniecznie idealizacja przyrody: w jej obrazach Jarosz wyeksponował w poprzednich książkach w większym stopniu śmierć i ból niż szczęśliwe życie, antycywilizacyjny impuls wiersza, tak charakterystyczny dla tego nurtu, był w nich zupełnie utajony. Innymi słowy, poeta pojmował naturę na sposób, który można by nazwać, przedekologicznym, w zasadzie w jego książkach przyroda nie stanowiła żadnego problemu, ona „po prostu” istniała, stanowiła krajobrazowe tło dla metafizyczno-religijnych rozmyślań podmiotu. I nad przyrodniczym, i nad ludzkim światem panowała bowiem zwykle nadrzęd-

¹ Choć dawny model pastoralizmu (starożytno-renesansowy) stracił na znaczeniu w nowoczesnym świecie technologii i metropolii, to – jak pisze Leo Marx zajmujący się tym problemem w literaturze amerykańskiej – motywy pastoralne rozproszyły się i można je obserwować w różnych kontekstach. W literaturze polskiej wiele mówiono w latach sześćdziesiątych o tzw. nurcie wiejskim (Ożóg, Nowak, Myśliwski, Piętak); twórczość Edwarda Stachury oraz późniejsza Jacka Podsiadły może służyć za przykład długotrwałego w polskiej literaturze impulsu antycywilizacyjnego. W ramach prozatorskiego nurtu wieś oraz lasy przeciwstawiane były molochowi miasta, a życie ludzi pokazane było jako współistniejące harmonijnie z przyrodą. Eksponowano także silne przywiązanie do tradycyjnych wartości, często połączone z nieinstytucjonalnymi formami religii. Propozycje poetyckie Edwarda Stachury z lat siedemdziesiątych i Jacka Podsiadły z lat dziewięćdziesiątych w większym stopniu niż twórczość prozaików z nurtu wiejskiego wpisują się w hipisowskie ideały wolnościowe, mają więc wymiar kontrkulturowy, proponują idealistyczno-metafizyczne rozumienie natury. Zob. L. Marx, *Pastoralizm w Ameryce*, przeł. M. Paryż. W: *Kultura, tekst. Ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 95–132.

na siła: los, bóstwo, fatum *etc.* Powodowało to, że porządek obu sfer nie był rozdzielony: natura i ludzie stanowili jedność, zgodnie z przednowoczesną (starożytno-renesansową) tradycją pastoralną.

Takie myślenie pojawia się także w kilku wierszach nowego zbioru, choć od razu trzeba powiedzieć, że Jarosz zdecydowanie oddala się od wzoru święta, który przedstawił w debiutanckiej książce. Stary „model” dobrze jeszcze jednak widać np. w wierszu *Pył*, w którym podmiot wspomina, jak oddany przez matkę pod opiekę sąsiadów zaznajamiał się z umierającym ciałem starej kobiety:

I to właśnie tam widziałem starą,
leżącą w brudnych betach kobietę,
którą się opiekowali. W wąskim łóżku
wypełnionym jej ciałem choroba stawała
gładkie, pewne kroki, zmarszczka krajała czas.

Trzeba oczywiście dodać, że takie życie w bliskości śmierci (a więc z naturą) Jarosz umieszcza w wiejskiej przestrzeni. Wiersz kończy się zdaniem o obecności „oka nieba”:

wbiegałem na podwórze, gdzie mamrotało
słońce, bydło ślizgało się w błocie.
a oko nieba kręciło się, wirowało
i robi to do dziś – rozciera mnie powoli
na proszek, na pył.

Jak sądzę, metafora „oka nieba” wskazuje nie tylko na niezmienność praw przyrody. W tym wierszu to nie one odgrywają najistotniejszą rolę, choć przywołane zostają dzięki konwencjonalnemu odczytaniu metafory, która jest przede wszystkim zhiberbolizowana metafizycznie. Chodzi mi o to, że użyta w taki sposób, jakby oko nieba „osobiście” i niemal bezpośrednio działało na podmiot doświadczający potęgi tego, co wieczne, odnosi się oczywiście także do wiary w wieczny porządek świata, a jednocześnie świadczy o rozrośniętym ego, które siebie uważa za cel potężnych sił. Przywołany przeze mnie wiersz nie jest jednak reprezentatywny dla całego zbioru, mam wrażenie, że mógłby znaleźć się w poprzednich książkach. Bo do tej pory zasadnicza dla wierszy Jarosza była religijno-metafizyczna wizja świata, która miała zawsze swoje silne zakorzenienie w wiejskości, „naturalności” praw. Pojawiała się nawet w tych wierszach, w których mowa o zabijanych zwierzę-

tach. W wierszu *Śmierć pięknych saren* z debiutanckiej książki *Soma* dziadek („myślę, że jest szczęśliwy”), bawiący się ze swoim wnukiem,

rano w ogrodzie przepołowił szpadlem
kreta. Udając, że sięga po kamień, przegania psy.
W jego garści kulki śrutu wyskrobane z dziczyzny.

Mamy tu do czynienia ze światem pogody i harmonii, ludzkiego szczęścia i boskiej opatrności – to nic, że z przepołowionym kretem. O ile w kontekście ludzkiego świata perspektywa metafizyczna, choć nie przez wszystkich lubiana, jest z pewnością mało szkodliwa, o tyle przyjęta w kontekście przyrody i natury potrafi wyrządzić wiele szkód, bo wiele usprawiedliwia.

W najnowszej książce Jarosz odchodzi jednak od takiej wizji, w ramach której umetafizycznia się zwierzęce śmierci. W *Mimikrze* – zdominowanej przez obrazy życia, których „sens jest ukryty” (*Saturnalia*) – świat jest ludzki i raczej nie próbuje się religijnej perspektywy narzucać tam, gdzie mamy do czynienia z okrucieństwem ludzi (a nie abstrakcyjnego „oka nieba”). Ta zmiana nie jest spowodowana uaktywnieniem innej, mniej antropocentrycznej, postawy wobec natury, w *Mimikrze* dominuje pod tym względem świadomość modernistyczna („świat człowieka i świat zwierzęcia/ na osobnych biegunach” pisze Jarosz w *Dwóch studiach miłości*, nie biorąc pod uwagę, że jednak żyjemy we wspólnym świecie, na tej samej ziemi), wynika raczej z przesunięcia uwagi na religijne kwestie poczucia winy, odpowiedzialności oraz z wcielania się w różne poetyckie głosy (np. Czesława Miłosa, Johna Guzłowskiego, Vladimira Holana, Nelly Sachs, Juliusza Słowackiego). Na *Mimikrę* składają się wiersze, w których przyrodniczy aspekt stał się pretekstowy, chodzi o duchowy, zakryty sens dziejów. Można się zastanawiać, czy ta zmiana (choć wypada wiarygodnie i można ogłaszać Jarosza nowym metafizycznym poetą w postmetafizycznych czasach) wyjdzie autorowi *Somy* na (poetycką) korzyść. Wcześniej był kontrowersyjny, teraz jest bardzo „gładki”, nie wspominając już o tym, że strategia mimikry poetyckiej, nawet nazwana i bezpośrednio wskazywana, bywa słabym usprawiedliwieniem, gdy co rusz napotyamy alegacyjne powtórzenia. Mówiąc krótko, Łukasz Jarosz po wydaniu debiutanckiej książki miał do dyspozycji dwie możliwości: albo drogę Jarosława Marka Rymkiewicza (krwawa natura), albo drogę Wojciecha Bonowicza (metafizyczność świata). Zdecydował się na wiersze metafizyczne, w przeciwieństwie jednak do Bonowicza, nie zrezygnował z antro-

centrycznej wizji świata, po prostu przestał brać pod uwagę zwierzęcy świat natury, doskonale się od niego oddzielił, wpatrując się jedynie w człowieka poszukującego sensu w samotności i izolacji od innych żywych istot.

Poetycka droga Jarosza biegnie do tej pory tak: w pierwszych jego książkach natura była do wykorzystania, zapanowania i zabicia. Poeta wskazywał przede wszystkim na odwieczne prawa, którym wszyscy podlegamy. W *Mimikrze* zainteresował go ludzki świat z perspektywy eschatologicznej. Poszukiwania sensu i metafizyczne przeczucie „drugiej” strony świata możliwe są tutaj jednak za cenę pominięcia wszystkiego, czego nie dopuszcza perspektywa antropocentryczna. I jak można się czuć, czytając o poszukiwaniu Boga (*Mimikra*) i cierpieniach egzystencjalno-metafizycznych, gdy wcześniej czytaliśmy o świecie, w którym wyrzutów sumienia nie budziły zabity kret, oprawiane zwierzęta i zastrzelone dziki?

Sprasowane formy

Księga obrotów oprowadza nas po przytulnym świecie zgrabnych i skocznych słów: jesteśmy w tej samej konwencji, która zaproponował chociażby Jan Brzechwa w *Akademii Pana Kleksa* czy Edmund Niziurski w swoich przygodowych książkach. Chodzi o marzycielskie podejście do życia, rozmiękczone każdą jego ponurą przypadłość, podbarwiający ciemne strony tęczowymi odcieniami, a radosne aspekty melancholijno-sentymentalną mądrością dojrzałej perspektywy. Nie ironizuję: wydaje mi się, że *Księga obrotów*, podobnie jak poprzednie *Kolonie*, ma wiele wspólnego z przygodowymi książkami dla chłopców w nastoletnim wieku. Różycki tworzy więc w *Księdze obrotów* świat uroku i konsekwentnie uprawia poezję, o jakiej pisali nasi słowiańscy przodkowie, kiedy chwalili sielanki. Słowem, nic od czasu publikacji *Koloni* nie zmieniło się w pisaniu autora *Vaterlandu*: choć teraz przedstawia się nam inne krajobrazy (amerykańskie), mamy do czynienia z tymi samymi gadżetami poetyckimi. Wszystko tu jest poprawne i ładne, eleganckie, w odpowiednich proporcjach – nic nie wchodzi w sprzeczność z polakierowanym światem *Księgi obrotów*, nic nie zakłóca tej ultrawysmakowanej wizji. Można by myśleć, że to *Świat. Poema naiwne* Czesława Miłosza odrodzony w formie sprasowanej na ukołysanie i zagłuszenie świadomości, bez ramy modalnej, która zakłada ironiczne odczytania. Czy jednak – zakładając, że chcemy oszukać świadomość – da się to przeprowadzić w taki sposób, w jaki robi to Różycki? Oczywiście uważam, że nie.

Tym razem jego książkę najmocniej charakteryzują muzyczne odniesienia, zręcznie wkomponowane w całość, czytelne i mniej czytelne odsyłacze do różnych innych dzieł, innych motywów, innych tradycji. Związki świata muzyki i świata poezji są tu pokazywane na romantyczną modłę: chodzi o stworzenie kulturowej aury, wrażenia obrotów czasu, dźwięków sfer, niewidzialnych powinowactw. Poza tym całość pokazowo skonstruowana, moż-

na ją czytać, delektując się pewnością powracania określonych fraz i obrazów, zwłaszcza refreniczną wstawką o „człowieku, który kupił świat”, będącą echem „człowieka, który sprzedał świat” z utworu Davida Bowiego. Merkantylno-złowieszczy ton, jaki wprowadza ten refren, cały czas jest łagodzony obrazami innego typu: specyficzne unaiwnienie świata uzyskuje Różycki, gdy wprowadza np. obraz nawojujących gołębi „wstawaj, brachu, wstawaj” z wiersza 38. *Rano coś na górze*; gdy pokazuje, że śnieg zakrywa miasteczko „grubą pierzyną” (wiersz 34. *Za długa zima*); gdy niebo przegrupowują stada aniołów i odrzutowców, lub gdy w wierszu 55. *Nagle za oknem*, aby oddać wrażenie komunii ze światem, pisze, że „kwiecień się uśmiecha,/ to nic mówi niebo, szepcą anteny/ i z rozczochranych krzaków słyhać, z drzewa/ to nic to nic to nic, my zaczniemy/ wszystko od nowa”. Folklorystyczne elementy świata amerykańskiego widzianego oczami Azjaty, jak w jednym wierszu nazywa siebie podmiot, Różycki dopełnia ogólniejszą wizją świata duchów, zjaw, aniołów i kosmicznych obiektów. To stara koncepcja magicznego przymierza między ludźmi a rzeczami, między ożywioną i nieożywioną materią – romantycznych pokrewieństw, przyjaznych odpowiedników, opieki duchów i rozumnego urządzenia ludzkiego życia. Zimny, mechaniczny świat Ameryki od czasu do czasu pod piórem Różyckiego powraca do takiej formy, w której ludzkie życie wpisane zostaje w ład i porządek kosmicznych spraw, nad którymi czuwa wyższa instancja.

Nawet jeśli zgodzimy się, że niepamięć i zapomnienie są motorem świadomości zapisującej te słowa, to nie sądzę, by mogły one spełnić swoją funkcję usypiająco-znieczulającą. Różycki pokazuje świat w mityczno-magicznej wersji bajkowych marzeń, ale jego wersja jest za słaba, by mogła zmierzyć się z konkurencyjnymi, mniej naiwno-sentymentalnymi, koncepcjami, w których dusza świata i wiara w jego sensowne urządzenie nie są brane pod uwagę w takim stopniu jak tu. Killakrotnie modyfikowana w książce fraza o zapomnieniu: „O, jak dobrze/ wejść do jeziora i wszystko zapomnieć” (66. *Idzie przez łękę*), „Nareszcie zapomniał? Litościwie noc/ go dotknęła swym czarnym papierem?” (70. *Nareszcie zapomniał*) może być rozumiana jako metafora świadomości organizującej przestrzeń tych wierszy; działa ona w imię zasady: lepiej się zagłuszyć i otumanić niż skonfrontować z pomysłem innego urządzenia świata. Przedstawienie, które proponuje Różycki w *Księdze obrotów*, wydaje mi się nieodporne na jakiegokolwiek sprawdzenia. Urok i czarodziejska aura baśniowego świata nie mogą zadziałać tak, jak powinny. Na przykład, gdy

poeta pisze „odwróć się, a piorun uderzy”, choć rozumiemy, że to magiczne przestrogi, to nie możemy odpędzić myśli, że piorun uderzy lub nie, bez względu na to, co zrobi adresat tego tekstu. I tak jest cały podczas czytania *Księgi obrotów* – antropocentryczna koncepcja świata zaznacza się tu bardzo mocno i to z jej powodu nie mogę poddać się urokowi tych skocznych słów.

Groza banału

Lepiej i ciekawiej wypada Ryszard Kapuściński w prozatorskich zdaniach. Nikt, komu obca jest tradycyjnie moralizująca, pouczająca, katechetyczna poezja, nie będzie zachwycony *Prawami natury*. Natomiast ci, którzy szukają potwierdzenia dość standardowych sądów o świecie, mogą czuć satysfakcję, że nadal pisze się poezję „prawdziwie poetycką”: „Poezja to świątynia/ w jej chłodzie/ umysł zaczyna się żarzyć”. *Prawa natury* zaopatrzone są w jeszcze inną definicję „istoty poezji”: „poezja coś takiego w niektórych ludziach przez/ jakiś czas coś wewnątrz/ To nie ma nic wspólnego z niczym”. Kapuściński często zamyka wersy jednoznacznie definicyjnymi puentami. To je upodabnia do mądrościowych formuł. Jakiego rodzaju przekazuje nam się wiedzę w *Prawach natury*? Ano taką, że należy uważać na słowa, bo „wodzą na pokuszenie”. Że odkrywamy nasze posiadanie, kiedy nastąpi boleśnie odczuwana utrata. Nie dostrzegamy piękna, bo żyjemy w rozproszeniu. Nad biednym ulituje się tylko ten, czyje ego nie stało się nieczułym pancerzem. Chociaż „istniejemy na różne sposoby”, śmierć wszystko wyrówna i ujednolici. „Każda rzecz która jest/ naszą siłą/ jest zarazem naszą słabością”. W życiu każdego przychodzi taki czas, że musi zmierzyć się z najtrudniejszym doświadczeniem. Nienawiść jest zwyczajną emocją ludzką. „Coraz bardziej zamykamy się w sobie/ osobno”.

Chwaląc tom Kapuścińskiego, należałoby napisać wielką pochwałę banału. W gruncie rzeczy ten zbiór, w szlachetnych zamiarach pouczający i odnoszący się do „kilku prostych prawd”, jak by powiedział ktoś życzliwszy ode mnie, można przeczytać – niekoniecznie zgodnie ze świadomą intencją autora – jako wyraz najgłębszego sceptycyzmu do możliwości ludzkiego zrozumienia świata. Cnota banału kryje w sobie głębokie zadufanie. Ci, który powołują się na „prawdy stare jak świat” przekonują, że należy ograniczyć się do kilku od wieków powtarzanych sposobów opisu rzeczywistości, bo i tak

nie uda się zasypać przepaści między nami a światem. To niesłychanie szkodliwe twierdzenie zapoznaje prosty fakt, iż od rodzaju wymyślanych przez nas narracji o świecie także zależy nasze życie.

Czekanie na brawa

Ani mi się śni to czwarta książka poetycka Agnieszki Wolny-Hamkało. Trzy poprzednie *Mocno poszukiwana*, *Lonty i Gospel* – różnią się między sobą zasadniczo i jedynie *Gospel* wskazuje na jakieś pokrewieństwo z tomem najnowszym. Wrażenie jakbyśmy mieli do czynienia z różnymi autorami trzech różnych książek wynika z tego, że obie książki łączy niewielki odstęp czasu – *Gospel* ukazał się w 2004 roku. Wyraźna jest natomiast różnica między dwoma pierwszymi zbiorami a kolejnymi: poetka zrezygnowała w późniejszych książkach z ostrego i krzykliwego języka na rzecz lękowych formuł o melodii rzewno-nostalgicznej. Przy lekturze ostatniego zbioru cały czas chodzi mi po głowie pytanie Roberta Lowella: „Czy mieć się lepiej to jest sztuka, czy też sztuka to sposób, żeby mieć się lepiej?” (przeł. Piotr Sommer). Rozwiązanie tego równania przy czytaniu *Ani mi się śni* wypada na korzyść drugiego wariantu. Nie wiem tylko, co na to czytelnik: czy i dla niego przewidziane jest dobre samopoczucie.

Tonu lekko żalącego się na zły świat trzyma się Wolny-Hamkało w najnowszej książce bardzo konsekwentnie. Dominuje on w takich wierszach, jak *Fundacja*, *Okrutny czas dla recenzentów*, *Towar*. Kreacje bohaterek w tych wierszach to uosobienie kobiecości uciśnionej, zdegradowanej, ale jednocześnie wywyższonej, bo jej społecznie zaniżoną pozycję rekompensuje starodawny mit poetki: co prawda poetka ta jest wykorzystywana przez biurokratyczną machinę, ale i tak bierze udział w misterium świata. *Muchobór* to opowieść skonstruowana w takiej ramie mitu: „Dzień spędziliśmy w slumsach,/ bawiła się we mnie: było ją stać/ na pączka i jaśniutkie plomby./ Zrobiłam jej z maku rusałkę/ i drożdżowy wianek”. Nadaje ona wierszowi nieco pretensjonalny charakter, „koronkowy” język („noc ich przechowuje w dusznym futerale”) osładza świat, do którego usiłuje się wprowadzić jakieś elementy tragiczności. Wolny-Hamkało rozpoczyna swoją książkę od auto-

ironicznie zatytułowanej *Starej śpiewki*: „Na diecie od pierwszej miesiączki, co roku/ o dioptrię słabsza nad komputerem”. Jeśli autoironia zapowiada starość, to nie kłamie: będzie trochę jak dawniej, ale w bardziej językowo podkręconych dekoracjach. To podkreślenie w przypadku poetki Wolny-Hamkało polega właśnie – i nie jest to nic, czego nowa poezja by nie знаła – na większych cięciach, rwaniach, skrótach języka. Otrzymujemy wiersz-kolaż, wiersz-migawkę, krótkie oddechy zdyszanego maratończyka. To sposób poetki na uniknięcie jednoznacznych obrazów świata i wprowadzenie bajkowej tajemniczości, zbyt lukrowanej jednak i – by tak rzec – designerskiej. Wszystko to powoduje, że mit artystki demaskuje się – jak pisał Mieczysław Porębski w *Ikonosferze* – „jako marna doraźna mistyfikacja”.

Jeśli z mistyfikacją estetyki kobiecości mamy do czynienia we wspomnianych wierszach, to w pozostałych – z mistyfikacją autorstwa. W takich tekstach, jak *Piosenka*; *Rany, rdza*; *Zdarzenie* wyczuwalny jest sposób pisania Marcina Świetlickiego. To proste opowieści o czułości i niejasnościach układów miłosnych.

Jeśli pozwolisz: przeszedłem przez wiele z nich
 siebie próbując, zajmując, siebie doprowadzając.
 Mam postrzałowe ruchy po tamtych zdarzeniach.
 Nie ukryłem prawdy i z postrzelonym śpisz

(*Rany, rdza*).

Przykro pisać, ale można odnieść wrażenie, że to przywiązanie do trybów retorycznych wypracowanych przez kogoś innego odpowiada za efekt mimikry. Nawet tytuł zbioru przywołuje słynną frazę wiersza poety „Złe mi się śni”. Inna sprawa, że akurat wiersze z wyczuwalnym echem innego autorstwa są interesujące. Wydaje mi się, że poetka zbyt często naśladuje znane, „mocno” autorskie i jednocześnie „sprawdzone” estetyki. Może to brak zaufania do samej siebie sprawił, że poetka nadal musiała wspierać się językami innych? Mam jednak brzydkie podejrzenie, że Agnieszka Wolny-Hamkało chciała swoim pisaniem się przypodobać, pisać tak, jak pisze wielu i dostać za to brawa. A nawet tam, gdzie chce się ona podobać mniej i wydaje się, że nie nasłuchuje braw, utrzymała lękową figurę kobiecego Ja, rozżalonego światem i sfrustrowanego sobą. Zarysowana w ten sposób postać podmiotu także sprzyja utrwalaniu stereotypów i reprodukowaniu znanych wzorów emocjonalnych, kręcimy się więc cały czas wokół tych samych problemów,

których rozwiązać się nie chce, bo nie ma takiej potrzeby – więcej przyjemności przynosi bowiem powtarzanie sekwencji o Ja dręczonym przez świat. Pozwala ono na pisanie w ramach mitu, będącego rodzajem fasady, za którą można się schować.

Przetrwalniki

Najnowszą książkę Piotra Kuśmirka, *Zimne zabawki*, nieomal wszystko łączy z *Trio*, debiutanckim zbiorem. Co prawda, słychać trochę inny rytm, do głosu dochodzi bardziej emocjonalny podmiot, linia wiersza łagodniej i nieraz popada w narcystyczny sentymentalizm, ale nie doświadczamy tu kolosalnej różnicy. Choć w tekstach z debiutanckiej książki Kuśmirek wykorzystywał obrazowe możliwości języka, to wraz ze zmianą frazowania dociera do nas, że wizualność łączył też często z „fonią”. W nowej książce nie można już tego nie dostrzec: porządek figuratywny, wyobrazeniowy i muzyczny, dźwiękowy charakter wiersza to wielofrontowe zaplecze *Trio*.

W pierwszym rzucie poetyckim Kuśmirek zapowiedział się jako autor wyrafinowanych, zdystansowanych obserwacji ludzkiego świata. Zwabiał nas w pułapki mimetycznych sieci i realistycznego rozpisania emocji po to, by całą misterną konstrukcją na naszych oczach przeformułować w coś innego. Dynamicznie zmieniające się obrazy sprawiały wrażenie jakby wiersze na naszych oczach zamieniały się w kalejdoskopy. Dobrym przykładem takiej techniki byłby tekst *Skrawki*, w którym elementy przepelnionego miasta odsłaniają się sukcesywnie i stopniowo. Najpierw nasza uwaga jest skoncentrowana na zapachach wychwytywanych przez starego owczarka collie. Potem ukazuje się rozleglejsza panorama ulicy z dziewczynami w mokrych sukienkach. Końcowe zbliżenie nieoczekiwanie wprowadza dialog matki i dziecka i wynosi nas w nieznanym kierunku za sprawą lekko rzuconej frazy: „Dokąd biegnie/ most, który zwodzi ją ciągle na tę samą stronę”.

W drugim zbiorze brakuje tak misternie skomponowanych wierszy. Poeta wysunął tym razem na pierwszy plan tropy związane z metafizyczno-sakralnym porządkiem świata. Rzeczywistość przedstawia on teraz tak, by zostawić sobie możliwość otwarcia jej na „drugą stronę”, a podmiotowi każe koncentrować się na stanach przypominających żalobę po samym sobie. Zaj-

mują go drobiazgi, strzępy wspomnień, ułamki rzeczywistości, w które wdziera się śmierć rozpoznawana w różnych postaciach (biel, śnięte pstrągi, powódź, zamrożone rzeki, puste tunele). Melancholijna aura naznaczająca życie świadomością utraty (świata i siebie) najmocniej określa charakter tomu. W *Komie* inicjalny obraz dawnej podstawówki, opuszczonej i niszczącej, służy za pretekst do uwewnętrznienia i psychizacji krajobrazu, w którym Ja czuje się uwięzione. W *Salcie* drobne, codzienne czynności przypominają o tym, że „ucieka tak szybko,/ że nie można zdążyć z wyciągnięciem ręki”. Wszystko wydaje się podmiotowi obce, co oddaje pojawiająca się w tekście figura ognia, mająca wzmocnić na zasadzie kontrastu miękkiego profilu wiersza. Podobnie mają zadziałać pozostałe, powtarzające się obrazy napierającej wody, stany półzycia sugerowane figurami ryb pod zamrożoną rzeką, wspomnienia o głodzie i zimnie, atmosfera lodowego wyczekiwania na symboliczne wyjście. Te powtórki wydają się zbyt znajome, zbyt oczywiste. Dzieje się tak dlatego, że poeta powtarza zestaw obrazów użyty już w debiucie – znacznie obszerniejszym i bogatszym. A powtarza przecież nie tylko siebie.

Dominujący w tych wierszach język, który zapowiadać miał istnienie innego obszaru, wolnego od ciężenia konkretnego i wynoszącego nas z ciasnych miast – „dzień ubrał miasto w szarości. okłamał,/ że można bezpiecznie wyjść z ukrycia, zostawić ślady znane tylko wtajemniczonym i uciec/ wraz ze zbliżającą się zmianą światła” (*Zależy*) – niebezpiecznie zbliża *Zimne zabawki* do pisania Tomasza Różyckiego, także usiłującego przekazać w swoich wierszach informacje o możliwości istnienia „innego” świata. Wiersz *Zamiast tego* brzmi jak kalka wierszy Różyckiego z tomu *Świat i Antyświat*: „śniło się wychodziło z ukrycia. ogień krążył po krawędziach,/ uprowadzał powietrze, tak jak w Meksyku uprowadzają dzieci”. Ten wyczuwalny pogłos słów innego autora nie odbiera uroku *Zimnym zabawkom*, jeśli uroku oczekujemy przede wszystkim od wierszy. Można oczywiście sądzić, że zbiór jest w dalszym ciągu wprawką w pisaniu i że głos Kuśmireka jeszcze nie do niego należy przede wszystkim. W każdym razie, nawet jeśli odnoszę wrażenie, że *Zimne zabawki* są krokiem w tył lub w najlepszym przypadku staniem w miejscu, to i tak pokazują spore możliwości językowe autora. Znowu jednak należałoby zapytać, czy oczekujemy dziś od poezji pokazu możliwości językowych? Przeszła ona przecież długą drogę od tego czasu, gdy poetów uznawano za „mistrzów” języka.

| Piotr Kuśmirek, *Zimne zabawki*, Teatr Mały w Tychach, Tychy 2007.

Dmuchanie języka

Problem, jaki stwarzają *Preparaty* Przemysława Witkowskiego, jest tego samego rodzaju, z jakim mieliśmy do czynienia podczas lektury *Trio* Piotra Kuśmirka i książki Agnieszki Wolny-Hamkało. Zbiory te korzystają z dobrze znanych sposobów pisania, oferują ułatwioną lekturę „sprawdzonych” rozwiązań estetycznych.

Przede wszystkim książka Witkowskiego potwierdza tezę, że najlepszy debiut to taki, w którym bez trudu rozpoznajemy znane poetyckie chwyt. Przedstawienie polegające na kontrapunktowym zestawianiu obrazów „twardej” rzeczywistości z krajobrazami senno-wyobraźniowymi, językowe kurtuazje mające być swego rodzaju campowymi wstawkami, estetycznie przerysowane frazy z ducha parnasistów, „deliryczny” stan podmiotu wierszy i aura nadmiernej wrażliwości (albo lepiej drażliwości), jaką wokół siebie ten podmiot rozsnuwa, doświadczając świat w przyspieszonych obrotach i „podwyższonej temperaturze” – wszystko to jest w wierszach Witkowskiego gorszą wersją dobrze już zadomowionych w poezji polskiej kodów lirycznych wypracowanych przez takich poetów, jak Andrzej Sosnowski, Edward Pasewicz, Tomasz Różycki, Adam Wiedemann. Jeśli wziąć jeszcze pod uwagę, że pisanie Różyckiego już jest powtórzeniem utrwalonych sposobów zapisu i sprawia wrażenie, jakby było swoją własną parodią, to podczas czytania *Preparatów* mocno dokuczają odczucie, że sposób przedstawiania świata, wachlarz emocji podmiotu i językowe bibeloty są bardzo, bardzo znane.

Jednak nie o wrażenie taniej imitacji mi chodzi, raczej o to, że w *Preparaty* wpisuje się niejako „samoczynnie” kompromitacja takiego sposobu mówienia: „stylistyka” delirycznej i nieco historycznej egzaltacji stanami podwyższonego odczuwania sama się tu dekonstruuje, unieważnia i „zawiesza” w miejscach, w których powinna nadal podtrzymać bardzo

silne emocje. Widać po prostu, że Witkowski przejmując pewne sposoby pisania i wzorce wrażliwości, ale nie stać go na ich bardziej błyskotliwe i swobodne rozwinięcie. W zasadzie nawet nie powiedziałabym, że jest zdolnym uczniem, jak mówi się czasem o debutantach, bo żadna fraza tej książki nie wybija jej z rytmu ograniczonej w swojej monotonii poprawności. Konfesyjność, która charakteryzuje jego wiersze, osiągnięta jest tak wyrazistymi środkami, że to one zatrzymują naszą uwagę i ostatecznie zdradzają te zapisy, donosząc nam o ich wypracowywanej formule, trudnej do ukrycia. Innymi słowy, wiersze Witkowskiego przypominają ćwiczenia akrobaty, które obserwujemy z lekkim znużeniem, bo wcześniej widzieliśmy niebezpieczne wyczyny kaskaderskie.

Żeby nie być gołosłowną, pokażę kilka najbardziej charakterystycznych chwytów, jakie Witkowski stosuje, gdy chce wywołać wrażenie, że mamy do czynienia z podmiotem „przeciążonym”, odczuwającym wszystko w silnym napięciu. W *Mechanice płynów* piszący wiele wysiłku wkłada w unaocznienie takiej percepcji świata, która sprzyjać ma rozchwianiu wszelkich w miarę stabilnych punktów orientacyjnych. Pierwszy wers to przykład bardzo częstego zestawienia u Witkowskiego –

czas w próbkach i owady w bursztynie,
zatopione w alkoholach ślady słońca.
zwykliśmy wtedy wszyscy nosić brody;

Charakteryzuje się ono szybkimi cięciami w obrębie porządku składniowego, historyczną niemal zmiennością obrazów, nerwową – mimo sennej aury – produkcją znaczeń podlegających coraz bardziej rozkręcającej się dynamice wiersza. Owa nerwowość bierze się najprawdopodobniej stąd, że w tekstach z *Preparatów* wyczuwalny jest wysiłek, by każda kolejna fraza stawała się coraz bardziej podkreślona, podciągnięta w swojej manieryczności. Wizja świata ma się tu powoli odkształcać, udziwniać, ale odkształca się i udziwnia w sposób doskonale przewidywalny. Wśród kolorowych motyli, inny kolorowy motyl nie robi już wrażenia – tak samo jest ze zdaniem Witkowskiego, które w swoim neurotycznym otoczeniu odbarwiają się jak plamy po użyciu wybielacza. Wiadomo, że owad w bursztynie i czas w próbkach kojarzy się z zakonserwowaniem, zatrzymaniem biegu rzeczywistości, więc dosyć oczywiste są brody, które „zwykliśmy nosić” (jako widoczny znak jego wpływu), ale już kolejne frazy to przebitki przebitek, echo ech:

lepkę zaczynały się chwile i były dni –
raz owad, raz rozgnieciona mandarynka;
morze wyrzucało wgniecenia i błyski.

przyjaciele muskali się we śnie.
znikanie wchodziło w krew, przez rurkę
i aż do serca, bo gdzieś traciliśmy bilety
i szafranowe chustki;

Co ciekawe, te powtórzeniowe klisze pojawiają się u Witkowskiego bez nawiasu jakiegokolwiek ironii. Mowa więc o traceniu biletów i „szafranowych chustek”, o owadach i rozgniecionych mandarynkach, o smach, w których podmiot widzi umierające, chore zwierzęta *etc.* Co w tych układach szczególnego? Przede wszystkim „mandarynki, szafranowe chustki, chore, umierające zwierzęta” są układem nieomal tautologicznym, oznaczającym ciągle to samo – melancholijną czułość do wszystkich śmiertelnych istot. Pełnią też ciągle tę samą funkcję – rozszczepiają obraz świata, przynosząc już nie emocje podmiotu, ale ułamki wrażeń, a do tego zabarwiają ten obraz sentymentalną nostalgią. Dlatego wiersze z tego tomu są do siebie podobne, ich sensy rozplývają się w nieokreśloności i nie ma znaczenia, czy będziemy czytać o jarzębinie i starych ciotkach (*podstawy dziedziczenia*), czy o pestkach w kieszeniach i martwej pszczołce w doniczce (*regulamin pracowni*), bo wszystkie te słowa, frazy, zdania przekształcają się w obraz starań piszącego o to, by uzyskać jak najbardziej fantazyjny, zmysłowy, a zarazem rozszczepiony wariant języka. Ale ponieważ jest w tym pisaniu za dużo metodyczności i chwytów ogranych, wychodzi jedynie nadmuchana ponad miarę liryczna liryczność.

Ze śmiercią jej do twarzy

To zadziwiające, że niektóre zapisy poetyckie pozostają nadal odporne na konsekwencje komercjalizacji samego pojęcia śmierci i wykorzystania go przez kulturę popularną. Jednak w takiej mierze, w jakiej poezja przechodzi obojętnie wobec przemian, których doświadczamy na co dzień, pozostaje też obojętna na przeobrażenia całej kultury, rezerwując dla siebie odosobnione miejsce. Odosobnienie ma swojej dobre strony, a stojąca z boku głównego traktu poezja przypomina nam o świecie, który teraz wygląda już inaczej; ma też strony złe – stroniąc od przemysłu kulturalnego, twórczość poetycka nie potrafi się z nim zmierzyć i sprawia wrażenie jakby powstawała w izolowanym, odmiennym od codziennie doświadczanego, obszarze *innego* życia. Taka wydaje się poezja Jolanty Stefko, uwiedziona przez modernistyczny fetysz: śmierć. Tytuł ostatniej książki *Omnis moriar* sugeruje całkowite poświęcenie się temu tematowi, ale to pozory.

Stefko w odautorskiej notce pisze, że utwory te powstały bardzo dawno, po opublikowaniu debiutu *Po stronie niczyjej* (1998). Od tamtego czasu poetka wydała jeszcze trzy zbiory wierszy: *Ja nikogo nie lubię oprócz siebie* (2001), *Dobrze, że jesteś* (2006) oraz *Przyjemne nieistnienie* (2007). Decydując się na publikację po prawie dziesięciu latach wierszy zawartych w *Omnis moriar*, poetka podkreśliła w nich obecność nie tyle strachu przed śmiercią, ile zdziwienia nią: „Bo chociaż widziałam kilka razy sam moment śmierci, to nadal nie rozumiem tego przejścia z »jest« do »nie ma«”. Odnoszę jednak odmienną wrażenie (być może to tylko rewers tamtego zdziwienia): w tych wierszach poetka tak naprawdę dziwi się bardziej owemu „jest” niż przejściu do „nie ma”, jedyny ratunek przed życiem upatrując w śmierci. To życie jest niechcianym „darem”, karą i cierpieniem, pustką: „To dlatego Bóg/ Stworzył śmierć/

– Żeby nie było/ Aż tak/ źle” (45 liter). To przed życiem należy się uzbroić i ostatecznie uciec w sen-śmierć, a przede wszystkim zminimalizować wszystkie pragnienia: zwłaszcza miłości i bliskości. „Blisko jest tylko śmierć” – napisze Stefko w wierszu *Może pokusa*, a w *Później* wyliczy podstawowe zasady, utrzymujące z daleka od życia: „Nie dotykać nie patrzeć./ Żadnych pragnień”.

Pesymistyczna, ponura wizja ludzkiego życia, które jest podobne do koszmaru – to chyba najkonsekwentniej powracająca myśl w *Omnis moriar*. „Miejscem przezroczystej ciemności” nazywa poetka świat: życie jest tu całkowicie wsobne, niepodlegające żadnej regule komunikacji, otwarcia i porozumienia. Często pojawiające się motywy poranka, zmierzchu służą raczej wyizolowaniu egzystencji niż zaakcentowaniu możliwości zmiany. Od zmierzchu do świtu trwają tu ceremonie żałobne. A więc raczej niezgoda na życie (w takiej niesatysfakcjonującej postaci, jaką udaje się zrekonstruować poetce) staje się ośrodkiem *Omnis moriar* niż upojenie śmiercią. Dlatego też trudno byłoby projekt Stefko dopisać do projektów jej rówieśników i nieco starszych poetów, podobnie jak ona penetrujących graniczne obszary życia i śmierci: m.in. Romana Honeta, Radosława Kobierskiego, Dariusza Suskę. U żadnego z nich nie dochodzi do głosu tak silny lęk przed życiem, przed jego biologicznym aspektem, którego w poezji Stefko nie zakrywa żadna idealizująco-metafizyczna perspektywa. Jej poezja jest też zdecydowanie bardziej stonowana, przypomina bardziej rysunek niż obraz, co doskonale pasuje do „zamkniętego” charakteru tych wyznań. Przeczą one temu jakoby wyznanie musiało być połączone z „otwartą” postawą podmiotu.

Byłabym wielką sojuszniczką twórczości poetyckiej Jolanty Stefko, gdyby tak zawsze wyglądało jej pisanie. Wiadomo jednak, że wydała także zupełnie odmienny (bo w tonie sentymentalnym i niemal cukierkowym, na „siłę” pokazującym, że jest szczęście w tym życiu) zbiór *Dobrze, że jesteś*, który nijak się ma do ciemnego, zagadkowego tonu tych wierszy i wierszy debiutanckich.

Pijany kulig

W *Zimnych krajach* Marcin Świetlicki zamieścił wiersz o ruchomej krze. Oznaczył nią poczucie zagubienia w świecie, któremu brak znaków orientacyjnych: „Wysiadam w szczerym polu czarnych ulic/ maleńkiego miasteczka i myślę kierunki,/ klnę bezgłośnie. A chodnik jest ruchomą krą” (*Kierowca nocnej ciężarówki*). Ale Świetlicki ubolewający nad doświadczeniem pustynnym to nie Jacek Podsiadło – nomada polskiej poezji, afirmujący życie w jego improwizowanej tymczasowości. A jednak i dla tego poety życie osiągnęło swój szczyt w minimalistycznym obrazie kry: chłodnej i dryfującej resztkę tego, co pozostaje. „Kra chrzęści i płynie rzeką./ Zbryłone, mordercze mleko./ Morze jest już niedaleko”. Figura kry towarzyszy spojrzeniom podmiotu wstecz, podsumowaniom i gestom pożegnań. W częściowo elegijnej, nostalgicznej i pesymistycznej atmosferze rozpisal Podsiadło ten – bardzo nierówny, rozmijający się sam ze sobą – tom.

W tomie panuje bowiem jakieś stylistyczne pomieszanie, które każe mi traktować *Krę* jak próbę głosu po długiej przerwie. Nowa książka poety wychodzi po siedmiu latach od ostatniego zbiorku, jakim był *Wychwył Grahama*. Całość składa się z letnich, jakby przymusowo odbębniionych, znanych skądinąd melodii. I tak pierwszy wiersz brzmi jak fałszujący, w nie najlepszej formie Miłosz pożeniony z późnym Adamem Zagajewskim: „Ale byłem jak zwierzę,/ które dostało rozumu i zapragnęło czegoś,/ co stało w ludzkich świątyniach i ponad ludzkim prawem,/ w niedorzecznym pięknie i w jaskrawej sprzeczności”. Brakuje w nim głębi: to nie jest ton, w jaki można uwierzyć. Podobnie fałszywie brzmi wiersz, który jest krytyką współczesnego, urzeczowionego społeczeństwa: „Rolady dolarów przechodzą z rąk do rąk./ Nóż się otwiera w kieszeni i wszyscy skrzywdzeni milczą” (*Opole. Ekloga czerwcowa*). Nie najlepiej też wypada w tomie to, co stanowiło kiedyś o poetyckiej rozpoznawal-

ności autora *Arytmii*: wiersze narracyjne, rejestrujące drobiazgi, drzazgi rzeczywistości, mocno osobiste zapisy na granicy ekshibicjonizmu. Tym razem poeta opowiada w tak improwizowanej formie o pogrzebie brata, o podróżach z Izą: wszystko z większym niż dotychczas pesymizmem. Najlepiej chyba udały się rymowanki, choć nie jest to wyszukany pomysł, a jedynie dobra, sprawna robota. Rygory wiersza, rytmu i rymu kontrolują w nich płochliwość myśli, jej szybkie wolty i ucieczki. Tu akurat w atrakcyjnym konturze wiersza Podsiadło dopiął swego: nie ześlizgnął się w pustosłowie, nie ociosał zbyt grubo emocji. Miał też ułatwioną sprawę: zasadą takich rymowanek rządu redukcja. Dlaczego nie udało mu się zatem w pozostałych tekstach?

Wydaje mi się, że problemem może być pesymizm niektórych wierszy. O ile Podsiadło ma pióro zdolne zatrzymywać zmysłowy konkret, sensualne obserwacje, intuicyjne zadowolenie z życia, o tyle nie sprawdza się ono – pokazuje to *Kra* – gdy poeta oddaje się pesymistycznym refleksjom nad losem. Jego wiersze, zwykle afirmujące swobodę i bezrefleksyjną radość życia, okazują się wówczas zbyt drewniane, by wejść w rezonans z lekkim, tanecznym kołysaniem melancholijnej świadomości ubywania życia.

Dlatego najlepszy wiersz z całego zbioru *Międzygórze*. *Sny* jest o nadmiarze życia, o zachłystywaniu się nim, prawie ekstazy niecierpliwości ciała: „i nasze niemądre wrzaski, wtedy, w pijanym kuligu./ Nie ma się czym chwalić, ale wrzeszczałem, bo żyłem”. Obraz pijanego kuligu unosi ze sobą radość, żywiołowe i pierwotne odczucie ziemi, a przede wszystkim wydaje się zupełnie naturalny dla rytmu pisania Podsiadły. Jest w tym wierszu oczywiście linia prowadząca do pesymistycznych znaczeń tytułowej kry, a jednak to fantastyczny, pełen pijackich zwidów kulig przelicytowuje w intensywności tamtą, lodową figurę.

Autor *Kry* miał dobry start, potem dziwne przygody po drodze: zarzucano mu, że pisze za dużo, że przechyla się w stronę grafomańskiego popu, a jego książkom brakuje rzetelnej selekcji. Miał też od początku grono wielbicieli, którzy – jak sądzę – wyczekiwali na jego nowy zbiór. Wygląda na to, że chciał wyrazić w nim melancholijny nastrój rozstań i pożegnań, w każdym razie mocno, kilkakrotnie takie emocje podkreślił. Aura przesilenia, przejściowości zaciążyła także na poetyce *Kry*. I chyba poeta wszedł w nie swoją skórę: formy wiersza, do których nas przyzwyczał, nie bardzo się moim zdaniem do tego rodzaju emocjonalnych rozedrgań nadają.

Pęknięcia

Niedawno można było usłyszeć głosy, że pierwsza dekada nowego wieku nie należy do udanej dla Ewy Lipskiej. Wskazywano ogólnie na obniżenie poziomu i spadek formy autorki *Sklepów mięsnych*, podnoszono kwestie manieryczności jej poetyki, zamknięcia w kompozycji odczuwanej jako klaustrofobiczna, użycia metafor opartych na podobnych pomysłach. Można też było usłyszeć o dość jałowej batalii, jaką Lipska prowadzi przeciwko rzeczywistości konsumpcyjnej i informatycznej. Słowem, wydawać by się mogło, że poetka wpadła w sidła swojej własnej estetyki-ideologii.

Wszystko to w jakiejś mierze prawda. Sporo w ostatnich tomach Lipskiej, a zwłaszcza w wydanym w roku 2003 zbiorze *Ja*, wierszy bliźniaczo do siebie podobnych, sporo manieri i dziwaczności, jeszcze więcej taniego moralizowania biorącego się najprawdopodobniej z poczucia niechęci Lipskiej do współczesności. Ale ta niechęć i wiążące się z nią pragnienie wycofania z czasu teraźniejszego oraz odwrócenia od wszystkiego, co naznaczone stygmatami postindustrialnego świata, przesądzają także o niezwyklej ostrości niektórych wierszy. Lipska jest z gruntu antysentymentalna, choć potrafi znakomicie pisać o miłości, i – gdy zapomina o moralizatorskim przytupie – mistrzowsko realizuje projekt demitologizacji przyjemnych i przytulnie swojskich obrazów rzeczywistości. Potrafi zarezerwować dla wierszy osobną perspektywę. Zapewnia jej to – przy całym znużeniu i zmęczeniu światem, którego się nie chce dla siebie – prawo wstępu do miejsc często oglądanych, ale rzadko pokazywanych w taki sposób. Podobna praktyka dotyczy zwłaszcza pisania o śmierci i miłości. Dwa wiersze z *Drzazgi* prezentują się wspaniale pośród zalewu zbanalizowanego pisania o końcu życia osoby, z którą było się blisko. To *Hymn mgły* i *Martwy punkt*. W pierwszym wierszu pojawia się porównanie zmarłego do „skoczka/ w którym na zawsze zakochało się powietrze”. W drugim tekście możemy przeczytać o „czarnej tęczy mostu”, symbolizującej przejście na drugą stronę: „Kiedy nad ranem/ utknąłeś w martwym punkcie/ gwizdał pociąg na czarnej tęczy mostu”. Gdy chodzi o mi-

łosne konwencje, to w najnowszym zbiorze Lipska nieco sarkastycznie przyparła do muru miłość późnego wieku – z najtrwalszymi, nadobecnymi atrybutami, jakie jej towarzyszą, czyli lekarstwami, ciągłym chorowaniem i narzekaniem na zdrowie. To specjalność poetki – czuły wiersz o miłości i jednocześnie chłodna, ironiczna demystyfikacja społecznie podtrzymywanych fikcji o niej.

Zasadniczo jednak w *Drzazdze* poetka kontynuuje niezbyt fortunne stylistycznie i tematycznie pomysły z wcześniejszych zbiorów, buduje wiersze z jednolitych pól metaforycznych, figury retoryczne doprowadza do stanu zakrzepnięcia, często lawirując między trywialnością a wysileniem. Błyskotliwa, mocno zmetaforyzowana fraza niejednokrotnie rozczarowuje banalnym i schematycznym rozstrzygnięciem podjętego tematu. Trzeba jednak zauważyć, że Lipska uświadamia swoim pisaniem zarówno innowacyjne możliwości języka, jak i mechanizm odwrotny, a więc funkcjonowanie szablonu, siłę działania kliszy. Na rzeczywistość nakłada poetka gotową siatkę języka, sygnalizując, że żyjemy w świecie już od zawsze omówionym. Czytając te wiersze, zawsze jesteśmy usytuowani pomiędzy dwoma źródłami napięć – dążeniem do językowej niepowtarzalności i akceptacją schematu. Lipska doprowadza najczęściej do skrzyżowania tych dwóch porządków: twórczego (innowacyjnego, gdy na pierwszym planie znajduje się metaforyczny tryb, niepowtarzalny, starający się przekroczyć system i normę, użyty po to, by zaakcentować pojedynczość mówiącego i jego indywidualność) i odtwórczego (podchwytującego schematy, naśladowującego różne style, różne sposoby mówienia). Granicę każdego z nich stanowi w tekstach odczucie próżni komunikacyjnej, do której zdaje się poetka doprowadzać wiersz. Takie odczucie jest spowodowane tym, że jednostkowe doświadczenie okazuje się zupełnie nieprzekazywalne (niewyraźalne, czego dowodem miałyby być język-szyfr, tworzony dla jednorazowego komunikatu) albo kompletnie standardowe, gdyż „konwojuje” je język-szablon. U Lipskiej granica językowej niepowtarzalności i banalności schematu oznaczona zostaje raz jako komunikacyjne doświadczenie radykalnej wsobności, innym razem jako doświadczenie komunikacji zupełnie powszechnej. Paradoksalnie – oba te doświadczenia czynią komunikację zbędną. Można się oczywiście zastanawiać, czy w obu przypadkach poezja Lipskiej konstatuje jedynie owe negatywne stany, czy próbuje im przeciwdziałać. Można więc próbować analizować to, w którym momencie Lipska obraca negatywne wrażenie frazy, skoncentrowanej na uwidocznieniu bezsilności wyrażenia czegoś pozasystemowego, na korzyść komunikacyjnych możliwości wspólnoty ludzkich doznań.

Jednak mimo rozpoznania dotyczącego mechanizmów tekstów i zrozumienia stawki, o którą toczą się metafory Lipskiej, irytujące okazują się wiersze po raz kolejny zalecające się mariażem słownika konsumpcyjnego i poetyckiego (np. *Chłopcy*). Stają się one przede wszystkim dowodem na sprawnie pracującą maszynę, która kopiuje bez najmniejszych modyfikacji poetycką matrycę stworzoną przez poetkę w latach poprzednich. Dzięki niej Lipska może po wielokroć powtarzać narzekania na utowarowienie świata. Nawet jeśli jeden wers *Chłopców* jest zgrabnie pomyślany i przekonujący, bo otwarty na krytykę samej poezji, a nie tylko kontekstu, który sprawia, że sztuka traci na społecznym znaczeniu, to niestety nie obroni on całego utworu. Ten zgrabny wers brzmi: „Poezja z wiszącą metką/ i przepisem na pranie”. A pozostałe: „Chłopcy na rozpiętość skrzydeł:/ osiemnastozgłoskowce.// Obierają ze skóry czas. Jeszcze wierzą że będą żyć wiecznie.// Kołyszę się czarny T-shirt:/ Jezus należy do mnie// z wiszącą metką/ i przepisem na pranie.// Wołam do nich: Sebastian, Sebastian/ ale mój głos z playbacku/ plącze się w kablach liści. Zachód słońca przejeżdża / na czerwonym świetle”.

Podobnie większych ekscytacji nie wzbudzą „przegrzane” języki wierszy, w których dochodzi do ujednoczenia konsumpcji i liturgicznego obrządku, hipermarketów i katedr (*Na Mariahilferstrasse, Noe*). Niektóre utwory wydają się protekcyjne (*Zły dzień, Lektury*). W potrącaniu tej właśnie struny prym wiedzy tytułowa *Drzazga*, wzmocniona poczuciem wyższości podmiotu piszącego, a oparta na kontraście beztroskiego pisania „początkującego cieśli słów” i trudnej wiedzy kogoś starszego, kto wie, że słowa „zaczynają się/ z wbiją w pamięć drzazgą”. Coraz częściej daje o sobie znać w wierszach Lipskiej bardzo wyraźnie skonceptualizowana figura piszącego podmiotu, odznaczająca się przede wszystkim poczuciem wyższości, a może tylko rodzajem wybredności w stosunku do tego, w czym podmiot jest zmuszony uczestniczyć. Stąd tematyka pokoleniowej różnicy, tak zaakcentowanej, że staje się ona granicą dwóch światów, niemożliwą do przekroczenia (wiersz *Ja-oni*). Wyjątkiem od resentymetowego potraktowania spraw tego świata jest znakomite *Miasteczko*. Pojawia się tu intensywne odczucie sztucznej, coraz bardziej hiperrealnej rzeczywistości. Podczas podróży bohaterka wiersza spędza noc w hotelu i – gdy chce zrobić to, co kiedyś nazywało się górnołotnie i poetycko „upamiętnianiem” – orientuje się, że staje przed niemożliwością: „mój cyfrowy aparat zapisuje/ gryzący ogień palących się traw/ i naturalnej wielkości życie”.

| Ewa Lipska, *Drzazga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

INDEKS NAZWISK

- Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund), 31, 82, 87-88, 93
 Agamben Giorgio, 21, 87, 162
 Alichniewicz Anna, 173
 Anderman Janusz, 159
 Arendt Hannah, 43
 Artaud Antonin, 76, 109
 Ashbery John, 129
 Atget Eugène, 141
- B**
 Badiou Alain, 21
 Baker Josephine, 190
 Bakke Monika, 101, 111, 116
 Banasiak Bogdan, 28
 Baran Bogdan, 26, 116, 169
 Bartczak Kacper, 111
 Bataille Georges, 57
 Baudrillard Jean, 35
 Bauman Zygmunt, 31, 78
 Bärfuss Lukas, 184-192
 Beck Ulrich, 31
 Bell Daniel, 14
 Benjamin Walter, 141
 Beuys Joseph, 183
 Białoszewski Miron, 80, 84, 115, 126, 136, 143-144, 150, 154, 159
 Biedrzycki Miłosz, 30, 41, 114-125
 Bielicki Dominik, 201
 Biłos Piotr, 35
 Blake William, 172
 Blumenberg Hans, 112, 123
 Błoński Jan, 13, 38
 Bohrer Karl-Heinz, 114
 Boltanski Luc, 78
 Bonowicz Wojciech, 30, 144-149, 205
 Borowiec Jarosław, 151, 152
 Borowski Mateusz, 162
 Bourdieu Pierre, 35
 Bowie David, 208
 Brzechwa Jan, 207
 Bucholc Marta, 93
 Bursa Andrzej, 94
 Butler Judith, 148, 162
- Cage John, 109
 Carson Rachel, 169
 Chełmoński Józef, 47
 Cieślak-Sokołowski Tomasz, 32
 Coetzee John Maxwell, 173
 Constable John, 105
 Caputo John, 103
 Cortázar Julio, 8, 116
 Crimp Douglas, 21
 Cyranowicz Maria, 9, 21-22, 56-61, 62, 67, 97, 156, 158, 165
 Czapliński Przemysław, 21, 40
 Czyż Stanisław, 145
- D**
 Danto Coleman Arthur, 21, 29, 78-79
 David Katherina, 113
 Dąbrowski Tadeusz, 23, 126
 Debord Guy, 97
 Deleuze Gilles, 28
 DeLillo Don, 61
 Derrida Jacques, 27
 Domarus Cezary, 128
 Drotkiewicz Agnieszka, 159
 Drzewiecki Konrad, 121
 Dunin-Wąsowicz Paweł, 51
 Dybel Paweł, 20, 43
 Dziamski Grzegorz, 21, 43, 82, 92, 102, 103, 104, 105, 106
 Dzikowski Błażej, 159
 Dziuban Zuzanna, 103
- Elias Norbert, 31
- F**
 Fanon Frantz, 191
 Fiedorcuk Julia, 183
 Filipiak Izabela, 23
 Foks Darek, 20, 40-42, 50-54, 80, 81, 98
 Foster Hal, 162, 190-191
 Foucault Michel, 68, 73, 75-76, 97
 Franczak Jerzy, 134-136, 186
- G**
 Gadamer Hans-Georg, 27
 Garcia Lorca Federico, 180-181

- George Terry, 184
Gide André, 145
Gierszewski Maciej, 201-202
Gilewicz Joanna, 30, 79
Goerke Natasza, 159, 160
Goethe Johann Wolfgang, 87-88, 94
Gołaszewska Maria, 29
Gormley Antony, 54-55
Góra Konrad, 18, 43, 44, 46-50
Green Renée, 190
Grochowiak Stanisław, 115
Grunwald Marta, 62
Grzebalski Mariusz, 9
Guczalska Katarzyna, 103
Gula Beata, 165
Gutorow Jacek, 9, 16, 26-28, 102, 109, 110, 136
Guzlowski John, 205
- Habermas Jürgen, 43
Hatzfeld Georg, 184, 186
Hedemann Oskar, 57
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 24
Heidegger Martin, 103, 113, 147
Herbert Zbigniew, 42, 45, 150
Herrnstein Smith Barbara, 34-35
Hłasko Marek, 80
Holan Vladimir, 205
Holmes Viki, 158
Homer, 35
Honet Roman, 23, 81, 221
Høeg Peter, 174-179
Hudzik Jan Paweł, 32, 113, 125
- Iwasiów Inga, 158
Iwaszkiewicz Jarosław, 145
Iwaszkiewiczówna Helena, 145
Iwińska Magdalena, 25
- Jakub II, 54
Janiak Kamila, 15, 21-22, 44, 56, 62-66, 67, 158, 201
Janko Anna, 159
Jankowicz Grzegorz, 16-17, 19, 61, 110, 112
Jarosz Łukasz, 203-206
Jarzębski Jerzy, 33
Jaworski Krzysztof, 41, 81
Jay Martin, 97
Joyce James, 116
- Kacperska Iwona, 158
Kaczanowski Adam, 179-183
Kaczmarek Agnieszka, 92
Kalinowska-Blackwood Izabela, 157
Kamińska Aneta, 158
Kamińska Magdalena, 26
Kant Immanuel, 24, 38
Kapela Jaś, 15
Kapuściński Ryszard, 184, 210-211
Kasajew Leon, 24
Kertész André, 83
Kędzierski Marek, 84
Kepiński Piotr, 28
Kęszycka Helena, 76
Klee Paul, 96-97, 110
Kleist Heinrich von, 114
Klejnocki Jarosław, 51
Klimko-Dobrzaniecki Hubert, 159
Kobierski Radosław, 221
Koczanowicz Dorota, 21, 43, 54
Koczanowicz Leszek, 21
Koehler Krzysztof, 11
Kołacka Daria, 84
Komendant Tadeusz, 68, 73
Komornicka Maria, 195
Konstrat Bartosz, 43
Kopyt Szczepan, 18, 43, 44, 48, 49-50
Kornhauser Julian, 9, 41, 42
Korsmeyer Carolyn, 163
Kozicka Dorota, 32
Kozioł Paweł, 30, 97-101, 164-167
Kozyra Katarzyna, 183
Krawczyk-Łuskarzewska Anna, 29
Kropiwnicki Maciej, 37
Królak Sławomir, 35, 87

- Kruczyński Zenon, 171
Krzemieniowa Krystyna, 114
Kuniński Miłowit, 29
Kunz Tomasz, 31
Kuśmirek Piotr, 215-216, 217
Kutyla Julian, 36, 85, 179
Kwiek Marek, 97
Kwon Miwon, 43
- Lacan Jacques, 91]
Lanier Jaron, 105
Lash Scott, 127, 128
Le Corbusier, 110
Lefebvre Henri, 116
Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz Uljanow), 68
Leśmian Bolesław, 150
Lévinas Emmanuel, 147
Lewis David, 125
Lipnik Wanda, 43, 112
Lipska Ewa, 224-226
Lipszyc Jarosław, 9
Lowell Robert, 212
Lyotard Jean-François, 92 , 127
- Łukasiewicz Małgorzata, 38, 43, 82, 96
- Mach Wilhelm, 80
Macnaghten Phil, 26, 116, 169
Maffesoli Michel, 92-93
Magala Sławomir, 141
Malek Natalia, 62
Maliszewski Karol, 9, 10-13, 15-18, 22, 51, 134
Malzahn Miłka, 160
Man Paul de, 104, 112
Manovich Lev, 101
Maria Walter de, 103
Marcuse Herbert, 24, 29, 36
Margański Janusz, 78
Marks Karol, 132
Marx Leo, 203
- Matkowski Tomasz, 171
McCormick John, 169
McLuhan Eric, 37, 105
McLuhan Marshall, 37, 105, 108-109
Melecki Maciej, 11
Mickiewicz Adam, 130
Mikina Ewa, 113
Miłobędzka Krystyna, 30, 144, 150-154
Miłosz Czesław, 13, 42, 104, 115, 135, 150, 168-171, 201, 205, 207, 222
Mirahina Agnieszka, 18, 62
Momro Jakub, 19, 61
Morawski Stefan, 24
Mróz Piotr, 109
Mueller Joanna, 62, 156, 158, 197-200
Myśliwski Wiesław, 203
- Nabokov Vladimir Vladimirovich, 116
Nacher Anna, 163
Nauman Bruce, 183
Negri Antonio, 119
Nietzsche Friedrich, 121
Nitsch Hermann, 47
Niziurski Edmund, 207
Norwid Cyprian Kamil, 126
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), 114
Nowacki Dariusz, 19, 33, 174
Nowak Tadeusz, 203
Nycz Ryszard, 25, 38, 96, 127
- Oblucki Krzysztof, 60
Obuchowicz Joanna, 158
O'Hara Frank, 161-162
Olszewski Michał, 175
Ono Yoko, 82
Oppenheim Dennis, 103
Orbitowski Łukasz, 159, 160
Orska Joanna, 9, 13-19, 22, 26, 51, 81, 134
Ostrowicki Michał, 107, 113
Ożóg Jan Bolesław, 203

- Paryż Marek, 203
Pasewicz Edward, 23, 217
Paszkiewicz Piotr, 25
Peiper Tadeusz, 141
Petri Jakub, 21
Pietrek Kira, 62
Piętaś Stanisław, 203
Pilch Jerzy, 159
Pióro Tadeusz, 13, 14, 81, 127, 138
Piper Adrian, 190-191
Plebanek Grażyna, 159
Podczaszy Anna, 62
Podgórnica Marta, 62, 64, 158
Podsiadło Jacek, 11, 13, 41, 44, 48, 80, 126, 203, 222-223
Polkowski Jan, 41
Polony Csaba, 25
Popper Karl, 43
Porębski Mieczysław, 213
Poświatowska Halina, 143, 144
Preis-Smith Agata, 29, 35, 203
Przyboś Julian, 13, 97, 115, 150
- Radczyńska Justyna, 156
Rajkowska Joanna, 102
Rancière Jacques, 21, 37, 162
Ratoń Kazimierz, 49
Rejniak-Majewska Agnieszka, 21
Rewers Ewa, 84, 92, 97, 110, 116
Riley Bridget, 94
Rimbaud Artur, 109
Rogers Kate, 158
Rolando Bianka, 194-196
Rorty Richard, 61, 97
Roszak Joanna, 158
Roustayi Mina, 54
Różalska Ewa, 37, 105
Różewicz Tadeusz, 13, 27, 99, 150, 159
Różycki Tomasz, 81, 207-209, 216, 217
Rudnicki Janusz, 91
Rudzka Zyta, 159
Rymkiewicz Jarosław Marek, 104, 130, 154, 157, 205
- Sachs Nelly, 205
Said Edward, 29, 35
Salwa Mateusz, 162
Samson Hanna, 159
Sandauer Artur, 152
Saraceno Tomasz, 111
Sartre Jean-Paul, 191
Schlegel Friedrich, 114
Schowalter Elaine, 157
Sendecki Marcin, 14, 18, 30, 64, 126-135, 139-141
Serra Richard, 21
Shelley Percy Bysshe, 105
Shusterman Richard, 36
Sierakowski Sławomir, 45
Singer Peter, 169, 173
Siwczyk Krzysztof, 11, 17, 44, 81, 138
Skalska Maria, 185
Skrendo Andrzej, 85
Skrzeczowski Mateusz, 21, 43, 54
Sławiński Janusz, 84
Słowacki Juliusz, 194, 205
Smithson Robert, 103, 106
Sobolewska Justyna, 156, 159
Sommer Piotr, 30, 41-42, 136-142, 212
Sontag Susan, 141
Sosnowski Andrzej, 9, 10-11, 13, 14, 18, 30, 81, 101-113, 126, 127, 217
Sosnowski Jerzy, 51
Sosnowski Leszek, 29, 78
Sośnicki Dariusz, 81
Sowa Janek, 37
Stachura Edward, 81, 203
Stala Marian, 42
Stefko Jolanta, 62, 220-221
Stevence Wallace, 105
Stokfiżewski Igor, 13, 16, 19-20, 23, 42, 48, 61
Stokłosa Jacek, 37, 105
Sugiera Małgorzata, 162
Sumara Dagmara, 62
Surma-Gawłowska Monika, 113
Suska Dariusz, 221

- Szapocznikow Alina, 164
Szczęsna Anna, 173
Szczygieł Mariusz, 159
Szleyen Zofia, 182
Szubka Tadeusz, 125
Szuster Marcin, 132
Szybowicz Eliza, 174
Szyborska Wisława, 42
Szymutko Stefan, 12
- Śliwiński Piotr, 9, 22-23, 41, 42, 51, 81, 110, 151
Śliwka Krzysztof, 11
Świeściak Alina, 38, 50
Świetlicki Marcin, 9, 11-12, 13, 18, 20-21, 23, 40-42, 44-45, 46, 48, 50-52, 126, 213, 222
Świrszczyńska Anna, 115
- Taborska Halina, 54
Thylwe Halina, 176
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz, 28, 64
Tochman Wojciech, 184
Tokarczuk Olga, 171-175, 177, 178, 179-180
Trier Lars von, 188
Tuwim Julian, 115
- Uglik Jacek, 15
Ulmer Gregory Leland, 109
Uniłowski Krzysztof, 19, 33-34
Urry John, 26, 116, 169
- Valéry Paul, 96, 112
Varga Krzysztof, 51
Vasarely Victor, 94
Vattimo Gianni, 26, 30, 36, 37, 112, 113
Virilio Paul, 113
- Walker George, 54
Warchala Michał, 10
Warmiński Andrzej, 109
Wat Aleksander, 68
- Wawrzyszko Paweł, 127
Wążyk Adam, 84
Welles Orson, 79
Welsch Wolfgang, 30, 36, 37-38, 79, 96-97, 99, 103, 115, 162
Westerbeck Colin, 84
Wiedemann Adam, 13, 14, 22, 67, 80-94, 138, 160-164, 201, 217
Wilkoszewska Krystyna, 21, 101
Wirpsza Witold, 38
Witkowski Przemysław, 217-219
Wojaczek Rafał, 49, 109, 195
Wolny-Hamkało Agnieszka, 62, 156, 159, 212-214, 217
Woroszyński Wiktor, 168-171
Wróbel Szymon, 20, 43
Wróblewski Grzegorz, 22, 67-80, 127
Wyka Marta, 38
- Zagajewski Adam, 222
Zawojski Piotr, 117
Zdanowicz Katarzyna Ewa, 158
Zdrodowski Adam, 11
Zeidler-Janiszewska Anna, 30, 79
Zingrone Frank, 37, 105
- Żakowski Maciej, 119
Żegleń Urszula, 125
- Žižek Slavoj, 35-36, 85, 93, 178-179

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Wstęp: poezja, krytyka i estetyka to zmieniona wersja szkicu *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, „Wielogłos” 2011, nr 1.

Cień wielkiego czarnoksiężnika – społeczny porządek sfery publicznej to zmieniona wersja szkicu *Ogniskowa dla istniejących napięć. Poezja Darka Foksa i sfera publiczna*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2011, nr 1.

Tratwy Meduzy – polityczny porządek sfery społecznej to rozbudowana wersja tekstów: *Szkielet bambi* oraz *Na dnie*, „artPapier” 2010, nr 10.

Feedback – komunikacyjny porządek sfery publicznej zawiera: *Świat według G.W.W.* Grzegorz Wróblewski, *Hotelowe koty. Wiersze zebrane z lat 1980-2010*, Wrocław 2010, szkic *Zrób sobie klucz*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 21 oraz *Zrób to bardziej brutalnie*, „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia. Dodatek LITERAcki” 2011, nr 8.

W powietrzu zawiera: *Unosząc się w powietrzu*, „artPapier 2010, nr 12; *Powietrze. Poezja Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie filozofii sztuki ziemi i nowych mediów*. W: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji w Poznaniu, Poznań 2010; „*Wszystkie te ziemie*”: *zmysłowe postrzeganie świata w wierszach Miłosza Biedrzyckiego*. W: Miłosz Biedrzycki, *Życie równikowe*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji w Poznaniu, Poznań 2010.

Przyroda w budce telefonicznej to przeredagowane wersje tekstów: *Słumienia*, „FA-art 2009, nr 4; *Nacięcia wiersza*, „Nowe Książki” 2009, nr 6; *Turecki bazar*, „Nowe Książki” 2007, nr 6.

Wspólny świat to poszerzone wersje recenzji: *Powrót drzew i podmiotu*, „Tygodnik Powszechny” 2010, 18 maja oraz recenzji *Złocenia*, „Nowe Książki” 2009, nr 1.

Sygnaly z centrali - świat płci zawiera: *Stracone złudzenia*, „Tygodnik Powszechny” 2009, 8 grudnia; *Wiedemann na diecie odchudzającej*, „Nowe Książki” 2009, nr 3.

Wszyscy tacy niewinni - świat zwierząt: tekst dotąd niepublikowany

Effekt śnieżnej kuli - świat plemion: tekst dotąd niepublikowany

Dlaczego nie tańczę? składa się z recenzji, w większości publikowanych w takich piśmiech, jak: „Nowe Książki”, „Res Publica Nowa”, „Arte”.

Anna Kałuża

Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki

Recenzent:

Prof. UAM dr hab. Tomasz Mizerkiewicz
(Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Copyright:© by Anna Kałuża

Redakcja:

Maciej Melecki
Projekt okładki i stron tytułowych:
Agnieszka Sitko


Wydanie I, 2011 r.

Biblioteka Arkadii – Pisma Katastroficznego
tom 70

Wydawca:

Instytut Mikołowski
ul. Jana Pawła II 8/5
43-190 Mikołów
tel./fax: 32 738 07 55
www.instytutmikolowski.pl
ISBN 978-83-60949-97-9

Publikacja dofinansowana ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego.

Zrealizowano w ramach stypendium
Marszałka Województwa Śląskiego.  Śląskie. Pozytywna energia

Skład:

WiS Opcjon

Druk:

Zakład Poligraficzny Waldemara Wilińskiego
ul. Chopina 6, 44-100 Gliwice
www.drukww.pl