

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE



INTER-

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE

Toruń 2015

POEZJA POLSKA PO ROKU 2000

DIAGNOZY – PROBLEMY – INTERPRETACJE

REDAKCJA

Tomasz Dalasiński
Aleksandra Szwagrzyk
Paweł Tański



© by BIBLIOTEKA „INTER-”. Seria krytyczna, t. 1

ISBN 978-83-940476-0-3

Redakcja naukowa

dr hab. Paweł Tański
dr Tomasz Dalasiński
mgr Aleksandra Szwagrzyk

Recenzje naukowe

prof. dr hab. Leszek Szaruga
dr hab. Maciej Wróblewski

Korekta: zespół redakcyjny

Skład i okładka: Tomasz Dalasiński

Wydawca:

„Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura”
Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń



www.PismoInter.umk.pl

Niniejsza publikacja udostępniana jest na zasadach Open Access. Treści w niej zawarte mogą być swobodnie czytane, kopiowane, przechowywane, drukowane i wykorzystywane do celów naukowych oraz dydaktycznych zgodnie z prawem pod warunkiem nienaruszania intelektualnych i materialnych praw autorskich ich twórców i redaktorów.

Spis treści

- 7 Wprowadzenie

CZĘŚĆ I. DIAGNOZY

- 11 JAN POTKAŃSKI
Recesja w literaturze
- 19 KAROL MALISZEWSKI
Dwadzieścia lat później. „Roczniki 70.” na współczesnej scenie poetyckiej
- 30 TOMASZ CIEŚLAK
O kontynuacjach i nowościach – czy warto porzucić myślenie według roczników?
- 44 MICHAŁ TABACZYŃSKI
„W ministerstwie głosów cały dzień śpiewają”. O poezji jako walce w polu literatury, władzy i przestrzeni społecznej w świetle teorii Pierre’a Bourdieau
- 60 TERESA RADZIEWICZ
Rola grupy literackiej po roku 2000. Przykłady, omówienia
- 71 PAWEŁ MARCINKIEWICZ
Sztuka przekładu a poezja polska po roku 2000

CZĘŚĆ II. PROBLEMY

- 83 ARKADIUSZ PÓLTORAK
„Wybierz język”. Niesamowite w poetyckich związkach języka i obrazu na przykładzie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* Andrzeja Sosnowskiego
- 95 PAWEŁ GRAF
Tytus Czyżewski sto lat później

- 107 KATARZYNA SZOPA
Niedomówka. Nutka lingwistyczna
- 124 TOMASZ DALASIŃSKI
Metaautoironia jako język podmiotu – tezy wstępne
(na przykładzie wierszy Adama Wiedemanna)
- 138 MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA
Pochwała różnorodności. O obcojęzyczności w poezji Leszka
Engelkinga i Jerzego Jarniewicza

CZĘŚĆ III. INTERPRETACJE

- 152 EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA
Powrót religii? O poezji (religijnej) po roku 2000
- 168 MONIKA GŁOSOWITZ
Une femme est une femme. Strategie reprezentacji w najnowszej
polskiej poezji kobiecej
- 177 MAŁGORZATA LEBDA
Poezja wobec fotografii
- 194 URSZULA PAWLICKA
Polska poezja i nowe media po roku 2000
- 212 PIOTR SOBOLCZYK
Młoda poezja polska na urlopie tacierzyńskim
- 229 KAMIL DŹWINEL
„W sąsiednim pokoju umiera moja matka”. Fragmenty obrazu
matki w wierszach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego
- 243 WOJCIECH GRUCHAŁA
Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poznaje siebie i się nie poznaje
- 252 GRZEGORZ PERTEK
Schizografia. Lustrzane pismo Eugeniusza Tkaczyszyna-
Dyckiego
- 266 MONIKA KOCOT
Aktualizacje estetyki tricksterowej w poezji Romana Honeta
- 277 INDEKS NAZWISK

Wprowadzenie

Tom, który oddajemy w ręce Czytelników, ma na celu ukazanie rozmaitych nurtów w obrębie nowej polskiej poezji – tej powstającej w początkowych kilkunastu latach nowego, XXI, stulecia. Zdajemy sobie sprawę z niedoskonałości takiej próby periodyzacyjnej, z jej wad i ułomności, ale wydało nam się, iż podjęcie choćby częściowej lektury niedawno narodzonej i wciąż rodzącej się liryki pozwoli na ukazanie oryginalności tego, co wyróżnia się wśród mnogości poetyckich zjawisk. Czas, oczywiście, pokaże, czy głosy poetów i badaczy tu usłyszane będą tak samo brzmieć w przyszłości.

Przydawka „nowa” – co prawda niezwerbalizowana, ale na pewno tytułowo implikowana – w odniesieniu do poezji jest, jak zauważył Andrzej Niewiadomski, niejasna i nie w pełni operacyjna¹. Dowodzi tego obecna sytuacja dyskursu krytyczno- i historycznoliterackiego, który przyzwyczaił nas do dzielenia literatury na krótkie, mniej więcej dziesięcioletnie², okresy opatrywane tą właśnie przydawką; cezury wyznaczające te okresy nie są dość dobrze historycznoliteracko umotywowane, co więcej – zapewne w przyszłości nie będą one obowiązywać. Niemniej jednak wydzielenie takich krótkich okresów w jakiś sposób porządkuje stan współczesnej wiedzy o współczesnej literaturze, ułatwia zorientowanie się w jej rozmaitych nurtach oraz ich klasyfikowanie – tak przecież potrzebne, by w ogóle można było czynić wewnątrz tej literatury jakiegokolwiek rozróżnienia. W związku z tym rok 2000 stanowi cezurę do pewnego stopnia umowną, sankcjonowaną nie tyle stanem samej literatury, ile towarzyszącymi jej powstawaniu i odbieraniu uwarunkowaniami cywilizacyjno-technicznymi – nowymi sposobami komunikacji i przekazu informacji, które nie muszą być przez literaturę tematyzowane (jak w wypadku podległym, wedle określenia Joanny Ślósarskiej, kategoriom technomistycyzmu

¹ A. Niewiadomski, *Dwudziestolecie versus dwudziestolecie? O przypadkach poezji najnowszej z perspektywy historyka literatury*, „Teksty Drugie” 2013, nr 3, s. 87-88.

² Wystarczy tu wymienić tytuły dwóch ważnych książek: J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996 i *Literatura polska 1990-2000*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2002.

i technoz³ zjawiskom netliteratury i literatury liternetowo-hipertekstowej), by można było uznać, że wpływają na jej kształt. To właśnie około roku 2000 komputeryzacja i internetyzacja rozwinęły się na tyle, że możliwe stało się inicjowanie nowych metod tworzenia literatury i nowego kształtu rynku literackiego, który w interesujący sposób dopełnia ten tradycyjny. Wobec tego cezurę roku 2000 należy uznać za cezurę „słabą” (możliwą do utrzymania tylko z pewnego punktu widzenia, na pewno nie bezdyskusyjną i bezwzględną), ale jednak – wystarczającą do periodyzacji najnowszej polskiej poezji w danym momencie.

Niniejsza książka nie ma ambicji porządkowania poezji polskiej po roku 2000. Na takie porządkowanie jest zresztą jeszcze zdecydowanie za wcześnie, gdyż większość projektów poetyckich, z jakich analizą spotka się Czytelnik w tej publikacji, nie ma charakteru zamkniętego, lecz wychylony w przyszłość. Podobnie jest zresztą z samym interesującym nas okresem – na pewno nie jest on z punktu widzenia *stricte* literackiego, ekonomicznego, politycznego, społecznego czy kulturowego zakończony. Poruszane w *Poezji polskiej po roku 2000* spektrum zagadnień pokazuje raczej to, jakie rejony poezji są aktualnie uznawane przez krytyków, historyków literatury i samych poetów (te role zresztą bardzo często się przenikają) za najistotniejsze, to znaczy: z jednej strony za najbardziej wpływające na kształt całej poezji, a z drugiej – za najbardziej ponadczasowe, tj. mające największe szanse na pozostanie na dłużej w pamięci odbiorców. Czytelnik tej książki bez trudu zauważy, że najwięcej miejsca poświęcone zostało poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i Andrzeja Sosnowskiego, nurtowi neolingwistycznemu oraz relacjom poezji z nowymi mediami, mniej zaś – co może wydawać się zaskakujące – poezji Adama Wiedemanna czy tak do niedawna modnej (jeśli w ogóle uprawnione jest użycie takiego sformułowania) poezji Romana Honeta. Te fakty nie tylko pokazują to, jak szybko w literaturze zmieniają się hierarchie, ale i dowodzą, że rzeczywisty stan współczesnej poezji możliwy będzie do rzetelnego przebadania dopiero za kilka, a może nawet za kilkanaście lat.

Na koniec tego krótkiego wprowadzenia trzeba podkreślić fakt, na pozór banalny i oczywisty, że w tego rodzaju publikacji – podejmującej refleksję dotyczącą nowej i najnowszej poezji – historycznoliteracki tryb mowy musi przenikać się z trybem krytycznoliterackim; nie może być inaczej, skoro w niniejszym studium przedmiotem badań są fenomeny sztuki słowa z ostatnich kilkunastu lat. W artykułach trzeba było zachować odpowiednie wyważenie między tymi dwoma dyskursami; napięcie między nimi przybrało

³ Zob. J. Ślósarska, *Przednowoczesność i technozą w polskiej poezji po 1989 roku*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy–tematy–motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009.

w poszczególnych tekstach różne natężenie, ale wydaje nam się, że Autorzy rozpraw przekonają Czytelników do swoich interpretacji i punktów widzenia. Prezentowane teksty wkraczają na tereny okololiterackie oraz związane z metamorfozami pól kultury nowoczesnej. Przewaga jednak jest po stronie szkiców o charakterze monograficznym, w których omówiono twórczość wybranych poetów, ich wiersze lub zbiory poetyckie.

Mamy nadzieję, że prezentowany tom, na który składają się szkice reprezentantów różnych szkół metodologicznych preferujących odmienne sposoby podejścia do tekstu literackiego i rozmaite style myślenia, stanowi ciekawą i ważną próbę ujęcia różnych tendencji w poezji najnowszej, wyrażającej – jak to nie tak dawno jeszcze ujęli trafnie dwaj ważni komentatorzy nowoczesnej liryki – „przygody z wolnością” oraz „niepodległość głosu”. Sądzymy, iż owe „przygody niezależnych głosów” zaproszeni do książki Autorzy opisali w sposób twórczy i ciekawy.

Redaktorzy publikacji pragną serdecznie podziękować recenzentom, prof. drowi hab. Leszkowi Szarudze i drowi hab. Maciejowi Wróblewskiemu. Dzięki ich rzeczowym uwagom książka zyskała wiele pod względem treści i kompozycji.

*Tomasz Dalasiński
Aleksandra Szwagrzyk
Paweł Tański*

CZEŚĆ I
DIAGNOZY

JAN POTKAŃSKI
Uniwersytet Warszawski

Recesja w literaturze

Opisując proces historycznoliteracki, literaturoznawcy z reguły skupiają się na jego maksimach – momentach, w których literatura jest szczególnie produktywna i przyciąga najwięcej uwagi publiczności, kiedy do życia literackiego wchodzi nowe interesujące pokolenie, kiedy po latach stłumienia, wymuszonego niesprzyjającymi warunkami historycznymi, pisarze mogą wreszcie mówić pełnym głosem. Mamy więc w historii współczesnej literatury polskiej szczególne momenty na początku lat dwudziestych, kiedy wielorako rozkwita nowa poezja i rodzi się awangardowy dramat, potem – na początku lat trzydziestych, kiedy wchodzi do gry nowe pokolenie poetyckie a proza zyskuje nową dynamikę, następnie krótki rozkwit po zakończeniu wojny, szybko stłumiony przez socrealizm, wielki „wybuch” literatury w roku 1956, następnie nowofalową odnowę poezji... Ostatnie tego rodzaju maksima to najpierw rozkwit nowej prozy i brulionowej poezji po roku 1989, następnie – jakieś 10 do 12 lat później – rozkwit w pierwszych latach nowego wieku, zarówno entuzjastycznie (nawet jeśli nie bez kontrowersji) witanej prozy (Masłowska, Kuczok, Witkowski i liczniejsi, ale wtedy też głośni, w drugim szeregu – jak Shuty czy Bieńkowski), jak i poezji (w postaci efemerycznej autokreacji, jak w przypadku warszawskich neolingwistów, albo bardziej statecznej instytucjonalizacji, jak w przypadku poetów skupionych wokół Biura Literackiego).

Opisywanie wyrazistych maksimów zakłada, że pomiędzy nimi sytuują się jakieś minima – kiedy literatura wędnie, kurczy się, jako zjawisko społeczne traci na znaczeniu, chociaż oczywiście zawsze jakieś utwory powstają. Na tych momentach historia literatury skupia się jednak rzadko – brak zainteresowania historyków powiela jakby pierwotny brak zainteresowania ze strony czytelników, tak jak w przypadku maksimów entuzjazm badaczy unosi się na fali entuzjazmu publiczności. Jeśli już pojawiają się jakieś wstępne konceptualizacje tych „trudnych” dla literatury momentów, to raczej w kontekście polemiki, forsującej nowy, bliski autorowi model literatury – a więc są raczej symptomami (albo

próbami przywołania) nowego, nadchodzącego maksimum, niż rzetelnymi próbami zrozumienia minimum, które raczej wyśmiewają niż interpretują; tak można by np. ujmować opis poezji lat sześćdziesiątych (przede wszystkim Orientacji „Hybrydy” i późniejszej fazy – po opadnięciu fali październikowego entuzjazmu – aktywności pokolenia „Współczesności”) w książce Edwarda Balcerzana¹, współbrzmiały z polemiczno-programowymi esejami Nowej Fali, a także etykietę „czarna dziura lat osiemdziesiątych”, nadaną w dyskusji w „Tygodniku Powszechnym” (1990) twórczości poprzedniego dziesięciolecia² – w kontekście wyraźnie zarysowującego się już (i witanego z nadzieją) nowego pokolenia literackiego, proponującego poezję i prozę zasadniczo odmienną od bezpośrednio poprzedzającej.

Polemiczny a nawet „likwidatorski” cel krytyków, piętnujących „czarne dziury” w literaturze, nie zmienia faktu, że na poziomie samej diagnozy ich opisy wydają się trafne – literatura połowy lat sześćdziesiątych i pierwszej połowy lat osiemdziesiątych faktycznie wydaje się w jakimś sensie słabsza od poprzedzającej i następującej bezpośrednio później. Z pewnością nie chodzi jednak w takich przypadkach o brak talentów: po pierwsze, zniżka formy w takich momentach dotyczy także twórców uznanych, którzy wysokiej próby

¹ „W drugiej połowie lat sześćdziesiątych [...] Nowej Fali jeszcze nie ma. Jej wystąpienie na początku lat siedemdziesiątych będzie głęboką interwencją w system ideologii poetyckich poprzedników. Nim do tego dojdzie, w latach 1965-69 stabilizacja poetyk zaczyna z wolna rodzić poczucie bezruchu. W indywidualnych biografiiach pisarskich dzieje się dużo, przybywa wiele cennych książek; ale obraz całości wydaje się wciąż taki sam. Odzywają się coraz częściej głosy krytyków zniecierpliwionych takim stanem rzeczy. [...] Przychodzi mi na myśl wiersz Krynickiego pt. *Istnieją*: »Istnieją utajone wojny światowe / niezauważalne zapalenia płuc i zawały serca«. Rok 1965 jest jednym z takich ukrytych »zawałów« – E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 105. Andrzej Waśkiewicz o swojej formacji – dominującej w zdiagnozowanej przez Balcerzana za Kwiatkowskim „międzyepoce” Orientacji „Hybrydy” – pisze jako o „nieobecnym pokoleniu” (A.K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Łódź 1978).

² „Ale w ogóle chciałem zapytać, czy nie macie panowie, jeśli idzie o lata 80., poczucia pewnej pustki? Muszę przyznać, że gdy pada pytanie o tę dekadę, mam jakąś dziurę w pamięci. Całe to dziesięciolecie jawi mi się jako czarna dziura, w której niewiele było autentycznych wydarzeń literackich, którą trudno ująć całościowo, opisać w jakichkolwiek kategoriach... Jest to głównie – jak powiedział Jarzębski – wyciąganie wniosków z rzeczy wymyślonych wcześniej, wykończenie istniejących już projektów, dotyczy to zarówno debiutantów, jak i klasyków. Myślę, rzecz jasna, cały czas o prozie. Na przykład dogorywanie tego, zresztą martwego od zarania, pomysłu Berezy z tą całą nową literaturą. Ostatni spór, jaki przed laty został wywołany artykułem Jana Błońskiego na łamach „Literatury”, tylko potwierdził, że była to w gruncie rzeczy rozgrywka wewnątrzliteracka, nawet wewnątrzkrytyczna, taka gra krytycznych szklanych paciorków. Publicznie to praktycznie nie istniało, chyba mało kogo obchodziło” – T. Nyczek, *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, cyt. za: <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1298969,3,dzial.html>.

swego talentu dowiedli wcześniej (w ramach poprzedniego maksimum), po drugie – niektórzy z członków „straconego” pokolenia czasów minimum rozkwitają później (np. Krystyna Miłobędzka i Bohdan Zadura – w latach sześćdziesiątych kojarzeni z „nieudaną” Orientacją „Hybrydy”, od pewnego czasu należą do ścisłej czołówki poetów), po trzecie – postrzegane jako debiuty (nie zawsze ściśle) wystąpienia twórców nowego maksimum to często debiuty spóźnione, pojawiające się później, niż wynikałoby to z „naturalnej” chronologii biografii twórczych – często zresztą de facto obejmujące teksty powstałe dużo wcześniej, lecz odłożone do szuflady (np. debiutanckie *Zimne kraje* Marcina Świetlickiego – wydany w 1992 roku debiut poety z rocznika 1961 – obejmowały m.in. wiersze z pierwszej połowy lat osiemdziesiątych, a więc właśnie z najgorszego momentu „czarnej dziury”, literackiego minimum; podobnie wyglądają biografie twórcze niektórych debiutantów z lat dwudziestych i oczywiście z roku 1956, w kontekście którego zjawisko „spóźnionych debiutów” skomentowano najszerzej). Opisywane minima procesu historycznoliterackiego to zatem nie naturalna fluktuacja dopływu nowych talentów, lecz raczej specyficzny stan pola literackiego, które w perspektywie historycznej zmienności „przesuwa” biografie twórcze w kierunku maksimum – kto z młodszych zdąży, może się jeszcze załapać na „odchodzące” maksimum (związany z maksimum entuzjazm odbiorców sprzyja debiutom wczesnym), kto się chwilę spóźni – musi poczekać do następnego, debiut w czasie minimum jest bowiem praktycznie niemożliwy. Wprawdzie i w „czasie marnym” można coś opublikować, nie zostanie się jednak zauważonym – i tak czy inaczej będzie trzeba poczekać na „redebiut” w czasie najbliższego maksimum; tak można np. interpretować biografie twórcze Wojciecha Kuczoka i Michała Witkowskiego: debiutowali w czasie płytkiego minimum końca lat dziewięćdziesiątych na młodoliterackim marginesie – w sytuacji, kiedy zainteresowanie publiczności nie zanikło wprawdzie całkowicie, przesunęło się jednak znacząco z literatury „młodej” ku „starym mistrzom”; szeroko znani i docenieni stali się zatem dopiero po redebiutach, których rolę pełniły de facto *Gnój* (2003) i *Lubiemo* (2005). Dla porównania dużo młodsza od nich Dorota Masłowska sławę zyskała w tym okresie (wręcz nieco wcześniej, na samym progu nowego maksimum) już swoją pierwszą, młodzieńczą powieścią (2002).

Aktualny stan literatury polskiej to właśnie historycznoliterackie minimum – i to, jak mi się wydaje, dosyć głębokie. Symptomów można wskazać wiele: od pewnego czasu nie ma żadnych głośnych debiutów, nowe książki twórców uznanych wcześniej (np. Witkowskiego i Masłowskiej) rozczarowują, niekiedy głęboko, instytucje promujące nową literaturę zanikają w tej roli albo znacząco się przeprofilowują

(Biuro Literackie w zakresie poezji, wydawnictwa W.A.B. i Czarne w zakresie prozy, Korporacja Ha!art – niegdyś skupiona na literaturze, teraz czyni ją marginesem innych przedsięwzięć), nowe mimo starań nie osiągają rozmachu i rangi poprzednich (WBPiCAK w Poznaniu w zakresie poezji), cokolwiek zaś się w literaturze dzieje, niemal nie przyciąga uwagi spoza wąsko zakreślonego środowiska literackiego – nawet głośne jeszcze parę lat temu gale nagród literackich („Nike”, przez krótki czas „Gdynia”) budzą znacznie mniejsze zainteresowanie mediów albo wręcz utraciły je całkowicie (Nagroda Kościelskich). Czy wychodzące w tej chwili książki faktycznie są gorsze od tych sprzed paru lat? Po części być może tak, nie wiadomo jednak, co jest przyczyną, a co skutkiem: czy pisarze piszą gorzej i dlatego publiczność (słusznie w tej interpretacji) odwraca się od nich, czy raczej, widząc zubożniałą publiczność, zrezygnowani pisarze przestają się starać o jej uwagę – skoro jest oczywiste, że nie zdobędą jej mimo wysiłków; z jednej strony mamy do czynienia z dodatnim sprzężeniem zwrotnym, które przyczynia się do pogłębiania samonapędzającego się kryzysu, z drugiej – zarówno pisarze jak czytelnicy ulegają chyba paralelnie depresyjnemu wpływowi z zewnątrz, z innych obszarów życia społecznego, nie potrafiąc się temu wpływowi przeciwstawić. Należy przy tym zauważyć, że „wspaniałość” literatury okresu maksymalnego entuzjazmu to także pewnego rodzaju złudzenie – tyle że polegające na nadwartościowaniu, a nie niedowartościowaniu. Trudno byłoby się serio upierać, że skamandrycka twórczość Wierzyńskiego czy Słonimskiego to arcydzieła – chociaż w kontekście powszechnego entuzjazmu bardzo ją ceniono; kontekstowe uznanie dla Harasymowicza czy Brylla wywołało wręcz coś w rodzaju estetycznego kaca – gdy dowartościowujący ich entuzjazm opadł, okazali się niegodni zestawiania z wybitniejszymi kolegami. Także ostatnia fala czytelniczego entuzjazmu wyniosła dzieła, którym daleko do wybitności, jak *Zwał* Shutego – przy czym nawet jeśli zauważano estetyczne mankamenty tej powieści, atmosfera entuzjazmu pozwalała przejść nad nimi do porządku dziennego i poszukać zalet w innych sferach; teraz postępuje się dokładnie odwrotnie – nawet jeśli można by się w jakimś utworze doszukać zalet, zgorzkniałego czytelnika interesują przede wszystkim wady, które mógłby skrytykować.

Kryzys pozaśrodkowej recepcji literatury to w szczególności kryzys literackości jako formy stylistyczno-genologicznego nacechowania tekstu – jeśli ludzie już w ogóle chcą czytać coś z okolic literatury pięknej, wybierają teksty najslabiej nacechowane, o jak najniższej literackości: literaturę faktu, biografie literackie, mniej chętnie – prozę fikcyjną (fikcja to już wyższy stopień literackości), najmniej chętnie – poezję (stopień najwyższy), podczas gdy w fazie wzmożonego zainteresowania literaturą jest odwrotnie: manifesty

poetyckie i festiwale poezji potrafią zainteresować nawet media głównonurtowe (np. tzw. tygodniki opinii), najważniejszą zaś formą prozy jest fikcjonalna powieść. Tak też wyglądało przejście od ostatniego głębokiego minimum (literatura stanu wojennego) do przedostatniego maksimum (rozkwit literatury początku lat dziewięćdziesiątych): literatura społeczno-politycznego dokumentu i dokumentu osobistego (opadająca już fala dzienników i sylw) ustąpiła miejsca nowej fabularności i nowej fikcjonalności w odrodzonej powieści oraz nowemu, głośnemu i wyrazistemu pokoleniu w poezji (pokolenie „bruLionu”). Teraz mamy do czynienia z procesem odwrotnym: literackość to obciążenie, czytelnicy preferują „stopień zero stylu”.

Tezy o kryzysie zainteresowania poezją nie podważają dwa wyjątki: względna popularność Andrzeja Sosnowskiego i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, potwierdzona (zwłaszcza w przypadku tego ostatniego) przez jurorów najważniejszych nagród. Twórczość obydwu kojarzona jest bowiem z tematem śmierci i zaniku: w przypadku Dyckiego chodzi o śmierć i żalobę jawnie i obsesyjnie przywoływane jako temat utworów i refrenicznie powracające w nich słowa, w przypadku Sosnowskiego – o bardziej metaforycznie rozumiane wątki śmierci językowej reprezentacji, zaniku transcendentnego sensu – kojarzone z dekonstrukcjonizmem Paula de Mana, którego eseje Sosnowski tłumaczył. Sukces Dyckiego i Sosnowskiego to zatem nie trwanie poezji wbrew kryzysowi, lecz jej autorefleksja w kryzysie, kontemplacja tego kryzysu i melancholijne delectowanie się nim. Charakterystyczne, że tworząc konsekwentnie w prawie nie zmieniających się poetykach autorskich od początku lat dziewięćdziesiątych, obaj poeci „najważniejsi” stali się dopiero niedawno – kiedy proces historycznoliteracki „dogonił” te poetyki i z wyborów prywatno-indywidualnych przemienił je w wyraz ducha epoki, „unieważniając” zarazem poetyki konkurencyjne, wcześniej popularniejsze, a teraz uwiązane do zamkniętej już przeszłości i wraz z nią zdezaktualizowane.

Co dalej? Sygnałów nadchodzącego ożywienia jak dotąd nie zauważyłem. Zgodnie z założonym poziomem opisu, rzecz nie w tym, że nie ma interesujących utworów; zapewne jakieś są, częściowo na dyskach komputerów, czekając na lepsze czasy, częściowo już opublikowane – i przynajmniej spośród tych ostatnich każdy krytyk mógłby zapewne wskazać jakieś swoje typy (choć i dzieła nieopublikowane nie muszą być całkiem nieznanne, rozchodząc się w komunikacji prywatnej). Problem jest inny: nawet gdy pojawi się interesujący utwór czy debiutant, zdrętwiałe pole literackie nie reaguje na niego tak, jak powinno – od nowości nie rozchodzi się koncentryczna fala zainteresowania, pole nie wpada w hermeneutyczny rezonans, lecz literackie zdarzenie przepadają

w nim bez echa, nie stając się przez to „wydarzeniem” – literacki akt nadawczy nie zostaje dopełniony aktami odbioru po stronie czytelników (nawet jeśli dojdzie do samej lektury, pozostaje ona „naskórkowa”, nie poruszając rozczarowanego – poniekąd na własne życzenie – odbiorcy). To sprawia, że trudno wierzyć w przemianę mocą samej literatury – bo właśnie ta moc została przez kryzys wzięta w nawias, coś, co w innych warunkach miałoby moc oddziaływania, teraz jej nie wykazuje – potencjalność nie potrafi się zaktualizować. Kryzys obejmuje przy tym na równi obie strony systemu literatury – krytykę tak samo jak twórczość pierwszego stopnia, nie można zatem liczyć, że to krytycy zarekomendują czytelnikom nową wartościową literaturę – bo krytycy tak samo przestali publiczność literacką obchodzić jak powieściopisarze i poeci. Nie znaczy to, że należy czekać biernie. Przykłady historyczne pokazują, że literackie „nowe”, które rozkwita wraz z nową epoką entuzjazmu, jako poetyka często kształtuje się kilka lat wcześniej – niemniej dopiero przemiana innego rodzaju pozwala potencjalność takiego nowego zbioru chwytów zaktualizować jako nurt literacki znajdujący usatysfakcjonowanych odbiorców. Na tej właśnie zasadzie przemiana literatury popularnie kojarzona z rokiem 1989 lub 1990 (z racji przemian politycznych) jako nowa poetyka (a raczej zespół poetyk – nowych zarówno w poezji jak w prozie) kształtowała się już w tym momencie od kilku lat: w *Starych znajomych* Bohdana Zadury (1986) i *Czynniku lirycznym* Piotra Sommera (także 1986), w kolejnych numerach intensywnie ewoluującego „brulionu” (począwszy od tegoż 1986 roku), w prozie Pawła Huellego (*Weiser Dawidek* – 1987) i Jerzego Pilcha (*Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* – 1988). Pochopnie byłoby jednak orzec, że prawdziwa przemiana nastąpiła w roku 1986, a sytuowanie jej trzy lata później to przejaw szkodliwej (i wielokrotnie piętnowanej) fiksacji literaturoznawców na narodowej historii. Literatura szykowała się do przemiany i stanęła na wysokości zadania – gdy przemiana nadeszła, była na nią gotowa. Ale sama jej wywołać nie mogła, nawet we własnej, czysto estetycznej sferze. Podobny przypadek opisał niegdyś Michał Głowiński na przykładzie grupowej poetyki Skamandrytów, która jako zespół chwytów pojawiła się już kilka lat przed swoją oficjalną premierą, u innych autorów³ – co jednak nie znaczy przecież, że tradycyjną cezurę odzyskania niepodległości należałoby zastąpić wcześniejszą: dopiero bowiem zmiana nastrojów, wywołana przemianą polityczną, pozwoliła potraktować to wewnątrzliterackie wcześniej, czysto techniczno-stylistyczne zjawisko jako najwłaściwszą ekspresję nowej epoki i podstawę jej najpopularniejszego nurtu literackiego.

³ M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, [w:] tegoż, *Dzielo wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 204.

Aby przybliżyć logikę kryzysu literatury, warto sięgnąć po dwa przedmiotowo odmienne, ale strukturalnie podobne dyskursy: ekonomii i psychoanalizy, które konceptualnie połączyć pomaga figura ekonomii libidalnej. Z psychoanalitycznego punktu widzenia stan kryzysu można opisać jako depresję: podmiot (czytelnik) wycofuje swoje libido z „inwestycji” w obiekty (z ich obsady), narcystyczne zamykając się w sobie. Pozbawione libidalnej aury i więzi obiekty stają się nieciekawe, szare, bezwartościowe, nie przyciągają uwagi, bezustannie rozczarowują – dokładnie jak literatura dzisiaj. W ekonomii odpowiada temu stan recesji: konsumenci ograniczają wydatki, odwracając się od towarów, przedsiębiorcy ograniczają inwestycje, spekulanci odwracają się od akcji, co wywołuje bessę na giełdach – rośnie natomiast ilość „narcystycznie” tezauryzowanej gotówki w postaci bezproduktywnych (nieinwestowanych) oszczędności. W miniaturze dotyczy to także rynku książki: czytelnicy niechętnie je kupują, wydawcy niechętnie ryzykują kapitał, lokując go tylko w „pewniakach”, a nie podejmując się promocji debiutów. Rozkwitowi literatury odpowiadają zjawiska biegunowo przeciwstawne: w psychologii – mania jako hiperaktywność i przesadny entuzjazm wobec rzeczy niekoniecznie wartościowych, w ekonomii – hossa na giełdach, prowadząca do nierealistycznie wysokiej wyceny aktywów i powstawania baniek spekulacyjnych.

Zestawienie literatury z ekonomią i psychologią to nie tylko metafora, wyjaśniająca mechanizmy życia literackiego poprzez wskazanie zjawisk izomorficznych, lecz także wstępna próba wyjaśnienia przyczynowego bądź metonimicznego. System literatury, choć operacyjnie w zasadzie zamknięty, nie jest izolowany od innych systemów w społeczeństwie i wchodzi z nimi w strukturalne sprzężenia (zgodnie z teorią Niklasa Luhmanna): zarówno z innymi systemami komunikacyjnymi (np. z systemem ekonomii), jak i z systemami psychicznymi (tj. świadomością ludzi – w naszym przypadku pisarzy, krytyków i czytelników), przy czym dla pełnego zrozumienia sytuacji ważny jest także trzeci bok trójkąta: relacje systemów psychicznych z systemami innymi niż literatura (czytelnik jako pełny system psychiczny – a nie tylko rola projektowana przez tekst – z konieczności wchodzi w interakcje nie tylko z systemem literatury, lecz także innymi, w tym – z systemem ekonomii). Efektem tych złożonych sprzężeń jest najwyraźniej pewien rodzaj realizmu literatury, pojętego jednak nie jako naiwna reprezentacja (kryzys ekonomiczny jako temat wierszy bądź powieści, zilustrowany w ich świecie przedstawionym), lecz raczej jako strukturalny rezonans: wewnętrzne mechanizmy systemu literatury zaczynają odzwierciedlać paralelną logikę ekonomii i zarazem stan psychiczny odbiorców, nawet jeśli chodzi tu o przyczynowość czysto

strukturalną, a nie naiwnie materialistyczną (typu „zubożali w kryzysie czytelnicy mają mniej pieniędzy na książki”).

BIBLIOGRAFIA

1. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
2. M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
3. T. Nyczek, *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, za: <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1298969,3,dzial.html>.
4. A.K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Łódź 1978.

KAROL MALISZEWSKI
Uniwersytet Wrocławski

Dwadzieścia lat później. „Roczniki 70.” na współczesnej scenie poetyckiej

Zastanawiając się nad sensownością i potrzebą używania terminu „roczniki siedemdziesiąte”, muszę zacząć od wspomnień, śladów pojawiania się tego problemu we własnej praktyce recenzenckiej. Pamiętam list od Piotra Mareckiego – pracującego wówczas nad pierwszą edycją „Tekstyliów” – w którym pytał, czy to prawda, że jako pierwszy zacząłem używać pojęcia „roczniki siedemdziesiąte”. Nie potrafiłem jasno odpowiedzieć wtedy, nie potrafię i teraz, kiedy z używaniem tak szerokich kwantyfikatorów coraz większy kłopot. Faktem jest, że dość wcześnie w recenzjach tomików autorów urodzonych w latach siedemdziesiątych, autorów – powiedzmy – „pobrulionowych”, takiego mglistego pojęcia używałem, szukając terminologicznego narzędzia odróżniania od poprzedników. Podjęta przeze mnie próba określania ich mianem „pokolenia »Nowego Nurtu«” nie przyjęła się, więc szukałem innych sposobów nazywania. Przypomniałem sobie czytane w latach wczesnej młodości pisma (szczególnie „Radar”, „Nowy Wyrz”, „Poezję”), w których krytycy literaccy snuli narrację poświęconą „rocznikom pięćdziesiątym”. Określenie „roczniki siedemdziesiąte” powstało więc na zasadzie prostej analogii. Być może w tym samym czasie ktoś inny wpadł na identyczny pomysł, stąd problem redaktora Mareckiego z ustaleniem pierwszeństwa. Nie to jest jednak najważniejsze, kto był pierwszy w nalepianiu etykietek, lecz co się właściwie za tym mianem kryje, jaki zespół filozoficznych wartości i literackich przekonań. Mówiąc najprościej, czy mieliśmy do czynienia ze statystycznym odfajkowaniem, czy też z autentycznym przeżyciem poetyckiej odmienności. I tym problemem chciałbym się zająć, biorąc pod uwagę (wbrew matematyce) autorów urodzonych w latach 1970-1979.

Różnicy między nimi (dokładniej: niektórymi z nich) a poprzednikami nie wymyśliłem sobie w ferworze krytycznoliterackich pyskówek. Sami ją sygnalizowali w wielu miejscach. Jako jeden

z pierwszych uczynił to Rafał Rżany, aktywny wtedy krytyk, używając pojęcia „poezja drugiego oddechu”:

Wolałbym raczej mówić o poezji drugiego (i – dłuższego) oddechu, chociaż i to z pewnością nienajlepsze słowa. Pozwalają jednak przesunąć punkt ciężkości z całego zasobu rozmaitych, w tym pozaliterackich, okolobrulionowych konotacji, na miejsce, z którego rozpoczyna się to, co jedni skłonni są uważać za przełom, inni zaś – jedynie za kolejną fazę literackiej międzyepoki¹.

Po uściśleniu swego stanowiska Rżany sięgnął po konkretne przykłady właśnie ogłoszonych książek poetyckich proponujących – jego zdaniem – pewną zmianę tonu, „swobodniejszy oddech nowej literatury”. „Przez swobodniejszy oddech rozumiem sytuację, w jakiej piszący mają świadomość, że punkt zerowy jest (chyba) za nimi i udają się na poszukiwanie owej wiodącej do rozwiązań pozytywnych drogi”². Wymienia więc *Negatyw* Mariusza Grzebalskiego, *Wybór większości* Wojciecha Bonowicza i *alicję* Romana Honeta.

Jeżeli twórczość poetów urodzonych pod koniec lat sześćdziesiątych (takich, jak np. Dariusz Sośnicki, Mariusz Grzebalski, Wojciech Bonowicz i Maciej Melecki) można nazwać sygnalizatorem zmian możliwych do zaistnienia w obrębie poetyckiej dykcji, to nazwisko Honeta pojawia się niemal jako symbol zmiany podjętej i dokonanej. Zapytany wprost o własną świadomość przełomu, odpowiedział mi w długim mailu następująco: „Gdy wtedy, w pierwszych latach mojego czytania pism, w latach 1991-1994, obserwowałem życie literackie, wydawało mi się, że stawką w grze jest to, czy Świetlicki ma prawo być poetą, czy też należy wrócić do Brylla i Harasymowicza”. Świetlicki i Podsiadło jawili się debiutantowi jako czyniący wyłom w panującej estetyce poetyckiej starsi bracia, otwierający drzwi dla siebie i następców, poszukujących innych sposobów wyrazu. Ich – niemalże kultowe – obecność i praktyka poetycka postrzegane były w opozycji do tego, co przestarzałe i już szkodliwe dla dalszego rozwoju i wolności.

Debiutant z podkrakowskich Krzeszowic czuł się częścią dziejącego się fermentu, uczestnikiem wielkiej, estetycznej i światopoglądowej, zmiany warty. W jego świadomości gra toczyła się o możliwość zaistnienia nowej wrażliwości i odpowiadającego jej języka:

Odczuwałem pewną formę wspólnoty z tym, co było nowe, odkrywcze i odważne – powiedzmy, poezja, oprócz brulionowców i satelitów, Baczewskiego czy Majzla. Wydawało mi się, że ten żywioł mimo różnych swoich uchybień, a pęknięcia są nawet w lawie, wyklaruje pewien typ pisania i myślenia o liryce, który okaże się zdolny nie tylko do

¹ R. Rżany, *Poezja drugiego oddechu (o poezji młodej i najmłodszej)*, „Fraza” 1997, nr 2, s. 94.

² Tamże.

zdyskredytowania akademickich przyzwyczajęń tego czy owego starszka, ale do konfrontacji z liryką światową. I chyba tak po części się stało³.

Zauważmy, że w ciągu 2-3 lat dojrzewania do własnego głosu po etapie konsolidacji poetyckiego nowatorstwa rozpoczął się proces dyferencjacji i odnajdowania się w kręgu różnicy. Roman Honet wypowiadający się w ankiecie „Kresów” z 1997 roku wydaje się znajdować w zupełnie innym miejscu. Przypomnijmy to, co w owej ankiecie zostało wypowiedziane. Przeprowadzono ją pod hasłem *Punkty widzenia*. Tam właśnie doprecyzowano stanowiska i zajęto wreszcie wyraziste postawy układające się w następujący wzorzec: dystansowania się od dorobku „brulionu”, nawiązywania doń oraz przrzucania pomostu (ponad „brulionem”) do innych epok i tradycji. W kręgu „zaznaczania różnicy” rej wodzili poeci z grupy „Na Dziko”, Grzegorz Olszański i Bartłomiej Majzel. Olszański podkreślał wielką, inspirującą rolę, jaką dla niego odegrała poezja Zadury, Sosnowskiego, Sommera, a oddając honor Podsiadłe jako swoistemu prawodawcy „nurtu kolokwialnego”, jednocześnie podkreślał wybijanie się swej formacji na inną już podległość idiomowi kolokwialnemu.

Jeśli jednak dokładnej przyjrzeć się kolokwialnemu językowi wierszy na przykład Jacka Podsiadły i kolokwialnej dykcji jakiegoś poety urodzonego w połowie lat siedemdziesiątych, to szybko okaże się, iż jest on zdecydowanie różny od tego pierwszego. [...] Po prostu idiom pokolenia, posługując się porównaniem z kręgu kultury niskiej (?) wychowanego na MTV, a nie na Wolnej Europie, na Bevisie, a nie na Allenie Ginsbergu, wreszcie na Nirwanie, a nie Sex Pistols jest zdecydowanie inny, niż ich bezpośrednich poprzedników⁴.

Bartłomiej Majzel również wskazywał na „przełom brulionowy” jako ważny i inspirujący, ale sądził, że to, co najistotniejsze dla jego rówieśników, rozgrywa się na innej płaszczyźnie. Uważał, że da się zaobserwować

zjawisko odchodzenia od opisowości, rejestracji świata pojmowanej jako *widzę i opisuję*. Owi dwudziestokilkuletni zaledwie autorzy zdecydowanie zwracają się ku wyobraźni, posługując się zagęszczoną metaforą, kreują przedziwne światy. Są oni w większości – co ciekawe – dotknięci dziwnymi obsesjami, a wspomniana wyobraźnia często ma u nich znamiona chorych, zimnych, zwariowanych wizji lub zapisów traumatycznych przeżyć lub męczarni [...]. W wierszach tych dwudziestolatków słowa pulsują jak napęczniałe żyły, a mroczny

³ Fragment wywiadu udzielonego mi przez poeetę.

⁴ G. Olszański, *O wyższości Nirwany nad Sex Pistols (lub odwrotnie), albo o tym Beavis i Butthead wchodzą do literatury*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 139.

chłodny niepokój dominuje nad obrazem rzeczywistości, do tego krótkie, porwane zdania wprowadzają chaos i wrażenie rozchwiania⁵.

Te opinie bliskie były Romanowi Honetowi, który w swej wypowiedzi akcentował dostrzeganą już odmienną od „brulionowych” dogmatów lirycznych.

Po pierwsze – domeną młodej poezji staje się coraz wyraźniej manifestowane zaufanie do wizji [...]. I po drugie – wypada zauważyć, że najmłodsza poezja, przynajmniej ta posiadająca pewne autonomiczne ambicje, zaczyna nader skutecznie leczyć się z natrętnego autotematyzmu. [...] Nie można bowiem dłużej nie dostrzegać, iż autorzy urodzeni w latach siedemdziesiątych zaczynają coraz odważniej poruszać się w kręgach tematycznych mających niewiele wspólnego z faktem istnienia kubków po jogurcie, zmiętych podpasek i ptasich gówień, które uczyniły świat srodze nieprzejrzystym⁶.

Istotne wątki poszukiwania nowego w świadomości roczników siedemdziesiątych pojawiły się w syntetycznej wypowiedzi poetki z Warszawy – Marii Cyranowicz: „Za najbardziej interesujące w najnowszej poezji uważam tendencje do metaforycznego obrazowania – do tworzenia za pomocą odległych skojarzeń słownych i obrazowych nowych rzeczywistości i nastrojów lirycznych. Wydaje mi się, że w ten sposób może nastąpić jakieś odświeżenie języka poetyckiego”⁷.

W udzielonym mi wywiadzie autor *alicji* rozdziela to, co działo się z jego świadomością przed 1994 rokiem, od tego, co po tej dacie. Wspominając czytana w latach 1991-1994 prasę, wymienia „NaGłos”, „Akcent”, „Kresy” i „Odrę”. Dwudziestoletni Honet staje się gorliwym czytelnikiem dwutygodnika „Nowy Nurt” od momentu ukazania się pierwszego numeru 1. maja 1994 roku. Zbiega się to w czasie z pierwszymi próbami publikowania utworów i wysyłania ich na poetyckie konkursy, ale najistotniejsze dla niego było zaistnienie w gronie autorów i współpracowników tego poznańskiego dwutygodnika, co nastąpiło na przełomie 1994 i 1995 roku. Cóż pociągającego było w obcowaniu z tym pismem, w atmosferze tworzonej wokół niego? Po pierwsze, nadzieje związane z promocją twórców wywodzących się z małych, prowincjonalnych ośrodków, a dla debiutanta z Krzeszowic musiało to mieć duże znaczenie. Druga sprawa, być może dla dwudziestoletniego Romana Honeta jeszcze ważniejsza, wiązała się z promocją najmłodszego pokolenia twórców. „Nowy Nurt” stał się ważny, bo w przekonaniu młodego poety brał udział w estetycznej kampanii, walczył o miejsce dla poezji uwalniającej się od wpływu

⁵ B. Majzel, *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 147.

⁶ R. Honet, *** (bez tytułu), „Kresy” 1997, nr 2, s. 149.

⁷ M. Cyranowicz, *** (bez tytułu), „Kresy” 1997, nr 2, s. 130.

„brulionowej” estetyki, stając się, przynajmniej w drugim okresie działalności, sztandarowym pismem dwudziestolatków.

Podane przykłady wskazują na to, że używanie pojęcia „roczniki siedemdziesiąte” jest uzurpacją częściowo usprawiedliwioną. W świetle omówionych fragmentów wyraźnie widać rodzącą się świadomość generacyjną, wokół której wzrastały i umacniały się interesujące osobowości poetyckie. Jednak nazwiska, które kojarzyć się mogą z wyartykułowaną świadomością różnicy (Rżany, Honet, Cyranowicz oraz przedstawiciele grupy „Na Dziko”: Olszański, Majzel, Kobierski, Kuczok, Siwczyk) nie wyczerpują pokoleniowej listy obecności, dlatego proces zachodzącego tu uogólnienia terminologicznego nazywam uzurpacją częściową. Istotne dla „roczników siedemdziesiątych” nazwiska nie zaistniały w perspektywie oporu i różnicy, niemal bezszelestnie wchodząc do literatury i stając się dla odbiorców poetami ważnymi bez względu na metrykalną czy inną przynależność do tendencji, nurtu, pokolenia. Ci twórcy nie uważali za potrzebne i stosowne, by dyskursywnie manifestować różnicę, tak jakby była dla nich oczywista, pojawiając się immanentnie w samych utworach, odcinających się kształtem i stylem od bezpośrednio ich poprzedzającej tradycji. Myślę o takich twórcach, jak Wojciech Brzoska, Ryszard Chłopek, Tomasz Hrynac, Tadeusz Dąbrowski, Jacek Gutorow, Jarosław Jakubowski, Paweł Lekszycki, Adam Kaczanowski, Tomasz Majeran, Klara Nowakowska, Edward Pasewicz, Adam Pluszka, Marta Podgórnik, Tomasz Różycki, Wojciech Wencel, Radosław Wiśniewski; oraz o tych postaciach z „roczników siedemdziesiątych”, które później weszły na literacką scenę, niemalże towarzysząc pierwszym krokom następnego pokolenia, a więc o Justynie Bargielskiej, Julii Fiedorczyk, Juliuszu Gabryelu, Konradzie Górze, Wioletcie Grzegorzewskiej, Łukaszu Jaroszu, Bartoszu Konstracie, Pawle Koziolu, Agnieszce Kuciak, Piotrze Macierzyńskim, Monice Mosiewicz, Joannie Mueller, Przemysławie Owczarku, Macieju Robercie, Biance Rolando, Robercie Rybickim, Agnieszce Wolny-Hamkało, Katarzynie Ewie Zdanowicz, Marcinie Zegadle i Adamie Zdrodowskim.

Utarło się jednak w pierwszych latach aktywności nowego pokolenia przenosić na wszystkich to, co charakteryzowało tylko jedną z grup. Uwolniona czy też „ośmielona” wyobraźnia stała się znakiem firmowym całej generacji.

Termin nie jest nowy i funkcjonuje w dyskursie krytycznoliterackim od lat 50. minionego wieku. W odniesieniu do niektórych zjawisk w poezji polskiej lat 90. po raz pierwszy użył go prawdopodobnie Marian Stala. W rozmowie z Piotrem Mareckim, która ukazała się w jednym z numerów czasopisma „Halart”, krakowski krytyk określił w ten sposób poezję Romana Honeta i jego naśladowców. Pojęcie okazało się nośne, a dzisiaj można już wręcz mówić o modzie.

Nurt ośmielonej wyobraźni uznawany jest za jeden z najważniejszych nurtów w poezji ostatniego dwudziestolecia i obejmuje z grubsza każdego autora, który sięga do onirycznego i surrealistycznego rekwizytorium⁸.

Jarosław Klejnocki w książce *Literatura w czasach zaraży* wskazuje na kulturowe źródła ucieczki w wyobraźnię i „ideologie duchowe”. Jego zdaniem na tym procesie zaważył nie tyle spór z poprzednim pokoleniem, co rosnący nacisk kultury masowej.

Tak więc np. młoda polska poezja przelomu XX i XXI wieku z całą powagą i świadomością określa się wobec popkulturowego potopu, będącego efektem wzmacniania się wzorców kultury masowej. Zawiązuje wszelako z popkulturą romans, którego kształt nie jest jednoznaczny. Ciekawym rysem tej poezji jest bowiem, z jednej strony, otwarcie na to, co masowe, z drugiej zaś strony – próba przenicowania masowości i budowa wobec niej zdystansowanej, krytycznej i autotematycznej refleksji. Nie kultura masowa jako taka jest tu bohaterem, tylko pojedynczy człowiek, który stara się rozpoznać siebie w kontekście otaczającego go – takiego, nie innego – świata. A że popkultura otacza go ze wszystkich stron, narzuca się i wkracza agresywnie w jego życie, to i ignorować się jej nie da. Klucz prostackiej intelektualnie kontestacji, tak wyraźny w prozie, nie jest po prostu w liryce obecny. Najciekawsze inicjatywy twórcze w młodej liryce [...] zdają się dziś ogniskować wokół trzech zagadnień, które mogą być zacznem nowej ideowości. Po pierwsze – chodziłoby o znalezienie adekwatnej do współczesnej wrażliwości formuły refleksji metafizycznej (tu stawiałbym np. na Tadeusza Dąbrowskiego, ale też na Pawła Sarnę). Po drugie – szłoby o analizę funkcjonowania języków – zarówno języka literackiego, jak i języków w rozumieniu społecznym (tu obstawiam głównie Joannę Mueller). Po trzecie – pojawia się pytanie o miejsce i funkcje tradycji we współczesnej liryce (tu moim faworytem jest Paweł Koziol, znacznie ciekawszy poeta niż krytyk⁹).

Musiałoby minąć kilka lat, żeby dostrzec współwystępowanie różnych nurtów. Wówczas to rzekoma jedność estetyczna zaczęła się w odbiorze zacierać. Po bardzo wyrazistej propozycji obrazowania onirycznego i surrealistycznego (np. Honet, Majzel, Różycki) nastąpił czas dowartościowania modelu lingwistycznego (np. Mueller, Cyranowicz) czy lingwistyczno-podobnego (np. Siwczyk), a proces krystalizowania głosów doprowadził w końcu do przesilenia, w efekcie którego nurt realistyczno-obyczajowy (np. Pasewicz, Podgórnik, Bargielska) zaczął odgrywać coraz ważniejszą rolę. Nie należy zapominać o obecności na owej mglistej mapie tendencji religijno-filozoficznej, którą od biedy nazwać można „metafizyczną”. W wierszach tych poetów ucieczka od reporterskiej

⁸ M. Orliński, *Sprawa wyobraźni*, „Dodatek LITERACKI” 2012, nr 9, s. 7.

⁹ J. Klejnocki, *Literatura w czasach zaraży*, Warszawa 2006, s. 116-117.

dosłowności „brulionu” w stronę wyzwolonej wyobraźni i swobody skojarzeń zaowocowała umocowaniem tekstu na bazie obrazowania zależnego od symboliki religijnej. Przed nimi podejmowanie w kręgu pobrulionowym tematyki sakralnej czy ogólnie metafizycznej obwarowywano znakami zapytania, ironią i cudzysłowem, sygnalizując mniemanie, że współczesna poezja nie jest w stanie owymi tematami zajmować się na poważnie. Najwcześniej (spośród roczników siedemdziesiątych) zaprzeczył temu niepisanemu aksjomatowi Wojciech Wencel. Za nim poszli inni, w bardzo różny sposób realizując model konfesyjnej powagi, która w ich wydaniu nie jest jednoznaczna i czysta, towarzyszą jej szumy, nakładają się „filtry dysonansów”, ale przecież przebija się na plan pierwszy. Skumulowanie tych tendencji nastąpiło w wierszach Pawła Sarny, zgromadzonych w tomie *Biały Ojciec Nasz*, najbardziej reprezentatywnym dla tego nurtu. Ale jeszcze poważniej podchodzą do sprawy tacy autorzy, jak Radosław Wiśniewski, Marcin Cielecki, Artur Nowaczewski, Szymon Babuchowski, Przemysław Dakowicz. Dla nich ważniejsze od podkreślania dysonansów i ironicznych gier jest wypowiedzenie rozterek duchowych i próba ustanowienia własnego głosu w świecie pozornych wartości. Już bez lęku, że patos czy powaga są nie na miejscu we współczesnej poezji. To jest znamienne przesunięcie; jeszcze kilka lat temu patos bez cudzysłowu postrzegany był wśród młodych poetów jako bez mała grafomania („obciach”). Być może ta „nowa metafizyczność” poezji poważnie podchodzącej do nieśmiertelnych kwestii związanych z absolutem i sacrum jest czymś głęboko naiwnym pośród zalewu ponowoczesnych orzeknięć o niepewnym, niestabilnym i mgławicowym świecie, ale trudno cokolwiek poradzić na to, że takie próby mocnego, transcendentalnego stanowienia poetyckiego ciągle będą miały miejsce. Bardzo interesującym zwieńczeniem poszukiwań duchowych tego typu poezji wydaje się być propozycja filozoficzno-estetyczna Tadeusza Dąbrowskiego.

Po dwudziestu latach ważenia się wpływów i sił już trudno mówić o jakiegokolwiek dominacji. Nie nurty dominują, lecz osobowości, a określenie „scena poetycka” kieruje naszą uwagę ku oklaskom i sukcesom. Największe osobowości roczników siedemdziesiątych to te, które przetrwały na rynku, rozwijając swe oryginalne języki, mają naśladowców i komentatorów, a poza tym są chwalone, nominowane i nagradzane.

Pamiętajmy o tym aspekcie występowania na jakiegokolwiek, nie tylko poetyckiej, scenie. Chyba wszyscy odczuwamy szybko zachodzące zmiany w zakresie form prezentacji i uczestnictwa poezji w dyskursie społecznym. Dobrze oddają ten rodzaj samopoczucia słowa Andrzeja Sosnowskiego:

Rozwinał się jakiś marionetkowy, komiczny „marketing” – slyszalem, jak wydawcy mówią o potrzebie „ogrywania” nowej książki z wierszami w mediach i „na rynku”. [...] Wzrosła nagradzalność, czyli liczba nagród. W nagrodzie dla poety nie ma niczego ewidentnie złego, jeśli autor z nieklamana satysfakcją odbiera wyróżnienie z rąk osób przyjemnie kompetentnych, co się zdarza. Nagrody powinno się jednak przyznawać i wręczać raczej na boku, niejako pod stołem lub na jakimś zapleczu, żeby wiodące publikatory nie mogły przy okazji „spełnić” swojej „misji”, coś tam mimochodem „nagłaśniając”¹⁰.

Dlatego, pisząc o „rocznikach siedemdziesiątych”, dochodzę do czegoś w rodzaju krytycznoliterackiej ściany. W pierwszych latach omawianego okresu częściej mówiło się o wartościach, o propozycji estetycznej, natomiast w drugiej dekadzie dociekania i spory artystyczne zeszły na drugi plan. Tak jakby generacja zdobywszy pozycję, zajmwszy terytorium, przestała wadzić się o pryncypia. Dyskusja, moim zdaniem, zamarła i z kontekstów grupowych przeszła na sprawy indywidualne; zajęto się pojedynczymi karierami, czyli tym, jak wybijający się przedstawiciele „roczników siedemdziesiątych” radzą sobie na literackim rynku i jak wyglądają w blasku fleszy i kamer.

Kto więc z tego pokolenia w wyścigu do sławy i uznania zdobył najwięcej punktów? Ale jak to zmierzyć? Jeśli weźmiemy pod uwagę Nagrodę Kościelskich, to Tomasz Różycki, Wojciech Wencel, Jolanta Stefko, Tadeusz Dąbrowski, Marcin Kurek. Nominacje do innych ważnych nagród (i otrzymywanie ich) wysuną na czoło takie nazwiska, jak Marta Podgórnik, Justyna Bargielska, Edward Pasewicz, Jacek Gutorow, Roman Honet, Radosław Kobierski. Wyjątkowa aktywność recenzencka, felietonowa i aktorska wskaże na nazwisko Krzysztofa Siwczyka, a istotna obecność w kulturalnych mediach na Agnieszkę Wolny-Hamkało. Rośnie lumpenlegenda Roberta Rybickiego, ostatniego radykalnego awangardzisty, nieobliczalnego straceńca pokolenia, zaś dla niektórych młodych poetów, zorientowanych na poszukiwania lingwistyczne, ważnym punktem odniesienia staje się Joanna Mueller. Jednak samo pisanie wierszy nie jest dziś zbyt spektakularne; żeby zaistnieć w nieco szerszej świadomości, wizerunkowi poety musi towarzyszyć wyjątkowy obraz i stygmat. W tym zakresie niektórzy z poetów należących do „roczników siedemdziesiątych” otwierając się na nowe czasy, dorzucili kilka interesujących strategii.

Zostawmy te rozważania o naturze zmian w kulturze bycia poezji pośród coraz bardziej agresywnych mediów, a wróćmy do istoty, czyli przekształcającego się języka i udziału interesujących nas poetów w tych przekształceniach. Wrażenie, że ma się do czynienia z próbami renowacji języka poetyckiego, towarzyszyło czytelnikom pierwszych tomików

¹⁰ A. Sosnowski, *Sceneria*, „Odra” 2013, nr 2, s. 82.

autorów tego pokolenia. Także tym najbardziej wytrwałym. Mam na myśli adeptów naśladowających swoich starszych kolegów. Jako juror konkursów poetyckich zauważyłem, że po latach naśladowania Świetlickiego, a potem Sosnowskiego, nadeszła trzecia fala ekspiacyjnej imitacji. Nosila ona imię i nazwisko Romana Honeta.

Poezja Honeta jest mroczna i podszyta szaleństwem. Trudno mi powiedzieć, czy bardziej uderza jej wizyjność, budowana wokół krwi, rozpadu, utraty, bólu i śmierci, czy też niezwykle język, dzięki któremu poeta tworzy obrazy wielowymiarowe i niejednoznaczne. [...] Ważną rolę w tej poezji odgrywa obraz. Na tyle ważną, że ilekroć krytycy piszą o poezji Honeta, tylekroć pojawia się wzmianka o tzw. „nurcie ośmielonej wyobraźni”¹¹.

Językowy „wariant Honeta” jawi się na tle wspomnianego nurtu jako skrajny, może nawet drastyczny. Pozycję – jeśli można tak rzec – bardziej środkową wypracowały wiersze Tomasza Różyckiego, godząc surrealistyczne dysonanse z klasycznym dystansem. Jak to ujęła Anna Kaluża: „Sięgał po realistyczno-zmysłowy opis rzeczywistości i doprawiał go wizyjno-halucynacyjną metaforyką. Świat nabierał przez to podwójnej przemienności: realizm ciągle podmywał paranoiczne i obłądne stany umysłu”¹². Ta złagodzona wersja pokoleniowej wizyjności dość szybko trafiła do przekonania krytykom i decydom, a skromny poeta Różycki stał się niemal symbolem pokolenia, depozytariuszem nagród, profitów i zaszczytów. „Tradycja i sztuka, wystudiowana łatwość składania zwrotek, polot i wcale nietuzinkowa ironia. Różycki, słowem, jest dziś głównym kandydatem do tytułu poety poetów, cieszącym się talentem niewątpliwym i popularnością prawdziwą (czyli niesprowadzalną do niszy koneserów i samych twórców)”¹³. Trzeci „wyobraźniowy ryzykant”, Bartłomiej Majzel, nie zamierzał niczego łagodzić. Wręcz przeciwnie, w kolejnych tomach z niesłychaną konsekwencją postępował w głąb „chorych wizji”, pod których znakiem rozpoczął swą poetycką wędrówkę. Tacy radykalni poszukiwacze i neurotyczni wizjonerzy nie mają w naszym kraju szczęścia do nagród, pozostając środowiskowymi legendami życiowej i poetyckiej konsekwencji. Brać literacka przyznaje im swoje nagrody, aczkolwiek czyni to tylko w duchu.

Zwróćmy uwagę, że jeśli w pierwszym momencie sygnalizowania pokoleniowej różnicy polemicznymi punktami odniesienia byli Świetlicki i Podsiadło, to nigdy nim nie był Andrzej Sosnowski. Wydaje mi się, że zarówno nurt wyobraźniowy, jak i językowy, wiele zawdzięczają zasadom wypracowanej przezeń poetyki. I tak na przykład poezja Krzysztofa

¹¹ M. Orliński, *Płynne przejścia*, Mikołów 2011, s. 106.

¹² A. Kaluża, *Tekstylija bis*, Kraków 2003, s. 255.

¹³ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 287.

Siwczyka, odnosząc się do prawzoru z atencją, krąży bez przerwy wokół tego typu deklaracji:

Najczęściej wiersz, dzień zapisu wiersza, okazuje się tym dniem, w którym dezaktualizuje się każde doświadczenie życia. Jego miejsce zajmuje, na zasadzie agresywnej aneksji, JEZYK. Niestety. Język – to nieogarnialne, labilne uniwersum błędu – który NAMI MÓWI. Język, a szerzej mowa lub pismo, wywłaszcza nas z najbardziej nawet gruntownych, ściśle prywatnych doświadczeń trwogi [...]. Problematiczna pozycja, jaką zajmuje poeta względem języka, polega głównie na ograniczonym panowaniu nad jego żywiołem, na ściśle reglamentowanym znaczeniu słów, które zmienia się w każdym momencie trwania wiersza¹⁴.

Mocno upraszczając, można rzec, że pierwsze lata aktywności wstępującego pokolenia były w pewnym sensie czasem triumfu poezji wizji i języka wybiegających poza doświadczenie potoczne, „poezji niezrozumiałej”, w takim ujęciu, jakie nadał temu terminowi Jacek Podsiadło, czy wręcz hermetycznej: „To jedna z tych wersji poezji, która zajmując się negatywnymi doświadczeniami, proponuje mniej stabilne i mniej oczywiste sposoby myślenia o rzeczywistości”¹⁵. Natomiast druga dekada obecności pokolenia stawała się czasem dowartościowywania „poezji zrozumiałej” i jej wariantów otwartych, realistycznych. Nie traktujmy tego dosłownie i dogmatycznie, a podchodźmy raczej jak do hipotezy. Chodziłoby o przestrzenne widzenie dialektycznego procesu wymiany istotnych punktów odniesienia. Dla tak postrzeganej siatki napięć i odwzorowań ważnym tłem staje się, niezbyt swego czasu jawna i ważka, polemika między Jackiem Podsiadłą a Andrzejem Sosnowskim.

Obecnie nurty te (językowy, wyobraźniowy, realistyczno-obyczajowy i metafizyczny) współlistnieją zgodnie, tworząc w efekcie niezwykle gęsty, splątany i bogaty pejzaż języków poetyckich wykreowanych przez twórców tego pokolenia, aczkolwiek „wyobraźniowa” etykieta pokolenia zaczęła razić w swym eskapistycznym wyrazie niektórych krytyków dążących do zmiany wizerunku generacji. Takie wrażenie odnosi się po lekturze publikacji podsumowujących rosnącą aktywność „wejściową” tej rówieśniczej grupy. Chodzi o *Tekstylią. O rocznikach siedemdziesiątych* (wydane w roku 2002) i *Tekstylią bis. Słownik młodej polskiej kultury* (2006).

Gdy przeszło dziesięć lat po wydaniu *Tekstyliów* sięga się po tę antologię, widać, że nie mogło stać się inaczej i że sama literatura młodych autorów w kolejnej dekadzie nie była już wystarczającym argumentem, aby w historii literatury pozostać. Niektórzy z młodych

¹⁴ K. Siwczyk, *Kimkietu w piekle*, Mikołów 2013, s. 54-55.

¹⁵ A. Kaluża, dz. cyt., s. 193.

obecnych w *Tekstyliach* odnaleźli się na rynku, inni – nie. Na pewno oplacało im się stać rzecznikami literatury zaangażowanej¹⁶.

Zaangażowanie jako towar w wolnorynkowej grze literackiej, wyznacznik miejsca na literackiej giełdzie, współczynnik określania się według mody gwarantującej szansę na doraźny sukces – czyżby tyle zostało z wewnątrzpokoleniowego boju o przedstawianie świata? Nie przesadzajmy z generalizowaniem, aczkolwiek kierunek zmian w kulturze i komunikacji społecznej doprowadził do sytuacji, w której debiutujący poeta zaczyna określać się bardziej według rynku i jego oczekiwań niżli według własnych potrzeb i zapatrywań. Jak się wydaje, taki pogląd wyłonił się w trakcie kampanii zorganizowanej w nacechowanym politycznie środowisku krakowskiego „Ha!artu”. Tej grupie nie udało się jednak zawłaszczyć dyskursu i narzucić nowego zbiorowego portretu pokolenia. Postulowany przez nią „zwrot polityczny”¹⁷ o wiele bardziej istotny stał się dla rozumienia i interpretacji prozy, zaś poezję – moim zdaniem – tylko ledwie musnął.

BIBLIOGRAFIA

1. M. Cyranowicz, *** (bez tytułu), „Kresy” 1997, nr 2.
2. R. Honet, *** (bez tytułu), „Kresy” 1997, nr 2.
3. A. Kałuża, *Tekstyliia bis*, Kraków 2003.
4. J. Klejnocki, *Literatura w czasach zarazy*, Warszawa 2006.
5. B. Majzel, *Coraz więcej chorych wizji*, „Kresy” 1997, nr 2.
6. A. Nowaczewski, *Konfesja i tradycja. Szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Sopot 2013.
7. G. Olszański, *O wyższości Nirwany nad Sex Pistols (lub odwrotnie), albo o tym Beavis i Butthead wchodzi do literatury*, „Kresy” 1997, nr 2.
8. M. Orliński, *Płynne przejścia*, Mikołów 2011.
9. M. Orliński, *Sprawa wyobraźni*, „Dodatek LITERAcki” 2012, nr 9.
10. R. Rżany, *Poezja drugiego oddechu (o poezji młodej i najmłodszej)*, „Fraza” 1997, nr 2.
11. K. Siwczyk, *Kinkiety w piekle*, Mikołów 2013.
12. A. Sosnowski, *Sceneria*, „Odra” 2013, nr 2.
13. I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
14. P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.

¹⁶ A. Nowaczewski, *Konfesja i tradycja. Szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Sopot 2013, s. 63.

¹⁷ Igor Stokfiszewski, krytyk wywodzący się z tego środowiska, zebrał swoje artykuły w książce pod takim właśnie tytułem: *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

TOMASZ CIEŚLAK
Uniwersytet Łódzki

O kontynuacjach i nowościach – czy warto porzucić myślenie według roczników?

1.

Mam świadomość pewnej niezręczności czy nawet prowokacyjności zaproponowanej przeze mnie formuły tytułu tego szkicu, który odczytany może być albo jako postulat „porzucenia myślenia według roczników”, albo, przeciwnie, jako próba obrony tegoż myślenia. Przecież, po pierwsze, nadal użyteczne, daleko bardziej zresztą w dydaktyce akademickiej niż w porządkowaniu procesu własnej lektury, są pojęcia „formacji »brulionu«” (roczników 60.) czy roczników 70. (choć tu trzeba by dokonać już zapewne kilku zastrzeżeń). (I może, na zasadzie analogii, niektórych krytyków korci wyodrębnienie i opisanie jakiegoś wspólnego bytu poetów kolejnej dekady). Po drugie – a mówię to świadomy swojego temperamentu historyka literatury, który zaledwie bywa krytykiem literackim – nadal owocne okazuje się myślenie w kategoriach większych formacji poetyckich; zajmujące jest odnajdywanie bliższych i dalszych intertekstualnych relacji między nimi – jak powiedziałby ktoś niechętny takiej praktyce badawczej – „cała ta wpływologia”.

Pytania postawionego w tytule mojego eseju proszę zatem nie traktować ani jako postulatu, ani też jako przestrogi przed takim porzucającym „rocznikowe myślenie” działaniem. Byłby to bowiem, po prostu, postulat bezprzedmiotowy, co więcej – postawiony *post fatum*, bo dokonało się! Byłaby to, z drugiej strony, przestroga kogoś, komu wygodnie w tradycyjnych historycznoliterackich ramach myślenia, jakkolwiek są one już jakoś anachroniczne. Stawiam sprawę „porzucenia myślenia według roczników” odnośnie do poezji powstającej w ostatnich latach, a także, w konsekwencji, kwestię zmiany perspektywy oglądu liryki wcześniejszej, ostatniego ćwierćwiecza, jako zachętę do namysłu nad zarysowującym się obecnie w krytyce literackiej obrazem najnowszej liryki, obrazem zawsze i bezwzględnie mozaikowym, migawkowym, pozbawionym jakichkolwiek elementów syntezy czy szerszych

rozpoznać bądź uogólnić. Inaczej, najprościej – warto zapytać, z czego bierze się obecne myślenie „nierocznikowe”, fragmentaryzujące (niehistoryczne) – i co ono w istocie daje. Co taka postawa badacza – komentatora mówi o nim samym i o stanie komunikacji literackiej, a co o tekstach, z którymi się mierzy?

2.

Cofnijmy się teraz o kilka lat. Kiedy od połowy ostatniej dekady XX wieku po pierwsze lata nowego stulecia pojawiały się kolejne znaczące próby krytycznego ujęcia tego, co działo się wówczas w liryce, począwszy, powiedzmy, od *Chwilowego zamieszania broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986–1996)* Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego (Warszawa 1996), poprzez *Naszych klasycystów, naszych barbarzyńców. Szkiców o nowej poezji* Karola Maliszewskiego (Bydgoszcz 1999), a kończąc na *Tekstyliach. O „rocznikach siedemdziesiątych”* Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego i Michała Witkowskiego (Kraków 2002), wszystkim im, w sposób bardziej czy mniej jawny, przyświecała myśl poszukiwania jakiejś spajającej narracji¹, jakichś „większych segmentów dyskursu”², ponad pojedyncze dzieło, wywiedziona z koncepcji Haydena White’a, zapisana wprost przez redaktorów *Tekstyliów*:

Dzieła literackie, podobnie jak wydarzenia historyczne, same w sobie nie zawierają żadnego sensu. Historyk literatury ma więc za zadanie przetworzenie owych dzieł na potrzeby własnego dyskursu. Przetworzenie ich tak, by połączone w opowieść zdawały się przekonywać co do swej prawdziwości. Nie można odkryć historii literatury, takowa bowiem nie istnieje. Historię literatury można natomiast stworzyć. Przetworzenie zaś polega na interpretacji dzieł literackich, przyporządkowaniu jednych drugim, odrzuceniu niepasujących do całości, krótko mówiąc ustrukturyzowaniu opowieści tak, by z jednej strony była przekonująca, z drugiej elastyczna na tyle, by można było swobodnie dołączać do niej kolejne elementy, a te już w niej zawarte zmieniać w miarę potrzeb czy w miarę potrzeb je usuwać. Czyich potrzeb? Potrzeb historyka literatury. Podmiotu kreującego ujęcie historyczne. Indywidualności, która tworzy fikcję zwaną historią literatury [...]³.

Ówczesne publikacje projektowały i utwierdzały swoistość oraz odrębność pewnych form zbiorowego funkcjonowania w liryce. Krytyk

¹ Mimo że zarówno książka Maliszewskiego, jak i *Tekstylia* składają się z tekstów autonomicznych, pierwotnie drukowanych w większości osobno w czasopiśmie.

² *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski i M. Witkowski, Kraków 2002, s. 7.

³ Tamże, s. 7-8.

był wówczas tyleż bieżącym komentatorem⁴, co podejmującym własną próbę syntezy zjawisk historykiem literatury, bo przecież – jak się wówczas zdawało – „Historia literatury wchłania wszystko”⁵. Ta fraza z wiersza Świetlickiego wydaje się teraz jakoś anachroniczna, ale z drugiej strony świetnie ilustruje ówczesny sposób myślenia o literaturze i komunikacji literackiej. Co więcej – można uznać, że opisuje ona, zamknięty i nieaktualny już z naszej perspektywy (jeśli zważyć na obecne praktyki krytycznoliterackie, o czym później) modernistyczny jeszcze sposób rozumienia literackości. Krzysztof Uniłowski trafnie i skrótowo skonstatował, że „modernizm konstytuował się i określał, akcentując specyficzne właściwości literackiego kodu, wyodrębniając i odróżniając się od innych sposobów mówienia”, zachowując systemowość i autonomię⁶. Pójdźmy jeszcze dalej: z tego punktu widzenia można by uznać istnienie zarówno spójnej formacji „brulionowej”, jak i osobnego, choć wyraźnie słabiej i ostrożniej przez pomysłodawców z *Tekstyliów* zarysowanego fenomenu roczników 70. za efekt porządkujących wysiłków ówczesnej krytyki⁷, myślącej kategoriami jeszcze właśnie modernistycznymi. Byłyby więc, „brulion” i roczniki 70., w swoich zaprojektowanych spójnych i autonomicznych bytach – konsekwencją ówczesnej sytuacji komunikacyjnej polskiej literatury, stanowiącej bezpośrednią kontynuację myślenia o literaturze i jej funkcjach rodem

⁴ O skomplikowanej, niejednowymiarowej postawie krytyka pisał Jan Błoński już w 1960 roku: „Musi [on] mianowicie współbrzmieć z troskami pokolenia (czy literackiej grupy), przeciwstawiając się zarazem przedstawicielom owego pokolenia. Nie wolno mu się stać apologetą rzekomych osiągnięć [...]. Winien jednak – niezależnie od osiągnięć, których nie dostrzega – zobaczyć niepewną prawdę i odrębność doświadczenia, jakiemu starają się dać wyraz młodzi pisarze. Musi więc – najbardziej bezwzględnie – rozważać i demaskować konkretne dzieła” – J. Błoński, *Chwila wyboru*, [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 61.

⁵ M. Świetlicki, *Nie dla Jana Polkowskiego* [wiersz z 1995 roku], za wyd.: *Wiersze*, Kraków 2011, s. 584.

⁶ K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przyczyn świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 195.

⁷ P. Kępiński we *Wstępie* do swojej krytycznoliterackiej książki *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007, z perspektywy nowego wieku patrząc wstecz, prowokacyjnie, posługując się jednocześnie pewnym publicystycznym uproszczeniem, przeczy istnieniu pokolenia „brulionu”, podkreślając jednocześnie użyteczność (dla ówczesnych krytyków) myślenia o literaturze w kategoriach pokoleniowych: „Nie było pokolenia »brulionu«! Była uzurpacja. [...] Brulionowców łączyły jedynie podobne daty urodzenia. I nic więcej. [...] Po co z rozważań pokoleniowych czynić fetysz? Żeby krytykom było łatwiej definiować twórczość? Historia literatury nie znosi ani próżni, ani chaosu. Jeśli zatem nie było pokolenia, trzeba je wymyślić. Bo inaczej nic się nie zgodzi w ostatecznym rozrachunku. To za takimi tropami szła krytyka. [...] I wszystko po to, żeby za wszelką cenę udowodnić istnienie nieistniejącego. Od dziesięcioleci chorobą polskiej literatury są pokolenia i manifesty. Nie ma pokolenia, nie ma literatury. [...] Musi być przewodnik stada, muszą być akolici” (s. 5).

z ósmej dekady oraz lat wcześniejszych. Nie oznacza to, że wytworzona wtedy stratyfikacja polskiej poezji, że myślenie według roczników było już wówczas nieoperatywne i niezasadne – co warto dopowiedzieć nie tylko z szacunku dla dorobku krytyków aktywnych w ostatniej dekadzie minionego wieku, ale również dla uspokojenia tradycyjnych historyków literatury (zatem też siebie?). Przeciwnie, umożliwiało ono, przy pewnych nieuniknionych uproszczeniach, skupienie uwagi na nowych twórcach i ich dziełach, ale też – a może głównie? – projektowało Przełom, przemianę albo, łagodniej, Międzyepokę. Miało zatem podłoże w równym stopniu wewnątrzliterackie, co społeczno-polityczne⁸, związane z cezurą roku 1989.

3.

Jak na tym tle wygląda obecna aktywność krytycznoliteracka? W ostatnich latach opublikowano wiele zajmujących książek poświęconych najnowszej polskiej poezji, by wymienić, chronologicznie, między innymi: Karola Maliszewskiego *Rozproszone głosy. Notatki krytyka* (Warszawa 2006), Jarosława Klejnockiego *Literatura w czasach zaryzy. Szkice i polemiki*⁹ (Warszawa 2006), Piotra Kępińskiego *Bez stempla. Oponieści o wierszach* (Wrocław 2007), Piotra Śliwińskiego *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce* (Warszawa 2007), Pawła Próchniaka *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (Kraków 2008), Przemysława Dakowicza *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej* (Sopot 2008), Karola Maliszewskiego *Po debiucie. Dziennik krytyka* (Wrocław 2008), Anny Kałuży *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przełomu XX i XXI wieku* (Wrocław 2010), Marcina Orlińskiego *Płynne przejścia*, Mikołów 2011, Pawła Koziola *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej* (Warszawa 2011), Jacka Gutorowa *Księga zakładek* (Wrocław 2011), Adriana Glenia *Do-prawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej* (Opole 2012)¹⁰, Piotra Śliwińskiego *Horror poeticus. Szkice, notatki* (Wrocław 2012). Co łączy te publikacje? Wyszły spod piór historyków literatury, parających się jednocześnie krytyką literacką lub odwrotnie: spod pióra krytyków o dużych kompetencjach historycznoliterackich, dlatego mieszczą często, obok uwag o młodej poezji *in statu nascendi*, o lirycznych debiutantach, również teksty poświęcone poetom uznanym, także starszego pokolenia, ale ich autorzy – wiem, że muszę przyjąć nieco uproszczoną optykę – konsekwentnie

⁸ Znaczące są choćby konsekwentnie budowane analogie między okresem po upadku komunizmu a dwudziestolecie międzywojennym, począwszy od propozycji Jana Błońskiego po dwa lata temu opublikowaną książkę *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.

⁹ Tu również szkice na temat prozy najnowszej.

¹⁰ Warto zaznaczyć, że ten projekt ma jednak nieco odmienny charakter od pozostałych i powstał na gruncie innych przesłanek badawczych.

nie podejmują próby syntetyzowania, łączenia, pokazywania relacji. Ciekawie o swoim doświadczeniu krytycznym pisze Orliński:

Dlaczego *Płynne przejścia*? Kiedy zaczynałem pracę nad niniejszą książką, miałem marzenie, jakie recenzenci i eseiści miewają chyba często – nazwać wszystko od nowa. Czyż nie byłoby bowiem wspaniale ogłosić istnienie jakiejś nowej szkoły albo nurtu we współczesnej poezji polskiej? [...] Im bardziej jednak brnąłem w podziały, tym bardziej poezja mi się wymykała. W obliczu jej bezczelnej niezawisłości doszedłem do wniosku, że lepiej dokonać upłynnienia sztywnych konstrukcji. Z części pomysłów zrezygnowałem. Inne – zaczęły stopniowo nakładać się i przenikać. W ten oto sposób porzuciłem konwencjonalną systematykę na rzecz czegoś w rodzaju klasyfikacji otwartej¹¹.

Przy obecnych w przywołanych wyżej publikacjach wyrazistych znakach erudycji uderza niemal zupełny brak sygnałów odkrywania związków między dziełami. Co najwyżej – krytycy zestawiają teksty i autorów ze sobą, powierzchownie tylko lub mechanicznie porządkującym zabiegiem umieszczenia w kolejnych częściach czy rozdziałach, których tytuły są bezpiecznie metaforyczne, a zatem niejednoznaczne. Co więc decyduje o kompozycji tych publikacji, skąd takie właśnie zestawienie nazwisk i tytułów? Nazwijmy rzecz po imieniu: głównie rynek. Uzbierało się tyle, że składa się na książkę. Te zbiory to „ogrody, ale nieplewione”, a raczej „lasy tekstów”. Chcę być dobrze zrozumiany: nie traktuję powyższych uwag jako zarzutu, zależy mi jedynie na pokazaniu odmienności praktyk krytycznoliterackich sprzed kilkunastu lat (dla których w istocie punktem dojścia i spełnieniem było zaproponowanie ujęcia historycznoliterackiego, choć i ówczesne książki krytyczne często stanowiły przecież zbiory publikowanych wcześniej w prasie drobnych tekstów) i obecnie, gdy wyraźnie daje o sobie znak brak wiary w potrzebę uprawiania narracji historycznej, zderzania i konfrontowania dzieł. Mamy więc konsekwentnie w podtytułach publikowanych obecnie książek krytycznoliterackich wskazania typu „szkice”, „notatki”, „opowieści o wierszach”, zapiski w „dzienniku krytyka” czy, już w tytule, na wyobrażonych „zakładkach”. Świetnie postawę współczesnego krytyka, który z premedytacją rezygnuje z uroszczeń historycznoliterackich, ilustruje cenna i znamienita warsztatowa autorefleksja Pawła Koziola:

Symptomatyczne były asekuracyjne głosy, które słyszałem podczas dyskusji w trakcie festiwalu „Port Wrocław 2009”. Mówiły one, że najpierw trzeba dojść do ładu z twórczością autorów, którzy

¹¹ Za: <http://zeszytypoetyckie.pl/krytyka/902-marcin-orliski-pynne-przejcia>, dostęp: 20.06.2013.

zaczęli tworzyć w latach 90. [...] Lekarstwem na lukę w stanie badań miałoby więc być – nazwijmy rzecz po imieniu – jej powiększenie. Z taką strategią uprawiania krytyki literackiej żadną miarą nie mogę się zgodzić, widząc w praktyce jej skutki. [...] Już podczas wstępnego zbierania materiałów i definiowania zakresu pracy stało się dla mnie boleśnie oczywiste, że wzmiankowanej luki nie wypełnię. Proszę zatem nie dziwić się wszelkim opustkom, w jakie *Przerwane procesy* obfitują. Powtarzam: zamiar syntezy musiał ustąpić zadaniom bardziej podstawowym – próbie ustawienia głosu tak, by krytyka na powrót stała się sojuszniczką literatury oraz potrzebie skompensowania recepcyjnych braków¹².

Na festiwalu we Wrocławiu oczekiwano zatem od Koziola ujęcia porządkującego, syntetyzującego, jakiejś spójnej narracji łączącej to, co wcześniejsze, z tym, co powstaje obecnie. Oczekiwano więc od niego, *excuse le mot*, „myślenia według roczników”. Trywializując nieco: najpierw rozprawmy się jakoś z latami 90. (roczniki 60. i 70. miały tu decydujący głos), potem – i zapewne na ich tle – przyjrzyjmy się poetom młodszym. Ważne byłoby dowiedzieć się, kto tego (tradycyjnego, krytyczno-/historycznoliterackiego czytania) oczekiwał: sami poeci? czytająca publiczność? Jeśli rzeczywiście tak było, naprawdę potrzebny jest głos krytyka – tradycyjnego!¹³. Koziół wybrał jednak inną drogę, wybrał – świetny to termin – „opustkę”, lukę (być może nawet wcale nie w programowej niewierze w historię literatury).

4.

Szczególnie istotny wydaje mi się jednak aspekt pozytywny krytycznego projektu Koziola: powrotu do „zadań podstawowych”, do „skompensowania recepcyjnych braków”. Kim zatem winien być

¹² P. Koziół, *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej*, Warszawa 2011, s. 10.

¹³ Trudno zresztą dziwić się takiej potrzebie, określającej postawę najwybitniejszych krytyków minionego wieku. Jerzy Jarzębski, analizując dokonania Jana Błońskiego, pisze: „Jakaż rola Wielkiego Krytyka, jeśli nie wskazywanie, co jest naprawdę dobre, a co złe? Wydaje się to z pozoru proste, bo i cóż skomplikowanego w zastosowaniu doświadczenia i dobrego smaku do oceny świeżo publikowanego dzieła? Jak trudna w istocie jest ta rola, przekonać się mógł każdy, kot próbował kiedykolwiek wartościowania literackich nowości. [...] Nie wiadomo jeszcze, czy [nowo wydany utwór] jest dziełem z głównego nurtu pisanej w tym czasie literatury, czy z jej obrzeża, czy wciela w siebie konformistyczną przeciętność, czy ducha rewolty, a jeśli jest owoce buntu, to czy jądrowego, nie wnoszącego nic w stan ogólny kultury, czy wprost przeciwnie – wyznacza kierunek, w którym runie lawina następnych dzieł. Krytyk oceniający nowości musi na takie pytania odpowiadać i gdybyż tylko zdawał sprawę ze stanu faktycznego! Ale nie: on próbuje być czymś więcej; marzy o kreowaniu zjawisk, naznaczaniu niektórych dzieł sakrą, o wytyczaniu dróg i kierunków, a na tym tle – o rozpoznawaniu w niektórych tekstach szczególnej kulturotwórczej roli” – J. Jarzębski, *Namaszczanie*, [w:] *Jan Błoński ... i literatura XX wieku*, red. M. Sugiera, R. Nycz, Kraków 2002, s. 57.

w komunikacji literackiej obecnej doby krytyk, by spełnić tak ambitny plan? Wyrazistym przewodnikiem, do którego kompetencji czytelnik będzie miał zaufanie. Kimś, kto nie tyle stworzy kolejny rynkowy ranking i powie, co czytać (choć i na to jest zapotrzebowanie), ale pokaże, jak czytać¹⁴. Jednocześnie przecież, nie tylko na gruncie krytyki literackiej, ale też literaturoznawstwa naukowego, mamy do czynienia z „erozją i dekompozycją autorytetu wiedzy”,

co uniemożliwia w istocie powoływanie się na intersubiektywne kryteria oceny i wartościowania i prowadzi często do zastępowania rzetelnej argumentacji, opartej na kompetencji i profesjonalizmie, retoryką proklamacji. Pozostaje autorytet budowany na wyrazistej osobowości i indywidualności – sprywatyzowany i wypracowywany indywidualnie poza odniesieniem do zinstytucjonalizowanej formy wiedzy, którą uznaje się *a priori* za opresyjną¹⁵.

Uwagi Tomasza Kunza odnośnie do kondycji polonistyki uniwersyteckiej odnieść można wprost do kondycji i sytuacji krytyki. Krytyk staje się więc po Barthes'owsku¹⁶ czytelnikiem jednym z wielu, może nieco baczniejszym i nieco bardziej świadomym, bardziej lekturowo doświadczonym, dlatego ośmielającym się zabrać publicznie głos – zatem już nie tym, który dokonuje egzegezy, wyjaśnienia, uporządkowania sensów. Strukturalizm ustępuje miejsca myśleniu poststrukturalistycznemu. Wpływ nie do przecenienia na nowe postrzeganie roli krytyka w komunikacji literackiej ma również zmiana tejże komunikacji ku coraz bardziej rozrastającemu się i demokratyzującemu się obiegowi wirtualnemu, sieciowemu.

Z jednej strony więc stawiać można przed krytykiem „zadania podstawowe”, „kompensowanie recepcyjnych braków”, jak chce Kozioł, z drugiej – dostrzegamy nieprzekraczalnie wąty i słaby status podejmującego takie działania krytyka. Jednak, co trafnie spostrzegł Krzysztof Uniłowski, „nie ma powrotu do wspólnotowej utopii – pozostaje pozycyjność wykluczania i bycia wykluczonym”¹⁷. I jakkolwiek śląski badacz pokazuje w swoim eseju inną drogę – krytyki

¹⁴ Z drugiej strony należy pamiętać, czego dowodzą badania Adeli Kobelskiej, że służące rynkowej promocji nagrody literackie nie wywołują fali analitycznych studiów wyróżnionych dzieł – *Co media masowe robią z nagrodą literacką? Nagroda Nike w odbiorze prasowym (1997-2005)*, „Przegląd Humanistyczny” 2009, z. 3, s. 95, za: A. Gleń, *Do-prawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej*, Opole 2012, s. 24.

¹⁵ T. Kunz, „*W stronę Arkadii albo w stronę drugą*”. *Literatura najnowsza wobec kryzysu polonistyki uniwersyteckiej*, [w:] *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 357.

¹⁶ Zob. R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972.

¹⁷ K. Uniłowski, dz. cyt., s. 202.

pragmatycznej z kręgu Kingi Dunin i Igora Stokfiszewskiego – autorzy wymienionych przeze mnie wyżej książek krytycznych ostatnich lat świadomie przyjmują pozycję słabego autorytetu, subiektywnego głosu – jednego z wielu głosów, autora szkiców o jednostkowych rozpoznaniach i chwilowych fascynacjach. Nie ma w nich miejsca na budowanie propozycji szerokich ujęć, panoram, syntez, realizują „zadania podstawowe”, nie podejmują zadań z wieloma niewiadomymi. Ogląd pojedynczego dzieła, esej o pojedynczym twórcy – oto horyzont. I znów muszę uczynić znaczące zastrzeżenie: nie czynię z tej konstatacji jakiegokolwiek zarzutu. Do „myślenia według roczników”, do postrzegania literatury w kategoriach procesu niezbędne było – a to rzecz miniona wraz z modernistyczną formacją kulturową – „instytucjonalne bezpieczeństwo, którego dostarczały intersubiektywne systemy myślenia o literaturze”¹⁸. Zatem też – i to kluczowe – inne niż obecnie postrzeganie samej funkcji literatury. Trafnie skonstatował Piotr Śliwiński, że była ona przecież kiedyś „deponentką wartości fundamentalnych”, teraz zaś, „gdy nie mam mitu, który by uzasadniał pisanie, [...] wyłącznym, chwiejnym usprawiedliwieniem mówienia [także z perspektywy krytyka – przyp. T.C.] jest to, co ciasno przylega do autora”¹⁹. Współczesny czytelnik uzyskuje więc, w najlepszym razie, hermeneutyczne zanurzenie się w dzieło, co jest na pewno w jakiejś mierze realizacją postulatu Koziola „kompensowania recepcyjnych braków”, jednak częściej są funkcją bliżej niesprecyzowanego „intuicyjnego smaku, spontanicznie manifestowanego gustu”²⁰, nie zaś konsekwencją starannego określenia, „skąd” się mówi i formuluje osąd. Zauważył to, pisząc o *Bumerangu* Anny Kałuży, Michał Gustowski:

W przypadku wypowiedzi krytyczno- i historycznoliterackich zwraca uwagę obecność lub nieobecność podmiotu wypowiedzi owych tekstów. *Bumerang* pod tym względem jest niemalże pozbawiony wątków metakrytycznych, co domaga się krótkiego komentarza. [...] Brak postulatywnej warstwy metakrytycznej powoduje niewątpliwie zubożenie tekstu i nieco usuwa podmiot wypowiedzi z horyzontu. W krótkim wstępie Anna Kałuża zdecydowanie odrzuca hermeneutyczny model relacji z tekstem i jego podmiotowy wymiar, opowiadając się za traktowaniem tekstu (wiersza) jako funkcji w procesach estetyczno-kulturowych. Zdaje się jednak, że wkradł się tu pewien paradoks, gdyż bumerang jako metafora relacji z tekstem oznacza relację zwrotną, pewien proces komunikacji podlegający weryfikacji. Nie oznacza wcale bezpodmiotowego traktowania, bowiem

¹⁸ Zob. J. Fazan, *Jak pisać o poezji w epoce destabilizacji*, [w:] *Dyskursy krytyczne...*, s. 211.

¹⁹ P. Śliwiński, *Czynniki, pierwiastki*, [w:] tegoż, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 8-9.

²⁰ P. Koziol, dz. cyt., s. 10.

wyrzucony w przestrzeń tekstów, skierowany do nich bezpośrednio, zawsze przecież ma swój początek w podmiocie, który go uwalnia²¹.

5.

Pasjonującą lekturą przygodą jest wobec tego dokonywanie, na własny użytek, praktycznych „zderzeń”, konfrontacji różnych wypowiedzi i rozpoznawanie krytycznych polskiej poezji najnowszej. Staje się takie działanie, w sytuacji braku intersubiektywnych kryteriów, śledzeniem tyleż krytycznych śladów recepcji samej literatury, co śladów gustu (?) światopoglądu (?) samego podmiotu ich poznania, samego krytyka. Takie „zderzenia” mają w sobie rys czytelniczey nieprzyzwoitości, są, co tu ukrywać, niecną zabawą noszącą zapewne znamiona jakiejś manipulacji. Dokonując jednak tych „zderzeń” trudno nie nabrać przekonania, że nie uczestniczymy poprzez nie w dialogu o poezji, czego oczekiwaliśmy zapewne wedle bardziej tradycyjnych kryteriów postrzegania roli krytyki, lecz w jednostkowych, niekiedy naprawdę wirtuozerskich popisach „czytania przez siebie” (krytyków, ale przecież i nas, odbiorców). Ktoś powie słusznie, że zawsze „czyta się przez siebie”. Owszem – ale po co to skrywać, po co nadal markować naukowy czy krytyczny dystans? Sięgam po szkic świetnej krytyczki i badaczki literatury, Joanny Orskiej, na temat *Kolonii* Różyckiego i czytam w drugim akapicie:

W *Koloniiach* autor nie tylko porusza się wokół wypróbowanych przez siebie tematów, posługując się przy tym wypróbowanym już stylem, ale i rzadziej zbacza ku meandrom, jakie były jeszcze właściwe dla *Świata i antyświata*. Ostatnia książka Różyckiego jest niewątpliwie pełna wdzięku, ale też wyklada się u stóp czytelników, którzy do poezji autora przywykli, z całą otwartością, bynajmniej nie jak zaczarowana księżniczka. Mam wrażenie, że takie „rozhermetyzowanie” poezji Różyckiego wypływa z pewnej tendencji, która przybiera na sile od czasów *Dnumastu stacji*. To, co w materiale poetyckim wydawało się tajemnicze, „odklejone” od zwykłego porządku, pojemne metaforycznie, tutaj, jakby pod wpływem narracyjnej ciągłości, staje się naturalne – umieszczone w żywiole epiki, w której cudowność często miesza się ze zwyczajną rzeczywistością²².

²¹ http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_3507 [dostęp: 30.04.2013]. Nieco zaskakująca jest w tym kontekście końcowa konstatacja Gustowskiego: „I właśnie towarzyszące lekturze wrażenie neutralności podmiotu krytycznego, zamazywania jego obecności może być – choć nie musi – zaletą tego tomu. Mamy tu do czynienia nie tyle z wyrazistym podmiotem krytycznym, lecz wielością krytycznych perspektyw i języków, które wypróbowuje z sukcesem autorka”.

²² J. Orska, *Tomek na tropach...*, [w:] tejsze, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 200–201.

Ironia, dystans, niechęć – dobrze literacko zrobione. Jest to przecież jednocześnie jakieś – prawda że subiektywne – rozpoznanie prawideł świata poetyckiego Różyckiego. O tych samych prawidłach pisze inny świetny badacz i krytyk, Paweł Próchniak:

Wyprawa, której losy staram się tu odtworzyć – wybierając jedynie niektóre jej wątki – jest podróżą metafizyczną. Różycki nie stroni od notatek z bieżących wydarzeń. Ale przecież w ruchu, który opisuje, odsłania się świat wciąż porzucany przez istnienie, osuwający się w nicłość; świat rozmazany, zobaczony nagle z okien nocnego pociągu, zapelniany jedynie przez widma – „ludzi z pustki wyciętych” (s. 36), „Stare filmy i zdjęcia” (s. 46), „Morskie / dziwadła” dryfujące „w niemych kinie, w śnie” (s. 81). Istniejąca w taki sposób rzeczywistość rozsypuje się jak figury niedokończony partyjki szachów [...]²³.

Oto zasadniczo te same rozpoznania, w jakże jednak innej ramie! Można, rzecz jasna, z obu tych szkiców zyskać to, co Koziol nazwał „kompensowaniem recepcyjnych braków” – ale ostrożnie, bo czy rzeczywiście o to chodzi? Chyba daleko więcej dowiadujemy się o gustach i oczekiwaniach autorów tych szkiców? Tyle że w takiej sytuacji krytyk (dla krytycznego czytelnika) przestaje być przewodnikiem, egzegetą; jest po prostu kolejnym prywatnym głosem – innego odbiorcy, ale czyż można teraz ustawić swój głos „obiektywnie”? I w istocie krytyk nie musi już być medium poznania, bowiem literatura najnowsza (i jej publiczność czytająca) prowadzi już od jakiegoś czasu, jak pisał Miłosz, „życie na wyspach”²⁴, funkcjonuje w zasadzie w zamkniętym obiegu profesjonalistów.

Takie mimo wszystko niecne wyprawy po niezwykle demokratycznej krytycznoliterackiej agorze można by odbywać w nieskończoność²⁵. Głosy, które tam usłyszymy, skrojone są na wymiar jednorazowej krytycznej ekspresji, gry, agonu, a niekiedy też – rynkowej promocji. Jednocześnie, jak trafnie zapisał Jacek Gutorow w szkicu pod znaczącym tytułem *Uwagi o krytyce bezprogramowej*, „W każdym z nas istnieje pokusa, aby nadać dziełu sztuki (na przykład wierszowi) koloryt i tempo własnej wyobraźni; aby uczynić z niej funkcję naszych pragnień i przekonań”²⁶. Nie powstanie zatem z tak wymodulowanych

²³ P. Próchniak, *Żywy towar, opium (notatki o Koloniach Tomasz Różyckiego)*, [w:] tegoż, *Wiersze na wietrze...*, s. 235.

²⁴ Zob. Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

²⁵ Zob. np. oszczędne uwagi (w trzech zdaniach) Romana Honeta na temat debiutu Marty Grundwald w 2006 roku (R. Honet, „21”, [w:] *Poeci na nowy wiek*, wyb., red. i posłowie R. Honet, Wrocław 2010, s. 362-363) wobec rozpisanej na półtorej strony laudacji Karola Maliszewskiego (*Maski zimnej sukki*, [w:] tegoż, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008, s. 138-139).

²⁶ J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 306.

krytycznych głosów – bo nie jest ich zamierzeniem ani celem – żadna panorama; fenomeny pozostaną konsekwentnie jednostkowe.

6.

Czy sytuacja komunikacyjna literatury determinuje zatem taki właśnie byt krytyki: doraźnej, izolowanej? Z jednej strony – zapewne tak, krytycy mają świadomość swojego jakoś marginalnego miejsca w obiegu literackim, na rynku. Gorzko, zapewne zbyt gorzko, skwitował to w posłowniu do swojej książki krytycznoliterackiej, podsumowującej długie lata jego aktywności, Andrzej Zawada: „wątpię w pożytek z przygotowywania podobnych publikacji. Książki krytycznoliterackie [...] są naprawdę ginącym gatunkiem. Pisze się je dla samej satysfakcji płynącej z pisania, ale czytelników już nie mają”²⁷.

Modernistyczny krytyk (jeszcze w znacznej mierze w latach 90.) był i bieżącym komentatorem, i podejmującym własną próbę syntezy zjawisk historykiem literatury. Dominuje teraz komentowanie, szkicowanie, notowanie. Na tym tle nie można nie zauważyć dwu niezwykle zajmujących, choć przecież bardzo różnych, prób krytycznego ogarnięcia całości, nie w formie przypadkowego zbioru, lecz spójnego „wykładu”; prób zatem jakoś totalnych. Obie – może to przypadek – domykają pierwszą dekadę nowego wieku. Jednak obie – porzućmy w tym miejscu nadzieje tradycyjnych historyków literatury – oparte zostały na przekonaniu o nieprzekraczalnej doraźności wszelkich gestów scalających, syntetyzujących, na ich umowności i arbitralności, co przecież już nie może dziwić.

Pierwsza, *Pisane osobno. O poezji polskiej lat pierwszych*²⁸, jest przedsięwzięciem Pawła Mackiewicza. Formalnie to zbiór recenzji, jakich obecnie wydaje się wiele. Teksty poświęcone różnym twórcom i dziełom, powstające począwszy od 2003 roku, Mackiewicz pomieścił w swojej debiutanckiej krytycznej książce. Autor proponuje własne, autorskie odczytanie miejsc wspólnych równoległe, w tym samym czasie publikowanej poezji trzydziestu trzech autorów różnych pokoleń, mieszcząc poświęcone im szkice w osiem części²⁹, w poprzek rocznikowych czy formacyjnych rozgraniczeń, mając jednocześnie

²⁷ A. Zawada, *Oset, pokrzywna. Szkice o literaturze*, Wrocław 2011, s. 301.

²⁸ Poznań 2010.

²⁹ Oto owe części i pomieszczeni w nich autorzy: I. *Zawsze obecni*: Sommer, Stabro, Kornhauser, Matywiecki, Zadura; II. *Fragmentaryści*: Różewicz, Hoffmann, Grzebalski, Zawada; III. *Przebierańcy i szydery*: Pióro, Foks, Majeran, Sendeki; IV. *Objęci tekstem*: Andrzej Sosnowski, Bonowicz, Jaworski, Jarniewicz; V. *Odkrywcy i podróżnicy*: Śliwka, Pluszka, Podsiadło, Marcinkiewicz, Wróblewski; VI. *Magowie i mitotwórcy*: Rymkiewicz, Różycki, Kuczkowski, Wajs, Szychowiak; VII. *Kanceliści pamięci*: Szuber, Szewc, Suska; VIII. *Kronikarz miejsc wstydlivych i peryferyjnych*: Tkaczyszyn-Dycki (tu poświęcone mu 5 szkiców).

świadomość, że to ledwie koncept, jeden z wielu, zbudowany na subiektywnych podstawach, doraźny i w sposób nieunikniony dotknięty tym, co determinuje współczesną komunikację literacką i krytykę:

Każdy pisze i mówi we własnym imieniu. Osobno. Nawet najmłodszy nie występuje zbiorowo, nie stawiają żądań, nie formułują estetycznych czy ideowych dezyderatów. [...] Nie ścierają się ze sobą generacje, nie polemizują – lub robią to wyłącznie z własnej, nie grupowej perspektywy – zwolennicy określonych nurtów, estetyk.

Można zatem odczuć pokusę, by o najnowszej polskiej poezji wszystkich generacji opowiadać, wypierając się zupełnie kategorii pokolenia. Każda taka opowieść nawet mimo woli piszącego musi być propozycją porządkującą. [...] Czy podział taki może okazać się skuteczny i trwały? Nie – jeśli chodzi o trwałość. [...] Jak każdą propozycję – także tę próbę scalenia można uznać za zasadną albo ją odrzucić.

Druga propozycja to antologia *Poeci na nowy wiek*, ułożona i opracowana przez Romana Honeta. W obszernym posłowniu do zbioru Honet w dłuższych lub krótszych notach prezentuje osiemdziesiąt jeden książek poetyckich debiutantów z lat 2000–2009. Spośród nich autor wybrał wiersze dwudziestu jeden autorów³⁰, które złożyły się na obszerny tom. Wydawnictwo ma charakter wyraźnie okazjonalny, powstało na 15-lecie działalności Biura Literackiego, co nie umniejsza jego wagi, choć umiejscawia jednak w pewnej istotnej ramie modalnej. Honet otwiera posłownie ważnymi pytaniami o to, którzy z debiutantów nowego wieku „mają szanse na trwale zapisać się w poezji polskiej” oraz czy „ostatnie dziesięć lat to faktycznie dominacja debiutantów z lat 90.?”³¹, z drugiej – podkreśla wielokrotnie: „to jest mój autorski wybór, moja własna selekcja”³¹, by domknąć swój szkic znaczącym gestem, podkreślając doraźność wyboru i dokonanego porządku, jakoś też – trudno się dziwić – pomniejszając znaczenia swojego krytycznego namysłu: „Należy zachować ostrożność. Oczywiście nie chodzi o poetów na cały nowy wiek. Chodzi o 21 zróżnicowanych poetek, w moim przekonaniu intrygujących i godnych uwagi teraz, na początku XXI wieku”³².

7.

Wracam do tytułu mojego szkicu. Porzucenie myślenia według roczników, o kontynuacjach i o nowościach, jest nie do uniknięcia.

³⁰ Są to: Bargielska, Bielska, Dehnel, Elsner, Fiedorczuk, Góra, Jarosz, Konstrat, Kopyt, Lech, Mirahina, Mueller, Pasewicz, Podczaszy, Pułka, Rolando, Rybicki, Sarna, Szychowiak, Wajs, Witkowski.

³¹ R. Honet, dz. cyt., s. 331.

³² Tamże, s. 387.

Istotną rolę odegrały czynniki społeczne i rynkowe. Stało się, wynikło z nowej sytuacji komunikacyjnej literatury, z odmiennego niż w latach 90. pojmowania jej miejsca i funkcji, a w konsekwencji też miejsca i funkcji zarówno krytyki literackiej, jak i historii literatury. Krytycy spośród roczników 70. mówili „wszyscyśmy z White’a”³³. Teraz krytycznoliterackie historie, panoramiczne wizje i skomplikowane konstrukcje, nawet gdy powstają – subiektywne, jednostkowe, chwilowe – już niczego zdają się nie tłumaczyć. I nie muszą. Przecież, jak pisał Gerard Genette, „Struktury to coś, co bardzo rzadko można spotkać w rzeczywistości”³⁴.

BIBLIOGRAFIA

1. R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1972.
2. J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.
3. P. Dakowicz, *Helikon i okolice. Notatki o poezji współczesnej*, Sopot 2008.
4. J. Fazan, *Jak pisać o poezji w epoce destabilizacji*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokolowski, Kraków 2007.
5. G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
6. A. Gleń, *Do-prawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej*, Opole 2012.
7. J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011.
8. J. Jarzębski, *Namaszczanie*, [w:] *Jan Błoński ...i literatura XX wieku*, red. M. Sugiera, R. Nycz, Kraków 2002.
9. A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o poezji polskiej przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
10. P. Kępiński, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007.
11. J. Klejnocki, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006.
12. P. Koziół, *Przerwane procesy. Szkice o poezji najnowszej*, Warszawa 2011.
13. P. Mackiewicz, *Pisane osobno. O poezji polskiej lat pierwszych*, Poznań 2010.
14. K. Maliszewski, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008.

³³ Zob. *Tekstylii...*, s. 7.

³⁴ G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 282.

15. K. Maliszewski, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006.
16. Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
17. *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.
18. M. Orliński, *Płynne przejścia*, Mikołów 2011.
19. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.
20. *Poezi na nowy wiek*, wyb., red. i posłowie R. Honet, Wrocław 2010.
21. P. Próchniak, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*, Kraków 2008.
22. P. Śliwiński, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
23. P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.
24. M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków 2011.
25. *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski i M. Witkowski.
26. K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007.
27. A. Zawada, *Oset, pokrzywa. Szkice o literaturze*, Wrocław 2011.

MICHAŁ TABACZYŃSKI
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**„W ministerstwie głosów cały dzień śpiewają”.
O poezji jako walce w polu literatury, władzy
i przestrzeni społecznej w świetle teorii Pierre’a Bourdieu¹**

1.

Cytat, który wykorzystałem w tytule, być może nie tak trudno rozpoznać; choć wiersz, z którego go zaczerpnąłem, nie należy może ani do najlepszych, ani do najbardziej znanych liryków tego autora, to sam poeta jest nie dość, że jednym z najbardziej znanych, to jeszcze jednym z najbardziej wpływowych autorów współczesnej poezji. W kontekście moich rozważań i ich patrona należy zaznaczyć, że mówiąc o wpływie Andrzeja Sosnowskiego (tak właśnie, bo to o nim mowa) na współczesną poezję, nie mam na myśli jego domniemanych bądź realnych wpływów w instytucjach literatury, ale zaraźliwość jego poetyckiego idiomu, co stwierdzam – nie posilkując się, co prawda, żadną metodą statystyczną – po skali jego naśladownictw.

Wiersz, z którego pochodzi ów cytat, nosi tytuł *Dormez-vous?* I został opublikowany w zbiorze *Taxi* z roku 2003. Nie jest na tyle długi, by go nie można było tu zacytować, a akurat na tyle – sędzę – zapoznany i jednocześnie doskonale wprowadzający w temat, by go przytoczyć było warto. I to w całości. Oto ten wiersz:

Głos dobrze ustawiony? To znaczy
wysoko postawiony, to znaczy
na wysokim stanowisku? W ministerstwie
głosów cały dzień śpiewają, a najpiękniej
referentki, panie Henryka i Krystynka.
Tu rzeczywiście nie znosi się petentów.
Ściana dźwięku.

Bo jak? Kiedy nikt sam
z siebie z klasą wokalnie nie podskoczy,

¹ Tekst powstał w ramach projektu *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2011/01/D/HS2/05129.

tylko każdy wnosi swoją fałszywą nutę i
robi się pandemonium. Trzeba bez przerwy
interweniować. Interessant! Hej, mała nona.
Recepta na miazmaty? Melizmaty.

Dzienny bilans, koszmar.

Za to w nocy!

Kiedy śpiewa już właściwie sama góra,
urząd jak rozmigotana gondola
wchodzi łagodnie we flautando².

Wiersz, jak na Andrzeja Sosnowskiego, jest interpretacyjnie niezbyt trudny, ale i tak jego interpretacja nie jest moim celem, dlatego bez żalu obchodzę z daleka subtelne rozważania na temat znaczenia użytej tu nomenklatury z zakresu teorii muzyki czy skomplikowanej problematyki intonacji tekstu, który zawiera stosunkowo dużo konstrukcji pytających i emfatycznych. Natomiast interesuje mnie w tym wierszu to, co jest może i elementem najłatwiej zauważalnym oraz interpretacyjnie najmniej produktywnym, ale nieczęsto bywa w literaturze (a już szczególnie w poezji) przedstawiane z taką wyrazistością i siłą: chodzi o przedstawienie literatury jako pola walki o autonomię, jako przestrzeni poszukiwania konsekracji i – z innej strony patrząc – jako pola sprawowania władzy i dominacji.

Dla porządku więc taka – uproszczona zapewne – wykładnia tego wiersza: oto w państwie (czy może lepiej powiedzieć – mając na uwadze pierwsze słowa wiersza – „gospodarstwie”) literatury instytucją, która sprawuje władzę i udziela konsekracji jest ministerstwo głosów. Jego urzędnicy, uznani poeci-klasycy, odmawiają uznania nowym poetom-petentom i ich nowym językom, nowym głosom, które nie dość, że nie są „ustawione” w znaczeniu „wysoko postawione” (a więc: konsekrowane, uznane, docenione, zaakceptowane – bo przecież nie ma instytucji, które by mogły je za takie uznać), to jeszcze nie są ustawione w znaczeniu Miłoszowskiej koncepcji ustawionego głosu (a więc: języka w stanie pewnej równowagi, języka pozbawionego „zboczeń” i zwyrodnień³).

Czym jest więc literatura? Ze strony petentów jest ciągłą próbą zdobycia tego urzędowego uznania, natomiast ze strony poetów „na wysokich stanowiskach” – ciągiem koniecznych interwencji przeciwko tym, którzy zanieczyszczają czystą melodię poezji swoimi nieodpowiedzialnymi fałszami. Mówiąc wprost: literatura jest polem nieustannej walki. A wiersz ten jest do takiej walki wezwaniem, ewentualnie: apelem do poetów uznanych o przebudzenie. Wszak tytuł,

² A. Sosnowski, *Dormez-vous?*, [w:] tegoż, *Taxi*, Legnica 2003, s. 49.

³ Cz. Miłosz, *Mickiewicz*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1991, ss. 141, 143.

który można tłumaczyć na polski jako „Czy pan śpi?” lub „Śpi pan wciąż?”, ewentualnie „Już pan nie śpi?”, jest cytatem z pewnej dziecięcej piosenki i w najpopularniejszej polskiej jej wersji przyjmuje on brzmienie: „Pora wstać!”.

2.

Walka w polu literatury jest tematem Bourdieu’owskim w sensie najściślejszym, chociaż jest także istotnym tematem całej socjologicznie ukierunkowanej nauki o literaturze (sformułowania „socjologia literatury” wahać się używać tylko z powodu jego niezasłużonej złej sławy w polskiej nauce o literaturze, która to zła sława jest efektem wieloletniej wulgaryzacji tej dziedziny badawczej, jej narzędzi i języka opisu). Jeśli więc zechcemy czytać wiersz Sosnowskiego jako zachętę do rewolucji w polu literatury, klasyczne teorie socjologii sztuki znajdą odpowiedni język opisu tych zjawisk; oto Raymond Williams wyjaśnia znaczenie pojęcia hegemonii, dzięki której w przypadku rozważania znaczenia rewolucji należy

podkreślić nie tylko proste przeniesienie władzy politycznej i ekonomicznej, ale także obalenie pewnej konkretnej hegemonii, która jest integralną formą panowania, które dotyczy nie tylko politycznych i ekonomicznych instytucji oraz stosunków, ale także aktywnych form doświadczenia i świadomości. To [obalenie hegemonii] może być dokonane poprzez stworzenie hegemonii alternatywnej – nowych dominujących praktyk i świadomości. Ten pogląd istotnie różni się więc od poglądu, który zakładał, że nowe instytucje i stosunki same z siebie wytworzą nowe doświadczenia i świadomość⁴.

Gest Andrzeja Sosnowskiego można odczytywać także w kategoriach ustanowienia (próby ustanowienia?) nowej hegemonii. Rewolucyjny transfer środków i świadomości kończy się tam, gdzie rozciąga się panowanie petentów. Owszem, ustanowili oni nowe, własne instytucje (czasopisma literackie, konkursy, wydawnictwa, pozycje w akademii, mediach, na rynku wydawniczym), zorganizowali się może nawet lepiej niż urzędnicy ministerstwa głosów, ale to, czego im brakuje, to ustanowienia nowej hegemonii.

⁴ R. Williams, *Hegemony*, [w:] tegoż, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, London 1988, s. 145 (przekłady cytatów z literatury obcojęzycznej – o ile nie zaznaczono inaczej – są mojego autorstwa). Williams rozważa tę tematykę także w innych pracach: w *Culture and Society 1780-1950* (Garden City, New York 1960) zdaje sprawę z dziewiętnastowiecznych rozważań tej problematyki (patrz rozdz. *Art and Society*), a w *Marxism and Literature* (Oxford 1977) szczegółowo przedstawia teoretyczną podstawę mediacji kultury w ramach społecznych form organizacji (patrz rozdz. *Hegemony* oraz *Traditions, Institutions, and Formations*).

Wiersz Sosnowskiego – jeśli mogę sobie pozwolić na dygresję – można odczytywać także jako znak silnego resentymentu: nowe głosy, owi nowi poeci mimo że zbudowali silne instytucje, które przyciągają poetów-urzędników (czy dokładniej: wybranych spośród tego dominującego pokolenia), to nadal potrzebują ich pozwolenia, są uzależnieni od ich akceptacji, pragną z ich strony konsekracji⁵.

Brak akceptacji ze strony tych poetów (akceptacja byłaby może potwierdzeniem tej przeniesionej hegemonii) skutkuje próbą siłowego zdobycia hegemonii. Jak tego dokonać? Szczególnie: jak tego dokonać w wierszu (bo przecież o *Dormez-vous?* wciąż tu chodzi)? Otóż do tego właśnie zmierzam: wiersz ten jest dokończeniem rewolucji instytucjonalnej w literaturze. To dzięki ironii, kpinie i drwinie (taką dysponuje on bronią) zdobywa się hegemonię, za pomocą tych zabiegów pozbawia się urzędników głosu i istotności. Czy skutecznie, tego przesądzać tu nie zamierzam.

Innym problemem, który klasyczne socjologie literatury także rozważają, a do podjęcia którego ten wiersz skłania, jest problem zakresu kompetencji instytucji literatury. Terry Eagleton (celowo zestawiam go tu z Williamsem, by dopełnić obraz mistrza i ucznia, dwóch klasyków anglosaskiej socjologicznej gałęzi literaturoznawstwa) wyjaśnia, dlaczego autorytet i kompetencje instytucji literatury są ze sobą ściśle powiązane. Dyskutując z poglądami na filozofię literatury Petera Lamarque'a i Steina Haugoma Olsena, Eagleton pisze: „Lamarque i Olsen postrzegają wartościowe dzieła literatury (frazą ta dla obu jest zapewne tautologią) jako takie, które poddają się [*prove responsive*] normatywnym strategiom czytania uznanych instytucji literatury. Więc interpretacja dzieła jest od początku nakierowana na jego pozytywną ocenę”⁶. Widać teraz dobrze, po co Sosnowski podejmuje ten rewolucyjny trud. Nie dla przyjemności bycia konsekrowanym, nie dla samego uznania dla uznania, nie nawet dla nagród, które z rąk starych mistrzów mógłby odbierać. Podejmuje tę walkę w polu literatury, by ją – literaturę – ocalić. By powstrzymać wykluczenie z literatury dzieł, które normatywnym strategiom czytania

⁵ Jestem oczywiście świadom skomplikowania sytuacji młodej literatury (taką zbiorczą nazwą określałam tu, dość ryzykownie, poetów roczników 60. i 70. połączonych wspólnymi instytucjami pola literatury). Z jednej bowiem strony doznała ona konsekracji ze strony „klasyków” (np. nagroda Czesława Miłosza dla Jacka Podsiadły czy Pawła Marcinkiewicza), ale była to ta „sklasyczniała” jej część (obaj nagrodzeni przez noblistę poeci wydali wówczas książki w wydawnictwie Znak, obaj reprezentowali ten nurt, który można uznać za „poezję zrozumiałą”, by odwołać się do znanej formuły pierwszego z nich, obaj też wykorzystywali tradycyjne formy wiersza). Inni poeci tej generacji (awangardowi, twórcy – dla odmiany – nurtu „poezji niezrozumiałej”) zastosowali inną metodę: przyciągali część tych poetów w orbitę swoich instytucji, czego najwyrazistszym przykładem jest Biuro Literackie wydające Różewicza czy Miłobędzką.

⁶ T. Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven and London 2012, s. 55.

poddać się nie chcą (a nawet: które są tak konstruowane, by normatywnym strategiom czytania się nie poddawać). A taka jest bowiem logiczna konsekwencja powyższego cytatu, do której Eagleton także dochodzi: „Dobre dzieła literatury to te, które przypominają inne dobre dzieła literatury, pozwalając nam zrobić z nimi to, co przywykliśmy robić. Kanon literacki nie poddaje się pod osąd żadnej innej instancji [poza sobą]. Uprawomocnia sam siebie”⁷.

Proszę wybaczyć, że rozciągam ten wstęp do właściwych rozważań ponad miarę, ale czynię tak nie bez powodu. A właściwie mam ku temu nawet kilka powodów. Po pierwsze więc, chciałem – choćby w największym możliwym skrócie – pokazać możliwości socjologii literatury, która potrafi przywołać ciekawe konteksty, a polskie literaturoznawstwo tak rzadko z niej korzysta. Po drugie, chciałem przybliżyć tradycyjną socjologię literatury (której niewątpliwymi prawodawcami są Williams i Eagleton, obok kilku zaledwie innych, z którymi dzielą się wpływem na całą tę dziedzinę: Goldmanna, Bennetta, Rancière’a), by na tym tle pokazać za chwilę oryginalność Pierre’a Bourdieu – błyskotliwość i elastyczność jego formuł, myśli, retoryki. Po trzecie wreszcie, nie chciałem instrumentalnie potraktować Andrzeja Sosnowskiego, którego uważam, powtórzę, za kluczowego poetę, silny głos i punkt odniesienia dla niemal całej najnowszej polskiej poezji; postanowiłem więc poświęcić mu tych kilka akapitów, które służą przecież i innym celom.

3.

Pierre Bourdieu zajął się badaniami z zakresu socjologii literatury stosunkowo późno. Tu jego kluczową książką są *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*⁸ wydane w roku 1992 (czyli na dziesięć lat przed śmiercią badacza). Wcześniejsza chronologicznie jego praca, która także przynosi narzędzia do wykorzystania w badaniach literackich, to opublikowana w roku 1979 *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniej*⁹. Spróbuję teraz przedstawić myśl Bourdieu w zakresie interesującej mnie tu problematyki – rzecz jasna w maksymalnym skrócie i uproszczeniu, posługując się głównie wymienionymi wyżej książkami (oraz posilkując się także odwołaniami do *Medytacji pascaliańskich*¹⁰ i *Zaproszenia do socjologii refleksyjnej*¹¹) tegoż autora i Loïca J.D. Wacquant’a).

⁷ Tamże, s. 57.

⁸ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁹ Tenże, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniej*, przeł. P. Bilos, Warszawa 2005.

¹⁰ Tenże, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.

¹¹ P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001.

Na początek może przypomnienie Bourdieu'ańskiego słownika, szczególnie, że przynajmniej kilkoma terminami już się zdażyłem posłużyć. Po pierwsze więc: pole. Pierre Bourdieu posługuje się tym terminem z ważnych powodów, ważniejszych o wiele niż retoryczna atrakcyjność opisu socjologii literatury. Pojęcie pola (razem z przestrzenią społeczną) pozwala socjologowi wykluczyć z jego słownika pojęcie „społeczeństwa”, a czyni to ze względu na to, że – jego zdaniem – jest to termin mylnie sugerujący istnienie jakiejś spójnej całości; społeczeństwo nie tworzy żadnej całości, a jest jedynie zespołem obszarów gry, które nie dają się podporządkować jednej logice społecznej. Co istotne, pole jest terenem gry, które nie istnieje bez graczy, nie jest puste, a funkcjonuje tylko wówczas, gdy istnieją gracze, którzy są przekonani o możliwości odniesienia korzyści z gry. Użyteczne będą tu trzy metafory do opisu właściwości pola, które za Bourdieu podsuwa Wacquant¹²: grawitacja, pryzmat i bitwa. Po kolei więc. Grawitacja, bo pole jest na wzór pola magnetycznego ustrukturyzowanym systemem sił, które „zdolne jest do narzucania swej wagi wszystkim przedmiotom i osobom w polu tym się znajdującym”. Pryzmat, bo – tak jak pryzmat załamuje promienie – pole zniekształca oddziaływania zewnętrznych sił według właściwości swojej struktury. Bitwa, bo tak jak pole bitwy jest pole społeczne obszarem konfliktów i konkurencji: aktorzy pola rywalizują o szczególnie, charakterystyczny dla pola kapitał, dokładnie: monopol na ten kapitał, którego posiadanie daje możliwość ustanawiania hierarchii i „kursów wymiany” między formami autorytetu w polu władzy. Pole jest areną ciągłej walki, a stawką tej walki jest też sama forma i podziały pola, co sprawia, że struktura pola jest historycznie zmienna, dynamiczna.

Pojawia się więc pewna wątpliwość: jak w tym zmiennym polu możliwe jest określenie jakichkolwiek reguł? Tu Bourdieu – by te wątpliwości rozwiązać – wprowadza pojęcie habitusu. To właśnie habitus generuje strategie gry jednostek w polu i jako uwewnętrznienie (interioryzacja) zewnętrznych warunków i struktur reaguje na wyzwania płynące z pola (bo habitus jest strukturą głęboką, choć stabilną, to jednak społecznie zmienną, bo warunkowaną przez system stosunków społecznych). Bourdieu definiuje go jako „system dyspozycji trwałych i przenoszonych, funkcjonujących jako zasada generująca i organizująca praktyki, oraz reprezentacje, które mogą być obiektywnie dostosowane do ich celów bez zakładania świadomego zmierzania do tego celu”¹³. Habitus się zmienia, bo agent (aktor) pola stale się czegoś nowego dowiaduje, stale się uczy i dostosowuje się do zmian pola, ale ogólna,

¹² Tamże, s. 20-21.

¹³ P. Bourdieu, *Le Sense pratique*, Paris 1980, s. 88-89, cyt. za: A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Warszawa 2010, s. 28.

uksztaltowana dyspozycja będzie się przejawiać zawsze w jego działaniach (jako tzw. druga natura).

Pozostaje jeszcze kapitał. A dokładniej: różne kapitały, którymi dysponuje, które nabywa i zdobywa człowiek. Kapitał ekonomiczny (dobra materialne), kapitał społeczny (relacje, więzi, kontakty), kapitał kulturowy (kompetencje, wiedza, dziedzictwo), kapitał symboliczny (dominacja symboliczna). Istotne jest, że różne typy kapitału mają zdolność wzajemnego przekształcania się, dając możliwość agentom na skuteczne inwestycje w polu.

Gdy już znamy podstawy słownika, mogę przejść do opisu pola literackiego według Bourdieu. Jego genezy doszukuje się on w wieku dziewiętnastym na skutek nowych form władzy, jakie się wtedy pojawiły i jakim zostali poddani pisarze. By rzecz maksymalnie uprościć, trzeba powiedzieć, że chodzi o czas zaniku tradycyjnych mecenatów sztuki i pojawienie się rynku i władzy pieniądza, a co za tym idzie: władzy „pozbawionych kultury parweniuszy, gotowych narzucić całemu społeczeństwu władzę pieniądza oraz własną wizję świata głęboko wrogą sprawom intelektu”¹⁴. Odpowiedzią pola literackiego na tę zmianę (a nie ograniczała się ona tylko do transferu kapitału i zmian w polu klas społecznych, ale wiązała się także z cenzurą polityczną i opresją klas dominujących, co wywierało wpływ na opiniotwórczą prasę, masową publiczność) jest pojawienie się grupy pisarzy dążących do autonomizacji pola literatury – sztuka dla sztuki, awangarda, bohema. Ich pojawienie się jest związane nie tylko z wewnętrznymi podziałami w polu literackim, ale także ze stylem życia, a natychmiastowy sukces (także w wymiarze ekonomicznym, finansowym) jest uznawany za pewnik intelektualnej podrzędności dzieła. Wymakowanie, wyrafinowanie, czysta estetyka, wysoki stopień profesjonalizacji praktyk pisarskich to elementy, które towarzyszą stworzeniu czegoś istotniejszego: osoby społecznej, której cechą jest wolność wobec wszelkich konformizmów. To ta persona albo: takie osoby dokonują rewolucji artystycznych i potwierdzają autonomię pola literackiego¹⁵.

Zdobycie autonomii (opisane wyżej) jest pierwszym z trzech stadiów strukturyzowania pola literackiego. Kolejnym jest pojawienie się struktury dualistycznej. Podstawowym podziałem, jaki się w tym polu zaznacza jest opozycja między produkcją czystą (niszową) a komercyjną (masową). Dzięki tej opozycji przestrzeń pola tworzy strukturę chiazmatyczną: hierarchia oparta na sukcesie komercyjnym jest odwróceniem hierarchii opartej na prestiżu. Ciekawym procesem, który w tym układzie sił pola się toczy, jest walka w obrębie subpola produkcji czystej: dochodzi tam bowiem do walki dwóch awangard – wstępującej

¹⁴ Tenże, *Reguły sztuki*, s. 78.

¹⁵ Tamże, s. 174-175.

i konsekrowanej. To tam zachodzi najbardziej dynamiczny i ciekawy proces dyferencjacji grup walczących o uznanie, o konsekrację (i o zysk w grze). Pisze o tym Bourdieu:

W istocie, różnice stopnia konsekracji oddzielają od siebie pokolenia artystyczne, wyznaczone przez często bardzo krótki, zaledwie kilkuletni dystans między stylami artystycznymi oraz stylami życia, przeciwstawiającymi się sobie jako to co „nowe” i to co „stare”, to co oryginalne i to co „przestarzałe”. Są to dychotomie śmieszne, często prawie pozbawione treści, wystarczają jednak do tego, by poklasyfikować i powołać do istnienia, najmniejszym kosztem, grupki raczej oznaczone niż w pełni określone przez etykiety wymyślone po to, by tworzyć różnice, do wyrażania których roszczą sobie pretensje¹⁶.

Pragnę Państwu przypomnieć, że – jakkolwiek dla Was, żywotnie zainteresowanych polską poezją ostatniej dekady, może się wydawać inaczej, gdyż brzmi to wszystko bardzo znajomo – Pierre Bourdieu ma tu na myśli pole literackie w dziewiętnastowiecznej Francji.

To rozpoznanie wydaje się więc najważniejsze: pole literackie jest homologiem przestrzeni społecznej, gdyż walka symboliczna toczy się o oczywistą stawkę: przekonanie, że określona przyszłość jest możliwa i „w pewnych warunkach przekonanie to może skupić przy sobie jakąś grupę ludzi, sprzyjając w ten sposób lub przeszkadzając nadejściu tej przyszłości”¹⁷. Toczy się więc w polu ciągła walka między herezją a ortodoksją:

Podczas gdy herezja (jak samo słowo zawierające ideę wyboru) i wszystkie formy krytycznych prorocstw mają na celu otwarcie przyszłości, ortodoksja, czyli wypowiedzi mające na celu zachowanie porządku symbolicznego, usiłuje, co wyraźnie widać po następujących po kryzysach okresach restauracji, w pewnym sensie zatrzymać czas lub bieg historii¹⁸.

Powstaje oto pole produkcji kulturowej w zaawansowanym stadium, które – o taką tezę możemy się pokusić – trwa do dziś (szczególnie ciekawym zdaje się, jak ono powstało i w jakim stadium trwa w Polsce od roku 1989). Co jest istotnym Bourdieu’owskim spostrzeżeniem, struktura tego pola (uksztaltowana przez walki i ciągłą konkurencję) wpływa na dystrybucję gatunków i form literackich. Dzieje się tak dlatego, że w polu artystycznym (w zaawansowanym stadium ewolucji) „nie ma miejsca na tych, którzy ignorują historię pola oraz to wszystko, co ona zrodziła”¹⁹. Każde działanie w tym polu, gesty,

¹⁶ Tamże, s. 190-192.

¹⁷ Tenże, *Medytacje...*, s. 336.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tenże, *Reguły sztuki*, s. 372.

manifestacje są naznaczone przez „milczące bądź ukryte odwołania do innych artystów, obecnych czy też z przyszłości”, które wprost lub poprzez grę odróżnienia się utwierdzają „wspólnotę, która wyklucza niewtajemniczonych, zawsze skazanych na to, że umknie im to, co istotne, czyli właśnie relacje i interakcje, których dzieło jest jedynie milczącym śladem”²⁰.

4.

Koncepcja pola czy też: pól w przestrzeni społecznej Pierre’a Bourdieu wydaje się być niezwykle odkrywczym językiem opisu losów literatury najnowszej. Na tyle odkrywczym, że aż dziwne, że tak rzadko (tak rzadko, że aż wcale?) wykorzystywanym. Nadalby się zapewne dobrze do wyjaśniania, na czym polegał (i czy w ogóle zaistniał) przełom roku 1989. Dostarczyłby nowych kontekstów do opisu kształtowania się dyskursów poetyckich we wczesnych latach dziewięćdziesiątych, co znamy jako walkę pomiędzy barbarzyńcami a klasycystami. Pomógłby wytłumaczyć bum wydawniczy na rynku czasopism na początku oraz spadek aktywności pod koniec lat dziewięćdziesiątych i skutecznie opisał nagły wzrost dynamiki pola w latach pierwszych, sytuację tzw. roczników siedemdziesiątych, odnowę pokoleniową instytucji literackich tej generacji czy też specyfikę sytuacji pokoleń następnych, które działają w sytuacji przesilenia w polu mediów drukowanych i elektronicznych, kumulacji kapitałów na rynku wydawniczym, spadającego czytelnictwa i osłabienia instancji konsekrujących.

Moja pewność użyteczności tej teorii na tym etapie nie może zostać w pełni potwierdzona. Choćby dlatego, że temat jest niezwykle obszerny, a czasu i miejsca mam niewiele. I choćby dlatego, że brak wciąż danych socjologicznych, które do takiej całościowej analizy pola literackiego są konieczne (chodzi głównie o brak analizy habitusu współczesnych pisarzy, ale także o trudność w dotarciu do wiarygodnych badań z zakresu subpól literackiej produkcji: mediów, edukacji, ekonomii rynku wydawniczego).

To, co chciałbym tu zaprezentować, to próba analizy funkcjonowania w polu literatury dwóch grup poetyckich (choć pojęcia „grupa poetycka” używam tu w znaczeniu: nieformalna grupa twórców, których łączy wspólnota wartości i strategii – zarówno pisarskich, jak i strategii obecności w polu). Te grupy to: poeci cybernetyczni i nowi poeci konserwatywni (patriotyczni)²¹. Choć pozornie trudno o grupy

²⁰ Tamże, s. 249.

²¹ Tą nazwą określam tu grupę poetów zaangażowanych, dla których charakterystyczne są nie wyróżniki stylu czy formy poetyckiej (najczęściej posługują się wolnym wierszem, rzadko – formalnym, o najczęściej wysokiej dykcji pozbawionej elementów eksperymentu), ale wyznawanego światopoglądu: wartości chrześcijańskie,

bardziej od siebie odległe, to z perspektywy socjologicznej mają ze sobą wiele wspólnego, szczególnie: łączy ich miejsce w polu i sytuacja na rynku dóbr kulturalnych. To, na co starczy tu miejsca i Państwa wytrzymałości, to krótka analiza miejsca w polu literackim i strategii przetrwania w nim oraz zdobywania autonomii na podstawie tekstów programowych obu grup.

a.

Na początek – cyberpoeci (nie jest tu moim zadaniem rozstrzygać o ewentualnych różnicach między poetami cyfrowymi i cybernetycznymi²², stąd za cyberpoetów będę tu uważał całą grupę, która tak się określa, albo – lepiej: tych, którzy są rozpoznawani jako tacy, bo ostatecznie o społeczny odbiór i takąż identyfikację tu chodzi). Materiał, jakim w tym przypadku dysponujemy, to trzy manifesty (dokładniej: jedna krótka autocharakterystyka i dwa właściwe manifesty). Pierwszy tekst²³ nie definiuje miejsca cyberpoetów w polu literackim (poza może postulatami zniesienia podziału na artystę, naukowca i osoby trzecie – widać tu próbę określenia większego niż to zwykle w przypadku poezji się zdarza kapitału kulturowego: twórca cyberpoezji jest także naukowcem, posiada jego kompetencje), za to przynosi określenie celu i – częściowo – strategii gry w polu społecznym: za pomocą gry językowej zmienić przeświadczenia zakorzenione w „automatyzmie społecznych ocen”. Co więcej? Krytyka relacji społecznych oraz monopoli komunikacyjnych oraz energetycznych.

Pierwszy manifest, *Manifest poezji cybernetycznej 1.1*²⁴ wzmacnia i precyzuje strategię gry w polu: poeci zajmują pozycję w niszy awangardowej, gdzie „pisarz/czytelnik komunikuje się z samym sobą, a dopiero później z Innym”. Zanika też odniesienie do materialnej rzeczywistości społecznej: zamiast ciała ma być automat, a poezja będzie tematyzować wpływ mediów elektronicznych na organizm ludzki, ale – uwaga! – na jego „rozumność i aksjologię”. Poezja cybernetyczna łączy w sobie proceduralne działania na języku oraz zainteresowania obejmujące elektronikę i władzę, stąd możemy czytać to jako projekt gry w polu: działania językowe poprzez swoją hermetyczność (ciekawy jest ten programowy, bardzo tradycyjny indywidualizm: poezja jako

konserwatyzm, krytyka współczesności i kultury popularnej, polityczność tematów społecznych i kulturalnych. O wyróżnikach i przedstawicielach (W. Wencel, J. Jakubowski, P. Dakowicz, A. Nowaczewski i in.) tej poezji pisałem w tekście *Nowa poezja patriotyczna*, „Portret online” 2008, nr 41, tekst przedrukowany w: M. Tabaczyński, *Koniec zabawy w pokolenie. Eseje o młodej literaturze*, Bydgoszcz 2010, s. 60-65.

²² Definicje i dyskusje tych i podobnych problemów patrz: U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 65 i nast.

²³ *Samookreślenie*, <http://perfokarta.net/root/samookreslenie.html>.

²⁴ *Manifest poezji cybernetycznej 1.1*, <http://perfokarta.net/root/manifest.html>.

komunikacja autora z sobą) nie wpływają bezpośrednio na pole władzy. Są jednak ekskluzywne, a więc wykluczają ze wspólnoty na zasadzie kapitału kulturowego (dokładniej: kompetencji w zakresie nowych mediów oraz na specyficznych kompetencjach językowych²⁵), kumulując ten kapitał próbują zwiększyć swój kapitał symboliczny, zdobyć przewagę w polu i zdobyć monopol komunikacyjny oparty na medium, które charakteryzuje się najbardziej dynamicznym rozwojem.

Manifest drugi, *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifesto 2.0*²⁶, przynosi istotne zmiany; nie tylko jest bardziej od poprzednich skomplikowany, ale też śmieiej definiuje działania wkraczające na pole społeczne. Oto kilka jego wybranych punktów (wybranych tak, by tworzyły spójną, logiczną – w swojej specyficznej, rzecz jasna, logice):

14. Praktyka jest drogą, która generuje pracę.
15. Praca i droga wytwarzają sieć, która w części jest labiryntem.
18. Sieć i labirynt to nowe trakty drogi.
19. Droga jest więzią, która łączy grupy w jedność.
31. Pisarz jako zadanie poruszania się po sieci i zdobywania więzi w grupach.
32. Droga jako pisanie. Pisanie jako myśl.

Od razu zaznaczę, że pomijam tu – zapewne ważne z innego punktu widzenia – konteksty filozoficzne i historycznoliterackie. Istotne jest więc tu powiązanie nowej technologii ze strukturą społeczną; można się tu doczytać skróconej historii technologii. Oto etapy tej ewolucji: praca – sieć – więź; praca generuje sieć, ta stwarza środowisko dla więzi, które z kolei muszą zostać uporządkowane, to jest: opisane, skoro droga jako pisanie jest funkcjonalnym analogiem więzi, a wcześniej sieci, a jeszcze wcześniej – praktyki. Widać tu mechanizm mediacji (wielu etapów mediacji) życia społecznego przez środowisko nowych mediów i w tym kontekście wszelkie gesty cyberpoetyckie nabierają większego znaczenia dla przestrzeni społecznej.

b.

Spośród kilku przynajmniej manifestów grupy pisarzy prawicowych najlepszym i najłatwiejszym do analizy zdaje się być tekst

²⁵ Komunikat oparty na destrukcji języka, gdzie ustalona referencja zostaje zastąpiona przez mechanizm wykorzystujący określony algorytm: „Wiersz krytykuje ideę dzieła literackiego jako starannie zaprojektowanej struktury znaczącej i sprawdza możliwości interpretacji tekstów generowanych automatycznie”. E. Branny-Jankowska, *The Destruction of Text in Polish E-Literature. AE by Robert Szczerbowski and Electronic Poetry by Perfokarta*, „Cybertext Yearbook 2010”, <http://cybertext.hum.jyu.fi/>.

²⁶ *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifesto 2.0*, http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html.

Jarosława Jakubowskiego *Bez prawej nogi*²⁷, z kilku przynajmniej powodów: miejsca publikacji (największy, gdy o zasięg idzie, tygodnik opinii – „Gość Niedzielny”), autorstwa (jest Jakubowski w tej grupie pisarzem znanym i rozpoznawalnym), zastosowanej retoryki (publicystyczny charakter tekstu zapewne wymusił sposób analizy problemów i tym samym – podsunął autorowi program działania: analiza jest publicystyczno-socjologiczna, o czym autor informuje *expressis verbis*, a program działania odnosi się wprost do gry w przestrzeni społecznej).

Jakubowski przedstawia taki oto obraz pola literatury: panuje na nim doskonale zorganizowana grupa lewicowo-liberalna, która dysponuje bardzo silnymi instytucjami (oprócz swoich silnych czasopism, jak „Ha!art”, „Lampa” i „Krytyka Polityczna”, ma też silne wpływy w mediach głównego nurtu: „Gazecie Wyborczej”, „Przekroju”, „Przeglądzie” i „Polityce”, a także w TVP Kultura; także nagrody literackie są zdominowane przez ten system wartości i według niego rozdzielane – Jakubowski pisze o „monopolu gigantów”), natomiast pisarze konserwatywni dysponują posiadającymi niewielki zasięg ośrodkami medialnymi („Frondy”, „Arcanów”, „Nowego Państwa”, „Toposu” czy „Gościa Niedzielnego”) oraz licznymi pomniejszonymi inicjatywami, które autor określa jako „parafialne”.

Słabość medialna środowisk konserwatywnych jest jednym elementem mającym wpływ na miejsce ich pisarzy w polu, drugim jest natura samych mediów: „Media programowo wręcz pomijają milczeniem znaczące zjawiska z drugiej strony linii ideologicznego frontu. W najlepszym razie sprowadzają je do kategorii »dziwactwa«, jak to się stało choćby z wypowiedziami Zbigniewa Herberta na temat Czesława Miłosza i Polski pookrągłostołowej. [...] Próby przebicia się do opinii publicznej przez ludzi o poglądach konserwatywnych, narodowych czy katolickich przypominają walenie głową w mur, przy czym mur ten jest pokryty hasłami głoszącymi tolerancję”.

Pojawia się też strategia działania: „Mówiąc górnolotnie: bój o polskie umysły i serca trwa i nabiera mocy. Opcja konserwatywna zaczyna go mocno osłabiona, rozproszona i nieskora do podejmowania wyzwań, jakie przed nią stoją”²⁸. W związku z tym należy zbudować drużynę (diagnoza bowiem brzmi: „Każdy wykonuje swoją robotę literacką i popularyzatorską, ale wszyscy razem nie tworzymy drużyny,

²⁷ J. Jakubowski, *Bez prawej nogi*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 23; tu tekst cytuję na podstawie wydania internetowego: <http://gosc.pl/doc/805255.Bez-prawej-nogi>.

²⁸ W innym miejscu Jakubowski wspomina jednak o innej wadze pisarzy konserwatywnych, jaką jest – tak to chyba trzeba czytać – słabość literackiej produkcji (czy może: niewielki potencjał medialnej atrakcyjności?): „Wciąż nie objawiła nam się tradycjonalistyczna Masłowska, patriotyczny Shuty, nie ma prawicowego Kuczoka czy katolickiego Czerskiego”.

jakbyśmy nie rozumieli, że minął już czas samotnych Robinsonów.”) oraz „pomyśleć, w jaki sposób atrakcyjnie to opowiedzieć, »sprzedać«”.

Diagnoza pozycji w polu – podsumujmy – przedstawia się następująco: literatura konserwatywna jest zepchnięta do niszy, musi walczyć o konsekrację, ponieważ nie posiada ani kapitału symbolicznego (jej dyskurs jest niesłyszalny), ani ekonomicznego (jej instytucje są słabe), ani społecznego (pisarze pracują w swoich niszach, są Robinsonami na swoich bezludnych wyspach); jedyny kapitał, jakim ta grupa dysponuje to kapitał kulturowy, szczególnie w wymiarze tradycji.

Nie jest to diagnoza odpowiadająca rzeczywistości, na co zwracali uwagę dyskutujący z tym tekstem Artur Nowaczewski²⁹ (z pozycji poety należącego do tej grupy, niejako z wewnątrz) i Dariusz Nowacki³⁰ (z pozycji „obiektywnych”, interpretatora pogardzającego medialnymi uproszczeniami literatury). Ale przecież nie o obiektywną diagnozę chodziło Jakubowskiemu (co charakterystyczne, w tekście nie posłużył się żadnymi twardymi danymi, choćby – nakładami czasopism i gazet). Chodziło o ustawienie gry w polu: zarysowaniu pozycji grupy, określeniu strategii i opisananiu kapitałów – temu służą manifesty³¹.

c.

Obie grupy zajmują więc w polu miejsca awangard (obie zajmują niszowe pozycje produkcji czystej). Obie też grupy podejmują wysiłki na rzecz konsekracji. Każda z grup czyni to podobnie, chociaż każda korzysta z nieco innych narzędzi, choć schemat postępowania nie różni się. Obie grupy budują własne instytucje: poeci cybernetyczni częściej szukają konsekracji międzynarodowej (międzynarodowe pisma poświęcone poezji cybernetycznej, konferencje naukowe) oraz w polu naukowym (akademia jest naturalną instytucją nadającą znaczenie i uwiarygodniającą dla eksperymentów poetyckich), natomiast poeci konserwatywni – zgodnie z postulatami Jarosława Jakubowskiego – szans na konsekrację upatrują w dynamicznym rozwoju pola mediów (tu akurat: mediów katolickich i konserwatywnych).

Obie grupy posługują się też mechanizmem tworzenia podziałów i rozróżnień na bazie tradycji, do których się odwołują (czy też: na które się powołują). I jednocześnie (wykorzystując ten sam mechanizm, ale o odwróconym kierunku działania) projektują i wzmacniają grupy odbiorców. Jako że – jak dowodził Bourdieu – „wśród wszystkich przedmiotów poddanych wyborowi konsumentów nie ma bardziej *klasyfikujących* niż uprawomocnione dzieła sztuki. Te dzieła, pełniąc

²⁹ A. Nowaczewski, *Po co nam „literatura prawnicowa”?*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 28.

³⁰ D. Nowacki, *Niezdąta na nieczytanie*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 30.

³¹ Jakubowskiego wsparł w tym Wojciech Kudyba, patrz: W. Kudyba, *Kto nie istnieje w mediach, nie istnieje*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 34.

funkcję globalnie rozróżniającą, pozwalają wytwarzać w nieskończoność rozróżnienia dzięki grze podziałów i podpodziałów na gatunki, epoki, style, autorów itd.”³². Poeci cybernetyczni odwołują się więc do konstruktów odbiorcy ludycznego (zabawa, karnawał, humor), poeci konserwatywni do czytelnika o wysokich kompetencjach kulturowych (szczególnie: wiedzy o tradycjach poetyckich, kultury wysokiej, klasycznego malarstwa, muzyki poważnej, co widać po jawnych nawiązaniach, mottach, cytatach itp.³³).

Elementem gry w polu obu tych grup jest też stosunek do bezpośrednich poprzedników z tego samego pola, czyli w przypadku poetów konserwatywnych będzie to konserwatywna część tzw. pokolenia „Brulionu”, a w przypadku cyberpoetów – poeci hermetyczni tejże generacji oraz poeci lingwistyczni (czy dokładniej nawet: postneolingwistyczni). Bowiem walka w polu nie dotyczy tylko grup o np. różnych światopoglądach, ale także grup awangard konsekrowanych (poprzedników, którzy już zostali uznani). To przyspieszenie procesu konsekracji i wzmocnienie własnej pozycji w polu odbywa się na zasadzie odwołania się do początkowych wartości awangardy konsekrowanej, która – by dostąpić konsekracji – wyrzekła się ich³⁴. Stąd delikatna krytyka nieśmiałości gestów poetów konserwatywnych ze strony Jakubowskiego i ignorowanie poprzedników przez cyberpoetów.

Także i style, języki komunikacji obu grup dadzą się wyjaśnić pozycją zajmowaną w przestrzeni tej konkretnej praktyki komunikacyjnej: wysoka, zrozumiała dykcja poetów konserwatywnych, brak eksperymentów oraz – z drugiej strony – hermetyczny, wielokrotnie i na różne sposoby kodowany komunikat cyberpoetów.

Ten zbiór przytoczonych wyżej dość banalnych danych i rozpoznań ma udowodnić następującą tezę: każda z tych grup rozporządza w trakcie gry innym typem kapitału. Konserwatyści dysponują głównie kapitałem społecznym (szczególnie w wymiarze więzi społecznych), a poeci cybernetyczni – kapitałem kulturowym (szczególnie w wymiarze kompetencji naukowych i technologicznych – cybernetyka, informatyka, filozofia). Ta pierwotna różnica w kapitale (czy też: sam rodzaj kapitałów, jakimi dysponują) jest podstawową, choć zapewne nie jedyną ideą regulatywną rządzącą strategiami gry w polu literackim. Z niej biorą początek style, instytucje, rodzaje poszukiwanych uprawomocnień.

³² P. Bourdieu, *Dystynkcja*, s. 23.

³³ Szczególnie dobrze to widać u Przemysława Dakowicza (choćby w tomie *Place zabaw ostatecznych* pojawiają się: Kierkegaard, Mickiewicz, Norwid, Horacy, Pascal). Zob. P. Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011.

³⁴ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, s. 391-392.

Obie grupy mają świadomość pozycji pola literatury w przestrzeni społecznej i wiedzą (czy choćby: przeczuwają), że – by na koniec powrócić do Sosnowskiego – nikt tu „wokalnie nie podskoczy” czy – jak to wyraził Podgórn – „[n]ie ma jednak mowy o wychodzeniu z niszy” oraz „nisza imploduje”³⁵. Obie grupy z nadzieją patrzą na sytuację przesilenia politycznego jako moment szansy zmiany struktury dominacji. Jak pisał Bourdieu:

Zadziwiająca łatwość, z jaką w całych dziejach, z wyjątkiem pewnych sytuacji kryzysowych, panujący narzucają swoją dominację, wynika z przedrefleksyjnej zgodności między strukturami obiektywnymi a strukturami wcielonymi, nie zaś ze skuteczności świadomej propagandy czy ze swobodnego uznania prawomocności przez obywateli³⁶.

I znów nadchodzi noc, „śpiewa już sama góra”. Urząd, do którego coraz słabiej dobijają się petenci, a który swoją moc zawdzięcza przypadkowej analogii struktur uznania, „wchodzi łagodnie we flautando”.

BIBLIOGRAFIA

1. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Bilos, Warszawa 2005.
2. P. Bourdieu, *Le Sense pratique*, Paris 1980.
3. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.
4. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
5. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001.
6. E. Branny-Jankowska, *The Destruction of Text in Polish E-Literature. AE by Robert Szczerbowski and Electronic Poetry by Perfokarta*, „Cybertext Yearbook 2010”, <http://cybertext.hum.jyu.fi/>.
7. P. Dakowicz, *Place zabaw ostatecznych*, Sopot 2011.
8. T. Eagleton, *The Event of Literature*, New Haven and London 2012.
9. J. Jakubowski, *Bez prawej nogi*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 23.

³⁵ Zostałem zmuszony do wyszarpięcia wtyczki. Z Łukaszem Podgórnim, autorem tomiku *noce i pętle*, rozmawiała Urszula Pawlicka, <http://niedoczytania.pl/zostalem-zmuszony-do-wyszarpienia-wtyczki-wywiad-z-lukaszem-podgornim/>.

³⁶ P. Bourdieu, *Medytacje...*, s. 253.

10. W. Kudyba, *Kto nie istnieje w mediach, nie istnieje*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 34.
11. A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 2010.
12. Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Lublin 1991.
13. D. Nowacki, *Niezgoda na nieczytanie*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 30.
14. A. Nowaczewski, *Po co nam „literatura pravicowa”?*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 28.
15. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
16. A. Sosnowski, *Taxi*, Legnica 2003.
17. M. Tabaczyński, *Koniec zabany w pokolenie. Eseje o młodej literaturze*, Bydgoszcz 2010.
18. R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Garden City, New York 1960.
19. R. Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, London 1988.
20. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford 1977.
21. *Zostałem zmuszony do wyszarpięcia wtyczki. Z Łukaszem Podgórnym, autorem tomiku noce i pętle, rozmawiała Urszula Pawlicka*, <http://niedoczytania.pl/zostalem-zmuszony-do-wyszarpnienia-wtyczki-wywiad-z-lukaszem-podgornim/>.

TERESA RADZIEWICZ
Instytut Badań Literackich PAN

Rola grupy literackiej po roku 2000. Przykłady, omówienia

Analizowanie zjawisk związanych z literaturą cechuje szczególna trudność, jeżeli próbuje się dotykać faktów współczesnych badaczowi. Przed takim właśnie problemem przyszło mi stanąć, kiedy rozpoczęłam prace nad próbą opisu grup literackich funkcjonujących w Polsce po roku 1989. Dwa obszerne leksykony dotyczące zespołów literackich: *Grupy literackie w Polsce 1945-1987* Ewy Głębickej¹ oraz *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* Grzegorza Gazdy² stały się, z jednej strony, ogromną pomocą, a z drugiej, jako przykład doskonałej pracy, stworzyły dodatkową trudność, stawiając niezwykle wysoko poprzeczkę. Niniejszy tekst jest próbą ukazania, jak w ogólnym zarysie kształtuje się obecnie mapa grup literackich, oraz przedstawienia na podstawie wybranych grup ich różnorodności, procesów powstawania i sposobów funkcjonowania.

1. Problemy z definicją

Pierwotnie pojęcie grupy literackiej obejmowało wszystkie dobrowolne, instytucjonalne, półoficjalne i nieformalne związki, stowarzyszenia, organizacje o charakterze zawodowym, programowym, związkowym, finansowym, które skupiały przedstawicieli środowisk pisarskich³.

Kazimierz Wyka w swojej książce *Pokolenia literackie* łączył grupę literacką z pojęciem pokolenia, a nawet więcej – uznawał, że zjawisko zwane grupą jest formą pokolenia literackiego:

Pierwszą i genetycznie, i historycznie formą pokolenia literackiego jako grupy społecznej, formą, która stosunkowo najwięcej czerpie wiązadel z pierwotnego kształtu pokoleń, jest nieliczne kolo

¹ E. Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2000.

² G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.

³ S. Kawyn, *Zagadnienie grupy literackiej*, Lublin 1946, s. 10-18.

jednostek związane wiekiem i przyjaźnią. Takie związki przyjacielskie oparte na rówieśnictwie najlepiej nazywać kołem rówieśników. Są to grupy nieliczne, związane nie tyle jednolitością poglądów czy typów artystycznych, bo te nieraz wcale dobitnie się różnią, ile związane współżyciem przyjacielskim [...].⁴

Przykładem takiego koła według Wyki byli romantyczni filomaci oraz, w pierwszej fazie powstawania, grupa Skamandra. „Zrazu poetów o odmiennych typach artyzmu wiąże jedynie przyjaźń, bliższe współżycie, które członkom grupy pozwala jednak występować na zewnątrz solidarnie, ale rychło ten związek się rozrasta”⁵. Badacz przedstawiał Skamandrytów jako grupę rówieśniczą, która

wychodziła ze stanu przyjacielskiego stowarzyszenia paru utalentowanych, mocnych indywidualności, [...] „zarażała” rówieśników swoją postawą, wywoływała naśladownictwa, twórczość wtórną, [...] z określenia przyjacielskiego stała się z czasem, w dwudziestolecie swego istnienia, nazwą wspólną dla przeważającej części swego pokolenia⁶.

Autor *Pokoleń literackich* podkreśla, że ten opis oddziaływania wprowadza w zakres drugiego typu grupy pokoleniowej. Ośrodkiem takiej grupy Kazimierz Wyka czyni pismo literackie, które sprawia, że zmienia się charakter zespołu, staje się on „mniej oparty o wspólnotę wieku i przyjaźń, więcej o świadomą refleksję [...]. Są to grupy programowe”⁷. Grupa programowa, której ośrodkiem jest własne pismo, posiada odmienny charakter, program, jakiś wspólny front, stawia wymagania i postulaty, stwarza normy obowiązujące, występuje przeciw generacjom poprzednim czy współczesnym „nieprawomyślnym”. Kazimierz Wyka przybliży także kolejne, szersze formy pokolenia, ale problematyka ta wykracza jednak poza tematykę niniejszego omówienia⁸.

Stefan Kawyn w wykładzie pt. *Zagadnienia grupy literackiej* wygłoszonym 18.12.1945 w cyklu Wykładów Uniwersyteckich Towarzystwa Naukowego KUL wyróżnił trzy elementy: celowość, wspólnotę grupową występującą w różnych postaciach oraz świadomość odrębności. Zgodnie z tym grupa literacka „jest to zbiór osób oddających się twórczym zajęciom literackim, celowo z sobą związanych świadomością różnych rodzajów wspólnoty grupowej oraz poczuciem, że stanowią przez układ stosunków wewnątrz grupy całość odrębną”⁹.

⁴ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 71-72.

⁵ Tamże, s. 72.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 73.

⁸ Tamże, s. 71-80.

⁹ S. Kawyn, dz. cyt., s. 25.

Kawyn uważał też, że „zatrącenie celu, spełnienie go lub skrzywienie przyprawia grupę literacką o kryzys wewnętrzny, zakończony często katastrofą: rozbitciem grupy lub jej powolnym zamarciem”¹⁰.

Definicja grupy literackiej zmienia się wraz z pojawianiem się nowych postaci realizacji działalności formacji poetyckich.

Ewa Głębińska przyjmuje w swoim leksykonie¹¹ znacznie bardziej precyzyjną definicję Michała Głowińskiego, który grupę literacką określa jako „zespół pisarzy (najczęściej poetów), zazwyczaj młodych, który stawia przed sobą wspólne cele literackie, dąży do realizowania wspólnych zamierzeń artystycznych i – wreszcie – chce się przedstawić publiczności literackiej jako ugrupowanie, zajmujące na rynku literackim wspólną i w miarę jednolitą pozycję”¹² oraz wyróżnia dwie kategorie grup: programowe i sytuacyjne. W grupach programowych istotą jest zespół pozytywnych wskazań i określenie wspólnej poetyki, zaś uwikłania sytuacyjne stają się sprawą drugorzędną. W przypadku grup sytuacyjnych elementem zasadniczym staje się „określenie własnego stanowiska wobec tego, co się dzieje w bieżącym życiu literackim, a więc – swoiste zajęcie pozycji. Dokonuje się ono przede wszystkim za sprawą wskazania, czym własne położenie ma się różnić od innych stanowisk, praktyk, propozycji”¹³. Istotniejsze stają się wskazania negatywne, zaś zasady funkcjonowania, nawet jeżeli są spisane, to tylko ogólnikowo¹⁴.

Julian Kornhauser obok kategorii grup programowych i sytuacyjnych dostrzegł także model grupy interwencyjnej. Rozpoznanie lidera grupy „Teraz” powstałej pod koniec pamiętnego roku 1968 wynikało z naczelnej intencji studenckiego środowiska młodoliterackiego, by poprzez działania poetyckie powodować ingerencję w zjawiska polityczne, społeczne i kulturalne dziejące się obecnie.

Bardziej złożoną klasyfikację grup literackich przedstawił Andrzej Krzysztof Waśkiewicz (adaptacyjne i interwencyjne, a wśród interwencyjnych: programowe, sytuacyjne, funkcjonalne)¹⁵, klasyfikacja ta jednak wydaje się mało funkcjonalna. Istotne zdaje się zwrócenie uwagi przez autora *Form obecności „nieobecnego pokolenia”* na historyczną zmienność statusu i funkcji grupy literackiej: „status i funkcja grupy literackiej są historycznie zmienne; inne w warunkach zdecentralizowanego zarządzania kulturą, inne w warunkach zinstytucjonalizowania

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ E. Głębińska, dz. cyt., s. 5-6.

¹² M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*, [w:] tegoż, *Styl odbioru*, Kraków 1977, s. 204.

¹³ Tamże, s. 205.

¹⁴ Tamże, s. 205-206.

¹⁵ A.K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Łódź 1978, s. 94.

życia kulturalnego”¹⁶. Uwidoczni się to szczególnie po przemianach ustrojowych w Polsce, po roku 1989.

Inaczej w *Słowniku europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* odnosi się do omawianego zjawiska Grzegorz Gazda, przyjmując dla kategorii grupy literackiej niearbitralne założenia i odchodząc od jednoznacznego rozstrzygnięcia o grupowym bądź mniej zobowiązującym typie konkretnych zespołów pisarzy. W tak szerokim rozumieniu zjawiska grup literackich badacz dopuszcza formacje, w których zbiorowa tożsamość nie jest tak jednoznaczna (o wspólnocie decydują tu przede wszystkim, zespołowo redagowane, czasopisma literackie o mniej lub bardziej wyraźnym profilu programowym)¹⁷. Taki sposób postrzegania grup literackich, bliższy latom ostatnim, także warto wziąć pod uwagę przy próbie opisanie obecnie istniejących formacji.

Pojawiają się ponadto kolektywy literackie, których ośrodkiem skupienia są Koła Młodych, Kluby Literackie, domy kultury czy biblioteki publiczne; tu racją istnienia jest nie programowość, a możliwość zaprezentowania się publiczności czytającej, przy czym pierwszą publicznością są sami członkowie takiej zbiorowości.

2. Wybrane przykłady grup literackich

Po 1989 roku grupy literackie nie zaznaczają się wyraziście na mapie literackiej, chociaż wstępne rozpoznanie wskazuje, że w ostatnim dwudziestoleciu 1990-2010 w Polsce funkcjonowało ich ponad sto. Zaskakujące zdają się być dwie sprawy: po pierwsze – stosunkowo duża liczba grup, skupiających przecież odpowiednią wielokrotność osób przynależących, a po drugie – ich niewielkie znaczenie w życiu literackim, co można wiązać najprawdopodobniej z brakiem wyrazistego programu, istotnie kwestionującego rzeczywistość literacką. Często, kiedy mówi się o różnych zespołach poetów czy pisarzy, pada pytanie – kto „znany” do tej grupy należy czy z niej się wywodzi? Tymczasem uznani autorzy zazwyczaj odzegnują się od grupowości. Przykładowo – Adam Ziemianin na temat przynależności w latach 70. do krakowskiej grupy „Tylicz” pisał w ankiecie zamieszczonej przez Waśkiewicza i Jerzego Leszена-Koperskiego w publikacji *Debiuty poetyckie 75*: „Nie siedłem nigdy w stadzie poetów, bo uważam, iż stadne pisanie zabija prawdziwą Poezję. Mojej przynależności do grupy poetyckiej Tylicz nigdy nie traktowałem w sposób programowy, a raczej czysto towarzyski”¹⁸.

Mimo takiego postrzegania przynależności do grupy literackiej, wiele osób piszących, zwłaszcza na początku swojej drogi, chętnie przyłącza się do jakiegoś zespołu bądź postanawia założyć grupę. Mamy

¹⁶ Tamże, s 31.

¹⁷ G. Gazda, dz. cyt.

¹⁸ K. Lisowski, *Przedmowa*, [do:] A. Ziemianin, *Dwoje na balkonie*, Kraków 1989, s. 3.

więc do czynienia z dwiema przeciwstawnymi tendencjami: z niechęcią do zrzeszania się z jednej strony, z drugiej zaś – z oddolnym dążeniem do tworzenia wspólnoty.

Po pierwszych rozpoznaniach można sformułować spostrzeżenie, że obecnie dominują dwa rodzaje grup literackich. Najliczniejsze są zespoły bezprogramowe, działające od wielu lat, skupiające autorów o różnorodnym dorobku i dojrzałości poetyckiej. Liderzy takich grup w odpowiedziach na ankietę, którą do nich skierowałam, kładą nacisk na różnorodność i zamierzoną bezprogramowość. Przykładowo prezes Grupy Literackiej „Akant” z Łodzi, Bogumił Pijanowski, określa, że „grupa gromadzi miłośników twórczości literackiej nie ingerując w zainteresowania członków, w ich poglądy i w poziom literacki ich dokonań. Gromadzi ludzi na zasadzie szacunku dla wszystkich, którzy pragną poprzez słowo pisane dzielić się z innymi tym »co im w sercu gra«”¹⁹. Podobnie wypowiada się o członkach Klubu Literackiego „Anima” z Sieradza założycielka i opiekunka, Maria Duszka:

Grupa jest „programowo bezprogramowa”. Założycielka i opiekunka koła uważa, że artyści kochają wolność, nie lubią ulegać presji, także jeśli chodzi o styl i rodzaj uprawianej literatury. Nie chodzi przecież o to, aby „formatować” twórców, lecz o to, aby pozostali sobą, aby każdy rozwijał się zgodnie ze swoimi predyspozycjami. Literaci skupieni w kole uprawiają bardzo różnorodną twórczość – piszą wiersze białe, rymowane, fraszki, teksty piosenek i utwory dla dzieci. Bard Zbigniew Paprocki komponuje muzykę do tekstów własnych i ulubionych poetów; piosenki wykonuje przy akompaniamencie gitary i harmonijki ustnej (w swoim repertuarze ma ponad 50 utworów). Aby należeć do koła trzeba jedynie chcieć się rozwijać. Nasz urok polega na naszym lekkim rozwichrzeniu²⁰.

Jest to przykład wyrazistej tendencji lat ostatnich. Obecnie w Polsce funkcjonuje wiele grup o podobnych założeniach, które czasami wydają lokalne pismo, publikują antologie członków zespołu bądź indywidualne książki poszczególnych uczestników, prowadzą strony internetowe, a ich członkowie blogi, jednak ich znaczenie jest jedynie lokalne, a przez to marginalne. Podkreślić jednak należy rolę kulturotwórczą tych grup, często są one jedynym tego rodzaju ośrodkiem w danej miejscowości dającym możliwość prezentowania prób literackich, udziału w spotkaniach z pisarzami i dyskusji na temat literatury.

Znacznie ciekawszy jednak wydaje się drugi rodzaj grup powstających po 1989 roku, a mających ambicje przekroczenia granic

¹⁹ B. Pijanowski, odpowiedź na ankietę z dnia 7.04.2013 (archiwum autorki).

²⁰ M. Duszka, odpowiedź na ankietę z dnia 10.04.2013 (archiwum autorki).

regionu, dążących do zaistnienia na arenie ogólnopolskiej. Często funkcjonowanie takiej grupy łączy się z pismem literackim, które stara się zyskać ponadregionalny zasięg. Czasami grupa przekształca się – z racji na większe możliwości działania – w stowarzyszenie lub koło literackie. Chciałabym w tym momencie skupić się na kilku wybranych, dość charakterystycznych zespołach, działających w różnych miejscach Polski: w Łodzi, Brzegu, Sopocie i Kaliszu. Wybrałam te grupy ze względu na ich intensywną działalność w ostatnich latach.

a. „mŁódź literacka”

Na arenie ogólnopolskiej życia literackiego szczególną uwagę w pierwszej dekadzie XXI wieku zwracała „mŁódź literacka” – działające przy Oddziale Łódzkim SPP Koło Młodych, którego początki sięgają 2003 roku, jednak oficjalnie sfinalizowane zostało jesienią roku 2007. Wówczas to z inicjatywy Andrzeja Strąka, prezesa Stowarzyszenia Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi, odbył się szereg spotkań, w czasie których zredagowano *Regulamin*²¹ i dokonano wyboru kierownictwa Koła. W *Regulaminie* jako cele Koła określono tworzenie ram merytorycznych i organizacyjnych dla projektów i imprez współkształtujących życie literackie w Łodzi, regionie i kraju, pogłębianie umiejętności twórczych i świadomości artystycznej poprzez inicjowanie i uczestniczenie w rozmaitych formach warsztatów, seminariów i dyskusji, występowanie z inicjatywami wydawniczymi i ich realizowanie, działanie na rzecz popularyzacji literatury, czytelnictwa i książki, współuczestnictwo w pracach i przedsięwzięciach SPP²². Kolejne zebranie Koła Młodych związane było z prezentacją pisma, którego pierwszy numer ukazał się w grudniu 2007 (pod nazwą „Nieregularnik mŁodzi Literackiej przy Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi Arterie”). Na początku 2008 r. ukonstytuował się ostateczny skład pisma i serii wydawniczej, planowanej przy piśmie, które w ostateczności przyjęło oficjalną nazwę „Kwartalnik Artystyczno-Literacki Arterie”. Osoby związane z tą grupą, to, między innymi: Michał Murowaniecki, Przemysław Owczarek, Monika Mosiewicz, Krzysztof Kleszcz, Izabela Kawczyńska, Tomasz Bąk, Piotr Gajda, Rafał Gawin. Widoczna jest różnorodność członków, zarówno wiekowa, jak i związana z dorobkiem literackim. Przykładowo, Tomasz Bąk (rocznik 1991) to debiutujący w 2011 roku tomikiem wierszy *Kanada* poeta, natomiast Przemysław Owczarek czy Piotr Gajda (roczniki 70.) są autorami kilku książek poetyckich.

²¹ *Regulamin Koła Młodych Pisarzy przy Łódzkim Oddziale SPP*, http://www.spplodz.eu/do_pobrania/kolo_mlodych_pisarzy_regulamin.pdf, dostęp: 15.04.2012.

²² Tamże.

b. Stowarzyszenie Żywych Poetów w Brzegu

Stowarzyszenie Żywych Poetów w Brzegu (pełna nazwa: Klub Integracji Twórczych „Stowarzyszenie Żywych Poetów” w Brzegu) początek wzięła ze spotkań brzeskich licealistów w 1991 roku. Jest przykładem powstających w tym czasie grup i skupisk literackich na tzw. prowincji. Liderem grupy był początkowo Janusz Wójcik. Później skład, jak to zwykle bywa w tego rodzaju formacjach, ulegał zmianie. Warto wymienić Radosława Wiśniewskiego oraz wspomnieć, że do SŻP należeli m.in. Juliusz Gabryel, Łukasz Bagiński, Jacek Sikora, a więc poeci już rozpoznawalni w najmłodszym pokoleniu twórców. Brzeg, miasteczko powiatowe pomiędzy Wrocławiem a Opolem w roku 1992 stało się miejscem, gdzie w ramach działań SŻP odbywał się Ogólnopolski Konkurs Poetycki o Laur Stowarzyszenia Żywych Poetów, a od 1999 – Konfrontacje Literackie „Syfon”. Od roku 2006 grupa zaczęła wydawać pismo literackie „Red”, aktualnie w Empikach znajduje się jego 16. numer; razem z pismem ukazywały się tomiki poetyckie laureatów konkursu. Interującym elementem działalności stało się nawiązanie kontaktu z niemieckimi autorami, co zaowocowało projektem tłumaczeń polsko-niemieckich i publikacją *VERSchmuggel/ WERSszmugiel*²³ oraz Polsko-Niemieckimi Warsztatami Literackimi WIR. Grupa wciąż działa, zmienia się skład, jedni odchodzą, kolejni członkowie przychodzą, czasem wracają ci, którzy odeszli.

c. „Topoi”

Nie sposób, mówiąc o grupach literackich w Polsce, pominąć niezwykle interesującego zjawiska związanego z pismem „Topos”. Zanim literaci zgromadzeni wokół tego periodyku oficjalnie zadeklarowali się jako grupa, już nią faktycznie byli. To przykład typowy – idea pisma jednocząca pracujących na rzecz tego pisma. Pod koniec listopada roku 2012 ukazał się nowy zeszyt dwumiesięcznika literackiego „Topos”, w którym zwraca uwagę „Topoi” – obszerny dział tekstów autorów od lat współpracujących z „Toposem” i utożsamiających się z linią programową pisma. Grupa poetów, w skład której wchodzi zarówno poeci starszego pokolenia: Wojciech Gawłowski (debiut książkowy w 1978; od 1981 członek grupy „Poboki” w Krotoszynie) czy Krzysztof Kuczkowski (od 1977 członek gnieźnieńskiej grupy „Drzewo”, debiutował w prasie w 1978, debiut książkowy w 1980), jak i poeci,

²³ *VERSchmuggel/ WERSszmugiel. Antologia poezji polsko- i niemieckojęzycznej*, red. I. Ferrin-Aguirre, K. Golimowska, A. Maurin, Berlin-Brzeg 2010, 172 s. Autorzy: Piotr Sommer, Ilma Rakusa; Marta Podgórnica, Ulijana Wolf; Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Peter Waterhouse; Jacek Podsiadło, Ulf Stolterfoht; Adam Wiedemann, Henning Ahrens; Marzanna Bogumiła Kielar, Anja Uter; Tadeusz Dąbrowski, Brigitte Oleschinski; Roman Honet, Steffen Popp.

którzy wydali pierwsze książki poetyckie po 1989 roku: Wojciech Kass (w 1985 członek gdańskiej grupy „W Zatoce”; pierwszy tomik poezji w 1999), Przemysław Dakowicz, Adrian Gleń, Jarosław Jakubowski, Wojciech Kudyba i Artur Nowaczewski, ogłosiła manifest:

Są w drodze. To znaczy: w poszukiwaniu, w pragnieniu, w niegotowości. Są w drodze od dawna; zasłużyli, żeby nieść ze sobą opowieść. Zastanawia moment, w którym mówienie staje się formą samotności. Czy tym momentem jest manifest – z jego pasją zniszczenia, potrzebą wroga? A może raczej komplement – z całym jego fałszem pozornego kontaktu, żalosego poklepywania po plecach. Za każdym razem jakiś rodzaj rozminięcia, nie-porozumienia. (Czy to właśnie stąd bierze się temperatura manifestów, żarliwość poklepywań – z poczucia alienacji?). Lecz im przytrafiło się coś innego. Co właściwie? Przekroczenie. Można to chyba nazwać przekroczeniem. Siebie? Języka? Pewnie i jedno, i drugie. Podróż trochę się dłużyła, po pewnym czasie zauważyli, że rozmawiają i że rozmowa nie jest manifestacją „ja”, ale wyjściem poza jego roszczenia. Mówiąc, można być bliskim nie przestając być kimś innym. Właśnie wtedy: w rozmowie, w otwarciu języka wydarza się świat. Właśnie ten: pomiędzy nimi. Rozdarty. Bliski i zarazem inny. Droga jest zawsze wędrówką w stronę innego. Można być sobą tylko w utracie siebie. Dopóki idą, rozmowa jest dla nich czymś w rodzaju wspólnego miejsca, wspólnego świata²⁴.

Na stronie „Topoi” czytamy następujące słowa o powstaniu grupy: „W grudniu 2012 roku wywiązała się między nami dyskusja na temat powinności literatury, wywołana aktualnymi wydarzeniami. Wymienialiśmy listy. Wymienialiśmy wiersze”²⁵. Przemysław Dakowicz w ankiecie wyjaśnia, iż nazwa grupy nawiązuje do tytułu czasopisma „Topos”, z którym związani są członkowie grupy, aluzyjnie odnosi się także do wypowiedzi programowych, w których ważne miejsca zajmuje idea poezji jako „miejsca wspólnego”, koncepcja poezji otwartej – dialogowej, przeciwnej różnym formom kulturowej opresji, uchylonej w stronę Innego, a elementy programu grupy i profile twórczości jej członków odsłania książka Wojciecha Kudyby *Wiersze wobec Innego* (Sopot 2012)²⁶.

Manifest „Topoi” wskazuje na ciążenie ku poezji dyskursu interpersonalnego, odrzucenia egocentrycznego „ja” na rzecz „Innego”, zwrócenie ku „On”, „Oni”. Wydaje się, że grupa ta ma ambicje stania się w środowisku młodoliterackim ośrodkiem opiniotwórczym.

²⁴ „Topos” 2012, nr 5, s. 8.

²⁵ [Http://topoi-miejsca.blogspot.com/2013/01/wolne-20.html](http://topoi-miejsca.blogspot.com/2013/01/wolne-20.html), dostęp: 12.04.2013.

²⁶ P. Dakowicz, odpowiedź na ankietę z dnia 12.05.2013 (archiwum autorki).

d. Stowarzyszenie Promocji Sztuki Łyżka Mleka w Kaliszu

Czwarta grupa, Stowarzyszenie Promocji Sztuki Łyżka Mleka w Kaliszu, to formacja, bardziej artystyczna, niż *sensu stricte* literacka. Na stronie Stowarzyszenia czytamy, że Łyżka Mleka:

Skupia ludzi, którzy czują potrzebę tropienia, organizowania i zagospodarowywania literackiej, muzycznej, plastycznej i każdej innej artystycznej przestrzeni wokół siebie. Łyżka Mleka ma siedzibę w Kaliszu, co nie znaczy, że chce zamknąć swoją aktywność w jego granicach. Zapraszamy do współpracy każdego, kto czuje, że jego artystyczny czy organizacyjny potencjał rozmywa się w tzw. codzienności²⁷.

Członkowie tej grupy, m.in.: Izabela Fietkiewicz-Paszek, Aneta Teresa Kolańczyk, Barbara Janas-Dudek, Jacek Dudek, Kacper Plusa, Krzysztof Schodowski, Cezary Sikorski, Jacek Sojan (członkowie honorowi: Dorota Ryst, Karol Samsel i Leszek Żuliński) nie tylko piszą, organizują literackie spotkania, ale też starają się przypominać zapomnianych niesłusznie twórców, np. Wandę Karczewską, pisarkę pochodzącą z Kalisza, której imieniem nazwano Festiwal Poetycki zorganizowany przez Łyżkę Mleka. Ostatnio grupa nawiązała współpracę z Zaułkiem Wydawniczym „Pomyłka” i nowym szczecińskim pismem „Elewator”, ukazały się listy Wandy Karczewskiej do Seweryna Pollaka²⁸, w planach jest wydanie dzieł Karczewskiej.

Można odnaleźć wspólne cechy tych grup, ale także wyodrębnić różnice. Wszystkie wymienione zespoły są nastawione na działanie i przekraczanie lokalnych granic. Członkowie biorą udział w różnorodnych konkursach poetyckich i często są laureatami owych konkursów. Wymieńmy przykładowo ważniejsze nagrody ostatnich lat członków „młodzi literackiej”: Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius 2012 (Tomasz Bąk *Kanada*, WBPiCAK, Poznań 2011), nagrody i wyróżnienia w Złotym Środku Poezji w Kutnie (Izabela Kawczyńska, *Luna i pies. Solarna soldateska*, SLKKB, Łódź 2008 – II nagroda w „Złotym Środku Poezji” 2009; Krzysztof Kleszcz, *E*, Kwadratura, Łódź, 2008 – wyróżnienie w „Złotym Środku Poezji” 2009; Konrad Ciok, *Brudne Kino*, SDK, Warszawa 2006 – wyróżnienie w „Złotym Środku Poezji” 2007; Przemysław Owczarek, *Rdza*, Zielona Sowa/Biblioteka „Studium”, Kraków 2007 – III nagroda „Złotym Środku Poezji” 2008), Dżonka, Nagrody Literacka im. Stachy Zawiszanki 2008 (Michał Murowaniecki, *Punctum* SLKKB, Łódź 2008), Nagroda

²⁷ [Http://lyzkamleka.eu/page.php?id=16](http://lyzkamleka.eu/page.php?id=16), dostęp: 12.04.2013.

²⁸ W. Karczewska, *Listy do Seweryna – Powrót do Karczewskiej*, red. K. Samsel, Szczecin 2012.

Poetycka im. Kazimierzy Iłakowiczówny 2008 (Przemysław Owczarek *Rdza*, Zielona Sowa, Biblioteka „Studium”, Kraków 2007).

Można też jednak zauważyć, że grupy te należą do zespołów aktywnych, wychodzących z różnymi inicjatywami – trzy z nich wydają ogólnopolskie pisma literackie, a czwarta z takowym periodykiem podjęła współpracę, wydają także książki – do „Arterii”, „Toposu” i „Reda” dołączane są tomiki, Łyzka Mleka zaś współpracuje z Zaulkiem Wydawniczym „Pomyłka”. Wszystkie grupy są organizatorami lub współorganizatorami konkursów, festiwali i innych tego typu wydarzeń o randze ogólnopolskiej. Na szczególną uwagę zasługuje szeroki zakres działalności grupy „Topoi”. O ile pozostałe grupy skupiają członków z jednego miasta i ewentualnie bliskich okolic oraz działają głównie w swoim mieście, to poeci skupieni wokół sopockiego pisma „Topos” oraz ośrodka, jakim jest Leśniczówka Pranie, nie tylko nie pochodzą z jednej miejscowości, ale też organizują szereg konkursów o zasięgu ogólnopolskim w różnych miejscowościach: im. Rainera Marii Rilkego w Sopocie, Michała Kajki w Praniu, Wojciecha Bąka w Ostrowiu Wielkopolskim, do tej listy dołączyła ostatnio Nagroda Poetycka ORFEUSZ im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku. Została ustanowiona w 2011 roku (pierwsza edycja odbyła się w roku ubiegłym) przez Wojciecha Kassa, dyrektora Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu, w celu uhonorowania wybitnych osiągnięć współczesnej polskiej liryki. Przyznawana jest twórcom żyjącym, autorom najlepszych książek poetyckich napisanych i wydanych po polsku w roku poprzednim²⁹.

3. Inne zjawiska literackie

Nie sposób w krótkim tekście zawrzeć wielu informacji, przedstawić całej różnorodności działań istniejących grup, chciałabym jednak na koniec zwrócić uwagę na zjawiska nowe, związane z szybkim rozwojem technik informacyjnych. Pierwszym takim interesującym zjawiskiem są portale literackie, które początkowo pełniły częściowo funkcję grupy (przypomnijmy *Poezję Polską* czy *Nieszufladę*) łącznie z organizacją spotkań uczestników takich portali. Po wysypie portali poetyckich i znacznym zwiększeniu się liczby członków ta funkcja się rozmyła, zaczęły natomiast powstawać internetowe grupy literackie, w których skupiają się autorzy z różnych stron Polski, traktując jednocześnie obecność w takiej grupie dość niezobowiązująco. Mimo tego publikują na stronie internetowej danej grupy, wydają antologie, organizują spotkania literackie czy kilkudniowe zjazdy członków. Dlatego też na koniec stawiam pytanie związane z przyszłym kształtem grup literackich, formami ich działalności – trudno dziś powiedzieć, jak

²⁹ <http://www.orfeusz-nagroda.pl/index.php/o-nagrodzie>, dostęp: 24.03.2013.

będzie się kształtować to zjawisko w kolejnych latach oraz czy obecnie istniejące grupy zostawią na mapie literackiej Polski tak wyraźne ślady jak w dwudziestoleciu międzywojennym poecie „Skamandra”, a po 1968 roku grupa „Teraz”?

BIBLIOGRAFIA

1. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.
2. E. Głębicka, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, Warszawa 2000.
3. M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977.
4. W. Karczewska, *Listy do Seweryna – Powrót do Karczewskiej*, red. K. Samsel, Szczecin 2012.
5. S. Kawyn, *Zagadnienie grupy literackiej*, Lublin 1946.
6. W. Kudyba, *Wiersze wobec Innego*, Sopot 2012.
7. *VER.Schmuggel/WER.Szmygiel. Antologia poezji polsko- i niemieckojęzycznej*, red. I. Ferrin-Aguirre, K. Golimowska, A. Maurin, Berlin-Brzeg 2010.
8. A.K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Łódź 1978.
9. K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
10. A. Ziemiański, *Dwoje na balkonie*, Kraków 1989.

PAWEŁ MARCINKIEWICZ
Uniwersytet Opolski

Sztuka przekładu a poezja polska po 2000 roku

Od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku teoretycy translatologii (czy też „translation studies”, które właśnie stawały się międzynarodową dyscypliną akademicką) próbowali zdefiniować zależność pomiędzy oryginalną literaturą danego kraju, regionu czy języka, a przekładaną na ten język literaturą obcą. Jedną z ciekawszych teorii była „teoria polisystemu”, którą sformułował izraelski badacz kultury i poliglota – Itamar Even-Zohar, korzystając z pojęć wypracowanych wcześniej przez francuskiego translatologa Gigeona Toury. Wychodząc od krytyki „statycznego” strukturalizmu de Saussure’a, Even-Zohar stworzył koncepcję „otwartego systemu systemów”, których zadaniem było uchwycenie heterogeniczności i zmienności działalności kulturotwórczej. W swoim eseju *Pozycja tłumaczonej literatury w obrębie literackiego polisystemu* Even-Zohar twierdzi, iż istnieje pewna korelacja między tekstami tłumaczonymi na dany język a literaturą oryginalną tego języka: selekcja tłumaczonych tekstów opiera się na możliwości ich adaptacji do „specyficznych norm, zachowań, [oraz] uwarunkowań politycznych”, które leżą u podstaw „literackiego repertuaru” danego języka¹. Co więcej, tłumaczenia literatury są nie tylko integralnym obszarem każdego „literackiego polisystemu”, ale także obszarem najbardziej „aktywnym”; ponadto tłumaczenia bynajmniej nie zajmują „pozycji peryferyjnej” wobec rodzimej tradycji literackiej, ale mogą także zajmować „pozycję centralną”. Dzieje się tak wtedy, gdy przekład w obrębie danej literatury jest częścią innowacyjnych procesów, które tworzą nowy repertuar środków literackich, od nowego modelu rzeczywistości, przez nowy język, po nowe schematy kompozycyjne i techniki. Ta nowość implikuje trudności w wyznaczeniu wyraźnej różnicy pomiędzy przekładem a twórczością oryginalną, dlatego że twórczością przekładową parają się wtedy „najwybitniejsi pisarze”.

¹ I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London & New York 2000, s. 193. Wszystkie cytaty z Even-Zohara w tłumaczeniu autora.

Echa teorii Even-Zochara są wyraźnie słyszalne w następnym pokoleniu teoretyków przekładu, najczęściej łączonych z „kulturowym zwrotem” („cultural turn”) w translatologii. Ciekawe rozwinięcie teorii polistemu zaproponował belgijsko-amerykański badacz, André Lefevere. Zdaniem Lefevere’a przekład wynika z poczucia braku odczuwanego w kulturze oraz języku docelowym². Jednak przekład nie jest operacją naiwnie bezinteresowną: najważniejszym poziomem w hierarchii translatologicznych wartości jest poziom ideologii reprezentowanej przez tekst oryginalny i przenoszonej do kultury docelowej. A zatem tłumacz może zniwelować różnice ideologiczne pomiędzy kulturą tekstu oryginalnego, a kulturą przekładu, albo spróbować zachować obcość ideologiczną oryginału, licząc się z nieuchronną krytyką czy wręcz niezrozumieniem lub bojkotem tłumaczenia. Innym ważnym teoretykiem translatologii nawiązującym do teorii polistemu jest amerykański badacz włoskiego pochodzenia, Lawrence Venuti. Opierając się na pojęciu „wariacji” w obrębie cech stylistycznych tekstu (użyciu dialektyzmów, regionalizmów, archaizmów, neologizmów, żargonu, itp., itd.), które francuski badacz Jean-Jacques Lecercle nazwał „remainder” (neologizm ten łączy „remain” – „pozostawać” oraz „remind” – „przypominać”), Venuti redefiniuje remainder jako kulturową istotność tekstu tłumaczenia, niezbędna nie tyle po to, aby tłumaczenie było w ogóle możliwe, ale po to, aby mogło odgrywać aktywną rolę kulturotwórczą³.

Remainder może być także ważnym elementem krytyki społeczno-politycznej kultury docelowej, kiedy ideologia tłumaczonego tekstu sprzeciwia się ideologii dominującej w danej kulturze. Na przykład amerykańskie tłumaczenie powieści włoskiego pisarza Antonio Tabucchiego *Sostiene Pereira* (tłumaczonej na polski jako ...*twierdź Pereira*), zanurzonej w realiach Portugalii w czasach dyktatury António de Oliveira Salazara, a metaforycznie opowiadającej o Włoszech pod rządami Silvio Berlusconi, mogło i powinno odnosić się do rządów George’a Busha z czasów pierwszej wojny w Zatoce Perskiej. Zdaniem Venutiego słabość angielskiego przekładu Patrica Creagha polegała głównie na braku wyższej istotności społeczno-politycznej, wyrażanej za pomocą rozpoznawalnej stylistyki. A zatem przekład jest ostatecznie językową „sferą kontaktu” („zone of contact”) pomiędzy obcą kulturą a kulturą docelową – ale także kontaktu rozumianego jako krytyka zastanych wartości w obrębie kultury docelowej⁴. Jak dowodzi Venuti, najważniejszym obszarem twórczej pracy tłumacza jest wytworzenie

² A. Lefevere, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York 1992, s. 95.

³ L. Venuti, *Translation, Community, Utopia*, [w:] *The Translation Studies Reader*, s. 471.

⁴ Tamże, s. 477.

„nadwyżki znaczenia” („a surplus of meanings”), która powinna odnosić się do bieżącej sytuacji kultury przyjmującej tekst⁵. W takim ujęciu remainder to utopijne wyobrażenie heterogenicznej wspólnoty czytelników, która stawia sobie za zadanie przedstawienie sprzeczności typowych dla społecznego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Również polska myśl translatologiczna jest pod silnym wpływem polisystemowych teorii, wywodzących się od Even-Zohara. W *Polskiej tradycji* (*Polish Tradition*) Elżbieta Tabakowska zauważa, iż na wczesnym etapie rozwoju polska literatura znajdowała się pod silnym wpływem przekładu – najpierw poprzez *Psalterz floriański*, *Moralia* i *Żywoty* Plutarcha – ale także spolszczenia z innych niż łacina języków, które były popularne ze względu na osadnictwo, jak język niemiecki, lub którymi posługiwano się na dworze, jak włoski, później francuski, a wreszcie rosyjski⁶. W renesansie powiększająca się liczba czytelników spowodowała szybki rozwój przekładu: najbardziej popularnym gatunkiem był romans rycerski i błazeński, i stąd dużym zainteresowaniem cieszyła się *Historia o Fortunacie* (1570), tłumaczona anonimowo z niemieckiego, ale także *Żywot Aesopa Fryga* (1522), wydany przez Biernata z Lublina, czy *Rozmowy, które miał król Salomon z Marchotem grubym a sprośnym* (1521), przetłumaczone przez Jana z Koszyczek. Wielu najwybitniejszych pisarzy okresu renesansu wypracowało swój styl właśnie dzięki twórczości przekładowej. Tabakowska zalicza do nich – oprócz oczywiście Jana Kochanowskiego – Łukasza Górnickiego i Mikołaja Reja⁷. A zatem w swojej analizie polskiej tradycji translatologicznej Tabakowska nawiązuje do Even-Zohara co najmniej w dwóch ważnych punktach: po pierwsze w okresie od średniowiecza do renesansu tłumaczenia były najbardziej aktywnym obszarem polisystemu literatury polskiej i zajmowały wobec rodzimej tradycji literackiej pozycję centralną. Po drugie przekład był w tym okresie integralną częścią innowacyjnych procesów, które wytworzyły nowy repertuar środków literackich.

W *Polskiej tradycji* Tabakowska nie doprowadza swojej analizy relacji między przekładem a twórczością oryginalną do dwudziestego wieku, skupiając się na najważniejszych polskich teoretykach przekładu, ale wydaje się oczywiste, iż literaturotwórcza rola przekładu była w ubiegłym stuleciu równie istotna jak w renesansie. Dzięki przekładom – Baudelaire’a Antoniego Langego, Rimbauda Jana Kasprowicza i Zenona Przesmyckiego oraz Mallarmégo tego ostatniego, by wymienić tylko najważniejsze – idee modernizmu, zapoczątkowane przez

⁵ Tamże, s. 485.

⁶ E. Tabakowska, *Polish Tradition*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, London & New York 2001, s. 524.

⁷ Tamże, s. 526.

francuskich symbolistów, rozprzestrzeniały się, wypełniając kulturową, gatunkową i językową lukę⁸. Duży wpływ na poezję polską pierwszej połowy dwudziestego wieku miały przekłady Rilkego autorstwa Witolda Hulewicza, inspirując wielu poetów, od Baczyńskiego, przez Herberta, po Różewicza, co analizuje Katarzyna Kuczyńska-Koschany w swoim drobiazgowym studium *Rilke poetów polskich* (2004). Podobną nośność miały przekłady T.S. Eliota, przyswojonego częściowo w latach trzydziestych przez Józefa Czechowicza, a dekadę później Czesława Miłosza: to dzięki nim ukształtowała się w polskiej poezji i krytyce koncepcja współczesnego klasycyzmu, wspólna dla poetyki samego Miłosza i młodszych autorów, jak Jarosław Marek Rymkiewicz, a także widoczna w eseistyce literackiej Ryszarda Przybylskiego, co Magda Heydel opisuje w swojej monografii *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej* (2003). Nie sposób nie wspomnieć o wpływie, jaki na poezję polską w pierwszych dekadach dwudziestego wieku wywarły przekłady poezji rosyjskiej. Julian Tuwim tłumaczył wiersze między innymi Aleksandra Błoka, Borysa Pasternaka i Włodzimierza Majakowskiego, i wszyscy ci poeci mieli spory udział w kształtowaniu liryki polskiej od Leśmiana (u którego materia dźwiękowa wiersza, utkana z powtórzeń i rymów, wywodzi się od Błoka), przez skamandrytów (których kolokwialność i witalizm przypomina nieco poetykę Pasternaka), po Awangardę Krakowską (której eksperymentatorskie formy były rozwinięciem poszukiwań Majakowskiego).

Po drugiej wojnie światowej PRL-owski reżym, często bezwzględnie cenzurujący polskich autorów, był niekiedy zaskakująco tolerancyjny w stosunku do tłumaczeń współczesnej literatury francuskiej i angloamerykańskiej. Najważniejszym może propagatorem literatury amerykańskiej poprzez przekład w latach 1946-1950 był Czesław Miłosz, który publikował w polskiej prasie przekłady T.S. Eliota, E.E. Cummingsa, Carla Sandburga oraz Vachela Lindsaya, mające ważny wpływ na pokolenie poetów debiutujących po 1956 roku. W 1962 roku ukazały się w PIW-ie poezje Blaise Cendrarsa w tłumaczeniu Julii Hartwig i Adama Ważyka. W 1973 roku ukazał się w Wydawnictwie Literackim wybór wierszy Apollinaire'a, również w tłumaczeniu Hartwig oraz Artura Międzyrzeckiego. Równie istotnym wydarzeniem literackim była publikacja w drugiej połowie lat siedemdziesiątych wielu utworów Paula Celana w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego, czy też wyboru wierszy Bertolda Brechta autorstwa tego samego tłumacza wydanego w NOW-iej w 1980 roku. Nietrudno się dopatrzeć wpływu tych

⁸ Można śmiało powiedzieć, iż wydawane przez Przesmyckiego od 1887 roku czasopismo literackie „Życie” specjalizowało się w przekładach i na jego łamach zaistnieli w polszczyźnie po raz pierwszy tacy wybitni poeci jak Edgar Allan Poe, Paul Verlaine czy Algernon Charles Swinburne.

przekładów na kształtowanie się buntowniczej poetyki Nowej Fali, propagującej – jak go określał Julian Kornhauser – „nienaiwny realizm”, niezadowolający się ucieczką w stronę groteski lub estetyzmu, a pozwalający na rozpoznanie i uchwycenie rzeczywistości. Jednak być może jeszcze większy wpływ na realistyczną poetykę Nowej Fali miały bardzo popularne antologie współczesnych opowiadań amerykańskich pod redakcją Krzysztofa Zarzeckiego, wydawanych przez Państwowe Wydawnictwo „Iskry” w latach 1963, 1966 (w tłumaczeniu Tadeusza Jana Dehnela, Krzysztofa Zarzeckiego, Marii Skibniewskiej) oraz 1973 (wydanie dwutomowe tłumaczeniu Krystyny Tarnowskiej i Zofii Kierszys).

Ponadto od roku 1971, kiedy to pierwszego maja ukazał się jego pierwszy numer, miesięcznik „Literatura na Świecie” zaczął pełnić nieocenioną rolę w propagowaniu nowych literackich wzorców, najoczywiściej ideologicznie sprzecznych z dominującym modelem krajowej literatury przeznaczonej na doraźny użytek komunistycznej władzy. Już pierwszy numer pisma przyniósł przekłady wierszy Octavio Pazę oraz poety francuskiego, Jeana Folliana, będącego pod wpływem surrealizmu, a także opowiadanie „Edward i Bóg” Milana Kundery, który był już wtedy pisarzem cenzurowanym. W ciągu dosłownie kilku lat, do połowy lat siedemdziesiątych, w „Literaturze na Świecie” ukazały się między innymi takie fundamentalne i zachęcające do poszerzenia rodzimej poetyki dzieła literatury światowej połowy dwudziestego wieku jak fragmenty *Skonytu* Allena Ginsberga (1974, przekład Teresy Truszkowskiej i Leszka Elektorowicza), wiersze E.E. Cummingsa (1974, przekład Jerzy Drevenberg i Piotr Kolyszko), wiersze Eugenio Montale (1976, przekład Marka Batorowicza, Zygmunta Ławrockiego i Wiesława Piechockiego), a ponadto opowiadania awangardowych postmodernistów amerykańskich – Roberta Coovera (1974, przekład Sławomir Magala) oraz Donalda Barthelme’a (1974, przekład Barbara Kujawińska-Główka). Często jeden wartościowy numer pisma był okupiony kilkoma poświęconymi współczesnej literaturze jednego z bratnich narodów albo umieszczaną na końcu dyskusją o dekadencji amerykańskiego imperializmu⁹.

Dwa wydarzenia translatoologiczne z lat 1980 mogły mieć istotny wpływ na kształtowanie się poetyki „pokolenia »brulionu«”: pierwszym z nich było wydanie przez Piotra Sommera *Antologii nowej poezji brytyjskiej* w 1983 roku (uzupełnionej w 1985 przez *Zapisy rozmów. Wywiady z poetami brytyjskimi* zakończone krótką antologią), a drugą ukazanie się

⁹ Patrz np. „Literatura na Świecie” 1974, nr 10, s. 332-354, w której ukazała się dyskusja pomiędzy tłumaczką, Krystyną Tarnowską, a Lechem Budreckim, Zbigniewem Florczakiem, Krzysztofem Mętrakiem, Janem Walcem i Zbigniewem Lewickim, zatytułowana *O antologii opowiadań amerykańskich*.

„niebieskiego numeru” „Literatury na Świecie” (nominalnie był to numer 7/1986, ale ukazał się z kilkumiesięcznym opóźnieniem, jak wszystkie numery pisma w tamtym czasie), uzupełnione niespełna rok później przez indywidualny wybór wierszy Franka O’Hary *O krok od nich* w tłumaczeniu Piotra Sommera. „Niebieski numer” był o tyle ważniejszy od indywidualnego wyboru O’Hary, że prezentował bardzo różne poetyki i miał potencjalnie większy zasięg oddziaływania. Znalazły się w nim jeszcze wiersze pozostałych poetów szkoły nowojorskiej (poza Barbarą Guest): Johna Ashbery’ego, Kennetha Kocha i Jamesa Schuylera oraz luźno związanych z nurtem Kenwarda Elmslie’ego i Edwina Denby’ego. Wśród tłumaczy, oprócz Sommera i Jana Zielińskiego – historyka literatury, tłumacza, edytora zaangażowanego w działalność podziemną, a w latach 1990 dyplomaty – byli jeszcze dwaj poeci, których utwory okazały się inspirujące dla najważniejszych debiutantów następnej dekady: Bohdan Zadura i Andrzej Sosnowski.

Przesilenie poetyckie roku 1989 rozpoczęło się być może najwcześniej w wierszach samych tłumaczy. Wyraźne wpływy stylistyki szkoły nowojorskiej (apostrofa, parataksa, użycie bathosu i poetyckiej gry) można zauważyć u Sommera w *Czynniku lirycznym* (1986), ale także u Zadury (*Starzy znajomi* z 1986; *Przeświałlone zdjęcia* z 1990) i Sosnowskiego (*Życie na Korei*, 1992). Wydaje się, że tomy tych poetów – w równej mierze jak ich tłumaczenia poetów amerykańskich – otworzyły nowe ścieżki poetyckiej eksploracji. Oczywiście kompozytowa poetyka „brulionu” kształtowała się także pod innymi wpływami. Pod koniec tej samej dekady zaczęły ukazywać się liczne przekłady z języka rosyjskiego i angielskiego autorstwa Stanisława Barańczaka. Dwa wybory wierszy Josifa Brodskiego mogły być szczególnie inspirujące: pierwszy z nich to *Wybór poezji* (Oficyna Literacka 1985, 1987), w którym Barańczak był współtłumaczem, a drugi to indywidualny wybór Barańczaka, *82 wiersze i poematy* (Znak 1989). Stały się również dostępne szerszej publiczności oryginalne tomy poetów Nowej Fali – najpierw w podziemnych, później zagranicznych i wreszcie niecenzurowanych, krajowych wydaniach: Ryszard Krynicki opublikował w NOW-ej *Niepodległych nicości* (1988), Stanisław Barańczak *159 wierszy* w Znaku (1990), Adam Zagajewski *Płótno* w Zeszytach Literackich (1990) oraz *Dziękuję czereśnię* w Znaku (1992). Ten kontrast stylistyczny pomiędzy awangardową poetyką szkoły nowojorskiej a klasycyzującą frazą Brodskiego stał się podstawą światoodczucia „pokolenia »brulionu«”.

Ciekawszy i istotniejszy niż konkretne wpływy stylistyczne nowojorczyków, dwudziestowiecznych klasycystów czy rodzimej Nowej Fali był fakt, iż wielu polskich poetów debiutujących na początku lat 1990 świadomie sięgało po nowy model wiersza, alternatywny wobec polskiej tradycji literackiej – nie tylko lat 1980, ale także w szerszym

sensie – jako poetyki postromantycznej. Jak dowodzi Charles Altieri w swoim studium *Jaźń i wrażliwość we współczesnej poezji amerykańskiej* (*Self and sensibility in contemporary American poetry*) z 1984 roku, najbardziej wartościowe w literackiej awangardzie amerykańskiej lat 1950 było to, że zburzyła model tak zwanego „wiersza scenicznego”, dominujący od początku XX wieku – model, który dawał czytelnikowi iluzję przeżywania na nowo doświadczeń podmiotu lirycznego, układających się w metaforę o ludzkiej kondycji, a w emfaticznym zakończeniu wiersza budował poczucie utraty poprzez nawiązanie do rzeczywistości transcendentalnej¹⁰. Wydaje się, że podobny, generyczny model wiersza istniał w Polsce w latach 80., dodatkowo doprawiony akcentami społeczno-politycznymi.

Wiersz w poetyce „brulionu” – niezwykle różnorodnej i złożonej – potrafił z pewnością więcej niż modelowy wiersz polskiego modernizmu: mógł sproblematyzować swoją naturalność, przyjmując jako temat samą kwestię wypowiedzania się podmiotu lirycznego; mógł rozbić podmiot liryczny na serię retorycznych pozycji czy głosów, które obserwuje refleksyjna świadomość; mógł nie zajmować się bezpośrednio doświadczeniem, ale raczej „doświadczeniem doświadczenia”¹¹, tworząc ruchome pole lirycznych akcentów; mógł zrezygnować z precyzyjnej, logicznej struktury wypowiedzi, zastępując ją bardziej chaotyczną strukturą opartą na konwersacji; mógł traktować znaczenie jako szerszą i bardziej nieuchwytną kategorię, która obejmuje większe jednostki strukturalne wiersza, takie jak wersy, strofy, sekcje oraz relacje między nimi; mógł zawierać „malarską” wersyfikację lub interpunkcję, uwypuklając swój graficzny wymiar; mógł zderzać rejestry / żargony / dyskursy i różne poziomy uzewnętrzniania się podmiotu lirycznego, od antylirycznej konkretności po kiczowaty sentymentalizm. I z pewnością wszystko to robił. Pierwszą konsekwencją tej poetyckiej rewolucji była pewna destabilizacja polisystemu literatury polskiej, która manifestowała się rosnącą polaryzacją poetyk i postaw polityczno-społecznych. Drugą konsekwencją, która dała się zauważyć w następnej dekadzie, po roku 2001, była immunizacja polisystemu na obce wpływy, co być może jest częścią szerszego procesu kulturowego, jak dowodzi Jacques Derrida w *Marginesach filozofii* czy niedawno Roberto Esposito w *Immunitas*.

Wydaje się, iż w połowie lat dziewięćdziesiątych zmalała kulturowa i literacka istotność przekładu: mniejsze było zainteresowanie przekładem, jak i trudniej było zauważyć wpływ przekładów na

¹⁰ Ch. Altieri, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, New York 1984, s. 11.

¹¹ Tu nawiązuję do wywiadu, jakiego John Ashbery udzielił Alfredowi Poulinowi, nazywając swoją poezję nie tyle zapisem doświadczenia, ale „doświadczenia doświadczenia” – zob. A. Poulin, *The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery*, „Michigan Quarterly Review” 1981, z. 20, s. 245.

oryginalną twórczość poetycką w języku polskim. Stanisław Barańczak kontynuował w Znaku serię klasyków angloamerykańskich, poszerzając ją o tak ważne pozycje, jak *33 wiersze* (1995) Elizabeth Bishop, *44 wiersze* (1994) oraz *Ciągnąć dalej* (1996) Seamusa Heaney'a oraz liczne wybory siedemnastowiecznych poetów angielskich, których załącznikiem była wcześniejsza *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* (PIW 1991). Ponadto ważnym nurtem w jego pracy przekładowej stała się angielska poezja nonsensowna, której poświęcił kilka antologii. Również Piotr Sommer był aktywny w tym okresie jako tłumacz, wydając antologię poezji irlandzkiej *Sześciu poetów północnoirlandzkich* (Świat Literacki 1993) oraz amerykańskiej *Artykuły pochodzenia zagranicznego* (Marabut 1996), w których zawarł głównie publikowane wcześniej wiersze. Wydał też alternatywny wobec Barańczaka wybór wierszy Seamusa Heaney'a, *Kolejowe dzieci* (Fort Legnica 1998). Pod koniec lat dziewięćdziesiątych Sommer próbował zresztą polemizować z przekładowymi i literackimi koncepcjami Barańczaka na wszystkich możliwych frontach, przeciwstawiając metaforę „smaku detalu” totalitaryzującej hybrydzie, za jaką uważał „potęgę smaku”.

To był chyba ostatni moment, kiedy strategie translatorskie mogły jeszcze obchodzić zwykłego czytelnika. Ostatni tom w translatorskiej serii Barańczaka, *33 wiersze* Henry'ego Vaughana, ukazał się w roku 2000 i wtedy to seria została zamknięta. Po roku 2000, a *de facto* już w połowie lat 90., przekład literacki przesunął się w stronę peryferyjnej pozycji w obrębie polisystemu literatury polskiej. W tej sytuacji nie wpływał na procesy literaturotwórcze – które to zadanie zaczęła pełnić w większym stopniu rodzima tradycja, bądź poszukiwania indywidualnych twórców. Co więcej, przekład stał się także sposobem propagowania konserwatyzmu literackiego. Podczas gdy oryginalna literatura wypracowywała nowe strategie poetyckiej wypowiedzi (Sosnowski, Tkaczyszyn-Dycki, Różewicz przelomu wieków), przekład nie wykraczał poza osiągnięte wcześniej pozycje – nowojorską „poetykę nieokreśloności”¹², siedemnastowieczny konceptualizm, umiarkowaną awangardowość E.E. Cummingsa czy Elizabeth Bishop, czy wspólnotowy humanizm Seamusa Heaney'a. Niewiele zmieniał się też repertuarowo: najważniejsze książki były przedrukami, a w najlepszym razie rozszerzonymi wyborami autorów prezentowanych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych: Piotr Sommer wznowił *Artykuły pochodzenia zagranicznego* w wersji *O krok od nich* (Biuro Literackie 2006) wzbogaconej o teksty Kennetha Kocha, Johna Cage'a i Augusta Kleinzahlera, co sprawiło, że antologia stała się niepokojąco niespójna:

¹² Tu nawiązuję to tytułu rozprawy krytyczki amerykańskiej Marjorie Perloff, będącej wczesnym rozpoznaniem poetyckich strategii Ashbery'ego, *Poetyka nieokreśloności* (*The Poetics of Indeterminacy*, 1981).

mierzyła jednocześnie w awangardowość (Cage, Ashbery), klasycystyczny realizm (Reznikoff) i gust licealistów odkrywających poezję (E.E. Cummings). Barańczak przedrukował w identycznej wersji swoją *Fioletową krowę*, antologię poezji nonsensownej (pierwsze wydanie a5 1993, drugie a5 2007). Trzeba by tutaj wspomnieć, że całe obszary najnowszej poezji amerykańskiej – mówię o niej, bo jej przekłady były może w największym stopniu nośnikiem poetyckiej rewolucji po 1989 roku – nie zostały nawet tknięte stopą tłumacza: ani „language poetry” (Charles Bernstein, Lyn Hejinian, Ron Silliman, Bob Perelman), ani „postlanguage poetry” (Juliana Spahr, Susan Smith Nash, Jefferson Hansen, Liz Willis, Peter Gizzi, Chris Stroffolino, Jennifer Moxley, Joe Ross, Lisa Jarnot), ani ostatni nurt „conceptual poetry” (Kenneth Goldsmith). Co ważne – mówimy tutaj o okresie 40-letnim w historii poezji amerykańskiej, który ukształtował jej obecny kształt najmocniej.

Aby przekład mógł być nadal istotny kulturowo, zabrakło też prawdziwej zmiany pokoleniowej wśród tłumaczy. Nie wydaje się, aby ktoś był w stanie zastąpić Barańczaka, Sommera, Sosnowskiego czy Zadurę. Ani też nie wydaje się, aby oni sami chcieli przekazać pałeczkę młodszym w pokoleniowej sztafecie. Co prawda tłumaczom lub poetom w okolicach czterdziestki wciąż udaje się wydać tomik poetyckich przekładów. Żywym dowodem tego są Jacek Dehnel, który opublikował wybór wierszy Philipa Larkina *Zebrane* (Biuro Literackie 2008), Jacek Gutorow, który wydał *Nocną zmianę i inne wiersze* – wybór wierszy angielskiego poety Simona Armitage’a (wspólnie z Jerzym Jarniewiczem, Biuro Literackie 2003), wybór wierszy Wallace’a Stevensa *Żółte popołudnie* (Biuro Literackie 2008) i Rona Padgetta *Nigdy nie wiadomo* (Ars Cameralis 2008), Jacek Podsiadło, który jest autorem wyboru wierszy Jurija Andruchowicza *Egzotyczne ptaki i rośliny* (Biuro Literackie 2007), czy też ostatnio Marcin Sendecski, który ogłosił drukiem *Trzy poematy* Jamesa Schuylera (wspólnie z Bohdanem Zadurą, Biuro Literackie 2012), i Miłosz Biedrzycki – autor wyboru wierszy Tomaża Šalamuna *Pora roku* (Instytut Mikołowski 2013) oraz współtłumacz (wraz z Ewą Chruściel) tomu Jorie Graham *Prześniuty* (Biuro Literackie 2013). Niestety, cechą wspólną wszystkich tych przekładów jest to, że funkcjonują w obrębie tradycji zaanektowanej przez starszych o pokolenie tłumaczy: „konkretny i codzienny” Larkin Dehnela jest skazany na klęskę w zmaganiach z „metafizycznym i rozjaśnionym” Larkinem Barańczaka¹³; Stevens Gutorowa najpewniej na zawsze pozostanie glossą do wcześniejszych tłumaczeń Ashbery’ego, które ukazywały się w „Literaturze na Świecie”; Andruchowicz Podsiadły nigdy nie wyjdzie z cienia tłumaczeń Zadury; Schuyler Sendecskiego będzie młodszym i mniej zdolnym bratem

¹³ Nawiązuję tu do ciekawej pracy Katarzyny Szymańskiej *Larkina portret zwielenokrotniony. O dwóch polskich przekładach angielskiego poety* (Warszawa 2012).

wcześniejszego wyboru Sommera; Śalamun Biedrzyckiego nie oderwie się od maminego fartucha Katariny Śalamun-Biedrzyckiej. Żadnemu z młodszych tłumaczy nie było dane odkrycie „nowej” tradycji, wykraczającej poza dokonania poprzedników.

Częściowo wynika to z faktu, iż wiele tłumaczeń funkcjonuje jako zlecenia wydawnicze w obrębie nisz czy subkultur (Biuro Literackie, środowisko „Literatury na Świecie”, Ars Cameralis), nie wpływając na ogólnokrajowe forum krytycznoliterackie czy czytelnicze. Co więcej, na język polski przekładani są głównie klasycy lub twórcy, którzy zyskali popularność kilka dekad wcześniej (Stevens, Larkin, Cage, Schuyler, Padgett, Graham). Przekład zatem nie wynika z podstawowego, kulturowego poczucia braku, jak było dwie dekady temu, ale raczej z pobudek edukacyjnych bądź komercyjnych, a także z poczucia kulturowej identyfikacji tłumaczy z konkretnymi nurtami – identyfikacji, która często broni innym tłumaczom dostępu do tychże nurtów, opierając swoją tożsamość na wyłączności do ich interpretacji. W swoim zbiorze szkiców poświęconych przekładowi, *Gościnność słowa* (2012), Jerzy Jarniewicz podaje typologię tłumaczy z drugiej połowy dwudziestego wieku: tłumacz-ambasador z „pokorą i rewerencją” przynosił do polszczyzny anglojęzyczny kanon – i takimi tłumaczami byli Barańczak czy Słomczyński¹⁴, natomiast tłumacz-legislator proponował „przewartościowanie obowiązujących modeli poetyckich”, tym samym tworząc swój własny kanon; i takim tłumaczem był Piotr Sommer¹⁵. Wydaje się, iż w ostatniej dekadzie typ tłumacza-ambasadora, który – ponad ideologicznymi oraz estetycznymi podziałami – wprowadzał do języka polskiego ważne dzieła, zanikł zupełnie. Każdy chce być legislatorem. Ale także – lubimy tylko te piosenki, które już słyszeliśmy, a najbardziej we własnym wykonaniu.

Wszystko to sprawia, że współczesny przekład poetycki istnieje bardzo niepewnie na peryferiach peryferii polisystemu naszej literatury i w żaden istotny sposób nie komentuje polskiej rzeczywistości za pomocą Venutiańskich remainderów, jako krytyka czy polemika z zastanymi wartościami, ani też nie poszerza sposobów mówienia odziedziczonych po „pokoleniu »brulionu«”. Przywołany przeze mnie wcześniej Roberto Esposito twierdzi, że polityczne i społeczno-kulturowe mechanizmy immunizacji, które kiedyś „pracowały dla zagwarantowania ładu, uciekają się do tworzenia coraz silniejszych i szerzej zakrojonych zabezpieczeń, przez co często nie chronią, lecz same stanowią zagrożenie”¹⁶. Przyczyną tego stanu rzeczy zdaniem

¹⁴ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 26.

¹⁵ Zob. tamże, s. 28.

¹⁶ T. Campbell, *Immuniżacja jako paradygmat nowoczesności. Rozmowa z Roberto Esposito*, przeł. P. Sawczyński, „Politeja” 2013, nr 1(23), s. 29.

Esposito jest globalizacja: „wraz ze wzrostem powiązań międzyludzkich, rozwojem kontaktów językowych czy wymiany idei i technologii, rozszerza się jako przeciwwaga dla nich immunizacja prewencyjna” albo inaczej „autoimmunizacja, czyli taka forma odporności, która niszcząc wroga niszczy też siebie”¹⁷. Być może immunizacja jest paradygmatem nowoczesności także w sferze przekładu.

BIBLIOGRAFIA

1. Ch. Altieri, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, New York 1984.
2. T. Campbell, *Immunizacja jako paradygmat nowoczesności. Rozmowa z Roberto Esposito*, przeł. P. Sawczyński, „Politeja” 2013, nr 1 (23).
3. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London & New York 2000.
4. J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.
5. A. Lefevere, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York 1992.
6. „Literatura na Świecie” 1974, nr 10.
7. M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, Princeton 1981.
8. A. Poulin, *The Experience of Experience: A Conversation with John Ashbery*, „Michigan Quarterly Review” 1981, z. 20.
9. K. Szymańska, *Larkina portret zwielowrotniony. O dwóch polskich przekładach angielskiego poety*, Warszawa 2012.
10. E. Tabakowska, *Polish Tradition*, [w:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. M. Baker, London & New York 2001.
11. L. Venuti, *Translation, Community, Utopia*, [w:] *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti, London & New York 2000.

¹⁷ Tamże.

CZEŚĆ II
PROBLEMY

ARKADIUSZ PÓLTORAK
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**„Wybierz język”. Niesamowite związki języka i obrazu
w *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*
Andrzeja Sosnowskiego**

Dariuszowi Pasiece

W utworze *Małe dewastacje* Andrzej Sosnowski powołuje do istnienia świat na granicy realności i wirtualności – świat, w którym podmiot przestaje rozróżniać te dwie dziedziny. Poeta buduje retoryczny łańcuch, „instalując wokół mrok dokumentny, szemrane płomyki, znikliwe runo, dyskretny wir pod stopy jak dyplomatyczny wykręt samej ziemi, szept, zmrużenie piasku w oku źródła”¹, a zatem: pisze, jakby odebrał solidną lekcję budowy „sieci metaforycznych” od samego Bolesława Leśmiana. Termin zapożyczony od Michała Głowińskiego (a więc – pośrednio – od Paula Ricoeura²) wyraża zwięźle te właściwości tropologicznych konstrukcji w twórczości autora *Zoomu*, które pozwalają skojarzyć tę poezję z tradycją symbolizmu – i to już romantycznego. Sądzę przy tym, iż język *Małych dewastacji* równie łatwo skojarzyć z ideą „archiwum audiowizualnego”, którą powołuje do życia Gilles Deleuze, komentując filozofię Michela Foucaulta. Tak do koncepcji obszaru, w którym dwa obce porządki, obrazy i słowa, zostają zaprzęgnięte razem do pracy, by eksponować działanie niejednorodnych systemów władzy i wiedzy, odnosi się amerykański filozof kultury i filmoznawca David Rodowick: „Widzialne i wyrażalne określają dwa obce, nieredukowalne wzajemnie ustroje [*regimes*]. Każdy z nich ma osobne rytmy, formy, a także historię. Tymczasem, gdy Deleuze bierze te dwie warstwy za całkowicie niewspółmierne, tworzą one jednak złożone *chassé-croisé*, regulujące to, co możliwe do zobaczenia, przez procesy czy technologie obserwacji,

¹ Cytaty z Andrzeja Sosnowskiego podaję za wersjami jego utworów zebranymi w tomie *Pożytywki i marienbadki (1987-2007)*, Wrocław 2009.

² Zob. M. Głowiński, *O języku poetyckim Leśmiana*, [w:] tegoż, *Prace wybrane. T. 4: Zaświat przedstawiony – szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 91-99.

a także to, co możliwe do wypowiedzenia, poprzez procedury ekspresji”³. Chcąc wynaleźć język dla opisu i analizy figuralnego, Rodowick skupia się właśnie na przestrzeni kolateralnych stosunków między obrazem i tekstem. I jeśli podobne analizy pozostają często w duchu ściśle foucaultowskim o tyle, że koncentrują się wciąż na problemach dystrybucji władzy i wiedzy – zadaniem poezji jest właśnie *par excellence* dekonstrukcja owych mechanizmów, a genealogia tej misji sięga dużo dalej niż historia „filozofii figuralnego” (*vide*: choćby oświeceniowa krytyka społeczna czy romantyczna niezgoda na „światle odczarowanie” świata).

Choć w wierszu *Małe dewastacje* Sosnowski łączy porządki twórczości, realności i cyber-wirtualności, w których podmiotowość nie jest osadzona bezpiecznie i musi negocjować swe miejsce – i choć autor robi to m.in. po to, by mówić o samej poezji, co mnie interesuje szczególnie – rzeczony utwór nie wystarczyłby jednak za egzemplaryczny materiał dla obserwacji, które chcę przedstawić w niniejszym artykule. Wybrałem dużo dłuższy poemat *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*⁴, za czym stoją – z grubsza – dwie motywacje. Po pierwsze, autor zderza w nim bezpośrednio tekst z obrazem. Formuła ta, choć nie należy już do innowacji, pozwala na skuteczną problematyzację statusu powszechnego języka w dobie Obrazu (oraz Towaru), jak i roli mowy poetyckiej na tegoż tle. Po drugie, uważam ten utwór za przełomowy dla twórczości Andrzeja Sosnowskiego – tu zauważę tylko, iż sam autor zdaje się sugerować podobną myśl w tytule kolejnego po całym *Gdzie koniec tęczy...* tomu, *Po tęczy* – książki przynoszącej widoczną radykalizację poetyki: ruch, którego konsekwencje odczuwamy aż po dziś dzień i ajnowszą publikację, *Sylwetki i Cienie*.

Poeta, przydawszy wierszowi Verne’owskie motto – „Na tym zakończyłem przegląd prób, które zaliczyć można do czysto literackich i które są zupełnie niedostateczne dla nawiązania rzeczywistego kontaktu z planetą nocy” – rozpoczyna swą *quasi*-narrację takimi słowami:

Do życia powołują się struktury
żeby usuwać, powolne struktury
nawołują siebie do życia, one są
dziwnie elokwentne, one ćwiczą

małe dewastacje.

³ D.N. Rodowick, *Reading the Figural*, [w:] tegoż, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham-Londyn 2001, s. 53 [przekład własny].

⁴ A. Sosnowski, *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, [w:] tegoż, *Pożytywki i marienbadki*, s. 417-432.

Nie sposób odtworzyć porządku wszystkich podobnych „zdarzeń”, jakie twórca wprowadza do utworu. Można jednak zrekonstruować pewien plan prozodyjny, w który porządek owych wypadków zostaje wpisany. Spróbujmy. Po relacji z poligonu struktur przychodzi czas na zmianę orientacji mówiącego podmiotu i poszerzenie jego tekstowych kompetencji: „[d]zwoni telefon. Twoja dygnitarka? / Poczta głosowa. Od słowa do słowa – // chodźmy do Zielonej Gęsi, będziemy mieli bliżej”. Odtąd będą powtarzać się w poemacie bezpośrednie zwroty do nieokreślonego „ty”, które Sosnowski charakteryzuje tylko niekiedy przy pomocy metafor takich jak: „kupka skotlowanego nieszczęścia i ty / czasem jak Challenger, czasami Columbia, / na wiosnę jak Columbia, latem Challenger / w przekładzie na nietutejszy świat”. Równie nieokreślone pozostaje liryczne „ja”, podmiot, który wyznaje ledwie: „[m]usiałem tutaj siebie z kimś pomylić” lub „umiem kleić się do lustra i przechodzić / pozostawiając w lustrze ślady moich stóp”. Między partiami opisowymi, autoreferencyjnymi uwagami podmiotu i jego zwrotami ku „ty” znajdujemy jeszcze zdania wypowiedziane z perspektywy pierwszej osoby liczby mnogiej, których inkluzywny lub ekskluzywny charakter trudno sprecyzować – tj. trudno orzec, czy każde „my” staje się performatywem, przy pomocy którego podmiot angażuje w swoje doświadczenie czytelnika. Podobnych wątpliwości nastęrcza każdorazowe pojawienie się apostrofy. Dalej „[w]iatr w Brighton unosi psy na wąskich ulicach” – wszystkie podobne obrazy zostają włączone w łańcuch równie dziwnych, absurdalnych, a niekiedy i silnie metaforycznych fragmentów. Prawo kontaminacji releguje z nich jednak znaczenia, które umożliwiłyby łatwą syntezę całej sekwencji. Niemniej wkrótce pojawia się nowa dominanta narracyjna – poeta wprowadza do wiersza szereg konkretnie nazwanych postaci. Te będą pojawiać się dalej w utworze, uspójniając frenetyczny jego świat: głos „narratora” wylicza całą „obsadę” niczym listę gości zaproszonych na iście szatański bal, a raczej – na wspólną podróż „w górę i w dół do Helsinek; *down & up to Sopot*”. Poprzedzony wyróżnionym graficznie zwrotem „*WTTAM W DEMOLATORIUM, KROKODYLKI*” moment wyliczenia dzieli poemat mniej więcej na pół. W drugiej jego części autor niemal kompulsywnie powtarza wszystkie motywy, które mnożył w segmencie pierwszym. Repetycji podlegają w całości również wybrane wersy (lub same ich schematy prozodyjne), kilkakrotnie budując rozległe sekwencje.

dla mnie i teraz dla ciebie
w zejściu fali, zaniku skali
bez odsluchu i wydźwięku
w pogłosie bez oddźwięku

dla mnie i teraz dla ciebie
w zaniku fali, zejściu skali
teraz będzie nią dla ciebie
to co dla mnie było chwilą

Druga połowa utworu składa się w dużej mierze z partii jawnie metadeskryptywnych, w których Sosnowski powraca do motywu struktur. W ezoterycznej sieci tropów wiąże jednak owe fragmenty z uwagami o naturze światła czy zdrady (a właściwie: mnogich zrad) – i od nich równie płynnie powraca do *quasi*-narracji o hordzie Bala Anonima oraz wielkiego Banja Luki. Gdy po raz kolejny „[d]o życia mobilizują się struktury”, czyli – jak chce poeta – „[b]uonawantury i zgrozy, słowem / sprezzatury i fantazmatury, / słodycze”, opowieść o dziwnej podróży tajemniczego światka osiąga punkt kulminacyjny w kryzysie. „Nawet niedościgniony logos jest w niebezpieczeństwie”. Nagle uderzenie grzmotu – DA DA DA – sprawia wtem, iż „[m]arzną perseidy, Stanzaidy, Destroidy. Martwy staw meteorów w demolatorium”. Sosnowski zmierza już do kody, w której poetyka pogranicza pseudo- czy „buffo-etosu” i metapoetyckiej wariacji ulega zniszczeniu. Odtąd (tj. od momentu, w którym poeta przerywa ciąg tekstu grafiką Macieja Malickiego, płaskim, kwadratowym obrazem) grafia odzwierciedla coraz bardziej radykalne rozproszenie znaczeń (i znaczących).

Tu przystańmy, gdyż to właśnie obraz – i to nie tylko w kontekście dzieł Malickiego – stanowi kluczową stawkę w poetyckiej grze. Zaryzykuję nawet odważniejszą metaforę: jest graalem, o którego toczy się *quest*, skarbem ukrytym tam, „gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi”. To sformułowanie o tyle usprawiedliwione, że Graal należy do motywów przewodnich utworu, który często pojawia się wśród odniesień polskiego poety: mowa o *Ziemi jałowej* T.S. Eliota, powracającej już to w sformułowaniu „*down & up to Sopot*”, już to w dość oczywistej aluzji, jaką jest wątek burzy, piorunów, a także towarzyszące im „DA DA DA”. Rzut oka na zakończenie dzieła z 1922 roku ułatwić może lekturę kilku fragmentów polskiego wiersza (w tym i jego kody, o czym za kilka stron). Wystarczy zgodzić się z uwagą Ezry Pounda, iż do zrozumienia *The Waste Land* nie trzeba wcale znać sanskrytu – wystarczy rozpoznać w wieńczących poemat obcych słowach (*shantih shantih shantih*), przekonuje przyjaciel autora, „słowa tego czy innego rytuału”⁵. Pozwólmy sobie założyć naprędce, iż chodzi o bardzo konkretny obrzęd: performatykę samego wiersza. Nie trzeba wiedzieć, że *shantih* to pokój przekraczający wszelkie rozumienie (Eliot tłumaczy tę

⁵ Komentarz Pounda z 1924 r. cytuję za: H. Kenner, *The Death of Europe* [w:] tegoż, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Londyn 1965, s. 130.

frazę, *nb.*, fragmentem z *The King James Bible*), by zgodzić się z Robertem Langbaumem, który widzi w kodzie *Ziemi jałowej* sugestię możliwej harmonii pośród „stosu połamanych obrazów”, cytatów-alegorii⁶. Domknięcie poematu miałoby funkcję „zbawczą”. Egzotyczne brzmienie ostatniego wersu sprzyja zaś temu bardziej niż jednoczesna – nie bez kozery zawoalowana – proklamacja, iż pokój nadszedł czy raczej nadejść może: w egzofonii spełnia się poetyckie marzenie o języku, z którego zdjęty jest ciężar desygnacji śmiertelności dla „ja”: sen o słowie prawdziwie twórczym, zdolnym do tego, by znaczyć cokolwiek (to, oczywiście, romantyczna w duchu egzegeza gestu, w jakim dekonstrukcjonista – np. Paul de Man – mógłby upatrywać rozpoznania materialności języka i wystawienia się na jej spotkanie, w którym poeta *i tak* nie ma nic do zyskania). Ruchy podobne do Eliota wykonuje Sosnowski – jego czytelnik zna jednak dobrze momenty „czystego języka”, które wcale nie wywodzą się z obcych ksiąg, przychodzą bowiem niejako znikąd, z *nie-miejsca* (jakkolwiek spowszedniałego): „Kliknij dwa razy / Wprowadź PIN”. Język rodem z bankomatu reprezentuje bezosobowy system kontroli. Za „deindywidualizacją władzy” postępuje zaś odpodmiotowienie samego języka. Ten mówi „sam”, a więc mówi wbrew determinowanej tradycją literacką (zwłaszcza: romantyczną koncepcją autorstwa) lekturze – zwłaszcza w wierszu, w którym odwołania do retoryki mistycyzmu i teologii mieszają się z metatekstualnymi uwagami. Język staje się tedy niesamowity, i jako taki może na nowo wypełnić się dawnymi, wypartymi znaczeniami. Zanim imperatyw stał się „poleceniem” z porządku *nie-miejsca* („Wprowadź PIN”), był przecież głosem prawa – nie stałby się nim jednak, gdyby nie należał przedtem do samego Boga, od którego w tradycji judeochrześcijańskiej wszelkie prawo pochodzi. Jest więc we wskazanej *Unheimlichkeit* coś z Benjaminowskiej alegoryczności; coś z „gniewu języka”, o którym pisał Gerschom Scholem w liście do Franza Rosenzweiga, skomentowanym obszernie przez Jacquesa Derridę w tekście *Oczy języka*⁷. Ten powrót znaczeń jest opresywny – nie zbawczy; dodatkowo, Sosnowski czyni z omawianych wtęgotów manifestację retorycznej siły (tj. siły samej retoryki): coś, czemu należy raczej poddać się niż powierzać nadzieję zbawienia. Poeta *i tak* nie ma nic do zyskania. Wszystko w języku jest zapożyczzone, zapośredniczone: obce; autor *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* podejmie jednak ambiwalentną próbę zapanowania nad językiem i umocnienia poetyckiej podmiotowości: ambiwalentną o tyle, o ile obrona droga wydaje się

⁶ Zob. R. Langbaum, *New Modes of Characterization in „The Waste Land”*, [w:] *Modern American Poetry*, red. H. Bloom, Nowy Jork 2005, s. 158-159.

⁷ J. Derrida, *Oczy języka*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 332-368.

inscenizacyjna. Wiedzie ona poprzez przeciwstawiony alegorii symbol, do którego Sosnowski wydaje się docierać w poprzedzonym grafiką Malickiego finale poematu.

Choć symbol ma przywrócić językowi związek ze światem, należy do porządku tego samego języka, w którym rodzi się alegoria – jak pisze Geoffrey Hartman, „symbole na użytek poezji są mniej bezpośrednie i wyjątkowe od tych, którymi dysponują inne sztuki”⁸. Dlatego poeta romantyczny, czy nowoczesny, rzuca się na heroiczne poszukiwanie „czystej reprezentacji”, uwewnętrzniając mityczny schemat poszukiwania [quest], by móc na koniec – znów Hartman – przedstawić „umysł jako świadomy bez percepcyjnego impulsu/zapośredniczenia, niejako sam przez siebie i w sobie; może też ująć świadomość jako nie mniej realną od obiektów jej postrzegania”⁹. To, co w wierszu Sosnowskiego „musi skurczyć się lub rozszerzyć jako całun” (a więc światło albo horyzont zdarzeń, przywoływane wymiennie), odsyła nas jednocześnie do świadomości poety oraz do obrazu, którego projekcję otrzymujemy na koniec: „gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi / herbaciane pola Batumi” – projekcję, która sprawia wrażenie czegoś więcej niż wizualne symbole Malickiego (wydaje się być, by tak rzec, „bardziej obrazem” niż one)¹⁰. Te ostatnie aż do finału wiersza wytyczają niejako horyzont możliwości języka; na koniec jednak Sosnowski obraca je w kontrapunkty dla hartmanowskiej *pure vision*, „czystego widzenia” poety (tak jakby możliwości poetyckiego obrazowania i graficznego przedstawienia nie pokrywały się wcale¹¹), a tym samym przenosi czytelnika z królestwa wzniosłości oraz symbolu w domenę *unheimlichkeit* i alegorii. Verne’owska „planeta nocy”, z którą Sosnowski chce nawiązać kontakt, jest zarazem wzniosłym księżycem romantyków (ich „zaczarowanym” obrazem), jak i ciemną – gdyż obcą – planetą słowa (ktoś inny mógłby

⁸ G. Hartman, *Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954, s. 128.

⁹ Tamże.

¹⁰ Zupełnie jak w przypadku tancerki Symonsa, o której pisał Frank Kermode, „[n]ic nie jest powiedziane – żadne słowa nie wdzierają się, by dokonać zbędnego dzieła opisu... zaś tancerka swym gestem, sama niczym czysty symbol, przywołuje samym tylko pięknym swym poruszeniem ideę, wrażenie, wszystko, co trzeba wiedzieć o wydarzeniu” – F. Kermode, *Romantic Image*, Londyn 1957, s. 73, cyt. za: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010, s. 347. Z drugiej strony, za „minimum opisu” kryje się i potencjalność rozlicznych metaforycznych znaczeń: właśnie tak wielu, iż nie sposób nalegać na opuszczenie „powierzchni” czy konkretnego (dosłownego) znaczenia).

¹¹ ...co jest, rzecz jasna, fikcją – choć kłamliwym byłoby również stwierdzenie, iż pola tych możliwości są całkowicie przyległe. W poszukiwaniu rzetelnego kompendium na temat ich związków zob. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago-Londyn 1986.

nalegać zaś – wypowiadając w istocie tę samą myśl – na to, że chodzi o nawiązanie kontaktu ze „zdradzonym” przez język światem).

W świetle powyższych ustaleń grafiki, które towarzyszą tekstualnym sekwencjom poematu, jawią się jako figury twórczego pragnienia (tj. pragnienia wyrażalności), a przeto w dwóch pierwszych (jednej otwierającej poemat, i drugiej – zwiastującej kodę) możemy dojrzeć prefiguracje poetyckiego *questu* (rozumianego za Geoffreyem Hartmanem: jako projekcja mitologemu powrotu na „mikrokosmos najpierwotniejszych stosunków między ja a światem, tam, gdzie dokonuje się transformacja i interpretacja »danych zmysłowych«”¹²). Ostatnia, wieńcząca utwór grafika, powtarza motyw tej pierwszej – coś na kształt „przerwanej tęczy” – lecz w zwielokrotnieniu i z każdorazową alternacją. Zastanawia tedy jej funkcja. Jedną z możliwych interpretacji korzysta z wprowadzonego już rozróżnienia między alegorią a symbolem; jej rdzeniem jest zaś równorzędna na pozór konfrontacja kodu wizualnego z tekstualnym. Dopóki bowiem możemy spoglądać na pierwszy z trzech obrazów jak na ilustrację tytułu rozwijanego przez cały poemat, jak na emblemat *sensu stricto* – pozostaje on po stronie alegorii: tej, która znaczy dzięki intencji alegorysty, i zgodnie z nią¹³. Emblemat można dojrzeć i w drugim, przedstawiającym ułożone spiralnie znaki o charakterze abstrakcyjnym lub ideograficznym rysunku, poprzedzonym bezpośrednio fragmentem-aluzją do wiersza Norwida *W Weronie*:

Kolosalna tęcza jak diabelski młyn
relacji Sopot-Helsinki i z powrotem

szkli się i osypuje promionkami lodu
na rozwalone bramy do ogrodów
i gwiazdozbiory zrzuca ze szczytu:

Obecność dwukropka na końcu komplikuje interpretację – można przyjąć równie łatwo, iż złamane w wersy zdanie odnosi się do grafiki, jak i to, iż obrazek stanowi radykalną wyrwę w linearnym ciągu tekstu. Jednakże, jakkolwiek paradoksalnie może to zabrzmieć, drugie zdanie pozostaje prawdziwe nawet przy pierwszym założeniu: nie istnieje bowiem zupełnie płynne czy transparentne przejście od języka do obrazu, ich znaczenia zawsze aktualizują się wzajemnie w złożonym systemie. Włączenie ostatniej z grafik Malickiego w dzieło poety służy odkryciu intencji, która stoi za samą konfrontacją dwóch kodów w wierszu, tj. demaskacji semiotyczno-reprezentacyjnych (nie)dyspozycji

¹² Poeta jest tedy postacią tragiczną: próbuje zrekompensować przy pomocy języka tę utratę, która umożliwiła mu „wejście w język”, związane nieuchronnie z separacją. Cyt. za: A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 350.

¹³ Por. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, „October” 1980, nr 12, s. 67-86.

obu porządków. Gdy powtórzony na koniec utworu tytuł odsłania swój symboliczny charakter, repetycja grafiki z początku poematu zawiesza jej alegoryczną interpretację: okazuje się, iż dwa media, obraz i tekst, miały istnieć i znaczyć nie „paralelnie”, lecz w jednym szeregu. Samo opóźnienie owego rozpoznania pokazuje jednak, iż taka ciągłość nie miała prawa zaistnieć. Zwielokrotnienie finalnego rysunku sugeruje przy tym boleśnie – by rzecz ująć słowami Geoffreya Hartmana – iż pożądana przez poetę „wizja niezapośredniczona jest niezakończonym eksperymentem”¹⁴, i to w obu wykorzystanych porządkach, które – choć pozostają ściśle związane – nie są zupełnie przyległe. Ich znaczenie jest „opóźnione”, wylania się w systemach związków między konstelacjami figur, opiera się na repetycji i aktualizacji.

W *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* Sosnowskiego starcie tekstu z obrazem skutkuje efektem *mise-en-abyme*, w którym przeciwstawne porządki nawiedzają się nawzajem, odbijając – sic! – nieobecny obiekt. To z kolei zgodne z psychoanalityczną „fenomenologią” pragnienia, a do znaków tego łatwo by zredukować każdy z obecnych w poemacie tropów. Podobnie jak nie ma bezpośredniego dostępu do źródłowego doświadczenia poetyckiej epifanii, tak w inter-medialnej domenie figuralnego nie sposób ustalić priorytetu dla żadnego z mediów, jak i pośród mnożących się reprezentacji oznaczyć autentyku. Wobec alternatywy tekstu i obrazu (grafiki) nie sposób adekwatnie odpowiedzieć na wyzwanie: „wybierz język”. W tej mierze dylemat poety romantycznego, który nie chce wcale dokonywać wyboru, pozostaje wciąż aktualny. Sosnowski nie sprawia jednak wrażenia twórcy o wielkiej i naiwnej wierze w adamicki język czy „język czystego obrazu”. Jakkolwiek „herbaciane pola Batumi” zajmują w wierszu szczególną (finalną) pozycję i poeta wyzyskuje z tej frazy całą jej wizualność, jej „wysycenie obrazem”, zapożycza ją skądinąd – podobnie jak Eliot swe *shantib*. Źródło stanowi tym razem piosenka Filipinek. Choć autor *Gdzie koniec...* przez chwilę ludzi nas, iż osadzenie symbolu w języku – a zatem: jego najzwyczajniejsza konwencjonalność – nie jest dla niego przeszkodą (niczym dla romantyków), naprzeciw tekstu ustawia jednak obrazy (grafiki), a efektem tego jest ostatecznie, jak już zauważyłem, deziluzja: odkrycie tragicznej pozycji twórcy. Sosnowski nie wpisuje więc w swój poemat modelu *questu* całkiem prostodusznie: będąc postmodernistą, pozostaje w bardzo szerokim polu spadkobiercą modernisty Eliota, i jego wzorem nakłada na utwór (a zwłaszcza drugą jego połowę) schemat romantycznego poszukiwania jako „forme

¹⁴ G. Hartman, dz. cyt., s. 173, cyt. za: A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 355.

mityczną”¹⁵. O ile jednak dla Eliota czy Joyce’a alegoryczno-mityczna osnowa – już to tułaczka Ulissesa, już to legenda o Królu Rybaku – mogła jawić się remedium na chaos, dla współczesnego twórcy jest ona przede wszystkim alegoryczna – czyli: arbitralna. Ponowoczesna *anagnorisis* poetycka stoi w oddali wobec tej, którą wpisuje w schemat *questu* Northrop Frye¹⁶ – bliska jest zaś potwierdzenia Lyotardowskiej definicji wzniosłości, „przyjemności [czerpanej] z tego, że rozum wyprzedza wszelkie przedstawienie, bólu z powodu nieprzystawalności wyobraźni i zmysłów do pojęcia”¹⁷. Prawdziwej przyjemności – a właściwie: *rozkoszy* – poematu Sosnowskiego upatruję w wykorzystaniu rozdzwiku między romantyczną niezgodą na tę nieprzystawalność a ponowoczesną epifanią samej pustki, w którą zapada się znak.

Gdy Michał Głowiński pisał – co przywołałem na początku szkicu – o „sieciach metaforycznych” u Leśmiana, robił to, by podkreślić, iż kluczowa dla poezji autora *Łąki* „sugestia ruchu i zmienności nie polega na nazywaniu czynności, wywodzi się zaś z operowania całością mowy”; że w jego poezji „czynnikiem ruchu jest sama materialność słów”¹⁸. W pewnym sensie polega to na wzięciu w nawias referenta w dążeniu do autonomii znaku. Sosnowski, tymczasem, wywołując w swej poezji podobne do Leśmianowskiego wrażenie ruchu, wnika w samą znaku strukturę, pozwalając, by motorem rzeczonyj dynamiki stały się same tylko znaczące, oderwane od znaczonego¹⁹.

Nobody Schnaps,
everybody Schweppes.
Cola, Fanta, Sprite, Pepsi. Mix Aretuza.
Doktorze Hel Bagade! Może po biedronce?

¹⁵ Autorstwo samego terminu „formy” czy „metody mitycznej” należy przypisać Eliotowi, który użył go w odniesieniu do *Ulyssesa* Joyce’a – zob. T.S. Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, [w:] tegoż, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Londyn 1975.

¹⁶ Northrop Frye, wielki komentator romantycznego mitu, wyróżnia trzy fazy *questu*, które podaje syntetycznie za Davidem Fitem: „*agon* lub konflikt, *pathos* lub śmiertelne zmaganie, i wreszcie *anagnorisis* lub rozpoznanie, które to przynosi – mówi Frye – »uznanie bohatera, który w jasny sposób potwierdził swój heroizm, nawet jeśli nie przeżył konfliktu«” – cyt. za: D. Fite, *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst 2009, s. 23.

¹⁷ J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 60.

¹⁸ M. Głowiński, dz. cyt., s. 98.

¹⁹ W podobnym duchu pisał o poezji autora *Po tęczy* Jacek Gutorow, „[w]iersze Sosnowskiego to drażnienie mowy od wewnątrz, rozwarstwienie sensów na male, coraz mniejsze »sensiki«, które wreszcie giną w chaotycznym potoku słów. Ta nagła niezdolność mowy do wyrażenia siebie, ta dziwna impotencja ma wagę nie tyle wynalazku, co odkrycia Sosnowskiego” – J. Gutorow, *Andrzej Sosnowski: być albo nie być i być*, „Kresy” 1997, nr 2, s. 47.

Poeta oddaje się swobodnej grze znaczących – robi to jednak nie w cynicznym geście podporządkowania się pewnej estetyce, ale właśnie by pokazać, iż owa gra jest właściwością nie postmodernistycznej sztuki, lecz samego języka w dobie późnego kapitalizmu. W tym, zresztą, tkwi sedno „gniewu języka”, o którym pisałem dwukrotnie – jego „realność” w poezji polega na obnażeniu rozsunięcia znaku, które na co dzień ukrywane jest skrzętnie przez spektakl ekonomii. Fragmenty komentowanego poematu, w których autor wykorzystuje popularne nazwy wyrwane z ich zwyczajnego kontekstu (a jest nim zwykle, jak w przypadku *Coli*, *Fanty*, *Sprite’a* czy *Pepsi*, wymiana handlowa) – przeważnie: by tworzyć z nich eponimy (np. „General Motors”) – pokazują opisywany mechanizm dość jasno.

Andrzej Sosnowski nie umie (nie może) jednak scalić znaku na powrót w mesjanicznym geście, co jest być może wypadkową jego intertekstualnego uwikłania w modernizm i jednoczesnego dystansu do tegoż: dystansu, który odróżnia autora *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* od poetów takich jak Zagajewski. Biorąc za wzorzec poezję Apollinaire’a czy Eliota – i z późniejszych: Ashbery’ego czy O’Hary – a obok nich, jak sądzę, Przybosia lub Czechowicza (i wspomnianego kilkakrotnie Leśmiana, o Karpowiczu nie wspominając), Sosnowski – poeta świadomy i odważny – musi niejako „wtórnie” zmierzyć się z problemami, którym stawiali czoła powyżsi autorzy w swoich czasach. Co prawda, wykorzystuje ich poetyki jako izolowane znaczące w arabeskowej niekiedy grze z konwencją (ulubionym materiałem do tejże jest bodaj *The Waste Land*: „na na na [...] Mamy run na letargi, run na da da da”), nie poprzestaje jednak na ironicznym czy parodyjnym zabiegach. Obraz (grafika) pełni w omawianym poemacie istotną rolę, ponieważ służy problematyzacji, o jakiej pisał cytowany już Craig Owens w konkluzji swojego dwuczęściowego artykułu: „Modernistyczna teoria zakłada, że mimesis, odpowiedniość między obrazem a referentem, można wzięć w nawias lub zawiesić, zaś przedmiot artystyczny może (metaforycznie) zastąpić swojego referenta. [...] Postmodernizm ani nie bierze w nawias, ani nie zawiesza referenta, lecz stara się problematyzować samą zasadę referencji”²⁰. U progu rzeczony problematyzacji (już o krok poza przestrzenią destrukcji znaku, a wobec modernistycznego przesądu o tegoż autonomii) stoi zaś, z jednej strony, opisany przez Lyotarda „ból z powodu nieprzystawalności wyobraźni i zmysłów do pojęcia”, a z drugiej – hermeneutyczna świadomość, iż „prawda”, jeśli coś takiego w ogóle istnieje, pozostaje – by rzecz za Nietzschem – ruchomą armią metafor (a więc: pozostaje w domenie wypowiedzenia, pojęcia); innymi słowy: że to, do czego język aspiruje, zawarte jest w nim samym. Jeśli w *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*

²⁰ C. Owens, dz. cyt.

Sosnowski daje czytelnikowi jakikolwiek wgląd do [jakiegokolwiek] świata, niechybnie jest to „[ś]wiat jako »zdrada« i »przeinaczenie»” (kongenialnie, Schoppenhauerowską wolę poeta zamienia na zdradę: zdradę, rzecz jasna, języka). Jednak i w uniwersum Wiecznej Zdrady – pisze poeta, tłumacząc być może przyszłą radykalizację poetyki powtórzenia – „[j]utro też trzeba będzie figurować”²¹.

BIBLIOGRAFIA

1. A. Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.
2. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2010.
3. J. Derrida, *Oczy języka*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6.
4. T.S. Eliot, *Selected Prose of T.S. Eliot*, Londyn 1975.

²¹ Gdyby zacytowane fragmenty interpretować zaś w perspektywie „egzystencjalnej”, zakodowane przez twórcę „przesłanie” sprowadzałoby się do heideggerowskiej w duchu konkluzji, iż jeśli język nie jest funkcją metafizycznej obecności, może okazać się jedynym sposobem bycia – a więc i sposobem zapomnienia o możliwości „bycia-uprzędnie”. Jak odczytać w tej perspektywie skomplikowane rozwiązanie utworu? Czy naszkicowana w tekście relacja symbolu i alegorii znajduje swoje odzwierciedlenie w parze bycia i bytu?... Powtórzmy: „[c]hoć symbol ma przywrócić językowi związek ze światem, należy do porządku tego samego języka, w którym rodzi się alegoria”. To pisząc, sugeruję, że można finalne zestawienie tekstu i obrazu czytać nie tylko jako manifestację poetologicznego problemu; by „w wykorzystaniu rozdźwięku między romantyczną niezgodą na tę nieprzystawalność a ponowoczesną epifanią samej pustki, w którą zapada się znak” dojrzeć wątły ślad wielkiej nadziei – tej, że gdzieś między Nietzschem a Heideggerem, Derridą a de Manem, tam, „gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi”, istnieje Życie prawdziwe, Życie-samo, podstępnie dla nas dostępne-niedostępne. Życie to byłoby właśnie ową „planetą nocy”, z którą próbujemy nawiązać kontakt za pomocą języka, i której w ten sposób – wbrew przelotnej, lecz powracającej wciąż intuicji – nie dotykamy; absurdalną jak cytat z piosenki Filipinek pośród wyimków z teologicznych ksiąg, *sensu stricto* niesamowita: tak, iż de-manowskie w duchu sugestie na temat śmiertelności siły figuracji zdalyby się oplakiwaniem. Zdalyby się, ściślej, rodzajem żaloby powtórzonej po trudnym rozstaniu z niedojrzałą, jak twierdzi Freud, wiarą w nieśmiertelność. Dla dorosłego człowieka zaś (zdaniem kogoś pokroju de Mana) wiara w życie bez końca i w „namacalny” związek z życiem to jedno; poeta pamięta jednak, iż kiedyś był dzieckiem, i myśl o wspomnianym związku jest dlań natrętna, nawet jeśli „dojrzałe” prawienie o śmierci traktuje poważnie – zob. Z. Freud, *Niesamowite*, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006, s. 235-262. Por. A. Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.

5. D. Fite, *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*, Amherst 2009.
6. Z. Freud, *Pisma psychologiczne*, t. III, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.
7. M. Głowiński, *Prace wybrane. T. 4: Zaświat przedstawiony – szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998.
8. J. Gutorow, *Andrzej Sosnowski: być albo nie być i być*, „Kresy” 1997, nr 2.
9. G. Hartman, *Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven 1954.
10. F. Kermode, *Romantic Image*, Londyn 1957.
11. H. Kenner, *The Invisible Poet: T.S. Eliot*, Londyn 1965.
12. R. Langbaum, *New Modes of Characterization in „The Waste Land”*, [w:] *Modern American Poetry*, red. H. Bloom, Nowy Jork 2005.
13. J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
14. W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago-Londyn 1986.
15. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, „October” 1980, nr 12.
16. D.N. Rodowick, *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*, Durham-Londyn 2001.
17. A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki (1987-2007)*, Wrocław 2009.

PAWEŁ GRAF

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Tytus Czyżewski sto lat później

„Pozostało z tej krótkiej epopei futuryzmu parę pięknych rewelacji poetyckich, których wartość kiedyś będzie oceniona”.

Stefan Kordian Gacki, *Sztuka ludzka*

„Nowością w nowych mediach nie są nowe rodzaje spostrzeżeń, ale [...] nowością jest w nich: *Nowa wyobraźnia*. Ludzie od początku potrafili wyobrazić sobie rzeczy i zdarzenia mocą fantazji. Ale musieli też czynić to sami [...]. *Można wpatrywać się w ten ciąg obrazów* [na ekranie – P.G.] *z fascynacją, bo oto jak gdyby wyobraźnia się wymancyponowała, jak gdyby przewędrowała z wnętrza w zewnętrzne, jak gdyby można było własne marzenia oglądać z zewnątrz*”.

Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność*

„Wszyscy chcą odmiany – czegoś innego – chociażby za cenę silnych podrażnień zmysłowych [...]. Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych syntetycznych wzruszeń. Skojarzenia myślowe będą rzadkie, niespodziewane i nieprzewidziane – forma barwna – wiersz jak najbardziej wolny – kontrasty myślowe jak najbardziej oddalone”.

Tytus Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu...*

Tytus Czyżewski całe swoje życie był poetą na rozdrożu – niczym odinteligentniony święty – bohater jednego z ostatnich napisanych przezeń tekstów, który wpięty w pierś woła rozpaczliwie do tłumu, kopiącego go w piersi i plecy: „bijcie mnie, bijcie / ja chcę wiedzieć kto jestem...”; a po chwili dumnie „wstaje wdziewa na się suknię / i kroczy zamyślony nad morzem / Tłum idzie za nim”¹. Również Czyżewski godził w sobie ambiwalentne przekonania o własnej sztuce – z jednej strony przeświadczony o jej wyjątkowości i nowatorstwie, które muszą być docenione; z drugiej popadał w zwątpienie, wielokrotnie z goryczą

¹ T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, s. 293-294.

odnotowując lekceważenie krytyków i młodych twórców, odmawiających mu miejsca na literackim Parnasie: „W moich budowach formy poetyckiej – pisał - chcę ocalić przed śmiercią poezję która niestety w ostatnich czasach, pod ręką niepowołanych stała się robotą na „miarę szewca nie Apollina”, i dalej:

Dziwne to jednak, że tak poeci najmlodszy, jak i poeci starsi dziś do tego przyznać się nie chcą, ignorując swoją [...] twórczość poetycką [...]. Niestety – w Polsce nie ma krytyki, nie ma krytyki przychylniej i rozumiejącej najmlodsza sztukę i poezję. W Polsce znikła przede wszystkim etyka i uczciwość w kwestiach krytyki i wartościowania sztuki. *Bądź dla nas grzeczny, siedź cicho, nie wyrastaj zbyt szybko ponad innych, a może coś o tobie napiszemy.* Oto jest dewiza [...] współczesnych krytyków [...]. Ja zdążam [...] do nowej poezji – do uwolnienia słowa od pleśni i cynizmu².

Z perspektywy czasu można powiedzieć, że krakowski futurysta doczekał się upragnionego, pośmiertnego co prawda, uznania; pytaniem otwartym pozostaje natomiast, czy nowatorstwo jego dzieła, będącego: „poematem krzywości linii i miary, tańczącym w chuci powojennej”, będącego: „szczękaniem zębami **przed tem** – co **potem**” oraz pochwałą „zagubionego instynktu w tworzeniu”³ – zostało w pełni docenione i opisane. To uznanie jest też spełnieniem futurystycznych marzeń o technologizacji sztuki, co pozwala jej w pełni wybrzmieć, zaistnieć i oddziaływać na szerokie masy odbiorców – przykładowo twórczość Tytusa Czyżewskiego została „umediowiona” jako radiowe słuchowisko (w *Pastorałkach* z rolą tak znanych aktorów jak Franciszek Pieczka czy Wiktor Zborowski; w *Ośle i słońcu w metamorfozie* rolą Piotra Frączewskiego), zaśpiewana przez Ilonę Olejnik i uwieczniona na portalu youtube.com oraz zapisana w postaci MP3, fragmentarycznie sfilmowana... Nie darmo sto lat temu Czyżewski proroczo wykrzykiwał: „**Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamodzieci** – magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”⁴. Futuryzm bowiem – jak pisała Helena Zaworska – „chciał być nie tylko nowym rodzajem sztuki, chciał być przede wszystkim nowym stylem życia”⁵, a technologia jest przecież życia tego aspektem istotnym, może nawet najistotniejszym.

Wiersze autora *Robespierre’a* – interesujące, ale też zaskakujące nawet dla współczesnego czytelnika – często były interpretowane, chociaż najczęściej widziano w nich po prostu realizację formistycznych i futurystycznych założeń. Interesować nas tu będą te teksty, które stały się

² Tamże, s. 229-232.

³ Tamże, s. 118-119, 117.

⁴ Tamże, s. 119.

⁵ H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963, s. 86.

elementem audialno-wizualnego projektu „Cyfrowe zielone oko” autorstwa Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego. Projekt, adaptujący poezję Czyżewskiego do możliwości przedstawienia cyfrowego, ciągle rozwijany i uzupełniany o nowe teksty, jest w całości dostępny w Internecie⁶. Obecnie⁷ obejmuje on następujące wiersze pochodzące z dwóch pierwszych tomików poetyckich Czyżewskiego: *Oczy tygrysa*, *Mechaniczny ogród*, *W szpitalu obłąkanych*, *Muzyka z okna*, *Sensacja w kinie* oraz *Noc-dzień*⁸.

Zdaniem Jana Józefa Lipskiego w przypadku *Oczy tygrysa* obserwujemy zbliżenie na linii poezja – film. Wiersz pokazuje kolejne sceny niczym ujęcia kamery, która zbliża i oddala ukazywane plany, kamery – jednocześnie będącej metaforycznie tęczówką postrzegającego oka; czytelnik natomiast przygląda się montażowi tych scen:

Czyżewski tak dobrze rozumiał *specificum* techniki filmowej, że jego montaż dźwięku i kojarzenie go z obrazem ściśle przylegają do rozdziału *Dźwięk i jego rola* z pracy Cękalskiego *ABC taśmy filmowej*, publikowanej w 1932 r. Wiersz *Zielone oko* zbudowany jest w całości na zasadzie zmiennego rytmu montażu i planów⁹.

Pisząc o tym samym utworze, Agnieszka Smaga wskazuje na, wynikającą z zasad formizmu, symultaniczną obecność wielu płaszczyzn: realistyczną klatkę dla zwierząt, synestezyjne skojarzenia podmiotu,

⁶ Projekt ten dostępny jest na stronach www: <http://ha.art.pl/czyzewski/>;
http://ha.art.pl/czyzewski/muzyka_z_okna.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/sensacja_w_kinie.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/mechaniczny_ogrod.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/w_szpitalu_oblakanych.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/oczy_tygrysa.html;
http://ha.art.pl/czyzewski/noc_-_dzien.html.

Odbiorca tekstu uruchamia konstytuujące go elementy dowolnie (cały czas mamy literalnie do czynienia z wierszami Czyżewskiego) oraz nieco intuicyjnie poprzez klikanie w różne miejsca ekranu, najeżdżanie myszką, wybór ustawień... Tym samym współtworzy on tekst, który „czyta”. W odbiorze w akcie percepcji współpracują bodźce wizualne, dotykowe, dźwiękowe; jednocześnie tekst wiersza Czyżewskiego jest nieobecny w swej pierwotnej całości, ukazując się każdorazowo inaczej. Wszystko to sprawia, że projekt ten w pełni realizuje futurystyczną zasadę: „dobre jest [to F.T. Marinetti – przyp. P.G.] to wszystko, co pomnaża fizyczne, intelektualne i instynktowne siły człowieka, doprowadzając je do szczytów rozwoju”. Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 239-240.

⁷ Tj. 30.10.2013.

⁸ Interpretowane w ostatnim czasie przez badaczy były zwłaszcza trzy pierwsze z tych teksów; trzy pozostałe były raczej ilustracją innych tez badawczych i nie stanowiły przedmiotu osobnych analiz.

⁹ J.J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*, [w:] tegoż, *Słowa i myśli*, t.1, Warszawa 2009, s. 51. Pisząc o *Oczach tygrysa*, Lipski tytułuje ten wiersz nazwą tomiku – *Zielone oko*.

przestrzenie wyznaczone zmysłami słuchu i wzroku, światy surrealistycznych wyobrażeń oraz światy zbudowane z ludzkich emocji¹⁰.

Aktywność percepcyjna czytelnika – dowodzi Smaga – była kwestią wyboru *kontrolowanego* własnościami strukturalnymi dzieła [...]. Zasady te brały pod uwagę fakt, że odbiorca nigdy nie będzie potrafił odczytać do końca założeń nadawcy. Dlatego nie wymagały od niego pełnego zrozumienia tekstu, idealnych kompetencji. Pozostawiały, jak w rytuale, sferę niedopowiedzianego [...] widz potencjalny, potem konkretny przyglądał się nieciągłym i niespójnym, realnym i irrealnym elementom wprowadzonym za pośrednictwem płaszczyzny językowej, graficznej i dźwiękowej. [...] Dla uniknięcia pułapki uspoźnienia tekstu na wstępnym etapie percepcji [...] podmiot dzieła formistycznego burzył świat misternie zbudowany przez odbiorcę wirtualnego [...] zorientowaniem tekstu na prawo, wytluszczeniem, powtórzeniem [...] pozostawiał niespójne i nieciągle elementy [...] proponował [...] – odbiorco, wyciągnij konsekwencje ze swoich działań, odpowiedz na nie emocjonalnie. [...]. Odbiorca [...] miał powtarzać akt kreacji jeszcze raz, jeszcze raz, i tak bez końca, analogicznie jak w rytuale [...] by ostatecznie sprowadzić cały tekst do onomatopeicznego powtarzania, stojącego już u granic percepcji: **Czi-czi hi hi czi-czi**¹¹.

Zdaniem Agaty Soczyńskiej „już tytuł tomiku *Zielone oko* akcentował wszechobecność obserwacji – panowanie niewidzialnego oka – oka tygrysa, oka (patrz: obiektywu) kamery, oka snu, oka jawy, oka strachu czy wszechwładnego hipnotyzera”¹², którym okazuje się demoniczny twórca z nerwowymi oczami o magnetycznym spojrzeniu¹³. Fantasmagorycznej kompozycji barw, dźwięków i ruchu dominującej na początku utworu - w drugiej części tekstu przeciwstawia się metafizyka snu „strachu i hipnotyzmu. Wiersz ten – w jej przekonaniu – jest w rezultacie klasyczną groteską, w której atmosferze grozy i narastającego napięcia przeciwstawia się onomatopeja, dziecięca wyliczanka imitująca odgłosy dżungli, zabawa słowem oraz „barwne szaleństwo” – co razem wzięte kieruje nas w stronę formistycznej metafory, która pozwala na uzyskanie tzw. jednolitości obrazu i formę właśnie wysuwa na pierwszy plan dzieła¹⁴.

Również dla Beaty Śniecikowskiej uzyskany obraz poetycki jest niejasny i chaotyczny, bardziej malarski (o mocno zaznaczonym kontraście barw) i akustyczny niż logiczny, „obraz dżungli jest udziwniony, dosłownie *przekracza ludzkie pojęcie* czy może raczej – ludzkie

¹⁰ A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 88.

¹¹ Tamże, s. 191-193.

¹² A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006, s. 27.

¹³ Tamże, s. 28.

¹⁴ Tamże, s. 32.

widzenie”. Mimo to jego efekt stanowi dzieło spójne – „obraz pełnej życia dżungli i jej władcy, tygrysa o *krwistych zielonych oczach*”¹⁵.

Z kolei *Mechaniczny ogród* – nota bene przez Lipskiego oceniany jako negatywny eksperyment¹⁶ – uznała Śniecikowska za „stosunkowo nieskomplikowaną geometryczną kompozycję plastyczną”, za „mariaż słowa i plastyki, gdzie elementem dominującym jest – przynajmniej na pierwszy rzut oka – sfera malarska”, mimo iż „prostokątów [...] nie wypełniono kolorem ani schematycznymi rysunkami płatków kwiatowych, a literami”.

Tytułowy przymiotnik – mechaniczny – ma [...] jak się wydaje, wydźwięk ironiczny – apoteoza geometrycznych lewkonii, pierwiastków czy bratków to pomysł z gruntu absurdalny [...]. Poeta wskazuje tu jedynie pewien model, plan ogrodu [...] proponuje wizualno-słowny żart. Ostatnią część *Mechanicznego ogrodu* uznać można [...] za polską odpowiedź na dadaistyczny postulat tworzenia wierszy statycznych, które, *czynią ze słów indywidua, z trzech liter las* [...] zapis – dodaje – silnie determinuje odbiór utworu. Czytelnik przestaje wręcz dostrzegać uporządkowanie języka poetyckiego, nie zwraca uwagi na pojawiające się rymy (*bratek – kwiatek; śmieje – nadzieja*), nie widzi, że (to) 12-zgłoskowiec (*Paź królowej Róża biała Róża Bratek/ Lewkonia Róża żółta Pierwiastek kwiatek*)¹⁷.

Z autorką polemizuje Sławomir Sobieraj, uznając, iż to „nie gra kodów pojmowana w sensie ludycznym jest tu najważniejsza”, mówiąc zamiast tego o obrazie „zmechanizowania przyrody”, co charakteryzuje kulturę miejską oraz odsyła nas do kategorii sztuczności cechującą kulturę masową, „która zastępuje naturę i ją imituje w postaci witryn sklepowych (np. kwaciarni) lub wystroju strzelnicy”.

Z jednej strony – dowodzi – mamy do czynienia z graficznym przedstawieniem przyrody „ucywilizowanej” w technicznym, mechanicznym wymiarze, z drugiej – z odczuciem impresjonistyczno-duchowym, gdzie zwizualizowany układ wyrazów (dwuszpaltowy) ukazuje dwa obrazy [...]: pierwszy referuje kontakt bliski ze światem przyrody, prawie dotykalny, drugi obraz to pejzaż górski w oddalonej perspektywie. Obydwa współgrają ze sobą, imaginując autentyczne obcowanie ze światem natury, które staje się przesłanką dla swoistej wiary w jej konsolacyjną moc¹⁸.

Nagromadzenie głoski „r” – dopowiada dalej – „poprzez kumulację wibracji fonicznej ewokuje siłę życia przyrody i człowieka oraz radość, którą to życie przynosi”, a jeśli już ogród to „dziki

¹⁵ B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005, s. 104-105.

¹⁶ J.J.Lipski, dz. cyt., s. 53.

¹⁷ B. Śniecikowska, dz. cyt. s. 54-55.

¹⁸ S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009, s. 139-140.

i nieplewiony, świadomie pozostawiony samemu sobie, ponieważ granice międzywyrazowe są niestabilne i płynne”¹⁹.

Jednakże według Smagi mamy tu raczej do czynienia z kubistycznymi fascynacjami prymitywizmem, czytelnik zaś może percypować utwór wielostronnie w perspektywach tak przestrzennych (jako obraz), jak czasowych (jako wiersz), co znów jest rozpoznaną przezeń cechą formizmu²⁰. By uchwycić formę, należy w lekturze wiersza unikać pytania o znaczenie:

Dlatego tematem wiersza nie był człowiek, a ożywiona materia. Zasada mechaniczności, czyli regularnej powtarzalności tego samego elementu – ogrodu – w płaszczyźnie mentalnej, wizualnej, pierwotnej, sztucznej, zurbanizowanej, dźwiękowej, stała się elementem scalającym, w myśl idei poszukiwania syntezy zjawisk. Pojawiła się w planie werbalnym i graficznym tekstu. Kody komunikacyjne funkcjonowały równoprawnie, usunięcie jednego z nich spowodowałoby osłabienie efektu niespójności i nieciągłości komunikatu²¹.

Wreszcie w *W szpitalu obłąkanych* Śniecikowska wskazuje na „elementy surrealizujące”, pisząc:

W Szpitalu obłąkanych to tekst oniryczny, już sama jego rama – majaki chorego psychicznie – każe poszukiwać związków z surrealizmem. [...]. Poszczególne obrazy poetyckie czy raczej fragmenty takich nieukończonych obrazów to elementy zaczerpnięte z różnych porządków, jakby na zasadzie palimpsestu tworzące jeden tekst (*koła zielone, kłęb węzłów, lichtarze*) [...]. Kompozycja wiersza jest więc nieliniarna, dyskretna, poszczególne jej *odpryski* są jednak *zryte* cienkimi, niemal niewidocznymi skojarzeniowymi *niemi*; całość natomiast okazuje się na swój sposób spójna i konsekwentna²².

A w innym miejscu:

Dla stworzenia tej wierszowej konstrukcji przydatne okazały się [...] niektóre spośród receptur Marinettiego [...]. Obecna w wierszu *składnia strzępkowa* doskonale współgra z tematem dzieła – oddaje alogiczny, asocjacyjny tok myślenia i mowy podmiotu lirycznego – pacjenta tytułowego szpitala [...]. Niejednorodność struktury współbrzmień współgra z nieśpiesznym, asocjacyjnym tokiem całego utworu²³.

¹⁹ Tamże, s. 140.

²⁰ A. Smaga, dz. cyt., s. 119-121.

²¹ Tamże, s. 121.

²² B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 123-125.

²³ Taż, „Nuż w uchu”? *Konceptje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 406-407.

Sumując – interesujące nas teksty Czyżewskiego odczytywane były w ostatnim czasie na przecięciu dwóch strategii interpretacyjnych. Pierwsza z nich polegała na wpisaniu poety w swą epokę, w wymiarze szerszym niż macierzysty futurizm – a zatem w doświadczenie kubizmu, formizmu i surrealizmu, przy wykorzystaniu kategorii groteski. Tym samym znika rozdźwięk pomiędzy tym, co literackie, a tym, co malarskie – oko i ucho współpracują ze sobą, dając w efekcie sztukę syntetyczną. Drugą strategią związaną była z autotematycznymi wypowiedziami samego Czyżewskiego, który, w szkicach o sztuce przyszłości, głosił potrzebę odlogicznienia poezji, pisząc sugestywnie:

Każde słowo posiada wartość autonomiczną [...] wytyczając wartości logiki, pojęcia, czy wreszcie onomatopeicznego dźwięku. Słowo [...] automatycznie mające tylko wartość w sobie samym, staje się podłożem do nowej poezji i prozy [...]. Dźwięki, jak np. (przypuśćmy) ai, aüo, ao itp. użyte bez znaczenia (jako słowa logiczne), mogą działać sugestywnie jako poezja [...]. Jeśli weźmiemy np. pewną ilość słów i za pomocą tzw. **anarchizacji** połączymy je, dodając im znaczenie autonomiczne i sugestywne, dając im w zbiorowisku (zdaniu) mniejsze lub większe znaczenie logiczne lub wyobrazeniowe, zbliżymy je do istotnego znaczenia słowa, jako poezji [...]. *Dlatego słowa i zdania mimo powierzchownej często alogiczności w całości [...] dają spójną istotę, która żyje jako organizm w przyrodzie.* Zupełne zerwanie z dotychczasową *logicznością* poezji [...] prowadzi do stworzenia **poezji sugestywnej, poezji prawdziwego realizmu**²⁴.

Strategia ta polegała zatem na takiej lekturze, która z jednej strony podkreślała właśnie postulowane przez autora odlogicznienie, niespójność, chaotyczność tekstów – z drugiej, znajdowała ukrytą całość delikatnie zarysowaną w tkance dzieła²⁵. Jak pisał Edward Balcerzan: „Romantyk dziewiętnastowieczny musiał zdobyć się na maksimum wysiłku wyobrażeń, na hiperboliczne *nadużycie gestu i śmiałości wyrazu* (J. Przyboś), aby napisać: Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie, / Wcielam w słowa, one lecą, / [...] Ich okrągłość dłonią czuję, / Ich ruch myślą odgaduję (A. Mickiewicz). Poeta pierwszej ćwierci XX wieku, epoki radia i filmu, mógł to wszystko zobaczyć i usłyszeć, jak miliony innych ludzi, w domu, na ulicy, w sali kinowej. Nie potrzebował nawet *myślą odgadywać* ruchu słów – słowa poruszały się na ekranie naprawdę”²⁶.

²⁴ T. Czyżewski, dz. cyt., s. 297.

²⁵ Warto w tym miejscu podkreślić fakt, że niezależnie od preferowanego ujęcia interpretacyjnego, badacze analizowali (co można odczytać z ich interpretacji) jedynie warstwę słowną dzieła, gdyż rysunki samego Czyżewskiego, będące integralną częścią jego tekstu, znalazły się wyłącznie w pierwodruku, konsekwentnie pomijane przez kolejnych wydawców.

²⁶ E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 183-184.

Anarchizacja słów postulowana przez autora *Nocy – dnia*, rzeczywiste wypuszczenie ich na wolność, połączenie tego, *co* napisane z tym *jak* napisane, z dźwiękiem i obrazem, a także – jakże futurystyczne z ducha – wykorzystanie nowych technologii cyfrowych, co uruchamia nieznane wcześniej możliwości odbiorcze i czyni czytelnika nieomal „konstruktorem znaczeń”, są immanentnym celem projektu dvojgła autorów, którzy postanowili pokazać i zinterpretować wiersze Czyżewskiego raz jeszcze. Jednocześnie powstała inna jakość, wpisująca się w doświadczenie poezji cybernetycznej. Powstaje w tym miejscu pytanie – czy nowatorska forma, wynikająca z nowej technologii, jest tylko uatrakcyjnieniem lektury, jej wzbogaceniem o audialność i wizualność; czy też przeciwnie, ma ona znaczenie sensotwórcze i mamy przed sobą „nieznane” dotąd, aczkolwiek przeczuwane i prognozowane przez futurystów, teksty poety?²⁷ Niezależnie od odpowiedzi intuicyjnie czujemy, że pokazane adaptacje są bardzo mocno osadzone w poetyce Czyżewskiego i zachowały silny związek z oryginałami. Co więcej, pozwalają one w pełni pokazać, jak istotne dla rozwoju poezji XX i XXI wieku i jak bardzo aktualne było i jest odlogicznienie, asocjacionizm, ekspresywność... tak twórczo stosowane przez autora *Zielonego oka*. A wszystko to w zgodzie ze słowami samego twórcy, przywołanymi tak w motcie tych uwag, jak w tekstach autorów cyfrowego projektu postulujących nowy, cyfrowy instynkt: „Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych syntetycznych wzruszeń”²⁸.

Wydaje się, że komputerowy ekran-okno jest w naszych czasach przeznaczony do tego najlepiej, nawet jeśli mamy poczucie, że poezja – rozumiana jako intymny kontakt czytelnika, autora i tekstu jest tu niemożliwa, a cudzy głos, kawałkujący swym mechanicznym brzmieniem utwory Czyżewskiego, rażąco narusza naszą prywatność i intymną

²⁷ O dominującej funkcji medium w tworzeniu sensów tego, co jest komunikowalne pisał między innymi Marshall McLuhan w słynnej *Galaktyce Gutenberga*, wskazując co medium nieodwracalnie zmienia w sztuce samej, w jej odbiorze i znaczeniu: „Ci, którzy są świadkami wdrażania nowej techniki – czy to alfabetu, czy radia, reagują najsilniej, ponieważ nowe stosunki pomiędzy zmysłami wytworzone jednocześnie przez techniczne rozszerzenie oka lub ucha, prezentują człowiekowi nowy, zaskakujący świat, który wywołuje nowe, silne zamknięcie lub odmienny wzorzec współgry wszystkich zmysłów ze sobą. Jednak początkowy szok stopniowo mija, kiedy cała społeczność przyswaja sobie nowy sposób percepcji we wszystkich obszarach działalności i skojarzeń. Natomiast prawdziwa rewolucja następuje w późniejszej i przedłużonej fazie przystosowania życia społecznego i osobistego do nowego modelu percepcji stworzonego przez nową technikę” – M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001, s. 166. Autor tego tekstu w pełni podziela zaprezentowane wyżej zdanie.

²⁸ Zob. wskazane strony www.

przestrzeń lektury. Narusza niekiedy tak bardzo²⁹, że można mieć złośliwą ochotę a rebours nawiązać do koncepcji Rolanda Barthesa, opisaną przezeń w *Przyjemności tekstu* i – jeśli zgodzimy się z francuskim badaczem, iż akt lektury jest tożsamy z aktem seksualnym – to w tym przypadku możemy mówić jedynie o cyberseksie, będącym sztuczną namiastką realnej przyjemności. Niezależnie od indywidualnych estetycznych upodobań czytelniczych, ekran, na którym odbiła się twórczość Czyżewskiego, ma jednak istotną zaletę – wydobywa on bowiem tę poezję z archiwum tekstów nieczytanych, dając jej szansę na drugie życie i na uzyskanie upragnionego przez Czyżewskiego intertekstualnego znaczenia.

Jedną z ważnych postaci, badających współczesne formy medialności – Anne Friedberg – zwróciła uwagę na istotną, sensotwórczą rolę okna (wraz z towarzyszącą mu ramą i synonimicznym niemal ekranem). Dodajmy natychmiast, że okna wystawowe, kawiarniane, mieszkalne... są przecież niezmiernie ważnym elementem futurystycznego doświadczenia, by przywołać choćby słynne *Okna Rosta* Majakowskiego. Cytując myśl Friedricha Kittlera: „Książka drukowana nie tyle się przeżyła, co raczej samo to wyjątkowe medium było tym głównym czynnikiem, który umożliwił prześcignięcie jej przez zaawansowane technologie”³⁰. Friedberg pisze:

Usytuowany naprzeciw ekranu widz/telewidz/użytkownik trafia w fenomenologiczny splot – w sam środek podwójnego paradoksu: mobilności i nieruchomości (odpowiednio; obrazów i widza), materialności i niematerialności [...]. Ekran funkcjonuje tu jako element architektury, otwierając w ramach *architektury odbioru* materialność zabudowanej przestrzeni przez wirtualne otwory³¹.

Prowadzi nas to do odczucia – użycie jej sformułowania – *przepychu powierzchni*³² przez nowego, performatywnie zorientowanego czytelnika, który sam generuje wielość lub ją ogranicza, chłonie teksty cyfrowe wielo- lub jednozmysłowo – według swoich percepcyjnych możliwości, a nade wszystko swej woli. Przeanalizujmy pod tym kątem *Oczy tygrysa* – po uruchomieniu okna z tekstem wpatruje się w nas spore oko, którego białko nagle staje się przekrwione. Cała płaszczyzna jest przyjemnie zielona. W zależności od ruchu myszki pojawiają się słowa: „czy to hipnotyzm” lub „czy to strach”. Czytelnik może generować je

²⁹ Wiele osób, które widziały i słyszały analizowany projekt, podkreślało swe nieprzyjemne odczucia, nieprzystawalność tego, co jest projekcją multimedialną do ich wyobrażenia poezji Czyżewskiego – w moim odczuciu powodem tego jest mechaniczna barwa głosu recytującego wiersze.

³⁰ A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 47.

³¹ Tamże, s. 266.

³² Tamże, s. 300.

w nieskończoność, bądź przechodzić pomiędzy tymi inskrypcjami. Napis pierwszy rzeczywiście w swym powolnym falowym ruchu stara się wniknąć w nieświadomość czytelnika, wręcz zahipnotyzować go; drugi to szybkie, chaotyczne wręcz przesuwanie się słów, migotanie; prędkość percypowanego ruchu wprowadza silny niepokój. Tym samym zmienia się sytuacja poznawcza – co w tekście poety było punktem dojścia: rozróżnienie między lękiem a snem – tu rozpoczyna nasze uczestniczenie w wierszu, wytwarzając inny horyzont oczekiwań. Klikając w spoglądające z ekranu oko, przechodzimy do świata „dżungli” – jedynym pewnikiem jest obecność wpatzonego w nas oka; inne jakości są potencjalne: małpy, papugi, rododendrony, palmy wraz z dźwiękami, które wydają to jakby słuchowe i obrazowe atrakcje naszej wędrówki po tekście. Sami decydujemy o swej drodze, nie mogąc jednak odrzucić wyjściowej opozycji snu i strachu, nocy i dnia, hipnozy i racjonalnego poznania. Kliknięcie w oko nieoczekiwanie wszystko zmienia – przedstawienie dżungli staje się przedstawieniem malarskim. Kubistyczne formy (kwadraty, koła, kreski) w futurystycznym ruchu przenikają obraz i nasycają go kolorami. Nie ma już strachu i hipnozy – jest Sztuka. Wiersz Czyżewskiego rozpoczyna „szum fioletu” – projekt kończy się fioletowym tańcem. Ostatnie kliknięcie przenosi nas na początek tekstu – tym razem zinterpretowanego jako wielkie koło, w którym życie z jego egzystencją nierozzerwalnie łączy się z wyrażającym je (w sposób jedyny i absolutny: w końcu motyle i palmy to tylko i aż słowa z ich niepewną referencją) doświadczeniem artystycznym.

Siergiej Eisenstein, poszukujący nowych sensów w nowych możliwościach technicznych pisał:

W przeszłości widz poruszał się między [serią] starannie rozmieszczonych fenomenów, które sekwencyjnie absorbował zmysłem wzroku. Ale to było w przeszłości. W dzisiejszych czasach [są to słowa z roku 1938 – przyp. P.G.] jest to wyobrażona ścieżka, którą oko podąża i zmienne postrzeżenia obiektu, zależne od tego, jak on się oku objawia. Dziś może to być również ścieżka, którą podąża umysł w poprzek wielości fenomenów rozrzuconych w czasie i przestrzeni, zebranych w ramach konkretnej sekwencji w jeden istotny koncept; te rozmaite impresje przesuwały się przed nieruchomym widzem³³.

Oczywiście w naszych czasach pojawiły się kolejne możliwości – w miejsce widza nieruchomego i biernego mamy aktywnego wędrownika po tekście, wytwarzającego wraz z jej fenomenami ścieżkę, po której kroczy.

Futuryzm, w swych licznych manifestach technicznych, przewidział to zresztą znacznie wcześniej, postulując przed stu laty

³³ S. Eisenstein, *Montage and architecture*. Cyt. za: A. Friedberg, dz. cyt., s. 309.

sprowadzenie skojarzeń myślowych do sieci obrazowych, za pomocą których można będzie dać prawdziwy i zarazem poetycki obraz życia³⁴. A futurystyczną pieśń koniecznie trzeba było wpierw zobaczyć, by móc ją, co paradoksalne, jednocześnie usłyszeć – jak świetnie pokazuje nam tekst Fortunato Depero *Canzone Futurista*³⁵ – w tekście tym rozrzucenie słów po kartce i porozrywanie ich, wytłuszczenia są tym, co w erze przedkomputerowej mógł zrobić twórca pragnący, przeczuwanego przezeń, nowego świata:

Czyż wszystkie ludzkie eksperymenty naszej epoki [to U. Boccioni – przyp. P.G.] nie zmierzają przypadkiem ku tej nieważkości, która jest w nas wokół nas i przez nas? Nie zapominajmy, że siedliskiem życia jest jedność energii, że jesteśmy ośrodkami odbierającymi i przekazującymi, i w ten sposób pozostajemy nierozzerwalnie ze wszystkim powiązani. Nasza wrażliwość musi być wyrazem tej nieograniczonej wiązki energii³⁶.

Friedberg, autoanalizując sens swej analizy kultury z perspektywy okna, pisze o historycznej paralaksie. Podczas gdy renesansowa perspektywa uzgodniła relację między tym, co bliskie i tym, co dalekie, teraz przyszedł czas na ustalenie relacji między tym, co teraz, a tym, co kiedyś, przy jednoczesnym sięgnięciu zarówno do kategorii czasoprzestrzeni, jak do technologii. Tym samym spotykają się obok siebie odkrycia piętnastowieczne (teorie perspektywy) z siedemnastowiecznymi (teorie optyki i umysłu), z dziewiętnastowiecznymi (praktyki wizualne), dwudziestowiecznymi (Media ruchomego obrazu) oraz z naszą terażniejszością³⁷. Dopowiedzmy, że obok siebie spotykają się też forma otwarta i zamknięta; jedność i wielość „tradycyjna” z wielością multimedialną; „jasność” jednozmysłowa z „niejasnością” wielozmysłowości; indywidualność lektury z performatywnym wykonaniem; jednorodność materii sztuki z jej wielorodnością...

Przede wszystkim jednak projekt Pawlickiej i Podgórnego wpisuje poezję Czyżewskiego we współczesną problematykę okulocentryzmu. Sprzeciw wobec dominacji w kulturze europejskiej zmysłu wzroku, obecny implicytnie w myśli Nietzscheńskiej, a w sposób jawny występujący w dziele Sartre'a – nabrał w naszych czasach ogromnego znaczenia:

Uważam – to David M. Levin – że należy stawić czoła hegemonii wzroku – okulocentryzmowi naszej kultury. Sądzę, że musimy przeanalizować bardzo krytycznie sposób widzenia, który

³⁴ Zob. Ch. Baumgarth, dz. cyt., s. 140.

³⁵ F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano 2012, s. 60.

³⁶ Cyt. za: Ch. Baumgarth, dz. cyt., s. 231.

³⁷ A. Friedberg, dz. cyt.

dominuje w dzisiejszym świecie. Pilnie potrzebujemy diagnozy psychospołecznej patologii codziennego widzenia – i krytycznego zrozumienia nas samych jako istot wizualnych³⁸.

Cyfrowa postać poezji Czyżewskiego, jak i innych tekstów istniejących w tej postaci, jest zatem istotnym sposobem przywrócenia pełni ludzkiemu doświadczeniu świata, pełni wbrew oczywistej z pozoru dominacji oka – oto widzimy, słyszymy, mając ekran dotykowy czujemy pod palcem wiersz, zbliżamy się i oddalamy od niego....

Bowiem nasza „percepcja nie jest – jak dostrzegał M. Merleau-Ponty – sumą wzrokowych, taktylnych i słuchowych danych: postrzegam przecież w sposób totalny całym sobą, ujmuję unikalną strukturę rzeczy, wyjątkowy sposób bycia, który przemawia do wszystkich moich zmysłów jednocześnie³⁹.

Czy Tytus Czyżewski byłby zadowolony z cyfryzacji jego poezji? W moim przekonaniu, tak! Sam zresztą pisał:

Ja zejść po schodach do swojej ciemni optycznej
aby podrzeć księgi praojców⁴⁰.

BIBLIOGRAFIA

1. E. Balcerzan, *Przez znaki*, Poznań 1972.
2. Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978.
3. T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992.
4. F. Depero, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano 2012.
5. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012.
6. J.J. Lipski, *Słowa i myśli*, t.1, Warszawa 2009.
7. M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Poznań 2001.
8. J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysłu*, Kraków 2012.
9. A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010.
10. S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009.
11. A. Soczyńska, *Tytus Czyżewski. Malarz-poeta*, Warszawa 2006.
12. B. Śniecikowska, „Nuż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
13. B. Śniecikowska, *Słowo-obraz-dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Kraków 2005.
14. H. Zaworska, *O nową sztukę*, Warszawa 1963.

³⁸ Cyt. za: J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysłu*, Kraków 2012, s. 23-24.

³⁹ M. Merleau-Ponty, cyt. za: tamże, s. 28.

⁴⁰ T. Czyżewski, dz. cyt., s. 253.

KATARZYNA SZOPA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Niedomówka. Nutka lingwistyczna

„Nasze domy wzniesione są na anarchii wibracji”.

Gaston Bachelard

1. *niedomówka. nutka biograficzna*¹

Bruno Schulz w chwilach lęku

kreślił palcem
w powietrzu
kształt

domu.

przystań
zagraj w loto
a potem idź dalej
do mowy rozsypka azyl
przecież lepsze pielesze niż
do wynajęcia słoneczny niepokój
niewymawialny to znaczy nie można
wymówić go nam aż do rachunków sumienia
które przyjdzie przyplacić sobą kiedy w przeciągu
przechodnim gdzie zmysły w amfiladzie stanie
właściciel Komornik ze swą żoną Śmierdką
Trupienką ale zanim wprowadzą się w sztafaż
załęgną się tu załękną miłość i inne zarazy sorki
tupaje gołyszki almiki zmorne kołatki duchy
powrotniki stroszki omacnice i przejęzyczniki
jadowite (linguisticus mistucus variatio ironicus)
na ścianie zmaluje monidło jakiś chalupnik liryczny
a we mnie zamieszkają twoje wewnętrzne zamieszki
archipelagi snów postradanych z bezdomności
wykorzeniamy uchronie te latarnie po Dziadku
Utopku już trwa docieplanie już adres się staje

¹ J. Mueller, *niedomówka. nutka biograficzna*, [w:] *tejże, Zagniażddowniki/Gniażddowniki*, Kraków 2007, s. 27.

mieszkaniem tunel w świetelku z popielnika mruga
zamieszkiwać pod dachem języka potem znaleźć
w języku pochówek

nie da się pisać wiersza w kształcie domu
nie da się pisać domu w kształcie wiersza
(teraz pokaż różnice między obrazkami)

2. Słowo w obrazie – w stronę poezji konkretnej

Wiersz Joanny Mueller wprowadza nas, w sensie dosłownym i metaforycznym, w przestrzeń domu. Dom będzie oznaczał tu nie tylko nośną kategorię poetycką, ale, na co wyraźnie wskazuje kształt wiersza, niezwykle intensywny synkretyzm sztuk. Poezja Mueller otwiera się na czytelnika, a jej lektura wymaga uruchomienia wszystkich zmysłów i realizuje się w pełni w czasie wizualnego i akustycznego odczytania. Nie wystarczy zatem samo przeczytanie *Niedomówki* – ciche przemierzanie tekstu – trzeba ją wypowiedzieć, odczytać na głos, zobaczyć, jednym słowem: postrzegać. Zmysłowa percepcja zastępuje w przypadku tej poezji proces czytania, gdyż nadrzędnym celem sztuki, jak głosił Wiktor Szklowski, jest „odczucie rzeczy w formie widzenia, a nie pojmowania”². Rosyjski teoretyk szczególnie docenił rolę obrazu w procesie odbioru sztuki, któremu towarzyszy „dziwienie”, a które „występuje wszędzie tam, gdzie jest obraz. [...] Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego »widzenia«, a nie »poznawania«”³. Zatem poezję kontempluje się i analizuje przy użyciu fizjologii. Pojmowanie ustępuje więc miejsca postrzeganiu, semantyka dobrała się w parze z somatyką, a poezja stała się dźwiękowa, wizualna i przestrzenna.

Blisko zatem *Niedomówce* do poezji konkretnej, która charakteryzuje się natężeniem znaku i uprzestrzennieniem granic wiersza. „Poeta umarł ustępując miejsca człowiekowi, który poezję tworzy nie tyle piórem, co ciałem, nie tylko powierzchnią stronicy, co przestrzenią świata”⁴, jak wyrokuje Tadeusz Sławek. Istotą poezji konkretnej jest redukcja języka na poziomie składni, słowa i akustyki „w celu wywołania wrażenia procesu czynu, ruchu (poezja kinetyczna)”⁵. A zatem współczesna poezja wizualna odwołuje się do doświadczenia i zmysłów, które to stały się podstawą takich zwrotów teoretycznych, jak nowy materializm i teoria afektów, kładących nacisk na zmysłowy odbiór

² W. Szklowski, *Sztuka jako chwył*, przeł. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 100.

³ Tamże, s. 105.

⁴ T. Sławek, *Sztuka słowa, sztuka życia*, [w:] *Włodzimierz Paźniowski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba. Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977, s. 96.

⁵ Tenże, *O istocie poezji konkretnej*, [w:] *Włodzimierz Paźniowski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba...*, s. 35.

świata. Co więcej, poezja konkretna jest poezją syntezy, a jej działanie sprowadza się do charakteru zabawy (Szkłowski dowodzi, że udziwienie stanowi podstawę i sens wszystkich zagadek, ponieważ w każdej zagadce opowiada się o przedmiocie słowami, które go określają i przedstawiają⁶). Wszak ktoś (lub coś), głos płynący z wiersza, prowokuje do podjęcia gry: „teraz pokaż różnice między obrazkami” — czyli między tekstem (językiem) a obrazem. Czytelnik mimowolnie wciągnięty zostaje w tę grę, a jego rola niepostrzeżenie przeobraża się w stanowisko potencjalnego odbiorcy, a nawet obserwatora, co zbliża charakter tej poezji do malarstwa⁷. Zatem relacja tekstu i obrazu oparta jest na wzajemności, na ich „sczytaniu”, w którym to jedno nie może istnieć bez drugiego, jak pisze Jean-Luc Nancy:

To, co Obraz pokazuje, Tekst de-monstruje. Uchyła się od niego, uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca. To, co Obraz maluje, Tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni: *recto* to Tekst, a *verso* to Obraz, czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst)⁸.

Relacja *vice versa* tekstu i obrazu ostatecznie przelamuje wszechobecny kryzys reprezentacji i rozpadu na słowa i rzeczy, o którym pisał Michel Foucault. „Obraz i tekst – jak twierdzi Adam Dziadek – stają się dwiema stronami tego samego medalu”⁹. Wiersz w poezji konkretnej (jak również wiersz w kształcie domu) nie jest już tylko układem słów i znaków, ale staje się obrazem, ikoną, domaga się „nie tyle stopniowego łączenia części w całość, co natychmiastowego oglądu całości. [...] Linearność ustępuje więc miejsca przestrzenności, linia – bryle”¹⁰. A zatem dom w wierszu Mueller, albo i wiersz w poetyckim domu Mueller, sytuuje się w duchu poezji konkretnej; jest obrazem, który nas porusza. Natomiast poetka, znana bliżej jako leksykografka czy słowna kolekcjonerka¹¹, tym razem ujawnia się jako literacka architekta,

⁶ Por. W. Szkłowski, dz. cyt., s. 107.

⁷ Por. tamże, s. 40. Badaniem zależności pomiędzy obrazem/malarstwem i wierszem zajął się również Adam Dziadek, który wykorzystuje zjawisko „interferencji” (termin zapożyczony z fizyki). Relację między obrazem a tekstem autor określa mianem „oscylacji”, czyli wahania się pomiędzy dwiema danymi możliwościami. Por. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 14.

⁸ J.-L. Nancy: *Au fond des images*. Paris 2003. Cyt. za: A. Dziadek, dz. cyt., s. 15.

⁹ Tamże.

¹⁰ W. Szkłowski, dz. cyt., s. 39.

¹¹ Joanna Mueller najczęściej kojarzona jest z grupą warszawskich neolingwistów, która powstała w 2002 roku. Zawiązanie tej grupy ukoronowane zostało ogłoszeniem *Manifestu Neolingwistycznego v. 1.1.*, pod którym podpisali się Marcin Cecko, Maria

formująca graficzny kaligram. Z kolei językowy obraz domu skonstruowany przez poetkę daje się odczytać na kilka sposobów: podążając wertykalnym tropem Gastona Bachelarda – od komina, przez strych, aż po piwnicę, jak również w układzie czterech ścian „własnego pokoju”, jako przestrzeń prywatna i publiczna zarazem; a przede wszystkim jako przestrzeń zamieszkiwana przez kobietę, rzecz jasna. Są zatem dwa ośrodki, mogące organizować językowy obraz Mueller: horyzontalny i wertykalny. Mając na uwadze, że „[w]iersze konkretne mają wierzchołki, boki i dna, ale niekoniecznie początki, środki i końce”¹², zacznijmy w takim razie od wierzchołka.

3. Dom dzienny. Dom nocny

Tytułowy neologizm „niedomówka”¹³ sam w sobie zawiera element zagadki, w czasie rozszyfrowywania której błyskawicznie wylaniają się dwie nadrzędne kategorie: język i przestrzeń. Z jednej strony „domówka” ewokuje w wyobraźni czytelnika wizję domu, z kolei „niedomówka”, stanowiąca swego rodzaju negację, odsyła do kategorii niedomówienia, niedopowiedzenia skierowanego w stronę poetyckiej aluzji. Niedomówienie natomiast w niepokojąco bliski sposób pobrzmiewa jak niezadomowienie. Co więcej, istotnym tropem w odsłanianiu poszczególnych leksykalnych warstw jest podtytuł wiersza *Nutka biograficzna*. Niejednoznaczność lingwistycznej strategii Mueller w paradoksalny sposób odsłania i zasłania historię zamieszkiwania, bo przecież „wiersz w kształcie domu” z pewnością skrywa swoich mieszkańców. Co więcej, dedykując swoje wiersze „domownikom”, poetka nie zapomina o uporczywie powracających nieproszonych gościach. „Domownicy” posiadają swój bliźniaczy rewers w postaci „obcowników”, tak jak „gniazdowniki” przeciwstawione zostają „zagniazdownikom”. Co ciekawe, owym antynomicznym figurami i zestawieniom towarzyszy również dialektyka wnętrza i zewnątrz, sytuacja zamieszkiwania i bezdomności, a zwłaszcza wykluczenia i przynależności. Jaka jest zatem relacja między obrazem a językiem w poezji Mueller? Czy rzeczywiście obraz i tekst łączy relacja wzajemnego „sczytania”?

Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc i Joanna Mueller. Por. *Gada!Zabić? Pa[n]tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Koziol, Warszawa 2005.

¹² W. Szklowski, dz. cyt., s. 40.

¹³ Prefiks „niedo-” jest jednym z częstszych zabiegów spotykanych w poezji Krystyny Miłobędzkiej. W lingwistycznym okresie twórczości tej poetki spotykamy cały szereg gier słownych, takich jak „Niedo. Niedowybaczenia”, „Niedo. Niedowydobycia”, „Niedorozmowy”, które oznaczają nie tylko niemożność, niezrozumiałość, czy aspekt niedokonany, ale też są oznaką aporii języka, owej „dramatycznej niegramatyczności”, jak pisze Piotr Bogalecki. Zob. P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 41.

Kiedy Gaston Bachelard przywołuje figurę domu, opisuje wiejską chatę, która wylania się ze wspomnień dzieciństwa. Pozytywne odczucia związane z obrazem domu są dla niego wartością nadrzędną, owym „prymarnym” doświadczeniem. Obrazy domu tkwią w nas tak, jak my tkwimy w nich, powiada autor *Poetyki przestrzeni*. Bachelard skupia się nie tyle na domu realnym, co wyobrażonym: „dla każdego z nas istnieje dom oniryczny, dom marzeń i wspomnień, który zatracony jest w cieniu realnej przeszłości. Nazwałem ten dom oniryczny kryptą prawdziwego domu, w którym się urodziliśmy”¹⁴. Poetycki kształt domu Mueller z wylatującym dymem z komina uosabia pierwsze wyobrażenia dziecka, które spotkać można na dziecięcych rysunkach. „Prosić dziecko o namalowanie swojego domu – jak pisze Anne Balif – to prosić je o ujawnienie najgłębszego wymarzonego schronienia, które znalazło, by ukryć swoje szczęście. Jeśli jest szczęśliwe, z powodzeniem namaluje przytulny, bezpieczny dom, który został dobrze zbudowany na głęboko osadzonych fundamentach”¹⁵. W tym kontekście interesujące wydaje się to, co chce wyjawiać poetka, malując słowami swój dom? Jakie marzenia skrywa malowana chatka Mueller?

„przystań” – nakazuje czytelnikowi (albo i wchodzącemu do środka osobnikowi/obcownikowi) głos wydobywający się z wnętrza malowanego domu. Co więcej, homonimiczna gra konotuje jeszcze jedno znaczenie, które podpowiada, że dom ten jest bezpieczną przystanią. Gość wkraczający w przestrzeń wiersza Mueller zostaje zachęcony do wejścia „od góry”, od strony samego czubka dachu, gdzie otrzymuje kolejną wskazówkę: „zagraj w losto”. Jeśli wierzyć temu, co pisze Bachelard, strych byłby tu odpowiednikiem racjonalności, schronieniem umysłu, jednakże losto nasuwa nieuchronne skojarzenia z angielskim wyrazem *lost*, oznaczającym nie tyle sytuację zagubienia, co stratę. Być może chodzi o zatracenie się, o odgrzebywanie wspomnień ukrytych w postaci rupieci znajdujących się na strychu, albowiem, jak pisał Bachelard, „[c]óż to za muzeum marzeń — rupieciarnia na strychu!”¹⁶. Przy czym rupiecie symbolizują, według filozofa, zapomnianą tożsamość. Schodząc w dół poetyckich czeluści, napotykamy na siedlisko „mowy”, a podążając głębiej, dogrzebujemy się do „rozsyпки” i „azyłu”. „przecież lepsze pielesze / niż do wynajęcia słoneczny niepokój / niewymawialny”, czytamy w wierszu. Moment ten jest swoistą cezurą w strukturze wiersza — odsłania się bowiem druga płaszczyzna semantyczna i przestrzenna językowego obrazu. Podążając w głąb, od

¹⁴ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, New York, 1994, s. 15 [przekład własny].

¹⁵ Cyt. za: tamże, s. 72 [przekład własny].

¹⁶ Tenże, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 313.

góry w dół, podmiot liryczny draży struktury języka, poszukując własnego sposobu ekspresji, słowem: zadomawia się.

Bachelard utożsamia dom z prymarną funkcją zamieszkiwania, czyli z rodzajem ponadczasowej relacji z ziemią i kosmosem, stąd wynika jego fiksjacja na punkcie strychu i piwnicy. Jego zdaniem binaryzm strychu i piwnicy zapewnia wertykalność przestrzeni domu, która jednocześnie otwiera dwie różne perspektywy dla fenomenologii wyobraźni¹⁷.

Dom oniryczny – czytamy w *Wyobraźni poetyckiej* – w całej swojej pełni, z piwnicą-korzeniami, z gniazdem na dachu stanowi jeden ze schematów wertykalnych ludzkiej psychiki. A. Teilard analizując symbolikę snów twierdzi, że dach reprezentuje głowę śniącego oraz działanie świadomości, a piwnica — podświadomość. Nie zabraknie nam dowodów na intelektualność strychu, na racjonalny charakter dachu, który w sposób oczywisty stanowi osłonę. A piwnica tak dalece jest miejscem gromadzącym symbole podświadomości, że od razu rzuca się w oczy, iż życie świadome rośnie w miarę, jak dom wylania się z ziemi¹⁸.

Bachelardowska dialektyka strychu i piwnicy, odzwierciedlająca schemat ludzkiej psychiki, zostaje poddana w wątpliwość w twórczości Mueller. Mieszkanka *Niedomówki*, uosabiająca liczne wcielenia podmiotu lirycznego, nie charakteryzuje się „jasnością umysłu”, pomimo równoległe utrzymanych „zmysłów w amfiladzie”. Strych w domu Mueller sam w sobie stanowi przestrzeń ambiwalencji: z jednej strony to azyl, z drugiej — rozsyпка. Sam Bachelard nieustannie podkreśla poczucie wewnętrznego strachu związanego z podróżą na strych i z zejściem do piwnicy, jednakże wylawia on jedynie pozytywne aspekty związane z zamieszkiwaniem domowej przestrzeni. Z kolei Sandra Gilbert i Susan Gubar w swojej słynnej rozprawie poświęconej kobiecemu pisarstwu i kobiecej wyobraźni podkreślają, że symbolizm Bachelarda wytwarza różne implikacje dla męskich krytyków, a zupełnie inne dla kobiecych autorek¹⁹. Mueller nie konstruuje jedynie figury kobiety wariatki (mieszkanki owych strychów), ale raczej przystaje na proliferację figur kobiecości; co interesuje ją najbardziej, to dekonstrukcja nie tylko podmiotowości, ale też dominujących wizji czasu, przestrzeni i języka. *Niedomówka* odsłania wszystko to, co do tej

¹⁷ Por. tenże, *The Poetics of Space...*, s. 17-18.

¹⁸ Tenże, *Dom rodzinny...*, s. 309.

¹⁹ Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, London 1979, s. 87-88. O krytyce koncepcji Bachelarda pisze również Krystyna Klośńska: *Kobieta pisarka i XIX-wieczna wyobraźnia literacka. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar: The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, [w:] tenże, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 153-184.

pory narzucała hegemonia reprezentacji: uniwersalną wizję podmiotu, binarny podział języka na znak i znaczące, a także transcendentalną koncepcję czasu i przestrzeni.

Krytyka feministyczna z uporem przypomina o dawnych mieszkankach strychów, komórek i ciemnych pomieszczeń. Przy czym Gilbert i Gubar wprowadzają nieco inne rozróżnienie niż Bachelard, a mianowicie strych przeciwstawiają przestrzeni salonu właśnie, a nie piwnicy. „opowieść [*Jane Eyre* – przyp. K.S.] bada napięcie, jakie wytwarza się między salonem a strychem, eksploruje psychiczny rozłam między damą, która podporządkowuje się męskiemu *dicta*, a zbuntowaną lunaticzką”²⁰. Dom niekoniecznie stanowi azyl dla podmiotu kobiecego; wręcz przeciwnie, staje się więzieniem nie tylko ciała, ale i ubezwłasnowolnieniem kobiecej indywidualności. Nieco inny przykład podaje Gloria Anzaldúa, która, bazując na własnych doświadczeniach, pisze o przymusie opuszczenia domu, a nawet o strachu przed powrotem do rodzinnych pieleszy²¹. „Dom dzienny” w koncepcji Bachelarda wydaje się być pozbawiony historycznych, społecznych i politycznych kontekstów. Jego dialektyka wnętrza i zewnątrz odpowiada dychotomii przestrzeni prywatnej i publicznej, która to była i jest jednym z ważniejszych aspektów poruszanych w dyskursie politycznym. Ufundowany na patriarchalnym gruncie podział na przestrzeń prywatną i publiczną/polityczną, o którym debatowały takie krytyczki jak Betty Friedan i Kate Millet, a wcześniej Virginia Woolf we *Własnym pokoju*, odbija się echem w poezji Mueller. Poetka odrzuca koncepcję czystej wyobraźni Bachelarda, pozbawionej jakiegokolwiek kulturowego czy historycznego zakotwiczenia. Stąd wynika szereg aporii, które stopniowo ujawniają się w wierszu. *Niedomówka*, samym tytułem sygnalizująca moment zaprzeczenia, świadczy o lęku przed zamieszkiwaniem, przy czym podmiot liryczny cierpi jednocześnie na klaustrofobię (wewnątrz „załękną się miłość i inne zarazy”), jak również na agorafobię powodowaną nieustannym zamknięciem się w sobie (na co wskazuje również uporczywie pojawiająca się kategoria „niewymawialności”).

Jeśli odnieść się do rozróżnienia na metaforę i obraz poetycki, o którym pisze Krystyna Kłosińska porównując styl pisania Gilbert i Gubar z fenomenologiczną propozycją Bachelarda, to Mueller z całą pewnością wybiera splot metafor, które są zapisem konkretnych doświadczeń. W związku z tym opowiada ona o doświadczaniu świata materialnego i rzeczywistego, w którym owe językowe konstrukty obnażają swoją iluzoryczną powierzchnię. „[M]etaphora – jak pisze Kłosińska – w przeciwieństwie do Bachelardowskiego obrazu poetyckiego, ma swoją przeszłość kulturową, nawiązuje bogate koneksje

²⁰ Tamże, s. 86 [przekład własny].

²¹ Por. G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestizaje*, San Francisco 1987, s. 19-20.

wśród metafor sobie współczesnych. A podmiot kreacji metaforycznej — autor/autorka — nie jest jakimś abstrakcyjnym, teoretycznym konstruktem, ale posiada swoją indywidualną biografię [...]”²². Biografię, na którą wskazuje podtytuł wiersza Mueller: nutka biograficzna. Choć Bachelard zwrócił uwagę na aspekty zmysłowe i materialne rzeczy, tropił symbolikę układów przestrzennych, żywiołów i kolorów, tak nie brał pod uwagę faktu, że symbolika ta oznacza co innego dla kobiet, a co innego dla mężczyzn. Podczas gdy dom rysowany przez Mueller będzie dla mężczyzny symbolem zamieszkiwania, tak dla kobiety często jest to symbol uwięzienia. Co więcej, to właśnie Luce Irigaray, tworząc poniekąd alternatywną fenomenologię zamieszkiwania, wskazuje na te różnice, których istotą jest binarny podział na transcendencję i immanencję, na układ horyzontalny i wertykalny. Dom Mueller jest dla kobiety „językową trumną” (o czym świadczy fraza: „zamieszkiwać pod dachem języka, potem znaleźć / w języku pochówek”); jej nie-miejscem. Kłosińska pisze:

Gilbert i Gubar proponują rozróżnienie pomiędzy męskimi i kobiecymi obrazami uwięzienia. I jeśli przez chwilę zawiesimy podobieństwo widoczne w tym, że pisarze mężczyźni – jak Poe czy Dickens – piszą o więzieniach, klatkach, grobowcach i piwnicach, a kobiety pisarki czynią centrum swego symbolicznego dramatu uwięzienia z przestrzeni domowej: kostiumów, luster, obrazów, posągów, zamkniętych na klucz szafek, szuflad, sejfów, to uaktywni się różnica pomiędzy „metafizycznym i metaforycznym” znaczeniem obrazów męskich a „społecznym i rzeczywistym” znaczeniem obrazów kobiecych. Poeci prezentują wizję, poetki i pisarki odzwierciedlają w metaforach swą literalną rzeczywistość, rzeczywistość literalnego zamknięcia. I jeśli Bachelard podkreśla, że dom i bezpieczeństwo wiążą się z cechami macierzyńskimi, kobiecymi (kobiety były obrazowane jako domy), to badaczki amerykańskie akcentują negatywne implikacje dla kobiety pisarki tropu domu/ciała (ciąża/grobowiec), tropu odsyłającego do symboliki jej wewnętrznej przestrzeni, albowiem ów trop „nie tylko umieszcza ją w szklanej trumnie, ale przekształca ją samą w jakąś wersję owej szklanej trumny”²³.

W przypadku *Niedomówki* trumną tą staje się nie tyle przestrzeń domu, co metaforycznie ujęta przestrzeń języka. Co więcej, Mueller skupia się na realnym doświadczeniu aporii nie tylko języka, ale też zamieszkiwania tegoż języka.

Dlatego też Bachelardowska figura domu onirycznego przetransponowana zostaje przez Mueller w dom pełen niespokojnych snów, w którym panuje atmosfera nieustannego oczekiwania na (nie)proszonych gości, takich jak „właściciel Komornik ze swą żoną Śmierdką / Trupienką”, którzy z całą pewnością wykazują niepokojąco

²² K. Kłosińska, dz. cyt., s. 170.

²³ Tamże, s. 172-173.

bliskie pokrewieństwo ze śmiercią. Co więcej, salon Mueller zamieszkiwany jest przez cały szereg językowych dziwolągów: „załęgną się tu załęgną miłość i inne zarazy sorki / tupaje gołyszki almiki zmorne kołatki duchy / powrotniki stroszki omacnice i przejęzyczniki / jadowite (linguisticus mistucus variatio ironicus)” i dalej przez słowiańskie demony, takie jak Dziadek Utopek na przykład. Zapożyczenia archaizmów, a także wyrazów i pojęć z języka biologii to dwie najczęściej wykorzystywane przez autorkę *Zagniażdżowników* poetyki: arche i bio. Ponadto osobliwa figura „chałupnika lirycznego” odnosi się raczej do postaci rzemieślnika, który zajmuje się reperowaniem słów i odrestaurowywaniem zużytych już znaczeń. Z kolei językowe monstra, występujące jako neologizmy, archaizmy czy spirale paronomazji i związków homonimicznych, odzwierciedlają warsztat pisarski autorki. Gilbert i Gubar, a w ślad za nimi Rosi Braidotti ze swoją koncepcją teratologii²⁴, słusznie zauważają, że monstra, potwory i wariatki są pełnymi twórczej mocy awatarami kobiecych pisarek²⁵:

Z męskiego punktu widzenia kobiety, które odrzucają poddańcza ciszę domowego zacisza, postrzegane są jako obiekty straszne — Megiery, Syreny, Scylle, żmijowate Lamie, Matki Śmierci i Boginie Nocy. Ale z kobiecego punktu widzenia potworna kobieta jest po prostu kobietą, która poszukuje sposobu własnej artykulacji, i dlatego, podobnie jak Mary Shelley czyniąca z potwora postać pierwszoplanową w swojej powieści [...], prezentuje tę figurę po raz pierwszy z innej strony²⁶.

„Jadowite przejęzyczniki” stanowią *clou* ulubionej przez poetkę techniki przejęzyczenia, polegającej na mieszaniu związków frazeologicznych i wprowadzaniu chaotycznej serii pomyłek. Chaos uwydatnia się również wewnątrz poetyckiego domu, kiedy to proces zadomawiania powoduje nawarstwianie się tożsamości: „a we mnie zamieszkają twoje wewnętrzne zamieszki”. Owe „potworne” zestawienia semantyczne, „wewnętrzne zamieszki”, skutecznie oddają efekt „zrujnowanej składni” (Michel Foucault), „dramatycznej niegramatyczności” (Krystyna Miłobędzka), czy też „infekcji sentencji” (Emily Dickinson), na którym najbardziej zależy poetyce neolingwistycznej. Strategia ta wyraża przede wszystkim sprzeciw wobec hegemonii reprezentacji, jest osobliwą formą podważenia skąpy dyskursu, swoistym kobiecym idiolektem. *Niedomówka* to poetyckie *écriture*, manifest pisarski w wydaniu pół żartem, pół serio. Końcowy, niemalże podpiwniczony dwugłos (a nawet pogłos) konstatacji „nie da się pisać

²⁴ Por. R. Braidotti, *Teratologies*, [w:] *Deleuze and Feminist Theory*, red. I. Buchanan, C. Colebrook, Edinburg 2000, s. 156-172.

²⁵ Por. S.M. Gilbert, S. Gubar, dz. cyt., s. 79.

²⁶ Tamże [przekład własny].

wierszu w kształcie domu / nie da się pisać domu w kształcie wiersza” świadczy o niemożliwości zadomowienia w klasycznych strukturach języka. Szufiadki Bachelarda nie dla Mueller, chciałoby się rzec.

Z drugiej jednak strony, wydawać by się mogło, że chaotyczne wewnątrz poetyckiego domu poetki wymyka się jakiegokolwiek próbie porządkowania i klasyfikacji, jednakże, całkiem na przekór, wiersz ten składa się z poszczególnych, precyzyjnie ułożonych warstw. „Zmalowane monidło”, dawniej będące realistycznym portretem malowanym na podstawie zdjęcia ślubnego, obnaża palimpsestową strukturę wiersza. Nie tylko odsłaniają się słowa-warstwy, ale też podwójność obrazu w obrazie i, co najważniejsze, dwojaka struktura znaczeń. Jak pisał Bachelard, „[s]łowa są wypełnionymi dźwiękiem muszlami. Istnieje tak wiele opowieści w miniaturze pojedynczego słowa!”²⁷. Technika zasłaniania i odsłaniania, którą Mueller wabi i bawi, przypomina Barthesowską strategię fałdek i metaforę falbanek Krystyny Kłosińskiej. Co ciekawe, warstwowy sposób konstruowania tekstu ujawnia się również na poziomie odbioru: antyfonetyczność, jako częsty zabieg poetycki autorki, współgra z elementami wizualnymi i dźwiękowymi.

Ulubione przez autorkę rozwiązanie formalne — jak pisze Paweł Kozioł o poezji Mueller — daje się bowiem opisać w następujący sposób: odbiór tekstu przez oko jest inny niż ten, za który odpowiada wewnętrzna wokalizacja. Na pierwszy rzut oka wiersze Mueller to pole walki grafii z fonetyką. Neologizmy zdają się łatwiejsze w odbiorze wzrokowym niż słuchowym, niektóre bowiem są wręcz kłopotliwe dla aparatu mowy (*rozkołchjarzenie, belkotklinie*). W istocie chodzi tu jednak nie o konflikt, lecz o podział pracy. Wyobrażone, choć chwilami trudne do konkretyzacji, brzmienie słów odpowiada za nadrzędny sens; w tym samym czasie zimne spojrzenie lektora dokonuje analizy morfologicznej i dopowiada swoje. Co innego rezonuje w wewnętrznym sluchu czytelnika, co innego kluje go w oczy. Wiersz chce wykorzystać dwa kanały komunikacyjne naraz, by w ten sposób tulaczką *wzniesień i kruchejst przekroczyć siebie*. Brzmienie przestaje być środkiem autonomicznie estetycznym: staje się alternatywnym, acz równoległym używanym, nośnikiem treści. Jest raczej argumentem niż rytmem czy instrumentacją. A mówiąc językiem dinozaurów i pterodaktyli: spełnia funkcję komunikacyjną zamiast poetyckiej²⁸.

Na tym poziomie wiersza można mówić również o pozornym chaosie w obrębie jego odbioru. Poetyka Mueller sieje spustoszenie w kanale sensorycznym odbiorcy tekstu i tym samym uaktywnia nowe, alternatywne sposoby interpretacji.

²⁷ G. Bachelard, *The poetics of space...*, s. 179 [przekład własny].

²⁸ P. Kozioł, *Antyfona, antyfonetyczność*, [w:] *Gada!Zabić? Pa)n[ologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 200.

4. Konwers(ac)je – zmysłowa transcendencja

Co ciekawe, Mueller zdaje się prowadzić czytelnika tym samym tropem, co Bachelard – im bliżej piwnicy, tym bliżej *Niedomówce* do poetyki onirycznej. „archipelagi snów postradzanych z bezdomności”, „uchronie” czy „tunel w świetelku” uaktywniają tematykę metafizyczną (na co wskazują nie tylko świetelko i tunel, ale przede wszystkim popielnik, który w tradycji Słowian wypełniony był prochami zmarłego, a nad tym pochówkiem wznosili oni niewielkie domki²⁹). Powolny proces zagłębiania się w czeluściach domu implikuje proces drażenia, swoistego zagłębiania się w siebie, jak powiedział Bachelard. „Zstępować w zadumie w świat głębokości, w domostwie, które na każdym kroku daje świadectwo swej głębokości – to zarazem zstępować w głąb nas samych”³⁰. Przy czym poetka za pomocą *Niedomówki* chce wyjawiać coś więcej, zdekonstruować klasyczny dyskurs na temat życia i śmierci. Mueller w chwilach lęku, w chwilach myślenia o śmierci, nie tyle kreśli wiersz w kształcie domu, co rozbiera struktury języka i poszukuje nowego sposobu ekspresji. Strategia pisarska zaprezentowana w *Niedomówce* uosabia to, co Heidegger nazywał „zamieszkiwaniem świata poezji”³¹. Ponadto, rytuał zadomawiania się w nieustannej asyście śmierci i duchów świadczy również o zakorzenieniu tej poezji w tradycji. Bowiernie „wykorzenianie uchronii” jest procesem o tyle mozolnym, co niemożliwym. Uchronie to rodzaj utopii czasu (etymologia wyrazu, a raczej neologizmu, prowadzi do kontaminacji greckich wyrazów: *u-topos* i *chronos*), oznaczający proces rekonstrukcji zdarzeń, które nie miały miejsca w przeszłości. Byłaby zatem uchronia rodzajem alternatywnej historii jeszcze raz przetworzonej na nowo; innymi słowy: nutką biograficzną.

Warto przytoczyć jeszcze jedną koncepcję autora *Poetyki przestrzeni*, która znajduje swój pogłos w *Niedomówce* właśnie. Końcowa sentencja, w której nakładają się na siebie przestrzeń piwnicy z obrazem śmierci i chwilą językowej afazji („zamieszkiwać pod dachem języka potem znaleźć / w języku pochówek”), odsłania jeden z najistotniejszych sensów kryjących się w wierszu. Mueller obudowuje koncept wiersza na tej samej metaforze, której używa Bachelard:

²⁹ Por. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 218.

³⁰ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny...*, s. 327.

³¹ W eseju zatytułowanym *Budować, mieszkać, myśleć* Heidegger utożsamia bezpośrednio akt budowania z sytuacją zamieszkiwania: „Istotą budowania jest, że daje ono mieszkać. Ta istota dokonuje się przez wznoszenie miejsc za pomocą spajania ich przestrzeni. Tylko wtedy, gdy jesteśmy zdolni do mieszkania, możemy budować”, a to z kolei jest cechą charakterystyczną Śmiertelnych. Zakorzenianie i zadomawianie, związane z budowaniem, bezpośrednio odsyła do rytuału pochówku. Por. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. i oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 332.

Słowa – często sobie to wyobrażam – są małymi domami, każde ze swoją piwnicą i mansardą. Podstawowe sensory mieszkają na parterze, zawsze gotowe, by nawiązać „zagraniczny handel” z innymi znaczeniami na tym samym poziomie, niczym przechodnie, którzy nigdy nie będą marzycielami. Iść do góry w świecie słów oznacza wycofywać się, krok po kroku, podczas gdy schodzenie w dół, do piwnicy, jest równoznaczne z marzeniem, traceniem siebie w odległych korytarzach niejasnych etymologii, poszukiwaniem skarbów, których nie sposób odnaleźć w słowach. Wspinanie się zbyt wysoko lub schodzenie zbyt nisko jest przywilejem poetów, którzy łączą w jedno niebo i ziemię³².

To pogodzenie dwóch porządków: wertykalnego i horyzontalnego w języku poezji błyskawicznie odsyła do kluczowej koncepcji językowego domu stworzonej przez Luce Irigaray. W swojej pracy zatytułowanej *An Ethics of Sexual Difference* Irigaray pisze o kobiecej bezdomności, którą nazywa permanentnym stanem porzucenia (fr. *déreliction*)³³. Kobieta jest dosłownie porzucona przez dyskurs, logikę i kulturę patriarchalną; jest bezdomną porządku symbolicznego³⁴ w tym sensie, że nie funkcjonuje w obrębie własnej przestrzeni symboli, własnego języka i własnej kultury. Językowy dom, którym do tej pory gospodarował mężczyzna, nie stoi przed nią otworem, dlatego Irigaray uważa, że kobiety potrzebują własnego języka, by móc funkcjonować jako podmioty. Skoro język rozumiany jest przez Heideggera jako terytorium, jako dom czy miejsce zamieszkania, a naturalnym dążeniem mężczyzny jest budowanie i zamieszkiwanie (Irigaray powiada, że mężczyźni budują swoje domy wszędzie, a są to: grotty, chaty, kobiety, miasta, język, koncepcje i teorie), to kobieta również albo i przede wszystkim potrzebuje własnego domu i własnego języka³⁵.

Irigaray wyklucza zatem kategorię bezdomności i pyta raczej o to, gdzie i jak mieszkać? Skoro akt budowy odciął mężczyznę od świata natury i od kobiecości, dzięki czemu język zyskał suwerenność, a „słowa i rzeczy wzięły ze sobą rozwód”³⁶, to kobieta musi ponownie te dwa

³² G. Bachelard, *The Poetics of Space...*, s. 147 [przekład własny].

³³ L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, trans. C. Burke, G.C. Gill, Ithaca, New York 1993, s. 126.

³⁴ M. Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London and New York 1991, s. 69.

³⁵ Tamże, s. 43.

³⁶ Jak słusznie wskazuje Foucault, „[p]oczawszy od XVII wieku, układ znaków będzie [...] układem binarnym, bo w czasach Port-Royal zdefiniowany zostanie przez związek elementu znaczącego z elementem znaczoną” (s. 50). Tym samym, kontynuuje autor *Słów i rzeczy*, „rozpada się w proch głęboka współzależność języka i świata. Uchylony zostaje prymat pisma. Zniknęła jednolita warstwa, gdzie krzyżowało się bez ograniczeń widziane z czytaniem, oglądane z wypowiedzianym. Rzeczy i słowa zaraz wezmą rozwód. Oko ma odtąd widzieć i nic poza tym, ucho ma tylko słuchać. Zadaniem dyskursu ma być mówienie o tym, co jest, choć on sam nie będzie niczym ponad to, co mówi” (s. 51). Rozpad ten poskutkował reżimem reprezentacji, a ten z kolei doprowadził do

porządki ze sobą pogodzić. Irigaray tworzy osobliwą fenomenologię przestrzeni w oparciu o pogodzenie tych dwóch, do tej pory odseparowanych od siebie, porządków. Kobieta znajdzie swoje schronienie tylko wówczas, kiedy przewartościuje kategorię przestrzeni; kiedy dwa porządki: wertykalny i horyzontalny staną się przestrzenią spotkania i dialogu. Koncepcja zmysłowej transcendencji, o której pisze Irigaray, jest alternatywą wobec dualistycznego porządku kultury patriarchalnej, który uprzywilejował to, co rozumowe i duchowe ponad to, co cielesne i zmysłowe. Co należy zrobić najpierw, to podważyć i zburzyć gotowe struktury języka. Irigaray pisze:

Język pozostaje schronieniem, w którym każdy może się zamknąć i nawet zaprosić innego, ale zdecydowanie nie jest on domem dla podmiotu. Jest schronieniem zastępczym na czas budowania bardziej ludzkiego i wspólnotowego miejsca zamieszkania.

Miejsce to nie może być zbudowane ze słów już istniejących [...]. Słowa te jeszcze nie zaistniały w sposób ostateczny. To do nowego sposobu słuchania siebie i innego należy, by zostały one odkryte, wymówione³⁷.

Te nowe słowa, które należy dopiero stworzyć, stanowią przymierze między nami i innymi, między niebem a ziemią, ludzkim a boskim. Łączą dwa porządki: zmysłowy i rozumowy, materialny i dyskursywny. Projekt „zmysłowej transcendencji” (ang. *sensible transcendental*) wytworzyłby przestrzeń między dwoma podmiotami, które do tej pory były od siebie odseparowane. To przede wszystkim przestrzeń respektująca wzajemne różnice.

Dlaczego Irigaray, a wraz z nią Mueller, odrzuca gotowe układy języka i słowa już wynalezione? Albowiem język jako gotowy system znaków paraliżuje proces komunikacji z innym: „Mówienie występujące z pozycji z góry przyjętej paraliżuje stawanie się podmiotu i stawanie się innego. Wypowiedzenie już dłużej nie mówi, a jedynie powtarza wypowiedziane w nowej sytuacji, gdzie znaczenie ulega zatraceniu. Dyskurs jest często utrzymany w tym non-sensie”³⁸. Co więcej, dyskurs

całkowitej suwerenności języka, który wkroczył w „epokę przejrzystości i neutralności” (s. 62). Zdaniem Foucaulta fenomen ten miał daleko idące skutki, znacznie poważniejsze niż kariera kartezjanizmu. Od tej pory *signifiant* i *signifié* w ogólnej teorii języka połączone są przez teorię przedstawiania: „element znaczący i element znaczone wiążą się dopiero wówczas, gdy oba są (były lub mogą być) przedstawiane i jeden z nich właśnie przedstawia drugi” (s. 71). W tak istniejącym języku, który stał się bytem autonomicznym i przezroczystym, nie da się już tworzyć nauki i filozofii, jak powiada Foucault. Por. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.

³⁷ L. Irigaray, *The Way of Love*, przeł. H. Bostic, S. Pluháček, London-New York 2002, s. 50 [przekład własny].

³⁸ Tamże, s. 17 [przekład własny].

ten, „podporządkowując ciało i ducha słowom już wypowiedzianym, które paraliżują życie, oddech, energię i uniemożliwiają twórczą komunikację z innym”³⁹ jest dyskursem zachodniej filozofii. Irigaray pisze:

Niewątpliwie język mieszka w nas tak jak my mieszkamy w nim. Możemy wierzyć, że jest naszym źródłem, i że nie jesteśmy w stanie wykroczyć poza jego horyzonty. Ale nie o to dokładnie chodzi. Żyjemy zanim mówimy i nasz własny początek sytuuje się po tej stronie już istniejącego języka. Wyrażanie siebie nie może odbywać się bez przekraczania już wyuczonych form. Nasza egzystencja, nasze *hyle* – ciało i dusza – nie są redukowalne do wytworów techniki, jakiegokolwiek mogą one być, w tym technika języka, i nawet więcej, nie są redukowalne do efektów, które ta *techné* już wytworzyła, od innego życia począwszy, od innego *hyle* niż nasze własne⁴⁰.

Kiedy więc Irigaray pisze o domu języka, to zapożycza koncept Heideggera, czyli język zbudowany na ekonomii tego samego. Jeżeli zamieszkiwanie, wedle Heideggera, jest fundamentalną cechą ludzkiej kondycji, to istotą jest akt budowania. I Heidegger, i Irigaray zgodnie twierdzą, że konstruowanie językowego domu jest aktywnością poetycką, ale oboje postrzegają tę czynność zupełnie inaczej. Dla Heideggera będzie to konstruowanie domu z gotowych surowców; dla Irigaray, przeciwnie, należy rozpocząć budowę od początku, wytworzyć nowy budulec i surowiec. Dla niej poezja jest tym gatunkiem, który umożliwia właśnie nawiązanie dialogu z innym, a zatem umożliwia ona przebudowanie starego porządku (również językowego) w oparciu o połączenie wymiaru duchowego ze zmysłowym (w przypadku słów: somatycznego i semantycznego). Taką poezję prezentuje również neolingwistyczna twórczość Mueller.

Jak zatem pogodzić te wszystkie perspektywy: czy rzeczywiście Mueller opuszcza językowy dom? Czy tylko pragnie, podobnie jak Irigaray, wstrząsnąć jego fundamentami? Zarówno Mueller jak Irigaray odrzucają kategorię bezdomności; na podobnym twierdzeniu wspiera się również teoria nomadyczna Braidotti, która twierdzi, że kobiety są nomadkami, a ich „żyjące domy” wędrują razem z nimi. Jeśli Mueller coś odrzuca i czemuś się przeciwstawia, to jest to kategoria „udomowienia” i „zadomowienia”, która wskazuje na paraliż i stagnację w obrębie języka, dyskursu, humanistyki czy kategorii podmiotu, które oderwały się od życia (jak pisała w jednym ze swoich wierszy Miłobędzka: „słowa chcą żyć, nie mówić”⁴¹). Co należy przebudować i rozbudować, jak powie Irigaray, to język i kulturę, które wsparte będą na relacji z innymi.

³⁹ Tamże, s. 84 [przekład własny].

⁴⁰ Tamże, s. 84-85 [przekład własny].

⁴¹ K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione. 1960-2010*, Wrocław 2010, s. 147.

Kobieta nie może sobie pozwolić na permanentną „bezdomność”, skoro kultura już ją w takiej sytuacji postawiła i utrzymywała. W związku z tym odbudowanie domu językowego będzie polegało na odbudowywaniu relacji z innymi. Dlatego dla Irigaray jedyną możliwością jest dialog, ale nie rozumiany jako wspólny język, tylko jako międzypodmiotowy proces komunikacji z innym. Wzajemne oferowanie sobie domów możliwe jest tylko w akcie miłości, a akt miłości polegał będzie na byciu-w-relacji z innymi, na dialogu. By kobieta mogła stworzyć swój własny dom i go zamieszkiwać, musimy, wedle Irigaray, raz jeszcze rozważyć nasze relacje z przestrzenią i czasem. Co więcej, jedynym ratunkiem dla kobiety jest stworzenie własnego stylu pisania i własnego gatunku pisania. Dlatego też tak charakterystyczne dla kobiecego pisarstwa są próby wyrażenia tego, co nie do wyrażenia i nie do pomyślenia. Nie-do-mówienia. A zatem proces wypracowywania własnej podmiotowości wymaga wynalezienia własnego języka: języka, który będzie zarazem sposobem mówienia–z, a nie mówienia–do, który jest otwarty, a nie zamknięty. Tym, co otwiera bramy języka, wrota językowego domu jest właśnie akt miłości; otwarcie się na inność. W jednym z wierszy Mueller czytamy:

obcownik wnika w domownika
z tego wyjść może wir albo ciemność
albo i jeszcze coś gorszego
[...]
niech zażle nie wgryza się w dom
tym gestem wyrządzam się tobie
i nie wgryza nas z domu
twój ruch niech nie będzie uspojnieniem
póki epitalamium póty epitańfium
powieko trumny⁴².

„Obcownik” wnikający w „domownika” zdradza dialektykę tej relacji: z jednej strony bohaterka wiersza pragnie opuścić ten dom, a z drugiej – chce i musi w nim pozostać, albowiem „powieka trumny” sugeruje zadomowienie się we własnej (śmiertelnej) cielesności.

Joanna Mueller rysuje zatem klasyczny dom — dom z wyobrażeń dziecka, który w kulturze patriarchalnej symbolizuje miejsce-więzienie dla kobiety. Pogrywa ona z obrazem poetyckim Bachelarda i destabilizuje również metaforę domu rozumianego jako miejsce schronienia. Niezwykle znaczące wydaje się, że kobieta–mieszkanca tego domu w wierszu Mueller odnajduje tę przestrzeń jako obcą, nie-swoją. Językowy dom Mueller jest zatem porządkiem symboli (dosłownie i w przenośni), które nie należą do porządku symboli kobiety. Co więcej, *Niedomówka* oddaje całkowicie aporię między tym, co symboliczne

⁴² J. Mueller, *dyptyk. strona domowa*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 26.

a wyobrazeniowe; co reprezentowalne i nierepresentowalne, świadome i nieświadome, widzialne i niewidzialne. Jedyłą formą ocalenia, jak powiada Irigaray, jest figura chiazmu – osobliwego krzyżowania się tych perspektyw, które w filozofii Irigaray urastają do koncepcji „zmysłowej transcendencji”, albo do horyzontalnej transcendencji, jak definiuje ją Braidotti, czy też do empiryzmu transcendentalnego Gillesa Deleuze’a. Językowy dom jest zatem nie-miejscem dla kobiety — bo nie jest jej domem po prostu. Końcowy dwugłos: „nie da się pisać wiersza w kształcie domu / nie da się pisać domu w kształcie wiersza” oddaje również potworność języka, który naznaczony jest rozpadem na słowo i rzecz, albowiem, jak pisze Irigaray, „[ś]wiat wciąż pozostaje aporetyczny wobec tego dziwnego objawienia”⁴³ – ponownego zetknięcia się transcendencji z empirią, boskości z cielesnością i ich połączenia w miłości. Dopóki kobieta nie wytworzy swego własnego porządku symboli, jak powiada Irigaray, dopóki nie wytworzy własnego języka, to nie będzie w stanie zamieszkiwać samej siebie ani kultury i świata, w którym żyje, a w tworzeniu którego powinna uczestniczyć.

Z kolei Mueller nie tyle tworzy przeciw-język (byłoby to nic innego, jak tylko lustrzane i symetryczne odbicie dominującego porządku), co podkopuje fundamenty językowego domu i jego skostniałe pojęcia. Poetka świadomie odrywa słowo od rzeczy, znaczenie od znaku, żeby obnażyć jego pustkę, jak wtedy kiedy pisze: „w gruncie rzeczy wiersze są smutne / w gruncie wierszy rzeczy są smutne / mówisz masz”⁴⁴. W językowym domu panuje chaos, na co wskazują „jadowite przejęzyczniki”, ten dom nie wznosi się na trwałych fundamentach, dlatego definiowany jest jako „niedomówka”. Język Mueller, pełen neologizmów i przekształceń, jest strategią obnażania tej absurdalności – Irigaray nazwałaby to strategią mimesis; u Mueller będzie to strategia „niedo-pisania”. Obnażanie poprzez zniekształcanie, odzieranie, ukazywanie absurdów aksjomatycznych pewników – oto neolingwistyczne pisarstwo Mueller. Za pomocą tej strategii poetce, co paradoksalne, udaje się stworzyć swój własny język, o który tak upomina się Irigaray. I w tym tkwi siła jej poezji; jej *écriture*.

BIBLIOGRAFIA

1. G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987.

⁴³ L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference...*, s. 19 [przekład własny].

⁴⁴ J. Müller, *la pasjonata konfesjonata*, [w:] *tejtze*, dz. cyt., s. 14.

2. G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975.
3. G. Bachelard, *The Poetics of Space. The Classic Look at How we Experience Intimate Places*, przeł. M. Jolas, Boston 1994.
4. P. Bogalecki, *Niedorozumony. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
5. R. Braidotti, *Teratologies*, [w:] *Deleuze and Feminist Theory*, red. I. Buchanan, C. Colebrook, Edinburg 2000.
6. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
7. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
8. *Gada!Zabić? Pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Koziol, Warszawa 2005.
9. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982.
10. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, London 1979.
11. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. I oprac. K. Michalski, Warszawa 1977.
12. L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, przeł. C. Burke, G.C. Gill, Ithaca–New York 1993.
13. L. Irigaray, *The Way of Love*, przeł. H. Bostic, S. Pluháček, London–New York 2002.
14. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.
15. K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione. 1960-2010*, Wrocław 2010.
16. J. Mueller, *Zagniazdowniki/Gniazdowniki*, Kraków 2007.
17. T. Sławek, *O istocie poezji konkretnej*, [w:] *Włodzimierz Paźniowski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba. Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977.
18. T. Sławek, *Sztuka słowa, sztuka życia*, [w:] *Włodzimierz Paźniowski, Stanisław Piskor, Tadeusz Sławek, Andrzej Szuba. Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków 1977.
19. W. Szklowski, *Sztuka jako chwył*, przeł. R. Łużny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006.
20. G. Wekker, *The Arena of Disciplines. Gloria Anzaldúa and Interdisciplinarity*, [w:] *Doing Gender in Media, Art and Culture*, red. R. Buikema, I. van der Tuin, London–New York 2007.
21. M. Whitford, *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*, London–New York 1991.

TOMASZ DALASIŃSKI

Metaautoironia jako język podmiotu – tezy wstępne (na przykładzie wierszy Adama Wiedemanna)

1. Ironia i autoironia: próba „drugonowoczesnych” definicji kategorii

Rozważania na temat hipotetycznej kategorii, jaką jest metaautoironia, należy rozpocząć od próby zdefiniowania pojęć względem niej bazowych – ironii i autoironii – w takim kontekście, który wydaje się najbardziej fortunny dla opisu materiału literackiego w postaci twórczości poetyckiej Adama Wiedemanna.

Ironię, podobnie zresztą jak autoironię, zdefiniować można najogólniej jako specyficzną płaszczyznę postrzegania czy – jak pisał David S. Kaufer – „pewną wysoce uestetyzowaną formę przyjmowania perspektywy”¹ rozumienia tego, co jest konstruowane jako znana bądź doświadczana rzeczywistość. U podstawy takiej płaszczyzny zawsze znajduje się jakaś opcja antropologiczna, a zatem jakaś teoria podmiotowości, ironia bowiem nieustannie zmierza do nakreślenia wizji „ja” jako zjawiska w pełni definiowalnego, definiowalnego w określonych warunkach i przy przyjęciu określonych założeń lub zupełnie niedefiniowalnego. Takie dookreślenie stanowi punkt wyjścia dla tradycyjnych i nietradycyjnych (dekonstrukcyjno-pragmatystycznych) koncepcji ironii, przy czym przez pierwsze z nich jest ono w pełni aprobowane, przez drugie zaś – poddawane niezbędnym modyfikacjom i przeformulowaniom. W tradycyjnym rozumieniu ironia jest modalnością opartą na źródłowym rozszczępieniu (dwoistości) między tym, co jest – w zależności od przyjętej metodologii i kontekstu filozoficzno-teoriopoznawczego – dane jako subiektywna albo obiektywna rzeczywistość lub w ten czy inny sposób konstruowana i iluzoryczna realność, a tym, co być powinno, czy też tym, co można nazywać prawdziwym (w zależności od wyznawanej koncepcji prawdy); jest więc ona swoistą figurą samoświadomości „ja”. W rozumieniu nietradycyjnym natomiast miejsce tego rozszczępienia – jak zobaczymy –

¹ D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 158.

zajmuje estetyczna wizja niestabilności „ja”, tzn. taka wizja, w której ironia nie jest uwarunkowana teleologicznie, nie oznacza dążenia do odkrycia bądź skonstruowania prawdy na drodze refleksji, ale wręcz przeciwnie – określa pęknięcie, które uniemożliwia zaistnienie aktów samoświadomościowych oraz sankcjonowanie reguł rzeczywistości za pomocą opozycji logicznych.

Figura ironiczności (jako figura myśli, figura słowa i figura pisma) towarzyszy kulturze w każdym wymiarze jej istnienia. Sam sposób pojmowania ironii jest historycznie zmienny; wydaje się, że wyodrębnić można cztery zasadnicze fazy rozwoju tego pojęcia: 1. przedromantyczne koncepcje ironii retorycznej (ironiczność sprowadzona do perswazyjności); 2. ironia romantyczna (w wersji negatywnej Schlegla, „farmakonicznej” Schellinga oraz w formie Böhme’owskiego doświadczenia autodefinicji); 3. modernistyczne sposoby rozumienia ironii oparte na ironii romantycznej; 4. tzw. postmodernistyczne (antymetafizyczne) teorie ironii. Dodatkowo można spróbować dookreślić fazę piątą – ironię drugiej nowoczesności, która, podtrzymując antymetafizyczność swoich założeń, jednocześnie wraca – asekurując się wieloma obostrzeniami – do kategorii retoryczności i estetyczności. Z punktu widzenia tych rozważań najbardziej istotne wydają się doświadczenia ironii postmodernistycznej, są to bowiem te doświadczenia, które przygotowały grunt pod „drugonowoczesne” koncepcje ironiczności. Najważniejsze spośród nich to odrzucenie dotychczasowego redukcjonizmu, sprowadzającego ironię do napięcia między zewnętrżnością a wewnętrżnością oraz wysunięcie postulatu ironii jako podmiotowej postawy wymierzonej w „teraz”. Antyredukcjonizm i koncepcja ironii jako postawy prowokują nieusuwalny i nieredukowalny konflikt w samym podmiocie, prowadzący do niemożliwości legitymizacji faktyczności przy pomocy tropów ironicznych, zgodnie ze stwierdzeniem Paula de Mana, że „między ironią z jednej strony a historią z drugiej, samoświadomością, występuje nieunikniony konflikt i napięcie. Ironia pojawia się właśnie wtedy, kiedy samoświadomość traci kontrolę nad sobą [...]. Ironia nie jest figurą samoświadomości. Jest przerwą, naruszeniem, pęknięciem”². De Man rezygnuje z dotychczasowych teorii ironii, proponując w zamian synchroniczny ogląd ironiczności, przez co – paradoksalnie – powraca do postulatów znanych z prac XVIII-wiecznych teoretyków. Okazuje się jednak, że czyni to z zupełnie innych powodów; decyzji takiej nie opiera, jak ówcześni filozofowie, na pewnej i niezachwianej wizji człowieka i rzeczywistości, ale wręcz przeciwnie – na braku takiej wizji spowodowanej nieskończoną

² „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man”. Z *Paulem de Manem rozmawia Robert Moynihan*, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 244.

ilością koncepcji człowieka i świata, które naprzemiennie zajmują pozycje centralne, nie są uwarunkowane ontologicznie, poznawczo ani metafizycznie, wreszcie – nie są uniwersalistyczne (tzn. nie realizują się na przykład poprzez pozostawanie w obrębie żadnych Wielkich Narracji). Postmodernistyczne rozumienie ironiczności doprowadza więc de Man do punktu granicznego, który wymusza na nim sięgnięcie do *praxis* nowożytnych koncepcji ironii, dzięki czemu – choć badacz tego nie werbalizuje – stwarza jej nową teorię, odrzucając zarówno metafizyczne sankcje charakteryzujące koncepcje wcześniejsze (przez nas oznaczone liczbami 1., 2. i 3.), jak i postmodernistyczne przekonanie, że niemożliwość zbudowania za pomocą ironiczności jakiegokolwiek samoświadomości jest równoznaczna z brakiem możliwości tożsamościowego czy *quasi-tożsamościowego* definiowania podmiotowości. O ile bowiem de Man słusznie stwierdza, że „z ironią wiąże się właśnie sama niemożliwość systemu linearnej i spójnej narracji”³, a tym samym niemożliwość zbudowania trwałego systemu podmiotowego, o tyle jednak zauważa, że „człowiek» nie jest bytem definiowalnym, lecz nieustannym ruchem poza siebie”⁴, a więc dostrzega możliwość dyskursywnego wyróżnienia-się „ja” jako ponawialnej zmiennej w przestrzeni konstruowanych realności dookreślanych przez zestaw formuł funkcjonujących w obrębie danego systemu kulturowego. Tym samym z rozważań de Mana można wyprowadzić krytykę, czy nawet dekonstrukcję, radykalnych teorii postmodernistycznych i próbę zastąpienia ich nową koncepcją zarówno ironii, jak i podmiotowości. Koncepcję tę, czerpiącą sporo z Hegłowskiej krytyki ironii Schległowsko-Schellingowskiej („Ja może w tym [ironicznym – przyp. T.D.] samouwielbieniu nie znaleźć zaspokojenia, stać się dla siebie niewystarczalne i odczuwać pragnienie czegoś trwałego i substancjalnego [...]. Wtedy dopiero wychodzi na jaw ta nieszczęsna sprzeczność, że podmiot z jednej strony rwie się do prawdy i pożąda obiektywności, z drugiej zaś nie umie się wydobyć ze swojej samotności i wycofania z siebie [...]”⁵), nazywać można „drugonowoczesną”.

„Drugonowoczesna” teoria ironii zakłada nieustanną procesualność, „nieskończony proces bez syntezy”⁶ podmiotu jako swojej własnej mistyfikacji ustanawianej na drodze zretoryzowanych działań językowych, która jest konceptualizowana na drodze lekturowej

³ Tamże.

⁴ P. de Man, *Alegoria perswazji u Pascala*, przeł. A. Przybylski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 63.

⁵ G.W.F. Hegel, *Wstęp do estetyki*, [w:] tegoż, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 113.

⁶ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Przybylski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 231.

jako ciąg przerw i aktów kwestionowania swojego kształtu. Mimo że – jak w teorii postironii Przemysława Czaplińskiego⁷ – nie ma tutaj miejsca na dążenie do ukształtowanego obrazu podmiotu, jest natomiast zawieszenie wszelkich (poza estetycznymi) jego roszczeń, to jednak ironiczność nie wyczerpuje się w swoim postmodernistycznym (w wariacie ludycznym) wymiarze, bowiem, funkcjonując jako proces pisania (konstruowanie tekstu jako wypowiedzi otwartej oraz podmiotu tekstu jako instancji nieostatecznej), otwiera także możliwość stania się procesem czytania (stylem odbioru), w wyniku którego następuje „uostatecznienie” podmiotu jako tymczasowego komunikacyjnego – możliwego do tropicznego dookreślenia – symulakrum⁸. Tym samym ironiczność drugonowoczesna sprowadzona zostaje z powrotem na poziom tropologiczny, przy czym pamiętać należy, że rozumienie tropu jest tutaj inne niż w koncepcjach tradycyjnych⁹: ironia jako trop nie denotuje przedmiotu swojego odniesienia ani nie implikuje intencjonalności (woli mówienia ironicznego¹⁰) – retorykę zastępuje retoryczność, która obnaża mistyfikacje tradycyjnych, totalizujących koncepcji ironiczności i podmiotowości poprzez podważanie ich rudymenarnych założeń na podstawie negacji koncepcji czystego autorstwa na rzecz wartości systemowych (odjęzykowych). Okazuje się zatem, że nie istnieje żaden język, który nieironicznie odnosi się do tego, co jest uznawane za realność; każde działanie zanurzone jest w grze to-samości i różnicy, a więc jest rozumiane w systemie otwartym i arbitralnym¹¹, dookreślanym przez tropy językowe, którym retorycznie podległe jest doświadczenie. Tropiczność realizuje się w perspektywie narracyjnej¹², jednak należy pamiętać, że opowiadaniowość podmiotu (autonarracyjność) i świata (narracja o rzeczywistości) uzależnione są od dyskursów kształtujących retoryczność, z tego też względu ironia –

⁷ Zob. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 187.

⁸ Jak bowiem dowodził Janusz Lalewicz, „pisanie nie jest nadawaniem – nadaje się tekst już napisany” – zob. tenże, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975, s. 78.

⁹ Zob. np. C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, [w:] *Ironia*, s. 114. Kerbrat-Orecchioni wymienia 3 cechy ironii jako tropu: normę denominatywną, odniesienie przedmiotowe i intencjonalność.

¹⁰ Intencjonalność jako wola mówienia jest bowiem zastępowana dyspozycjami samego języka (Ecowskim rezultatem domysłu czytelnika co do *intentio operis*). Zob. „dla mnie tak, skoro nazywam się de Man”, s. 248: „Ironia pojawia się wtedy, kiedy język zaczyna mówić rzeczy, o których mówienie go nie podejrzewałeś, kiedy słowa nabierają znaczeń daleko wybiegających poza znaczenie, które w swoim mniemaniu miałeś pod kontrolą, kiedy zaczynają one mówić rzeczy idące pod prąd tego poszukiwanego znaczenia i przyjętej przez ciebie intencji”.

¹¹ Zob. P. de Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, przeł. A. Przybylski, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.

¹² Zob. tenże, *Epistemologia metafory*, przeł. M.B. Fedewicz, „Nowa Krytyka” 1992, nr 3, s. 124.

inaczej niż w ujęciu de Mana – nie ma charakteru *stricte* narracyjnego, ale *quasi*-narracyjny.

Tropiczność ironii dostrzegalna jest zwłaszcza na płaszczyźnie intertekstualnych – w najszerszym rozumieniu – uwarunkowań tekstu oraz na poziomie wychodzenia od antyuniwersalistycznego podmiotu „zerowego”, podmiotu budującego się przez dyskursy Innego jako niewłaściwość swojego własnego języka (tak jak rozumie ją Richard Rorty¹³). Podmiot nieustannie podaje samego siebie w wątpliwość poprzez autoironiczne gesty przywoływania (cytowania), redeskrybuje się, swoją jednorodność kształtując jako zlepek różnorodności – samokształtuje się zatem antyfrastycznie, poprzez używanie względem siebie zabronionych samemu sobie dyskursów. Jest to więc autoironia, którą można nazwać „konstruktywną” – nie znosi ona treści wypowiedzi, wypowiedź nie jest negacją (przeciwieństwem) samej siebie, ale się do samej siebie dystansuje¹⁴, realizując się przez powtarzanie i różnicowanie¹⁵, zatem poprzez nigdy niekończące się przywoływanie; taką ironię – *expressis verbis* nazywając ją zresztą intertekstualną – trafnie opisał Eco w książce *O literaturze*.

Ironia intertekstualna nie jest z technicznego punktu widzenia formą ironii. Ironia [taka – przyp. T.D.] polega nie na mówieniu przeciwieństwa prawdy, ale przeciwieństwie tego, co, jak się przypuszcza, interlokutor uważa za prawdę [...]. Ironia intertekstualna dostarcza intertekstualnego nadsensu złaicyzowanym czytelnikom, którzy nie doszukują się już w tekście sensów duchowych [...]. Intertekstualny nadsens jest poziomy, labiryntowy, kłaczowaty i nieskończony [...]. Ironia intertekstualna zakłada absolutny immanentyzm. Dostarcza objawień tym, którzy utracili poczucie transcendencji¹⁶.

Ironia zatem, w myśl Eco, jest nieustannym procesem przenoszenia znaczeń na określonej płaszczyźnie komunikacyjnej (ruchem znaczących wewnątrz jakiegoś systemu czy jakiejś wspólnoty interpretacyjnej). Zastanawiające, że podobne wnioski znaleźć można w rozważaniach Jonathana Cullera:

[...] nazywając tekst ironicznym, dajemy wyraz chęci uniknięcia przedwczesnej eliminacji, chęci dopuszczenia, aby tekst działał na nas całą swoją pełnią [...] czytelnik, nie będąc w stanie pohamować gry znaczeń i ujęć tekstu czy choćby jego fragmentów jako

¹³ Zob. R. Rorty, *Prywatna ironia i nadzieja liberalizm*, „Twórczość” 1992, nr 12, s. 61.

¹⁴ O takiej ironii pisała Linda Hutcheon – zob. też, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.

¹⁵ Zob. tamże.

¹⁶ U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziom lektury*, [w:] tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska i A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 217-218.

wypowiedzi dokonanej z poznawalnego stanowiska przez kogoś o poznawalnej postawie, zmuszony jest uznać, że akt pisania, wyjścia poza komunikacyjny krąg mowy, został dokonany z powodzeniem i że płaszczyzną *vraisemblance*, na której akcja staje się spoista, jest płaszczyzna samego planu ironii¹⁷.

Culler wprowadza tutaj opozycję czytelności i nieczytelności tekstu, przyjmując jako oczywiste założenie, że jednym z wymiarów tekstu (szerzej: języka) jest wspomniane przenoszenie znaczeń. Culler zauważa, że wypowiedzi (pozornie) nieczytelne to takie wypowiedzi, w których tradycyjna zasada sensowności tekstu nie jest respektowana. Wypowiedzi takie interpretować można – uważa Culler – albo w perspektywie autotematycznej (tekst jako metatekst tłumaczący mechanizmy jego generowania), albo w odniesieniu do określonego kontekstu (tekst nabiera znaczeń w skonkretyzowanym kontekście), albo – wreszcie – na płaszczyźnie ironii. Interpretacja na płaszczyźnie ironii to akt analizy porównawczej – dany (zrealizowany) tekst sytuować należy w odniesieniu do innego, zgodnego z zasadą przenoszenia sensów, ale niezrealizowanego tekstu. Wypowiedź ironiczna jest zatem rodzajem niekoherentnej i polisemantycznej metawypowiedzi, która bezustannie sygnalizuje własną ironiczność. Interpretacja takiego tekstu jako wypowiedzi autonomicznej, bez uwzględnienia Cullerowskiego kontekstu tekstu niezrealizowanego, sytuacji pisania oraz sytuacji wypowiedzenia jest praktycznie niemożliwa. Dzieje się tak, ponieważ znaczenia tekstu ironicznego znajdują się poza samym tekstem, w owym faktycznie znaczącym tekście niezrealizowanym. Ma to, jak się zdaje, związek z – mówiąc słowami Wojciecha Kalagi – osmotycznością tekstu, tj. koniecznością jego ustawicznej interferencji z Innym¹⁸, która realizuje się w planie Bachtinowskiej dialogowości¹⁹, intertekstualności i Bloomowskiej teorii wpływu²⁰.

Kwestie te mają ogromne znaczenie dla problemu podmiotowości. Czym jest bowiem podmiot w tekście ironicznym? To podmiot, z jednej strony, obcy (Inny), z drugiej zaś strony – „ja” autoironiczne, „ja” mówiące cudzym językiem oraz mówiące nie to, co chce powiedzieć (nawet mimo – przez niektórych badaczy zakładanej – woliwnej samowiedzy, tj. uprzedniej w stosunku do aktu wypowiedzi wiedzy na temat woli sensu projektowanego przekazu). Jak zauważa de

¹⁷ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 188-190.

¹⁸ Zob. W. Kalaga, *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001, s. 214-125.

¹⁹ Zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1983, s. 105-106.

²⁰ Zob. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.

Man, „język ironiczny rozkłada podmiot na ja empiryczne, które żyje w stanie nieautentyczności, oraz na inne ja, które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejże nieautentyczności. Co jednak wcale nie zmienia go w jakiś język autentyczny, gdyż znaczenie nieautentyczności nie jest tym samym, co autentycznym być”²¹. Ironiczne „ja” jest więc „ja” autoironicznym, identyfikującym się negatywnie poprzez język czy też negatywnie identyfikowanym w języku poprzez mechanizmy ironicznego definiowania podmiotu. To ironiczne definiowanie jest dezautentyzacją (zaprzeczaniem empiryczności podmiotu), desubiektywizacją (zaprzeczaniem tradycyjnym wykładnikom subiektywności „ja”), rozszczepianiem (podkreślaniem niekoherencji i niehomogeniczności podmiotu) oraz mediatyzacją (tworzeniem modelu podmiotowości opartego o jego pośredniość ontologiczną odniesioną do sylleptyczności).

Ironiczność „drugonowoczesna” – na co należy zwrócić uwagę na sam koniec tego krótkiego wprowadzenia – ma także niezwykle doniosłe znaczenie jako, posługując się określeniem Agaty Bielik-Robson analizującej pojęcie ironii u Rorty’ego, „ostatnia modalność doświadczenia, na jakiej można by budować poczucie wspólnoty”²². Ironiczne różnicowanie bowiem, możliwość dyskursywnego odróżnienia siebie od Innego na płaszczyźnie powtarzalnej antyfrastyczności, co z pozoru wydaje się paradoksalne, poprzez ustawiczne zmniejszanie dystansu między „ja” i nie-„ja” umożliwia jednoczesne zwiększenie tego dystansu na skutek dostrzegania przez podmiot nieprzekraczalnych różnic, które, jakkolwiek mogą podlegać repetycji, nie mogą zostać zredukowane i przekroczone. Łagodzenie sprzeczności między odmiennosiami poprzez interioryzację konwencji Innego jeszcze bardziej bowiem podkreśla istnienie tych sprzeczności niż ma to miejsce w wypadku ich ignorowania. Dzięki temu podmiot jest w stanie zdystansować się do samego siebie jako do produktu Innego oraz do samego Innego, przez co z kolei zacieśnia się pojęcie wspólnoty jako solidarności różnic. W ten sposób podmiot dookreślany przez ironiczność nie może, zgodnie ze słowami Andrzeja Szahaja, „żądać, aby jego sposób istnienia został przyjęty przez innych jako wzorcowy, aby był realizowany w sferze publicznej”²³, gdyż ironiczność jest antyfundamentalistyczna i konfrontatywna. Mamy tutaj zatem do czynienia ze swoistą „wspólnotowością konfrontacji” – wspólnotowością, która może istnieć tylko i wyłącznie jako summa

²¹ P. de Man, *Retoryka czasowości*, s. 223.

²² A. Bielik-Robson, *Ironia, tragedia, wspólnota: Richard Rorty w oczach barbarzyńcy*, [w:] *też*, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 213.

²³ A. Szahaj, *Ironia i Miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 2002, s. 85.

różnic, jako nieustanne tarcie sprzeczności i polilog dyskursów, jako – wreszcie – wspólnota ironiczności i autoironiczności. Nie oznacza to jednak, że ironiczność w każdym momencie i w każdej sytuacji pełni funkcję socjalizacyjną, to znaczy – jest taką praktyką społeczną, która dekonstruuje to, co dotychczasowe, kształtuje podmiotowość i podmiotowe doświadczanie kultury²⁴; mimo tego jest ona pożądana, gdyż to właśnie dzięki ironiczności jesteśmy w stanie dostrzegać symulakryczność, iluzyjność czy wręcz sztuczność naszych definicji rzeczywistości i kultury, a także naszych autodefinicji. Zestawianie odmiennych składowych tych definicji w jedność różnicowania uwyrażniającą sprzeczności i podkreślającą podmiotowy dystans w stosunku do samego siebie i zewnętrżności umożliwia – i tutaj pojawia się zasadnicza różnica między „drugonowoczesnym” a de Manowskim ujęciem ironii – ograniczoną samoświadomość podmiotu, który, nieustannie dokonując dwukrotnego podważania (po pierwsze – identyczności doświadczenia, po drugie – jego różnicowania), przejawia się jako ciąg nieredukowalnych repetycji antyfrasz, a dzięki temu sam może być w każdym momencie dookreślany przez samego siebie i przez Innego jako system kontradycyjny.

2. Autoironia i metaautoironia

Jak wynika z dotychczasowych ustaleń, autoironię postrzegam jako dokonywaną na poziomie tekstowym autokrytykę podmiotowości uświadamiającą sobie własną, nieprzekraczalną niemożliwość. Jest więc to reakcja *cogito* na iluzyjność samego siebie jako mocnego podmiotu (autora absolutnego) decydującego o usytuowaniu siebie w pozycjach egzystencjalnych. Poprzez autoironię podmiotowość neguje własną esencjalność, co więcej – czyni dyskusyjną swoją „prawdomówność”, czyli zdolność orzekania na temat siebie i rzeczywistości. Podmiot przestaje ufać samemu sobie jako bytowi, gdyż uświadamia sobie własną dyskursywność i figuralność i staje się „ja” dekonstrukcyjnym. Dekonstrukcyjne „ja” jako figura dyskursu to bowiem, jak się wydaje, „ja” skrajnie autoironiczne, odcięte od samego siebie i od rzeczywistości, a więc pozbawione zarówno pełnej i pewnej samowiedzy, jak i wiedzy na temat rzeczywistości. To takie „ja”, które dąży do samozdefiniowania się poprzez nieobecność – nieobecność skończonego dzieła, które byłoby efektem procesów zyskiwania przez podmiot trwałej tożsamości. Podmiot nie może dotrzeć do transcendentnego sensu, który gwarantowałby mu jednostkową identyfikację, sens taki bowiem zwyczajnie nie istnieje. Tym samym autoironicznie odwraca się od własnego *cogito*, poszukując tożsamości – jak pisał Michel Foucault –

²⁴ Zob. tamże, s. 105.

w byciu tym, czego się nie myśli²⁵, a więc w treściach opozycyjnych wobec tego, co dotychczas gwarantowało podmiotowości ciągłość i ostateczność. Podmiot zatem przestaje być tak czy inaczej usankcjonowanym bytem, staje się natomiast paradoksalną czynnością – tym, czym nie jest, dokładniej: tym, czym nie może się stawać. O ile jednak podmiot nie może istnieć jako rdzeń (w rozumieniu Kartezjańskiego *cogito*), o tyle może funkcjonować jako tekstowy trop, który nie wykazuje żadnych skłonności ku ustalaniu tożsamości poprzez metafizyczne odniesienia, tj. który rezygnuje z iluzji „ja” „mocnego” (niezmiennej struktury), godząc się na nieuniknioną „słabość”. Jednym z wymiarów tej „słabości” jest natomiast autoironiczność.

Autoironię definiuję zatem – na bardzo, bardzo ogólnej płaszczyźnie – jako strategię „wymierzoną” bezpośrednio w podmiot, pośrednio zaś – w tekst i, szerzej, w kulturę. W twórczości Wiedemanna, w której (auto)ironiczność jest jedną z najważniejszych kategorii²⁶, można jednak spotkać się z autoironią doprowadzoną do ostateczności, z ironią autoironii, z metaautoironią. Autoironia wobec podmiotu, powodująca demontaż motywacji autoironicznych (w momencie, kiedy autoironia destrukuje „ja”, do którego się odnosi, podmiot chcący ocalić siebie musi zdać sobie sprawę z konieczności zaniechania dalszego autoironizowania), sytuuje bowiem poezję Wiedemanna w orbicie oddziaływania hermetyczności, zaś istotne dla literatury „hermetyzujące” kategorie ukrycia i tajemnicy są, w kontekście gestów autoironicznych, przejawami ironii „krańcowej”. Krańcowość ironii z jednej strony dotyczy zagadnień intencjonalnej konstrukcji znaczenia i czytelniczego rekonstruowania sensowności wypowiedzi (sam Wiedemann stwierdził: „Ja się po prostu wypowiadam, a już co się w ten sposób wyraża, to kwestia porozumienia z czytelnikiem”²⁷), które wskazują na zależność tekstu od modelu lektury i modelu interpretacji oraz odrzucenie możliwości istnienia immanentnego sensu tekstu w postaci zakodowanego w utworze absolutnego *signifié*. Z drugiej jednak strony krańcowość tę postrzegać można nie jako negację określonych kategorii, ale jako „negację negacji”, która nie unieważnia gestów autoironicznych, ale dodatkowo je wzmacnia. Autoironia jest więc gwarantem koherencji tekstu, ale koherencji specyficznej, którą nazwać można „spójnością niespójności”. Taka spójność objawia się poprzez akcentowanie ironicznej postawy podmiotu wobec języka oraz ironicznej postawy

²⁵ M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 216.

²⁶ J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006, s. 209.

²⁷ *Zawile i rozwiąże. Z Adamem Wiedemannem rozmawia Tadeusz Pióro*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0229, dostęp: 07.04.2012.

języka (język staje się u Wiedemanna podmiotem autoironizującym, tj. ironizującym na własny temat). Ironiczna postawa języka stanowi chyba najważniejszy wyznacznik metaautoironii w utworach poetyckich autora *Pensum*.

Metaautoironia funkcjonuje w sposób nieco odmienny od ironii i autoironii; nie jest ona jedynie kategorią estetyczną czy figurą retoryczną, ale także językiem drugiego stopnia o charakterze krytycznym w stosunku do swojego przedmiotu. Co najbardziej jednak interesujące – jest ona „językiem w języku”, bowiem opis dokonywany przy pomocy metaautoironii to autoironiczny opis autoironii jako gestu czy tropu. Metaautoironia to zatem autoironia (pewna właściwość stylu), która posługuje się samą sobą do analizowania (bezpośrednio) samej siebie i (pośrednio) tekstu literackiego, a która stanowi wyraz „samoświadomości tekstu” już nie tylko na poziomie samej wypowiedzi, ale i na poziomie meta- (na poziomie wypowiedzi o wypowiedzi, dokładniej: o środkach kształtujących tę wypowiedź jako taką a nie inną). Tak rozumiana metaautoironia przyjmuje u Wiedemanna postać ironii o wymiarze pozytywnym, czyli odsłaniającym nie tylko mechanizmy gestów autoironicznych, ale również ich teleologię i aksjologię. Metaautoironia, występująca na wszystkich niemal poziomach semantyczno-strukturalnej organizacji tekstu – często, jak choćby w wierszu *** (*Nie ja, lecz pleć...*)²⁸, rozpoczynająca się już na poziomie

²⁸ Por. początkowe partie tekstu:

Nie ja, lecz pleć,
która skrzypi na wybuchającej z wtorku
konserwy, czyni rewolucyjnym odbyt
tego docenta. Jeżdżę tu znowu,
próbuję dziobać, co było
nasmarowane w moim kształtnym dowcipie [...] (A. Wiedemann, *Czyste czynny*.

Wiersze zebrane 1989-2006, posł. A. Skrendo, Poznań 2009, s. 65).

Fragment ten stanowi parafrazę pochodzącego z tomu *Śmierć wizjonerów* tekstu Jana Kaspera pt. XXI:

Nie ja, lecz pliszka,
która sterczy na wystającym z wody
kamieniu, czyni realnym obraz
tego dnia. Jestem tu znowu,
próbując dociec, co było
nadaremne w mojej krętej drodze (J. Kasper, XXI, [w:] tegoż, *Śmierć wizjonerów*,
Poznań 1993, s. 46).

Metaautoironia wiersza Wiedemanna polega na określonej metodzie trawestacji; poeta z oryginalnego tekstu pozostawia inicjalne litery poszczególnych wersów oraz system składniowy, nadając przejętej od Kaspera formie nową semantykę,

leksykalno-składniowym – służy, po pierwsze, uświadamianiu zastosowanych w tekście działań autoironicznych, a po drugie – wskazywaniu, iż stosowanie autoironii jako zasadniczej strategii tekstowej jest dowodem na „słabość” wiersza. „Słabość” taka polega, zdaniem Wiedemanna, na niemożliwości wykreowania nieautoironicznego, autentycznego podmiotu, a także osobniczego języka, w którym podmiot mógłby się wypowiadać. Wobec tego można by domniemywać, że punktem kulminacyjnym uświadczenia sobie własnej „słabości” będzie albo dewaluacja autoironii jako kategorii eliminującej możliwość jakiegokolwiek konstruktywnej wypowiedzi podmiotu na temat samego siebie oraz, konsekwentnie, ponowienie próby wygenerowania holistycznego, autentycznego „ja”, albo też rezygnacja z jakichkolwiek dalszych operacji na podmiocie i języku. Paradoksalnie jednak Wiedemann nadbudowuje na autoironii kolejne piętro semantyczne, dokonując jej re-ironizacji. Metaautoironia staje się więc autoironią drugiego (wyższego) stopnia, odnoszącą się bezpośrednio do języka rozumianego jako podmiot i jedyny nośnik autoironii. Język, bez którego autoironia nie może być w ogóle realizowana, dokonuje w takich sytuacjach podwójnej negacji: najpierw zwraca się przeciw samemu sobie, potem natomiast – przeciw zwracaniu się przeciwko sobie, co w rezultacie powoduje utwierdzenie podmiotu w przeświadczeniu o sensowności dokonywania autodeskrypcji. Przyjrzyjmy się w tym kontekście wierszowi pt. *Cięgi*:

Ruch, ale wsteczny. Zwrot (*Machen Sie auf!*)
przepowiedziany jasno wszystkim myślom, którym
noc bez litości przywalila w zęby.
Zepsuty zbiornik. Ciągłe ten sam głos: *Hosanna!*

Stereo i po żebrach (*Winter, Frost und Eis*),
śpiew z pieca ognistego. Srebrny zgrzyt. Membrana
parapetu (gdzie spoczął ów ostatni, twardy,
nie do przelknięcia Okruch). Gołębica

(*Ich heiße Lulu*) gwałcona w świetle reflektorów
sunących cicho i leniwie aut.
Patrzę na to bez gniewu, słodko zasmucony,
potem otwieram okno. Zimno z tamtej strony²⁹.

W tekście, skomponowanym (częściowo) z fragmentów dwóch dzieł muzycznych: *Gesang der Jünglinge* Karlheinz Stockhausena i *Lulu* Albana Berga, analizie poddany został problem samodzielności języka

która jednak nie niesie ze sobą żadnego konkretnego sensu. Jedynym sensem tej części wiersza wydaje się być formalna wierność wobec tekstu-wzorca.

²⁹ A. Wiedemann, *Cięgi*, [w:] tegoż, *Czyste czyny*, s. 59.

w dwóch perspektywach: własności i jednostkowości (kwestie repetycji cytatów kulturowych) oraz swoistości i samoistności (zagadnienie związków intersemiotycznych, czyli relacji języka *stricte* literackiego z językiem dzieł muzycznych). Wiedemann, budując tekst poetycki w oparciu o językową warstwę tekstów muzycznych, wskazuje na metaautoironiczny wymiar działań autorskiego podmiotu dokonującego selekcji faktów kulturowych oraz konstrukcji nowego tekstu. Poeta autoironizuje na temat własnych możliwości wygenerowania przekazu niezależnego od przekazów już istniejących, a jednocześnie autoironię tę odsuwa, pokazując, że – choć niezależność od konwencji kulturowych nie jest możliwa – ostateczne decyzje odnośnie do wyboru tradycji, a także sposobu „uszeregowania” jej elementów w nowym tekście, zależą, przynajmniej w jakiś stopniu, od jego woli. Ta specyficzna negacja autoironii jest jednak w rzeczywistości jej spotęgowaniem; działający podmiotowo język sprawia bowiem wrażenie „belkotliwego”, bo określanego przez semantyczny nadmiar i wynikający z niego chaos (nadmiar sensów i *quasi*-sensów) lub też przez pozorny brak znaczenia (semantyczną próżnię). Ten metaautoironiczny gest jest, jak można zakładać, niezwykle radykalnym i odważnym gestem autonegacji, przynajmniej na płaszczyźnie sensotwórczego charakteru wypowiedzi poetyckiej. Autor pozoruje brak kontroli nad znaczeniem tekstu, co skłania ku tezie, że dominantą wiersza jest „nieodczytywalność” rozumiana nie tyle jako brak możliwości prawidłowej interpretacji, ile jako „niewspółmierność odczytań”, o której tak mówił de Man:

Tekst nie wytwarza błędnych odczytań, lecz odczytania, które są niewspółmierne. Można zatem wywieść z tekstu takie odczytanie, które jest doskonale spójne z figuratywnością rzeczywiście działającą w tekście, a zarazem można wywieść inne odczytanie, które semantycznie jest z pierwszym niewspółmierne³⁰.

Procesualny podmiot, modyfikujący sam siebie poprzez ironiczną analizę gestów autoironicznych, staje się tekstowym znakiem niebędącym gwarantem ani znaczenia własnego, ani znaczenia wypowiedzi, której korelat stanowi. Jego nieustanna zmienność wywołuje istotne przeobrażenia w semantycznej warstwie tekstu; zjawisko to znakomicie widać chociażby w wierszu pt. *Trzęsienie żęby*, a dokładniej – w jego ostatniej strofie, której podstawą konstrukcyjną jest rozbudowana metafora przechodzenia od „skaleczenia” do „zagojenia”. Metafora ta, którą w rudymenarnej płaszczyźnie odczytywać należy jako próbę emocjonalnego samookreślenia się podmiotu doświadczonego

³⁰ „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man”, s. 255.

rozstaniem, na dalszym planie oznaczać może ambiwalencję podmiotowości oraz niejednoznaczność sensów tekstu poetyckiego:

siedzę i patrzę jak biegnie, co za widok, ale
widoki są niejadalne, nawet te najwyższej
jakości, zrozumiano?, potem wiatr porywa
wstążeczkę i zatacza (robi z nią to co zwykle,
poza kadrem); w ostatniej chwili łapię
się na tym, że słucham jakbym recenzował

szafa została tam, i popielniczka, co za
podłość, i materacyk, mógł się przecież przydać,
a na tej palce (no, słucham); więc jednak
możemy sobie spojrzeć prosto w oczy po tym
wszystkim, to wszystko takie nieszkodliwe
i tylko potrzeba podsumowań, jak w kamiennym
kręgu, porozmawiajmy, złamałeś mi serce

a ja mam w oku odprysk; na tej palce
stało lustro i spadło, stłukło się do reszty,
cały jestem pozacinany, tyle drobnych
skaleczeń, draśnień, punktów orientacyjnych
i one kiedyś wszystkie się zagoją;
za tydzień nowy transport zajęcy z lubelskiego³¹.

Permanentna automodyfikacja podmiotowości dokonywana za pomocą aktów „naśladowania dynamiki ironii”³² jest dowodem na to, że metaautoironia stanowi „punkt kulminacyjny” wszystkich strategii autoironicznych, jakie pojawiają się w poezji autora *Dywanu*; stanowi ona taki język, który samodefiniuje się zarówno jako język procedur tekstotwórczych, jak i język go opisujący.

BIBLIOGRAFIA

1. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1983.
2. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
3. H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002.
4. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977.

³¹ A. Wiedemann, *Trzęście zębów*, [w:] tegoż, *Czyste czyny*, s. 112.

³² J. Orska, dz. cyt., s. 217.

5. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.
6. „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man”. Z *Paulem de Manem rozmawia Robert Moynihan*, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11.
7. U. Eco, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska i A. Wasilewska, Warszawa 2003.
8. M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6.
9. G.W.F. Hegel, *Wstęp do estetyki*, [w:] tegoż, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, t. 1, Warszawa 1964.
10. L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1.
11. W. Kalaga, *Mgławice dyskursu*, Kraków 2001.
12. J. Kasper, *XXI*, [w:] tegoż, *Śmierć wizjonerów*, Poznań.
13. D.S. Kaufer, *Ironia, forma interpretacyjna i teoria znaczenia*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
14. C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
15. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.
16. P. de Man, *Alegoria perswazji u Pascala*, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11.
17. P. de Man, *Epistemologia metafory*, przeł. M.B. Fedewicz, „Nowa Krytyka” 1992, nr 3.
18. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11.
19. P. de Man, *Retoryka tropów (Nietzsche)*, przeł. A. Przybysławski, „Teksty Drugie” 1999, nr 4.
20. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006.
21. R. Rorty, *Prywatna ironia i nadzieja liberałów*, „Twórczość” 1992, nr 12.
22. A. Szahaj, *Ironia i Miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty’ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław 2002.
23. A. Wiedemann, *Czyste czyny. Wiersze zebrane 1989-2006*, posł. A. Skrendo, Poznań 2009.
24. *Zawile i rozwiązłe. Z Adamem Wiedemannem rozmawia Tadeusz Pióro*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0229, dostęp: 07.04.2012.

MAŁGORZATA ŚLARZYŃSKA
Uniwersytet Warszawski

Pochwała różnorodności. O obcojęzyczności w poezji Leszka Engelkinga i Jerzego Jarniewicza

„Je t’embrasse. I tak zostanie. Przegnałem stąd tłumaczy”.

Jerzy Jarniewicz, *Paszport Nansena*

Chociaż obce słowo niekoniecznie musi oznaczać słowo pochodzące z innego języka¹, w tym miejscu skupimy się na takim właśnie dosłownym rozumieniu pojęcia „obce słowo” i przyjrzymy się różnym możliwościom wykorzystania obcojęzycznego wtrętu bądź cytatu w tekście poetyckim. Szczególną uwagę zwrócimy przy tym – choć nie wyłącznie – na dwa zbiory, w których obcojęzyczne zapożyczenie zdaje się pełnić funkcję fundamentalną dla ich konstrukcji i być jednym z elementów spajających te projekty poetyckie zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym. Chodzi o *Oranżadę* Jerzego Jarniewicza² oraz *Muzeum dzieciństwa* Leszka Engelkinga³. Zbiory łączy tematyka związana z próbą powrotu do przeszłości, a raczej próbą ukazania przeszłości w szeregu językowych eksponatów. *Oranżada* wiąże się ze

¹ Jak zresztą zaznacza Jerzy Jarniewicz w jednym z wywiadów: „jeśli spotkanie z transcendencją jest spotkaniem z czymś radykalnie obcym, to możliwe jest ono tylko w konfrontacji z obcym językiem. Pozwolę sobie odwrócić znaną tezę: skoro granice naszego świata są granicami naszego języka, to wyjście poza nasz język jest przekroczeniem naszego świata, naszej świadomości, a więc tym, co tradycyjnie nazywa się transcendencją. Zgodzimy się też chyba, że sformułowanie »obcy język« nie musi oznaczać innego języka narodowego. Może to być mowa prywatna dwojga kochanków” – „*Te chwile, w których ciało rozsadza język*”. Z *Jerzym Jarniewiczem rozmawia Michał Larek*, [w:] *Ślady i więzy. Krytyczna topografia Jarniewicza*, wyb. i oprac. Z. Jaskuła, Łódź 2008, s. 31.

² J. Jarniewicz, *Oranżada*, Wrocław 2005. Cytaty pochodzące z tego tomu dalej opisywane jako O z numerem strony.

³ L. Engelking, *Muzeum dzieciństwa*, Poznań 2011. Cytaty pochodzące z tego tomu dalej opisywane jako MD z numerem strony.

wspomnieniem czasów młodości, czasów PRL, wypełniona rekwizytami z epoki. W *Muzeum dzieciństwa*⁴ poeta kreśli mapę „wspomnień, zapomnień”, wypełnia zanurzonymi w formalinie eksponatami prywatne muzeum dzieciństwa, znajdujące się gdzieś na granicy jawy i snu, rzeczywistości i literatury, przeszłości i teraźniejszości, a zarazem przeszłości i zaprzeczności.

W obu przypadkach mamy do czynienia z poetami, którzy jednocześnie profesjonalnie zajmują się literaturą oraz przekładem literackim. Jerzy Jarniewicz, anglista i tłumacz specjalizujący się w literaturze anglojęzycznej, autor licznych przekładów, m.in. takich twórców jak James Joyce, Brian Patten, Craig Raine, Philip Roth, Edmund White, John Banville, Simon Armitage. Leszek Engelking, tłumacz z kilku literatur, przekładał z wielu języków, m.in. z czeskiego (np. František Halas, Vladimír Holan, Ladislav Klíma, Vítězslav Nezval, tom przekładów z poezji czeskiej *Maść przeciw poezji*), angielskiego (wśród wielu innych – Thomas Stearns Eliot, William Carlos Williams, Richard Aldington), rosyjskiego (m.in. Vladimir Nabokov, Wiaczesław Iwanow, Maryna Cwietajewa), hiszpańskiego (m.in. Federico Garcia Lorca, Octavio Paz, Jorge Luis Borges), słowackiego (m.in. Dominik Tatarka, Frantisek Lipka, Andrijan Turan).

Działalność translatorska zdaje się pozostawać nie bez wpływu na twórczość własną omawianych poetów, jak również na ich refleksje na temat języka. Jerzy Jarniewicz przyznawał w jednym z wywiadów, że doświadczenie związane z odkrywaniem i przekładaniem literatury angielskiej istotnie wpłynęło na jego zainteresowanie obcojęzycznością, wielojęzycznością, nieprzekładalnością: „Nie mam co do tego żadnych wątpliwości. Uprzytomnił[o] mi, jak bardzo różnią się obrazy świata budowane przez różne języki. A tym samym wzmocnił[o] moje relatywistyczne intuicje”⁵. Leszek Engelking w rozmowie z Martą Podgórnikiem wokół antologii *Maść przeciw poezji* stwierdził: „Domem poety jest jego język, moim jest polszczyzna”, natomiast jeśli pograżenie w obcej kulturze – w tym przypadku czeskiej – wpływa na jego własne pisanie, „to chyba dobrze. Bo w ten sposób wnosiliby się do rodzimej poezji coś, co przynależy poezji obcej, czego może w poezji rodzimej nie ma, czego w niej brakuje, a wobec tego jakoś by się ją wzbogacało”⁶.

⁴ Konkretnym miejscem, z jakim wiąże się tytuł tomu, jest Museum of Childhood koło Edynburga. Jak zaznacza poeta w jednej z rozmów, podczas swojego szkockiego stypendium specjalnie tam nie poszedł, by nie sugerować się rzeczywistym wyglądem miejsca. Por. <http://www.polskieradio.pl/8/529/Artykul/520736,Muzeum-dziecinstwa-Leszka-Engelkinga>, dostęp: 28.06.2013.

⁵ „*Te chwile, w których ciało rozstrząsa język*”..., s. 22.

⁶ *Szwejkwicie i Don Kichoci. Z Leszkiem Engelkingiem rozmawia Marta Podgórnica*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1904, dostęp: 29.06.2013.

Obcojęzyczność, różnojęzyczność w poezji interesować nas będzie jako szczególny zabieg nazwany przez Edwarda Balcerzana przekraczaniem jednojęzyczności rozumianym jako „gest autorski – wpisany w poetykę dzieła”⁷, przy czym „nawet najdrobniejszy gest otwarcia przyjdzie nam traktować jako rozszerzenie granic językowego uniwersum paradygmatycznego, a w konsekwencji reorganizację »świata« danego utworu”⁸. Zarówno utwory Engelkinga, jak i Jarniewicza przekraczają jednojęzyczność i otwierają się na to, co inne, na obce języki. Zgodnie z podziałem przyjętym przez Balcerzana, wśród wierszy obu poetów można odnaleźć takie, które zawierają refleksję lingwistyczną, jak też takie, które są tłumaczeniem z obcego języka bądź imitacją, a także takie, które reprezentują wielojęzyczność faktyczną, i to właśnie ta ostatnia skupi na sobie naszą uwagę. Badacz wyróżnia wewnątrz tej kategorii kilka możliwych jej realizacji: 1) obcojęzyczny składnik dzieła, 2) refleksja lingwistyczna, 3) tłumaczenie z języka obcego, 4) imitacja wypowiedzi obcojęzycznej, 5) dyrektywa translacyjna. Jak zauważymy, wiele z wymienionych realizacji znajdzie swoje odzwierciedlenie w wierszach obu poetów.

W *Oranżadzie* wprowadzenie wyrazów obcojęzycznych – stających się w klasyfikacji Balcerzana obcojęzycznymi składnikami dzieła – jest konsekwentnie stosowaną metodą służącą przywołaniu przeszłości. Obce słowa, głównie rosyjskie i niemieckie, funkcjonują jako werbalny element kolorytu lokalnego właściwego danym czasom, rekwizyt lingwistyczny, zrozumiały w połączeniu z danym kręgiem czasowo-kulturowym⁹. Jak na przykład *parus odinokij* w wierszu *Idą leśni* (O, 10), nawiązujący do wiersza Lermontowa (i powieści Katajewa): „Pod nosem miałem wtedy / oranżadę w proszku. A biały podkoszulek, / *parus odinokij*, łopotał na wietrze”. Jak na przykład wyrażenie *nie budiet*, które w wierszu *Miękkie podbrzusze* (O, 12) pojawia się obok słowa „gensek”, wskazującego na konkretną epokę historyczną, do której odwołuje się warstwa leksykalna utworu:

Do dziś
nie rozumiem, czemu posunęłaś się tak diametralnie,
a twoje wargi przykuły uwagę genseka glaciologii,

⁷ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”. W kręgu translatologii i komparatystyki*, Poznań 2011, s. 89.

⁸ Tamże. „Świat” utworu nawiązuje do Lotmanowskiego rozumienia utworu jako „modelu świata”.

⁹ Wprowadzenie obcojęzycznych elementów nakierowane na osiągnięcie efektu mimetycznego charakterystyczne jest również np. dla wierszy bilingwalnych twórców o podwójnych korzeniach językowych, por. np. *Skool Daze* José Antonio Burciaga czy *Quienes Somos* Pedro Ortiz Vásquez. Zob. E. Mendieta-Lombardo, Z.A. Cintron, *Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry*, „Hispania” 1995, vol. 78, nr 3, s. 565-572.

który od oranżady wolal pabiałginę. Nie wiem.
Bisów *nie budiet*.

To słowa – w każdym wydaniu, obcym geograficznie i obcym historycznie, fascynują poetę, „słowistę radykalnego”, jak niegdyś nazwała Jarniewiczza Katarzyna Bieńkowska¹⁰. Słowo staje się tym, od czego odbija się wiersz, z czego wychodzi i dokąd zmierza. Bo jak wskazuje *Znikający punkt* (O, 8):

Wyjść można skądkolwiek. Choćby
ze słów. Z herbaty ulung. Z psa, który jeździł koleją.
Z Wielokropka. Z Filipinek. Z cytatu w języku
obcym (*und morgen die ganze Welt?*). Z cudzej
myśli („świat nie jest taki zły”). Z miejsca
w tamtym czasie. Z mety. Z punktu.
Byleby było skąd. Choćby
stąd

Stąd też w *Oranżadzie*, napoju o smaku Peerelu, tak wiele wtrąceń rosyjskich – podstawową motywacją wydaje się chęć uwiarygodnienia wspomnień, zanurzenia ich w językowej formalinie nieobecnego już dyskursu nasyconego rosyjskojęzycznymi wtrętami, który dla wielu młodszych czytelników może mieć posmak muzealnego eksponatu¹¹. Jak zaznaczał Karol Maliszewski, „rosyjski był naturalną częścią naszego dzieciństwa i młodości, był symbolem opresji, czegoś narzuconego. [...] I przydał się do uwiarygodnienia wspomnień z czasów dojrzewania w PRL-u”¹². „Na co się, *malczuk*, porywasz?”, „Opóźnienie może się zwiększyć / albo zmniejszyć. *Wszystko równo*” (*Z niewielką pomocą moich przyjaciół*, O, 17), „I odkryłem, / *mołojec*, że świat szybuje bez mojego udziału” (*Sezam*, O, 21), „*Wszystko poniał*, / kapitan Żbik, ten wunderkind z Lutomińskiej, / musiał być niezłym kochankiem. Swoją partię / rozgrywał z za biurka moim paszportem” (*Nowy zeszyt „Ryzyka”*, O, 19). W ostatnim wypadku zwróćmy uwagę na sztafaż towarzyszący obcemu cytatorowi językowemu, sztafaż z jednej strony komiksowy – nawiązanie do *Ryzyka* z Kapitanem Żbikiem, z drugiej strony topograficzny – do ówczesnych realiów ulicy Lutomińskiej. Obce słowo akcentuje zatem przemijanie, zakorzenione jest w minionym czasie podobnie jak inne rekwizyty z epoki. Do rekwizytów należały również słowa niemieckie

¹⁰ Zob. K. Bieńkowska, *Mówię, więc jestem*, „Nowe Książki” 1994, nr 6, s. 61.

¹¹ Na takie pokoleniowe, osadzone w języku, ale nie tylko, niezrozumienie wskazują wyraźnie wiersze *Tomek u źródeł Amazonki* („W moich wędrówkach przez czas / napotkałem plemię, / które nie zna Michaja Burano”, O, 30) i *Sztafeta pokoleń* (O, 46): „Kończy się / oranżada. Ci, którzy po nas tu siadą, / będą pili mirindę”.

¹² K. Maliszewski, *Jaki czas, taki język*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_0980.

(„bo z nami można / pertraktować, *verstehen?*”, *W nożu*, O, 35), które bywają połączone z rosyjskimi¹³, np. w wierszu *Kalkomania* (O, 37): „*Priekrasno, Jarniewicz. Sebr gut!*” i w wierszu *Korytarze* (O, 23): „Dostaliśmy w spadku / dwa języki obce, *nicht wahr?* [...] „Kraj Rad” zostanie przy nas, pachnie wodą brzożową z gumowego rozpylacza, / który fryzjer trzyma w dłoni perwersyjnie jak granat, / gotowy rozpocząć swój prywatny blitzkrieg. / Kinderbalu nie będzie. *Tam ruskij duch, / tam Rusju pachnie!*”. Te dwa języki („niby odbierane jako obce, nawet wraże, a przecież zadomowione, wszędobyłskie, rozpanoszone”¹⁴, jak pisał Zdzisław Jaskuła) związane są z polityką i historią, pozostają niczym osad przeszłości, powlekają otoczką rodzime słownictwo i wnikają w nie, tworząc obco brzmiące inkrustacje. Gradacja tej obcości to inna sprawa, związana z osobistym odbiorem pokoleniowym, zapewne coraz bardziej egzotycznie brzmiące dla wychowanych w kulturze z anglojęzyczną pozłotką. „Jaki czas, taki język” (*Sztafeta pokoleń*), obce słowo nie będzie takim samym słowem dla czytelników z odmiennym bagażem doświadczeń kulturowych, choćby nawet doświadczenia te pozornie nie były tak bardzo odległe – w Polsce wystarczyło kilkadziesiąt lat, by pod względem geograficznym ukierunkowanie obcojęzyczne diametralnie się zmieniło. Angielski zresztą też pobrzmiwa w *Oranżadzie*, czasem tworząc interesujące sytuacje i występując pod maską języka polskiego, jak w przykładach z piosenek Beatlesów¹⁵ wplątanych w tekst, a innym razem splatając się z rosyjskim dla symbolizacji tytułowej sztafety pokoleń: „Pust wiegda. Let it be. Amen”, przy okazji przywołując dwie piosenki, znamienne dla zderzających się ze sobą terenów kulturowych, czasowych, pokoleniowych.

Oryginalny cytat angielski pojawić się też może jako wyraźne literackie nawiązanie intertekstualne, tak jak fragment „*I do not think that they will sing to me*” w wierszu *** (*Ryby śpiewają w Ukajali*) (O, 26) – nawiązanie do *The Love Song of J. Alfred Prufrock* Eliota, zderzające się z odniesieniem do powieści Arkadego Fiedlera *Ryby śpiewają w Ukajali*. Dwa tropy intertekstualne otwierają szerszą perspektywę interpretacyjną uruchomioną przez wprowadzenie obcojęzycznej frazy – dwa światy stają obce wobec siebie: jeden to peerelowski świat symbolizowany przez

¹³ Zauważmy, że podobna problematyka językowa, zderzenia języka polskiego z rosyjskim i niemieckim wyakcentowana w książce Ingi Iwasiów *Bambino*.

¹⁴ Z. Jaskuła, *Priekrasno, Jarniewicz, sebr gut!*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 1, cyt. za: *Ślady i więzy...*, s. 101.

¹⁵ Na marginesie zauważmy, że obcojęzyczny cytat z piosenki Beatlesów *Norwegian Wood* – który determinuje zarówno tytuł wiersza, jak i jego strukturę – stanowi motto do dużo wcześniejszego wiersza Jarniewicza *Kiedys* (z tomu *Korytarze*, 1984): „*I once had a girl / or should I say she once had me*”. Na marginesie marginesu dodajmy, że innym utworem osnutym na kanwie tej samej piosenki Beatlesów jest powieść Haruki Murakami *Norwegian Wood*.

popularną wówczas powieść Fiedlera, drugi to świat anglojęzyczny, przywołany nawiązaniem do Eliota, być może – biorąc pod uwagę kontekst historyczny – wówczas bardziej egzotyczny niż Fiedlerowskie Ukajali, a jednocześnie oba te światy wchodzi ze sobą w interakcję, zaakcentowaną zbieżnością ostatniej części wersów na poziomie brzmieniowym, która tworzy swoisty rym *sing to me – Ukajali* (zauważmy, że w tak zestawionym rymie angielski fragment może wpłynąć na zmianę akcentowania – zmianę z akcentu paroksytonicznego na oksytoniczny w wyrazie „Ukajali”; taka różnica mogłaby pociągnąć za sobą propozycje interpretacyjne, wskazujące np. na wyjaskrawienie egzotyczności, z którą za czasów peerelu nie za bardzo było wiadomo, co zrobić, będącej raczej tylko ciekawym słowem niż realnym światem, który można było poznać, lub też na próbę wykroczenia poza peerelowską rzeczywistość poprzez anglojęzyczne lektury). Migotliwość znaczeniowa i iskrzące relacje między różnymi warstwami tego utworu zyskują na jakości poprzez wprowadzenie cytatu w oryginale.

Wyjątkowym przypadkiem jest wiersz *Czterej pancerni i pies* (O, 33) składający się wyłącznie z cytatu w języku niemieckim, z wiersza Heinricha Heinego *Nachtgedanken*. Jest to swoisty przykład dyrektywy translacyjnej, w podziale zaproponowanym przez Edwarda Balcerzana, reprezentującej jej trudniejszy wariant, a więc tekst pozbawiony ułatwień translacyjnych, nie towarzyszy wierszowi bowiem żaden, nawet fragmentaryczny, przekład ani komentarz:

Denk ich an Deutschland in der Nacht,
Dann bin ich um den Schlaf gebracht,
Ich kann nicht mehr die Augen schließen,
Und meine heißen Tränen fließen.

Rytmiczność wiersza, jego piękno i precyzja niezbywalnie zamykają się w ramie serialowego tytułu *Czterej pancerni i pies* – polskiej perspektywy, od której trudno się uwolnić, od której nie można uciec, uwarunkowanej historią. Tkwiącą gdzieś głęboko tragedię takiej perspektywy ujawnia warstwa semantyczna wiersza Heinego. *Czterej pancerni i pies* sąsiadują z utworem *Timur i jego drużyna* (O, 32), składającym się z kolei z tytułów rosyjskich dzieł literackich:

„Bachczysarajskij fontan”, „Miednyj
wsadnik”, „Jewgienij Oniegin”,
„Borys Godunow”, „Kapitanskaja
doczka”, „Pikowaja dama”
i drugie.

Powyższe wiersze otwierają problem stereotypowego postrzegania obu języków związanego z pewną polską rzeczywistością

historyczną i kontrastującego ze stereotypowym postrzeganiem ich ogromnego zaplecza kulturowego i literackiego. Zaplecze to często umyka polskiej perspektywie, zapomina się o nim, w pierwszym rzędzie kojarząc oba języki z opresyjną sytuacją polityczno-historyczną. Czy to możliwe, by „Puszkina też jeździł do Arteku?” (*Timur i jego drużyna*).

Na obcojęzyczne składniki dzieła możemy wskazać również w tomie Leszka Engelkinga *Muzeum dzieciństwa*, w którym kończą one każdy wiersz (oprócz pierwszego i ostatniego), co staje się konsekwentnym zabiegiem formalnym, stanowiącym zasadę kompozycyjną tomu. Słowa pochodzą z rozmaitych języków, poza angielskim, francuskim, włoskim, niemieckim czy hiszpańskim i rosyjskim odnajdziemy tu czeski, słowacki, szwedzki, ukraiński, hebrajski, śląski i inne. Świat tych wierszy przemawia do nas w pełni polifonicznie, prezentując swoją wielość, różnorodność i kalejdoskopową migotliwość. Jak pisał Pietro Trifone, odwołując się do Francesca Gucciniego, wszyscy jesteśmy *bastardi di confine*, bękartami z pogranicza¹⁶, zatem świadomie lub nieświadomie nieustająco posługujemy się językową mieszanką, tłumaczymy z jednego języka na drugi.

Różnie można interpretować zabieg obcojęzycznych końcówek wierszy – Krystyna Rodowska zauważała, że takie rozwiązanie formalne „może narazić autora na zarzut hermetyzmu czy epatowania poliglotyzmem”¹⁷. Postulowała jednakże od razu odrzucenie podobnych spekulacji i proponowała własną interpretację „tych procederów”: „Engelking odprawił swoistą mszę za duszę miasta świata, miasta siebie. Liturgia innych języków wzięła pod ochronę jego tajemnicę”¹⁸. W takim świetle obcy język jawiłby się jako narzędzie maskujące, ochronne, niepozwalające na odarcie tajemnicy z osłony. Z innej strony, obcojęzyczne zakończenia mogą otwierać nowe perspektywy odczytań, zatem przeciwnie – stają się rodzajem klucza do tajemnicy, rodzajem oświetlającego ją z innej strony reflektora. Zaczyna ona zatem żyć podwójnie, jako zapisana w rodzimym języku zaszyfrowana wiadomość, do której, paradoksalnie, kluczem jest jeszcze bardziej zaszyfrowany tekst obcojęzyczny. Paradoksalność jest tu jednakże tylko pozorna, obcość bowiem nierzadko staje się kluczem otwierającym nowe perspektywy przed tym, co rodzime. Wyobcowanie bohatera tych wierszy podkreślał Leszek Szaruga, wskazując na obcojęzyczność jako przyczynę, która sytuuje bohatera „poza doraźnym tu i teraz, czyni zeń obcego”¹⁹.

¹⁶ P. Trifone, *La malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna 2007, s. 10. Cyt. za: J. Ugniewska, *Co tracimy w przekładzie?*, „Italica Wratislaviensia” 2000, nr 1, s. 105.

¹⁷ K. Rodowska, *Miasto wielokrotnione*, „Twórczość” 2012, nr 12, s. 108.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ L. Szaruga, *Świat poetycki (LVI)*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 3 (119), s. 176. Leszek Szaruga zwracał ponadto uwagę na obcojęzyczność jako odesłanie „do jakiegoś »języka

Przeszłość utrwalona jest w tych wierszach niczym w muzealnych eksponatach w formalinie. Stąd obcojęzyczne podpisy pod każdym wierszem można odczytać także jako podpisy pod kolejnymi muzealnymi eksponatami – w kilku językach, co charakterystyczne dla muzeum²⁰. W tym przypadku podpisy te jednak nie zawsze precyzują i zawężają znaczenie oglądanego/czytanego obiektu, nie zawsze go objaśniają, wyjaśniają, a częściej otwierają na kolejne możliwe odczytania, multiplikują horyzont odbioru. Pełnią ponadto funkcję porządkującą, regulują chaotyczny przepływ pamięci i wspomnień, wprowadzając weń uporządkowanie właściwe muzeum, co staje się w jakimś sensie źródłem napięcia między regularnością a chaosem.

Lektura możliwa jest zatem na kilku poziomach – może kończyć się na tym, co rodzime, i przez to niejako ulegać ograniczeniu, skłaniając się w stronę świata jednojęzycznego, lub może uwzględnić wielojęzyczność utworu, intertekstualne obcojęzyczne nawiązanie, jak np. *Niegdyśejsze śniegi* (MD, 45), gdzie pojawia się Berta²¹, przyszła żona Pepina Krótkiego, która – zgodnie z legendą – dzięki swym długim stopom została rozpoznana i oszustwo podszywającej się pod nią fałszywej narzeczonej wyszło na jaw:

Na tych ulicach taka biel
to dysonans.
Ktoś wypral śnieg
w proszku z wybielaczem?
A może to podróbka, zręczny falsyfikat?
Nie taki zręczny, poznać po kolorze!
Ou est Berthe au grand pied?

Dyrektywa translacyjna występuje tu w najtrudniejszej formie, wiersze pozbawione są ułatwień tłumaczeniowych lub wyjaśnień – jak np. w wierszu *Fosylia* (MD, 31), cytującym fragment z szekspirowskiej *Zimowej opowieści*:

Przed kinem „Bałtyk”
ostro krzyczy mewa.
A już za miastem
jakiś zdezorientowany marynarz
pyta drugiego:
„Thou are perfect then,

języków« czy też – jeszcze inaczej – do języka prywatnego, na wskroś własnego, często kreowanego w dziecięcych zabawach”. Tamże.

²⁰ Piszę o tym w moim tekście: M. Pieczara, *Amarcord*, „artPapier”, 1. kwietnia 2012 nr 7 (199),

<http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=150&artykul=3208&kat=17>.

²¹ Bertrada z Laon, zwana Bertą o długich stopach, matka Karola Wielkiego. Zob. też E. Porębowicz, *Berta z długimi stopami i Rycerz z łabędziem*, Lwów 1909.

our ship has touched upon
the deserts of Bohemia?”.

Ten brak radykalnej dążności do wyjaśnienia, wytłumaczenia wszystkiego, pogłębiony poprzez zwrot ku pluralizmowi językowemu, ku lingwistycznej heterogeniczności, prowadzić może paradoksalnie do osiągnięcia tym wyrazistszej jasności. Dzięki kontaktowi z obcością tę jasność w poezji osiąga, jest to jednak jasność wieloznaczna, jasność pochodząca z wielu różnych reflektorów.

Obcojęzyczne odwołania nieregularnie obecne również wewnątrz tekstów wierszy są nie tylko *sensu stricto* cytatami z dzieł literackich (często przywoływane bywają tu dzieła Szekspira czy *Boska Komedja*, ale występują też odniesienia do twórczości Craiga Raine’a czy Rilkego i wielu innych), lecz także sentencjami – szczególnie łacińskimi, jak również nawiązaniem do filmów (Fellini), muzyki (*Mi noche triste*) czy też ewokacją zwykłego szumu otaczającego świata („Mind the gap”, *Tunel*, MD, 63). Czasem to pojedyncze znaki, np. sanskrycka sylaba om ॐ (*Gematría*, MD, 38). Są to także napisy cmentarne, łączące język niemiecki z polskim, które również sugerują wielojęzyczność, wielokulturowość.

W obrębie – proponowanej przez Balcerzana – refleksji lingwistycznej mieściłby się wiersz *Scenka rodzajowa* (MD, 61), zwracający uwagę na inherentną niemożliwość przekładu, u podstaw której leży niewspółmierność desygnatów, do których odnoszą się słowa w różnych językach, a wręcz w różnych prywatnych językach, innych dla każdego z nas:

Kiedy mówię „dom”,
widzę ten dom,
kiedy mówię „drzewo”,
widzę to drzewo
w parku miejskim.
Ale ktoś jeszcze je widzi?
Nic nie pomoże
the house, la casa, le maison, къщата,
der Baum im Stadtpark.

Chciałoby się dodać, za Sandorem Márai, „*Kocham* tylko w węgierskim ma znaczenie”²².

Inny jeszcze może być motyw wprowadzenia obcojęzyczności w wierszach z tomu *Muzeum dzieciństwa*, związany z kulturową sytuacją rejonów, do których się odwołują. Zarówno bowiem dawny Bytom, rodzinne miasto poety, miasto, do którego topografii te wiersze

²² S. Márai, *Ziemia, ziemia!*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2005, s. 329.

nawiązują, jak i Szkocja, do której również odwołują się te wiersze, to obszary wielojęzyczne i wielokulturowe.

Głównym bohaterem tej poezji, obok miasta pamięci i ewokowanych przez różne czynniki wspomnień, jest warstwa lingwistyczna, która często wysuwa się zdecydowanie na pierwszy plan. Poeta bawi się słowem²³, skupia się na słowie obcym wskutek regionalizacji („Ale my spaliśmy smacznie / (snów maszkytniki, maszkytniki jawy)” (*Tajny raport o poziomie zanieczyszczeń powietrza*, MD, 25), a także wyobcowanym poprzez rozwiązanie graficzne – i tak źródłem humorystycznej refleksji może stać się krój czcionki: „Na programie opery: / Don Giovanni Wolfgang Amadeusz Mozart. / To pewnie o tej rzece. / Cichy Don. / Cicha opera, / wykonywana przez zespół głuchoniemych” (*Dar*, MD, 51). Zabawne i zaskakujące skojarzenia powstać mogą – jak w wierszu *Detektyw* (MD, 9-10) – zarówno na gruncie fonetycznym („Il cherche. / Il cherche le temps perdu” – „kapitan Szerszeń”²⁴), jak i semantyczno-onomastycznym („Le commissaire Frelon / (powinien mieć skuter Vespa)”). Pod z pozoru niewinną zabawną grą słów czai się jednakże niejednokrotnie niepokojące wrażenie nieprzeniknioności dookólnego świata. Mur języka stawia opór – jako jedną z przyczyn smutku myśli (siódma) podkreśla ten fakt George Steiner – „Poeta, myśliciel, mistrz metafory zostawiają na murze zadrapania. A jednak świat i wewnątrz i na zewnątrz mruczy niezrozumiale dla nas słowa”²⁵. Początkowa niezrozumiałość, a za nią szerzej – obcość niesie jednak z sobą pocieszenie i pozwala dostrzec, jak powiedziałby Steiner, życiodajny osad tego, co nieprzetłumaczalne²⁶.

Słowo zachowane w swoim oryginalnym brzmieniu, obce słowo inkorporowane w tkanę wiersza jawi się jako pochwała różnorodności. Zakończmy te krótkie rozważania odwołaniem do utworu Jerzego Jarniewicza *Wiersz z cytatem z „Przeklejoju”*²⁷ z tomu *Dowód z tożsamości*

²³ Jak sam przyznawał: „Jak powszechnie wiadomo, literatura piękna, a przede wszystkim poezja jest – czy przynajmniej bywa – eksploracją języka, badaniem i poszerzaniem jego możliwości, stawianiem go »pod ścianą« albo na »ławie oskarżonych«, grą z nim i zabawą wreszcie” – L. Engelking, *Spojrzenie z drugiej strony*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, Gdańsk 2007, s. 83.

²⁴ Zwróćmy uwagę na nawiązanie do Kapitana Żbika: „Żaden tam Żbik ani Sowa, / kapitan Szerszeń” (*Detektyw*).

²⁵ G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 58.

²⁶ Lub jak w przekładzie Agnieszki Matkowskiej: „życiodajne pozostałości nieprzetłumaczalnego” – G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010, s. 521. Pierwodruk przekładu w „Porównaniach” 2005, nr 2. Tekst oryginalny: G. Steiner, *What is Comparative Literature?*, [w:] tegoż, *No Passion Spent. Essays 1978–1996*, Yale University Press 1998.

²⁷ Wiersz cytowany za: J. Jarniewicz, *Skądinąd. 1977–2007*, Wrocław 2007, s. 201.

(2003), w którym wprost nazywa się motywację wprowadzenia obcojęzycznego cytatu (co można uznać w klasyfikacji Balcerzana za swoistą refleksję lingwistyczną):

Sprowadzają na ziemię,
tu gdzie śliwki, morele, jabłka i sałata,
gdzie są gruszki, kartofle, buraki, pomarańcze,
nać pietruszki, majonez, nawet pestki dyni,
ale nie ma całości, do której należą. Dlatego
motto tego wiersza dałem po portugalsku.

Utwór związany jest z treścią wywiadu udzielonego Piotrowi Najsztubowi przez Adama Zagajewskiego, który powiedział: „Natomiast cynizm czy upodobanie wielości rzeczy rozwała”²⁸. W wierszu Jarniewicza Zagajewski mówi: „*Umiłowanie wielości [...] prowadzi do rozpadu*”. Tak czy inaczej, podmiot *Wiersza z cytatem* wyraźnie nie zgadza się z przedmówcą, a rekwizytem, który tę niezgodę symbolizuje, staje się grejpfrut („Jeśli lubisz grejpfruty, znajdziemy innych poetów / na zet. Dziś w nocy na szczęście czas nas zwielokrotni”), a raczej, moglibyśmy zaryzykować stwierdzenie, nie tyle grejpfrut, ile jego nazwa – słowo obce, zapożyczone, przyswojone, brzmiące niepolsko i nienaszło, a jednak przyczyniające się do poszerzenia horyzontów, zintesyfikowania doznań, stojące zatem w całkowitej sprzeczności z umiłowaniem jedności, jakie prezentuje tekst rzeczzonego wywiadu. Być może dlatego mottom wiersza jest cytat: „A Natureza é partes sem um todo”, fragment utworu Fernanda Pessoa, a raczej jednego z heteronimów Pessoa, Alberto Caery, przedwcześnie zmarłego wiejskiego poety i filozofa reprezentującego rodzaj „nie-filozofii”, „atomizmu”²⁹, fragmentaryzmu, stroniącego od metafizyki, mówiącego, że byty po prostu są, a „Natura to część bez całości”. Bo też poezja Jarniewicza zdaje się w pewien sposób nawiązywać do Różewiczowskiego „zawsze fragment”, do poetyki fragmentu w ogóle; utrwalac to, co możliwe do utrwalenia, stronić od jednorodności, kierować obiektyw na te z konieczności ograniczone rejony, w których jednak odbija się kosmos w swej różnorodności i które nie roszcząc sobie prawa do uniwersalnej reprezentatywności, przedstawiają tylko część heterogenicznej rzeczywistości, być może bowiem – jak twierdził Walter Hilsbecher – „fragment, który fragmentarysta uzyskuje ze swoich obserwacji, zwraca uwagę na wszechświat. [...] we fragmencie raczej niż w dziele zamkniętym tkwi

²⁸ *Po co nam ta cała poezja. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Piotr Najsztub*, „Przekrój” 2002, nr 32 (2981), s. 27. Zob. L. Engelking, *Niemżliwa rozmowa. O poezji Jerzego Jarniewicza*, „Twórczość” 2006, nr 4.

²⁹ M.L. Losa, *Fernando Pessoa. The Saudosista*, „Luzo-Brazilian Review” 1975, vol. 12, n. 2, s. 193.

możliwość przedstawienia nieskończoności świata”³⁰. Fragment, ze swej natury cechujący się otwartością, koresponduje z otwartością na różnorodność języków, również w tym najbardziej dosłownym znaczeniu, a więc języków obcych.

W obcym może znajdować się klucz do rozwoju, do odnalezienia w sobie nowych, nieodkrytych i nieświadomych wcześniej rewirów. Takie podejście zgodne jest z prezentowanym przez Jerzego Jarniewicza stanowiskiem, jakie przyjmuje jako badacz literatury brytyjskiej i irlandzkiej: „Jeden rzut oka na dokonania brytyjskiej prozy XX wieku wystarczy, by potwierdzić tezę, że najciekawsze zjawiska w literaturze wiążą się zawsze z odkryciem obcości, są wynikiem pozbawionego uprzedzeń spotkania z odmiennymi tradycjami”³¹. Twórcze czerpanie z obcości zdaje się spójne również z poetyckim projektem Leszka Engelkinga. Obcość wskazuje także na możliwość multiplikacji, na różnorodność i wielość otaczającego świata – to właśnie te jego właściwości wydają się fascynować obu poetów i stają się źródłem nowego spojrzenia na pozornie monolityczną kulturę rodzimą.

BIBLIOGRAFIA

1. E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań 2011.
2. K. Bieńkowska, *Mówię, więc jestem*, „Nowe Książki” 1994, nr 6.
3. L. Engelking, *Muzeum dzieciństwa*, Poznań 2011.
4. L. Engelking, *Nieemożliwa rozmowa. O poezji Jerzego Jarniewicza*, „Twórczość” 2006, nr 4.
5. L. Engelking, *Spojrzenie z drugiej strony*, [w:] *Przekładając nieprzekładalne. O wierności*, Gdańsk 2007.
6. W. Hilsbecher, *Tragiizm, absurd i paradoks. Eseje*, wyb. i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972.
7. J. Jarniewicz, *Lista obecności. Szkice o dwudziestowiecznej prozie brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2000.
8. J. Jarniewicz, *Oranżada*, Wrocław 2005.
9. J. Jarniewicz, *Skądinąd. 1977–2007*, Wrocław 2007.
10. Z. Jaskuła, *Priekrasno, Jarniewicz, sehr gut!*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 1.
11. M.L. Losa, *Fernando Pessoa. The Saudosista*, „Luzo-Brazilian Review” 1975, vol. 12, n. 2.

³⁰ W. Hilsbecher, *Tragiizm, absurd i paradoks. Eseje*, wyb. i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 35.

³¹ J. Jarniewicz, *Lista obecności. Szkice o dwudziestowiecznej prozie brytyjskiej i irlandzkiej*, Poznań 2000, s. 5.

12. K. Maliszewski, *Jaki czas, taki język*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_0980.
13. S. Márai, *Ziemia, ziemia!*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2005.
14. E. Mendieta-Lombardo, Z.A. Cintron, *Marked and Unmarked Choices of Code Switching in Bilingual Poetry*, „Hispania” 1995, vol. 78, nr 3.
15. M. Pieczara, *Amarcord*, „artPapier”, 1. kwietnia 2012 nr 7 (199), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=150&artykul=3208&kat=17>.
16. *Po co nam ta cała poezja. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Piotr Najsztab*, „Przekrój” 2002, nr 32.
17. E. Porębowicz, *Berta z dużymi stopami i Rycerz z łabędziem*, Lwów 1909.
18. K. Rodowska, *Miasto zwielokrotnione*, „Twórczość” 2012, nr 12.
19. G. Steiner, *Czym jest komparatystyka literacka?*, przeł. A. Matkowska, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, red. T. Bilczewski, Kraków 2010.
20. G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007.
21. L. Szaruga, *Świat poetycki (LVI)*, „Zeszyty Literackie” 2012, nr 3 (119).
22. *Szywejkowie i Don Kichoci. Z Leszkiem Engelkingiem rozmawia Marta Podgórnik*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1904, dostęp: 29.06.2013.
23. „*Te chwile, w których ciało rozsądza język*”. Z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Michał Larek, [w:] *Ślady i wiezy. Krytyczna topografia Jarniewicza*, wyb. i oprac. Z. Jaskuła, Łódź 2008.
24. P. Trifone, *La malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bolonia 2007.
25. J. Ugniewska, *Co tracimy w przekładzie?*, „Italica Wratislaviensia” 2000, nr 1.

CZEŚĆ III
INTERPRETACJE

EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Powrót religii? O poezji (religijnej) po roku 2000

„To nieprawda, że świat jest nieustannym powrotem”

Tadeusz Dąbrowski, *** (*To nieprawda...*)¹

1.

Pisanie o Bogu jest niewygodne i kłopotliwe i niekiedy – wstydlive. Bóg jest tym, jak czytamy w poezji Wojciecha Bonowicza, „Co niektórym nie przyjdzie / Nawet do głowy”². Truizmem będzie stwierdzenie, że literatura religijna nie ma dobrej prasy, może poza twórczością rozpoznawalnych kapłanów: Twardowskiego, Wojtyły, Pasierba. „Teksty o tematyce religijnej w szczególności bywają zagrożone artystyczną miernością – zauważa Zofia Zarębianka – tak że z czasem »poezja religijna« oznacza dla wielu synonim gorszej poezji”³. Tak było m.in. dla Thomasa Stearnsa Eliota, Thomasa Mertona, Czesława Miłosza. Echa takie pobrzmiwają niejednokrotnie w krytyce literackiej⁴. Mimo tego postsekularnym próbuje nas przekonać, że religia, co prawda w przetworzonej formie, jest jednak stale obecna w dyskursie

¹ T. Dąbrowski, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 21.

² W. Bonowicz, *Od razu*, [w:] tegoż, *Wybór większości i Wiersze z okolic*, Wrocław 2007, s. 8.

³ Z. Zarębianka, *Sacrum na cenzurowanym. Nowa metafizyczność na nowe tysiąclecie*, [w:] tejsze, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku: od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 162. Spowodowane jest to najczęściej wykorzystywaniem utartych schematów myślowo-pojęciowych i wyeksploatowanych symboli – zob. T. Gruchot, *Wyrazić niewyraźalne. O polskiej poezji metafizycznej po drugiej wojnie światowej*, Kalisz 2006, s. 8.

⁴ Wystarczy porównać wypowiedzi krytyków dotyczące poetów piszących nie tylko wiersze religijne, np. T. Dąbrowskiego czy J. Klejnockiego. Religijność przywoływana jest w nich niemal zawsze z zastrzeżeniem i niejako z pewnym wytłumaczeniem, że nie chodzi o pośledniość. Zob. np. P. Koziol, *Tadeusz Dąbrowski – nota biograficzna*, http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tadeusz-dabrowski, dostęp: 30.04.2013.

współczesności, struktury teologicznego myślenia kryją się wszędzie, rzadko zauważane pod płaszczem świeckich idei rządzą naszym światem. Co więcej – istnieje praktyka poezji, w której język *sacrum* niejednokrotnie staje się nie tyle nośnikiem sensów światopoglądowych czy ideologicznych, jak w przypadku poezji konfesyjnej, co doskonałym narzędziem opowieści o świecie i człowieku. Język symboli religijnych nie jest już, jak to było do okresu modernizmu, uprzywilejowanym sposobem mówienia o kategoriach teologicznych czy relacji „ja”-Bóg. Staje się jednym z wielu równorzędnych języków orzekających o *conditionis humanae*. Zarówno używany *sensu largo*, jako medium uniwersalnych prawd o niedoskonałym człowieku poszukującym jakiegoś oparcia w świecie, próbującemu życiu nadać sens, jak i w szczególnych przypadkach, jak np. w poezji Tadeusza Różewicza, na całe dziesięciolecie staje się językiem poezji mówiącej o człowieku owego oparcia pozbawionym, o śmierci Boga, czy też Bogu wycofującym się ze świata (*Deus otiosus*).

Intensyfikacja odwołań do religii we współczesnej poezji polskiej jest faktem zauważalnym i stopniowalnym⁵. Piszą niektórzy, iż widoczny już od lat 70. XX wieku, związany ze zmianami politycznymi w Polsce. Drugim, bardziej interesującym mnie zjawiskiem wzmożonego wykorzystywania języka *sacrum*, jest dostrzeżona przez krytykę jedna z linii twórczości tzw. „roczników siedemdziesiątych”, debiutujących w drugiej połowie lat 90. i po roku 2000 (T. Dąbrowski, R. Kobierski, R. Chłopek, P. Sarna, Sz. Babuchowski, M. Cielecki)⁶. Jeden z orędowników tej poezji, Karol Maliszewski, pisze:

[To] wiersze czyniące z jednostkowego doświadczenia rodzaj intersubiektywnego przeżycia, warunkowanego poczuciem harmonijnej, boskiej całości albo owej całości poszukujące, mimo uragań ze strony rzeczywistości, świata, codzienności. [...] Być może ta „nowa metafizyczność”, ów projekt poezji na nowo solennej czy też poważnie podchodzącej do nieśmiertelnych kwestii związanych na nowo z absolutem i *sacrum* jest czymś głęboko naiwnym pośród zalewu ponowoczesnych orzekań o niepewnym, niestabilnym i mgławicowym świecie, ale trudno cokolwiek poradzić, że takie próby mocnego, transcendentnego stanowienia poetyckiego ciągu będą miały miejsce⁷.

⁵ „Powrót religii” interesuje mnie przede wszystkim jako zjawisko historycznoliterackie, w mniejszym zaś stopniu jako problem społeczno-kulturowy czy filozoficzny, będący obszarem zainteresowania np. postsekularyzmu. Tezy o powrocie religii czy szerzej – *sacrum* – były propagowane w Polsce od lat 80. XX wieku – zob. np. „Akcent” 1983, nr 29-30, w dużej części poświęcony problematyce powrotu *sacrum*.

⁶ O tym zjawisku zob. np. K. Maliszewski, *Poszukujące zaginionej arki*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 19, s. 21; M. Tabaczyński, *Z czym rymuje się Logos? O tym, co nazywa się czasem młodą poezją religijną*, „Halart” 2004, nr 1 (18), s. 2-5.

⁷ K. Maliszewski, dz. cyt., s. 21.

Ten powrót i jest, i nie jest powrotem. Nie jest, ponieważ linia poezji religijnej nigdy się nie urwała, nie przestała istnieć. Była może mniej słyszalna, ale trwała, tak jak trwają ponadczasowe *datum questionis*. Jednocześnie powrót ten możemy rozumieć, co też zdaje się sugerować Maliszewski, jako znów dostrzegalny głos, rozpisany co prawda na różne idiomy poetyckie, ale w nieobecnej przez lata skale wyrazistości. Dlatego warto się tej poezji przyjrzeć.

W niniejszym tekście interesować mnie będzie zarówno twórczość tzw. „roczników siedemdziesiątych”, jak i poetów starszego pokolenia. Poezja religijna jest w moim rozumieniu twórczością, w której kwestie odniesienia do *sacrum* są zarówno elementem fundamentalnym (obecnym *eksplicite* i *implicitie*) budowy tekstu, jak i wiążą się z konstrukcją podmiotu, *homo religiosus*⁸, czyli, z jednej strony, jest to liryka medytacyjna i modlitewna, w której Bóg wydaje się być partnerem dialogu, z drugiej – poezja przywołująca nieafirmacyjne strategie wobec *sacrum*, np. strategie negacji, profanacji, kontestacji czy substytucji⁹.

Punktem wyjścia do moich rozważań chciałabym uczynić słowa Giannego Vattimo:

Często mówi się, że doznanie religijne jest doznaniem exodusu; ale jeśli rzeczywiście chodzi o exodus, najprawdopodobniej mamy do czynienia z podróżą powrotną. Może nie ze względu na jakąś swoją głęboką naturę, ale rzeczywiście w warunkach swojej egzystencji (chrześcijański Zachód, zeświecczona nowoczesność [...]) religia jest przeżywana jako powrót. Jest ona obecnym odtwarzaniem się czegoś, o czym, jak sądziliśmy, ostatecznie zapomnieliśmy, ponowną aktualizacją zatartego śladu, ponownym otwarciem rany, ponownym wypłynięciem fali [...]¹⁰.

Bliskie mi jest zatem myślenie o najnowszej poezji jako o tej, dla której Bóg i religia znów stanowią ważny problem. „Bóg, Bóg. / To rana

⁸ Termin *homo religiosus* i jego interpretację (człowiek w relacji do *sacrum*) podają za M. Jasińską-Wojtkowską – zob. też, *Uwagi o poezji religijnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1994, nr 3-4 (147-148), s. 119.

⁹ Najczęściej stosowane strategie wobec *sacrum*: negacja, kontestacja (profanacja), demistyfikacja, reinterpretacja, tęsknota i akceptacja (zob. Z. Zarebianka, dz. cyt., s. 167); kontestacja, negacja, profanacja, substytucja, kreacja (w poezji po roku 1989 – zob. Z. Zarebianka, *De(kon)strukcja sacrum? Strategie wobec sacrum w twórczości poetyckiej po 1989 roku. Rekonesans*, [w:] tejże, *Czytanie sacrum*, Kraków-Rzym 2008, s. 99-109); przyświadczenie, zerwanie, alternatywność i polemika (zob. W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 5-24).

¹⁰ G. Vattimo, *Ślad śladu*, [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Triás i Vincenzo Vitiello*, przeł. M. Kowalska i inni, Warszawa 1999, s. 99.

a ja / Pilnuję żeby się nie / Zagoiła”¹¹ – napisze Jolanta Stefko. Poezja religijna nie jest więc już tylko obszarem opisu opresywnych działań, które częściowo krytykowali poeci „brulionu”, czy przestrzenią powtarzania religijnych sloganów i łatwej ostentacyjnej konfesji¹². Z taką postawą często się polemizuje:

a my
w przejazdach Stąd – dotąd Albo dalej Ciągłe w jakichś
iluzjach maskowanych cynizmem „Jezus z Tobą”
szepce brzydka nastolatka gdzieś na peronie dworca [...] „Nie czuj się z czegokolwiek zwolniony”¹³.

Powtarzane w utworze Klejnockiego hasła religijne służą deziluzji, budują przestrzeń podważonego zaufania do słowa i rzeczywistości, która za nim stoi. Wykorzystywany w tym fragmencie język religii jest wprzęgnięty w całą machinę kultury współczesnej – miałkiej, przetrawionej, pozbawiającej refleksji, w której łatwo zapamiętywany slogan odpowiedzieć ma na głód doświadczenia wewnętrznego, przeżycia duchowego.

Ponowne otwarcie rany, o którym pisze Vattimo, jest pytaniem o możliwość i obraz Boga w życiu człowieka współczesnego, o doświadczenie religijne i język zdolny/niezdolny ciężar tych tematów unieść. Droga najnowszej poezji religijnej nie jest już pytanie, czy można pisać wiersze o Bogu. W czasie kolejnych „postów-” zarazem i wszystko można, i niczego nie można. Pytanie to zostaje zatem zawieszono. Zasadniczym bowiem problemem staje się język, granice wyrażalnego. Jak to zrobić? Bo przecież, zdaje się krzyczyć najnowsza poezja, problem, temat, oścień, rana, blizna czy też zachwyty, ocalenie – to wszystko istnieje. Istnieje, zadając ból/prowokując/pozwalając odzyskać sens. Pytanie o język, estetykę czy konwencje najnowszej poezji religijnej jest pytaniem zasadniczym, ale i druzgocącym, bowiem w żadnej mierze nie wykracza poza to, z czym poezja konfrontuje się, odkąd istnieje:

Tym bardziej Bóg wzięty na języki nie czuje
się bynajmniej za język ciągnięty i nic nie mówi
ustami poety, który tak bardzo chciałby być Jego
tubą, a staje się tubką z zagęszczonym mlekiem.

¹¹ J. Stefko, *Pustelnik*, [w:] tejże, *Po stronie niczyjej*, Kraków 1998, s. 39.

¹² Na takie zagrożenia szczególnie, w moim mniemaniu, narażona jest tzw. poezja kapłańska, z której wywodzi się zarówno twórczość wybitna (ks. J. Pasierb), jak i wtórna. Zob. antologia *Staropolskie srebro. Wiersze księży*, wyb., oprac. i posł. ks. J. Sochoń, wstęp S. Sawicki, Warszawa 1992.

¹³ J. Klejnocki, *Przyładek pozerów*, [w:] tegoż, *Reportaży, fotograficy, zawiadzeni kochankowie*, Kraków 2002, s. 31.

Bo cóż to za odkrywczosc – odnaleźć Boga w kościele,
A nawet zakrystii, wysledzić go wpisanego w porządek
natury¹⁴.

Zmaganie się współczesnej poezji z ciężarem pytań pierwszych zawiera się albo w geście przejęcia/kontynuowania/przekształcenia którejś z istniejących tradycji, albo w geście zerwania. Znamienne wydają się dwa utwory Ryszarda Chłopka z tomu *Węgiel: Dlaczego nie barbarzyńcy* oraz *I dlaczego nie klasycy*. Młoda poezja religijna stara się znaleźć swoje miejsce w opozycji do dawnych podziałów. Nie odnajduje się wyłącznie w klasycyzującej poezji konfesyjnej spod znaku Wojciecha Wencła¹⁵ czy barbaryzującej poezji poetów „brulionu”, np. Marcina Świetlickiego czy Jacka Podsiadły¹⁶. Podtrzymywany przez krytykę dyskurs eksponujący antagonizmy, sprowadzający się do wyznaczenia dwóch skrajności, zarówno w sferze poetyki jak i światopoglądu (podziały te nie zawsze nakładają się na siebie), jest obecnie nie do pogodzenia z tak różnorodnym światem (poezji).

Biegunem najbardziej rozpoznawalnym i chyba najsilniej krytykowanym jest ów biegun klasycyzujący, opowiadający się jednocześnie po stronie ortodoksji, który reprezentują Wencel czy Babuchowski. Ten pierwszy bez pardonu orzeka w tomie *Ziemia Święta*: „Powiedz, skąd się bierze ta reguła wieczna: / dreszcz mieszka w katedrze prawda w Rzymie mieszka”¹⁷. J. Klejnocki dodaje: „Ja nie dam się zmylić / wszystkie drogi wyprowadzają nas z Rzymu”¹⁸, wskazując nie tyle na nieomylność, co na wartość chrześcijaństwa jako źródła, duchowego centrum. Zdecydowanie częściej ucieka się jednak od deklarowania monopolu na prawdę. Bonowicz w *Komentarzach* pokazuje, że trudno opowiedzieć się po tej jedynie słusznej stronie¹⁹, T. Dąbrowski twierdzi: „Kto chce mówić mową proroków musi / liczyć się z tym że się myli I że na nic / poszło jego życie”²⁰, Jolanta Stefko dodaje: „I nawet

¹⁴ R. Chłopek, *Jak ta sama estetyka poszła się jebać*, [w:] tegoż, *Węgiel*, Kraków 2007, s. 11.

¹⁵ Trzeba przyznać, że znajdują się jeszcze kontynuatorzy poetyki W. Wencła, jak np. Sz. Babuchowski.

¹⁶ Oba te nazwiska w ostatniej dekadzie stają się znów niejednoznaczne. M. Świetlicki jako autor tomu *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Bonowicza* (Wrocław 2007) czy J. Podsiadły jako autor chociażby tomu *Kra* (Kraków 2005) wydają się przykładami, w których ów barbaryzm staje się jakiś mniej dziki, uładzony, a już na pewno zdolny do dotykania tematów *sacrum*.

¹⁷ W. Wencel, **** (Widok na parafie)*, [w:] tegoż, *Ziemia Święta*, Kraków 2002, s. 5.

¹⁸ J. Klejnocki, *Pierwszy wiersz postświatlicki*, [w:] tegoż, *Reporterzy...*, s. 29.

¹⁹ W. Bonowicz, *Komentarze*, [w:] tegoż, *Polskie znaki*, Wrocław 2010, s. 16.

²⁰ J. Klejnocki, *Elegia na śmierć szczygółów*, [w:] tegoż, *Reporterzy...*, s. 34.

tego nie wiem / czy jesteś / i nawet jeśli jesteś / ale jeśli nie dla mnie”²¹.
Ciekawy w tym kontekście wydaje się utwór *Pieszczota* Dąbrowskiego:

A potem bardzo chciałem wierzyć
w Boga i dostałem klapsa, klaps rozłożony był
na wiele lat, więc odczuwałem go jak
pieszczotę. Wydaje mi się, że ta pieszczota wciąż

trwa. Lecz nie znam ręki²².

Próba wiary zostaje zinfantylizowana, a metaforyczny „klaps” nieznannej ręki, rozłożony na lata, staje się ciekawym obrazem opisującym ograniczenia człowieka zewnątrzsterownego²³, którego potrzeby duchowe, rzeczywiste, czy też uwarunkowane modą, przegrywają z licznymi czynnikami utrudniającymi życie religijne. Nie jest to jednak odczuwane jako strata, staje się pieszczotą, w opozycji do domyślnej trudnej wiary.

Z powyższego, bardzo skrótowego przeglądu jasno wynika, iż drogi, którymi podąża poezja religijna po 2000 roku, rozchodzą się we wszystkich możliwych kierunkach. Nie mówiąc więc o biegunach, kierunkach, obozach, chciałabym wskazać na kilka moim zdaniem najciekawszych zjawisk zachodzących w tej poezji. Być może wcale nie najważniejszych, a z pewnością niewyczerpujących repertuaru możliwości tej „wielojęzycznej poezji”.

2.

W poezji po roku 2000 szczególnie uderza poszukiwanie nowego języka, który w jakiś sposób zbliży nas do rzeczywistości transcendentnej. Ujawnia się to m.in. w pseudonimowaniu nowych imion/określeń Boga, niekoniecznie Go afirmujących²⁴: T. Dąbrowski, *** (*Boże, wielki Niezgrabio...*)²⁵; W. Kudyba: „Jesteś wielką rybą i trawisz nas ogniem”²⁶; W. Bonowicz: „A Bóg jest / gardłem świata”²⁷, „na /

²¹ J. Stefko, *Minęło. Wystygło. Zgasło*, [w:] teje, *Ja nikogo nie lubię oprócz siebie*, Kraków 2001, s. 12.

²² T. Dąbrowski, *Pieszczota*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 8.

²³ Rozumianego raczej w kategoriach prezentowanych przez Davida Riesmana (*other-direction*), charakteryzujących współczesne społeczeństwa postprzemysłowe. Zob. D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *Samotny tłum*, Warszawa 1996.

²⁴ Z drugiej strony jest w tej poezji niezgoda na łatwość banalność religii, rytuałów, szczególnie powtarza się to w odniesieniu do grzechu i praktyki spowiedzi (W. Brzoska, *Wszystko gra*, P. Mitzner, *Spowiedź*), ale i do obrazu Boga funkcjonującego w schematycznym myśleniu ludzi: „nie wiem, może znowu bozia / daje mi jakieś / znaki” – W. Brzoska, *znaki drogowe*, [w:] tegoż, *Sacro casco*, Nowa Ruda 2006, s. 35.

²⁵ T. Dąbrowski, *** (*Boże, wielki Niezgrabio...*), [w:] tegoż, dz. cyt., s. 34.

²⁶ W. Kudyba, *W Krakowie*, [w:] tegoż, *Tyszyńce i inne miasta*, Sopot 2005, s. 12-13.

²⁷ W. Bonowicz, *Na koniec*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 36.

moim ubraniu pojawiają się / pierwsze zadrapania Boże”²⁸, E. Ostrowska: „Boże mój Boże / kiedy gwiazdy wieszaleś / pod maciorą nieba / i przytwierdzałeś planety / do żerdzi”²⁹. Najczęstszy obraz Boga to postać konstruowana według ludzkich wyobrażeń (*Warształt* P. Mitznera: „ten Jezus / jakiś niefrasobliwy”³⁰), Bóg nieprzystający do nowej rzeczywistości („Antyglobaliści będą mieli na koszulkach Che Guevarę, / a nie ciebie mistrzu. Z twojego krzyża zrobimy ognisko, / które nas ogrzeje”³¹), Bóg tworzony przez poetów, bóg bezsilny (w licznych utworach Jolanty Stefko), skarłaly, uciekający³². Ciekawie z tym ostatnim obrazem koresponduje wiersz Dąbrowskiego *** (*Bóg nie odsunął...*)³³:

Bóg nie odsunął się – jak chciała Simone
Weil – na gigantyczną odległość, ale jest
tuż obok, tak blisko, że wyczuwam Jego

troskliwą nieobecność. (Która jest przemilczanym
słowem, zaniechanym gestem, zawieszonym
wzrokiem,

zatrzymanym na chwilę oddechem. Ten

bezdech to twoje życie).

Co ważne, a co uwidacznia się w tym utworze, coraz częściej sięga się do tradycji teologii apofatycznej, coraz mniej można o Bogu powiedzieć, zarówno przez niemoc i kryzys języka i ludzkiego rozumu, jak i przez niepoznawalność Jego natury. Grzegorz z Nazjanzu pisał, że nie można Go poznać przez świat, bo dzieła stworzenia są jedynie Jego „plecami”. Poznajemy jedynie ślady Boga, jakie za sobą zostawia³⁴. Bóg, który jest śladem, widmem, wręcz powidokiem, czasami niemożliwym do przebiccia się w naszej świadomości, to Bóg, którego trudniej, niż w dawniejszej poezji, spotkać twarzą w twarz. Jednocześnie czasami paradoksalnie bliżej jest do Boga dzięki określeniom negatywnym, niebyt³⁵ i nicność, zło³⁶ i grzech są rzeczywistościami, dzięki którym o Bogu można pomilczeć:

²⁸ W. Bonowicz, *Tak się dzieje*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 26.

²⁹ E. Ostrowska, *** (*Boże mój Boże*), [w:] tejże, *Śmiech i łaska*, Warszawa 2010, s. 23.

³⁰ P. Mitzner, *Warształt*, [w:] tegoż, *Podmiot domyslny*, Warszawa 2007, s. 28.

³¹ R. Chłopek, *Pod wpływem alkoholu Kajfasz myśli Judasza z Jezusem*, [w:] tegoż, *Legenda schodzą z pomników*, Nowa Ruda 2003, s. 27.

³² Mały, wiecznie uciekający Bóg pochodzi z wiersza W. Bonowicza *Matka*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 45. W *Tyle* A. Janko czytamy: „Chodziłam po ludziach, szukając Boga, / ale on wciąż zmienia domy, uciekając”.

³³ T. Dąbrowski, *** (*Bóg nie odsunął...*), [w:] tegoż, *Te Deum*, Kraków 2005, s. 27.

³⁴ Święty Grzegorz z Nazjanzu, *Mony wybrane*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 1967, s. 287.

³⁵ Por. B. Kierc, *Jedyna*, [w:] tegoż, *Plankton*, Wrocław 2006, s. 14.

Nie wiem nic o Bogu
i sobie oprócz tego: tu i teraz. Wszystkie książki i rozmowy,
moje oczy i uszy, wyciąganie ręki i rozchylanie nozdrzy,
pomnażanie udręk doprowadziło mnie do oddechu.

Widzę jak przez przestrzeń kartki przechadza się słup ognia,
z którego piórem czynię oblok niewiedzy³⁷.

3.

Niemówność orzekania o Bogu, kryzys tradycyjnie rozumianej *mimesis* i powtórzenia prowadzi do często wykorzystywanej w tej poezji figury odwrócenia, inwersji. Jezus umywający ręce³⁸, „Judasz opowiada o Bogu”³⁹, poeta czuwający nad Opatrznością⁴⁰, człowiek jako miejsce dla Boga i Bóg, jako miejsce dla człowieka⁴¹, to przykłady licznych motywów transfiguracji i reinterpretacji biblijnych wątków.

W tomie *Tyszące i inne miasta* Wojciech Kudyba posługuje się metaforą Boga-miasta, pisząc: „A przecież jesteś tym miastem. Tak, mieszkamy w Tobie”⁴². To swoiste odwrócenie tradycji mistycznej (reprezentowanej m. in. przez Teresę z Ávili), w której to Bóg zamieszkuje wewnątrz człowieka. Według mistyczki dusza, niczym wewnętrzna twierdza złożona z licznych komnat, jest miejscem, w którym w trakcie rozwoju duchowego człowiek może spotykać się z Bogiem⁴³. Kudyba, odwracając tę sytuację, dokonuje eksterioryzacji doświadczenia religijnego. Bóg, utożsamiony z miastem, jest czymś na zewnątrz, co przyjmuje mnie do siebie, a tym samym rozszerza możliwość doświadczenia o całe spektrum jakości związanych z przestrzenią zamieszkaną i zurbanizowaną, włączając niejako obszar doświadczeń mistycznych w przestrzeń nowoczesności. W podobnym kontekście inwersję stosuje Bogusław Kierc, odwracając model sytuacji Eucharystycznej: „pojaśniało we mnie, a tym ciemniej / widziałem siebie w Tobie, który jakby mnie / połknął, jak ja polykam Ciebie”⁴⁴. Tym

³⁶ Warto zwrócić uwagę na poetyckie próby nazwania tego, co złe: Bonowicz: „niedobre”, Sarna (za Pawłem Leśzyckim): „złe czai się”, Kierc: „Ciemny”.

³⁷ M. Cielecki, *** (*Życie które wziąłem*), [w:] tegoż, *Ostatnie Królestwo*, Sopot 2010, s. 27.

³⁸ „Wstajesz. Nie uciekasz. Moment, / kiedy Jezus wchodzi / Do garderoby. Odkleja brodę. Ściąga perukę i / Umywa ręce” – R. Chłopek, *Rock opera*, [w:] tegoż, *Wieczna ospa*, Kraków 2002, s. 25.

³⁹ W. Bonowicz, *Zmiany*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 9.

⁴⁰ „Poeta gdy inni śpią / nie śpi. Czuwa. Nad wielkim okiem / które nie należy do niego” – W. Bonowicz, *Poeta*, [w:] tegoż, *Polskie znaki*, s. 6.

⁴¹ B. Kierc, *Bazgroły dla składowca modeli latających*, Szczecin-Bezrzecze 2010, s. 16. Jest to co prawda swoisty dziennik poetycki, pisany prozą (prozą poetycką?), ale w dużej mierze jest autointerpretacją, tłumaczy wiele własnych utworów.

⁴² W. Kudyba, *W Krakowie*.

⁴³ Zob. Święta Teresa z Ávili, *Twierdzą wewnętrzną*, przeł. H.P. Kossowski, Poznań 2000.

⁴⁴ B. Kierc, *Po (spowiedzi)*, [w:] tegoż, *Rteć*, Wrocław 2010, s. 33.

razem Bóg staje się częścią człowieka, objawiając tym samym możliwość zjednoczenia totalnego. Nie jest zatem tak, że metafory Kudyby czy Kierca unieważniają opisy mistyczne. One je uzupełniają, tworząc nową jakość doświadczenia religijnego.

4.

Kolejnym wyraźnym tropem jest wątek stylizacyjny. Nie chciałabym go szczegółowo omawiać, ponieważ jest to fakt znamieny dla poezji religijnej, która stylizacją się karmi. W poezji najnowszej występuje przede wszystkim: stylizacja biblijna, którą posługują się właściwie wszyscy wymienieni przeze mnie poeci i poetki; modlitewna⁴⁵; na język liturgii czy szeroko pojęty język związany z religijnością (pieśni kościelne, homilie)⁴⁶. Istnieje ona obok języka reklamy, codziennej komunikacji, również multimedialnej. Różnicę w obecności stylizacji z obszaru religijnego dostrzegam w fakcie, że coraz mniej służy ona sakralizacji rzeczywistości czy dopełnianiu reguły stosowności, jak w poezji konfesyjnej, coraz częściej używana jest polemicznie czy transpozycyjnie, jako budowanie nowej wieży Babel, multiplikacja języków, z których żaden nie jest uprawniony do wyrażania jakichkolwiek sensów, ujawnia nieadekwatność języka w ogóle, a języka *sacrum* w szczególności, do możliwości orzekania o świecie.

5.

Ze stylizacją niejednokrotnie związana jest powaga, patos, użycie wysokiego stylu, „nowa solenność”, jak napisał Maliszewski. Wyznaczniki te znajdziemy nie tylko u Wencla czy Babuchowskiego, ale także w sakralizującej rzeczywistość poezji Kudyby, Zbigniewa Chojnowskiego, w *Śmiechu i łasce czy Dojrzałości piersi i pieśni* Ostrowskiej, momentami u Klejnockiego. Patos bardzo często ujawnia się dzięki różnym stylizacjom na dawność, patynowaniu współczesnych opowieści, jak np. we wspomnianym już tomie Kudyby obraz różnych miejsc zlewa się w jedno mityczne miasto święte, będące zarówno wyrazicielem idei *axis mundi*, duchowego centrum na ziemi, przywołującego idylliczną arkadię dzieciństwa. Kudyba opisuje miejsca, w których panuje eschatologiczny wymiar Wiecznego Teraz, przebywania w obecności Boga. U Ostrowskiej, której podmiot jest niemal substancjalnie wyobcowany ze świata, powaga dotyczy zwłaszcza rozdarcia między „tu”, a „tam”, „teraz”, a „wiecznie”, oraz konfliktu z Innym, które duchowości chrześcijańskiej nie zna, nie rozumie, którą gardzi⁴⁷.

⁴⁵ Np. tom Klejnockiego *Skarby dni ostatecznych. Psalmi, epigramaty, lamenty, litanie*, Kraków 2008.

⁴⁶ Np. Babuchowski, Brzoska, Wencel.

⁴⁷ Por. np. E. Ostrowska, *** (*każdy ma swój los*), [w:] tejże, *Dojrzałość piersi i pieśni*, Lublin 2011, s. 18.

Innym obliczem stylu wysokiego są rytm i rym również obecne w tej poezji. Co ciekawe, nie są tylko domeną poezji klasycyzującej, ale stosunkowo często, nieco rozluźnione z rygorów, ujawniają się w twórczości poetów dalekich od powinowactw z Miłoszem czy Rymkiewiczem, np. w poezji Chłopka:

Kiedy Jozue przybył na brzeg rzeki,
Smutne spojrzenie rozdarły na dwa nurty,
Bo nie chciał wojny, był Boga człowiekiem,
Na tyle słabym, że wsparł się o burtę⁴⁸.

Rymy niedokładne (w innych wierszach z tomu również w postaci asonansów i konsonansów), delikatna rytmizacja (najbliższa realizacji tonicznej – trójzestrojowiec) kolejny raz ujawniają ocalający wymiar poezji.

6.

Patos i stylizacja często albo przelamywane, albo uzupełniane są zabiegami komicznymi: groteską, humorem, karykaturą, parodią (R. Chłopek, P. Sarna, W. Brzoska, P. Macierzyński). Nowym tomem *Echolalie* wchodzi w ten, porzucony wcześniej nurt Eda Ostrowska. W jej poezji patos zderzany bywa z komizmem, żarliwe wyznania wiary i napięcie związane z niezrozumieniem człowieka żyjącego na ziemi a zapatrzony w Boga raz po raz rozładowywane jest śmiechem: „aż zmógł / ją Bóg / legła na kręglach / w mordęczach / trup”⁴⁹.

Czytając poezję współczesną, wydaje się, że wszelkiego rodzaju komizm i deformacje komiczne stają się coraz wyraźniejszym sposobem poetyckiego dialogu z *sacrum*. Nie zawsze jest to jednak drwina z transcendentalistów, ale poszukiwanie innej niż powaga drogi zrozumienia rzeczywistości religijnej. „Śmiech rozbiera. Rozrywa. Jest sensem rozrywki. Rozrywki, czyli także: rozerwania tego, co uchodzi za (ustanowione jako) nierozzerwalne. Usprawiedliwia dotykanie niedotykalnego, więcej: pcha do dotykania”⁵⁰.

Komizm doskonale rozbija schematyczność dogmatycznego myślenia o skostniałej religii i zhierarchizowanej relacji człowiek-Bóg i pozwala na znalezienie nowego miejsca dla człowieka, który nie odnajduje się w postfeudalnej strukturze oficjalnego języka religii: „Zderzone ze świeckością, uzwyczajnione, ba, uhumorystycznione *sacrum*, tracąc na wzniosłości, staje się jednak dla współczesnego, nieufnego odbiorcy, wietrzącego fałsz w każdym patosie i w każdej

⁴⁸ R. Chłopek, *Biskup polony Leszek Sławoj Głódź...*, [w:] tegoż, *Legendy...*, s. 9. W całym tym tomie dość liczne są rymy niedokładne i rytm budowany zwłaszcza poprzez paralelizm.

⁴⁹ E. Ostrowska, *Echolalie*, Lublin 2012, s. 11.

⁵⁰ B. Kierc, *Bazgroły...*, s. 51.

miodopłynności – bardziej wierzytelne [...]”⁵¹. Komizm i groteska pozwalają jednocześnie wydobyć powagę (nie mylić z patosem) tematu⁵². Dzieje się tak np. w tomie Chłopka *Legendy schodzą z pomników*, w którym zderza groteskowe i często prowokacyjne tytuły wierszy, jak choćby: *Ponjusz Piłat pisze skrypt dla studentów prawa*, z poważną treścią utworów, w tym przypadku podejmując tematykę teodycei. Podobnie jest u Piotra Mitznera, który raz po raz dzięki humorystycznym opisom rozsądza nadętą powagę mówienia/pisania o rzeczach istotnych, w żaden sposób nie pozbawiając się możliwości krytycznej oceny rzeczywistości. Jego wiersze momentami są jak cięte riposty człowieka obserwującego świat. Świat, który paradoksalnie, używając języka rytuałów i form religijnych, ujawnia duchową pustkę: „Przez kratę / przemykają cienkie / żale / spalone / nie przejdą”⁵³. Inaczej jest u Wojciecha Brzoski, konsekwentnie wykorzystującego zarówno komizm, drwinę i ironię, u którego środki te służą raczej podkreśleniu dystansu do wszelakich wielkich narracji, do opisu rzeczywistości, której przestrzeń religijna stanowi jedynie część. Niemniej jednak część szczególnie narażoną na hipokryzję i miałkość. W jego twórczości poetyką wersją przysłowia „jak trwoga to do Boga” staje się *Sacro casco*⁵⁴, ubezpieczenie na wieczność. Bóg w poezji Brzoski często musi dostosować się do reguł stworzonych po to, by kontakt z nim znormalizować, często je kompromitując. W wierszu *Niedziela, niewierny „esemes” do Pana Boga, panie Brzoska* pisze: „Jezu, znowu pomyślisz, że Cię / ignoruję, a ja właśnie jestem w / kościele i nie wypada mi / pisać”⁵⁵.

7.

Poezja Brzoski nie pozwala ominąć ironii, jednej z dróg, którą podąża poezja religijna. Ostrze drwiny nie omija samego Boga, ale równie często wymierzone jest w ludzki sposób Jego pojmowania. W tomie *przez judasza*⁵⁶, który składa się wyłącznie z modlitw, poeta w ironiczny sposób ukazuje rzeczywistość wynajmowanego mieszkania. Figura pana, która się w nim pojawia, jest budowana w sposób dwuznaczny. Z jednej strony oznacza właściciela oddawanego w najem mieszkania, z drugiej strony – Boga, wynajmującego mieszkanie-świat: „i pan zadzwonił dnia siódmego. / właściwie to my zadzwoniliśmy do niego, / albowiem niecierpliwość zwyciężyła. / i pan powiedział, że zostaliśmy wybrani. Zamieszkaliśmy u pana na drugim piętrze, / jak było

⁵¹ J. Kwiatkowski, *Aureola na wieszaku*, [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 386.

⁵² Zob. M. Tabaczyński, dz. cyt.

⁵³ P. Mitzner, *Spowiedź*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 17.

⁵⁴ W. Brzoska, *Sacro...*

⁵⁵ Tenże, *Wiersze podejrzane*, Nowa Ruda 2003, s. 43.

⁵⁶ Tenże, *przez judasza*, Olsztyn 2008.

powiedziane w piśmie”⁵⁷. Konsekwentna i wielopoziomowa ironia nie pozwala właściwie skonstatować, czy w poezji tej *sacrum* waloryzowane jest w sposób pozytywny czy negatywny. Co charakterystyczne, ironiczna gra podmiotu nie koncentruje się wyłącznie na sferze *sacrum*, tak samo dotkliwie uderza w religijny sposób postrzegania świata, jak i w mieszczańskie konwenanse.

8.

Nierozstrzygalność semantyczna, z którą mamy do czynienia w tomie Brzoski, to zjawisko interesująco wykorzystane przez współczesną poezję religijną. Tą nazwą opatruję te utwory, w których nakładają się na siebie i przenikają dwa plany rozumienia: sakralny i niesakralny. Nierozstrzygalność ta pojawia się choćby w wierszach dotyczących ojca ziemskiego i Boga Ojca, w tomach: *Ojciec się zmienia* Kudyby czy *Biały Ojciec Nasz* Sarny, a także w pojedynczych utworach Teresy Ferenc, Klejnockiego czy Dąbrowskiego⁵⁸. Przy licznych różnicach występujących w tych tekstach, jedno jest dla nich wspólne, wszystkie one dają możliwość równoczesnego czytania w dwóch planach: opowieści o umierającym, odchodzącym, czy z innych względów ważnym ojcu biologicznym, jak i Bogu Ojcu, jak w *Trenie* Sarny „Jeśli pozwolisz / pocieszę się / w ten sposób / teraz mogę / modlić się do Ojca”⁵⁹. Co ważne, na płaszczyźnie tekstowej, żadna z interpretacji nie jest tą dominującą, obie zdają się uzupełniać, umożliwiając czytanie tej poezji wielowarstwowo. Z jednej strony podmiot może już modlić się do ojca, który zamieszkuje „drugą przestrzeń”, z drugiej strony proces odchodzenia i śmierci ziemskiego ojca może być odczytywany jako czas *metanoi*, duchowej przemiany bohatera, w wyniku którego, co prawda traci się biologicznego rodzica, ale (od)zyskuje się Ojca w niebie.

Bardzo podobne zjawiska, dużo bardziej tradycyjne, zachodzą w obszarze związków poezji religijnej i erotyki. Znane z doświadczeń mistyków i *Pieśni nad pieśniami*, a w polskiej poezji np. z twórczości Staffa, wykorzystywanie języka erotycznego do ujawniania sensów religijnych niejednokrotnie poddane jest w poezji najnowszej swoistej grze. Widać to szczególnie w poezji poetek, jak np. Anna Janko, Teresa Ferenc, Eda Ostrowska, w której adresatem może być zarówno ziemski kochanek, jak i Bóg.

⁵⁷ Tenże, *modlitwa przez żaluzje*, [w:] tegoż, *przez judasza*, s. 35.

⁵⁸ Por. np. fragment poezji Sarny: „Ojciec już schodzi ze skały [...] /teraz / cię poprowadzę, zobacz, dom Ojca / jest biały, / w nim zamieszkaż, / biały strój / będziesz nosić [...]” z wiersza *Ja ziemi kwaśnej solą dla ciebie się staje*, [w:] tegoż, *Biały Ojciec Nasz*, Kraków 2002, s. 41.

⁵⁹ P. Sarna, *Tren*, [w:] tegoż, *Biały Ojciec Nasz*, Kraków 2002, s. 42.

9.

Właśnie ów szczególny splot języka religii i erotyki jest również znaczącym zjawiskiem. Występuje nie tylko u poetek, o których wcześniej pisałam, ale jest jednym z ważnych motywów twórczości Tadeusza Dąbrowskiego, u którego, zdaniem Anny Kaluży religia istnieje na usługach erotyki⁶⁰. W tomie *Te Deum* nieustannie mamy do czynienia z przechodzeniem od sfery religii do seksualności. Lawirowanie między tymi biegunami pokazuje traktowanie obu jako przestrzeni ograniczenia, w których nadal funkcjonują prawa, ale i obyczajowe tabu. Zdecydowanie ostrzej i bardziej zaskakująco związki erotyki i wiary ukazuje od lat konsekwentnie podążająca w tę stronę twórczość Bogusława Kierca (zob. np. *Engels und Puppe, Wielki czwartek*). Na wskroś cielesna poezja ukazuje relację do Boga przede wszystkim w kontekstach erotycznych. U Kierca nie tylko ciało, również dusza jest erotyczna, a podstawowym zadaniem człowieka poszukującego intymnego zjednoczenia z Bogiem jest „wychylenie się z ciała”⁶¹, możliwe jedynie w kontakcie fizycznym. Kierc bez ostentacji narusza religijne i obyczajowe tabu. Obraz Boga występujący z tej poezji to przede wszystkim młody dwunastoletni chłopiec, ukazywany raczej jako obiekt fantazji seksualnych niż jako wszechmogący Stwórca. Język tej poezji, niezwykle zmysłowy i plastyczny, udowadnia, jak blisko istnieją obok siebie język mistyki i język erotyki i jak łatwo jest wykorzystywać oba, aż po granice bluźnierstwa. Transgresyjny charakter erotyzmu *sacrum*, jak u Bataille’a, wypływa z potrzeby ujawniania wszelkich mechanizmów ograniczających człowieka (normy społeczno-religijno-kulturowe), jak i obalania schematów zachowań, uznawanych jako religijne, w celu poszukiwania nieograniczonej jedności z Bogiem⁶²:

Bywało nieraz:
nagi się wdzieram

w Ciebie milego
obnażonego⁶³.

Erotyka w poezji najnowszej występuje ambiwalentnie, raz to jako rekwizytorium podmiotu uwikłanego we własną seksualność, szczególnie w kontekstach „brudu i nieczystości” związanej z grzechem (Dąbrowski, Wencel, Sarna), jak i ponowoczesnego zalewu erotyki

⁶⁰ A. Kaluża, *Religia na usługach erotyki: Te Deum Tadeusza Dąbrowskiego*, [w:] tejsze, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 150-152.

⁶¹ B. Kierc, *Bazgroły...*, s. 16.

⁶² Por. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.

⁶³ B. Kierc, *Pływanie*, [w:] tegoż, *Zaskroniec*, Wrocław 2003, s. 17.

(Dąbrowski), jak i w próbie tworzenia nowej odważnej poezji mistycznej, śmiało korzystającej z obrazowania erotycznego (Kierc, Ostrowska).

10.

Jaka jest zatem poezja religijna po roku 2000? Z jednej strony pojawia się w niej powtarzana przez wielu diagnoza socjologiczno-teologiczna, jak u Ostrowskiej: „W ogrodach moich ojców / kwitnie nieznajomość Boga / galon świata obiegłeś / kto ciebie poznał / robak i słońca gejer”⁶⁴, z drugiej tęsknota za odpowiedzią, jak u Bonowicza: „Czekamy na niebo pomazane czytelniejszym wzorem”⁶⁵. Nieoczywistość Boga i religii staje się przedmiotem poetyckiej gry, w której niczym zonglujące piłeczki, przeplatają się rekwizyty związane z *sacrum*, pojęcia teologiczne i wreszcie jednostkowe doświadczenie religijne i próba jego wyrażenia. W dużej mierze przeważa opór przed łatwą konfesją. Język *sacrum* w tej poezji co prawda nie zawsze broni się przed ujawnianiem sensów transcendentnych czy eschatologicznych, jest to jednak „trudne świadectwo”, z rytuału przeżywanego w grupie spychane w niszę indywidualizmu, z coraz większą ilością zastrzeżeń i zwątpień i paradoksalnie, z wciąż silniejszym pragnieniem (erotyzm). Język *sacrum* jest użyteczny, również w znaczeniu nadanym temu słowu przez Agambena⁶⁶, ponieważ jest językiem, który po przetworzeniu staje człowiekowi bliższy, a jednocześnie nadal wiele mówiący. Zderzony w tej poezji z idiomem współczesności dąży do wyostrenia dysonansów, jest językiem stylizacji, śmiechu i ironii. Buduje obszar nierozstrzygalności, jak we wcześniejszym, choć symptomatycznym utworze Różewicza: „życie bez Boga jest możliwe / życie bez Boga jest niemożliwe”⁶⁷.

BIBLIOGRAFIA

1. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
2. „Akcent” 1983, nr 29-30.
3. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2007.
4. W. Bonowicz, *Polskie znaki*, Wrocław 2010.
5. W. Bonowicz, *Wybór większości i Wiersze z okolic*, Wrocław 2007.
6. W. Brzoska, *przez judasza*, Olsztyn 2008.
7. W. Brzoska, *Sacro casco*, Nowa Ruda 2006.

⁶⁴ E. Ostrowska, *** (*W ogrodach...*), [w:] tejsze, *Śmiech...*, s. 35.

⁶⁵ W. Bonowicz, *Drzewi*, [w:] tegoż, *Wybór...*, s. 55.

⁶⁶ G. Agamben, *Pochwała profanacji*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93-116.

⁶⁷ T. Różewicz, *Bez*, [w:] tegoż, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 9.

8. W. Brzoska, *Wiersze podejrzane*, Nowa Ruda 2003.
9. R. Chłopek, *Legendy schodzą z pomników*, Nowa Ruda 2003.
10. R. Chłopek, *Węgiel*, Kraków 2007.
11. R. Chłopek, *Wieczna ospa*, Kraków 2002.
12. M. Cielecki, *Ostatnie Królestwo*, Sopot 2010.
13. T. Dąbrowski, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009.
14. T. Dąbrowski, *Te Deum*, Kraków 2005.
15. T. Gruchot, *Wyrazić niewyraźalne. O polskiej poezji metafizycznej po drugiej wojnie światowej*, Kalisz 2006.
16. W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
17. M. Jasińska-Wojtkowska, *Uwagi o poezji religijnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1994, nr 3-4 (147-148).
18. A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
19. B. Kierc, *Bazgroły dla składacza modeli latających*, Szczecin-Bezrzecze 2010.
20. B. Kierc, *Plankton*, Wrocław 2006.
21. B. Kierc, *Rtęć*, Wrocław 2010.
22. B. Kierc, *Zaskroniec*, Wrocław 2003.
23. J. Klejnocki, *Reportaży, fotograficy, zawiadzeni kochankowie*, Kraków 2002.
24. J. Klejnocki, *Skarby dni ostatecznych. Psalm, epigramaty, lamenty, litanie*, Kraków 2008.
25. P. Kozioł, *Tadeusz Dąbrowski – nota biograficzna*, http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/tadeusz-dabrowski, dostęp: 30.04.2013.
26. W. Kudyba, *Tyszonce i inne miasta*, Sopot 2005.
27. J. Kwiatkowski, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995.
28. K. Maliszewski, *Poszukiwacze zaginionej arki*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 19.
29. P. Mitzner, *Podmiot domyślny*, Warszawa 2007.
30. E. Ostrowska, *Dojrzałość piersi i pieśni*, Lublin 2011.
31. E. Ostrowska, *Echolalie*, Lublin 2012.
32. E. Ostrowska, *Śmiech i łaska*, Warszawa 2010.
33. J. Podsiadło, *Kra*, Kraków 2005.
34. D. Riesman, N. Glazer, R. Denney, *Samotny tłum*, Warszawa 1996.
35. T. Różewicz, *Bez, [w:] tegoż, Plaskorzęźba*, Wrocław 1991.
36. P. Sarna, *Biały Ojciec Nasz*, Kraków 2002.

37. *Staropolskie srebro. Wiersze księży*, wyb., oprac. i posł. ks. J. Sochoń, wstęp S. Sawicki, Warszawa 1992.
38. J. Stefko, *Ja nikogo nie lubię oprócz siebie*, Kraków 2001.
39. J. Stefko, *Po stronie niczyjej*, Kraków 1998.
40. M. Świetlicki, *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Bonowicza*, Wrocław 2007.
41. Święta Teresa z Avili, *Twierdza wewnętrzna*, przeł. H.P. Kossowski, Poznań 2000.
42. Święty Grzegorz z Nazjanzu, *Mony wybrane*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 1967.
43. M. Tabaczyński, *Z czym rymuje się Logos? O tym, co nazywa się czasem młodą poezją religijną*, „Ha!art” 2004, nr 1 (18), s. 2-5.
44. G. Vattimo, *Ślad śladu*, [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Triás i Vincenzo Vitiello*, przeł. M. Kowalska i inni, Warszawa 1999.
45. W. Wencel, *Ziemia Święta*, Kraków 2002.
46. Z. Zarebianka, *Czytanie sacrum*, Kraków-Rzym 2008.
47. Z. Zarebianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku: od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001.

MONIKA GŁOSOWITZ
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Une femme est une femme.
Strategie reprezentacji w najnowszej polskiej poezji kobiecej

„Ale co to, »kobieta«?
Rym do »poeta«?»

Julia Fiedorczyk, *Matematyka*¹

1. Uwagi wstępne

Wypadaloby się wytłumaczyć z tytułu, którego pierwszy człon mógłby zostać odczytany jako zachowawczy, nawet lekceważący. Otóż, definicyjna formuła „kobieta jest...” wymagałaby domknięcia, które poczynione może zostać na dwa sposoby. Albo w ramach patriarchalnego paradygmatu, na który wyczuliły nas krytyczki feministyczne, w hierarchizującym geście odniesienia do mężczyzny, w ramach którego zawsze zajmie ona niższą pozycję, a jej reprezentacja pozostanie wytworem męskiej wyobraźni. Albo też stałoby się ono nieskończonym rozwinięciem, wymykającym się jakimkolwiek uogólnieniom, honorującym interseksjonalne uwarunkowania podmiotu, stanowiącym *perpetuum mobile* reprezentacji. Tak ustawione (znów binarne) horyzonty poznawcze będą powodowały permanentny konflikt. Według Teresy Lauretis bój toczy się między kobiecym podmiotem odnoszącym się do prawdziwych kobiet jako sprawców oraz podmiotów empirycznych a podmiotem kobiecym będącym reprezentacją Kobiety jako wymysłu męskiej wyobraźni², a zatem pomiędzy reprezentacjami własnymi i narzuconymi. Jednym z wyraźniejszych gestów manifestacji sprzeciwu wobec tak ustawionej rywalizacji jest pomysł Luce Irigaray, która krytykując Lacanowskie pojęcie lustra, przeciwstawia płaskiej

¹ J. Fiedorczyk, *Matematyka*, [w:] tejsze, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 39.

² R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 109.

powierzchni wklęsłe *speculum*³. Sugerując tym gestem podmiiany, że rola lustra, której odegrania oczekuje się od kobiet jako odbicia męskiego podmiotu, sprowadza się do podkreślania wagi fallusa jako obiektu pragnienia⁴:

Odrzucenie, wykluczenie jakiejś wyobraźni kobiecej, stawia kobietę na pewno w położeniu, w jakim może ona doświadczać siebie jedynie fragmentarycznie, na słabo ustrukturyzowanych marginesach panującej ideologii, pośród odpadków i ekscesów, spoglądając w lustro ustanowione przez (męski) „podmiot”, w którym on sam znajduje swe odbicie, swego sobowtóra. Rola, jaka przypada „kobiecości”, została zatem nakazana poprzez ową spekulację męską i tylko w znikomym stopniu odpowiada požądaniu kobiety, możliwemu do odzyskania tylko potajemnie, w ukryciu, z niepewnością i poczuciem winy⁵.

Lacanowski model reprezentacji kobiecości jest, oczywiście, niewystarczający, a nabyta (nie)spójność, której sygnaturą jest brak — krzywdząca. Irigaray, idąc tym tropem, podkreśla, że kobieta nie może uzyskać statusu podmiotu, a tym bardziej stworzyć swojej reprezentacji w dostępnym jej męskim dyskursie. Kobieta stanowi zatem tylko „fetysz reprezentacji”, a zatem to, co nieprzedstawialne jako takie⁶. Możliwość potajemnego odzyskania siebie oznaczałoby stworzenie nowego mitu założycielskiego kobiecego dyskursu — rewaloryzację historii, stworzenie „rozwijającego się uniwersum, któremu nie można by przypisać żadnych stałych granic, ale które nie byłoby przecież niespójne”⁷.

Co więcej, postrzegany podmiot uzależniony jest od fantazji o sobie umiejscowionych w kulturowym kontekście i w sieci udramatyzowanych relacji społecznych. Irigaray powiedziała, że fantazje te narzucone są przez hegemoniczny, patriarchalny dyskurs, wymuszający udział w procederach ekonomii wymiany i niedopuszczający obrazu rozkoszy płynącej z sieci nieustannie stykających się punktów rozproszonych po kobiecym ciele. Najbardziej radykalna krytyka została sformułowana przez Judith Butler, która

³ Które to pojęcie może być tłumaczone nie tylko jako zwierciadło, ale również wziernik (ginekologiczny). Antycypacją obserwacji i wynikającej z nich antylacanowskiej koncepcji były już zapewne słowa Virginii Woolf, która we *Własnym pokoju* (przeł. A. Graff, Warszawa 1997, s. 54) konstatuje: „Od wielu wieków kobiety służą mężczyznom za zwierciadła posiadające tę magiczną i bardzo użyteczną moc, że odbijają postać męską w co najmniej dwukrotnym powiększeniu”.

⁴ Por. R. Braidotti, *Obrazy ciała a pornografia reprezentacji*, [w:] tejsze, dz. cyt., s. 107.

⁵ L. Irigaray, *Ta pleć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, „FA-art” 1996, nr 4, s. 46.

⁶ Por. J. Butler, *Uniklani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 71.

⁷ L. Irigaray, dz. cyt., s. 46.

wysuwa wobec jakichkolwiek prób odzyskiwania kobiecej reprezentacji zarzut substancjalizmu oraz epistemologicznego imperializmu⁸, kategorię tę definiując na dwóch zazębiających się płaszczyznach: „Z jednej strony reprezentacja to pojęcie, jakim operuje się w politycznym procesie mającym doprowadzić do zwiększenia widzialności i prawomocności kobiet jako podmiotów politycznych. Z drugiej strony reprezentacja stanowi normatywną funkcję języka, o którym sędzi się, że ukazuje albo zniekształca domniemaną prawdę o kategorii kobiet”⁹. W *Gender Trouble* postuluje rezygnację z pojęcia podmiotu kobiecego jako zarzewia feminizmu, ruguje termin reprezentacji, proponuje wyrzec się polityki tożsamości (opartej na wykluczeniach i ukrywaniu mechanizmu owych wykluczeń), zastępując ją kategorią „otwartej koalicji”, która jest: „afirmacją tożsamości na przemian wprowadzanych i odrzucanych w zależności od obranych celów, jest nieskończoną układanką, pozwalającą na wielorakie zbieżności i rozbieżności bez konieczności zdążania ku normatywnemu telosowi domknięciu definicji”¹⁰.

2. Strategie reprezentacji

Minipanorama najbardziej radykalnych propozycji teoretycznych w ramach filozofii feministycznej¹¹ przekonuje nas, że stawką w tej grze staje się zatem stworzenie modelu reprezentacji, który nie byłby oparty na przemocy. Zarówno źródłosłów kategorii podmiotu, jak i portretu potwierdzają ten intuicyjny trop. „Być podmiotem (ang. *the subject*; fr. *le sujet*) to być poddanym (ang. *to be subjected to*; fr. *être sujet à*) Znaczeniu, którego nie sposób okiełznać. Być podmiotem to być wystawionym na świat, który nie zawsze jest przychylny”¹². Etymologiczne źródła podmiotu wskazują na jego permanentne bycie podporządkowanym (greckie *hypokeimai*, od którego pochodzi *hypokeimenon*, a dalej — jego łacińska kalka – *subiectum* oznacza bycie czemuś lub komuś poddanym, uleganie, bycie podporządkowanym władzy¹³). Zaś każda jego próba stworzenia reprezentacji siebie mimowolnie implikuje sieć symbolicznych zależności pomiędzy uobecnianiem i uśmiercaniem, wystawianiem, ale

⁸ Por. J. Butler, *Binarność, jedność i co dalej?*, [w:] tejsze, dz. cyt., s. 63-81.

⁹ Tamże, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ Fragment poświęcony pojęciu reprezentacji jest częścią tekstu poświęconego postsekularnej refleksji w feminizmie. Zob. M. Glosowicz, *Feministyczna polityka transformatywna*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.

¹² M.P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, [w:] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. XLI.

¹³ Patrz rozważania Adama Dziadka, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 11.

i odstawianiem, wymaga brutalnego gestu ujawnienia, rozciągania czy przedłużenia, jak podpowiada źródłosłów portretu (*notabene*, budując nieco może fałszywą figurę etymologiczną, możemy powiedzieć, że rzeczownik „obraz” w swojej nazwie kryje człon „-raz”, ewokujący konotacje z przemocą). Projektowany na ekranie obraz¹⁴ jest bowiem obrazem nie-Ja, ale tego innego, zgilotynowanego¹⁵, niepokojąco przypominającego osobę, która patrzy. Co więcej, konterfekt błyskawicznie ulega wchłonięciu, rozpychając podmiot do jego granic, a nieustanny cykliczny ruch między mną–moim przedstawieniem–mną zaburza antagonistyczny podział między Ja i rzeczywistością. Jak twierdzi Christine Battersby — to właśnie figura kobiety stanowi ideał tej nowej tożsamości — „bez zamknięcia, wykończenia [*closure*]”. Bo „kobieta jest zjawiskiem, ale na tyle wyjątkowym zjawiskiem, że podaje w wątpliwość sam podział na zjawisko i rzeczywistość”¹⁶.

Zdaje się, że ten feudalny paradygmat podmiotowości i kreacji reprezentacji opartej na przemocy ulega wreszcie wyczerpaniu. Metafora trzonu ustępuje metaforze kłacza, wyobrażenie mózgu jako scentralizowanego komputera zostaje wyparte przez metaforę sieci przedstawiającej umysł ucieleśniony i zanurzony w kontekście kulturowym¹⁷. Podmiot jak i jego reprezentacja stają się kategoriami relacyjnymi, istniejącymi o tyle, o ile budują relacje z innymi. Postindywidualistyczne ujęcie podmiotu pociąga za sobą projekt etyki nomadycznej: relacyjnej etyki troski i gościnności, niehierarchicznych związków czy układów, w ramach której imperatywem staje się „pomnażanie własnej zdolności do wchodzenia w relacje z różnymi innymi”¹⁸.

3. Poetyckie realizacje

Jak poezja radzi sobie z wyzwaniem z kryzysem reprezentacji, demystyfikacją fundamentów naszej podmiotowości? We współczesnym kobiecym dyskursie poetyckim (w wyimku twórczości Julii Fiedorczuk, Marty Grundwald i Joanny Wojdowicz) wysłedzimy ułamki rejestracji

¹⁴ Rzeczownik „obraz” w swojej nazwie kryje człon „-raz”, ewokujący konotacje z przemocą. Por. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 2000, s. 349.

¹⁵ W czasie rewolucji francuskiej maszyną do portretowania stała się nawet gilotyna. Portret zgilotynowanego stanowił wtedy jeden z najbardziej zdomowionych rodzajów dzieła malarskiego – por. D. Arasse, *Gilotyna a portret*, [w:] tegoż, *Wymiary śmierci*, wyb. I wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002, s. 129.

¹⁶ E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, s. 144.

¹⁷ Por. M. Sugiera, *Ciało, które pamięta*. „Opcje” 2013, nr 1-2.

¹⁸ R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, przeł. M. Glosowicz, przekład przejrzała A. Mitek-Dziemba, [w:] *Drzewo poznania...*, s. 308.

procesów o performatywnym wymiarze, a przede wszystkim subwersywne powtórki ujawniające mistyfikację naturalizacji płci, alternatywne wersje mitów i baśni, konstatacje poddane pracy ironii, podminowane światy i przeinaczone minifabuly.

Poezja mimowolnie (a może właśnie jak najbardziej świadomie) zostaje wpleciona w metajęzykowe rozważania dotyczące związków dyskursu i płci, a w konsekwencji języka i ideologii oraz polityki. Bo czy możliwy jest język kobiecy jako kreowany w opozycji do męskiego, czy może w swojej strukturze nie jest ani feministyczny, ani mizoginiczny, a może być jedynie używany (tu strona bierna jest znacząca) w celach *stricto* politycznych? A może to język używa i decyduje o kierunku formowania się podmiotu? Rewolucja społeczna w przestrzeni różnych rejestrów, przefiltrowana przez świadomość literacką, objawia się w „kruchym spojrzeniu na płeć”.

W młodej polskiej poezji najwyraźniej zarysowują się dwie strategie budowania kobiecej reprezentacji. Pierwsza — inspirowana feministycznymi reinterpretacjami koncepcji psychoanalitycznych — buduje poetyckie krajobrazy, często posługuje się technikami onirycznymi. Podjęty i konsekwentnie prowadzony przez Julię Fiedorczyk¹⁹ „dyskurs natury” sięga do antropologicznych badań nad matriarchatem, splatając figury matki oraz ziemi-natury, które wzajemnie opalizują:

Mocny ten czas, w środku
Burzy urywek, w samym brzuchu
Wielkiej ciemnej matki²⁰.

Utożsamienie natury i kobiety (inkrustowane jeszcze w dodatku psychoanalitycznymi odniesieniami) zamykałoby tę poezję w pułapce esencjonalistycznej wizji kobiecości. W poezji Fiedorczyk rodzi się jednak perspektywa eksploracji szczątków archaicznego kultu i poszukiwania alternatywnych możliwości artykulacji obrazów pierwotnych, rozumianych jako Lacanowska fundamentalna fantazja, genealogiczna opowieść splatająca elementy z porządku rozwoju

¹⁹ Twórczość tej warszawskiej poetki (autorki *Listopada nad Narnią*, *Bio*, *Planety rzeczy zagubionych*, *Tłenu* oraz *tuż-tuż*) stanowi chyba jedną z najwyraźniejszych kobiecych dykcji w polskiej poezji najnowszej. Linia wyznaczająca poetykę, prowadzona z niezwykłą konsekwencją, została „od momentu startu” parokrotnie zakrzywiona, zataczając tematyczno-formalne kręgi otwierające tę poezję na różnorakie wpływy. Raz na inter- oraz intratekstualizm, raz – tematyczne zaangażowanie (gruntem, z którego wyrastają ideologiczno-tekstualne odnogi, jest perspektywa ekokrytyczna, a dookreślając – ekofeministyczna). Niezmiennie zaś jest obecna *explicite* w wierszach teoretycznoliteracka podbudowa.

²⁰ J. Fiedorczyk, *Przędzieź* [w:] *też*, *Bio*, Wrocław 2004, s. 34.

podmiotowości (związanej z relacją dziecko–matka) oraz mitycznej narracji Matki, w którą momentami wplata się nawet „ekopostulaty”:

gniazdo w zgięciu ramion tamtej grubej sosny,
w gnieździe moich ramion mleczy oddech dziecka²¹.

Jak się okazuje, Fiedorczuk dekonstruuje mity, archetypy, symbole składające się na binarny i zmistyfikowany fundament myślenia o naturze i kulturze (wyraźne są w jej poezji zwłaszcza fantazmaty Królowej Śniegu, Wielkiej Bogini, Małej Syreny i wilczycy). Stąd już tylko krok do idei gościnności wyraźnie obecnej zwłaszcza w ostatnim tomie poetki, którą autorka sama nam wyklada w wywiadzie z Natalią Malek. Jej zdaniem etyka gościnności wynika z odpowiedniej „konfiguracji podmiotowej”, czyli właśnie z wyjścia ku Innemu. Pobrzmiwa tu, oczywiście, echo Derridy i Lévinasa, ale i idea „owocnego spotkania” czy ekonomii daru Cixous na przykład. Co więcej, ostatnie lata przyniosły rozbudowaną refleksję feministyczną, dotyczącą pojęcia gościnności. I tak Seyla Benhabib, Margaret Urban Walker, Iris Marion Young, Maurice Hamington włączają w ramy tego zagadnienia uwagi o tożsamości, inkluzywności, wzajemności, wybaczeniu oraz ucieleśnieniu, budując podwaliny alternatywnej teorii gościnności. Miałaby ona przybrać formę społecznej etyki troski, umacniającej więzi poprzez psychiczną i materialną wymianę. Ma więc pociągać za sobą również geopolityczne implikacje, nie ograniczać się jedynie do osobistej wymiany. Gość i gospodarz (gospodyni) jednocześnie ingerują w swoje życia, co umożliwi im wymianę sprzyjającą kontaktom interpersonalnym i wzajemnemu zrozumieniu²². W wersji Fiedorczuk gościnność ma przede wszystkim wymiar ekozoficzny i wiąże się z troską o to, co nieludzkie, choć często antropomorfizowane w geście czułości i troski właśnie: „upadki na mech // bez jednego westchnienia dla maleństw / uczujących bez wina na ciele / ogromnym bez płci”²³ (*nielita*). Bo chodzi o to, żeby „się spotkać spotkać spotkać”²⁴.

Druga, rozedrgana wizja tożsamości w wersji Marty Grundwald i Joanny Wojdowicz²⁵, wpisuje się w krytykę dyskursu różnicy pojmowanej jako sztywny fundament niezdeterminowany przez uwarunkowania zewnętrzne – władzę odzwierciedloną w strukturze językowej, społecznej, symbolicznej:

²¹ Taż, *Tlen*, [w:] tejże, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 18.

²² Zob. M. Hamington, *Toward a Theory of Feminist Hospitality*, „Feminist Formations” 2010, vol. 22, iss. 1.

²³ J. Fiedorczuk, *nielita*, [w:] tejże, *Tuż-tuż*, s. 11.

²⁴ Taż, *Przejście*.

²⁵ Obydwie są debiutantkami.

kurwa co za różnica (zawsze lubiłam przekleństwa)
widzisz faceci to kurwy kobiety to chuje²⁶.

perwersyjna stróżka krwi na kafelku. rzeczka-miesiączka²⁷.

jak się ma cipkę to ma się dużo problemów
i sztuczne perły i częste dylematy [...]²⁸.

Podmiot poddawany jest tutaj procesowi cyborgizacji (najczęściej prezentowany jest w postaci lalki-maszyny), który – w zgodzie z uwagami matki-założycielki cyberfeminizmu – oznacza destabilizację podziałów płciowych i seksualnych, a w efekcie prowadzi do powstania hybrydy ucieleśniającej wielość i różnorodność „stylów życia”, wyłamującej się spod imperializmu narzuconej reprezentacji. W poezji Marty Grundwald i Joanny Wojdowicz przesłona inicjująca proces rozwoju podmiotu (a więc w języku Lacanowskim umożliwiającą wejście w porządek Wyobrazonego) zostaje zniszczona: „szyba w oknie na dole pęknięta”²⁹, „pieprznę w to / lusterko”³⁰. Ciąg identyfikacji zostaje zatem przerwany. Pozostaje surowy dyktat otoczenia, określający to, co (nie)stosowne. Pozostają psychotyczne rozpoznania, przedziwne naśladowania, bo „kto to powiedział / że drzewa nie rosną na ścianach / a głowy zawsze kończą się / twarzą do przodu”³¹.

Dezorientację i nieukończony projekt rozwoju *ego* najłatwiej byłoby zakłajstrować obiektem *ready made*, *porte parole instant*, czyli maską:

szukam jeszcze w szufladzie
maski zimnej suki
ale przecież nie wyszła od wczoraj
pierdole³².

Taka maskarada umożliwiłaby podmiotowi udział w społecznym spektaklu, odnalezienie swojego miejsca w hierarchicznej strukturze (choć karnawał, podobno, miał charakter egalitarny), jednak za cenę porzucenia własnego pragnienia i uczestniczenia w pragnieniu mężczyzny³³. Wulgarny protest (dodatkowo podkreślony zignorowaniem reguł ortograficznych) stanowi jednak „odmowę współdziałania” w tej

²⁶ J. Wojdowicz, *czerwony kapturek myśli głośno tuż przed cielesnym spełnieniem z Wujkiem Dobra Rada*, [w:] *tejże, ptaki na nice*, Warszawa 2007, s. 26.

²⁷ M. Grundwald, *podaj przykład przesunięcia kategorialnego*, [w:] *tejże, Ajajaj...!*, Poznań 2006 (brak numeracji stron w książce).

²⁸ *Taż, subtelnie*, [w:] *tejże, Ajajaj...!*

²⁹ *Taż, pokażę ci jak przechodzę przez jezdnię*, [w:] *tejże, Ajajaj...!*

³⁰ J. Wojdowicz, *sluchaj*, [w:] *tejże, ptaki na nice*, s. 9.

³¹ M. Grundwald, *puzzle*, *tejże, Ajajaj...!*

³² *Taż, feux d'artifice*, [w:] *tejże, Ajajaj...!*

³³ Por. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Za: J. Butler, *Unwikłani w płęć...*, s. 118.

fallicznej ekonomii wymiany. Bo wtedy „byłażbyś z menty w dupę pijanej / ciur ciur ciurkaniem, raz fiut raz kamień”³⁴. Tytułowe „sztuczne ognie” będą więc ukoronowaniem wyzwolenia:

idę z odsłoniętą twarzą
pierwsze autobusowe spojrzenie
nada mi rysy na cały dzień³⁵.

Poetyckie projekcje kobiecego przedstawienia z jednej strony tworzą nową mitologię kobiecości (Fiedorczyk), zakłęta w źródłosłowie portretu śmierć rozumiejąc metaforycznie jako regresywną, ale upajającą, utratę spoistości podmiotu, który ulega zapośredniczeniu się we własnej (nienarzuconej) reprezentacji. W drugiej poetyckiej wersji siatka normatywnych obrazów kobiety staje się szkieletem, na którym obudowana zostaje rozpędzona maszyna rozsadzająca swoje fundamenty (Grundwald, Wojdowicz). Nie chodzi o stworzenie nowego wizerunku „zamiast” obecnie funkcjonującego. Chodzi o ilustrację kryzysu ontologicznego, który przeżywany jest zarówno na poziomie podmiotu, jak i języka. Dlatego też obrany (post)neolingwistyczny kierunek idzie w sukurs podmiotowym odbiciom-rozbiciom.

Nomadyczne transmigracje podmiotu znanego z poezji Fiedorczyk w zestawieniu z kalejdoskopową dynamiką wulgarnych protestów przeciwko zastanemu porządkowi w wydaniu Grundwald i Wojdowicz ukazują nam dwie strategie odzyskiwania (kreowania?) reprezentacji kobiecego podmiotu. Pierwsza, oparta na mitologizacji doświadczeń, wprzężeniu ich w rytualny rytm biologicznej wegetacji, rewaloryzuje wizerunki leżące u podstaw mizoginicznego strachu³⁶. Druga natomiast, stanowiąca „zaminowane pole” poetyckiej subtelności, z impetem demaskuje nieudolność schematów wyznaczających percepcję tłumu. Obydwie prowadzą jednak w tę samą stronę – w kierunku afirmacji niejednoznaczności, nieskończoności możliwych desygnatów.

BIBLIOGRAFIA

1. D. Arasse, *Wymiary śmierci*, wyb. i wstęp S. Rosiek, Gdańsk 2002.
2. A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 2000.
3. R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.

³⁴ J. Wojdowicz, *do poezji osobnej dotąd nie mojej (anestetyka)*, [w:] *teżę, ptaki na nice*, s. 29.

³⁵ M. Grundwald, *feux d'artifice*.

³⁶ Zob. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.

4. R. Braidotti, *Wbrew czasom. Zwrot postsekularny w feminizmie*, przeł. M. Glosowicz, przekład przejrzala A. Mitek-Dziemba, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
5. J. Butler, *Unwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.
6. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
7. J. Fiedorczuk, *Bio*, Wrocław 2004.
8. J. Fiedorczuk, *Tlen*, Wrocław 2009.
9. J. Fiedorczuk, *Tuż-tuż*, Wrocław 2012.
10. Zob. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.
11. M. Glosowicz, *Feministyczna polityka transformatywna*, [w:] *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki i A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
12. M. Grundwald, *Ajajaj...!*, Poznań 2006.
13. M. Hamington, *Toward a Theory of Feminist Hospitality*, „Feminist Formations” 2010, vol. 22, iss. 1.
14. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
15. L. Irigaray, *Ta płęć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, „FA-art” 1996, nr 4.
16. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.
17. M. Sugiera, *Ciało, które pamięta*. „Opcje” 2013, nr 1-2.
18. J. Wojdowicz, *ptaki na nice*, Warszawa 2007.
19. V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, Warszawa 1997.

MAŁGORZATA LEBDA

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

Poezja wobec fotografii

„Nie myślę słowami. Myślę obrazkami”

Krystyna Milobędzka¹

1. Uwagi wstępne

Związki literatury z fotografią i obrazem to temat, któremu w ostatnim dwudziestolecu poświęcono wiele miejsca². Po długim antyobrazowym nastawieniu teorii literatury³ badacze coraz chętniej zdają się badać ten rodzaj syntezy sztuk. Od chwili zaistnienia w świecie sztuki słynnej formuły Horacego *Ut pictura poesis*, która głosiła bliskość i podobieństwo malarstwa i poezji, kolejne zastępy myślicieli i badaczy podejmowały ten

¹ K. Milobędzka, *złierane, gubione (1960-2010)*, Wrocław 2010, s. 212.

² Warto przywołać w pierwszej kolejności następujące publikacje: C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010; J. Bajda, *Poezi – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010; A. Lubaszewska, *W dagerotyp raczej pióro zamieniam*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4 (57), s. 165-183; A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Empatia: o literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008; M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012; *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Seria: *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 89, Warszawa 2010; *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja. Studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008; A. Grodecka, *Poezi patrzy... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011; *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.

³ Grzegorz Jankowicz diagnozuje ten stan rzeczy następująco: „We współczesnej teorii literatury dominuje nastawienie antyobrazowe, a nawet antymimetyczne. Metafory obrazowe i opis (niekoniecznie ekfrazja) nie mają dobrej prasy. Druga połowa XX wieku upływa pod znakiem silnego ikonoklazmu w badaniach nad literaturą. Mówienie o wizualnych i uobecniających możliwościach literatury było objęte niepisany zakazem. Kryło się za nim przekonanie, że rozwój teorii jest możliwy tylko o tyle, o ile literatura zerwie wszystkie kontakty z rzeczywistością pozajęzykową” – G. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, s. 215.

temat w swoich rozważaniach. W chwili stworzenia dagerotypu pojawiła się nadzieja na dokładniejsze oddanie rzeczywistości, u początków fotografii wiara ta była jeszcze niezachwiana, a oznaczała nic innego jak wiarę w prawdę fotograficznych przedstawień. Wierzył w to już sam Norwid, wypowiadając znamienne słowa: „w daguerotyp raczej pióro zamieniam, aby wierności nie uchybić”⁴. Te słowa stawiają obraz ponad słowo, nie ma tu równowagi, jest wiara w prawdę, wierność przedstawienia, którą przypisywano fotografii. Wiara ta jednak z biegiem lat została nadszarpnięta, obecnie panuje przekonanie o iluzyjności fotografii, o jej zmanipulowanych, fałszowanych przedstawieniach. Widz podchodzi do fotografii z dystansem. Inaczej zdaje się być w poezji po 2000 roku. Poeta sięgający po „figurę fotografii”, nie stara się jej podważyć, raczej staje obok, obserwując, opisując, niejednokrotnie dokonuje ekfrazy⁵, hipotykozy, sięga do prozopopei. Poeta często poddaje się sugestii Rilkego „Nie zobaczysz jeśli nie staniesz się częścią obrazu”⁶. Istotne jest i to: język fotografii w języku poezji nabiera znaczenia metaforycznego, otwiera nowe przestrzenie interpretacyjne, pozwala zobaczyć i odczytać więcej.

Teoretyczne próby rozstrzygnięcia tego, czy słowo jest ponad obrazem, czy obraz ponad słowem, nie przynoszą jednoznacznej odpowiedzi. Przychylam się jednak do przekonania, jakie w swoich pracach prezentuje Mieke Bal: „obrazy również są tekstami, ponieważ stanowią zbiór praktyk dyskursywnych”⁷. W każdym wypadku łączenie fotografii i literatura ma przynosić im korzyść⁸. Możliwe, że to

⁴ C.K. Norwid, *Pisma wybrane. Proza*, wyb. J.W. Gomulicki, Warszawa 1983, t. 4, s. 36-37.

⁵ Próbę usystematyzowania, a także skonkretyzowania pojęcia ekfrazy i nakreślenia nowej (wpisujące się we współczesne analizy literackie) definicji tego zagadnienia podjęła się Dobrosława Lisak-Gębała. Zaproponowała ona następującą definicję: „Literacka ekfaza fotografii to werbalizacja realnego lub fikcyjnego zdjęcia, posługująca się bądź opisem odwołującym się do oglądu konkretnej odbitki, bądź chwytami retorycznymi »ożywiającymi« utrwaloną przez aparat scenę: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami) i – w przypadku fotografii migawkowej, rejestrującej pewne wydarzenie – narratywizacją, dopełniającą scenę uchwyconą przez fotografa o jej przedakcję i poakcję. Ekfaza fotografii może być samodzielnym utworem albo fragmentem większej całości. Zaproponowany model stanowi prototyp, w praktyce rzadko spotykany w wersji czystej, otoczony wieloma pokrewnymi formami peryferyjnymi (zaliczyć do nich należy innego rodzaju, szeroko zakrojone narratywizacje oraz przywołane już ekfrazy imaginacyjne, właściwie opisujące wspomnienia) [...]” – D. Lisak-Gębała, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 99.

⁶ R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, Warszawa 2010, s. 94.

⁷ M. Bal, *Light in Painting. Disseminating Art History*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994, s. 52.

⁸ Mówi o tym François Soulages: „Związki fotografii i literatury nie mogą polegać jedynie na świadczeniu sobie wzajemnie dobrych i lojalnych usług. Jeżeli w obrębie obu

przekonanie, to pokrewieństwo dyskursów sprawia, iż poeci tak często opisują fotografie, korzystają z jej języka, z jej optyki, czynią ją bohaterem utworu. Wyobrażeniowość poezji jest komplementarna z wyobrażeniowością fotografii. Poeta wciągany jest w przestrzeń dialektycznej gry, gry w której wygraną zdaje się być *Gesamtkunstwerk* owo „dzieło totalne” odsłaniające byt, a rodzące się z rozmaitych tworzyw języka.

Z uwagi na wielość możliwości zaistnienia fotografii w przestrzeni literackiej⁹, pragnę podkreślić, że celem tego szkicu będzie skupienie się na istnieniu „fotograficzności” w tekście poetyckim. Ważne w odczytywaniu takich tekstów są trzy kwestie wyróżnione przez Cezarego Zalewskiego:

Pierwsza dotyczy pragnienia, dlatego jej realizacja rozgrywa się w obrębie relacji emocjonalnych, mających związek z utrwalonymi wizerunkami najbliższych. Druga związana jest z epistemologicznym wymiarem zdjęcia, którego percepcja i wizualizacja przynosi bohaterom określoną wiedzę (lub samowiedzę). Trzeci wątek koncentruje się wokół zagadnień temporalnych tanatologicznych (a także eschatologicznych), pokazując, w jaki sposób fotografia dokumentuje zanikanie ludzkiej egzystencji¹⁰.

Plastyczność ujęć fotografii w poezji po roku 2000 wymaga jednak rozszerzania tych pojęć, wyodrębniania wątków i dokonywania analiz często na granicach owych kontekstów. Poniższa analiza stawia sobie za zadanie przyjrzenie się ekfrazom fotograficznym, ale również ukazanie realizacji tzw. „wierszy fotograficznych”¹¹. Te ostatnie to – jak definiuje Lisak-Gębala –

utwory poetyckie zdecydowanie nie mające być opisami konkretnych fotografii ani nawet opisami rzeczywistości upozowanej do sfotografowania, stosujące zaś, nawet marginalnie, strategie percepcyjne i kompozycyjne wyrosłe z technicznych możliwości tego

dziedzin sztuki, pracuje się nad nimi poważnie i otwarcie, to są one poświęcone przekształcaniu ich obu, to znaczy uznaniu pewnych typów działania za przestarzałe i umożliwienia zaistnienia nowych” – F. Soulages, *Estetyka fotografii*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 309.

⁹ Fotograficzność to temat z wielką chęcią podejmowany przez prozaików i eseistów, by wymienić tylko niektóre najnowsze ważne realizacje tego typu: J. Dehnel, *Fotoplastykon*, Warszawa 2009; W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

¹⁰ C. Zalewski, dz. cyt., s. 10.

¹¹ „Proponuję nazwać tak utwory poetyckie zdecydowanie nie mające być opisami konkretnych fotografii ani nawet opisami rzeczywistości upozowanej do sfotografowania, stosujące zaś, nawet marginalnie, strategie percepcyjne i kompozycyjne wyrosłe z technicznych możliwości tego *medium*, np. kadrowanie, zbliżenie czy nawet odwołania do niedoskonałości, błędów w sztuce – do prześwietlenia zdjęcia, nałożenia się klatek filmu”. D. Lisak-Gębala, dz. cyt., s. 100.

medium, np. kadrowanie, zbliżenie czy nawet odwołania do niedoskonałości, błędów w sztuce – do prześwietlenia zdjęcia, nałożenia się klatek filmu¹².

Proponuję przyjrzeć się deskrypcjom fotografii, klasyfikując je w dwóch kategoriach: „z bliskości” (intymność, zażyłość) oraz „z dystansu” (obcość, powściągliwość, rezerwa). Zaproponowane kategorie mają za zadanie ułatwić klasyfikację poszczególnych wątków, nie są zbiorami zamkniętymi roszczącymi sobie prawo do rudymen tarnej klasyfikacji.

2. Z bliskości

Interesują mnie tu ujęcia fotograficzności w poezji wynikające z intymności, rodzinności, czegoś, co dobrze poznane, czegoś, co dobrze rozpoznane. Fotografia w takich przypadkach pomaga w przezwyciężeniu trudności opowiadania o sobie i swoich bliskich. Fotografie stają się pretekstami, jakby punktami zapalnymi, od których rozpoczynają się opowieści. To jakby wyciąganie całej istoty fotografii – tak jak to uczynił Roland Barthes analizując *Fotografię z cieplarni*¹³ przedstawiającą jego matkę – z jednego zdjęcia. Utrwalony wizerunek najbliższych prowokuje do różnorodnych poetyckich reakcji. Jednym ze sposobów jest próba uchwycenia istoty, próba jej interpretacji (tak jakby się czytało wiersz¹⁴), ale nie chodzi tu o medium, ale o drugiego człowieka. Tak jest w wierszu Tadeusza Dąbrowskiego *Rozdzielczość*¹⁵. Opowieść, po której prowadzi czytelnika Dąbrowski, wydaje się być symboliczna, oko przywołuje konotacje z Bogiem, światłością, władzą, miłością, ale i wstydem, zazdrością, niebezpieczeństwem, czarami, magią. Oko nie zostało tu wybrane przypadkowo (wiemy, że źródłowa fotografia to akt, naprowadza nas to na intymność relacji wiążącej podmiot z opisywaną kobietą), oko to bowiem – wedle nowotestamentalnego przesłania – światło ciała. I wreszcie oczy to – przysłowiowe – zwierciadło duszy. Bohater zdaje sobie z tego sprawę, czyniąc oko *punctum* owej historii, przez które chce „przeskoczyć na drugą stronę”, dotknąć nieznanego. Próby zbliżenia się do owej „duszy” z każdym powiększeniem – paradoksalnie – zdają się być coraz dalsze. Zbliżenie oznacza tu rozmycie szczegółów, to, co czytelne, staje się zatajone, by w końcu szare prostokąty pikseli potraktować jako miejsce ostateczne. Możliwe, że to właśnie sedno owej duszy, jedyne jakie można „zobaczyć” za pomocą ludzkich zmysłów. „Szare prostokąty” zyskują tu wymiar idei, duszy,

¹² Tamże.

¹³ R. Barthes, *Światło obrazu, uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 118.

¹⁴ „Fotografia – można ją wszak oglądać, jak ogląda się zapisaną wierszem kartkę papieru” – A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 168.

¹⁵ T. Dąbrowski, *Rozdzielczość*, [w:] tegoż, *Te Deum*, Kraków 2005, s. 47.

wnętrza. Stają się najświętszym miejscem, swoistą „ścianą płaczu”, której nie opuszcza boska obecność (jest ona tu zrównana z obecnością adresatki wiersza). Porównanie wierszy do karteczek z prośbami, które – wedle tradycji żydowskiej – ma spełniać Bóg, jest głęboko metaforyczne. Podmiot liryczny wykonuje w dzień i noc niemal rytualne czynności, wierszami pragnie dotrzeć do bóstwa, wierszami pragnie rozsadzić spojenia muru, spojenia duszy.

Z bliskości wywodzi się również wiersz Mariusza Więcka *Robię ci Zoom i zachwygam się*¹⁶. Fotografii po raz kolejny przypisana zostaje magiczna właściwość, a może raczej wiara w to, że jest ona kluczem do zrozumienia człowieka; naiwne przekonanie, że fotografia nie kłamie, że pokazuje to, jak jest, że odsłania i to odsłonięte zatrzymuje w jednym niepowtarzalnym momencie wyzwania migawki. Zdjęcie trzymane w dłoni przez bohatera staje się przedmiotem pieśniod, zostaje sprowadzone do prawdziwego ciała, spersonifikowane. Sensualne doznawanie owej fotografii – „Pod palcami ziarno zaczyna rosnać” – przywodzi na myśl erotyczne, intymne skojarzenia. Jest w tym pieśniod, ale i nieopisany brak. Brak, który ma potwierdzenie w monologu wypowiedzianym do fotografii: „Zmieniam się w labirynt. Zostawiłaś mi ślad, nic / nitkę śliny. Nic”.

Cytowani poeci przywołują fotografie, bowiem pozwala im ona opowiadać, wyzwala sensory i słowa, opowiadają o fotografiach kobiet, analizują je, ale tak naprawdę mówią o swoich lękach, tęsknotach. Mówią o sobie. Interesującą realizacją kategorii „z bliskości” jest kolejny wiersz – omawianego już – Tadeusza Dąbrowskiego *Zeskanowałem swoje zdjęcie...*¹⁷. Fotografia służy tu do zaświadczenia o swoim istnieniu, to powracanie do fotograficznych przedstawień samego siebie po to by zaświadczyć, że „to ja”. „Dzięki fotografii potwierdzam swe istnienie” – mówi Lubaszewska¹⁸. Zdjęcie z podstawówki staje się prologiem do poruszania wątków antropologicznych. Dawna fotografia, na nowo odczytana, ujawnia swoje nastawienie na trwanie. Nie zmienia się na niej nic, bohater zdjęcia trwa tam z krzywo przyciętą grzywką, grubymi policzkami, przerażająco ufnymi oczami, czas przynosi zmianę odczytania, zdziwienie, ewokuje refleksje o sobie. Autor *Czarnego kwadratu* po raz kolejny dokonuje na opisywanej fotografii manipulacji:

Powoli przesuwam
pasek kontrastu i z mlecznej nicości wylania się
kształt, który staje się rzeczywisty w połowie

¹⁶ M. Więcek, *Robię ci Zoom i zachwygam się*, [w:] tegoż, *Equilibrium*, Sopot 2009, s. 46.

¹⁷ T. Dąbrowski, *** (*Zeskanowałem swoje zdjęcie...*), [w:] tegoż, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 7.

¹⁸ Por. A. Lubaszewska, dz. cyt., s. 174.

skali, a potem znów zapada się w tło. Szczęśliwy,
kto umiera w ten sposób.

Śmierć zostaje tu sprowadzona do prostego zabiegu wykonywanego w programie graficznym, to swoiste „zapadanie się w tło”, bezbolesne zanikanie. Z opisem młodej twarzy na zeskanowanej fotografii skonfrontowana zostaje twarz widziana w lustrze, dotknięta już pazurem czasu. Wyzwała to w podmiocie niemal panikę:

Więc to ja, znowu ja, wszystko ja,
włącznie z blizną po trądziku, dziurą w zębie, a
kiedyś, być może – dziurą po zębie. Za dużo
tego ja, żeby móc je ogarnąć, wziąć za swoje.

Fotograficzne zaświadczenie o istnieniu prowokuje do daleko posuniętej autoanalizy, do zwielokrotnienia swojego „ja”, które może okazać się przytłaczające, wywołujące emanacje uczuć, wątpliwości „nie do ogarnięcia”. Reminiscencja dokonywana nad fotografią przywołuje przeżyte, ale i przynosi widmo przyszłości, widmo nieprzeżytego, a w konsekwencji widmo śmierci. Realizuje się tu myśl Barthesa: „Ponieważ w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci, więc choćby było ono jak najściślej związane z kłębiącym się światem żywych, zwraca się do każdego z nas, po kolei, wychodząc poza ogólniki (ale nie całkiem bez transcendencji)”¹⁹. Prowokujące do analizy własnego „ja” nie są dla poetów tylko oglądane fotografie – okazuje się, że sam „akt” fotografowania czy pozowania zdolny jest uruchomić mechanizmy autorefleksji. Ewa Lipska w wierszu *Ja*²⁰ przywołuje moment przed wykonaniem jej zdjęcia przez „światłoczułego fotografa”. Moment jest wyjątkowy, oto bowiem fotograf dokonuje aktu „uwiecznienia”, temu niezwykle (zdjęcie wykonuje znany – nazwany „światłoczułym” – fotograf) wydarzeniu przeciwstawiona jest część wiersza, która mówi o „nadmiarze niczego”. Wydaje się, że akt fotografowania jest szansą na wydobywanie się z tej nicości.

Dla Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego fotografia staje się pretekstem do poszukiwania źródeł własnej tożsamości. W wierszu *CCXVI*.²¹ Oglądane fotografie ewokują wspomnienia, prowokują refleksję o przemijaniu, o czasie, fotografia służy tu do konstruowania wątków antropologicznych:

daleko stąd
zostawiłem swoje dawne i niedawne

¹⁹ R. Barthes, dz. cyt., s. 162-165.

²⁰ E. Lipska, *Ja*, [w:] *też*, *Ja*, Kraków 2003, s. 9.

²¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *CCXVI*, [w:] *tegoż*, *Oddam wierszę w dobre ręce (1988-2010)*, Wrocław 2010, s. 249.

ciało jakie oglądam
kiedy otwieram jedną furtkę po drugiej

bo nigdy dość wspomnień fotografii²²

Fotografia potwierdza istnienie, sama w sobie jest przedłużeniem istnienia, reprezentacją i pamięcią. Wartość i ważność tego faktu sygnalizuje Julia Szychowiak, pisząc: „masz mnie na fotografii, pamiętaj”²³. Zatem fotografia zrównoważona jest z posiadaniem (w jakiś sposób) – co odnajdujemy i u Jacka Dehnela – osoby sfotografowanej: „Mam cię pośród innych / plam sepii na papierze”²⁴.

Osobny zajmujący wątek tworzą utwory poetyckie dotyczące fotografii rodzinnych, naturze których Marianna Michałowska przypisuje silne emocje: „Nasz związek z fotografiami rodzinnymi zawsze nosi znamię prywatnych emocji. Emocji równie silnych wtedy, kiedy patrzymy na zdjęcia nam współczesne, jak i wtedy, kiedy przeglądamy wizerunki przodków. Prowadzimy wtedy coś w rodzaju rekonstrukcji nieznanej sobie opowieści”²⁵. Fotografie bywają też niewygodne, nie tak chcielibyśmy się pamiętać, nie tak chcielibyśmy wyglądać, wywodzi się z tego jakiś trudny do opisania strach przed odczytaniem nas samych inaczej niż sobie tego życzymy. „Zdradzą nas – pisze Wojciech Nowicki – pamiątkowe zdjęcia”²⁶. Boimy się tej zdrady, owej niedającej się podważyć wizualnej demaskacji. Grzegorz Kwiatkowski w utworze *takt*²⁷ przywołuje moment refleksji nad zdjęciem wyciągniętym z szuflady:

wyjąłem zdjęcie z czerwoną datą: 12.02.1996

zimowa wizyta w obozie koncentracyjnym Stutthof
wraz z jego absolwentem – moim dziadkiem

kiedy on wpatruje się w ciemność krematoryjnego pieca
moja prawa ręka uklada się w nazistowskie pozdrowienie

Ekfrazja Kwiatkowskiego dotyczy zdjęcia, które staje się z biegiem lat niewygodne; w dobie poprawności politycznej, nawet niewinne (bo domyślamy się, że dziecięce) gesty mogą zostać odczytane

²² Tamże.

²³ J. Szychowiak, *** (*Chłodna, ciemna cisza, której przez gardło*), [w:] tejsze, *Po sobie*, Wrocław 2007, s. 34.

²⁴ J. Dehnel, *Saint-Malo Les Remparts, Partie Occidentale, XIIIe Siècle*, [w:] tegoż, *Żywoty równoległe*, Kraków 2004, s. 36.

²⁵ M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografiach i pamięci*, Kraków 2007, s. 20.

²⁶ W. Nowicki, dz. cyt., s. 33.

²⁷ G. Kwiatkowski, *takt*, [w:] tegoż, *Eine Kleine Todesmusik*, Nowa Ruda 2009, s. 25.

opacznie. Rodzi się obawa i strach przed własnym wizerunkiem, własną podobizną, własnym gestem, własną przeszłością. Jedynym rozwiązaniem pozostaje „podpalić zdjęcie!”, a tym samym pozbyć się dowodu na „brak szacunku”. Możliwe, że ów gest spalenia fotografii ma być oczyszczeniem, pozbyciem się niewygodnych dowodów, tak jakby obraz znaczył więcej niż słowa, bowiem – jak pisze Sontag: „Zapisy fotograficzne dostarczają dowodów rzeczowych. Coś, o czym słyszeliśmy i w co wątpimy, wygląda na dowiedzione, jeżeli pokażemy to na zdjęciu. W jednym ze swoich praktycznych zastosowań zapis fotograficzny stanowi dowód obciążający”²⁸. W wierszu Macieja Roberta *Segregowanie fotografii*²⁹ widać niepewność, nieufność pamięci wobec oglądanych fotografii, akt segregowania zdjęć staje się trudnym wyzwaniem, bowiem nie chodzi tutaj tylko o fizyczne posegregowanie fotograficznych przedstawień, chodzi tu przede wszystkim o pamięć. Czytamy:

Umiesz nazwać to
miejsce podkreślone oczywistym brakiem podpisu,
bo przecież terażniejszość gryzie się z pamięcią? Jakaś
fotograficzna skaza dopełnia całości, wżera się mocno

we fragment twarzy. Twój albo mój włos z pochylonej
nad żółtą kuwetą głowy, niechciana kropla słońca. Umiesz
nazwać cokolwiek, zwłaszcza teraz, kiedy jest po wszystkim?
Odwracam zdjęcie, długopis ślizga się bezradnie po tłustej bieli.

„Terażniejszość gryzie się z pamięcią”, podmiot liryczny pozostaje bezradny wobec zdjęć, które z jednej strony swoim istnieniem zaświadcza o przeżytych, z drugiej jednak nie mają potwierdzenia w pamięci. Chciałaby się zadać tu pytanie, które pada w wierszu Wojciecha Brzoski: „robimy zdjęcia, nie ufając pamięci?”³⁰. Analogiczne kwestie znajdujemy w wierszu *Album*³¹ Jarosława Jakubowskiego, w którym wszystkie wątpliwości, pytania o przedmioty, o istnienie uwiecznione na fotografiach wywodzą się z aktu oglądania albumu. Podmiot liryczny pyta: „Pamiętam, więc jestem? Jestem tym, co pamiętam?”. Pamięć nie jest niezawodna, fotografia to demaskuje, ale i przecież: „kłopot z fotografiami – pisze Michałowska – pojawia się dopiero wtedy, kiedy jesteśmy zmuszeni je uporządkować”³². Brak podpisów staje się trudnością nie do przewyciężenia, „długopis ślizga się bezradnie po tłustej bieli”, to niemal pamięć „ślizga się bezradnie po

²⁸ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 12.

²⁹ M. Robert, *Segregowanie fotografii*, [w:] tegoż, *Pora deszczu*, Kraków 2003, s. 42.

³⁰ W. Brzoska, *berlin*, [w:] tegoż, *sacro casco*, Nowa Ruda 2006, s. 16.

³¹ J. Jakubowski, *Album*, [w:] tegoż, *Pseudo*, Sopot 2007, s. 5.

³² M. Michałowska, *Obraz utajony...*, s. 17.

tlustej bieli”. Więcej w wierszu Macieja Roberta wątpliwości i pytań niż odpowiedzi, konstatacja nie jest tu możliwa, brak tu koherencji między pamięcią i fotografią. Na oczach czytelnika rodzi się aporia nie do przelamania.

3. Z oddali

Wpisująca się w ten model reprezentacji, jest – w moim przekonaniu – grupa utworów poetyckich obierających sobie za temat zdjęcia obcych, nigdy niepoznanych ludzi, ale w jakiś sposób (często poprzez kontekst historyczny) ważnych. Piotr Matywiecki w tomie *Powietrze i czerni* umieszcza dwa utwory, które wpisują się w definicję ekfrazy, są to *Autoportret Maxa Jacoba*³³ oraz *Fotografie Nelly Sachs*³⁴. W obu utworach poeta prowadzi czytelnika jakby wodząc wzrokiem po fotografii, ważne są dla niego twarze, barthesowskie *puncta* tych opisów: „Staranna twarz jest własnym lustrem / upozowany płaski skowyt / wsiąkający krem / rozpaczy” (*Autoportret...*), w drugim przywoływanym tu wierszu twarz stanowi trzon opisu. Te ekfrazowe przedstawienia, stanowią pretekst do podjęcia rozważań o holokauście w aspekcie filozoficznym. Stanowią głos, tych którzy nie zapomną. Matywiecki opisując przywołane fotografie, pozwala im dalej istnieć, bowiem, jak przekonuje Barthes: „zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. Nie istotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zabląkane promienie gwiazdy. Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem”³⁵. Gest poety staje się przedłużeniem gestu fotografa, dokonany tu przekład intersemiotyczny pozwala trwać tym fotografiom w pamięci czytelnika, układać się w obraz. Poeta mówi o zdjęciach, ale też przemawia do nich i za nie. Nie wyjaśnia ich, egzegeza pozostaje w geście czytelnika. Na opisanie tego procesu Justyna Bajda przytacza słowa Vouillouksa: „Pisząc, opisujący czyta obraz; czytając, czytelnik przyjmuje postawę widza obrazu”³⁶.

Czesław Miłosz w utworze *O starych kobietach*³⁷ udowadnia, że fotografia ma moc ocalania pamięci, a nawet może wpływać na działania podejmowane w rzeczywistości, bowiem podmiot liryczny przyznaje się do modlitwy, w której figurą stają się fotografie twarzy: „Zanoszę modły o was do Najwyższego, wspomagany / waszymi twarzami na

³³ P. Matywiecki, *Powietrze i czerni*, Kraków 2009, s. 26.

³⁴ Tamże., s. 27.

³⁵ R. Barthes, dz. cyt., s. 136.

³⁶ J. Bajda, dz. cyt., s. 14.

³⁷ Cz. Miłosz, *O starych kobietach*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1227.

fotografiach”. W innym wierszu³⁸ z tomu *Druga przestrzeń* Miłosz, opisując „piękną nieznaną”, porusza kwestię czasu w fotografii, wiersz jest świadectwem doświadczenia „sprasowania czasu”, o którym mówił autor *Światła obrazu*. Opis powabów pięknej nieznanomej prowadzi do refleksji: „Taka na fotografii zostajesz, niewolna, / Przyćmiona emulsją i kolorem czasu”.

Poetów zajmują w opisanych wyżej przykładach obcy ludzie. Są oni czuli na ich głos, ale i ich milczenie, ich los nie jest im obojętny. Podobnie czyni Wisława Szymborska w znanym wierszu *Fotografia z 11 września*³⁹. Poetka przywołując obraz wyskakujących z wieżowca osób, robi to – zdawać by się mogło – bez emocji, z jakąś reporterską rutyną. Gest ten – w moim przekonaniu – ma na celu odwrócenie uwagi czytelnika od narratora, nie on się tu liczy, liczy się opowieść wywiedziona z fotografii. Obraz tragedii, obraz ludzi, którym pozostaje jedyny ostateczny wybór, ten najdramatyczniejszy – jak zginąć. Ten poetycki kadr zostaje przelamany wprowadzeniem elementu fotograficzności: „Fotografia powstrzymała ich przy życiu, / a teraz przechowuje / nad ziemią ku ziemi”.

W kolejnych strofach poetka rozciąga czas (który tak naprawdę nie ma prawa już istnieć, który został już przeżyty, na fotografii jest płaski). I w tym rozciągniętym czasie jest miejsce na szczegóły, które wobec ogromu tragedii uchodzą niezauważone, jest czas na małe, nieistotne sprawy. To swoista paranteza, gdzie słowami wtrąconymi w nawias są obrazy:

Jest dosyć czasu,
żeby rozwiały się włosy,
a z kieszeni wypadły
klucze, drobne pieniądze.
Są ciągle jeszcze w zasięgu powietrza,
w obrębie miejsc,
które się właśnie otwarły.

Ten nawias jest wtrącony nie w zdanie, ale w jego odpowiednik, paranteza zostaje zastosowana wobec nieubłaganego czasu. Końcowe zwrotki podtrzymują emocjonalny dystans, bronią się przed popadnięciem w wylewny sentymentalizm⁴⁰: „Tylko dwie rzeczy mogę dla nich zrobić / – opisać ten lot / i nie dodawać ostatniego zdania”.

³⁸ Tenże, *Piękna nieznaną*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 1233.

³⁹ W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, [w:] tejże, *Chwila*, Kraków 2002, s. 35.

⁴⁰ Cezary Zalewski widzi w tym heroizm poetki, który „polega na tym, iż za wszelką cenę chce widzieć jedynie fotografię, na której ów »lot« nigdy się nie skończy” – C. Zalewski, dz. cyt., s. 107.

Ostatecznie słowo poety jest bezradne, nieme, zawieszane wobec obrazu tragedii. Susan Sontag⁴¹ podejmuje w swoich rozważaniach temat owego fotograficznego czasu sugerując, że moc zdjęć zawiera się w tym, iż pozwalają spokojnie przyrzeć się chwilom, które zazwyczaj nieubłagany czas szybko zastępuje innymi. To fotograficzne zatrzymanie czasu leży u podstaw nowych, bardziej pojemnych kanonów piękna. W dalszej części wywodu Sontag udowadnia, że prawda zatrzymana na fotografiach niewiele ma wspólnego ze zrozumieniem. I tu – w moim przekonaniu – najpełniej ujawnia się moc ekfrazy, bowiem w niej właśnie chodzi przede wszystkim o zrozumienie.

W utworze *Przekleństwo polaroida*⁴² Agnieszka Mirahina przywołuje sławne zdjęcia Sebastião Salgado wykonane w kopalni złota Serra Pelada w Brazylii:

wykopałam wydobyłam spod ziemi spod sterty innych zdjęć piekło
Salado i to piekło wydobyło dla mnie złoto w ultrafiolecie i podcier -
wieni w sierra pelada i w fotografii

moje oko oszalało robiło kolejne fotografie fotografii Salado fotografie
wzdłuż i w szerz fotografie na okrągło fotografii przybywało i ciągle
zjawiały się nowe

Fotografie wpędzają podmiot liryczny w obłęd, obraz prowokuje obraz, nie ma wytchnienia, piekła ukazanego na fotografiach (Mirahina nie podejmuje się ekfrazycznego opisu tych zdjęć) czytelnik może się domyślać. Szaleństwo tego opisu wywiedzione jest z wizualnych bodźców, jest to ciąg głębokiego poruszenia zmysłów, które ostatecznie prowadzi do wyczerpania: „zdjęcia były jak ciche wampiry jak kawał z taką / brodą sinobrodą // w końcu wyczerpały mnie doszczętnie”. Przywoływane sceny ujęte są jakby w figurę sennej mary, koszmaru, który nie ma końca, ale wiemy, że dzieje się na jawie. Poruszające, wręcz apokaliptyczne sceny z fotografii Salgado, to tylko pretekst do mówienia o złu. Wydobywanie złota to bowiem symbol wyzysku, niesprawiedliwości, bogacenia się jednych kosztem drugich. Ucieczką dla bohaterki wiersza jest sen, ale on nie przychodzi: „dalej / nie mogę spać i zaciskam oczy żeby pękły i rozleciały na motyle jak / konfetti”. To jest owo tytułowe „przekleństwo polaroida”, przekleństwo fotografii, która ukazuje zło tego świata. Zło, o którym często wolelibyśmy nie wiedzieć.

Ekfrazowa narracja bliska jest autorowi *Brzytny okamgnięcia*⁴³, fotografie stają się pretekstem do snucia opowieści, do dopisywania życia często obcym osobom. Dehnel realizuje przy tym postulatory klasycznej

⁴¹ Por. S. Sontag, dz. cyt., s. 122.

⁴² A. Mirahina, *Przekleństwo polaroida*, [w:] tejsze, *Radiowidmo*, Wrocław 2009, s. 23

⁴³ J. Dehnel, *Brzytna okamgnięcia*, Wrocław 2007.

ekfrazy, ożywia postacie, odnosi się do ich emocji, mówi do nich, mówi o nich. W utworze *8,5x13, '84*⁴⁴ przywołana zostaje postać chłopca, podmiot liryczny zwraca się do niego, czule i z przejęciem:

Dokąd idziesz, chłopczyku,
w czapeczce w szkocką kratę,
w ubranku z darów,
w wyblakłych kolorkach minionych lat
osiemdziesiątych?
Wszędzie, gdzie pójdziesz, będzie gorzej,
zatrzymaj się, uśmiechnij.

Warszawa, 12 IV 2008

Ta scena mogłaby być elementem rzeczywistości, o tym, że „dzieje się” na fotografii dowiadujemy się tylko z tytułu, który sugeruje wymiary fotografii i podaje rok jej wykonania. Bohater dokonuje egzegezy, na tyle sugestywnej, że czytelnik potrafi z łatwością wyobrazić sobie zdjęcie. Komentarz poetycki nie jest tu tylko opisem, jest retorycznym pytaniem o chłopca, który można odczytać jako symboliczne pytanie o „bezimiennych” uwiecznionych na starych fotografii. To próba rekonstrukcji minionego, obcego, nadania mu nazwy, nadania mu znaczenia, stworzenia dla świata. W innym utworze *Brzytny okamgnienia* punktami zapalnymi dla utworu poetyckiego stały się dwie fotografie przedstawiające sławnego amerykańskiego fotografa: pierwsza z nich to portret Roberta Mapplethorpe’a wykonany w 1973 roku przez Warhola, druga to słynny autoportret Mapplethorpe’a⁴⁵ wykonany na rok przed śmiercią artysty. Utwór Dehnela wymyka się z ram klasycznej ekfrazy, nie ma tu opisu zdjęć, czytelnik nie potrafi ich sobie wyobrazić, nie dostaje żadnych wskazówek. W zamian za to mnożą się tu pytania, które w kontekście burzliwej biografii fotografa nabierają sensu:

Co ci się stało, dziecko, powiedz, co się stało?
Którędy w ciebie weszło to straszne, którądy?
Jakimi cieśninami wpłynęły nieszczelne
tankowce z takim czarnym?

„Czarne” jest symbolem choroby, zbliżającego się końca (fotograf zmarł w wyniku powikłań wywołanych przez AIDS). Narastające pytania są bezpardonowe, odważne, takie pytania zadaje się w poruszeniu, w przejęciu. Nie pada tu żadna odpowiedź, a jednak ilość informacji zawartych w pytaniach przytłacza. Ci z czytelników, którzy znają tytułowy

⁴⁴ Tenże, *8,5x13, '84*, [w:] tegoż, *Ekran kontrolny*, Wrocław 2009, s. 8.

⁴⁵ Tenże, *Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, polaroid print, 1973; Robert Mapplethorpe, Self-portrait with Skull cane, gelatin silver print, 1988*, [w:] tegoż, *Brzytna okamgnienia* s. 31.

autoportret⁴⁶, rozumieją, że na te pytania nigdy nie padnie odpowiedź. Są one kierowane do człowieka mającego świadomość śmierci, do człowieka, który w obliczu końca, nie poddaje się, który fotografuje samego siebie jakby patrzącego śmierci prosto w oczy⁴⁷. Pytania zahaczają i o fotograficzne figury: „Czy weszło ze światłem, / z migawką, przez przesłonę?”

Obok klasycznych ekfraz, fotografia ujawnia się w poezji po 2000 roku w tzw. „wierszach fotograficznych”, gdzie nie stanowi ona centralnego punktu odniesienia (tematu), nie poddaje się opisowi, ale wiersze konstruowane są przy pomocy odwołań do czynności fotografowania, do słynnych fotografów, do fotografii w całej swojej pojęciowej pojemności. Pośród utworów, które miałyby – podług przyjętych tu kryteriów – wpisywać się w ową kategorię „wierszy fotograficznych”, warto zatrzymać się przy poetyckich realizacjach Wojciecha Brzoski, Darka Foksa, Jacka Dehnela. W tomie *Drugi koniec wszystkiego* Brzoska umieszcza wiersz o znaczącym tytule *annie leibovitz fotografuje niebo dla susan sontag*⁴⁸. Przywołane tu artystki łączył nie tylko emocjonalny i fizyczny związek, obie były zafascynowane fotografią. Annie to światowej sławy fotografka, Susan była wybitną pisarką, eseistką, zafascynowaną medium fotograficznym, czemu wyraz dała pisząc – przywoływana już w tym szkicu – książkę *O fotografii*. Artystki poznały się w latach osiemdziesiątych, a ich związek trwał aż do śmierci Sontag w 2004 roku. Brzoska dobrze zdawał sobie sprawę, jak ważna dla obu była fotografia. Ten akt fotografowania nieba dla ukochanej osoby nabiera tu wymiaru symbolicznego, głos zostaje oddany Annie:

umierasz w moim locie.
nie zdążę pokazać ci chmur,
które właśnie dla ciebie robię
jak watę cukrową.

odfruwasz kiedy ja ląduję.

⁴⁶ Mapplethorpe nie odgrywa tu żadnej roli, tak jak to zrobił na wcześniejszych autoportretach. Zdjęcie zostało wykonane na kilka miesięcy przed śmiercią. Fotograf stoi prosto, jakby patrząc śmierci w oczy. Zwieńczeniem trzymanej laski jest metalowa czaszka. Mapplethorpe ma na sobie czarny golf, jego głowa wydaje się być bezcielesna. Mapplethorpe fotografuje swoją głowę lekko nieostro, co ma symboliczne znaczenie – stopniowe zanikanie. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00496>, dostęp: 03.05.2013.

⁴⁷ W tomie *Brzytwa okamniienia* znajdziemy jeszcze jedno wyraźne nawiązanie do tytułowego autoportretu. Fotografia Jacka Dehnela umieszczona na skrzydelku okładki (autor Krzysztof Pijarski) jest skonstruowana na analogicznej zasadzie, poeta jest upozowany analogicznie, w dłoni trzyma laskę, patrzy prosto w obiektyw.

⁴⁸ W. Brzoska, *annie leibovitz fotografuje niebo dla susan sontag*, [w:] tegoż, *drugi koniec wszystkiego*, Mikołów 2010, s. 23.

twoja twarz jest wawozem,
w którym chciałabym się schronić
jak w potrzasku migawki.

jak w stopklatce.

Wiersz *Brzytwa okamgnienia*⁴⁹ to znaczący manifest estetycznych zapatrywań Dehnela na sztukę w ogóle. Zapytany o ten konkretny wiersz, poeta wyjaśnia:

Tytułowa *Brzytwa okamgnienia* jest wierszem o konkretnej fotografii – i, szerzej, w ogóle metaforą sztuki fotograficznej, która dokonuje ostrego cięcia w czasoprzestrzeni i zostawia nam tylko płaski, niepowtarzalny przekrój. I ta precyzja, jeśli cięcie zostało wykonane mistrzowsko, stanowi, jak sędzę, o doskonałości niektórych zdjęć, które odrzucają wszystko, co zbędne, a zachowują samą istotę rzeczy. Co nie znaczy, że nie rejestrują szczegółów⁵⁰.

Nie jest to jednak tylko wiersz o istocie fotografii, ową „brzytwę okamgnienia” należy stosować w innych sztukach, szczególnie zaś domaga się jej poezja „brzytwa okamgnienia / odcina to, co zbędne”. Poezja powinna dążyć do owego „nieprzegadania”, jakie widać w najlepszych fotografiach. Poezja – zgodnie z tą koncepcją – powinna wybierać moment i odcinać od niego zbędne szczegóły, niepotrzebne ornamenty.

4. Światło wiersza. Uwagi o poezji

Parafrazując tytuł bodaj jednej z ważniejszych książek o fotografii, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* Barthesa, pragnę zwrócić uwagę, że „wiersze fotograficzne”, wiersze będące klasyczną ekfrazą czy nawiązujące do niej, poprzez opis fotografii – która rodzi się ze światła – również światło „posiadają”. Światło obrazu staje się światłem wiersza, jest to przenikanie symboliczne, metaforyczne, unaoczniające siłę owych tekstów wyrosłych z fotografii. Przywołane tu utwory są tylko małą częścią ważnego zjawiska – zainteresowania poetów fotografią. Można zastanawiać się skąd owo zainteresowanie, skąd podejmowanie się ekfraz, skąd sięganie po estetykę fotografii? Z pewnością przemawiają za tym następujące fakty: łatwość, z jaką fotografia poddaje się interpretacji, łatwość, z jaką prowokuje do opowiadania o sobie, o bliskich, a nawet obcych sobie ludziach, mediacyjność ekfrazy. W wierszach najpełniej realizujących klasyczne założenia ekfrazy skupionej na fotografii można

⁴⁹ J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, [w:] tegoż, *Brzytwa okamgnienia*, s. 5.

⁵⁰ Samurajska brzytwa, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_1298, dostęp: 03.05.2013.

wskazać elementy, które w teorii fotografii nazywane są *punctum* (bywa nim szczegół, który przykuwa uwagę, która ma siłę wstrząsu) i *studium*⁵¹.

Prezentowana poezja to współczesna ekfrazza wydobywająca filozofię i psychologię, ale przede wszystkim *punctum* zdjęć, to, czego naukowy dyskurs o fotografii nigdy nie odda, to chyba znakomita współczesna realizacja *ut pictura poesis* – bo to doświadczenie *punctum* jest w obrazie (fotograficznym) i wierszu. Poetyckość ze swojej natury przystaje do fotografii: „tym, co swoimi cechami »przenikać« może wszystkie sztuki – pisze Rafał Solewski – jest poetyckość, posiadająca rzeczywiście walory poznawcze”⁵².

Fotografia poprzez ewokowanie sensualnych bodźców ma moc silnego oddziaływania, nie powinien więc dziwić fakt wielkiego zainteresowania poetów fotograficznością w ogóle. Ale jest i w obrazie fotograficznym pewna pokusa, pewna łatwość w utożsamianiu się z tym, co na fotografii, a co za tym idzie – pewna kontrola (najczęściej bowiem wybieramy jakie fotografie chcemy przeglądać, do czego wracać, co poznawać). Mówi o tym Nowicki: „Po to jest fotografia, chwilami. Żeby być kimś innym: sobą sprzed wielu lat, Ateną, niewolnicą, aktorką. Po to jest fotografia żeby wchodzić w cudze skóry, dokonywać podbojów, żeby kłamać i kłamstwem wydobywać ukrytą prawdę”⁵³. A czy nie po to jest poezja? Czy nie po to jest literatura w ogóle?

Zasygnalizowany na wstępie problem dotyczący rozstrzygnięcia tego, co jest ważniejsze: obraz czy słowo – w kontekście powyższych rozważań – nabiera pewnej jasności. Klasyczna ekfrazza oznacza wyższość słowa nad obrazem, mówi o tym Michał Paweł Markowski: „dyskurs o obrazie staje się ważniejszy od samego obrazu, gdyż słowa są doskonalszym medium przedstawienia, a nawet pretendują do statusu pozamedialnego”⁵⁴. Jednak tej wyższości nie widać w przywoływanych poetyckich ekfrazach i „wierszach fotograficznych” (w warstwie znaczeniowej, w warstwie estetycznej), ta wyższość nie jest już tak pewna, tak arbitralna. Słowo poetyckie, niejednokrotnie „lamie się” w obliczu fotografii (przykład Szymborskiej, która „nie dodaje ostatniego

⁵¹ Barthes wprowadził do myślenia o fotografii pojęcia *studium* i *punctum*. Są to dwa obszary, na których dokonuje się przyswajania, interpretacji fotografii. *Studium* wynika z naszej wiedzy, z naszego doświadczenia życiowego, to dzięki niemu jesteśmy w stanie zainteresować się jakimiś fotografiami, ponieważ odwołują się do naszych doświadczeń, do wydarzeń historycznych, o których wiemy. Są nam przez to bliskie, stają się warte zainteresowania. *Punctum* natomiast nie wynika z rozumowania, jest wynikiem czucia, naglej, często niespodziewanego odkrycia „czegoś” w fotografii. To coś przesywa, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym obserwatorowi.

⁵² R. Solewski, *Synteza i wypowiedź*, Kraków 2007, s. 21.

⁵³ W. Nowicki, dz. cyt., s. 67.

⁵⁴ M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229-230.

zdania”). Słowo poetyckie odnosi się do fotograficznych bodźców z rezerwą, z dystansem, z jakąś nabożnością, z wielką uwagą. Możliwe, że poeci mają świadomość ciężaru ekfrazy, tego, czego oczekuje się od ekfaktycznych prób, i to uważne, skupione podejście sprawia, że owe poetyckie realizacje nie popadają w banal. Poeci nie roszczą sobie również prawa do zdominowania obrazu, „zagadania go”, ale komentują, opisują – nie po to by się wywyższyć, ale by mówić wspólnym głosem, by stworzyć „dzieło totalne”. Powyższe zbliżenia ujawniły wielką metaforyczną siłę fotografii, która wypełnia się w literaturze. Przekład intersemiotyczny tego, co wizualne, tego, co mieści się w „widzialnym”, na język literatury, na język poezji przynosi korzyść tym dwóm jakże różnym mediom. Fotografia i poezja wzajemnie się posilkują i inspirują.

BIBLIOGRAFIA

1. J. Bajda, *Poeci – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
2. M. Bal, *Light in Painting. Disseminating Art History*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, red. P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994.
3. R. Barthes, *Światło obrazu, uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
4. W. Brzoska, *drugi koniec wszystkiego*, Mikołów 2010.
5. W. Brzoska, *sacro casco*, Nowa Ruda 2006.
6. T. Dąbrowski, *Czarny kwadrat*, Kraków 2009.
7. T. Dąbrowski, *Te Deum*, Kraków 2005.
8. J. Dehnel, *Brzytwa okamgnienia*, Wrocław 2007.
9. J. Dehnel, *Ekran kontroly*, Wrocław 2009.
10. J. Dehnel, *Fotoplastykon*, Warszawa 2009.
11. J. Dehnel, *Żywoty równoległe*, Kraków 2004.
12. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
13. A. Grodecka, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008.
14. *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazja. Studia i szkice*, red. D. Heck, Wrocław 2008.
15. J. Jakubowski, *Pseudo*, Sopot 2007.
16. *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010.
17. G. Kwiatkowski, *Eine Kleine Todesmusik*, Nowa Ruda 2009.
18. E. Lipska, *Ja*, Kraków 2003.

19. D. Lisak-Gębala, *Specyfika poetyckich i eseistycznych ekfraz w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1.
20. A. Lubaszewska, *W dagerotyp raczej pióro zamieniam*, „Teksty Drugie” 1999, nr 4 (57).
21. A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*, [w:] *Empatia: o literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
22. M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
23. P. Matywiecki, *Powietrze i czerni*, Kraków 2009.
24. M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Poznań 2012.
25. M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografiach i pamięci*, Kraków 2007.
26. K. Miłobędzka, *zbiegane, gubione (1960-2010)*, Wrocław 2010.
27. Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
28. A. Mirahina, *Radiowidmo*, Wrocław 2009.
29. C.K. Norwid, *Pisma wybrane. Proza*, wyb. J.W. Gomulicki, Warszawa 1983, t. 4.
30. W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
31. R.M. Rilke, *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, Warszawa 2010.
32. M. Robert, *Pora deszczu*, Kraków 2003.
33. R. Solewski, *Synteza i wypowiedź*, Kraków 2007.
34. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
35. F. Soulages, *Estetyka fotografii*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
36. J. Szychowiak, *Po sobie*, Wrocław 2007.
37. W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002.
38. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988-2010)*, Wrocław 2010.
39. *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
40. M. Więcek, *Equilibrium*, Sopot 2009.
41. C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.

URSZULA PAWLICKA

Uniwersytet Warmiński-Mazurski w Olsztynie

Polska poezja i nowe media po roku 2000

1. Wprowadzenie

„Mówią o niej niestworzone rzeczy: że ją torturowano w szkole, że komuś spaskudziła wieczór, że jej należy unikać, bo zaraża, usypia. To plotki. Ale można dla niej zwariować, można się dla niej zapomnieć. I pójść z nią w ciemno na wskroś. Współczesna poezja – mówi twoim językiem”¹. W metapoetyckim tomiku *Inicjal z offu* Agnieszka Wolny-Hamkało podąża za śladami poezji w codziennym życiu. Każdy utwór posiada czteroczęściową budowę, składającą się z: intro, czyli wstępu do historii opisywanej w formie prozaicznej; wiersza poetyckiego, będącego rozwinięciem zapowiedzi; komentarza-zakończenia oraz fotografii, prezentującej czy interpretującej znaczenie tekstu słownego. Połączenie w jednym utworze czterech sposobów wyrażania wskazuje na różnorodną możliwość przedstawiania wydarzeń i oddawania emocji oraz przede wszystkim na integralność odmiennych form artystycznych, które mogą być sprzęgnięte bez utraty własnej wartości.

Zastosowana struktura zwraca szczególnie uwagę na rolę poezji, która jest nie tylko kompozycyjnym elementem w kolażu, lecz głównie składnikiem scalającym cały obraz. Wiersz jest przyczynkiem do opowiadanej historii – proza zaś dopiskiem, a fotografia jego dopełnieniem. Poezja jest zatem formą totalną – dzięki temu, że jest w stanie połączyć w jedną całość odmiennie sposoby przedstawiania, doskonale adaptuje się do zmian kulturowych. W zależności od dominującej formy – słowa czy obrazu – potrafi „mówić twoim językiem”. Wolny-Hamkało podkreśla zatem silne połączenie poezji z życiem – nawiązując do Derridańskiej koncepcji, że „nie ma nic poza tekstem”², pokazuje, że wszystko może być tematem poezji, która w konsekwencji przybiera formę swoistego komentarza do życia.

¹ A. Wolny-Hamkało, *Inicjal z offu*, Warszawa 2012, s. 5.

² Zob. R. Nycz, *Wstęp*, [do:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 10. Także: R. Wijowski, *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012, s. 16-20.

Tomik Wolny-Hamkało posiada znamiona wręcz manifestacyjne – jest ważnym, poetyckim głosem w sprawie postaci i miejsca poezji we współczesnym życiu. Podjęta zostaje kwestia zmieniającej się formy poezji, która musi się przeobrażać, by nadać za zmianami w kulturze i tym samym, by przemawiać „twoim językiem”.

Inicjał z offu jest doskonałym punktem wyjścia do rozważań nad obecnymi przekształceniami form poetyckich, które będąc odpowiedzią na zmiany w kulturze, narażają się niejednokrotnie na odejście od poezji w kierunku innych form artystycznych. Wariacje w poezji, wynikające z wpływu nowych mediów, zmuszają do zastanowienia się nie tylko nad statusem poezji – charakterem jej przeobrażeń oraz modyfikacjami wyznaczników poetyckich – lecz także nad samą literaturą, ujmowaną w kategoriach komunikacji oraz sztuki³.

Pierwsze ujęcie akcentuje relacje między literaturą a społeczeństwem – jej celem jest dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców, stąd pojawiające się formy literackie nawiązujące do kultury popularnej, przykładem jest performance literacki, slam poetycki czy wideopoezja. Egzemplifikację danej perspektywy stanowi tomik Szczepana Kopyta *Buch*⁴, mający także postać muzyczną – płyta nagrana przez duet Kopyt/Kowalski oraz konkurs „Nakręć wiersz” (organizowany między innymi przez Biuro Literackie), którego celem jest nagarnie filmowej wersji utworu poetyckiego.

Literatura rozpatrywana w kategoriach artystycznych zwraca z kolei uwagę na eksperymentalność i innowacyjność danego utworu. Projekty niekonwencjonalne mają za zadanie poszukiwanie nowych środków przedstawiania w poezji i tym samym mają służyć poszerzaniu granic jej postaci. Charakter artystyczny naraża się jednak często na niezrozumienie i w konsekwencji na odrzucenie w wyniku zanegowania jej postaci „nie-poetyckiej”. Taka konstatacja pojawia się w recepcji poezji cybernetycznej i szerzej poezji cyfrowej, która sięgając po multimedialne metody wyrażania treści przybliża się do form wizualnych, muzycznych, animacyjnych, poddających w wątpliwość jej „poetyckość”.

Jeśli jednak współczesna poezja ma „mówić twoim językiem”, to czy nie oznacza to przesunięcia jej granic w stronę form cyfrowych, będących odzwierciedleniem cyberkultury i kultury Internetu? Czy podejmowanie zagadnienia wirtualności i wizualności współczesnej kultury językiem pisanym jest metodą adekwatną do poruszanej tematyki? Czy problem recepcji poezji cyfrowej nie wiąże się –

³ Zob. M. Hopfinger, *Zmiana miejsca?*, [w:] *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 161.

⁴ Sz. Kopyt, *Buch*. Kopyt/Kowalski, *Buch*, [CD] Poznań 2011.

odwołując się do teorii Stanley'a Fisha – z kwestią interpretacji tekstu w ramach konkretnego systemu?

W utworze *Tamagotchi w pustym mieszkaniu* z tomiku pod tym samym tytułem z 1999 roku Grzegorza Olszańskiego znacząca jest zmiana kota z wiersza Szymborskiej na japońską zabawkę Tamagotchi. Parafraza wskazuje na pojawiającą się w poezji po 1989 roku problematykę technizacji życia, o czym szerzej pisała Bogusława Bodzioch-Bryła w książce *Ku ciału post-ludzkiemu...*⁵. Zatem w poezji końca XX wieku pojawia już kwestia relacji między człowiekiem a urządzeniami cyfrowymi, konsekwencją której są poruszane zagadnienia wirtualizacji ciała, tożsamości jednostki, prywatności, więzi międzyludzkich itd.

Pojawienie w Polsce systemu informacyjnego WWW spowodowało rozpowszechnienie Internetu, który stał się nową przestrzenią dla rozwoju literatury, zarówno w ramach formy, jak i treści⁶. Internet i, szerzej, nowe media, stał się sposobem popularyzacji projektów artystycznych czy wydawniczych, miejscem publikacji własnej twórczości oraz narzędziem do wygenerowania utworu. Nim sukcesywnie zaczął być wykorzystywany jako forma poetycka, wcześniej był źródłem inspiracji wielu poetów, którzy dostrzegali w nim metodę propagowania wolnych treści i przyszłej formy literackiej, wypierającej postać drukowaną. Internet – ze swą ideą sieciowości, polifoniczności, hipertekstowości i demokratyzacji – stał się punktem wyjścia programu grupy neolingwistycznej, obecnej w latach 2001-2005.

Celem artykułu jest opisanie relacji między poezją a nowymi mediami w Polsce po 2000 roku. Temat wynika z chęci zaprezentowania, w jaki sposób poezja zaczęła odwoływać się do nowych technologii i wykorzystywać ich właściwości. Efektem jest próba ukazania rozwoju związku pomiędzy tymi dwoma obszarami: począwszy od neolingwizmu, przez działanie grupy Perfokarta, po aktywność grupy Rozdzielczość Chleba. Interesuje mnie stosunek poezji do nowych mediów wyrażony każdorazowo w formie manifestów, w których poeci starali się zademonstrować swoje stanowisko, jako artystów, wobec nowych technologii oraz wskazać miejsce poezji w zmieniającej się rzeczywistości i kierunek jej przekształceń. W niniejszej pracy sygnalizuję powstanie poezji cyfrowej, wprowadzającej nowy rodzaj komunikacji między autorem, dziełem a odbiorcą oraz zmuszającej do stworzenia nowych narzędzi badawczych do analizy literatury elektronicznej. Artykuł ma

⁵ B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.

⁶ Więcej o początkach „litternetu”, czyli o relacji między literaturą a Internetem: *Litternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003; M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.

zatem charakter opisowy i jego zamierzeniem nie jest budowanie podstaw teoretycznych poezji cyfrowej.

2. Od neolingwizmu do poezji cyfrowej

Prezentujemy młodą literaturę (lub szerzej – sztukę), robiąc to w sposób atrakcyjny wizualnie, a przede wszystkim adekwatny do zmieniających się realiów naszej kultury. Skupiamy się na zjawiskach nowych, rewolucyjnych, nierozpoznanych. Balansujemy na granicach rozmaitych sztuk. Nie myślimy utartymi schematami, nie ma dla nas różnicy, czy wiersz został zamieszczony na niezależnej stronie www, wydrukowany w uznanym periodyku czy namalowany na ścianie galerii⁷.

W 2001 roku w Warszawie zostało założone pismo „Meble” pod redakcją Jarosława Lipszycy, wokół którego zebrali się poeci (Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Marcin Cecko, Michał Kasprzak). Ich celem była „analiza języka świata”. W *Manifeście Neolingwistycznym v. 1.1.*⁸ demonstrowali obnażenie języka czerpanego z ulicy, reklam, filmów i mass mediów. Cyranowicz stwierdziła, że „neolingwizm to coś, co GADA”⁹, wskazując tym samym na wykorzystywanie żywiołu mowy. Twórcy neolingwizmu głosili odpowiedniość danej poezji do zmieniających się realiów kultury, oświadczając między innymi, że „Fizyczność jest informacją. 3.3 Gbp danych. Wszystko z zer i jedynek. Z litera alfabetu w kodzie ASCII”, „Ogłaszamy śmierć kartki papieru” czy „Galaktyki Gutenberga też tutaj nie ma”. Wydawać by się mogło, że poeci zwrócą się ku formom cyfrowym, by rzeczywiście oddać treść manifestu. Jednak proklamowanie końca Galaktyki Gutenberga nie oznacza przejścia od papieru do cyfryzacji, lecz podążanie w kierunku: od papieru ku żywej mowie.

Neolingwizm miał podkreślić znaczenie języka ujmującego wszystko w kategoriach tekstu zgodnie ze słowami: „Zsyłamy do piekła wiersze. Jest tekst”. Utekstowienie świata wiąże się z jego upoetycznieniem – skoro wszystko jest tekstem, jest także źródłem dla poezji. Grupa nie mogła powstać nigdzie indziej, jak tylko w Warszawie – w obszarze największego natężenia mowy, w miejscu ścierania się różnych języków, w przestrzeni narażonej na problemy komunikacyjne. „Centrum to stacja metra” – teren, w którym mowa krzyżuje się z informacją o wjeżdżającym metrze i z piskiem sunącego po torach pojazdu. Utwory neolingwistyczne oddają chwile, w których język zostaje

⁷ J. Lipszyc, *Po co meblujemy*, [w:] *Gada!Zabić? Pa)n[ologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 122.

⁸ *Manifest Neolingwistyczny v. 1.1.*, [w:] *Gada!Zabić?...*, s. 158-159.

⁹ *Gada !zabić?...*, s. 5.

wchłonięty przez otaczającą rzeczywistość, kiedy pasożytuje i jest „pasożytowany” przez inne formy. Przedstawione są momenty, kiedy wypowiedziane słowo ucieka w eter – ulega dekonstrukcji, zniszczeniu, miesza się z całą gamą brzmień ulicznych.

Technikami ukazywania danych procesów są zabiegi językowe oraz graficzne. Do pierwszych zaliczyć należy używanie terminologii z przestrzeni miejskiej i technologicznej, przejęzyczenie, belkot, modyfikacje frazeologii, włączenie słów w nowy kontekst znaczeniowy, brzmieniowość, wykorzystywanie homonimii, pisanie automatyczne itd. Strategie graficzne polegają z kolei na nadawaniu utworowi specjalnej struktury, sygnalizującej znaczenie treści oraz na wykorzystywaniu różnorodnej typografii.

Reprezentatywną autorką poezji neolingwistycznej, poruszającej w swych wierszach kwestię cyfrowości świata, jest Maria Cyranowicz, dla której treść jest tak samo istotna jak cała przestrzeń optyczna wiersza. W tomiku *piąty element to fikcja*¹⁰ refleksje o maszynie oddane są poprzez zapis automatyczny oraz wzmocnione są środkami typograficznymi, między innymi podkreśleniami, różnorodnością kolorów, spacjowaniem. Zagadnienie tekstu maszynowego współgra ze stroną wizualną utworu, symulującą zapis komputerowy¹¹. Dodatkowo Cyranowicz nadała utworom rytmiczny dźwięk, oddający ową mechaniczność i sztuczność, które wiążą się z tematyką technologiczną.

Anna Kaluża poza Cyranowicz wymienia innych poetów intermedialnych, którzy także poruszają wątki technizacji życia i również sięgają po cały wachlarz możliwości typograficznych¹². Autorka *Bumerangu* wymienia między innymi Romana Bromboszcza oraz Jarosława Lipszycy, wskazując na jego tomik wydany już po 2005 roku, czyli po zakończeniu działalności grupy neolingwistycznej.

Lipszyc w 2008 roku wydał *Mnemotechniki*¹³ – zbiór utworów powstałych poprzez zremiksowanie haseł z Wikipedii, demonstrując i popularyzując tym samym ideę copyleftu. Bromboszcz z kolei w 2008 roku opublikował swój pierwszy tomik *digital.prayer*¹⁴, będący kontynuacją jego działalności poetycko-artystycznej, ogniskującej się wokół związków poezji z cybernetyką. Od 2005 roku działa grupa Perfokarta, mająca na celu projektowanie poezji zgodnej z ideą „mixed media”, polegającej na łączeniu jej z innymi mediami cyfrowymi. Od grupy Perfokarta rozpoczyna się właściwa historia cyberpoezji w Polsce, rozwijającej się

¹⁰ M. Cyranowicz, *piąty element to fikcja*, Warszawa 2004.

¹¹ Więcej: A. Kaluża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 166-167.

¹² Tamże, s.163-164.

¹³ J. Lipszyc, *Mnemotechniki*, Warszawa 2008.

¹⁴ R. Bromboszcz, *digital.prayer*, Warszawa 2008.

głównie w Krakowie i w Poznaniu¹⁵. Oprócz szeregu prezentacji, wystaw i projektów cyfrowych – artyści opublikowali również tomiki drukowane: *U-man i masa*¹⁶, *Hż*¹⁷ Bromboszcza oraz *noce i pętle*¹⁸ Łukasza Podgórnego. Z kolei w pracach cyfrowych autorzy wyraźnie podążają w kierunku wizualno-dźwiękowym, narażając się na bycie „nie-poetami”, uprawiającymi „nie-poezję”.

W 2011 roku powstało sieciowe wydawnictwo Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, założone przez Łukasza Podgórnego i Leszka Onaka, którzy podążają bardziej w stronę cyfrowości niż cybernetyczności. W miejsce zagadnienia sterowania tekstem pojawia się szereg kwestii związanych z kulturą sieci. W 2012 roku autorzy opublikowali tomik *wgraa*¹⁹ nawiązujący do idei ludyczności i ludologii, rozpatrywanych w kontekście Internetu.

Przedstawiając związki między poezją a nowymi mediami, wymienić należy różne jego przejawy: od wersji drukowanej po inicjatywy popularyzatorskie. Wskazać należy na: „ślady” nowych technologii w poezji drukowanej; występowanie alternatywnej, cyfrowej wersji tomiku (przykładem jest *Warszawa płonie*²⁰ – sieciowy tomik Michała Kaczyńskiego na stronie pesto.art.pl oraz internetowa adaptacja tomiku *Pył/Lyp*²¹ Miłosza Biedrzyckiego); przekładanie wersji drukowanej na język cyfrowy (egzemplifikacją jest *Czary i mary (hipertekst)*²² Anety Kamińskiej); generowanie utworów cyfrowych (grupa Perfokarta); wideoutwory i teksty graficzne, wykorzystujące estetykę cyberkultury i język (pop)kultury (*marsz na ROM*²³ Piotra Puldziana Plucienniczaka; zbiór poezji animacyjnej *C()n Du It*²⁴ Katarzyny Gielżyńskiej); wydawnictwa i pisma sieciowe, realizujące ideę self-publishing (np. krakowski Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba czy lubelski Dworzec Wschodni); performance literacko-artystyczny, imitujący generowanie utworów na żywo; inicjatywy mające na celu

¹⁵ Obecnie w skład grupy wchodzi: Roman Bromboszcz, Łukasz Podgórni, Piotr Puldzian Plucienniczak, Dominik Poplawski, Tomasz Misiak, Leszek Onak, Miron Tee. Strona Perfokarty: <http://perfokarta.net>. Więcej o cyberpoezji w Polsce: U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.

¹⁶ R. Bromboszcz, *U-man i masa*, Kraków 2012.

¹⁷ Tenże, *Hż*, Poznań 2011.

¹⁸ Ł. Podgórni, *noce i pętle*, Kraków 2010.

¹⁹ Ł. Podgórni, L. Onak, *wgraa*, Kraków 2012. Dostępny w Internecie: <http://xn---ch-ppa33b.pl/wgraa>.

²⁰ M. Kaczyński, *Warszawa płonie*, <http://pesto.art.pl/warszawa>.

²¹ M. Biedrzycki, *Pył/Lyp*, <http://free.art.pl/mlb/pyllyp.html>.

²² A. Kamińska, *Czary i mary (hipertekst)*, Warszawa 2007. Dostępny w Internecie: www.czary-i-mary.pl.

²³ P. Puldzian Plucienniczak, *marsz na ROM*, [e-book] 2012. Dostępny w Internecie: http://www.sc-ch.pl/marsz_na_rom.htm.

²⁴ K. Gielżyńska, *C()n Du It*, [CD] Kraków 2012.

rozwój i popularyzację nowych form literackich (przykładem są działania Korporacji Ha!art czy Fundacji Nowoczesna Polska).

Pomimo że doświadczenia awangardy i neoawangardy przyzwyczyły odbiorców do tego, że literatura chętnie nawiązuje do poetyki kultury wizualnej, niejednokrotnie stając się obiektem bardziej „do oglądania” niż „do czytania”, to jednak postać cyfrowa poezji wciąż wzbudza wiele kontrowersji. Kultura cyfrowa niezaprzeczalnie wprowadziła tekst w nowe obszary jego doznawania, modyfikując nie tylko najważniejsze cechy utworu literackiego, lecz także przeobrażając status autora i czytelnika. Komputer stał się sprawcą transformacji tekstu literackiego w obiekt multimedialny, interaktywny, performatywny, animacyjny, niestabilny i zmienny. Komputer rozpatrywany jest nie tylko jako maszyna i narzędzie do wygenerowania utworu, lecz także jako medium, podlegające kontekstualizacji, z perspektywy którego należy analizować obiekt. Poezja cyfrowa jest tą formą przemawiającą do odbiorcy językiem współczesności.

Okazuje się jednak, że w przypadku recepcji literatury nowomiedialnej następuje zderzenie codziennego funkcjonowania w kulturze Internetu z przekazywanymi w trakcie edukacji teoriami literatury, uznanymi za jedyne metodologie analizy tekstu. W konsekwencji tego wykorzystywanie zdobytej wiedzy w momencie odbioru utworu cyfrowego musi skończyć się niepowodzeniem, wywołaniem poczucia konsternacji i rezygnacji, w wyniku niezrozumienia utworu.

Po 2000 roku pojawiały się zatem trzy znaczące grupy koncentrujące się na związkach między poezją a nowymi technologiami. Po zasygnalizowaniu działań twórców neolingwizmu, Perfokarty oraz Rozdzielczości Chleba²⁵ wylania się ciekawa zależność między miejscem działania grupy a realizowanym programem. Poezja neolingwistyczna rozwijała się w Warszawie – w przestrzeni wielkomicjskiej, korporacyjnej i medialnej; poezja cybernetyczna z kolei kojarzona jest głównie ze środowiskiem Krakowskim – tworzona jest zatem w mieście historycznej awangardy i eksperymentów artystycznych.

Różnice między działaniami przywołanych trzech inicjatyw wylaniają się po zestawieniu trzech manifestów: *Manifestu*

²⁵ Mimo że Łukasz Podgórn i Leszek Onak są zarówno członkami Perfokarty, jak i założycielami Hubu Wydawniczego Rozdzielczość Chleba, to jednak wyraźnie widać różnicę między działaniami tych dwóch grup: pierwsza koncentruje się na związkach między poezją a cybernetyką, druga zaś na związkach między poezją a popkulturą Internetu.

Neolingwistycznego v. 1.1.; *Manifestu Poezji Cybernetycznej 1.1.*²⁶ (grupy Perfokarta) oraz *Manifestu Rozdzielczości Chleba v. 1.8.*²⁷:

	Manifest Neolingwistyczny v. 1.1.	Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1.	Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8.
Cel manifestu	<ul style="list-style-type: none"> - głoszenie świata językowego; - odrzucenie wiersza na rzecz tekstu - uwolnienie słowa: „na słowa nie ma copywrightu” 	<ul style="list-style-type: none"> - koncentracja na związku poezji z kulturą cybernetyczną; - głoszenie idei wiersza-automatu 	<ul style="list-style-type: none"> - zwrócenie uwagi na zmiany dokonujące się w obszarze kultury literackiej pod wpływem Internetu – demonstrowanie nowej formy i nowego znaczenia poezji we współczesnej kulturze cyfrowej, szczególnie w kulturze Internetu; - odrzucenie dotychczasowego rozumienia poezji; dążenie do przeformułowania sensu poezji;
Rola poetów	<ul style="list-style-type: none"> - odrzucenie określenia „poeta/poetka”: „Nie jesteśmy poetami” - opis, analiza i dekonstrukcja świata poprzez język: „nie będziemy się pastwić nad językiem. Będziemy się nim paść, będziemy się z nim kochać i brać go od tyłu. Z zaskoczenia” 	<ul style="list-style-type: none"> - poeta jako konstruktor, który poddaje materiał językowy wszelkim obróbkom, funkcjom i procedurom - poeta-cyborg „podłączający się” do komputera - poeta jako filozof podejmujący refleksje na tematy związane z elektroniką, władzą i cyborgizacją człowieka 	<ul style="list-style-type: none"> - poeta-haker, atakujący dotychczasowe rozumienie poezji, tradycję, kulturę literacką i wydawniczą - poeta jako użytkownicy, bazujący na twórczości internetowej - poeta-geek – czerpiący inspiracje z aktywności programistycznej: „Błędy serwera stają się naszymi przeżyczeniami”

²⁶ *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1.*, <http://perfokarta.net/root/manifest.htm>.

²⁷ *Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8.*, „Rozdzielczość Chleba” 2011, nr 1, s. 4-7, także: <http://śc-ch.pl/nosnik.htm>.

<p>Język manifestu</p>	<p>- manifest napisany w liczbie mnogiej, o charakterze ogłoszenia, nieprzyjmującego sprzeciwu - twórcy ujawniają swoje emocje: „jesteśmy przerażeni i zachwyceni. wrzeszczymy dopóki wrzemy”</p>	<p>- język surowy, wykorzystujący specjalistyczną terminologię - język stonowany, przypominający styl instrukcji, - zastosowana liczba mnoga – pojawia się zwrot do odbiorcy, po to by wpłynąć na jego myślenie</p>	<p>- język bojowy, agresywny, nastawiony na wprowadzenie radykalnych zmian w kulturze - język nieprzyjmujący sprzeciwu - stosowana liczba mnoga, wskazująca rolę osób głoszących tezy - stosowany język Internetu – netspeak, slang sieciowy, terminologia specjalistyczna, - wykorzystane parafrazy, analogie, metafory - nasączenie ironią - poetyka ataku, ostrzeżenia – styl hakerski</p>
<p>Forma wizualna</p>	<p>- znaki literowe stylizowane na zapis komputerowy</p>	<p>- manifest dostępny jest w Internecie – po włączeniu tekst ukazuje się na czarnym ekranie, towarzyszy mu dźwięk kojarzący się z aktywowaniem systemu komputerowego, - stylizowanie na zapis maszynowy</p>	<p>- tekst o charakterze przekazu zakłóconego – insynuowanie, że jego wartość zależna jest od jakości programu, łączy internetowego - zaszumienie, zdemolowanie tekstu oddane poprzez zróżnicowaną typografię i wykorzystanie odmiennych znaków (językowych, cyfrowych, wizualnych) - sens odzwierciedlony poprzez stronę graficzną tekstu</p>
<p>Obraz literatury</p>	<p>- zredukowane literatury do jednej postaci – tekstu:</p>	<p>- literatura na wzór mediów cyfrowych ujmowana jest jako</p>	<p>- zredefiniowanie pojęcia i kategorii literatury zgodnie z</p>

	<p>„zsyłamy do piekła wiersze. Jest tekst” oraz do jednego gatunku: „istnieje tylko jeden gatunek literacki – twórczość słowna”</p>	<p>proces komunikacyjny - literatura generowana komputerowo - zanegowanie roli natchnienia w twórczości literackiej</p>	<p>obrazem kultury cyfrowej („Nie ma tekstów – są programy, obiekty, pseudokody i sieciowe performensy”) - miejscem literatury jest dysk komputerowy - literatura tworzona poprzez użycie nowych mediów i dostępna jest w Internecie - językiem literatury jest netspeak oraz Google Translate</p>
<p>Poetyka i funkcja poezji</p>	<p>- poezja jako tekst, twórczość słowna, - rytm wyznaczany przez obraz i brzmienie - poezja zamieszczana między innymi w Internecie: „wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było”. - język, poddawany ciągłym modyfikacjom i obróbce: „wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu” - poezja tworzona poprzez remiksowanie dotychczasowych utworów</p>	<p>- utwór maszynowy, którego poetykę stanowi statystyka, teoria informacji, kolaż i montaż - poruszane „problemy wpływu i zakres oddziaływania mediów elektronicznych na organizm ludzki, jego rozumność i aksjologię” - zagadnienie sterowania procesem tworzenia</p>	<p>- poezja jako miejsce na dysku - poezja jako iluzja – w kulturze cyfrowej nie ma miejsca na poezję w klasycznym rozumieniu, w związku z czym poezja jest niczym symulakrum - wprowadzone nowe metody tworzenia i środki stylistyczne, jakimi są: print screen, algorytm, usterki, remiks, szumy, gry - komponentami utworu poetyckiego są: słowo, obraz, dźwięk, ruch, interakcja</p>
<p>Stosunek do tradycji literackiej</p>	<p>- wolny dostęp do tekstów - przerabianie istniejących już utworów - przeświadczenie o tym, że wszystko już</p>	<p>- czerpanie inspiracji z kierunków pozaliterackich: ze sztuki multimedialnej, generatywnej,</p>	<p>- krytyka poezji klasycznej, poruszającej wątki sentymentalne, egzystencjalne, miłosne - remiksowanie i</p>

	było: „jesteśmy wtórni, jesteśmy po recyklingu	komputerowej	przerabianie tradycji
Obraz kultury	<ul style="list-style-type: none"> - kultura ujmowana w kategoriach tekstualności - nadejście kultury cyfrowej – odejście do „galaktyki Gutenberga” 	<ul style="list-style-type: none"> - koncentrowanie się na kulturze cyfrowej, sztuce nowomediowej: „Nowe media w tym komputery stały się narzędziem nowej sztuki: net artu i hipermediów” 	<ul style="list-style-type: none"> - zmodyfikowanie i zredefiniowanie dotychczasowych kategorii kulturowych - zwrócenie uwagi na zmiany w kulturze literackiej i wydawniczej, wynikające z rozwoju i znaczenia nowych mediów: „Wydawcy, księgarze, drukarze – wasza mleko-dajna krowa zdycha!?”; „Nie ma autorów i czytelników – są producenci i użytkownicy” - wskazanie na zmiany w komunikacji literackiej i odmienne warunki kształtowania się środowiska literackiego - „Najwyższy czas skorzystać z potencjału czatów, serwisów społecznościowych i sieciowych wideotelefonów. To one posłużą nam za kawiarnie literackie” - głoszenie śmierci papieru i nawoływanie do digitalizacji książek
Obraz człowieka	<ul style="list-style-type: none"> - człowiek kształtowany przez język - człowiek jako „maszyna do pisania” - człowiek jako część przestrzeni wielkomięskiej 	<ul style="list-style-type: none"> - człowiek-cyborg – zespolenie ciała ludzkiego z technologiami - pytanie o przebudowę człowieka w wyniku rozwoju 	<ul style="list-style-type: none"> - człowiek-cyborg – „jednostka wyposażona w totalną protezę ciała” - człowiek uwikłany w kulturową sieć; będący częścią kultury

		nowych mediów	nowomediowej, która kształtuje jego język i tożsamość („Błędy serwera stają się naszymi przeżyczeniami”)
Miejsce technologii w życiu człowieka	- świat zbudowany z zer i jedynek – wszystko jest informacją, w związku z czym wszystko jest tekstem-twórczością słowną	- technologie nadające nowy porządek świata i nowe wartości - nowe dziedziny (cybernetyka, automatyka i robotyka) oraz pojęcia (jak system, sprzężenie zwrotne, informacja, kod, sygnał i szumy) konotują odmienne ujęcia dotychczasowych zagadnień i generują nowe problemy	- nowe media mające wpływ na wszelkie obszary funkcjonowania człowieka: na jego ciało, tożsamość, język, relacje międzyludzkie, literaturę, kulturę, środowisko artystyczne, sferę wydawniczą, biblioteki itd.

Neolingwiści wyraźnie skoncentrowali się na obnażaniu języka, odchodząc od realizacji idei mającej potwierdzić głoścące hasło, że „Galaktyki Gutenberga też tutaj nie ma”. Zagadnienia cyfryzacji, wirtualności i technologizacji życia zostały poruszone dopiero przez twórców Perfokarty, którzy odrzucili postać drukowaną na rzecz projektów multimedialnych. Perfokarta w swych działaniach surowych, elektronicznych, graficzno-dźwiękowych realizowała założenia cybernetyczne, wskazując nie tylko na kwestię automatyzacji literatury, lecz przede wszystkim na problem cyborgizacji człowieka. Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba z kolei radykalnie i otwarcie ogłosił zredefiniowanie poezji, która ma być „utkana z algorytmów, hipertekstów, usterek, remiksów, gier i szumów”. Twórcy odwołują się już nie tylko do wątków stricte cybernetycznych, lecz głównie do wszelkich przejawów kultury wirtualnej i popkultury Internetu.

Neolingwiści głosili, że istnieje tylko tekst, a „wiersze służą do niszczenia poezji”; Perfokarciści, że poezja jest automatem i określili ją mianem polipoezji²⁸ – ujawniając jej powiązania z innymi formami

²⁸ Zob. R. Bromboszcz, *Polipoezja, cyberpoezja, performance. Zarys relacji pomiędzy teorią i praktyką*, [w:] *Digitalne dotknięcia*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010, s. 93-114.

artystycznymi. Artyści z Rozdzielczości Chleba z kolei demonstrowali, że „Nie ma tekstów – są programy, obiekty, pseudokody i sieciowe performensy” – stanowczo odrzucając określenia „poezja”, „wiersz” jako terminy nieadekwatne do zmieniających się sposobów przekazu treści.

3. Modyfikacje w poezji pod wpływem nowych mediów

Analizując zmiany w poezji po 2000 roku, dostrzec można następujące przejścia, odnoszące się szerzej do literatury, w kierunku: od opisu do wydarzenia/performance'u; od przedstawienia do generowania utworu; od formy skończonej/trwałej do otwartej/niestabilnej/generatywnej; od utworów nastawionych na wydobywanie znaczenia – do utworów koncentrujących się na oddziaływaniu i stawiających pytanie o jego procedury; od ujęcia strukturalnego – do anty-strukturalnego; od utworów stylizowanych na różnorodność form – do multimedialnych; od intertekstualnych – do postmedialnych.

Literatura tradycyjna zadawała następujące pytania: co to jest dzieło literackie? Jak zachodzi proces interpretacyjny? Jaka jest relacja między autorem, tekstem a czytelnikiem? Literatura cyfrowa z kolei wiąże się już z innymi zagadnieniami: jak działa obiekt? Jaki jest mechanizm jego generowania? Jak oddziałuje na odbiorcę? Jaki jest związek między komputerem, utworem a użytkownikiem? Jaka jest funkcja nadawcy, i co więcej – kim jest poeta? Przeformułowane pytania są efektem zmian we współczesnej kulturze, kształtowanej przez nowe technologie.

Najważniejsze, czy raczej będące kwintesencją zachodzących przekształceń, jest wskazane przejście od intertekstualności, rozumianej jako odwoływanie się do innych tekstów, stylów czy form, do postmedialności – w ujęciu której odniesienie zostaje zastąpione połączeniem mediów, w wyniku czego zaciera się granica między nimi i trudno jednoznacznie określić medialność dzieła. Intertekstualność wiąże się z intermedialnością, postmedialność z kolei z transmedialnością.

Postmedia koncentrują się nie tyle na konwergencji mediów, ile na organizacji danych, na wygenerowaniu nowej narracji kulturowej, wymagającej nowej recepcji. Postmedia cechują się przesuwaniem granic mediów, nie tyle ich łączenie, ile płynne przechodzenie jednego medium w drugie. Wnioskuje się zatem, że nie powinniśmy już pytać: „czy dany utwór jest jeszcze literaturą czy już grafiką?”, ponieważ w obliczu postmediów jest to bezzasadne. Może należy zadać pytanie o wytworzoną nową jakość, o strukturę organizacji elementów, o znaczenie całości, o to jak działa utwór czy jak oddziałuje na nasze

zmysły. W poezji postmedialnej najważniejsze jest pytanie o budowanie doświadczenia utworu oraz o kwestię zaktywowania odbiorcy²⁹.

Wskazane jest zatem zastanowienie się nad wprowadzaniem nowych kategorii na opisanie literackich obiektów transmedialnych, lokujących się między literaturą a działaniem, grafiką, animacją, performancem itd. Celem użytkownika nie jest już, by powtórzyć, rozgraniczenie elementów, należących do danego medium, ponieważ często jest to niemożliwe, ani też wydobywanie znaczeń nadanych przez autora, ponieważ ważniejszy od interpretacji staje się sam proces odbioru i budowania własnej struktury dzieła.

Nie przez przypadek Piotr Puldzian Płucienniczak, wydając *marsz na ROM*, nazwał siebie „postpoetą”. Zbiór utworów graficznych określił nie mianem sztuki, lecz właśnie poezji, sięgającej po estetyki nowomediálne, m.in. glitch i szумы. Osadzając tomik w obszarze poezji, miał jednak świadomość naruszenia pewnej poetyckości czy wręcz przeświadczenia o jej braku. Sądzić należy, że w przypadku dzieł postmedialnych to twórca nadaje status własnym dziełom. Termin postpoeta oznacza zatem artystę tworzącego poezję ujętą w kategoriach postmedialnych.

4. Odbiór poezji cyfrowej

Z następujących konstatacji wylania się kolejna zmiana dokonująca się w literaturze, a mianowicie w dialogu pomiędzy autorem a odbiorcą. Dialog ten posiada znamiona negocjacji: dotychczas w literaturze miało miejsce przejście od estetyki ekspresji do estetyki recepcji i tym samym „stopniowe rozrastanie się kompetencji i roli odbiorcy w procesie historycznych przemian sztuki”³⁰. Utwory cyfrowe udowadniają, że perspektywa ekspresyjna powróciła, stając się równie ważną jak odbiorcza – dotyczy bowiem funkcji nadawcy i zakodowanego przez niego przekazu. Estetyka ekspresji dotyczy: wyznaczenia struktury dzieła; skomponowania utworu-instrumentu nastawionego na konkretne działanie; wyznaczenie elementów dynamicznych, wymagających interakcji; zaprogramowanie roli odbiorcy, którego aktywność wiąże się ze wspomnianą funkcją interaktywną dzieła.

²⁹ Więcej o postmedialności: K. Chmielecki, *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Zaluski, Łódź 2010, s. 64-71.; L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 342.; L. Manovich, *Avant-garde as Software*, 1999, <http://manovich.net/articles/>; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010, s. 142.

³⁰ M. Czermińska, *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (głosa do problemu)*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 72.

Estetyka recepcji z kolei wiąże się z określeniem kierunku lektury, podjęciem decyzji odnośnie generowania dzieła, ze sposobem i stopniem zarządzania obiektem, z kontekstem i warunkami odbioru.

W przypadku odbioru dzieła cyfrowego dochodzić może do spięć między artystą a odbiorcą. Negocjacje zachodzą między tym, który dostarcza komponenty dzieła a tym, który nimi zarządza; między tym, który wytworzył daną strukturę a tym, który ją modyfikuje i wytwarza; między tym, który zaprogramował dzieło a tym, który dąży do wygenerowania czegoś odmiennego. Odbiór dzieła cyfrowego wydaje się zatem interesujący ze względu na to, że ożywia związek między nadawcą a odbiorcą, którzy w momencie aktywowania utworu rozpoczynają negocjacje.

Pomiędzy nimi pojawia się dodatkowo składnik, który nie występował w literaturze drukowanej, jakim jest urządzenie. Pośrednikiem staje się komputer (*hardware*) oraz oprogramowanie (*software*) – dwa elementy konstytuujące współczesną kulturę. Model komunikacji zaproponowany przez Claude’a Shannona określony został przez Manovicha jako „pre-cyfrowy” – niewystarczający do analizy komunikacji w kontekście kultury nowomediów, i tym samym niedający się przełożyć na badania literatury nowomediów. Manovich zaproponował własny model komunikacji w kulturze „post-cyfrowej”³¹: nadawca – software – informacja – software – odbiorca.

W tym schemacie znaczącą rolę odgrywa oprogramowanie, wpływające na proces przesyłania wiadomości. Software w kulturze cyfrowej uległ semantyzacji – stał się znakiem przejścia z form drukowanych do digitalnych. Ponadto program jest elementem charakteryzującym obiekt – podkreśla aspekt programowania; stanowi kontekst interpretacyjny – utworu cyfrowego nie można analizować w oderwaniu od środowiska, w którym powstał; wskazuje na rolę twórcy-programisty – tym samym świadczy o zmianie kategorii „poety”.

Obok software’u ważną jedną rolę pełni hardware, czyli urządzenie, które musimy posiadać, by następnie po zainstalowaniu odpowiedniego programu, odebrać utwór. Zakłócenia mogą pojawić się już na poziomie hardware’u, wiążą się na przykład z awarią komputera czy z brakiem łączności z siecią. Po zmodyfikowaniu modelu Manovicha otrzymujemy następujący schemat komunikacji w literaturze cyfrowej: nadawca – hardware (*szumy*) – software (*szumy*) – komunikat (tekst) – hardware (*szumy*) – software (*szumy*) – odbiorca.

Należy zaznaczyć, że szumy pojawiają się nie tylko na etapie technicznym, lecz także w momencie dekodowania przekazu. Zakłócenia

³¹ Cyt. za: T. Barker, *Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant*, [w:] *Error. Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*, edited by M. Nunes, New York-London, 2011, s. 48.

wynikać mogą zatem z braku kompetencji w odbiorze utworu cyfrowego, z posiadanej niewystarczającej wiedzy na ten temat; z kontekstu, w którym jesteśmy usytuowani, a który wpływa na nieprawidłowy odbiór dzieła bądź z ujęcia obiektu cyfrowego w niewłaściwych kategoriach literackich, ograniczających ten odbiór.

Zakłócenia po stronie użytkownika wiążą się zatem z kontekstem, w którym się znajdujemy. „Komunikacja ma miejsce tylko w obrębie jakiegoś takiego systemu (czy też kontekstu, sytuacji lub wspólnoty interpretacyjnej), [...] [zaś – przyp. U.P.] porozumienie osiągnięte przez dwie lub więcej osób jest właściwe dla tego systemu i obowiązuje jedynie w ramach jego ograniczeń”³² – odwołując się do teorii Fisha można wnioskować, że odbiorca utworu cyfrowego każdorazowo będzie sytuował go w obrębie znajomej teorii literatury, gdyż jest to zgodne z jego dotychczasową zdobytą wiedzą. Odrzucenie utworu uznanego za nie-poetycki wiąże się z nieadekwatnością przyjętej teorii i kontekstu do analizy dzieła. Niemożliwy jest odbiór bez odniesienia do posiadanej wiedzy, stąd pojawia się potrzeba wprowadzenia nowych kategorii, pojęć i szerszej teorii literatury cyfrowej, by zamiast wątpliwości „Czy to jest jeszcze literatura cyfrowa?” pojawiło się pytanie „Jak działa literatura cyfrowa?”.

Przyszłość poezji nowomediacyjnej w Polsce jest nierozpoznana, znaczące jest jednak, że twórcy poezji cyfrowej wydają tomiki drukowane, w których nadal poruszają problem wpływu Internetu na życie człowieka (jak w przypadku *Skanowania balu*³³ Podgórnego) czy zagadnienie języka programistycznego jako języka poetyckiego (*918-578*³⁴ Bromboszcza). Autorzy nie odchodzą od wersji papierowej, jakby mieli świadomość, że tylko taka postać jest w stanie dotrzeć do współczesnego odbiorcy – niegotowego jeszcze na formy wyłącznie cyfrowe.

BIBLIOGRAFIA

1. T. Barker, *Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant*, [w:] *Error. Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*, edited by M. Nunes, New York-London, 2011.
2. M. Biedrzycki, *Pył/Łyp*, <http://free.art.pl/mlb/pyllyp.html>.

³² S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, wybór i wstęp D. Ulicka, Warszawa 2003, s. 194.

³³ Ł. Podgórnego, *Skanowanie balu*, [tomik + płyta CD], Kraków 2012. Dostępny także w Internecie: <http://xn---ch-ppa33b.pl/skanowanie-balu>.

³⁴ R. Bromboszcz, *918-578*, Kraków 2012.

3. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.
4. R. Bromboszcz, *digital.prayer*, Warszawa 2008.
5. R. Bromboszcz, *Hż*, Poznań 2011.
6. R. Bromboszcz, *Polipoezja, cyberpoezja, performance. Zarys relacji pomiędzy teorią i praktyką*, [w:] *Digitalne dotknięcia*, red. P. Zawojski, Szczecin 2010.
7. R. Bromboszcz, *U-man i masa*, Kraków 2012.
8. R. Bromboszcz, *918-578*, Kraków 2012.
9. K. Chmielecki, *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010.
10. M. Cyranowicz, *piąty element to fiksja*, Warszawa 2004.
11. M. Czermińska, *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (głos do problemu)*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002.
12. S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, [w:] *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, wybór i wstęp D. Ulicka, Warszawa 2003.
13. *Gada!Zabić? Pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005.
14. K. Gielżyńska, *C(n) Du It*, [CD] Kraków 2012.
15. M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
16. M. Hopfinger, *Zmiana miejsca?*, [w:] *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008.
17. M. Kaczyński, *Warszawa płonie*, <http://pesto.art.pl/warszawa>.
18. A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
19. A. Kamińska, *Czary i mary (hipertekst)*, Warszawa 2007. Dostępny w Internecie: www.czary-i-mary.pl.
20. Sz. Kopyt, *Buch. Kopyt/Kowalski, Buch*, [CD] Poznań 2011.
21. J. Lipszyc, *Mnemotechniki*, Warszawa 2008.
22. *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.
23. *Manifest Poezji Cybernetycznej 1.1.*, <http://perfokarta.net/root/manifest.htm>.
24. *Manifest Rozdzielczości Chleba v. 1.8.*, „Rozdzielczość Chleba” 2011, nr 1, s. 4-7, także: <http://śc-ch.pl/nosnik.htm>.

25. L. Manovich, *Avant-garde as Software*, 1999, <http://manovich.net/articles/>.
26. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.
27. R. Nycz, *Wstęp*, [do:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 10.
28. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
29. Ł. Podgórn, *noce i pętle*, Kraków 2010.
30. Ł. Podgórn, *Skanowanie balu*, [tomik + płyta CD], Kraków 2012. Dostępny także w Internecie: <http://xn---ch-ppa33b.pl/skanowanie-balu>.
31. Ł. Podgórn, L. Onak, *wgraa*, Kraków 2012. Dostępny w Internecie: <http://xn---ch-ppa33b.pl/wgraa>.
32. P. Pudzian Plucienniczak, *marsz na ROM*, [e-book] 2012. Dostępny w Internecie: http://www.śc-ch.pl/marsz_na_rom.htm.
33. R. Wijowski, *Wartości powieści postmodernistycznej*, Warszawa 2012.
34. A. Wolny-Hamkało, *Inicjał z offu*, Warszawa 2012.
35. P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2010.

PIOTR SOBOLCZYK
Instytut Badań Literackich PAN

Młoda poezja polska na urlopie tacierzyńskim¹

1.

Głównymi bohaterami niniejszego szkicu są czterej poeci z „roczników 70.”. Łączą ich nie tylko podobne daty urodzenia, ale także zbieżne daty wydania tomów poetyckich, w których do głosu doszedł temat „tacierzyński”. Wyliczam: Sławomir Kuźnicki, ur. 1978, tom *Geometria wody* z 2010; Marcin Badura, ur. 1978, tom *Bliźnia* z 2010 r.; Marcin Zegadła, ur. 1977, tom *Światło powrotne* z 2010 r.; Ryszard Chłopek, ur. 1979, wiersze niepublikowane, pisane ok. roku 2010, planowane do tomu. Powyższa enumeracja pozwala postawić tezę o „momencie tacierzyńskim” w poezji polskiej, przypadającym na 2010 rok. Jest jeszcze jedna zbieżność biograficzna, jak mi się wydaje – istotna w niniejszym kontekście. Poza Zegadłą, który jest z wykształcenia prawnikiem, pozostali trzej bohaterowie wykonują lub wykonywali pracę nauczyciela. Kuźnicki – języka angielskiego w liceach, kolegium oraz na uniwersytecie; Badura, absolwent politologii, uczy WOS-u w gimnazjum i liceum; Chłopek pierwotnie pracował jako nauczyciel polskiego, następnie jednak, korzystając z drugiego zdobytego wykształcenia, pracował jako psycholog w szpitalu psychiatrycznym oraz sądowym, a od 2011 posiada uprawnienia psychoterapeuty (specjalizacja w zakresie ról rodzinnych). Związki „nauczycielstwa” z „nową męskością”²

¹ Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/00561. Niniejszy tekst z konieczności jest znacznym skrótem rozprawy w pełnym jej kształcie obejmującej: 1. opis prekursorskiego dyskursu „tacierzyńskiego” u Tadeusza Micińskiego (w druku jako osobny artykuł); 2. rys historyczny tematyki ojcowskiej w poezji polskiej XX wieku; 3. historyczny zarys przemian pojęcia „męskości”, a w jego ramach definicji „ojcostwa”; 4. polskie świadectwa nowego dyskursu o ojcostwie (książki Wojciecha Eichelbergera, powieści Marka Kochana i Wojciecha Kuczoka, polskie filmy i seriale).

² K. Arcimowicz, *Przemiany męskości w kulturze współczesnej*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008; A. Barabas, *Mężczyźni metroseksualni i mężczyźni überseksualni – czyli jaki? Internetowe*

i „tacierzyństwem”³ zwracały uwagę również socjologów. Małgorzata Fuszara, która przeprowadziła badania ankietowe na temat „mężczyzn w zawodach sfeminizowanych”, pisze:

Zwłaszcza nauczyciele zwracali uwagę, że praca z dziećmi wymaga innego podejścia niż to, które znali ze swoich doświadczeń, na przykład przejmowanych od ojców. I tak jeden z respondentów przyznaje, że jego ojciec był bardzo wymagający i to w nim „pokutowało”, a koleżanki w pracy pokazały mu, że wyrozumiałe, łagodniejsze podejście do dzieci przynosi więcej efektów⁴.

W innym badaniu ankietowym ponad połowa respondentów stwierdziła, że często wobec swych uczniów pełnią rolę „ojca”; część zwracała uwagę, iż nie można dokonać zbyt dalekiego przeniesienia roli „ojca” na rolę „wychowawcy” i że często w ten sposób grupa „zapracowanych rodziców” próbuje przerzucić część obowiązków na nauczyciela⁵. W badaniach tych pominięto bardzo interesujący moim zdaniem aspekt działania odwrotnego: jak wykonywanie zawodu nauczyciela wpływa na postawę wobec własnego potomstwa. Jest to jedno z pytań, które przyjdzie mi postawić młodym poetom. Być może „nowe ojcostwo” nie wymyśliło samo siebie od podstaw, skoro u XVI-wiecznego moralisty francuskiego z nurtu humanizmu, Étienne’a Pasquiera, przeczytamy: „Kto uczy swojego syna, powtórnie go rodzi”⁶. Zwraca się przy tym w badaniach historycznych i socjologicznych uwagę, że zawód nauczyciela pierwotnie nie był „sfeminizowany”, przeciwnie, wykonywali go głównie mężczyźni, „sfeminizował się” wraz z odzyskiwaniem przez kobiety praw obywatelskich i zawodowych; podkreśla się, że odpływ mężczyzn z tego zawodu miał podłoże finansowe (inne zawody oferowały wyższe zarobki), nie zaś związane

wzorze męskości – próba analizy socjologicznej, [w:] *Męskość (nie)męska. Współczesny mężczyzna w zmieniającej się rzeczywistości społecznej*, red. K. Piątek, Bielsko-Biała 2007.

³ F. Hurstel, G. Delaisi De Parseval, *Mój syn, moja walka*, [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau i D. Roche, przeł. J. Radożycki i M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995; K. Piątek, *Nony wymiar ojcostwa jako nony wymiar męskości*, [w:] *Męskość (nie)męska*; A. Krajewska, *Konteksty ojcostwa*, [w:] *Nowi mężczyźni?*; K. Arcimowicz, *Wizerunek ojca w polskich mediach na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Nowi mężczyźni?*. Literackie ujęcie ojcostwa w poezji lat 90. przedstawiła bez odwołania do *men’s studies* E. Kołodziejczyk, *Poeta na „tacierzyńskim”*. *Obrazy ojcostwa w poezji Jarosława Mikołajewskiego i prozie Jacka Podsiadły*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, red. Z. Andres, J. Pasternski, t. 2, Rzeszów 2010, s. 182-203.

⁴ M. Fuszara, *Dobrze jest być rodzynkiem, czyli mężczyźni w zawodach sfeminizowanych*, [w:] *Nowi mężczyźni?*, s. 340. Badania procentowe z roku szkolnego 2002/2003 wskazują, że mężczyźni pracujący w gimnazjach stanowili 22,3%, w szkołach ponadgimnazjalnych zaś 31,3%. Zob. K. Jankowska, *Mężczyźni – nauczyciele gimnazjalni i licealni*, tamże, s. 363.

⁵ Tamże, s. 372-373.

⁶ Cyt. wg: *Historia ojców i ojcostwa*, ss. 25, 62.

z „męskością”. Moim zdaniem można na problem spojrzeć głębiej. Zachodzi korelacja pomiędzy koncepcjami „męskości” i, ogólniej, „ról płciowych”, a paradygmatami pedagogiki. W czasach, gdy nauczycielami w większości byli mężczyźni, w pedagogice obowiązywał surowy model Herbarta – również wtedy mogło zachodzić powiązanie roli „ojca”, rozumianego jako surowy autorytet, z rolą „nauczyciela”; wraz z dwudziestowiecznymi przemianami w pedagogice (Steiner, Montessori, antypedagogika, nurty humanistyczne) zmieniła się wizja nauczyciela mniej więcej ku podobnym cechom, jak te postulowane przez „nowe ojcostwo”. W wypadku Ryszarda Chłopka jako psychologa i psycho-terapeuty nie sposób mówić o „zawodzie sfeminizowanym”, ale, jak sądzę, zawód doradcy życiowego, o ile przyjąć, że wiąże się z empatią, wolnością od uprzedzeń, komunikacją, nastawieniem na „mówienie o problemach” – i „słuchanie o problemach” – również sytuuje się bliżej prototypu „nowego mężczyzny”. Karina Jankowska, badając ankietowo mężczyzn – nauczycieli, zadała istotne pytanie respondentom: „Przeprowadzając wywiady ze swoimi respondentami, zamierzałam zbadać ich stosunek do własnej płci, jak i płci przeciwnej. Ciekawiło mnie szczególnie, czy mężczyźni podejmujący pracę w sfeminizowanych zawodach odznaczają się niestereotypowym myśleniem o płci, jej roli społecznej oraz za jakim modelem męskości optują i jaki sami prezentują”⁷. Wydaje mi się to również istotne przy namyśle nad „poezją tacierzyńską”. Uwrażliwiam więc krytyczne oko na niestereotypowe oraz stereotypowe kreacje płci w omawianych tomach. Chciałbym ponadto zastanowić się, czy można mówić – analogicznie do „postawy macierzyńskiej wobec świata”, jaką stematyzowała np. Krystyna Miłobędzka – o „postawie tacierzyńskiej”⁸.

Na koniec tych uwag teoretycznych wydaje się, że zachodzi jeszcze jedna szczególna korelacja pomiędzy młodą poezją a „nowym ojcostwem” i „nową męskością” – mianowicie sam model czy stereotyp poety. Z jednej strony bowiem przypisuje mu się takie cechy jak uczuciowość (jakkolwiek XX-wieczna poezja dość konsekwentnie „ściskała gardło”), mówienie o swoich problemach zamiast „zamykania się w sobie”, tzw. „większa wrażliwość”; tak jakby w bycie poetą była wpisana jakaś „niemęskość”, czy też, by zacytować Wojaczka, „Nie wiem, czyś Ty to dostrzegł, że słowo »kobieta« / Oczywiście rymuje się ze słowem „poeta”⁹. Z drugiej strony, do „poety” przykleił się stereotyp (ogólniejszy zresztą dla artystów w ogóle) pepkocentrycznego

⁷ K. Jankowska, dz. cyt., s. 361.

⁸ K. Kuczyńska-Koschany, *Miłobędzka, macierzyństwa*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 133.

⁹ R. Wojacek, *Kobiecość III*, [w:] tegoż, *Chodzę i pytam. Wybór wierszy*, oprac. Z. Feddecki, Warszawa 2002, s. 158.

narcysty, czyli, rzec można, „małego chłopca zajętego swoim światem”, który ma z modelem „nowej męskości” jako uczestniczącej niewiele wspólnego. Sądzę, że uda mi się wykazać, że taki stereotyp młoda „poezja tacierzyńska” zdecydowanie narusza.

2.

Tom *Światło powrotne* Marcina Zegadły otrzymał motto „Mojemu Ojcu, a także dla mojego Syna”, a zatem ustanawiające patrylineat podobny jak u Tadeusza Micińskiego. (Nieprzypadkowa zresztą zdaje się tu rozbieżność gramatyczna w dedykacji, odróżniająca konstrukcję celownikową i konstrukcję z „dla”; można to rozumieć choćby w ten sposób – „dedykuję tom Ojcu, a przedstawioną w nim historię piszę dla mojego Syna”). Konstrukcję tomu Zegadło oparł na węzłowych, archetypowych doświadczeniach biograficznych, stąd można mówić o konstrukcji fabularnej książki (w takim zakresie, w jakim tomy poetyckie generują fabuły): choroba i śmierć Ojca, tzw. „środek” (*vel* drugi cykl) wiersze o związku z kobietą (mówiąc w ogromnym uproszczeniu, którego sprowadzenie do archetypu wymaga; od razu zaznaczę, że te wiersze nie staną się przedmiotem moich dociekań), ciąża partnerki i narodziny syna. Stąd tytuł tomu wolno rozumieć jako „zanik światła” (śmierć Ojca) i jego powrót w nieco innej postaci (narodziny Syna), co podkreśla patrylineat. W tradycyjnych antropologiach oba te doświadczenia uznawano za kolejną inicjację w „męskość”, wiązaną także z „dojrzałością” (po śmierci Ojca – Głowy Rodu teraz ty się nią stajesz, po narodzinach Syna otrzymujesz dodatkowe obowiązki jako mężczyzna). Zegadło podejmuje grę z tym „wyzwaniem” w wierszach. W *Próbie luster (zapowiedzi)* podmiot-Syn odwiedza chorego już Ojca czy to w szpitalu, czy w domowym łóżku i wygłasza kwestię jak z filmu Pasikowskiego, będącą zarazem parafrazą znanego ostrzeżenia z opakowań papierosów¹⁰. Znaczące skądinąd, że na ową „szorstką męskość”, mającą przypuszczalnie w oczach Ojca dowodzić „nabytej męskości” (jako „lustrzanego odbicia”, pamiętajmy jednak, iż to „próba”), podmiot decyduje się wówczas, gdy Ojciec jest słaby i – by tak rzec – pozbawiony swojego majestatu, „wyschnięty”. Dostrzegam w tym miejscu (niejedyny zresztą w tomie) ślad ironicznego traktowania kategorii genderowych i związanych z nimi rytuałów. *Pustostan* można uznać za „wiersz tranzytowy” w *Świetle powrotnym* – jako że jego scenerią jest nowe, nieumeblowane mieszkanie jeszcze przed narodzinami dziecka; również ze względu na deklarację końcową: „Stare się w nas wytopi, urodzi się Nowe”. Podmiot w owym „tranzytowym” momencie identyfikuje się z dzieckiem (dziecięcość jest zresztą w tym tomie niemal

¹⁰ M. Zegadło, *Światło powrotne*, Łódź 2010, s. 14.

wszechobecna), więc – a rzecz dzieje się już po pogrzebie Ojca – porzuca przyjętą na krótko perspektywę „mężczyzny”:

Mam w sobie niewdzięczność dzieciaka
spod klosza. Modlisz się, żeby nasze *lepiej się chowało, wyrosło na*

zdrowe, nie przyniosło wstydu. To się układa w całość. Uczę się
powoli: nowej ziemi, stref wpływów i rozkładów zajęć. Przychodzę
zmarznięty. Możesz mnie przygarnąć jak brzydkie, cudze dziecko¹¹.

Tym, co się „układa w całość” jest, moim zdaniem, patrylineat. Bardzo szczególnie: przyszła matka pragnie, aby jej syn wychował się lepiej niż jego tatuś. A ten wprost nie zaprzecza. Na tle tego nieokreślonego także nieokreślonością metafory jako otwarcia wiersza, kontrastowo wypadają komplementarne *Negatyw* i *Pozytyw*, pisane już po narodzinach Syna, gdzie nieco górnotłone wizje zostają sprowadzone do tzw. „życiowego konkretności”. Zegadło w swoją własną historię, jakby wiedząc, że jest „typowa” (np. typowy motyw: przy małym dziecku trudno się wyspać), ale chcąc jakoś ocalić jej „wyjątkowość” w tkance wiersza, zestawia ją z cytowanymi lub parafrazowanymi (w każdym razie – drukowanymi kursywą) wskazówkami jak z poradnika dla młodych rodziców, *de facto* jednak można podejrzewać, iż chodzi tu o sfingowanie stylu poradników, ponieważ wskazówki mają charakter mało „pedagogiczny”, a bardziej „egoistyczny”; może stąd też motyw „kruka”, tłumaczący „krakanie w głowie”:

[...] Zimujemy w częściowo
rozszerzonym składzie (*dziecko należy wcześniej zacząć
przyzwyczajając do spędzania czasu we własnym towarzystwie,
w przeciwnym razie wrosnie jak paznokiec i uniemożliwi*

*swobodne poruszanie się w miejscach i czasie, kiedy
najnygodniej poruszać się swobodnie*), emitujemy ciepło,
spływamy oddech, chodzimy do łóżka i śpimy krótko.
Śniło mi się, że kruk wydlubał oczy twojej martwej głowie.

[...] Teraz będzie nas więcej (*dziecko powinno
śpisać osobno, przy zgaszonym świetle. Należy też zwracać
uwagę na niepokojące oznaki przywiązania do kontaktu
fizycznego z dzieckiem, grozi ono bowiem ograniczeniem
możliwości swobodnego poruszania się w miejscach i czasie,*

kiedy najnygodniej poruszać się swobodnie)¹².

¹¹ Tamże, s. 45.

¹² Tamże, s. 57. W *Pożywymie* owe wtrącone uwagi pisane są w trybie rozkazującym i mają charakter rady, przez co sprawiają wrażenie cytatu z żony, teściów, innych

Równie „typowy” jest więc motyw „dziecko obdziera z wolności” – w każdym razie dla tradycyjnie pojmowanego ojcostwa. Może jest to stylizowany na poradnik zapis autentycznych lęków, przez sposób zapisu jednak brzmiący autoironicznie, a może programowo ironiczna polemika z tradycyjnymi lękami „starego ojcostwa”, od którego „tacierzyństwo” już jest (programowo?) wolne.

3.

Czytelnik tomu *Geometria wody* Sławomira Kuźnickiego odnajdzie podobne motywy tacierzyńskie jak u Zegadły, jednak w stosunku do tego, co ten drugi proponował jako niemal czysto linearną narrację – „rozproszone”. Nie jest tak, by tom Kuźnickiego był „rozproszony” w ogóle – tylko linią wiążącą go nie jest akurat kwestia tacierzyństwa, jest nim swoiście rozumiany motyw tytułowej wody – to jedno; drugie – to, co Zegadło rozpisał na kilka wierszy (kilka wierszy o ojcu; kilka o wyczekiwaniu na ojcostwo; kilka o małym dziecku), Kuźnicki realizuje jednorazowo, według zasady „po jednym (ale celnym) wierszu na temat”, tu trzeba dorzucić kwestię retoryki, u Zegadły długie okresy, u Kuźnickiego większa zwięzłość i błyskotliwość – przyznam, że w moim osobistym odbiorze strategia tego drugiego stoi wyżej, łatwiej natomiast pisać mi o „strzałach” tego drugiego na tle „ciągłości” tego pierwszego (jeszcze inna analogia: tom Zegadły jest jak „powieść” z dłużyznami, wiersze tacierzyńskie Kuźnickiego są jak krótkie opowiadania bez dłużyzn z tomu opowiadań). Ostatnia rzecz, również Kuźnickiego uważam za poetę „z linii Micińskiego” – i to nie tylko z uwagi na „patrylinealność”, ale także z powodu owej wodnej symboliki, przy czym u obu woda przyjmuje także postać zatechłego bagna czy smoły, kreując swoiste pejzaże psychiczne, niepozbawione okrucieństwa i rozpaczy. Aby dopełnić wstępnej charakterystyki poetyki Kuźnickiego – najciekawiej wyrażonej w *Geometrii wody* właśnie – zwrócę jeszcze uwagę na jego nawiązania do awangardy polskiej, konkretnie myślę o Peiperze i poemacie rozkwitającym oraz technice metaforyzowania (stąd też pewnie wrażenie „zwięzłej celności” tych wierszy), a więc do modelu nieanglosaskiego, do którego, rzecz charakterystyczna, wielu rówieśników poety nawiązywało mniej lub bardziej umiejętnie i do którego, zdawać by się mogło, Kuźnicki jako anglista specjalizujący się we współczesnej literaturze brytyjskiej (przede wszystkim) mógłby czuć silną inklinację. Wiele z tych cech poetyki dosłuchać się można w wierszu *Titanic*, który wyluskuję na początek składanej tu fabuły tacierzyńskiej:

zaprzyjaźnionych rodziców itd. Np.: „Zrób to dla dzieciaka, / niech się modnie nosi, niech za nim przepada całe / towarzystwo” – tamże, s. 58.

a kiedy milczę to milczę milczeniem ojców moich
nienarodzonych bo jeszcze się taki ojciec nie narodził
co byłby ojcem milczenia mojego milczącego a kiedy
milczę w pustce i ciszy to milczenie owo tę ciszę i tę

pustkę wypełnia i przepelnia tak dogłębnie że aż
wylewają one na ojców moich bezpłodnych posiwiale
głowy a kiedy milczę milczeniem milczącym daję nim
synowskie świadectwo ojców moich nienarodzonych

tragicznej bezpłodności która im włosy przyprósza siwizną
na ojcowskiej głowie a kiedy tak milczę milczenie to
wzbiera synowskim hałasem niezgody i rozbija w proch
tej ciszy i tej pustki formę pełną teraz milczenia mojego

krasomówczego i kiedy tak milczę milczeniem wrzaskliwie
brzemiennym wzbierającym już nie wiem czy milczeniem
moim to jest czy też hałasem przez ojców moich
nienarodzonych produkowanym niespiesznie po cichu po

ojcowsku a przecież przeciw synostwu mojemu które
milczeniem milczącym na zawsze już musi pozostać¹³.

Swoiście przetworzony poemat rozkwitający (na tyle swoiście, że – pozostając w zgodzie z tematyką wiersza, a i mego szkicu – temat nie rozkwita jak syn-gałąż z pnia-ojca, tylko przedziera się przez gałęzie, powtarza, próbując definiować-pseudonimować brnie w niby-tautologie, *idem per idem*) kojarzy się tu ewidentnie z elementami frazy Gombrowiczowskiej, tematycznie również z jego filipiką przeciwko „ojczyźnie” a za „synczyzną” z *Trans-Atlantyku* (nawiasem mówiąc, także i tytuł wchodzi do gry: statek transatlantycki z Gombrowiczowską „synczyzną” nie dopływa do brzegu, bo doznaje katastrofy). Trudno ocenić, co bardziej ulega tu katastrofie; chętnie wierzę, że owym „tytanem”, który musi zatonać, jest Ojciec w tradycyjnym, patriarchalnym rozumieniu (potwierdza to używanie frazy „ojcowie moi” – także przodkowie). Nie staje się to jednak ku wywyższeniu i intronizacji Syna, gdyż ten uporczywie „milczy”, nie może się wypowiedzieć, znakomita konstrukcja formalna zresztą podsuwa i takie skojarzenie – jąka się jak tonąca osoba, która rozpaczliwie chciałaby krzyknąć, coś powiedzieć, ale woda wlewa jej się do ust. Kuźnicki opisuje więc „zmiersch bogów”, śmierć starego paradygmatu, ale milczy o „nowym”, o sobie. „Stare” jest ewidentnie wyczerpane: „nienarodzone”, „bezpłodne”, „posiwiale”. „Nowe” wzbiera (jako woda!), ale ostatecznie bodajże ulega „Ojcom” i ich koncepcji „milczenia milczącego”. Na jeszcze innym poziomie wiersz ten można uznać za

¹³ S. Kuźnicki, *Geometria wody*, Brzeg 2010, s. 21.

obraz komunikacji pomiędzy dwoma mężczyznami według patriarchalnych reguł „twardości”: obaj mielibyśmy coś do powiedzenia, do wysłowienia jakiegoś uczucia, ale tego nie robimy; może to dotyczyć różnych relacji, ale w odniesieniu do ojcowsko-synowskiej uznanie takiego modelu za „bezpłodny” jest okrutnym i szczerym sposobem zanegowania „nieobecnego ojcostwa” jako ojcostwa w ogóle („ojcowie płodzą jak bezpłodni”, nie wiedzą po co, „na darmo”, „nothing will come of nothing”, jak mówi Król Lear do, co prawda, córki). Sfera elokucji (tego, co wypowiedziane) w tekście w istocie nie łamie „starego”, paradygmatu patriarchalnego, nie znaczy to jednak, że wiersz jest „konserwatywny”, przeciwnie – wszak sam wiersz, z konieczności i dla paradoksu – nie jest milczeniem; jest enuncjacją. Oczywiście operowanie na tak głębokich archetypach wzmacnia alegoryczność tego (i tak już gęstego) tekstu, zatem można go interpretować także jako wypowiedź o „nieobecnym Bogu”, „milczeniu Boga”, „Bogu ukrytym”, a także wszelkich gnostyckich złych demiurgach, ale ten wątek mnie nie interesuje (również Kuźnicki jest ateistą). „Odpowiednikiem” *Kobysanki* Zegadły jest Kuźnickiego *Piosenka dla E.*, córki Emilii (w innym wierszu występuje z imienia), tematycznie podobna – stawiająca kwestię narodzin nowego życia z „ograniczonych” podmiotów (jeśli dorastanie rozumieć jako „konstytuowanie się”, a więc „określanie się”), a otwierających na, mówiąc w wodnym kluczu, ocean możliwości:

powstałaś z ciała i ze świadomości –
z milionów kombinacji wolnych elektronów
krążących wokół twojej jaźni w pozornie
chaotycznych konfiguracjach płaszczyzn i figur

jesteś kim będziesz – kimkolwiek zechcesz –
to w tobie pewnego dnia spotkają się rzeki
i ich pomniejsze dopływy później naturalnie
przechodzące w żyłne delty i żeńskie ujścia

w tobie łapczywe węgorze wytwarzać będą
elektryczność nowego rodzaju wstrząsając
zastałą kombinacją wolnych rodników i
szeregami liczb zapisanymi w mokrym piasku

ciebie w końcu prąd ten doprowadzi do tłustego
kożucha morza do słonej obietnicy zamkniętej
w każdym milimetrze nieprzyjaznej plaży –
w każdej butelce przyniesionej przez wodę¹⁴.

Wyczytuję tutaj pewien rodzaj poetyki „niewyraźnego”.
Dyskursy abstrakcji fizycznych („wolne elektrony” tworzące miliony

¹⁴ Tamże, s. 44.

kombinacji), abstrakcji geometrycznych (płaszczyzny i figury), abstrakcji matematycznych (szeregi liczb), a także metafor wodnych stanowią ponawiane próby nazwania czegoś, co bardziej przeczute niż dające się jasno wypowiedzieć: metafizycznego zdumienia, jak określoność rodzi nieokreśloność i odwrotnie, jak z nieskończoności wylania się zbiór liczb posiadający pewien porządek (powiedzmy – porządek łańcucha DNA, kodu genetycznego, kodu kabalistycznego...) i tworzący niespodzianie coś koniecznego, gdy mogłoby się wydawać, że przypadkowego. Wyobrażenie „wielkiego otwarcia” (nie wiadomo, kim dziecko będzie, choć być może jest to jakoś zapisane, stąd świetna *quasi*-tautologiczna formuła „jesteś kim będziesz”, nie: „jesteś, kim masz być”, ani też „jesteś kim jesteś”) musi być abstrakcyjne, ponieważ abstrakcja pozwala wyrazić nieokreśloność czy nawet nieskończoność (trudno mi to pomyśleć inaczej, stąd mam wrażenie, że rozumiem, czy raczej odczuwam niejasną wizję poety). Tym samym nie jest to „postawa tacierzyńska” zgodna ze wstępnymi definicjami, ponieważ te były konkretne, nie zaś metafizyczne; od biedy można by powiedzieć, że Kuźnicki jako ojciec w tym wierszu jest czuły, gdyż dopuszcza możliwość, że jego dziecko wybierze każdą możliwą drogę życiową („będziesz – kimkolwiek zechcesz –”). Tacierzyńskie konkrety znajdujemy we *Wszystko jest iluzją*¹⁵. Łączy on czarny humor z ekspresją czułości, dokładniej – czułość zostaje tutaj wyrażona poprzez dość makabryczny obraz. Piękno, w które bajki każą wierzyć dzieciom – barwne motyle – podszyte jest domniemanym okrucieństwem. Sama historyjka nosi też znamiona bajki z morałem, ale raczej dla dorosłych (dla innych tatusiów?) – oto ojciec wybiera się na samotną wyprawę rowerową, oddala od dziecka i dostaje od „świata” jakby „znak”, przestrożę, kiedy wraca do domu, słyszy topos „równego oddechu dziecka”, jak się domyślam, i to budzi w nim poruszenie, może jakiś rodzaj winy i chęć odkupienia przez ofiarę, żeby było zabawniej – krwawą. Całość jest zatem conceptem, który w wyszukanej, „ponowoczesnie barokowej” formie mówi tyle samo, co przysłowie tak potoczne, że banalne, że nie brane dosłownie (efekt makabry bierze się w wierszu stąd, że poeta sprawdza, jakby to było jednak wziąć je „dosłownie” – „docieleśnie”): „dla dziecka oddałbym wszystko”. Również moral dla innych tatusiów brzmi jak potoczny banał: „trzeba więcej czasu spędzać z dziećmi”. Niewykluczone jednak, że jest tu i pointa głębsza: odczucie własnego strachu na widok zdumiewającego, choć niegroźnego zapewne zjawiska przyrodniczego, powoduje, że przerażony (używam mocnego słowa, bo z opisu wynika, że długo nie może się wyzwolić z władzy tego obrazu) mężczyzna sam czuje się jak „dziecko”, jak „bezbronne dziecko”, co uświadamia mu, że „prawdziwe dziecko”, jego własne, jest ileśkroć bardziej bezbronne

¹⁵ Tamże, s. 16.

i poprzez owo nieco egoistyczne przebudzenie odkrywa w sobie czulość. Niewykluczone, że jest to także archetypowa podróż „progowa” po uzyskaniu dojrzałości: tym, co herosa mierzi, jest „słodycz” (wspomniana w wierszu) dziecięcego świata, wiązane z nią sentymentalizm, kicz; odkrycie okrucieństwa czy ohydy pod rzeczonym „pięknem” wywołuje transformację. Wspominałem wcześniej o związkach pomiędzy tacierzyństwem a pracą nauczyciela, a także o poszukiwaniu „tacierzyńskiej postawy wobec świata”. Dostrzegam ją w *Tłustym czwartku* Kuźnickiego:

morderca zamknięty wewnątrz czaszki
psa oblizuje tłuste wargi – jego czas
jeszcze przyjdzie – on wie to na pewno

..... – złowrogie zawodzenie niesie się
z wiatrem od lasu przez pola aż po same
rowy melioracyjne tuż przy szkole

– *czasami tak już jest że w lustrze nic się
nie odbija – dzieje się tak właśnie dzisiaj –*

morderca zamknięty wewnątrz czaszki
psa wykrzywia szczęki zwierzęcia zmuszając
je do mówienia – *zabij mnie rozwał mi łeb*

a będę wolny – zdaje się dodawać historia –
dzień później kupuje dwanaście pączków –
po jednym dla każdego dziecka w klasie¹⁶.

„Prywatnie” poeta określa takie stany jako „wkurw”, „bycie na wkurwie” (być może po prostu jeszcze nie wykorzystał tego słowa w „publicznym” tekście, ale jest na co czekać). Może też chodzić o „morderczy” ból głowy, nie o jakiś metafizyczny, lunarny napad wściekłości na świat. Z pewnością jednak jest to opis „odmiennego stanu świadomości”, „niebycia sobą”. Jak daje się zrekonstruować, z powieścią gotycką w głowie podąża podmiot nie przez las, gdzie mieszkają bracia-wilcy, lecz przez miasto do szkoły, gdzie pracuje, gdzie musi przemówić ludzkim głosem. Przeskok do następnego dnia pozbawia ciekawskich czytelników dopowiedzenia, co wydarzyło się w szkole, czy kupno pączków¹⁷ dzień później jest aktem ekspiacyjnym za „warknięcia”, czy

¹⁶ Tamże, s. 20.

¹⁷ Tu zresztą można pobawić się w skojarzenia pop- i kulturowe. Zakładamy, że pączki wręczone są w tytułowy Tłusty Czwartek. Zatem dniem „wukrwu” była środa. Jeśli uznać, że angielskojęzycznym odpowiednikiem na poziomie złożenia leksykalnych byłaby *Bloody Wednesday* (jak *[Sunday] Bloody Sunday*, najbardziej bodaj znana), to kojarzy się to z tytułem klasyka tzw. „kina B” z 1985 r., prezentującego gatunek *slasher*: w kluczowej scenie główny bohater „na wkurwie” morduje 35 osób w restauracji typu fast-food.

też powrotem do zwyczajowej „tacierzyńskiej postawy wobec świata”, jaką winien reprezentować nauczyciel – czulej.

4.

Marcin Badura zastosował w swojej debiutanckiej *Bliźni* wyrazisty zabieg kompozycyjny – wielu wierszom przydał apostrofę „synku”. Trudno tu jednak mówić o dialogach z synem (Adasiem, jak się dowiadujemy z jednego z wierszy, z innego wiemy, że w wieku przedszkolnym), są to raczej wyznania ojca, zresztą niekoniecznie na tematy związane z tzw. „światem dziecka”, przeciwnie, raczej stanowiące zwierzenia bezradnego dorosłego. Badura bowiem kreuje interesującą „retorykę bezradności”, w której treści polityczne i społeczne kierowane są do dziecka, niewątpliwie niemogącego ich zrozumieć, wiele jednak wskazuje na to, że Ojciec jest tu odpowiednim partnerem dla Syna, ponieważ, wbrew oczekiwaniom związanym z wiekiem, rozumie niewiele więcej. Badacze przemian postaw ojcowskich uznali serial *Tata, a Marcin powiedział* za przejaw „nowego ojcostwa”, co podsuwa mi pewien koncept interpretacyjny w odniesieniu do tacierzyńskich wierszy Badury – Marcinem, *nomen omen*, który „powiedział”, jest sam „tata”. Jak pamiętamy, w serialu Syn zadawał tzw. „trudne pytania”, które wprawiały Ojca w konsternację i nadkruszały jego obraz jako „wszystkowiedzącego”; u Badury sam Ojciec przychodzi do Syna, by „wyjaśnić mu świat”, tak jakby uważał, że wynika to z jego roli, swoimi wypowiedziami zaś demonstruje swój brak tej „pewnej wiedzy”. Jeśli więc w różnych nurtach pedagogiki sugeruje się, by dać małemu dziecku konstrukty „stabilnego obrazu świata”, które ewentualnie w „odpowiednim wieku” ono samo zakwestionuje, to Badura od samego początku uczy dziecko sceptycyzmu. Można także dopatrzeć się ironicznej gry z modelem „edukacji obywatelskiej” i „patriotycznej”. Przemawia tu sceptyk być może sam tak wychowany, który próbuje zreprodukować, mówiąc językiem Bourdieu, swoją własną socjalizację, jednocześnie permanentnie podkreślając jej „nieprzystawalność”, kompromitując ją. W tym wierszu zdaje się potwierdzać takie odczytanie data „grudzień osiemdziesiąt”:

synku
kiedy odśnieżam w czasie terazniejszym a gałęzie
wyciągają ciekawe łapska nic dziwnego
że taki jestem ugnojony tą zimą
bo też zdaje się nie mieć końca ten grudzień

osiemdziesiąt¹⁸.

¹⁸ M. Badura, *Bliźnia*, Kraków 2010, s. 34.

Temu wierszowi można zresztą przypisać konkretny adres polityczny, wiążący się z nawoływaniem do „edukacji patriotycznej” i niemożności wyzwolenia się światopoglądowego z kategorii obowiązujących w czasie formowania się Solidarności. W innym wierszu język politycznych haseł zostaje „sprowadzony” do konkretnego i „prywatności”. Przy okazji Badura dowcipnie nawiązuje do polemiki poetyckiej z lat 70. i 80. pomiędzy Nową Falą a „Nową Prywatnością”:

synku
bardzo mnie z mamą bolą
twoje zaparcia i kolki

i choć z pewnością
zabrzmie to komunistycznie i śmiesznie albo
jak manifest nowej fali
twoja kupa jest teraz
naszą kupą¹⁹.

Oczywiste jest, że sceptycyzm, ironia, dowcip, koncept – kojarzące się z poezją Piotra Macierzyńskiego – nie negują tu czułości tacierzyńskiej. Także i ta zostaje jednak poddana owym zabiegom dekonstrukcyjnym, znów, zdaje się, zdradzającym bezradność:

przeżyłem stan wojenny i czarnobyl więc
ten cholerny plac zabaw też powinienem przeżyć
choć z drugiej strony
nigdy nie byłem prowadzony na rzeź
nawet nie mam dwudziestu czterech lat

doprawdy nie wiem jak ocaleję²⁰.

Czy można wyczytać u Badury „tacierzyńską postawę wobec świata”? Rozumiałbym ją właśnie jako „ucieczkę w prywatność” przed Wielkimi Narracjami, niekiedy będącymi już tylko „wielkimi hasłami”, sceptycyzm poznawczy wobec dyskursu fallogocentrycznego, on to bowiem owe Wielkie Narracje wyprodukował, zdolność do przyznawania się do własnej – męskiej?, ludzkiej? – słabości czy bezradności („męski” i „ojcowski” gender jest w tomie właściwie jedynym, Syn i Matka nie mają głosu, brak tematyzacji ich ról; niekoniecznie musi to wynikać, co w naszej kulturze chętnie się zarzuca, o egocentryzmie poety, wynika – moim zdaniem – z przyjętej kreacji podmiotu „bezradnego”).

¹⁹ Tamże, s. 10.

²⁰ Tamże, s. 33.

5.

Ryszard Chłopek w cyklu jedenastu niepublikowanych wierszy, które mi udostępnił, przedstawia się jako uważny i ironiczny obserwator swoich dzieci, a także własnego tacierzyństwa – odmiennie niż w poetyce Badury relacja Ojciec-Dziecko jest tu interakcyjna. Porównam to na dwóch wierszach o podobnym motywie wyjściowym. „Mój trzyletni synek wierzy że kupy po spuszczeniu wody idą do nieba a ja rano / podczas sikania powiedziałem do sisusiaka lej człowieku...”²¹, notuje Badura, w tym wypadku, jak i w innych, nie cytując słów syna, tylko oddając je w mowie zależnej. Analogicznie do tego zjawiska wygląda „transmisja wartości pedagogicznych” w ujęciu Badury – Ojciec, jak już mówiłem, mówi (próbując przekazać). Chłopek w świetnym i dowcipnym wierszu zwierza się z *Bycia wzorem*:

Bycie wzorem dla trzyletniego syna ma też swoje wady,

doświadczam tego ilekroć idę do toalety.
Po minucie wchodzi Sławek,
ściąga spodnie i mówi:
Ja też chcę kupę.

Teraz!

Być może Ojciec powinien być wzorem – podpowiada podmiot – ale zapewne widzi też granice, powiedzmy, mimetyzmu (w tym wypadku: kulturowo-fizjologiczne), których dziecko nie dostrzega; cóż

²¹ Tamże, s. 67. Ciekawie wypada także porównanie dwóch wierszy obu poetów mówiących o tym, jak wyobrażają sobie, jak synowie ich postrzegają, czy raczej wyobrażają sobie. U Badury we śnie o pająkach Ojciec, cokolwiek z Schulzowskim podtekstem, kojarzy się z owadem: „krzyknałeś przez sen // śni ci się pewnie / że pelźnie gdzieś / pająk // ma śmierdzący odwłok / jak starość / i włochate nogi / jak tata” – tamże, s. 6. Badura zdaje sobie więc sprawę, że ciało dojrzałego mężczyzny może się dziecku wydawać przerażające, „potworne”, choć niewykluczone, iż jest to autoironia, ewentualnie maskująca jakieś nieświadome lęki (np. osaczenia Syna swoim tacierzyństwem, co pewnie wykladałoby się, *à rebours*, jako wyraz lęku przed osaczeniem przez dziecko). Chłopek w wierszu *Michał ma dwa tygodnie* bawi się inną fabułą baśniową: „Jeśli Michał otwiera oczy, / to patrzy ma mnie podejrzliwie, / być może się zastanawia / dlaczego dzisiaj mama / ma takie wielkie oczy”. Jednocześnie dwocipnie gra kategoriami *gender*, zarówno nie bojąc się przypisać sobie kategorię żeńską, jak i zwracając uwagę, że być może małe dziecko nie różnicuje płci rodziców we wczesnym wieku, co zgadzałoby się z konstruktywistycznymi ujęciami płci, negującymi „mit naturalnego macierzyństwa”, po pierwsze, a po drugie – w konsekwencji rewindykującymi tacierzyństwo. Jeśli powrócić do baśniowego skojarzenia, to na ową niezróżnicowaną płciowość nakłada się obraz „wilka-wilczycy”. To z kolei pozwala poszerzyć skojarzenia symboliczne o wilczycę, która wykarmiła Remusa i Romulusa. Z owego genderowego zmieszania wynika oczywiście dalej, iż również Ojciec może być „wilczycą”.

z tego wynika, kontrolować się?, zaprzeczać fizjologii własnej czy dziecka? Tłumaczyć? (Marginalnie tylko przy obu tych wierszach odnotujmy, iż wiek obu Synów, 3 lata, mniej więcej odpowiada Freudowskiej „fazie analnej libido”, charakteryzującej się wzmożonym zainteresowaniem wydalaniem i jego efektami, sytuowanej na 1-2 rok życia). Sławek zresztą działa na tatę jak „mały mistrz zen”, co poeta jak gdyby przeczuł już w wierszu „tużponarodzeniowym”:

Lekkie maszyny budowlane

Sławek pojawił się znikąd.
To nic, że Agata nosiła go tyle dni,
a lekarze zatrzymywali,
ale jednak przyszedł.

Pojawił się znikąd. Razem
ze swoją czkawką, kolką,
zezem i potówkami.

Zaskoczył mnie jak napastnik,
który mija gardę i wali
prosto w splot.

Pierwotne zdziwienie jest więc medyczno-korporalne, ta sfera jednak okazuje się dopiero zapowiedzią rozmaitych „zdziwień” psychologicznych. Warto też zwrócić uwagę na ironiczne, niemal cytatywne, użycie języka „prawdziwej męskości” w poinczie wiersza – dla wielu tradycyjnie się pojmujących mężczyzn narodziny (nieplanowanego zwłaszcza, inaczej niż w tym wypadku) potomka bywają opisywane właśnie w języku walki, jako „cios”; Chłopkowi z lekkością godną wagi muszej udało się to połączyć z motywem Dawida i Goliata, ale też, jak sądzę, wyzyskać dwuznaczność (o ile nie wieloznaczność) „splotu” – słonecznego, czakry odpowiedzialnej za „radość życia”, nawet jeśli ta przez chwilę po „ciosie z zaskoczenia” traci dopływ oddechu (przez wielu znawców tematyki „czakr” zwanego *prana*; Rysiek ćwiczył kiedyś jogę), także słowo „garda” podejrzewam tu o wieloznaczenie, mianowicie obok znaczenia specjalistycznego, bokserskiego, jako określenie techniki obronnej, oznacza też etymologicznie z francuskiego rodzaj „ochrony przez dystans”, „straży pilnującej dostępu”. Od samego początku zatem było wiadomo, że przy tym „bezpośrednim” dziecku w maski i gry nie uciekniesz. Kapitalny pod tym względem jest wiersz *Sławek i marsze równości*, ironizujący mitologię „pierwszego słowa”, jak też ukazujący Chłopka jako doskonale ponowoczesnego genderystę:

Sławek przeży się cały i z mozołem
wypowiada swoje pierwsze słowo:

gej!

Rozsądek mu podpowiada:
cofnij to słowo, bo będzie katastrofa,
zabiorą ci becikowe, skreślą ulgi podatkowe
dla rodzin wielodzietnych, masz mówić:
„mama, mama”.

Cofnij to słowo, bo premier poda się do dymisji,
papież abdykuje, a Pomorze zostanie
dzielnicą Warszawy.

Nie wolno ci tak mówić, od takich słów
przewracają się staruszki, upadają rządy
i opiniotwórcze pisma literackie.

Rozsądek mówi rozsądnie i ma argumenty.
Mimo to Sławek pręży się cały i zawzięcie powtarza:

gej!

gej!

gej!

Również i ten wiersz można zestawić z Badurową poetyką „dziecko a dyskurs społeczny”. Interesujący jest też zabieg dwuznaczności zaimka „mu”, odnoszącego się, jak się po chwili czytelnik domyśla, do podmiotu-Ojca, choć na pozór wynikałoby, że do Syna i jego „rozsądku” – narzędzia, które zresztą okazuje się być wytwórcą zmartwień, zaprzeczaczem spontaniczności (w imię „kultury jako źródła cierpień”), zapewne radosnej (biorąc pod uwagę etymologię słowa *gay*). Nie wiem, czy opisana scenka jest „autentyczna”, czy „podhecowana”, ale Chłopkowi udało się świetnie zakpić z własnego Ojcowskiego superego a także czegoś, co Zbyszko Melosik ujął hasłowo „męskość i niepokoje wokół heteroseksualizmu”, a Eve Kosofsky-Sedgwick nazywała „paniką homoseksualną”²². Rytuał interakcyjny między Synem a Ojcem dopełnia się, gdy podmiot dostrzega nie tylko swoje ojcowskie „bycie wzorem”, ale sam czerpie z podpatrywania bawiącego się samochodzikami Syna wiedzę o poetyckiej *techné* (w *Jak się robi wierszę*). I w tym starciu Goliata z Dawidem chodzi o ironię wobec „poezji” w ogóle i własnego „bycia poetą”, a przede wszystkim zironizowanie patriarchalnego pragnienia, by „Syn szedł w ślady Ojca” (Syn ustawia samochodziki – Ojciec uważa to za metaforę czy alegorię układania

²² Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002, s. 35-47; E. Kosofsky-Sedgwick, *Toward the Gothic: Terrorism and Homosexual Panic*, [w:] *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, s. 83-96; P. Sobolczyk, *Socjopata jak łopata. Daniela Kozłarskiego „prawicowy humor” wobec paniki homoseksualnej*, „Fragile” 2012, nr 3, s. 28-33.

wiersza...)²³; pragnienia, które wyklucza właśnie interakcję. Interakcja ta gra także kategoriami „siłowymi”, o których już wspominałem, wedle mechanizmu, który rekonstruję mniej więcej tak: „słabszy z natury” będzie na pozycji silniejszego i odwrotnie. To zaś można już wiązać nie tylko z ponowoczesnymi koncepcjami tacierzyństwa, ale także wschodnimi filozofiami i walki, i działania jako takiego²⁴, wedle których kto robi krok wstecz miast demonstrować siłę, jest dwakroć silniejszy..., czytaj: gdy Ojciec pozwala sobie na „słabość”, ustępuje przed Dzieckiem, „słabym Ojcem” nie jest...

BIBLIOGRAFIA

1. Ł. Abalar, *Prawo drugiej nocy*, Bytom 2007.
2. K. Arcimowicz, *Przemiany męskości w kulturze współczesnej*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.
3. K. Arcimowicz, *Wizerunek ojca w polskich mediach na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.
4. A. Barabasz, *Mężczyźni metroseksualni i mężczyźni überseksualni – czyli jaki? Internetowe wzorce męskości – próba analizy socjologicznej*, [w:] *Męskość (nie)męska. Współczesny mężczyźni w zmieniającej się rzeczywistości społecznej*, red. K. Piątek, Bielsko-Biała 2007.
5. M. Badura, *Bliźnia*, Kraków 2010.
6. M. Fuszara, *Dobrze jest być rodzynkiem, czyli mężczyźni w zawodach sfeminizowanych*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.
7. F. Hurstel, G. Delaisi De Parseval, *Mój syn, moja walka*, [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau i D. Roche, przeł. J. Radożycki i M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.
8. K. Jankowska, *Mężczyźni – nauczyciele gimnazjalni i licealni*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.

²³ Podrzucę jeszcze inny ciekawy wątek. Otóż żona Chłopka, Lucja Abalar, w tomiku *Prawo drugiej nocy* (Bytom 2007) zawarła kilka wierszy macierzyńskich o ich wspólnych dzieciach, np. *Stawek i ja* (s. 23). jeśli dobrze odczytuje, rysuje się w tomiku także inny wątek – przedwcześnie zmarłego dziecka.

²⁴ Na przykład według taoistycznej zasady *wu wei*. Wydaje się bardzo ironiczne, że Chłopka nie wycofuje metaforyki „walki” czy „wojny”, w znaczeniu: wychowuj swojego Syna na wojownika, jak nakazywał paradygmat Zachodu, tylko przesuwając akcenty w owym „wojowaniu”, jakby miał uczyć Syna wojny według tao czy budyzmu, na przykład podług słynnej *Sztuki wojennej* Sun Zi czy Sun Bina.

9. E. Kołodziejczyk, *Poeta na „tacierzyńskim”*. *Obrazy ojcostwa w poezji Jarosława Mikołajewskiego i prozie Jacka Podsiadły*, [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, red. Z. Andres, J. Pasterski, t. 2, Rzeszów 2010.
10. E. Kosofsky-Sedgwick, *Toward the Gothic: Terrorism and Homosexual Panic*, [w:] *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985.
11. A. Krajewska, *Konteksty ojcostwa*, [w:] *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*, red. M. Fuszara, Warszawa 2008.
12. K. Kuczyńska-Koschany, *Miłobędzka, macierzyństwa*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
13. S. Kuźnicki, *Geometria wody*, Brzeg 2010.
14. Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002.
15. K. Piątek, *Nowy wymiar ojcostwa jako nowy wymiar męskości*, [w:] *Męskość (nie)męska. Współczesny mężczyzna w zmieniającej się rzeczywistości społecznej*, red. K. Piątek, Bielsko-Biała 2007.
16. P. Sobolczyk, *Socjopata jak łopata. Daniela Kozłarskiego „prawicowy humor” wobec paniki homoseksualnej*, „Fragile” 2012, nr 3.
17. R. Wojacek, *Chodzę i pytam. Wybór wierszy*, oprac. Z. Feddecki, Warszawa 2002.
18. M. Zegadło, *Światło powrotne*, Łódź 2010.

KAMIL DŹWINEL
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**„W sąsiednim pokoju umiera moja matka”.
Fragmety obrazu matki w wierszach
Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego**

„w oknie stoi jej młode
źle uśmiechnięte”

Tadeusz Różewicz, *Zły syn*¹

Znamienna intencja twórcza przyświeca poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Oto bowiem, brnąc przez jego schizofreniczny, wielowątkowy, niespodziewanie urywany, innym razem nad wyraz rozbudowywany, zbyt intensywnie szczegółowy liryczny świat napotykam takie antyautobiograficzne deklaracje: „nazywają to procesem tworzenia / niech nazywają jak chcą nic im do mojego procesu // gnicia proszę wycieczki nic im do Dycia”², „powiadam żadnych informacji o mnie i o moich rodzicielach / dla tych co układają herbarze lub bawią się w donosicielstwo / lecz nigdy nie docieczą źródła naszej schizofrenii” (MWO 131). I nie jest tu najważniejsza perspektywa autora ukrywającego się za tekstem przed czytelnikami lub badaczami, ale jego postawa, gdy chce uchronić swoją intymność przy jednoczesnym nierezygnowaniu z twórczości ożywianej, a więc publikowanej. To jedna strona medalu,

¹ T. Różewicz, *Zły syn*, [w:] tegoż, *Matka odchodź*, Wrocław 1999, s. 52.

² E. Tkaczyszyn-Dycki, *** *w tym małym przygranicznym miasteczku*, [w:] tegoż, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010, s. 272. Wszystkie cytaty z wierszy Dyckiego przywołane w moim artykule pochodzą z powyższego tomu, najnowsza książkę *Imię i znanie*, nieujęta w tej edycji, przywołuję za pomocą tradycyjnych przypisów dolnych. Cytaty będą lokalizowane przez podanie skrótu tytułu tomu, z jakiego pochodzi dany wiersz, oraz numeru strony. Użyte skróty: N – *Nenia i inne wiersze* (1990); MWO – *Młodzieniec o wzoronych obyczajach* (1994); LM – *Liber mortuorum* (1997); PBNMZ – *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (2000); DSZSDNC – *Daleko stąd zostawiłem swoje dawne i niedawne ciało* (2003); PNN – *Przyczynek do nauki o nieistnieniu* (2003); DRP – *Dzieje rodzin polskich* (2005); PZU – *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* (2008).

druga wiąże się z owej intymności perseweracją, nieustannym, chorobliwym jej obnażaniem, publicznym prześwietlaniem, niejako w myśl Tkaczyszynowej zasady, że „każdy poeta jest zbokiem” (PZU 405), który mimowiednie dekonspiruje się „w każdym wierszu” (DRP 350).

Nie pierwszy to raz pozostawia mnie autor *Liber mortuorum* w poznawczej konfuzji, zdezoriantowanego, poszukującego drogowskazów ułatwiających kontakt z tą poezją. Piotr Kępiński zauważa: „Tyle w tych tekstach, że wystarcza na długo. Tyle emocji, że trzeba będzie jeszcze wiele razy do nich wracać”³ i o pewnym przesyconiu emotywnym można rzeczywiście mówić. Co ciekawe, z owego przesytytu rodzi się nieustanny niedosyt: niby wiemy o podmiocie Dyckiego bardzo dużo, ułatwia nam pozornie sprawę jego monolityczność – to, że w zdecydowanej większości wierszy mówi jeden bohater-podmiot – pomagają liczne odniesienia do biografii autora, podane niejednokrotnie z kronikarską pieczołowitością. Jednak na pewnym etapie poznawania tej poezji wypada się zatrzymać. Intymność jest tu bowiem wyrażona, ale przesłania ją kotara okolicznościowych niejasności, które jak gdyby w roli „zagęstnika” tajemnicy wypełniają świat poezji Dyckiego. Oprócz wszechobecnych brudu, śmierci i choroby – ciemność tych wierszy współkształtują: mgliście kreślony rodowód własny poety (Dyccy, Hryniawscy, Argasińscy etc.)⁴, pochod zmarłych przyjaciół (szczególnie Leszek Ruszkowski pojawiający się nieustająco od *Nemi*), sąsiadów, kalejdoskop miejsc (Lubaczówka, Wólka Krowicka czy „Wawcia”), słowem – onomastyczny fotoplastykon. Dochodzi do tego jeszcze problem nierepetycyjnej semantycznie repetycyjności formalnej, autointertekstualności poszczególnych fraz, motywów, wątków, rozwiązań wersyfikacyjnych, co Piotr Śliwiński rozpoznaje tak: „Mimo że następne tomy Tkaczyszyna-Dyckiego będą podobne do poprzednich, to jego wiersze będą znowu całkowicie niepodobne do niczego”⁵.

Czytelnik Dyckiego staje więc na rozdrożu: z jednej strony jest zewsząd atakowany biograficznymi szczegółami, budującymi klimat

³ P. Kępiński, *Na pokuszenie. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, czyli krytyk zamyka drzwi*, [w:] tegoż, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław 2007, s. 48.

⁴ Nawet zamieszczony w najnowszym tomie Dyckiego *Przypis m.in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem „Gniazdo”* (E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamie*, Wrocław 2012, s. 56) wyjaśnia niewielką tylko część rozsianych po całej twórczości autora *Młodzieńca o wzoronych obyczajach* zagadek biograficznych. Jeden z badaczy pisze zresztą: „Przedmiotem poezji Tkaczyszyna-Dyckiego jest jego osobista historia, utkana z nazwisk osób z nim spokrewnionych i uczuciowo bliskich. Ich splecione losy [...], naznaczone chorobą, której światło jest »oślepiające«, są rodowodem i jego losu, i jego wierszy” (J. Mikołajewski, *Historia odrębna*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001, s. 6).

⁵ P. Śliwiński, *Wstęp, garść intuicji, pierwsze, wciąż pierwsze wrażenia*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 7.

intymności, z drugiej jednak – wkracza w intensywną ciemność, odczuwając owej intymności obcość. Paradoks nieprzystawalnej prywatności wiąże się – jak większość wielkich tematów Dyckiego – z kwestią prymatu śmierci w świecie jego wyobraźni⁶. Już w wierszu z debiutanckich *Nenii* pojawiają się ważne słowa: „powiem ci że cementarz lubaczowski nie ma granic” (N 28), a w innym utworze z tego tomu znajdujemy określenie: „nieodrodny syn tych co poumierali” (N 45). Poeta gorliwie głosi przeświadczenie o niezbywalności dziedzictwa przodków, dlatego cementarz nie ma w jego ujęciu granic, przenosi swoje *memento mori* także tam, gdzie powinno dominować życie. Przy czym nie zawsze musi dotyczyć to schedy kulturowej, wielokrotnie bowiem pokazuje autor *Zaplecza* również przechodniość traum. W innym miejscu pisze: „kości załęgną ci się w wierszu” (LM 170) i widać dokładnie jego perspektywę liryczną – zasadnicze poddanie się wpływowi przeszłości, choć z ciągłą intencją jej przepracowywania. Czytamy:

odejdz jedną z tych ciemnych
dróg zapomnianego i obróconego
w nic dzieciństwa
w którym nie znajduję schronienia (MWO 180)

– i wiersz wręcz prosi się o psychoanalityczną lekturę. Zrujnowany dom dzieciństwa znajduje swoje odbicie przecież nie tylko w tym miejscu⁷. Jesteśmy jednak u Dyckiego, a więc relacjom o dziecięcych traumach towarzyszą zachwyty (choć nie w postaci euforycznej, raczej ściszone,

⁶ Zob. szerzej na temat śmierci w twórczości Dyckiego: B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przestawnej ziemianki*, „Nowa Res Publica” 2000, nr 1/2; G. Jankowicz, *Śmierć w pierwszej, drugiej i trzeciej osobie*, [w:] „jesień już Panie a ja nie mam domu”, s. 51–57; J. Momro, *Liryczne oblicza śmierci (czyli Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i Józefa Czechowicza fotografie cementarzy)*, [w:] „jesień już Panie a ja nie mam domu”, s. 69–77; M. Malczewski, *Pisanie śmierci śmierci*, „Polonistyka” 2005, nr 10.

⁷ Charakterystyczna jest przy tym perspektywa domu jako amalgamatu – wielkiej i małej historii, samotności, wygnania, nieczęstych w tej poezji chwil radości, traumy umierania matki i innych bliskich, lektur, wiar, języków. Najczęściej mamy jednak do czynienia z przenoszeniem tego wszystkiego we wspomnieniach nadawcy, z koczowniczym trybem życia przezeń podjętym: należy zwrócić uwagę, jak często pojawia się informacja o zmianie miejsca zamieszkania, wyjazdach w przemyskie, „bydleniu” u Gemlaburbitsky’ego, wizytach „w lubelskich domach publicznych moich przyjaciół” (kilka wierszy o tym incipicie). Na temat lirycznych wędrówek Dyckiego zob. C. Zalewski, *Dworce dworce jak łożyska wielkich rzek (podróże i przystanki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] „jesień już Panie a ja nie mam domu”, s. 58–68. O lirycznych reprezentacjach bezdomności – tymczasowości egzystencjalnej, rodem z *Wierszy mieszkalnych* Stanisława Barańczaka – pisze Anna Legeżyńska, *Współczesność koczownicza. Sytuacja bezdomności w utworach lirycznych*, [w:] tejsze, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 36–70 (zob. też pierwszy rozdział tej książki, pt. *Centrum świata. Antropologiczna i literacka semiotyka Domu*, [w:] tamże, s. 7–35).

ironiczne) np. nad brzmieniem „chachlackich” słów w *Imieniu i znamieniu*. Krzysztof Hoffmann zauważa kolejny paradoks: „Dycio z wierszy ma dom jedyny możliwy i jednocześnie jest rozdzierająco bezdomny”⁸. Wiele jest, jak widać już po tych kilku egzemplifikacjach, nierozstrzygalników w liryce autora *Peregrynarza*, przy czym logika w tym świecie ma właśnie – celowo, z premedytacją – być nieustannie poddawana sprawdzianowi ludzkich antynomii. Przypomnę częstokroć przywoływany, bo i bardzo reprezentatywny fragment wiersza z *Liber mortuorum*:

bo ta ciemność teraz i ta ciemność potem
to są wszystko rzeczy nie do pogodzenia
z którymi niechaj nic cię nie łączy chyba że jest
coś o czym nie wiem (LM 151)

Szkopuł w tym, że omawiane wiersze właśnie z owymi „rzeczami nie do pogodzenia” łączą się nieustannie. Jak pisze Tomasz Stępień: „Przeciwstawne elementy są w tej poezji bardzo często kojarzone ze sobą”⁹. Tylko ściśle przylegające przeciwieństwa, zdaje się mówić Dycki, prezentowane poprzez wielość doznań i emocji – pozwolą nam poznać prawdę o nas samych. Cóż począć z tym, że miejsce nowo odkrytej, epifanicznej prawdy ma charakter dynamiczny i wymaga ponawianego wysiłku poszukiwania i ocalania tej wartości? Autor *Przewodnika dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* dotyka tu kwestii podjętych przez Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza, a także przez innych poetów XX wieku.

Wielką siłą poezji Dyckiego pozostaje w końcu i to, że pragnie ona sprostać wyzwaniu przewyciężenia, wypełnienia wszelkiej pustki – wszak „współczesna poezja polska to nekrologi” (PZU 377), próbujące dać odpór brakowi – nazywając urazy po imieniu, może nawet nazbyt „prowokując ostentacją”¹⁰. Tu każde imię jest znamieniem, a każde znamie ma swoje imię (zresztą niejedno). Podejmując grę Dyckiego w koniunkcję rozłączności, przyjrę się – z wielu punktów obserwacyjnych – wpisanemu w jego dzieło obrazowi matki (a właściwie jego fragmentom): migotliwemu, wymykającemu się, rozproszonemu, ale niezmiernie istotnemu, powiązanemu nierozłącznie z intymnością i ciemną genealogią jego poetyckiego „ja”. Matki, która ukształtowała tożsamość, o czym – szczególnie w kontekście mrocznych aspektów relacji syna z rodzicielką – nieczęsto zdarza się pisać z taką

⁸ K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza-Tkaczyszyna Dyckiego*, Szczecin 2012, s. 40. Por. interesujący tekst Natalii Rapp, *O (nie)możliwości psychicznego azylu w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy*, s. 239–251.

⁹ T. Stępień, *Kamień który karmi?*, „FA-art” 2000, nr 1/2, s. 28.

¹⁰ Jak pisze Jarosław Klejnocki, *Odstaniając kości (kilka uwag o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego)*, [w:] *„jesień już Panie a ja nie mam domu”*, s. 9.

częstotliwością współczesnym poetom. Przy tym nieustannie pamiętam, że Dycki do swojego pokoju dzieciństwa (ale także dorosłości) „ani zaprasza ani nie zaprasza” (PBNMZ 197). Przy tym nieustannie doceniam, że na moich oczach stara się on, wędrując ponad kategorią wstydu, „uwolnić od przeszłości” (PNN 261).

Autorzy piszący o poezji Tkaczyszyna w wyliczeniach jej wielkich tematów właściwie zawsze umieszczają matkę¹¹. Słowo „matka” występuje na przestrzeni dotychczasowego dorobku autora *Peregrynarza* kilkadziesiąt razy (bliżej nawet stu). Pojawia się często już na poziomie incipitów, a jest coś w konstatacji jednego z badaczy o tym, że „Dyckiego częstokroć daje się czytać wyłącznie wersami otwierającymi utwory”¹². Taka lektura – jeśli poszczególne początki utworów pozwolą ustanowić zbiory, czyli wirtualne cykle literackie¹³ – pozwala sumować dookreślenia danego słowa-klucza, narastające wraz z kolejnymi wariantami licznych komponentów tego „poematu otwartego”¹⁴. Sprzyja to rzecz jasna zaciemnianiu, ale właśnie ciemność w tych wierszach jest najbardziej sugestywna. „Incipity z matką” wprowadza Dycki np. takie: „doglądałem właśnie od lat chorej matki...”, „matka myje chore, bardzo chore nogi...”, „moja matka kościół osobny...”, „najpierw zabrakło nam matek które porzuciliśmy...”, „po śmierci matki zginęły dwie łyżeczki...”, „w sąsiednim pokoju umiera moja matka...”. Ostatnia fraza pojawia się w wielu różnych partiach utworów Dyckiego, a nawet w wypowiedziach pozalirycznych¹⁵.

Jakie cechy obrazu matki widać na tym pierwszym, roboczym etapie? Wzmrożone sąsiedztwo śmierci, braku, negacji, wykluczenia, choroby, odejścia matki narzuca się aż nadto wyraźnie. Już teraz widać, że nie możemy mówić w przypadku jej portretu w Tkaczyszynowej liryce o relacji wypełnionej miłością, ciepłem, nadzieją, wsparciem, spokojem – zarówno w przytoczonych incipitach, jak i w częściach tekstu, które po nich następują, brak tego wszystkiego, z czym w pierwszym momencie kojarzy się matka¹⁶. Paweł Kaczmarski tak pisze o jej niejasnym

¹¹ Czynią tak np.: M. Piotrowski, *Liber mortuorum – rozległe labirynty czerni*, „Topos” 1999, nr 1, s. 67; J. Orska, *Refreny jak tajemne glosy*, „Nowe Książki” 2000, nr 4, s. 44.

¹² K. Hoffmann, *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, nr 5, s. 79.

¹³ Por. A. Pytlewska, *Cykl, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.

¹⁴ J. Giza-Stępień, *Inność: nienyczerpalne źródło tożsamości. Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jako współczesny dyskurs tożsamościowy*, „Dyskurs” 2006, z. 2, s. 189.

¹⁵ Chociażby w filmie prezentującym tom *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* stworzonym na potrzeby gali Nagrody Literackiej Nike (TVP 2, 2009). Materiał ten można obejrzeć na płycie dołączonej do najnowszej edycji wierszy zebranych Dyckiego.

¹⁶ O literackich obrazach matek – w kontekście romantycznych i pozytywistycznych źródeł tego toposu – pisze, opierając się na przykładach modernistycznych, Eugenia Łoch, *Kreacje postaci kobiet-matek w wybranych tekstach literackich okresu Młodej Polski*, [w:]

fenomenie u Tkaczyszyna: „Byłoby truizmem powiedzieć, że matka w wierszach Dyckiego nie wpisuje się w ramy tradycyjnej kulturowej roli matki. Jest definiowana przede wszystkim przez swą chorobę [...]; zawsze relacyjnie, w sposób cokolwiek niedookreślony, bezistotowy, efemeryczny”¹⁷. Nie zmienia to faktu, że pozostaje ona znaczącym, istotnym innym, jak określał osoby z najbliższego kręgu człowieka, kształtujące jego tożsamość, amerykański socjolog i filozof George Mead¹⁸. Nawet nie tyle znaczącym, co niemożliwym do pominięcia, wdrukowanym w „ja” innym; innym, który jest elementem – zupełnie jak „kropla brudu” (N 23) – bez którego nie byłibyśmy sobą. Zdarzają się jednak pośród terroru matczynej choroby, w znacznej mierze wypełniającej życie bohatera lirycznego, momenty oddalenia się od źródeł egzystencjalnych problemów oraz realnych obciążeń, jak w *Piosence o wolność*:

jesień już Panie a moje ciało jest
w podróży odkąd wykradłem się z domu
mojej matki i wybrałem wolność
moje ciało jest w ciągłej podróży (MWO 181)

W związku z tym, że dwa są główne „rodowody Dycia”: po pierwsze schizofrenia matki, a po drugie literatura¹⁹ – właśnie za pomocą tego drugiego oswaja się pierwszy. *Piosenkę o zależnościach i uzależnieniach* otwiera inwokacja, prośba o natchnienie (jakkolwiek parodystycznie rozgrywa się to pojęcie w całej twórczości Dyckiego) i... jeszcze o coś: „daj mi słowa abym kres / nazwał umiejętnie kresem [...] abym szalony nie wybiegł / z domu” (PZU 363). Otóż apel wiąże się z poszukiwaniem wentylu bezpieczeństwa, który pozwoli dać ujście wszelkim stłumieniom nawarstwiającym się w toksycznym domu: schizofrenia matki popycha ku pisaniu poezji²⁰. W jednym z *quasi*-wywiadów dodaje jeszcze poeta:

też, *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996, s. 65–101. Natomiast o przesunięciach w obrębie współcześnie widzianych, różnorodnych ról matek traktuje tom zbiorowy *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. naukowa R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Warszawa 2012.

¹⁷ P. Kaczmarek, *Sąsiedni pokój*, [w:] *Pokarmy*, s. 232.

¹⁸ Mówił ponadto o tzw. pierwotnej grupie odniesienia. Zob. G.H. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, wstępem opatrzyła A. Kłosowska, Warszawa 1975.

¹⁹ Korzystam tu z pomysłu Joanny Gیزی-Stępień, dz. cyt., s. 195.

²⁰ Tkaczyszyn-Dycki opowiada nawet następującą anegdotę o swoim pierwszym głębokim kontakcie z poezją polską: „»Jestem kochanką Norwida«, oświadczyła mi – ni stąd, ni zowąd – moja matka. Miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat. Matka od dłuższego już czasu skazana była na leczenie psychiatryczne. Poczulem nagle jedno wielkie łomotanie. Jedno wielkie gradobicie. Koniec świata w pojęciu jedenastoletniego chłopca. [...] Gdyby nie Cyprian Kamil Norwid, kochanek mojej matki, nie zainteresowałbym się poezją. To był ten wstrząs. Od tego się zaczęło” –

„Ów młodzieniec, którym byłem, spotyka się z czasem minionym, który nie był najgorszy, który nie był najgłupszy, który nie był nawet najmroczniejszy, mimo tego wszystkiego, co musiałem unieść, mimo buntu i karkołomnej ucieczki od domu, której nie wykonałem po dziś dzień. Mimo tej ucieczki od domu, od Dyciów, którą z trudem wykonuję”²¹. Przy czym bohater jego wierszy mimo wszystko musi w domu pozostać – cały tom, za który wręczono poecie Nike, zasadza się zresztą na dialektyce zależności i uzależnień: coś od Dycia zależy (powiedzmy egzystencja jego matki), a jednocześnie jest on od tego uzależniony, tkwiąc w trudno rozrywalnym łańcuchu – właśnie – zależności.

W twórczości Dyckiego uwypukla się perspektywa opieki nad chorą rodzicielką, trzeba obdarzać ją troską: nieustającą, ciągłą, kłopotliwą, co przyczynia się do depresyjnego napięcia podmiotu tych wierszy. Matka pojawiająca się w utworach autora *Nenii* cierpi na schizofrenię. Już w bodaj pierwszym tekście, w jakim się o niej wspomina, znajdujemy tę informację: „schizofrenia to ten ptak z wczoraj [...] najpierw zachorowała matka” (N 12). Sąsiadujący z nim wiersz przynosi natomiast taki oto obraz:

przechodził anioł koło
mojej matki rzekł
ty nie jesteś chora
Stefanio i zamilkł

ponieważ prawda była taka
przechodziłem koło mojej
matki wiele razy a za każdym
plątały mi się nogi (N 13)

Najwyraźniejsze powiązanie matki z perspektywą sakralną pojawia się w debiutanckim tomie²². Aldona Kopkiewicz zauważa zresztą: „W pierwszych książkach obraz matki ukazywany był przez uwznioślenie i sakralizację, a jej szaleństwo miało pewien wymiar metafizyczny”²³. Temat ten jednak w miarę przyrastania kolejnych

E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Za słowa łapie Anna Podczaszy*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0144, dostęp: 03.05.2013.

²¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem...*

²² Ważne są jeszcze w tym kontekście dwa wiersze: N 15–16 (w którym pojawia się pytanie wręcz panteistyczne: „gwiazdo przekłeta czy ty się wzięłaś / z mojej matki Stefanii” i w którym budowana jest wizja matki-wszechświata) i N 19 („moja matka kościół osobny / moja matka kościół osobny w którym się narodziłem”).

²³ A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6, s. 237–238, online: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=4717>, dostęp: 03.05.2013.

częstek wielkiego poematu oddala się od owej sfery²⁴, wiążąc się z fizjologią, dołem cielesnym, a więc materialnością. Co więcej nawet – podmiot wytrwale broni chorej matki przed pocałunkami „trzech ciotecznych siostr zakonnych” (PNN 262, PNN 266, PNN 267, DRP 323), a jest to chyba znak wyłączenia transcendencji z paradygmatu cierpienia (jeśli nie Boga, to przynajmniej powierzchowności rytuału), w którym swoje miejsce może znaleźć tylko Dycio i ona – umęczona i umęczająca syna matka, jeszcze inaczej: matka cierpiąca i cierpienie zadająca. Znamienne pozostaje w przytoczonym fragmencie z *Nenii* stwierdzenie o płataniu się nóg podczas przechodzenia obok matki. Już teraz objawia się bowiem jej rodzicielska siła, która nie wygaśnie właściwie nigdy – nawet gdy będzie się wspominać o jej słabościach, o momentach, gdy myje „chore bardzo chore nogi” (PNN 301, PNN 302), gdy trzeba jej „doglądać” (DRP 323) albo prowadzić ją „do miejsca, w którym musiała się skupić” (PZU 397). Nawet po jej śmierci na psychice Dycia (podmiotu-bohatera Tkaczyszynowych wierszy) pozostaje wyrazisty „stempel macierzy”. Opisy pomocy matce w czynnościach higienicznych są podawane z wszelkimi szczegółami: mówi się o „czarnej wodzie na dnie / miednicy którą posprzątałem” oraz o żylakach odbytu „których nie lubi nikomu pokazywać” (MWO 146). Nie chodzi przy tym o wyrażenie w toku wiersza jakiegoś rodzaju obrzydzenia – nie takie naturalizmy pojawiają się przecież w wierszach Dyckiego – nie chodzi też o pustą, bezfunkcyjną skatologię, ale raczej o ukazanie silnej zależności intymnej, jaka się w takich sytuacjach buduje, a w warstwie obrazowania: o wzniosłość²⁵, „świętość fizjologii”²⁶. Przy czym konstytucja owej ultra-prywatnej relacji wiąże się raczej z osaczeniem Dycia, z uwięzieniem go w relacji z matką: „W tej poezji matka jest pewnym wyrokiem”²⁷. Zaznacza się bowiem nieusuwalność

²⁴ Oczywiście można znaleźć kilka wierszy, które tej interpretacji przeczą (por. np. PBNMZ 213) – chodzi mi jedynie o pewne zasadnicze przesunięcia w obrębie kształtowania obrazu matki.

²⁵ Ciekawą perspektywę pokazuje jeszcze Maria Magdalena Beszterda: „Mówienie musi być brudne, bolesne, żeby mogło być przejmujące. Poezja bierze się z ciała, z kontaktu z ciałem innych. Z sekrecjami drugiego człowieka. Tym co łączy żołądek i wiersz, jest treść” (M.M. Beszterda, *Brud pod językiem. Nieczystości, sekrecje w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Pokarmy*, s. 209). Autorka przywołuje w tym kontekście wiersz – niezmiernie ważny dla całego myślenia Dyckiego o własnej *ars poetica* – DSZSDNC 254 (należy brać pod uwagę także liryk wcześniejszy – DSZSDNC 253).

²⁶ M. Malczewski, dz. cyt., s. 20.

²⁷ Zdanie to wygłosił Krzysztof Hoffmann podczas dyskusji o poezji Dyckiego, zob. M.M. Beszterda, K. Hoffmann, M. Jaworski, *Dwie rozmowy o Dyckim*, [w:] *Pokarmy*, s. 329. Jeden z interpretatorów pisze z kolei o tym, że w poezji Dyckiego choroba psychiczna matki zmienia się w labirynt, zob. J. Pacześniak, *Ta ciemność teraz i ta ciemność potem (czyli o „rzeczach nie do pogodzenia” w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna Dyckiego)*, [w:] *Jesteń już panie a ja nie mam domu*, s. 39.

zaistniałych okoliczności: „kiedy zaczynałem pisać wiersze wierzyłem / że to minie w przeciwieństwie do zawirowań / wokół mojej matki do zaburzeń” (PBNMZ 225). Mało tego – syn jest świadomy niemożności uwolnienia się spod matczynego wpływu:

wciąż jestem małym chłopcem i nie umiem
mówić płynnie po polsku ale ty się
już rozkładasz we mnie a także na zewnątrz
pokoju do którego nie wolno mi wchodzić (DRP 327)

Jeden ze składników traumy przebywania z chorą matką stanowi więc niezbywalność tej sytuacji, uwięzienie w domu, w którym po wielekroć ona umiera („w sąsiednim pokoju”), a śmierć jej kontempluje bohater wciąż od nowa, jakby sprawdzając dawno już przekroczone kresy ludzkiej odporności, operując na krawędzi nierozumu (to główny wątek *Dziejów rodzin polskich*). W jednym z wierszy mówi się o niej jakiejś Marysińce, której „zmarła matka / zajmie wszystkie cztery pokoje mimo spopielenia / zwłok a nawet ździebko więcej” (DRP 339). To kolejna transformacja matki-ducha, matki-atmosfery, która – Tkaczyszyn hiperbolizuje tę sytuację, by jednak pokazać graniczność opisywanych przeżyć – nawet po swoim odejściu nie pozwala o sobie zapomnieć. Matka nie wiąże się z domeną niepamięci, bo nie tylko archetypowo, ale też przez swe bycie-tu-i-teraz (ze wszystkimi swymi wadami, zaletami oraz przekazywalnymi traumami) przy synu/córce wkracza apodyktycznie do wspomnieniowych klisz, konstytuujących tożsamość potomków. Pojawiają się jednak – wątle, parentetyczne – wzmianki o poczuciu przydatności dla chorej rodzicielki, jak np. we fragmencie: „najważniejszy był ów bilet i gumka o którą się / często rozchodziło ale nie tak jak o powrót // do nie istniejącego domu (tam gdzie jeszcze / wczoraj byliśmy potrzebni chorej matce)” (PBNMZ 210). W innym miejscu czytamy: „urodziłeś się pod szczęśliwą / gwiazdą» mówiono po latach gdy nie było mi // do śmiechu i to mnie trzeba było zająć się / chorą” (PBNMZ 226). Choć w przypadku obu cytatów trudno mówić o jakiejś akceptacji stanu, w który wtoczyła Dycia choroba jego matki. Te refleksje pojawiają się na zasadzie wtrąceń albo natychmiast zestawia się je z przymusem, sprawiającym psychiczny dyskomfort obowiązkiem (społecznym? kulturowym? jednostkowym? biologicznym?). Najistotniejszymi komponentami semantycznymi choroby pozostają wszelako: jej niezbywalna uciążliwość oraz doniosłość serii zdarzeń, które się z nią wiążą. W *Imieniu i znamieniu* mówi się o tym, że: „siłą rzeczy hnilki były / najważniejsze (choć nie tak / istotne jak ciemna choroba / matki)”²⁸ i oba wspomniane komponenty znajdują tu swój wydzźwięk.

²⁸ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, s. 32.

Schizofrenia przynosi nie tylko upodobanie matki do „niezwykłych słów” (MWO 110), lecz przede wszystkim cierpienie i współcierpienie. Obok choroby psychicznej pojawiają się dodatkowe problemy zaogniające sytuację kobiety. Jest to przede wszystkim rak języka – przywołany w tytule wiersza *Tumor linguae* (PBNMZ 202), a także w jednym tekście składającym się na *Dzieje rodzin polskich* („puchnie jej język” DRP 326). Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze uzależnienie alkoholowe:

to fakt ogólnie znany
że matka ocet pila z braku

denaturatu więc jak mogłem mieć
sielskie anielskie dzieciństwo
więc to dlatego moczyłem się w nocy
gdy matka oprócz rogera pila ocet (PZU 369)

I tym razem obnaża Dycio źródła swojego osamotnienia, szukając ich w trudnych doznaniach dzieciństwa, zapraszając odbiorcę – a jednocześnie nie zapraszając – do świata swojego doświadczenia. Samotność jest „prawdopodobnie najtrudniej komunikowalnym ludzkim doświadczeniem, o ile w ogóle daje się zakomunikować”²⁹, stwierdza Brunon Holyst. Joanna Kisiel zauważa natomiast: „Wiersz utrwała zaledwie widmowy refleks prawdy doświadczenia”³⁰, podkreślając wcześniej – m.in. za Philippem Lacoue-Labarthe³¹ – zapośredniczenie wszelkiego doświadczenia w używanym języku. Przed laty Leszek Engelking zwracał uwagę na to, że utwory Dyckiego „sprawiają wrażenie autentyzmu, nasycenia prawdziwym przeżyciem, indywidualnym doświadczeniem, osadzenia w realiach dobrze znanych mówiącemu podmiotowi. Czy wrażenie owo jest prawdziwe, czy wykreowane, to sprawa trzeciorzędna”³² – czym osłabiał doniosłość kwestii autobiografizmu tych wierszy. I mnie są bliskie rozpoznania Engelkinga

²⁹ B. Holyst, *Suicydogenne aspekty samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006, s. 285.

³⁰ J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 34.

³¹ Zob. Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004, s. 25 i n. Por.: M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010, s. 32–37 (podrozdz. *Literatura i doświadczenie*); oraz liczne studia pomieszczone w tomie *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007.

³² L. Engelking, *Leprosorium*, „Kresy” 1995, nr 1 (21), s. 196. Inny krytyk był skłonny z kolei całkowicie utożsamiać podmiot i autora, aktem tym chcąc jednak również podkreślić autentyzm wpisany w Tkaczyszynową lirykę: „Tym wreszcie, co w tej poezji przejmuje być może najgłębiej jest całkowita tożsamość poety i jego bohatera. Kiedy Tkaczyszyn-Dycki mówi »ja«, to jest to »ja« autora odbitego w wiernym zwierciadle własnych wierszy” (J. Mikołajewski, dz. cyt., s. 6).

– w wierszach Dyckiego najistotniejsza wydaje się bowiem właśnie szczerłość tego, o czym się w nich mówi, prawda traum, których nikt nie próbuje tu ukryć, jak gdyby *voyeuryzm* był częścią osobliwej autoterapii, jak gdyby otwarcie drzwi własnego domostwa miało oczyścić je z wszelkich pozostałości po maczynie opętaniu chorobą i śmiercią³³. Choć przecież tak się nie dzieje – jeśli nie matka, pozostają inne sfery ciemności, które wsączają się do poetyckiej wyobraźni Tkaczyszyna.

Wróćmy jeszcze na moment do przestrzeni, w jakiej rozgrywa się rozległy monolog syna: natarczywie powracający „sąsiedni pokój”, który wspólnie ze stwierdzeniem „ten wielki dom jest za wielki / dla mnie i dla mojej matki” (np. DRP 314) tworzy spaczalną klatkę o znowuż paradoksalnym rodowodzie. Dycki pisze z perspektywy nasłuchującego dźwięków dochodzących zza ściany – niczym młode małżeństwo czekające na śmierć starszej sublokatorki w dramacie Zbigniewa Herberta pt. *Drugi pokój*³⁴. Fraza o umieraniu matki w sąsiednim pokoju pojawia się po raz pierwszy w wierszu *Tumor linguae*:

w sąsiednim pokoju umiera moja matka
odkąd pamiętam umiera raz po raz w małym
pokoju dolnym a kiedy indziej w większym
górnym [...] (PBNMZ 202)

Paweł Kaczmarek podkreśla istotność „przestrzennego rozchwiania” tego wiersza, czyniąc niezmiernie ciekawe rozpoznanie generalne: „Można posunąć się do stwierdzenia, że matkę z jej »kanonicznej« roli wyrzywa właśnie to rozchwianie, rozluźnienie przestrzeni, które Dycki od początku z nią wiąże. Zaburzenie układu góra–dół to przecież jednocześnie rozchwianie klasycznej hierarchii, choćby rodzinnej”³⁵. I rzeczywiście już na poziomie bycia z matką – bycia w chronotopie matki, nierozzerwalnym układzie współdzielonej z nią (naprzemiennie, raz w pokoju górnym, raz w dolnym) przestrzeni i czasu odmierzanego oczekiwaniem śmierci – manifestuje Tkaczyszyn inność swego ujęcia toposu matki. Inność owa rodzi się w ograniczonej przestrzeni domowej. Właśnie – czy ograniczonej? Po dwóch utworach z frazą „w sąsiednim pokoju...” (DRP 312, DRP 313) natrafiamy w *Dziejach rodzin polskich* na nowe oświetlenie przestrzennych kwestii bytowania Dycia i jego rodzicielki: „ten wielki dom jest za wielki / dla mnie i dla mojej matki / umierającej w łóżku po Argasińskiej” (DRP

³³ Które to opętanie – jak trąd (nie bez kozery tytułuje Engelking swoją recenzję właśnie *Leprosorium*) – przechodzi na syna, a przynajmniej na jego twórczość.

³⁴ Zob. interpretację tego utworu dokonaną przez Jacka Kopcińskiego, *Żeby było zawsze jasno. „Drugi pokój”*, [w:] tegoż, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 274–317.

³⁵ P. Kaczmarek, dz. cyt., s. 232.

314). Nie chodzi w żadnej mierze o kłopoty z kubaturą pomieszczeń, w wierszu tym mówi się o przytłoczeniu tym wszystkim, co gnębi bohatera wierszy Dyckiego, o relacjach z matką, które ciążyłyby mu nawet, gdyby „wybiegł z domu” na pustynię. Okazuje się, iż żaru traumy nie można zagasić przez hiperboliczne doznanie przestrzeni. Powracający kilkakrotnie obraz zbyt wielkiego dla matki i syna domu wydaje się jednym z artykulatorów wzniosłości – w tej przerośniętej przestrzeni rozgrywa się misterium cierpienia dwojga osób, których doświadczenia są równie przerośnięte, ponieważ balansują na granicy ludzkiej wytrzymałości. A zauważyć należy jeszcze jeden szczegół związany ze zbyt wielkim domem: im większy dom – tym razem w swym wymiarze czysto metaforycznym – tym większy jego upadek, im więcej w nim przeżyto, tym intensywniejszy jest płomień, który pustoszy jego wnętrza, jak w jednym z nowszych wierszy:

nigdzie już nie byłem
u siebie tylko na dworcu

tylko na dworcu można się
zatrzymać i uchwycić naglej
myśli o powrocie do domu
który według różnych źródeł

spalił się (wraz z chorobą
matki) a co najmniej zawałił³⁶

Perspektywę emocjonalnej ziemi jałowej intensyfikuje jeszcze postać ojca, która pojawia się dopiero w najpóźniejszych wierszach Dyckiego: podkreśla się w nich jego agresywność, a także fakt, iż odmawia synowi „pięknego dwuczłonowego nazwiska”³⁷. I ja jestem – jak Paweł Kaczmarski³⁸ – ciekaw dalszych rozwinięć tego toposu, któremu jednak nie uda się chyba wygenerować większego cienia niż ten rzucany na wyobraźnię Dycia przez matkę.

W postaci matki odnajduje autor *Zaplecza* kontrapunkty dla jej dotychczasowych wcieleń literackich. Pokazuje w swoich utworach wizję swoistą, poruszającą, przełamującą kulturowe tabu, pouczając odbiorcę, że matka – jakkolwiek złożona, wieloraka, dziwna, niezdrowa byłaby

³⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, s. 28. Zob. też tamże, s. 29.

³⁷ Tamże, s. 24.

³⁸ „Ojciec przedstawia się właśnie jako ojciec (Dycki dziedziczy po nim »pierwszy język«); nie przystaje ani do figury matki, ani do postaci Leszka, ani do niezliczonych sąsiadów i krewnych. Poczucie »nowości«, które towarzyszyło mojej lekturze *Imienia i znamienia*, wynikało w dużej mierze z tego nacisku położonego na rolę ojca. Jestem ciekaw, czy Tkaczyszyn rozwinie ten wątek; jestem jak zwykle ciekaw dalszego ciągu” (P. Kaczmarski, dz. cyt., s. 238).

z nią relacja – pozostaje jednym z najistotniejszych punktów na mapie ludzkiej tożsamości. I niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z realizacją tego toposu u Różewicza (u którego matka stanowi element świata „otoczonego aurą sakralną”³⁹, jak pisze Andrzej Skrendo) czy u Dyckiego (u którego Różewiczowski zły syn „źle uśmiechnięty” powraca nieustannie, ze znacznie większą częstotliwością i intensywnością niż u autora *Plaskorzęźby*), niezależnie od uwarunkowań biograficznych, zakresu doświadczeń, wspomnień, radości i traum, niezależnie wreszcie od obieranej filozofii twórczości: matka pozostaje tego rodzaju punktem odniesienia, wobec którego powiedzieć ostatniego słowa najwyraźniej się nie da, o czym zaświadcza przywołane w tych wstępnych interpretacjach wiersze Dyckiego – poety zrodzonego z matki, jakkolwiek pleonastycznie zdanie to wybrzmiewa.

BIBLIOGRAFIA

1. L. Engelking, *Leprozorium*, „Kresy” 1995, nr 1.
2. J. Giza-Stepień, *Inność: nienyczerpalne źródło tożsamości. Twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jako współczesny dyskurs tożsamościowy*, „Dyskurs” 2006, z. 2.
3. K. Hoffmann, *Dubitatō. O poezji Eugeniusza-Tkaczyszyna Dyckiego*, Szczecin 2012.
4. K. Hoffmann, *Dycki. Niepowtarzalna powtarzalność*, „Czas Kultury” 2010, nr 5.
5. B. Hołyst, *Suicydogenne aspekty samotności*, [w:] *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Toruń 2006.
6. *„jesień już Panie a ja nie mam domu”. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy*, red. G. Jankowicz, Kraków 2001.
7. P. Kępiński, *Bez stempla. Oponieści o wierszach*, Wrocław 2007.

³⁹ A. Skrendo, *Tkaczyszyn-Dycki i Różewicz. Zarys porównania*, [w:] *Pokarmy*, s. 26. Sylwiczny tom Tadesza Różewicza pt. *Matka odchodź* pokazuje inny niż u Dyckiego model poetyckiego pisania o matce. Skrendo buduje wstęp do porównania tego wątku u obu autorów, ja dodałbym do jego prolegomenów i to jeszcze, że w poezji autora *Dziejów rodzin polskich* otwiera się – pominięta w moim artykule, gdyż zasługująca na zupełnie osobne studium – perspektywa silnego związku matki z tworzeniem, zespolenia biografii, emocji towarzyszących synowi z pisaniem „matką” i o matce (czy pod nieusuwalny dyktat matki, który nazywa Tkaczyszyn „czerpaniem z jej pomysłów”, po czym dodaje „nikt nie rodzi się poetą bezboleśnie” – DSZSDNC 254). Ciekawy kontekst dla obu tych literackich wizji mogłaby stanowić „sylwa współczesna” (jak u Różewicza złożona z wielu form wypowiedzi artystycznej) Bożeny Umińskiej-Keff pt. *Utwór o matce i ojczyźnie* (Kraków 2008), w którym relację matki i córki funduje udręka historii.

8. J. Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011.
9. M. Kobielska, *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*, Kraków 2010.
10. J. Kopciński, *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
11. A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6.
12. Ph. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004.
13. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
14. *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki i E. Nawrocka, Warszawa 2007.
15. E. Łoch, *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996.
16. M. Malczewski, *Pisanie śmierci śmierci*, „Polonistyka” 2005, nr 10.
17. G.H. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, wstępem opatrzyła A. Kłoskowska, Warszawa 1975.
18. J. Orska, *Refreny jak tajemne głosy*, „Nowe Książki” 2000, nr 4.
19. M. Piotrowski, *Liber mortuorum – rozległe labirynty czerni*, „Topos” 1999, nr 1.
20. *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
21. *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. naukowa R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, Warszawa 2012.
22. A. Pytlewska, *Cykel, seria, sieć. Metody poetyckie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.
23. T. Różewicz, *Matka odchodź*, Wrocław 1999.
24. T. Stępień, *Kamień który karmi?*, „FA-art” 2000, nr 1/2.
25. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znanie*, Wrocław 2012.
26. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)*, Wrocław 2010.
27. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Za słowa łapie Anna Podczaszy*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0144, dostęp: 03.05.2013.
28. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przestawnej ziemianki*, „Nowa Res Publica” 2000, nr 1-2.
29. B. Umińska-Keff, *Utwór o matce i ojczyźnie*, Kraków 2008.

WOJCIECH GRUCHAŁA
PWSZ im. Stanisława Pigonia w Krośnie

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poznaje siebie i się nie poznaje

Dycki szuka punktu oparcia, a znajduje niewiarę, bezdomność, pożądanie, śmierć. Poezja żywi się nimi, choć odsyła ją w próżnię. Zarazem słowa te zawsze występują w parze ze swymi przeciwieństwami: niewiara z wiarą, bezdomność z domem, pożądanie z zaspokojeniem, śmierć z życiem. Jednak pary te nie wchodzi w grę dialektycznych syntez – pozostają na swoich biegunach i wyznaczają miejsce właściwe poetyckiemu „ja”, które podejmuje wyzwanie wytworzenia w tej przestrzeni sensu, który stałby się zarazem ośrodkiem jego tożsamości.

Jeśli więc aktywność jednostki zmierzająca do samookreślenia wyznacza początek obcowania z tą poezją, to od razu zaznaczam, że to nie sceptyczne *cogito* utwierdza tu istnienie. Jak twierdzi Dycki: „Istotą poezji jest nie tyle zasadność / co bezzasadność napomknień i powtórzeń”¹. Poezja Dyckiego jest raczej błędem Kartezjusza, który neurobiologia zdiagnozowała na początku dwudziestego pierwszego wieku. W pracach Antonio Damasio pokazany jest wpływ starszych, pierwotnych struktur mózgu, które dziedziczymy po naszych najdawniejszych przodkach, a dzięki którym podstawowe funkcje obronne oraz prokreacyjne są obsługiwane przez ciało, zaś świadomość aktywności tego rodzaju dociera z opóźnieniem i często zaskakuje *homo sapiens*². Z tych teorii rozwijanych przez nauki biologiczne humanistyka, może poza pewnymi kierunkami kognitywistycznymi oraz dziedzinami pokrewnymi ekonomii, jeszcze nie umie korzystać, tak jak 100 lat temu

¹ E. Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław 2009, s. 13. Cytat oznaczony wyłącznie cyfrą odsyła do strony w edycji: *Poezja jako miejsce na ziemi. 1988-2003*, Wrocław 2006. W pozostałych przypadkach o źródle cytatu informuje osobny przypis.

² Antonio Damasio jest amerykańskim neurologiem, autorem wielu publikacji fachowych oraz esejów: *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i mózg ludzki* oraz *W poszukiwaniu Spinozy: radość, smutek i czujący mózg*, w których przerzuca most między najnowszymi odkryciami neurologii a naukami społecznymi i filozofią.

skorzystała z psychologii głębi lub teorii kwantowej³. Wspominam o tym dlatego, że być może rozpoznanie sprawy podmiotu poezji Dyckiego wymaga z pozoru niehumanistycznych, może wręcz niehumanitarnych metod. Supel schizofrenii, obsesji ciała i jego wydzielin, śmierci i pożądania rozwiąże lub przetnie badacz wyposażony w jakiś nieistniejący jeszcze zestaw pojęć o ludzkiej twórczości.

Aktywność podmiotu wydaje się jedynym stałym elementem tego kosmosu, mimo to próby jej opisu są wciąż niezadowolające. W tej sytuacji niepewność czytelników co do składu, proporcji i procedur istnienia tej poezji może wydawać się refleksem jej wewnętrznego rozdrobnienia, zapętlenia, zawirowania. I świadomie używam tu jako formuł opisowych słów zaczerpniętych z wierszy Dyckiego. Sądzę, że w tym poetyckim laboratorium, czy raczej literackiej klinice, autorem procedur testowych jest sam poeta, który wciąga czytelników w swój eksperyment. Szczególnie więc interesuje mnie zagadnienie procedur poznawczych, które wypróbował na sobie Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki niezmordowanie i bez litości. W najnowszym tomie stawia tę kwestię słowami: „Problem wszak przyjaciela // w nieuznawaniu poezji (w przeciwieństwie / do kina) jako miejsca na ziemi / jako narzędzie gwałtu i poznania”⁴. Poezja jako narzędzie gwałtu i poznania staje się testem własnej tożsamości. Dycki przeprowadza na sobie nieludzki eksperyment, rozdziera warstwy jaźni i podświadomości, które określają go we własnych oczach i wobec świata.

Proponuję na początek wrócić do debiutanckiego tomu. Jest w nim taki wiersz:

Krzyk jest powrotem do matki
choćbyś nie chciał
krzyk jest powrotem do matki
pierwszym źródłem macierzyństwa

I choćbyś nie chciał ostatnim zakorzeniem
krzyk jest po to ażeby nie opuścić siebie
żeby w łonie matki nie było skonania i ust
zaprzeczania w ciszy zawiązującego się poranka [16].

³ Chodzi tu o impuls podobny do tego, jaki strukturalistycznej fonologii swego czasu dały badania nad afazją i mową dzieci, jaki psychoanaliza daje do dziś. Ogromny postęp wiedzy o działaniu mózgu, jaki dokonał się na przełomie XXI wieku nie został jeszcze „skonsumowany” przez humanistykę, choć pojawiają się pierwsze zwiastuny tego procesu – np. prace Catherine Malabou. Zaciekawienie musi też wzbudzić prowadzony w Agencji Zaawansowanych Obronnych Projektów Badawczych Departamentu Obrony Stanów Zjednoczonych (DARPA) projekt nr SN-11-25, którego celem jest określenie wpływu narracji na mózg ludzki.

⁴ E. Tkacyszyn-Dycki, XXXIII., [w:] tegoż, *Imię i znanie*, Wrocław 2011, s. 37.

Krzyk, głos bez słów, głos dobywany z głębokości płuc, nieartykułowany pozwala wrócić do początku, do matki. Jednocześnie jest źródłem macierzyństwa – co, po pierwsze, sugeruje, że uczucia macierzyńskie budzą się pod wpływem krzyku noworodka, po drugie jednak rozpoczyna pewną komplikację opartą o synekdochiczne czy też wielopoziomowe rozumienie słowa matka: a więc matka Dyckiego, matka - bohaterka wierszy, matka w ogóle - rzeczownik pospolity, matka jako siła rodząca biologii. Ta sama oscylacja semantyczna przenosi się więc na rzeczownik „macierzyństwo”, który jest atrybutem konkretnej osoby, ale też wyrazem działania pierwotnej siły życia, która objawia się w pod wpływem krzyku dziecka, ale istnieje esencjonalnie w naturze. Dlatego właśnie w chwili śmierci krzyk jest zakorzeniem po stronie życia. I w tym momencie wyznaczone zadanie, „by nie opuścić siebie” – czyli pozostać sobą, czy z sobą? To pytanie o tożsamość odwołuje się do najbardziej podstawowych jej wyznaczników, pierwotnych instynktów zagnieżdżających człowieka w życiu indywidualnym i gatunkowym. I tu można wyznaczyć jeden biegun podmiotowości: jest nim pojawiająca się w sferach liminalnych więź z życiem, to znaczy z biologią i z fizyczną odczuwalnością własnego istnienia, którą podejrzewa się też u innych.

Drugi biegun bycia „ja” odsłoni lektura kolejnego wiersza z debiutanckiego tomu:

moi przyjaciele piszą wiersze
a woda nad którą stoją nie czeka
tylko słowo istnieje które jest początkiem stworzenia
rzeczy niewymownych źródłem rzeczy niemych

przeplewających obok nas własnym drażonym krzykiem
mówią że istnieją słowa przed którymi
zamykamy się do nadspodziewanych objęć wierszy
i w których prosimy żeby nam wybaczone

milczenie albowiem słowa przeplewają obok nas
własnym drażonym krzykiem [23].

Nieruchome słowo, początek stworzenia rzeczy niewymownych, źródło rzeczy niemych to logos, porządek przedwerbalny oznaczający plan świata. Ale też słowo poetyckie, które porusza struny niewymownych i niemych rzeczy, które przeplewają w formie krzyku, w języku niewerbalnej refleksji metafizycznej i egzystencjalnej. Poznając porządek świata owi przyjaciele odkrywają, że istnienie ma także takie sfery, które każą szukać schronienia i zmuszają do ekspiacji. To połączenie pierwotnych emocji: lęku, postawy obronnej oraz błaganie o wybaczenie stanowi istotę przecucia boga, którego się znieważyło milczeniem. Ostatecznie otwierają się dwie możliwości interpretacyjne. Pierwsza z nich zakłada, że „słowo” z wersu trzeciego i „słowa” z wersu

dziewiątego to ten sam znak logosu, który istnieje koło nas, płynie wartkim nurtem słyszany jako niezrozumiały krzyk, a poezja go nie obejmuje. W drugiej wersji słowo i logos zamykają się w dziedzinie poezji i wówczas znaczenie tego wiersza zapętla się w kołowym wzajemnie zawierających się pojęć: słowa, krzyku, milczenia, wiersza. Oscylując między tymi dwoma odczytaniem, myślę o formie wersyfikacyjnej utworu. Nic prostszego niż podzielić go na dwie strofy pięciowersowe – zgodnie z syntaktycznym i logicznym jego porządkiem. Obecny układ strof narzucony jest siłą i staje się rodzajem tryumfu wiersza nad formą wyznania ujętego w strofy, czym przeważa szalę przeciw absolutnemu logosowi, który pozostaje krzykiem, wodą, która nie czeka.

Oba wiersze kreślą podstawowy wymiar kosmosu jednostki rozciągnięty między biologicznym doznaniem bycia a nikiem w niezrozumieniu stałym porządkiem rzeczy, którego istnienie wywołuje lęk, przed którym schronić się można tylko w wierszu. Odnosząc się do biografii: choroby psychicznej i choroby matki, podmiot pyta: „jaki jestem, jaki będę jeśli pokonam tę śmieszoną przestrzeń / między jednym a drugim niejasnym słowem, które wypływa albo nie wypływa z ciemności” [8]. „Ja” pytając o rzeczy ostateczne przede wszystkim domaga się rozeznania w sobie, stawia sobie pewien cel badawczy, formułuje wstępne założenia eksperymentu zwanego poezją.

Podmiot wierszy Dyckiego wybiera kilka podstawowych testów własnej istoty. Pierwszy z nich przybiera postać wiersza z silnie zarysowanym „ja” bliskim pod wieloma względami monologującemu narratorowi:

przyszędłem do domu twojej matki
jeszcze tego samego wieczoru jako że w domu
tym panowała żaloba albowiem kobieta
której tyle razy bałem się spojrzeć w oczy

nie była już panią, przed którą mógłbym cokolwiek ukryć
jako że przyszędłem do domu
w którym leżały twoje zwłoki, żeby z nich uszczknąć
i nie umieliśmy choć skradaliśmy się na palcach

cichutko i chytreńko i nie potrafiłmy przemówić
żeby coś uszczknąć nim wybuchniemy polszczyzną
przekleństw zanim w nas wybuchnie polszczyzna
która i w tobie sposobi się chytreńka do najgorszych rzeczy [70].

Wiersze tego rodzaju stanowią najlepsze i zarazem najniebezpieczniejsze źródło wiedzy biograficznej. Można z nich poznać historię kilku pokoleń Dyckich, Illickich oraz przyjaciół poety – i krytycy obficie korzystają z tych opowieści nie do końca im ufając, wiele razy

zastrzegając sobie i poecie prawo do kreacji, błagi, złośliwej ironii. Ową nieufność potęguje skłonność do teatralizacji, efektownego unaoczniania owych lirycznych fabuł-konfabulacji⁵.

Wracam jednak do wiersza z *Peregrynarza*. Wizyta w domu – jak można się domyślać – umarłego kochanka to też spotkanie z jego matką, spotkanie, które może wyzwolić gromadzone przez długi czas pretensje i żale. Lecz stawką tego testu nie jest sprawdzenie pamięci, lecz otwarcie na epifanię. Kreślone z pewną dbałością o szczegół zdarzenie obfituje nie tylko w charakterystyczne dla psychologicznej analizy elementy osnowy emocjonalnej, lecz i w znaki podsuwające interpretację zgoła odległą od sytuacji rodzinnego konfliktu. W pewnym momencie bohaterem staje się polszczyzna, którą wybuchają kochanek i matka zmarłego, wybucha ona też w nich i szykuje się do eksplozji w samym zmarłym. W tym kontekście słowa: „przekleństwo”, „chytrenki” stają się pełne znaczeń, sugerują wielość sensów związanych z budowanymi w całym tomie sieciami semantycznymi zagnieżdżonymi w czasie i przestrzeni rozmowy przy zwłokach zmarłego i w pewnym sensie rozsadzają sens psychologicznego obrazka. Żywiol języka nie do końca uznanego za własny, wybucha wewnątrz i poprzez osoby, przeistaczając scenę przy katafalku w objawienie podstępnej mocy słów. Opowieść snuta przez „ja” stała się odkryciem uzależnienia a zarazem próbą nagości.

Innego rodzaju eksperyment zachodzi, gdy poetyckie „ja” Dyckiego włącza się w strukturę chóru. Wyraźną partyturą dla podmiotu zbiorowego jest świat modlitwy, w którym „ja” szuka zadomowienia i może nawet wydawać się, że je znajduje, dzięki uproszczeniu dykcji i odsunięciu się od problemu „ja” na moment gości ukojenie. W tym sensie odwołania religijne mają funkcję wyjątkową, gdyż nie we wszystkich dostępnych konwencjach można tak lekko spocząć:

w domu naszych matek była miłość
mleko było miłością najpierwszą i najpełniejszą
gdy wyrosliśmy na chłopców nasze matki jak wiedźmy
wyszły z domu i nigdy już nie wróciły

wyrosliśmy na pięknych chłopców i bardzo nieszczęśliwych
nasze matki wyszły z domu i nigdy nie wróciły
do pełni władz umysłowych ktoś je widział
jak uciekały w kaftanie bezpieczeństwa unosząc nas z sobą [42].

Obok nieodpartego wrażenia, że to „my” nie jest całkowicie sfingowane, bo pochodzi od podmiotu, który autentycznie się

⁵ Por. np. wiersze *CXCIV. Statki* i *CXCV. Kółko i krzyżyk z Przewodnika dla bezdomnych bez względu na miejsce zamieszkania* [203, 204].

rozszerzył i doznaje w mnogości, pojawia się bajkowa opowieść, której finał wręcz antyarkadyjski uderza zwielokrotnioną mocą obrazu szalonych kobiet, które „nigdy już nie wróciły”. Przerzutnia po tym słowie rozbija sens na więcej niż dwa wersy, gdyż za jej sprawą staje się jasne, że matki porywają dzieci w świat swego obłędu. Konwencjonalne „my” – w którym samopoznające „ja” szuka swego miejsca – może być więc przejściową oazą ukojenia, ale może też rozszerzać pustkę, pomnażać niezrozumiałość, siać dezintegrację. Jeśli zaś tworzą się w tych wierszach realne ludzkie wspólnoty, to obejmują one bądź pacjentów szpitala psychiatrycznego, bądź zmarłych. Relacja z tymi ostatnimi wydaje się szczególnie ważna:

znowu przyjechałem w przemyskie
pełne bogów polskich i ukraińskich
rodzina kurczy się coraz bardziej
a ja rozrastam w samotności

jestem jak poganin który nie ma
domu pośród swoich zmarłych
dzień rozpoczynam od krzyku
nieodrodny syn tych co poumierali [41].

Łączność „ja” ze światem wydaje się mieć kształt naczyń połączonych – gdy ktoś umiera, przechodzi na drugą stronę, ubywa „tu”, powiększa „tam”. Podmiot wiersza uczestniczy w tej fuzji – stawia równość między światem wewnętrznym a światem „tam”. Każde odejście przez śmierć powoduje rozrost „ja” w coraz większej pustce świata „tu”, w samotności. Symboliczny gest dotknięcia miejsca, gdzie się urodził, powrót w przemyskie, to też – oprócz oczywistych nawiązań biograficznych – zetknięcie z mitem oraz konfrontacja z poczuciem wydziedziczenia. Nie mieć domu pośród swoich zmarłych, być niewierzącym pośród bogów – to powód samotności, która, dotykając człowieka w jego życiu rodzinnym, staje się stanem metafizycznym, wywołuje krzyk otwierający każde spotkanie z jawą dnia. I tak przez pokolenia.

Jednak zmarłym coś się zawdzięcza. W tomie *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* jest cały cykl utworów dotyczących spotkań na cmentarzu, w nim zaś opowieść o dziewczynie, której ułomności urody wynagradza szczególne piękno w chwili lektury nekrologów. Tam też znajduje się definicja przyjaciela: „przyjaciel to ktoś, kto tak pięknie opowiada gdzie był i u czyjego grobu pierwszy raz dowiedział się prawdy o sobie”⁶. Dlatego od zmarłych chce się czegoś „uszcżknąć”, od nich „zaczepnąć” – świat „tam”, wspólnota ze zmarłymi jest źródłem samopoznania i piękna.

W tym eksperymencie ujawnia się coś jeszcze:

⁶ E. Tkaczyszyn-Dycki, *XVII*, [w:] tegoż, *Piosenka...*, s. 21.

przychodzą do mnie ludzie których
dzisiaj już nie ma (Jasiejo,
Jasiusio i Jasieczko) pewnie dlatego
spotykam się z nimi bo bez nich

nie byłoby Dycia to fakt
ogólnie znany choć z chorobą
mojej matki nikt się
nie równał nawet po denaturacie

(nawet Grenio) toteż przychodzą
do mnie ludzie bez których
akurat byłbym nikim bracie i nie ma
tu nic do rzeczy ów denaturat⁷.

Bez zmarłych byłoby się nikim, a szczególnie bez zmarłej matki nie byłoby Dycia. Kim jest Dycio? Dlaczego zawdzięczamy go odwiedzinom zmarłych? Odpowiedzi częściowo leżą po stronie psychiatrii, lecz może i literacka psychologia ma tu coś do zaoferowania. W skrócie można by tu postawić hipotezę, że Dycio to drugie „ja” Dyckiego, a nie jego *alter ego* – wręcz przeciwnie, Dycio to ten spotykany na dworcach chłopiec, pastuszek uwikłany w homoerotyczne przygody, traktowane niepoważnie, ironiczne „ja”. Nie można jednak Dycia zbyt uśmieszkiem, choć „bujaj się Dyciu” powraca jak *bon mot* slapstickowej komedii. Bo Dycio jest wiedzą o sobie otrzymaną od zmarłych. Cmentarz jest miejscem spotkania z Dyciem, z sobą, choć może się też czasem wydawać, że spotyka się dwóch obcych sobie ludzi:

młody mężczyzna idzie przez cmentarz
gdy tak idzie nie spiesząc się ma coś ze zmarłego
ma coś z ciebie który umarłeś
i gdy za nim patrzę wcale nie tracę cię z oczu

myślę że właśnie wtedy mogę z twego ciała
czerpać gdy idzie na spotkanie swojej zmarłej
i nazbyt starannie dobiera słowa modlitwy
to właśnie wtedy mogę do ciebie zagadnąć

wyzbyć się języka dziecka i przemówić
po męsku jak zmarły do zmarłego
jak być powinno wyzbyć się śmiesznej obawy
że nie zrozumiesz gdy zamilknę [49].

Poeta spotyka jakby siebie zmarłego nawiedzającego grób matki i to spotkanie poza światem żywych otwiera nawias porozumienia, w którym zrozumienie nie wymaga pieczołowitego dobierania słów jak w modlitwie lub w wierszu, dokonuje się „jak powinno być” w milczeniu.

⁷ Tamże, s. 9.

Eksperyment trwa nawet wtedy, gdy czytelnikowi się zdaje, że jest adresatem wiersza:

zamykanie oczu to kłamstwo
bowiem od widoku samobójczej śmierci Leszka
Ruszkowskiego nie uratuje cię czarna powieka
zatem patrz jak wtedy, gdy zatriumfowały w nim

wszystkie furie powietrza naraz
czyniąc zeń igrzysko
pakułę gdzieś poza ludzkim kręgiem
albo w ludzkich wnętrznościach

i kiedy dźwigaleś tę pakułę a jeszcze bardziej
kiedy nie mogłeś dźwignąć niczego
oprócz wymiotującego brzucha
wymiotującego z przerażenia iż jest

i że starcza za wszystko [30].

Wypowiedź formalnie zwrócona do „ty” lirycznego jest rodzajem monologu wewnętrznego, może raczej dialogu wewnętrznego, o czym świadczy nie tylko dokładność opisu odczuć fizjologicznych, lecz i sama sytuacja lirycznego zakazu odwracania się, zamykania oczu na wspomnienie samobójstwa przyjaciela.

„Ja” liryczne tej poezji dąży do prawdy o sobie, poszukuje swojej tożsamości pod powierzchnią codziennych lub traumatycznych zdarzeń, rozdziela się lub szuka wspólnoty. Jak wiele razy podkreślano za Andrzejem Sosnowskim, wyraziste momenty narodzin i śmierci stanowią punkty tej twórczości ograniczające egzystencję i poezję w tej samej mierze, co i wszechogarniające doznanie pustki i rozproszenia. Pośrodku pozostaje jednak owo aktywne „ja”, które w pustce szuka punktu oparcia.

W tym miejscu chcę przywołać nieco mniej znany artykuł Paula Ricoeura⁸, w którym rozważa on problem tożsamości. Wydziela on mianowicie dwa bieguny znaczeniowe tego pojęcia: tożsamość jako bycie takim samym (ang. *same*, łac. *ipse*) oraz tożsamość jako bycie sobą poświadczoną trwałością obietnicy (ang. *self*, łac. *idem*). Tożsamość *idem* odnosi się do niezmiennego trzonu, nie ulegającemu przekształceniu w czasie, który nazywamy charakterem, czyli zbiorem oznak, dzięki którym identyfikujemy osobę jako tę samą, ciągłą i trwałą. Ta struktura trwałych skłonności, wyuczonych nawyków, za pomocą których jesteśmy rozpoznawani zawiera też zbiór wyuczonych sposobów identyfikacji z wartościami, normami, idealami, bohaterami, w których osoba rozpoznaje siebie. W poezji Dyckiego ten statyczny element tożsamości

⁸ P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa*, przeł. M. Frankiewicz, [w:] tegoż, *Filozofia osoby*, Kraków 1992, s. 33-44.

wyznaczają takie punkty stałe jak: kamień, nazwiska osób i nazwy miejsc – i wszystkie te punkty sytuują się poza „ja”. Nie ma więc charakteru, jest Wólka Krowicka, Ilnicy, poród, śmierć. Środowisko i świat symboliczny wyznaczają stałą przestrzeń tożsamości.

Natomiast tożsamość typu *ipse* ugruntowała się na kilku poziomach. Najpierw w języku – odpowiada na pytanie: „kto mówi?”, które w pragmatyce aktu mowy oznacza identyfikowalność „ja” i „ty” dialogujących. Potem poziom czynu: pytanie „Kto jest wykonawcą czynu?”, które zakłada aktywność i uzdolnienie jednostki do czynu, możliwość bycia rodzicem, panem danego czynu, jego sprawcą. I ostatni poziom – etyczno-moralny, pytanie: „kim jestem?” odkrywa czasowy wymiar istnienia osoby – tu rozumowanie narracyjne staje się składnikiem samozrozumienia, ale dialektyka *idem* i *ipse* pojawia się najpierw w trzoceosobowych narracjach, do których przymierzamy swoje „ja-*idem*”. Literatura jest więc laboratorium eksperymentów myślowych, czytelnicy w procesie lektury dokonują pracy nad własnym „ja” – poeci eksperymentują na własny sposób.

Gry podmiotu tych wierszy już na poziomie słów, pragmatyki mowy nie pozwalają odpowiedzieć jasno „kto mówi”, lecz jednocześnie pojawiają się dziesiątki aktów-wierszy, a wraz z nimi – dziesiątki narracji, które Dycki otwiera sam lub przywołuje wraz z językowymi konwencjami. W tej dialektyce *idem* i *ipse* są pewne wychylenia maksymalne – stając w chórze statycznej, kulturowo ugruntowanej konwencji-narracji, Dycki przypisuje sobie tożsamość *ipse*; w środku skali zaś podszywa się pod psychologiczne narracje, tworząc iluzję balansu *idem* i *ipse*. Najczęściej jednak oddaje się zmienności. Gdy w poetyckim eksperymencie brak odniesienia wewnętrznego, czy raczej uwewnętrznionego elementu jednakowości, prowadzi on do obnażenia samego rdzenia bycia sobą, bycia *idem*. Ale pytanie „kim jestem?” nie trafia w nicość, lecz w nagość. Dlatego Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki poznaje siebie i się nie poznaje.

BIBLIOGRAFIA

1. P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, Kraków 1992.
2. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znanie*, Wrocław 2011.
3. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Poezja jako miejsce na ziemi. 1988-2003*, Wrocław 2006.

GRZEGORZ PERTEK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Schizografia. Lustrzane pismo Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego

„a moje kości i moje ciało rozszczepione”

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *CXIII. Nagły deszcz*

„stoi nade mną
ciemna gwiazda od przekraczania płynnych
granic...”

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *CCXL*¹

1. Uwagi wstępne

Zacznę od określenia pewnej granicy, która – powtarzana w rozszczepieniu i z rozszczepienia – być może otworzy *Peregrynarza* Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego na niewyczerpany ruch transgresji. „Dzieło – powiada Michel Foucault – i *coś innego niż dzieło* mówią o *tym samym i tym samym* językiem jedynie na granicy dzieła” [podkr. – G.P.]². Domyślamy się, znając kontekst, z którego wyjęta została wypowiedź autora *Słów i rzeczy*, że pod enigmatycznym stwierdzeniem „coś innego niż dzieło” kryje się szaleństwo rozumiane jako nieobecność dzieła³. Sformułowanie to zawiera pewną rezerwę sensu i wskazuje na dwuznaczną właściwość granicy, która – jako punkt krytyczny – będąc stwarzaną i przekraczaną przez dzieło, sama dziełu zagraża, ale też je ustanawia⁴. Wytwarzana w obustronnej pracy niedostrzegalna szczelina,

¹ Wiersze poety cytuję za wydaniem: E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wierszę w dobre ręce (1988-2010)*, Wrocław 2010. Dalej w tekście głównym podaję odpowiednie tytuły i numery stronic.

² M. Foucault, *Ojcowskie „nie”*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, posł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 25.

³ Zob. M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 151-160.

⁴ Zob. tegoż, *Ojcowskie „nie”*, s. 25.

która mocą swego rozdzielania od wewnątrz wiąże gramatyką szaleństwo i dzieło⁵, sugeruje, że transgresywny ruch w(okół) granicy jest ruchem języka wewnętrznie sprzecznym, bo odbywającym się w skrajnie szybkiej oscylacji⁶ i w obu kierunkach jednocześnie. Jest przybliżeniem już zakorzenionym w nieredukowalnym dystansie, wywoływaniem obrazu na powierzchni przez odprawianie go w głąb siebie, a to zakłada, że granicę języka, który nie ma początku i końca, i granicę podmiotu, sprzęga synchroniczny ruch. Podmiot i język tkwią w tej samej granicy umożliwiając w transgresji odsłanianie tego, co całkiem inne. Samoregulująca się ekonomia „języka bez końca” bierze swoją energię z konfrontacji ze śmiercią:

Granica śmierci – pisze Foucault – otwiera przed językiem, albo raczej w nim samym, nieskończoną przestrzeń. Przed groźbą śmierci język ucieka w pośpiechu, choć jednocześnie zaczyna od początku, opowiada sam siebie, odkrywa opowiadanie opowiadania i tę szkatułkową konstrukcję, która nigdy się nie domknie. W obliczu śmierci język zwraca się ku sobie; napotyka tam zwierciadło i by powstrzymać śmierć, która sama chce go powstrzymać, może zrobić tylko jedno: zrodzić w głębi siebie swój własny obraz w nieskończonej grze luster [podkr. – G.P]7.

Z fragmentu daje się wyciągnąć kilka zasadniczych własności: graniczność, „wieczny powrót”, otwarcie, autoreferencjalność, podwojenie czy nawarstwienie w multiplikowanym odbiciu. Wymieniam je nie bez przyczyny. Po pierwsze dlatego, że charakteryzują one również tekst Dyckiego, o czym za chwilę, po drugie, asocjacyjnie odsyłają w kierunku niedostrzegalnie cienkiej i wewnętrznie sprzecznej „ścianki”, która będąc „zarazem przezroczysta i nie do przebiccia”⁸ wskazuje na potrzebę lektury symptomatologicznej gotowej odsłonić jej tajemnicę, która wszak podpowiada, że ciągłość tkwi w zerwaniu⁹. Agresywna w wykonaniu symptomatologia, porzucając myślenie o początku na rzecz gry, pozwala w pierwszej kolejności zwrócić uwagę nie na znaczenie tekstu, lecz na jego zapis, „teksturę” w procesie bezcelowego i bezkresnego czytania, zdjąć woal i odsłonić powierzchnię, gdzie gromadzą się symptomy organizowane według nieznannej reguły. Te zaś odsyłają poza obszar tego, o czym jawnie mówią¹⁰. Nie trzeba

⁵ Por. tamże, s. 29.

⁶ Tamże, s. 28-29.

⁷ M. Foucault, *Język bez końca*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 68.

⁸ Tamże, s. 73.

⁹ Tenże, *Ojcowskie „nie”*, s. 29.

¹⁰ Por. B. Banasiak, *Derrida – Nietzsch(-ego sobie)*, [w:] J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 11-12.

zbyt obszernego fragmentu wiersza, by przekonać się, że Tkaczyszyn-Dycki, ów *homo rhetoricus* i *homo seriosus* w jednej osobie¹¹, mówi prosto, ale nie wprost, tym poważniejszym okazuje się poeta, im silniejszą ironią (a pewnie i autoironią) nasycy swoje słowa:

książki mojej nie czytaj
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie
oddaj się raczej rozpuście
niż wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych

oddaj się rozpuście jeżeli istotnie
starasz się przylgnąć do kawałka świata
w którym niczego nie ma oprócz wierszy
bardzo smrodliwych bo wciągających [LI. *Ad benevolum lectorem*, 63]

Alogiczność sugestii podmiotu, który stara się, mówić podwójnie, u-wodząc jak kobieta: mojej książki nie czytaj, ale – jeśli potrafisz – przeczytaj, tym samym trzymać czytelnika na dystans, już przez fakt, że w horyzoncie dzieła (tekstu) oraz tego, co nim nie jest, zatem: świata, rzeczywistości, realności, doświadczenia szaleństwa itd. umieszcza oksymoroniczne brzmiący „wiersz bardzo smrodliwy”, ta pozorna sprzeczność skłania być może – choć to zaledwie wstępne przypuszczenie – do postrzegania dzieła poety jako radykalizacji nietzscheańskiego stanowiska, (w) którym autor *Młodzieńca...* z gry „na granicy” czyni regułę. Z obu stron naraz oplata granicę rozszczepiony wiersz-śmierć Tkaczyszyna-Dyckiego¹².

2. *Peregrynarz*: schizofreniczny tom?

Powiązanie dyskursu poetyckiego autora *Dziejów rodzin polskich* z formułą Michela Foucaulta wydaje się z jednej strony oczywiste, z drugiej zaś owa oczywistość ma swoje dalsze, by nie rzec, głębsze, ale już nie tak oczywiste, odbicia. Najpierw oczywistości: swój *Język...* „rozpoczyna” filozof przywołaniem Blanchotowskiego stwierdzenia: „Pisać, by nie umrzeć [...] a może nawet mówić, by nie umrzeć”¹³.

¹¹ Nie zgodziłbym się zatem ze stanowiskiem Krzysztofa Hoffmanna, który dostrzega w Dyckim wyłącznie błazna, ironistę czy humorystę – zob. K. Hoffmann, *Dubitatō. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012, s. 93-94. Por. też K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transony tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 132-133.

¹² O przebywaniu poety „po obu stronach granicy”, w kontekście teorii postkolonialnej pełniącej funkcję mediacji pomiędzy przednowoczesnym i nowoczesnym a ponowoczesnym modelem poezji Dyckiego, pisała Anna Kałuża w inspirującym tekście zatytułowanym: „Po obu stronach granicy. Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego”, [w:] *Pokarmy...*, s. 29-42.

¹³ M. Foucault, *Język bez końca*, s. 67.

Dycki, chcąc wyrazić podobne doświadczenie, „odpowiada” paradoksem:

mój przyjaciel jest martwy i gada ze mną
o tym co się dzieje aby mógł istnieć [LIII., 67],

a w innym miejscu, już w pełni od siebie:

nie gań proszę tych kilkudziesięciu wierszy
które Pisałem żeby uciec od śmierci [LXXIX. *Ad benevolum lectorem*, 99].

Oto pierwszy powód oczywistości. Podwód drugi bierze się stąd, że związek ten, choć akurat nie w tym miejscu, dostrzegli już badacze. Alina Świeściak pisała, że obecny u Dyckiego Blanchotowsko-Foucaultowski język-śmierć funkcjonuje nie jako „mowa przeciw śmierci”, lecz jej „stawanie się”¹⁴. Z drugiego bieguny Jakub Skurtys oponował: „[...] ten język nie tylko śmierć sprowadza i wywołuje, ale również ciągle ją powstrzymuje, zatrzymuje niejako na progu”¹⁵. Racje mają, mówiące jak sądzę to samo, obie strony. O ile jednak Skurtys stara się ów dwuaspektowy ruch powtarzania tłumaczyć ponawianym wciąż aktem interpretacji, aktem do-interpretowywania tekstu, o tyle tutaj postaram się odsłonić ów ruch w teksturze (lub budowie) *Peregrynarza*, kładąc przy tym akcent na płynną nierozstrzygalność (niejednoznaczność) pojęcia śmierci (także lektury) – główny temat zbioru; śmierci, w której język odkrywa i ustanawia własne granice otwierając się na schizofreniczne *i*. Pora zapytać, jak nakreślona tu perspektywa przekłada się na konstrukcję *Peregrynarza*?

3. *Ad benevolum lectorem*: zewnątrz i wewnątrz *Peregrynarza*

Nietrudno zauważyć, że *Peregrynarza* tym wyróżnia się od pozostałych zbiorów wierszy, iż posiada budowę nie tylko dwudzielną (jak *Nenia i inne wiersze*), ale i „zamkniętą”. „Rozpoczyna” go i „kończy” wiersz-zwrot do czytelnika (*LI. Ad benevolum lectorem*, *LXXIX. Ad benevolum lectorem*). Symetryczna – wydawałoby się – budowa kłamrowa¹⁶ okaże się jednak nie-i-aż tak zamknięta. Już bowiem powtórzenie zwrotu do „życzliwego” czytelnika, który miałby być dla autora wyrozumiały nie tylko dlatego, że ten skazuje go na lekturę przeciętnych artystycznie wierszy:

¹⁴ Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *tejsze, Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 150.

¹⁵ Zob. J. Skurtys, „Daj mi słowa abym kres / nazwał umiejętnie kresem”. *Podarowane w języku (prolegomena do lektury)*, [w:] *Pokarmy...*, s. 116-117.

¹⁶ Wspomina o tym na przykład Krzysztof Hoffmann w cytowanej już książce. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 94.

nie umiem pisać dobrych wierszy
zatem przyjmij te które się chylą
ku upadkowi [LXXIX. *Ad benevolum lectorem*, 97],

ale przede wszystkim z racji wystawienia go na śmiertelną próbę:

nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
[...]
szamocząc się ze mną
przegrasz niewątpliwie szamocząc się
ze mną wyjdiesz na dumnia
większego od autora książki [LI. *Ad benevolum lectorem*, 64]¹⁷

i śmiertelnie nudną wędrówkę:

nie dla ciebie mój *Peregrynarz* lecz dla ludzi
co książek wielu nie przeczytali bo ich nudzi
wędrówka w którą wiedzie diabeł lub poeta [LXXIX. *Ad benevolum lectorem*,
98].

Już to powtórzenie gestu pozwala sądzić, że wiersze te są czymś więcej niż tylko prologiem i epilogiem książki. Zauważmy bowiem, że wiersz „pierwszy”, niejako otwierający, rozpoczynają słowa: „książki mojej nie czytaj”, które – wyprzedzając własny sens (wszak lektura już się rozpoczęła) – sprzeniewierzają się sobie zamykając dzieło w miejscu jego otwarcia, gdy tymczasem w wierszu „drugim”, zamykającym czytamy wielokrotnie powtórzone: „czytaj mój *Peregrynarz*...”, które z kolei – działając w opóźnieniu – jeśli nie zaprzecza swojego sensu otwierając dzieło w chwili, gdy to chyli się ku końcowi, to przynajmniej nawołuje do powtórnej lektury. Jako że sensory obu wierszy wzajemnie się uzupełniają (nie tylko w przywołanych frazach), należałoby właściwie albo uznać wiersz „pierwszy” za „drugi”, „drugi”

¹⁷ W tak skonstruowanym zwrocie do czytelnika Tkaczyszyn-Dycki wyraźnie nawiązuje, w jakże przewrotny – w tym i autoironiczny – sposób, do Norwidowskiego tekstu otwierającego jego *Vade-mecum*, zaś w jeszcze większym stopniu do motto z Byrona, w którym między innymi czytamy: „Ktokolwiek bądź ze stosownym spokojem rozważać zechce przedmiot, nie zwątpi zapewne, iż żyjemy w w i e k u u p a d k u. Jeżeli zaś znajdują się genialni ludzie wśród poetów społecznych, to mało przeczy założeniu, albowiem powiedziane było sprawiedliwie: iż po mężu, który ukształca smak swojego narodu, **najgenialniejszym bywa ten, który go psuje** –” (Cyt. za: C.K. Norwid, *Poezje*, wybrał i wstępem poprzedził J.W. Gomulicki, Poznań 1986, s. 515, wyróżnienie przez pogrubienie – G.P.). O Tkaczyszynie-Dyckim jako „spadkobiercy” Norwida zob. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Za słowa łapie Anna Podczaszny*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0144, dostęp: 30.04.2013.

zaś za „pierwszy”, albo też traktować je jako ten sam wiersz. Mimo to jednak „istnieją” osobno i taką perspektywę na tę chwilę przyjmijmy. Mamy oto dwa teksty: „pierwszy-drugi” i „drugi-pierwszy”, które stając naprzeciw siebie, jako dwie rozszczepione płaszczyzny tego samego języka, w przenikaniu odbijają się w sobie. Pamiętajmy wszak, że wiersz „pierwszy-drugi” składa się z części 1, 4 i 5, natomiast wiersz „drugi-pierwszy” z części 1, 2, 3, 6, 7 i 8. Zatem części 4 i 5 z wiersza „pierwszego-drugiego” mogą całkiem sensownie uzupełniać brak, lukę w porządku wiersza „drugiego-pierwszego” i – analogicznie – części 2 i 3 z wiersza „drugiego-pierwszego” w ten sam sposób odnajdą miejsce w porządku wiersza „pierwszego-drugiego”.

Czy już teraz zasadne byłoby uznać powyższe wiersze za dwa przeciwległe zwierciadła, które rozpoczynają grę nieskończonych odbić, wytwarzając przy tym „według fantastycznej logiki zwielokrotnień i pomniejszeń”¹⁸ [podkr. – G.P] szkatułkową iluzję głębi skupioną na własnej metatekstowej powierzchni?¹⁹ Gdyby przyjąć taką hipotezę, należałoby wykazać, że jako na tę tylko chwilę odrębne, bo rozszczepione tekstury, idąc pod prąd czasu projektują wsteczną lekturę (wsteczną paginację) zamkniętą w figurze okręgu. Istotnie jest tak, że *Ad benevolum lectorem* nie pozwalając (nie wiem, czy skutecznie) wykroczyć poza siebie, rozpoczynają wciąż tę samą, a jednak inną opowieść *Peregrynarza*. Zarówno pierwszy, jak i drugi wiersz „otwierają” i „zamykają” te-same-inne słowa („książki” oraz „nie”). One zaś, powtórzone w rozszczepieniu początku i końca, wytwarzają szczelinę, przez którą przeciska się kolejny już, nieznacznie przesunięty duplikat wykreślony nieuchwytną dla oka – jak mówi Foucault – cienką czarną linią²⁰, szczelinę która rozs(n)uwa się: odsłania i przysłania zarazem zerwaną ciągłość pomiędzy autorem i podmiotem, pewnością pisania i wątpliwym wierszem. W związku z czym możemy czytać następująco akcentując odpowiednie słowa. *LI*: „[...] szamocząc się ze mną / przegrasz niewątpliwie szamocząc się / ze mną wyjdiesz na durnia większego od autora książki][książki mojej nie czytaj / jeżeli chcesz zapomnieć o sobie” [64-63, wyróżnienie – G.P.]; *LXXIX*: „[...] możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmieiej / coś skory wykrzyknąć lecz ja się nie cofnę o nie][nie umiem pisać dobrych wierszy / zatem przyjmij te które się chylą / ku upadkowi...” [99-97, podkr. – G.P.]. Rozwijana tym torem uwaga o *Ad benevolum lectorem*, mogąca trwać w nieskończoność, wymaga jednak uzupełnień. W tej postaci dość szybko uwalnia swoje ograniczenia i niechybnie prowadzi

¹⁸ M. Foucault, *Język bez końca*, dz. cyt., s. 69.

¹⁹ Warto by przy tej okazji przeanalizować konsekwencje, jakie przynosi opisana wyżej sytuacja, czego z racji ograniczeń w objętości szkicu nie mogę uczynić.

²⁰ Por. M. Foucault, *Język bez końca*, s. 71-72.

do jałowej bądź co bądź konstatacji, która sugerowałaby – co zabrzmi być może nieco prowokacyjnie – „hermetyczność” poezji autora *Imienia i znamienia*. Poeta zaś ironicznie szepcze: w ten sposób mojej książki nie przeczytasz, daleś się bowiem pochwycić w sidła, które na ciebie zastawiłem już w pierwszym wierszu. Na pocieszenie pozostaje nam jedynie sugestia filozofa: „[t]rzeba nieustannie mówić, równie długo i równie głośno”, by przekrzyczyć dzieło, mieszając się z jego głosem lub zmusić je do milczenia, przyznając ostatecznie, że dzieło nie jest już możliwe²¹. Jednakowoż ta na polu wyobraźniowa konstrukcja umożliwiająca postrzeganie tekstu Dyckiego jako systemu zwierciadeł, klaustrofobicznej przestrzeni bez wyjścia, nawarstwiającej słowa, wznoszącej kolejne ściany tego samego wiersza, który – niezdolny jeszcze mówić (o) śmierci – pogłębia dystans mówieniem o mówieniu o śmierci, odnajdując swój odwrócony obraz w porządku metajęzyka, właściwie dopiero otwiera dyskusję nad *Peregrynarzem* i jego granicami.

Dwa pęknięte wewnątrz zwierciadła uruchamiające, z jednej strony, cykliczność lektury *Ad benevolum lectorem*²², z drugiej zaś ustanawiające horyzontalny bieg kolejnych odbić, wespół mogą równie dobrze stanowić figurę pęknięcia w obřeczy jednego zwierciadła usytuowanego naprzeciw „czarnej ściany śmierci”²³, jaką jest to, co pomiędzy nimi, zarazem i w środku, czyli dwie ciemne księgi-trumny *Peregrynarza*. Ta z pozoru drobna różnica – jako że wcześniej mówiliśmy już o wzajemnym przenikaniu się wierszy – przywracając „właściwy” wektor lekturze, kieruje ją do wewnątrz i rozpoczyna serię istotnych przesunięć. Przede wszystkim horyzontalny porządek odbić przekształca się w porządek wertykalny. Co to oznacza? Status i funkcja wierszy *Ad benevolum lectorem* podlegają uzupełnieniu. Ich sens nie może się już bowiem wyczerpać w bezproduktywnym odbijaniu nieobecności własnego wnętrza²⁴, będącym konsekwencją konwencjonalnego, zretoryzowanego języka, odwlekającego rozwiązanie pewnego paradoksu, który – zgodnie z retoryką Foucault – przywołam i nieco przeformułuję, dostosowując do potrzeb niniejszej interpretacji. Uchwycenie tegoż paradoksu pozwala dostrzec problematyczność granicy zbioru wierszy, która nieustannie się przemieszcza i ją na nowo przemyśleć. Niech będzie to jeszcze jeden sygnał zwierciadlanej (szkatułkowej) konstrukcji *Ad benevolum lectorem*. Jeśli Tkaczyszyn-Dycki tworzy wiersz, który opowiada o *Peregrynarzu*, to czy sam ten wiersz jest wierszem tegoż *Peregrynarza*, czy też nie? Czy mógłby on opowiadać

²¹ Por. tamże, s. 73.

²² Nie bez przyczyny mówi się o transowym toku poezji Dyckiego. Zob. K. Pietrych, dz. cyt., s. 121-134.

²³ M. Foucault, *Język bez końca*, s. 68.

²⁴ Zob. tamże, s. 78.

o *Peregrynarzu*, będąc jednocześnie jego częścią? Z konieczności przecież musiałby opowiadać także o sobie, czyli opowiadać o „opowiadaniu o *Peregrynarzu*”. Czy nie tu właśnie uruchamia się gra nawarstwień, zagęszczenie języka, który chcąc przywołać *Peregrynarza*, w tej samej chwili, w której to czyni, odprawia go skrywając za ogólnością *Ad benevolum lectorem*?²⁵ Jeśli jednak nie opowiada o sobie, to czy mógłby być, skoro chce wierszem *Peregrynarza*, i dlaczego nie miałby mówić o sobie, skoro chce mówić o *Peregrynarzu*?²⁶ Zdaje się, że to jednak *Ad benevolum lectorem* oscyluje w rozdzieleniu książki, pomiędzy *Peregrynarzem* autora rozumianym jako tytułowa rama (na)pisanego zbioru wierszy, który w swym wewnętrznym pęknięciu stale przywołuje, a *Peregrynarzem* podmiotu ujmowanym jako temat wiersza (dwie księgi wypełniające jego zawartość), którego lekturę wciąż odracza. Odbijając w sobie i jeden, i drugi *Peregrynarza*, jest jednocześnie wewnątrz, jak i na zewnątrz rozłożonego dzieła, choć zarazem nie jest ani jego wnętrzem, ani też zewnątrz. Niemniej teraz *Ad benevolum lectorem* jako nieznaczne pęknięcie w otwartym dziele, samo również naznaczone pęknięciem („pęknięcie pęknięcia”), wciskające się sekwencją odbić do jego rdzenia, kości, do głównego szwu, staje się zarazem granicą, jak i o-środkiem wszelkiego refleksu²⁷.

Pozostając w dalszym ciągu poręczną, by nie rzec, gładką, bo jednowątkowo utkaną matrycą opowiadającą o sensie czytania i pisania *Peregrynarza*, otwiera pytanie o przedmiot odbicia, o odbicie „źródłowe”, by odwzorować na sobie gęstą i skomplikowaną tkaninę peregrynacji „śmierci”. Jest to również pytanie o możliwość wyjścia z pułapki, a raczej o ryzyko związane z próbą agresywnego wtargnięcia (akt agresji nie jest bez znaczenia) do środka. Inaczej mówiąc, o jaką stawkę toczy się gra związana z otwarciem książki-trumny? Czy możemy zaufać Dyckiemu i pozwolić sobie na beztruskę lektury:

widzę cię jak pochylasz się nad książką
a chciałbyś zapewne unieść wicko trumny
czytaj zatem mój *Peregrynarza* albo chwyć się
innej książki jeżeli to nie ta trumna [LXXIX. *Ad benevolum lectorem*, 98].

²⁵ Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź samego poety: „Po dziś dzień lubię, kiedy znaczenia nawarstwiają się w czasie, wiersz się zagęszcza poprzez odkładanie go do szuflady, między papiery, które zaczynają ciążyć i denerwować, bowiem zbyt długo już leżakują, właściwie – zauważam – niewiele znaczą, wobec czego znowu muszę z irytacją wyszarpywać poszczególne zdania, sensy, obrazy, zlepiać je z czymś powiedzianym akurat tego, a nie innego dnia. To bardzo mozolne podchodzenie do tekstu. Żeby uchwycić i zobaczyć wiersz, muszę mieć pewien dystans, pewnego rodzaju bezradność wobec tekstu. Wiersz jest chyba rodzajem bezradności...” – E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem...*

²⁶ Por. M. Foucault, *Język bez końca*, s. 79.

²⁷ Por. tamże, s. 69.

Stąd niedaleko już do pytania o zasadność definiowania poezji, z jednej strony jako jawnej potrzeby pisania, z drugiej zaś jako zawołowanej jego konieczności.

4. „Pęknięte lustro słowa”²⁸: „źródłowe” od-bicie i śmiertelne roz-bicie tekstu

Odpowiedzi na sformułowane pytania z trudem daje się jednoznacznie rozdzielić. Zaczęę jednak od trudności kluczowej – obciążonej wieloznacznością „śmierci”. W niej to bowiem należałoby upatrywać „pogranicznej, ulotnej, z lekka spotworniałej” figury, w której zaznacza się „źródłowe” rozdwojenie i nawarstwienie²⁹. Problem wydaje się niezwykle złożony i już samo to określenie uzyskuje w dyskursie poetyckim Tkaczyszyna-Dyckiego pewien szczególny przywilej, który czytelnikowi niejednokrotnie daje (się we) znaki, rozsnuwając gęstą tkaninę w procesie wielokrotnej, formalno-gramatycznej rekonfiguracji. Przedkładając „jak” nad „co”, wykonanie nad znaczenie, poeta stara się połączyć w nierozczepialny *splot*³⁰ dwie warstwy: czysto językowe wątki (*Ad benevolum lectorem*) z wątkami, które snują się z doświadczenia „śmierci Leszka” (księgi *Peregrynarza*), by utworzyć w ten sposób dostrzegalne wypukłości na płaszczyźnie języka (*Tumor linguae*).

Tkaczyszynowy zawily *splot* języka skrycie tkwi w złożeniu³¹. Z gęstej tekstury możemy wysupłać szereg wariantów, które albo stanowią włókna eksplicytnego wysłowienia, albo pozostają w ukrytej

²⁸ Metaforyczną formułę „Pęknięte lustro słowa” zapożyczam z wiersza Rafała Wojaczka zatytułowanego *Czyś wiedział...* – zob. tegoż, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2005, s. 219.

²⁹ Por. M. Foucault, *Język bez końca*, s. 72.

³⁰ „*Splot* (*Verwebung*) języka – pisze Jacques Derrida – tego, co w języku czysto językowe, oraz pozostałych wątków doświadczenia tworzy tkaninę [...] »warstwy« są »utkanie«, a zawilść ich splotu nie pozwala wyodrębnić wątku i osnowy. Gdyby warstwę logosu zwyczajnie się *kładło*, to można by pod nią zajrzeć i ukazać podkładową warstwę aktów i treści niewyrazowych. Ale że owa nad-struktura oddziałuje zwrotnie [to] [...] To, co dyskursywne odnosi się [...] do tego, co niedyskursywne, »warstwa« językowa przepłata się z przedjęzykową zgodnie z ustalonym systemem pewnego rodzaju *tekstu*. A jak już wiemy [...] wątki wtórne dążą, przynajmniej w rzeczywistości, do oddziaływania na wątki pierwotne; w tym, co w ten sposób się *wysnuwa*, nie da się wychwycić czynności rozpoczęcia (*ordini*); w przedziwie zaś języka właśnie wątek dyskursywny nie daje się jako wątek rozpoznać i zajmuje miejsce osnowy, która też po prawdzie go nie poprzedza. Owej tekstury nie sposób rozwikłać, tym bardziej że jest w każdym calu znacząca...” – J. Derrida, *Forma i znaczenie*, przel. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przel. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 207. Wszystkie podkr. – G.P.).

³¹ Aluzję pomiędzy autorską sygnaturą „tkaczem” i „tkaniną tekstową” uruchamia Katarzyna Kuczyńska-Koschany w szkicu zatytułowanym: *Imię własne, znamię od rymu. Tkaczyszyna tkanina tożsamościowa*, [w:] *Pokarmy...*, s. 99-106.

warstwie sensu. Można by przypuszczać, że tworzą one w ten sposób płaszczyznę lustrzanego pisma. Tymczasem poeta odkrywa w nim znamienne pęknięcie. W tych samych „wierszach smrodliwych”, weźmy ten przykład, przeplatają się dwa równoległe procesy: proces twórczy, czyli układanie słów, wierszy, jak ułożenie ciała w trumnie („i tylko śmierci się boję kiedy słowa / układam...” [97]) oraz proces gnicia, czyli rozkładanie ciała (symptom w postaci smrodu). Jeśli słowo „smrodliwy” składa Dycki z rozkładających się komórek-liter ciała, to wiersz (składany z rozkładu) byłby dla niego wówczas czymś „z natury” (języka) dwuznacznym (podwójnym), wewnętrznie pękniętym, „konstrukcją (w) destrukcji”. W takiej optyce otwarcie (rozłożenie) książki i jej czytanie równa się niewątpliwie otwarciu trumny i wdychaniu smrodu (rozkład) ciała, skoro „wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych” (metafora czytania) towarzyszy wciąganie czytelnika w lekturę wiersza:

starsz się przyłgnąć do kawałka świata
w którym niczego nie ma oprócz wierszy
bardzo smrodliwych bo wciągających [63, podkr.– G.P.].

Wiersz w ciele, ale i ciało w wierszu. Wiersz transgresywny, który pełni funkcję mediacji.

Procesy, o których tu mowa, wplątane są w wyjątkową składnię poety³². Otwórzmy trumnę *LIII.* z ciałem przyjaciela (Leszka), znakomicie i-lustrującą nawarstwienia, fałdy słów, skrywając zarazem Derridański *splot*:

mój przyjaciel jest martwy i z martwych
nie wstanie zbyt żywy dotąd
jego ciało jest w ziemi i jak ziemia
gada ze mną o wszystkim [*LIII.*, 67].

Tak wyglądałby zapis oryginalny. Rozłóżmy pierwszą strofę wiersza, zaglądając pod poszczególne warstwy pojedynczych zdań, wypełniając przy tym dla podtrzymania sensu każdego z nich, regulowane ekonomią elipsy: 1. „mój przyjaciel jest martwy i z martwych nie wstanie”; 2. „[mój przyjaciel] nie wstanie zbyt żywy”; 3. „[mój przyjaciel jest] zbyt żywy dotąd”; 4. „dotąd jego ciało jest w ziemi i jak ziemia gada”; 5. „[jego ciało] gada ze mną o wszystkim”. Nietrudno zauważyć, że umiejętnie składając wiersz, Tkaczyszyn-Dycki

³² Jej niewyczerpany potencjał możliwych znaczeń interesująco pokazał Krzysztof Hoffmann. Zob. *Wstęp. Proszę profesorze*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 10-23.

przesłania nieuchwytny moment granicy-śmierci³³. Jej płynny charakter pozwala bezkonfliktowo wyrażać dwa sprzeczne sądy jednocześnie: „mój przyjaciel jest martwy”, ale zarazem „zbyt żywy”. Można by rzec, że u Dyckiego temat (rozkładające się ciało) w pewien sposób determinuje składnię, którą należy rozłożyć, by dostrzec zgodność pomiędzy *signifié* i *signifiant*, gdzie rozkład (rozbiór) wiersza podąża za rozkładem ciała odsłaniając podwójny sens śmierci. Schizografia. Przyjaciel nie wstanie z martwych nie tylko dlatego, że nie żyje (jest człowiekiem a nie Bogiem), ale też, że nie umarł. Samo już określenie „zbyt żywy” mieści w sobie nadmiar i brak. Nadmiar – w stosunku do absolutnej granicy-śmierci, brak – w stosunku do mitycznej „pełni” życia w początku narodzin:

mój przyjaciel jest martwy i znikąd nie oczekuję
jego przyjścia lecz jutro znowu zamknę się
w głęboki oczodół i będę patrzył jak wtedy
kiedy się rodził i kiedy umierał [73, podkr. – G.P.].

Jeśli w „obróconej źrenicy” (z tego samego wiersza) doszukiwać się Bataille’owskich korzeni, to jednak nie jako figury „ekstazy agonii” – jak słusznie zauważa Świeściak – lecz właśnie idei „wiecznego powrotu”, nie tyle wszak „bez obietnicy” transgresji, co transgresji zupełnie inaczej rozumianej³⁴. Autorowi *Peregrynarza* nie chodziłoby, jak sądzę, o absurdalną wizję doświadczenia śmierci, ekstazy przekroczenia granicy, z jakim mamy do czynienia u Bataille’a. Trudno byłoby posądzać Dyckiego o tęsknotę za autentycznością doświadczenia, jaką przypisał autorowi *Erotyzmu* Pierre Klossowski. Także w obszarze przeklętych problemów cielesności³⁵, w materii ciała, brudu i wszelkich *excretów* (określenie Świeściak), Dycki niewiele wspólnego ma z Rafałem Wojaczkim, nie poszukuje bowiem suwerenności w akcie samozatraty, nie dokonuje transgresji w rozumieniu, jakie nadał temu pojęciu Bataille, jeśli mówi:

oddaj się raczej rozpuście
niż wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych
[...]

³³ Zob. i por. A. Świeściak, *Powtórzenia (i napomknięcia)*, [w:] *Pokarmy...*, s. 139-140 oraz też, *Śmiertelne sublimacje...*, s. 169-171.

³⁴ Por. tamże, s. 170. W świetle tej konstatacji, dziwią jednak wcześniejsze uwagi badaczki, która dostrzega jednak u bohatera wierszy Dyckiego pierwiastki ekstazy. Zob. tamże, s. 163-171. Por. także A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5-6, s. 237-238 oraz też, *Na kresach erotyzmu, wobec niemożliwego: eksces w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Ruch Literacki” 2010, z. 1, s. 77 – 91.

³⁵ Por. M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy...*, s. 220.

oddaj się rozpuście jeżeli istotnie
starsz się przyłgnąć do kawałka świata [63].

Raczej, zdając sobie sprawę z możliwości doświadczania niejednoznaczności „śmierci” w każdej chwili, w procesie nieustannego umierania³⁶, poeta jest świadom zarazem bycia w pęknięciu granicy, w wiecznej aktualności (teraźniejszości), w przemianie. Byłby zatem nie tyle transgresyjny (Bataille), ile – jako się już rzekło – transgresywny (Derrida), co jednak zakłada, że teza o linearności procesu umierania od początku naznaczonego brakiem³⁷ jest niewystarczająca. Wróćmy jeszcze do przykładu: formuła „zbyt żywy dotąd” jako figura życia, która znajduje się między znakami śmierci, między określeniami „jest martwy” i „jest w ziemi” (w gnijącej trumnie, w grobie), wydaje się tym, co iskrzy się w prześwicie rozszczępionej granicy-śmierci, co jednak nie może lub nie potrafi wyartykułować własnego bycia (brak „jest”). Śmierć (nieobecność) bowiem jest jednocześnie przed życiem (do niej zbliżamy się w procesie umierania: przyszłość), ale i za życiem (to, co minęło bezpowrotnie, co przywołać możemy z pamięci: przeszłość). W innym zaś porządku, gdyby konsekwentnie posługiwać się Dyckiego metaforą książki-trumny czy wiersza-trumny, śmierć za życiem jest tym, co już zapisane. Dzięki temu, pęknięta granica śmierci odnajduje swój analogon w *Ad benevolum lectorem* prześwitującym w szczelinie *Peregrynarza* i jako zwrot do czytelnika staje się etycznym gestem dającym nadzieję powrotu życia tekstu w ruchu rozkładającej (analizującej) go lektury. Nie chodziłoby więc wyłącznie o nieuchwytność śmierci w języku, zbyt naiwny byłby to projekt, ale przede wszystkim o ruch „życia”, na które otwiera się, jakby wbrew woli podmiotu, język i jego składnia. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki to również poeta, choć nie apologeta, życia.

To, co w jego poezji „rzeczywiste”, co wysupluje się z trumien-książek ponad powierzchnię języka, może mieć miejsce w rozsunięciu, w odkryciu rysy na tafli lustra, w którą z niewyczerpaną agresywnością języka postanawia poeta uderzyć z samego wnętrza, by chociaż spróbować rozbić lustro unieważniając swoje dzieło. W wierszu *LXX*. pisze Dycki:

lecz jakie piękno obchodzi się
bez agresji nawet ja który jestem
tu od wczoraj biję głową w lustro

³⁶ Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje...*, s. 166-168.

³⁷ Dlatego między innymi Świeściak nazwie podmiot Dyckiego melancholikiem modernistycznym naznaczonym brakiem, wspominając przy tej okazji o obecności w jego poezji dwóch śmierci: tej, która od początku „jest” już zrealizowana oraz tej, która jest w toku. Zob. tamże, ss. 24, 150.

kiedy zamykam się
w wc dla personelu
czuję jak brzydnę
a chciałbym stąd wyjść [87].

Nabieram zmarszczek – chciałoby się dopowiedzieć –
w nieskończonej serii lustrzanych odbić fałdujących powierzchnię języka.

BIBLIOGRAFIA

1. B. Banasiak, *Derrida – Nietzsche(-ego sobie)*, [w:] J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012.
2. J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
3. M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, posł. M.P. Markowski, Warszawa 1999.
4. K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.
5. M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
6. A. Kaluża, „Po obu stronach granicy. Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego”, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
7. A. Kopkiewicz, *Na kresach erotyzmu, wobec niemożliwego: eksces w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Ruch Literacki” 2010.
8. A. Kopkiewicz, *O ostatniej książce Tkaczyszyna-Dyckiego (i o wszystkich innych jego książkach)*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5-6.
9. K. Kuczyńska-Koschany, *Imię własne, znamię od rymu. Tkaczyszyna tkanina tożsamościowa*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
10. C.K. Norwid, *Poezje*, wybrał i wstępem poprzedził J.W. Gomułicki, Poznań 1986.
11. K. Pietrych, *Na granicy słowa. Transony tok Dyckiego*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
12. J. Skurtys, „Daj mi słowa abym kres / nazwał umiejętnie kresem”. *Podarowane w języku (prolegomena do lektury)*, [w:] *Pokarmy. Szkice*

- o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
13. A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
 14. A. Świeściak, *Powtórzenia (i napomknięcia)*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
 15. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Oddam wiersze w dobre ręce (1988-2010)*, Wrocław 2010.
 16. E. Tkaczyszyn-Dycki, *Pójście za Norwidem. Za słowa łapie Anna Podczaszy*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0144, dostęp: 30.04.2013.
 17. R. Wojacek, *Wiersze zebrane*, red. B. Kierc, Wrocław 2005.

MONIKA KOCOT
Uniwersytet Łódzki

Aktualizacje estetyki tricksterowej w poezji Romana Honeta¹

„Liryka jest tajemnicą, jest ona granicznym pasem,
wydartym temu, co nie do wysłowienia,
jest cudem i siłą gwałtowną”.

Hugo Friedrich

1. Próba klasyfikacji

Idiosynkratyczny język, dynamika światobrazów i konsekwentne wytrącanie czytelnika z wszelkich założeń wobec tekstu powodują, że krytycy obcuja z poezją Romana Honeta i próbujący ją nazwać, przyporządkować do konkretnego nurtu, stają wobec nie lada wyzwania. I oto, Karol Maliszewski, wskazując na osobność poety, ukuł termin „honetyzm”², Alina Świeściak pisze o Honecie jako o „wyobraźniowcu”³, Marian Stala natomiast, nawiązując do sformułowań Jerzego Kwiatkowskiego dotyczących poezji pokolenia ‘56, charakteryzuje autora *aliji* jako poetę „wizji przeciw równaniu” albo „ośmielonej wyobraźni”⁴. Recepcja krytyczna skupia się, nie bez powodu zresztą, na obrazowaniu. Marian Stala o wydanym w roku 2008 *ban się* Romana Honeta pisze:

Dawne i nowe wiersze Romana Honeta łączy ze sobą strategia tworzenia, którą można nazwać nastawieniem na obraz. Wiersze Honeta są na ogół mniej lub bardziej spójnymi (albo: mniej lub bardziej luźnymi) ciągami obrazów, czasami przekształcających się

¹ Niniejszy tekst jest ponownie zredagowaną i rozszerzoną wersją mojego artykułu pt. „*Ostre fale głęboko w nas*” – *obrazy przejścia w piątym królestwie Romana Honeta*, opublikowanego we „Frazie” (2011, nr 2, s. 59-67).

² K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005, s. 125.

³ A. Świeściak, *Nadmiar kontra asceza*, „Opcje” 2006, nr 4, s. 52.

⁴ Zob. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylii. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 513.

w urywkowe, raczej naszkicowane niż wyraźnie narysowane, zdarzenia i sytuacje. Niewiele w tych wierszach bezpośrednich wyznań i refleksji, nie ma wysuniętego na pierwszy plan portretu tego, kto mówi; są za to obrazowe sugestie i odpowiedniki przeżyć, jest mocna aura czyichś egzystencjalnych doświadczeń⁵.

Maliszewski również zauważa u Honeta uwagę skupioną na obrazie, jak to ujmuje, na „sile wewnętrznych pejzaży o neurotyczno-nadrealistycznej proveniencji”⁶. Wydaje się, że istotna jest także znacząca fragmentacja owego obrazu. W rozmowie z Piotrem Mareckim mówi Stala o „rozbiciu świata, rozbiciu zdania, rozbiciu obrazu”⁷. Andrzej Franaszek z kolei pisze o „lawinie porównań czy metafor, wizualnych mgnień, które wczepiają się w siebie bez chwili wytchnienia, tworząc zamkniętą, coś w środku skrywającą całość”⁸.

Spostrzeżenia krytyków dotyczące wcześniejszych tomików Honeta wydają się nadal aktualne w kontekście lektury *piątego królestwa*. Zwłaszcza, jeśli skupimy się na sposobie konstruowania obrazu i jego związków z rzeczywistością, czy jej doświadczaniem. W poezji Honeta nie doszukuję się słów kluczy, choć z pewnością można byłoby wskazać teorematy snu, śmierci, czy czasu, i jego związku z przestrzenią. Ciekawsze wydają mi się sposoby konstruowania obrazu świata i semantyczne zabawy wskazujące na niedookreśloność, niepoznawalność, będące osobliwym połączeniem Logosu i Chaosu. Skupienie się na problemie z dziedziny antropologii literatury wyzwala potrzebę sięgnięcia do teorii, która uwydatnia aspekt lektury, który nie został do tej pory opisany przez krytyków. Mam na myśli kwestię obrazów przejścia, rozumianych jako objaw „estetyki tricksterowej”, czy „tricksterowego dyskursu”. Jednakże definiowanie terminów Geralda Vizenora postaram się zastąpić unaocznieniem charakterystyki ich działania w analizach fragmentów poetyckich.

2. Gry swobodnej wyobraźni

Tekst *funkcjonariusze*⁹, jako jeden z zamykających tom, stanowi przykład gry swobodnej wyobraźni, gdzie logika obrazu dominuje nad logiką słowa¹⁰ czy raczej logika obrazów przewrotnie „zasłania” logikę słów:

⁵ M. Stala, *Nocna alchemia*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 36-37.

⁶ K. Maliszewski, dz. cyt., s. 125.

⁷ *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*. Cyt. za: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, dz. cyt., s. 513.

⁸ A. Franaszek, *Podróż pośmiertna*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 193, s. 11.

⁹ R. Honet, *piąte królestwo*, Wrocław 2011, s. 41.

¹⁰ Por. spostrzeżenia Maliszewskiego dotyczące poezji powstałej po rezygnacji z prawdy starego typu i ze znaczeń realnych, z rzeczywistości wynikających w: K. Maliszewski, dz. cyt., s. 117.

zamarznięte jezioro i ryba
leżąca w śniegu jak nóż po przejściu procesji.
i oczy znikające w głębi nade mną

i ciemni, zdziwaczali starcy w oddaleniu,
rozwprawiający o terrorze słowa. daleko
można wędrować i się nie przebudzić

daleko. ten dzień po rybiej śmierci,
mroźny i samotny – i śmiech
jak okno dźwigane za trumną

i ręce starców, kołyszące się
i zniewieściale, jakby nie potrafiły
tego okna uchylić w porę –

jak gdyby było tam to,
co im przypadkiem umknęło

a był tam świat

Trudno jest pisać tu o wybranym obrazie, ponieważ poeta (a robi to nad wyraz często) rozwija, „rozsnuwa” porównania. Magdalena Rabizo-Birek zauważa, że, posługując się porównaniem, tworzy Honet

wiersz na podobieństwo labiryntu – tyle że pozbawionego centrum, bez bestii, co najwyżej z pustym pokojem, wyobrażającym wedle Friedricha: „pustą transcendencję”, „nicość” lub chaos, zaś zdaniem współczesnych mistrzów podejrzenia – produktywny brak, niepokojącą świadomość człowieka nieobecność, która pobudza do dyseminacji i plenięcia sensów¹¹.

Te porównania, wzmocnione paralelizmami i metaforami, tworzą rizomatyczną strukturę, otwierając przed czytelnikiem przestrzeń do (współ)konstruowania wiersza. Uspójniając tekst, odbiorca uruchamia dynamiczne procesy *anaforezy* i *metaforezy*, czyli podnoszenia i przenoszenia znaczeń w ruchu. Co nie obywa się bez problemów; tak oto Andrzej Franaszek wyraża wątpliwość wobec własnej lektury tomu *baw się*: „Czytając te wiersze, mam poczucie, że jedynie domyślam się pełnego sensu, że może naginam ich kapryśny kosmos do własnych odczuć i właściwie powinienem nieustannie rozdrapywać ranę zrozumienia”¹².

¹¹ M. Rabizo-Birek, *Dziwny cmentarz: i „miód boga” – projekt poezji hermetycznej Romana Honeta*, [w:] *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 309.

¹² A. Franaszek, dz. cyt., s. 11.

W *maestrii*¹⁵ sygnały zmieniają się jak w kalejdoskopie, rozwijając obrazy w nieprzewidywalny sposób, nakładając je na siebie – tworząc spiralną konstrukcję odzwierciedlającą metaforycznie tytuł wiersza:

to twoja ręka
żonglująca krwią, zapach rzemieni,
jakby obręcze wyprężonej skóry

były ogrodem, gdzie wciąż oddycha zwierzę,
które je wydało. to twoja stopa, jej odcisk na piasku
zmienił się w łódź i to ty w płomieniach

wskoczyłaś do niej. w nocy
zabrała cię woda. w nocy wezwałem lekarza i sarny
i śniło mi się, że cię szukaliśmy

sarny wbiegały pod fale
i traciłem je, lekarz powrócił
i nie znalazł ciała, maestria

anatomii – ta cisza po tobie

Honet doprowadza do krańców możliwości splątania, zagęszczenia, dziwności. Wszystko tutaj „chce się porównać” ze wszystkim. To demiurgiczny, czy – jak powiedziałaaby Monika Sznajderman¹⁶ – „łzedemiurgiczny” gest poety decyduje o wszystkim.

Czasami operuje Honet na materiale asocjacyjnym sprawdzalnym intersubiektywnie, a efekt ten uzyskuje przez ukierunkowanie percepcyjnych mechanizmów asocjacyjnych czytelnika, powtarzając sygnały należące do jednej sfery zjawisk. W wierszu *właściciel*¹⁷ będzie to sen:

śmierć śniła się mężczyźnie,
siadła naprzeciw niego i sikała. kości i pióra
powstawały z jej moczu i układały się w ptaki,
i lato, znowu oglądane w bliska
jak głowa larwy, biała w środku. należy ci się
cały świat – szeptała. i wtedy
ten uśpiony mężczyzna zapłakał,
jakby coś sobie przypomniał – czyjaś twarz lub rękę
i to, co potem: pustkę –
brak opancerzony, kiedy sen
mija, kiedy dni odchodzą

¹⁵ Tamże, s. 23.

¹⁶ M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 1998, s. 24.

¹⁷ R. Honet, dz. cyt., s. 18.

W wierszu *pożar*¹⁸ zaś – ogień:

przywieziony do domu starców
leży na łóżku. szepcze do siebie –
to wszystko
zużyte opatrunki,
pracownicy stacji benzynowej za oknem,
osa na galaretkę
[...]
dzieci jadące na samiach
albo zamykające w bagażniku wieniec pogrzebony
latające modele,
klucz szwedzki
pielęgniarki niosące mi koc
pożar,
to wszystko –
to wszystko było z ognia i ja na chwilę
i ja wbiegłem pomiędzy płomienie
i zasnąłem nas książką Verne'a

Archipelag w płomieniach Verne'a może, choć nie musi, otwierać tu również przestrzeń intertekstualną. Tak czy owak, mamy do czynienia z opowiadaniem historii lub opowiadaniem o historii, w którym stosuje Honet zasadę wiecznego powrotu. Podobnie dzieje się w wierszu *cień w jeziorze*¹⁹, gdzie podmiot mówiący „znowu widzi to miejsce, odwrócony”:

taka historia – kobieta mogła być
z drżenia ryb i błyskawic, o ile to bóg
tak wykolysał ją i wybatożył
i śmierć – mogła być ciszą po chwili rozstania,
a była tak sążnista, zakorzeniona.
nic dawniejszego nie pamiętam. boję się,
że tam czekasz – i pochylę się
i coś ze mnie wypadnie martwe

Sugerowanie potencjalnych rzeczywistości inwariantnych może przybierać postać jawnej negocjowalności znaczenia, jak stosowanie spójników „lub” i „albo” w tekście *człowiek, który wędrował przez węża*²⁰:

ta pora zmierzchu, igła
lub wąż z rozżarzonego metalu – i człowiek,
który wędrował przez węża, złożył w nim jajo

i wydobywa to, co wyhodował

¹⁸ Tamże, s. 21.

¹⁹ Tamże, s. 37.

²⁰ Tamże, s. 7.

albo pożyczył na starość – ścierwo
w trzęsących się rękach i fałsz

W wierszu *życzliwi*²¹ („przedstawiciele rzeźni / bezawaryjnych, emisariusze / prestiżu i korporacji. / personel hyatt i hilton. / personel ravenbrück. wierni zasadom, / życzliwi”) zauważyć można również czynnik jawnie obecny w tej poezji, scalający nie tylko większe konstrukcje, lecz także mikrostruktury związków i zderzeń słownych – ironię, dzięki której migawkowy obraz rzeczywistości, jaki tworzy Honet, jest pełen wewnętrznych napięć, mieszania wzniosłości, a nawet patosu, z przyziemnością. Zauważa to również Marian Stala, pisząc, że gra skojarzeń jest „połączona ze skłonnością do blasfemii i transgresji”²². *Piąte królestwo* obfituje wręcz w takie obrazy przejścia. W wierszu *brud*²³ znajdujemy dosadne stwierdzenie: „świat – szeregi kibli w internetowych gazetach, / kabala i transakcja – całun / izraela”. W wierszu *kamieniarz*²⁴ w jednej strofie spotyka się leksyka ulicy i liturgii:

jak gdyby lato nie miało się skończyć,
jak gdyby ciało zawsze było plótnem,
śniegiem wstrząśniętym w salcie po ruchaniu. w radiu
trwała audycja: serce kollątaja,
panteon – szeptali – *sia lodato*
gesù cristo!

Słowa „obojętne, chwała, obojętne” konsekwentnie, choć nieco łagodniej, zestawiają kontrastujące leksemy. Końcowa strofa przynosi jeszcze subtelniejsze, choć wciąż niepokojące – z powodu charakterystycznego dla Honeta nagromadzenia paralelizmów – obrazy (nocnej?) podróży:

i dwie kobiety krwi ziemskiej
i mechanicznej przewoziły mnie
w taksówce chłodnią przez nie moją noc,
i blask, i kwadratowe promienie –

3. Trickster

W swoich dogłębnych i trafnych analizach poezji Honeta Jakub Winiarski podkreśla skłonność poety do „brnięcia w ciemność lirycznego wyrazu”²⁵, do zderzania porządków, do kreowania świata kontrastów;

²¹ Tamże, s. 31.

²² Zob. *Czy coś się zaczyna?...*, s. 513.

²³ R. Honet, *Piąte królestwo*, s. 40.

²⁴ Tamże, s. 9.

²⁵ J. Winiarski, *Te ciche spazmy o podartych włóknach. O alicji Romana Honeta*, http://www.poewiki.org/index.php?title=Strona_osobista:Jakub_Winiarski/Recenzje/Roman_Honet%2C_%22alicja%22.

pisze też krytyk o języku, „w którym możliwe staje się opowiedzenie metamorfoz świata ludzi, przedmiotów i uczuć, ukazanie jego życia, co i rusz chwytanego na przechodzeniu od wzniosłości do absurdu”. Dla Winiarskiego poezja Honeta jest poezją

bezustannej transformacji, pomiędzy było i będzie – na gruncie szaleństwa i jasnowidzenia. Rzecz jasna nie chodzi tu o kliniczną postać szaleństwa, lecz o przywołanie go w charakterze figury retorycznej, pozwalającej odnaleźć źródło tego czystego w swoich najgłębszych pokładach języka, jakim posługuje się w swoich wierszach Honet [...]. Poeta ten – bardziej szaman niż retor – oddaje się przyjemności mieszania obrazów najodleglejszych, byle tylko osiągnąć olśniewający efekt napięcia między dźwiękiem a wizją²⁶.

Tam, gdzie krytyk widzi figurę retoryczną szaleństwa i niejako szamańskie zabawy obrazem, dostrzegam raczej manifestację trickstera²⁷ i objaw estetyki tricksterowej. Skłania mnie ku temu szereg charakterystycznych cech poetyki immanentnej Honeta, o których pisałam – i oto trickster manifestuje się jako struktura wiersza (możemy mówić tu o tricksterze-relacji, tricksterze-czasoprzestrzeni), lub jako nieustanny ruch, proces, by nie powiedzieć procesualność (manifestująca się na wzajemnie warunkujących się poziomach: obrazowania i narracji). Owe złożone plany aktualizacji trickstera tworzą „estetykę tricksterową”, czy „tricksterowy dyskurs” (termin Geralda Vizenora), którego widocznymi objawami są: przenikanie się światów fabularnych, eksplorowanie ich granic, przeskoki, zakłócenia, wielogłosowość/dialogiczność, wieloperspektywiczność, intertekstualność, intratekstualność, płynność znaczeń, niedokończone/niedookreślone wątki, organizacja tekstu oparta na myśleniu asocjacyjnym.

W opinii Wigeta pozycja trickstera jako tego, który działa na obrzeżach kultury, nieskrępowany społecznymi ograniczeniami, wolny w roztapianiu granic i łamaniu społecznego tabu, jest z natury rzeczy rewolucyjna. Jako „ożywiona zasada zakłócenia (disruption)”, trickster poddaje w wątpliwość sztywne definicje i ograniczenia, i kwestionuje

²⁶ Tamże.

²⁷ Jak podkreśla Jeanne Rosier Smith, trickster uosabia ekspansywną, dynamiczną tożsamość kulturową – zob. J.R. Smith, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*, Berkeley 1997, s. 156. William Hynes proponuje zespół sześciu cech charakteryzujących większość tricksterów. Najważniejsza według autora jest fundamentalnie niejednoznaczna i anomalna osobowość trickstera, z której wypływają takie cechy/role jak: a) oszust/figlarz; b) shape-shifter (ten, który zmienia swoją formę lub stan i wpływa na zmianę formy lub stanu osób lub przedmiotów); c) wynalazca/inicjator; d) posłannik bogów/imitator bogów; e) święty/lubieżny bricoleur – zob. W. Hynes, *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: a Heuristic guide*, [w:] W. Doty i W. Hynes, *Mythical Trickster Figures*, Tuscaloosa 1997, s. 34.

stabilne założenia kulturowe²⁸. W *The Trickster of Liberty* Vizenor zwraca uwagę na fakt, że trickster to natura gry językowej, a nie osoba czy byt w sensie ontologicznym²⁹. Jako że trickster konstituowany jest językowo, tricksterowy dyskurs jest *procesem*, w którym język przewycięża granice znaczeń, dekonstruuje ustalone, autorytatywne wierzenia i definicje, które Vizenor nazywa ostatecznymi doktrynami („terminal creeds”)³⁰.

I właśnie owa subwersyjna skłonność Honeta do przewyciężania granic znaczeń, eksplorowania wszelkiej liminalności wskazuje na iście tricksterowe widzenie rzeczywistości. Przywołajmy jeszcze fragment wiersza *wyżnawcy*³¹:

niech już mnie
nie trzyma: ten gniew
wezbrany w opuszczeniu rąk na terminale, obręcz
argonowego blasku nad głowami tłumu – anioł
krzewienia wiary i pederastii, islam bożego narodzenia,
islam – bestia z gór,

w którym użyte przez poetę paralelizmy, niespójności i wieloznaczności są środkami na rozszczępienie przestrzeni percepcyjnej i jej rekonfigurację zgodną z doświadczeniem wewnętrznym. Można też wspomnieć tu o tekście *gołębice*, zawierającym porównanie postaci „kurew śpiewających gorzkie żale” do „gołębic w śniegu nad klasztorem;” świadome przywołanie emblematycznej bieli śniegu, a przede wszystkim religijnie nacechowanego leksemu „gołębice”, w zestawieniu z prostytutkami, będącymi postaciami tricksterskimi, wykluczonymi, wskazuje na wręcz zdwojoną siłę łamania kulturowego tabu. Wiersz *wdowiec i złoty mróz*³² przynosi kolejne przykłady roztapiania granic między sacrum a profanum, a także wspomnianej już techniki opowiadania-klączy:

nocą nad miastem przewala się ryba
z cmentarnym paleniskiem w pysku
bóg rodzi się
w czynszowej kamienicy – wsuwają
mu na czoło latarkę górniczą,
wręczają kij i grabie
psy wyją
na zaśnieżonych haldach elektrowni,
stróż podnosi gazrurkę, leżącą w krzewach
jak igła w oszronionej operze – ta fanfara

²⁸ A. Wiget, *Native American Literature*, Boston 1985, s. 86.

²⁹ G. Vizenor, *The Trickster of Liberty*, Minneapolis 1988, s. X.

³⁰ Tenże, *Bearheart: The Heirship Chronicles*, Minneapolis 1990, s. XIV.

³¹ R. Honet, *piąte królestwo*, s. 16.

³² Tamże, s. 29.

dla nocy i złotego mrozu
lub pieśń o wdowcu
i butach w domu pogrzebowym – kupił je wczoraj
spodobały się:
pożegnała go uśmiechnięta

Honet za pomocą synchronizacji oraz zamierzonej asynchronizacji wzorców percepcyjnych, aksjologicznych i etycznych tworzy skomplikowaną, pokawałkowaną, synchroniczną czasoprzestrzeń (kulturową), którą można interpretować jako objaw tricksterowej estetyki. Czytelnik szukający tu odrębnych rzeczywistości, planów, wymiarów czasu musi w efekcie dać za wygraną, jako że tekst (podobnie jak inne wiersze Honeta) sam w sobie nie pozwala na dokonanie analizy opartej na binarnych opozycjach. Inna rzecz, że zdolność trickstera do dekonstruowania porządku wskazuje na śliskość/niestałość języka, na jego ambiwalentność i niejednoznaczność, otwieranie potencjału języka bez potrzeby sugerowania czy ustanawiania jakiegokolwiek znaczenia nadrzędnego, co zresztą podkreśla Honet w każdym wywiadzie.

Trickster uosabia szacunek wobec dzikiej, nieokiełznanej wolności. Niewątpliwie trudno jest się ustanowić wobec takiego żywiołu bytu. Podobnie jest z poezją Honeta, w której sygnatury trickstera tworzą fascynująco niepokojący dyskurs „narracyjnego przypadku”, a której niespotykane i uporczywie mroczne obrazowanie pozostawia trwale ślady w pamięci.

BIBLIOGRAFIA

1. *Czy coś się zaczyna? Z Marianem Stalą o zjawisku najmłodszej poezji rozmawia Piotr Marecki*, [w:] P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylika. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002.
2. A. Franaszek, *Podróż pośmiertna*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 193.
3. R. Honet, *piąte królestwo*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
4. W. Hynes, *Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: a Heuristic guide*, [w:] W. Doty i W. Hynes, *Mythical Trickster Figures*, Tuscaloosa 1997.
5. J.J. Lipski, *Asocjacje i sens*, „Twórczość” 1967, nr 6.
6. K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi*, Wrocław 2005.
7. M. Rabizo-Birek, *Dziwny cmentarz: i „miód boga” – projekt poezji hermetycznej Romana Honeta*, [w:] *Nowe dwudziestolecie. Szkice*

- o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989-2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, ss. 299-315.
8. J.R. Smith, *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*, Berkeley 1997.
 9. M. Stala, *Nocna alchemia*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36.
 10. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 1998.
 11. A. Świeściak, *Nadmiar kontra asceza*, „Opcje” 2006, nr 4.
 12. G. Vizenor, *Bearheart: The Heirship Chronicles*, Minneapolis 1990.
 13. G. Vizenor, *The Trickster of Liberty*, Minneapolis 1988.
 14. A. Wiget, *Native American Literature*, Boston 1985.
 15. J. Winiarski, *Te ciche spazmy o podartych włóknach. O alicji Romana Honeta*, [w:] http://www.poewiki.org/index.php?title=Strona_osobista:Jakub_Winiarski/Recenzje/Roman_Honet%2C_%22alicja%22.

INDEKS NAZWISK

- Abalar Łucja 227
Agamben Giorgio 165
Ahrens Henning 66
Aldington Richard 139
Altieri Charles 77, 81
Anzaldúa Gloria 113, 122-123
Andruchowicz Jurij 79
Apollinaire Guillaume 74, 92
Arasse Daniel 171, 175
Arcimowicz Krzysztof 212-213, 227
Armitage Simon 79, 139
Ashbery John 76-79, 81, 92
- B**
Babuchowski Szymon 25, 153, 156, 160
Bachelard Gaston 107, 110-114, 116-118, 121-123
Bachtin Michał 129, 136
Baczewski Marek Krystian 20
Baczyński Krzysztof Kamil 74
Badura Marcin 212, 222-224, 226-227
Bagiński Łukasz 66
Bajda Justyna 177, 185, 192
Bal Mieke 178, 192
Balcerzan Edward 12, 18, 101, 106, 140, 143, 146, 148-149
Balif Anne 111
Banasiak Bogdan 253, 264
Banville John 139
Bańkowski Andrzej 171, 175
Barabasz Anna 212, 227
Barańczak Stanisław 76, 78-80, 231
Bargielska Justyna 23-24, 26, 41
Barker Timothy 208-209
Barthelme Donald 75
Barthes Roland 36, 42, 103, 116, 180, 182, 185, 190, 192
Bataille Georges 164-165, 262-263
Baterowicz Marek 75
Battersby Christine 171
Baudelaire Charles 73
Baumgarth Christa 97, 105-106
Bąk Tomasz 65, 68
Bąk Wojciech 69
Benhabib Seyla 173
Bennett Tony 48
Bereza Henryk 12
Berg Alban 134
Bertrada z Laon 145
Berlusconi Silvio 72
Bernstein Charles 79
Beszterda Maria Magdalena 236
Biedrzycki Miłosz 79-80, 199, 209
Bielik-Robson Agata 93, 130, 129, 136, 88-90
Bielska Magdalena 41
Bieńkowska Katarzyna 141, 149
Bieńkowski Dawid 11
Biernat z Lublina 73
Bilczewski Tomasz 147, 150
Bilos Piotr 48, 58
Bishop Elizabeth 78
Blanchot Maurice 254-255
Bloom Harold 87, 91, 94, 129, 136
Błaut Sławomir 149
Błok Aleksander 74
Błońska Wanda 35, 42
Błoński Jan 12, 32, 33-35, 42
Boccioni Umberto 105
Bodzioch-Bryła Bogusława 196, 210

- Bogalecki Piotr 110, 123, 170, 176
Böhme Jakub 125
Bolecki Włodzimierz 177, 192,
207, 210, 238, 242
Bonowicz Wojciech 20, 40,
152, 156-159, 165, 167
Borges Jorge Luis 139
Bostic Heidi 119, 123
Bourdieu Pierre 44, 46, 48-52,
56, 58-59, 222
Braidotti Rosi 115, 120, 122-123,
168-169, 171, 175-176
Branny-Jankowska Emilia 54, 58
Brecht Bertold 74
Brodski Josif 76
Brodzka-Wald Alina 175, 210
Bromboszcz Roman 198-199,
205, 209-210
Brunette Peter 178, 192
Bryll Ernest 14, 20
Brzoska Wojciech 22, 157, 160-
163, 165-166, 184, 189,
192
Buchanan Ian 115, 123
Budrecki Lech 75
Buikema Rosemarie 123
Burciaga José Antonio 140
Burke Carolyn 118, 123
Burzyńska Anna 108, 123
Bush George 72
Butler Judith 169, 176
Byron George Gordon 256
- Cage John 78-80
Cecko Marcin 109, 197
Celan Paul 74
Cendrars Blaise 74
Chłopek Ryszard 23, 153, 156,
159, 161-162, 164, 166,
212, 214, 224-227
Chmielecki Konrad 207, 2010
Chojnowski Zbigniew 160
Chudak Henryk 111, 123
- Chruściel Ewa 79
Cielecki Marcin 25, 153, 159, 166
Cieślak Tomasz 7-8
Cieślak-Sokołowski Tomasz 32,
42-43
Cintron Zaida A. 140, 150
Ciok Konrad 68
Colebrook Claire 115, 123
Coover Robert 75
Creagh Patri 72
Culler Jonathan 128-129, 132
Cummings Edward Estlin 74-
75, 78-79
Cwietajewa Maryna 139
Cypriański Piotr 207, 2011
Cyranowicz Maria 22-24, 29,
110, 116, 123, 197-198,
210
Czapliński Przemysław 127, 137
Czechowicz Józef 74, 92
Czermińska Małgorzata 207, 210
Czerski Piotr 55
Czyżewski Tytus 95-97, 101-106
- Dakowicz Przemysław 25, 33,
42, 53, 57-58, 67
Damasio Antonio 243
Dąbrowski Tadeusz 23-26, 66,
152-153, 156-158, 163-
166, 180-181, 192
Dehnel Jacek 75, 79, 183, 187-
190, 192
Dehnel Tadeusz Jan 75
Delaisi De Parseval Geneviève
213, 227
Deleuze Gilles 83, 115, 122-123
Delumeau Jean 213, 227
Denby Edwin 76
Depero Fortunato 105-106
Derra Aleksandra 168, 175
Derrida Jacques 77, 87, 93, 154,
167, 173, 194, 253, 261,
263-264

- Dickinson Emily 115
Domeracki Piotr 238, 241
Drevenberg Jerzy 75
Dudek Jacek 68
Dunin Kinga 37
Duszka Maria 64
Dziadek Adam 109, 115, 123,
176-177, 192, 264
- Eagleton Terry 47-48, 58
Eco Umberto 128, 137
Eichelberger Wojciech 212
Eisenstein Siergiej 104
Elektorowicz Leszek 75
Eliot Thomas Stearns 74, 86-
87, 90-94, 139, 142-143,
152
Elmslie Kenward 76
Elsner Sławomir 41
Engelking Leszek 138-140,
144, 147-150, 238, 241
Esposito Roberto 77, 80-81
Even-Zohar Itamar 71, 73, 81
- Fazan Jarosław 37, 42
Fedewicz Maria Bożenna 127,
137
Ferenc Teresa 163
Ferrin-Aguirre Isabel 66, 70
Fiedler Arkady 142-143
Fiedorczyk Julia 23, 41, 168,
171-173, 175-176
Fietkiewicz-Paszek Izabela 279
Fish Stanley 196, 209-210
Fite David 91, 94
Florczak Zbigniew 75
Foks Darek 40, 189
Follian Jean 75
Forajter Waclaw 179, 193
Foucault Michel 83-84, 109,
115, 118-119, 123, 131-
132, 137, 252-255, 257,
259-260
- Franaszek Andrzej 267-268,
275
Frankiewicz Małgorzata 250
Frączewski Piotr 96
Freud Zygmunt 93-94, 225
Friedan Betty 113
Friedberg Anne 103, 105-106
Frye Northrop 91
Fuszara Małgorzata 212-213,
227-228
- Gabryel Juliusz 23, 66
Gacki Stefan Kordian 95
Gajda Piotr 65
Galczyński Konstanty Ildefons 69
Gawin Rafał 65
Gawłowski Wojciech 66
Gazda Grzegorz 60, 63, 70
Genette Gerard 42
Gielżyńska Katarzyna 199, 210
Gieysztor Aleksander 117, 123
Gilbert Sandra 112-115, 123
Gill Gillian C. 118, 123
Gilmore David 175-176
Ginsberg Allen 21, 75
Giza-Stepień Joanna 233-234,
241
Gizzi Peter 79
Gleń Adrian 33, 36, 43, 67
Glosowitz Monika 170-171,
176
Głębicka Ewa 60, 62, 70
Głowiński Michał 16, 17, 62, 70,
83, 91, 94, 124, 129, 136-
137
Goldmann Lucien 48
Goldsmith Kenneth 79
Golimowska Karolina 66, 70
Gombrowicz Witold 218
Gomulicki Juliusz Wiktor 178,
193, 256, 264
Gosk Hanna 195, 210
Góra Konrad 41

- Górnicki Łukasz 73
Graham Jorie 79-80
Grabowski Janusz 126, 137
Graff Agnieszka 169, 176
Grajewski Wincenty 129, 136
Grodecka Aneta 177, 192
Gruchot Tomasz 152, 166
Grundwald Marta 39, 171, 173-176
Grzebalski Mariusz 20, 40
Grzegorz z Nazjanzu 158, 167
Grzegorzewska Wioletta 23
Gubar Susan 112-115, 123
Guccini Francesco 144
Guest Barbara 76
Gustowski Michał 37-38
Gutorow Jacek 23, 26, 33, 39,
42, 79, 91, 94
Gutowski Wojciech 154, 166
- Halas František 139
Hamington Maurice 173, 176
Hansen Jefferson 79
Harasymowicz Jerzy 14, 20
Hartman Geoffrey 88-90, 94
Hartwig Julia 74
Heaney Seamus 78
Heck Dorota 177, 192
Hegel Georg W.F. 126, 137
Heidegger Martin 93, 117-118,
120, 123
Heine Heinrich 143
Hejninian Lyn 79
Herbart Johann Friedrich 280
Herbert Zbigniew 55, 74, 232,
239, 242
Heydel Magda 74
Hilsbecher Walter 148-149
Hoffmann Krzysztof 40, 232,
241, 254-255, 261, 264
Holan Vladimír 139
Holyst Brunon 238, 241
Honet Roman 8, 20-24, 26-27,
29, 41, 43, 266-276
- Hopfinger Maryla 195-196, 210
Horacy 177
Hryciuk Renata E. 234, 242
Hrynaczk Tomasz 23
Huelle Paweł 16
Hulewicz Witold 74
Hurstel Françoise 213, 227
Hutcheon Linda 128, 137
Hynes William 273, 275
Hyży Ewa 171, 176
- Illakowiczówna Kaizimiera 69
Irigaray Luce 114, 188-122, 168-
169, 174, 176
Iwanow Wiaczesław 139
Iwasiów Inga 142
Iwaszkiewicz Jarosław 170, 176
- Jacob Max 185
Jakowska Krystyna 233, 242
Jakubowski Jarosław 23, 55-58,
67, 184, 192
Jan z Koszyczek 73
Janas-Dudek Barbara 68
Janko Anna 163
Jankowicz Grzegorz 177, 230-
231, 241
Jankowska Karina 213-214, 227
Jarniewicz Jerzy 79-81, 138-
142, 147-150
Jarnot Lisa 79
Jarosz Łukasz 23
Jarzębski Jerzy 12, 35, 42
Jaskuła Zdzisław 142, 149-150
Jaworski Krzysztof 40
Jaworski Marcin 236, 262, 264
Joyce James 91, 139
- Kaczanowski Adam 23
Kaczmarek Paweł 233-234,
239-240
Kaczyński Michał 199, 210
Kajka Michał 69

- Kalaga Wojciech 129, 137
Kaluza Anna 27, 29, 33, 37, 42,
164, 166, 198, 210, 264
Kamińska Aneta 199, 210
Karczewska Wanda 68, 70
Karol Wielki 145
Karpowicz Tymoteusz 92
Kartezjusz 243
Kasper Jan 133, 137
Kasprowicz Jan 73
Kasprzak Michał 197
Kass Wojciech 67, 69
Katajew Walentin 140
Kaufer David S. 124, 137
Kawczyńska Izabela 65, 68
Kawon Stefan 61-62, 70
Kenner Hugh 86, 94
Kermode Frank 88, 94
Kępiński Piotr 33, 42, 230, 241
Kielar Marzanna Bogumiła 66
Kierc Bogusław 159-160, 164-
166, 265
Kierkegaard Søren 57
Kierszys Zofia 75
Kisiel Joanna 238, 242
Kittler Friedrich 103
Kerbrat-Orecchioni Catherine 127,
137
Kleinzahler August 281
Klejnocki Jarosław 7, 24, 29,
31, 33, 42, 152, 155-156,
160, 163, 166, 232
Kleszcz Krzysztof 65, 68
Klíma Ladislaw 139
Klossowski Pierre 262
Kłoskowska Antonina 234, 242
Kłosińska Krystyna 113-114,
116, 123, 169, 176
Kobelska Adela 36
Kobielska Maria 238, 242
Kobierski Radosław 23, 26, 153
Koch Kenneth 76, 78
Kochan Marek 212
Kochanowski Jana 73
Kolańczyk Aneta Teresa 68
Kolodziejczyk Ewa 213, 228
Kołyško Piotr 75
Komendant Tadeusz 119, 123,
132, 137, 252, 264
Konstrat Bartosz 41
Kopciński Jacek 239, 242
Kopkiewicz Aldona 235, 242,
264
Kopyt Szczepan 195, 210
Kornhauser Julian 40, 62, 75
Korolczuk Elżbieta 234, 242
Kosofsky Sedgwick Eve 226,
228
Kozicka Dorota 32, 42-43
Kozioł Paweł 24, 33-37, 39,
42, 110, 116, 123, 137,
152, 166, 197, 210
Krajewska Anna 213, 228
Krasuska Karolina 169, 176
Krynicky Ryszard 74, 76
Kubińska Olga
Kuczkowski Krzysztof 66
Kuczok Wojciech 11, 13, 23
Kuczyńska-Koschany Katarzyna
74, 214, 228, 260, 264
Kudyba Wojciech 56, 59, 67,
70, 159, 160-161, 163,
166
Kujawińska-Główka Barbara 75
Kulesza Dariusz 233, 242
Kundera Milan 75
Kunz Tomasz 36
Kurek Marcin 26
Kuźnicki Sławomir 212, 217-
221, 228
Kwiatkowski Grzegorz 183, 192
Kwiatkowski Jerzy 12, 162, 166,
266
Lacan Jacques 168-169, 172,
174

- Lacoue-Labarthe Philippe 238, 242
Lalewicz Janusz 127, 137
Lamarque Pierre 47
Landman Adam 126, 137
Langbaum Robert 87, 94
Lange Antoni 73
Larek Michał 138, 150
Larkin Philip 79-81
de Lauretis Teresa 168
Lecerclé Jean-Jacques 72
Lech Joanna 41
Lefevère André 72, 81
Legeżyńska Anna 231, 242
Leibovitz Annie 48
Lekszycki Paweł 23
Lermontow Michaił 140
Leszen-Koperski Jerzy 63
Leśmian Bolesław 74, 83, 91-92, 94
Levin David M. 105
Lévinas Emmanuel 173
Lewicki Zbigniew 75
Lichański Stefan 149
Lindsay Vachel 74
Lipka Frantisek 139
Lipska Ewa 182, 192
Lipski Jan Józef 97, 99, 106, 275
Lipszyc Jarosław 197-198, 210
Lisak-Gębała Dobrosława 179, 193
Lisowski Krzysztof 68
Lorca Federico Garcia 139
Losa Margarida L. 148-149
Lubaszewska Antonina 181, 193
Luhmann Niklas 17
Lyotard Jean-François 91-92, 94

Ławrocki Zygmunt 75
Łebkowska Anna 177, 193
Łoch Eugenia 233, 242
Łotman Jurij 140
Łużny Ryszard 108, 123

Macierzyński Piotr 23, 161, 223
Mackiewicz Paweł 40, 42
Magala Sławomir 75, 184, 193
Majakowski Włodzimierz 74, 103
Majeran Tomasz 23
Majzel Bartłomiej 20-21, 23-24, 27, 29
Malabou Catherine 244
Malczewski Marcin 231, 242
Malek Natalia 173
Malicki Maciej 86, 88-89
Maliszewski Karol 31, 33, 39, 42-43, 141, 150, 153-154, 160, 166, 266-267, 275
Mallarmé Stéphane 282
de Man Paul 15, 87, 93, 125-126, 128, 130-131, 135, 137
Manovich Lev 207-208, 211
Mapplethorpe Robert 188
Márai Sandor 146, 150
Marecki Piotr 19, 23, 31, 43, 196, 210, 266-267, 275
Margański Janusz 175, 238, 242, 260, 264
Markiewicz Henryk 36, 42
Markowski Michał Paweł 91, 94, 108, 123, 170, 176, 191, 193, 252, 264
Masłowska Dorota 11, 13
Matkowska Agnieszka 147, 150
Matuchniak-Kasuska Anna 49, 59
Matywiecki Piotr 185, 193
Marinetti Filippo Tommaso 100
Maurin Aurlie 66, 70
McLuhan Marshall 102, 106
Mead George 234, 242
Melecki Maciej 20
Melosik Zbyszko 226, 228
Mendieta-Lombardo Eva 140, 150

- Merleau-Ponty Maurice 106
Merton Tomasz 152
Mętrak Krzysztof 75
Michalski Krzysztof 117, 123
Michałowska Marianna 183-184, 193
Miciński Tadeusz 215, 217
Mickiewicz Adam 101
Międzyrzecki Artur 74
Mikołajewski Jarosław 213, 228, 230, 238
Millet Kate 113
Miłobędzka Krystyna 13, 47, 110, 115, 120, 123, 177, 193, 214, 228
Miłosz Czesław 39, 43, 45, 47, 55, 59, 74, 152, 161, 185-186, 193
Mirahina Agnieszka 187, 193
Misiak Tomasz 199
Mitchell William J.T. 88, 94
Mitek-Dziemba Alina 170-171, 175
Mitzner Piotr 158, 162, 166
Momro Jakub 231
Montale Eugenio 75
Montessori Maria 214
Mosiewicz Monika 23, 65
Moxley Jennifer 79
Moynihan Robert 125, 137
Mueller Joanna 23-24, 26, 108-117, 119-123, 197
Murakami Haruki 142
Murowaniecki Michał 65, 68
Mytych-Forajter Beata 179, 193

Nabokov Vladimir 139
Najsztub Piotr 148, 150
Nancy Jean-Luc 109
Nawrocka Ewa 238
Netzval Vítězslav 139
Nietzsche Friedrich 92-93, 105, 127, 137, 253-254, 264

Norwid Cyprian Kamil 57, 89, 178, 193, 234-235, 242, 256, 259, 264-265
Nowacki Dariusz 56, 59
Nowaczewski Artur 25, 29, 53, 56, 59, 67, 283
Nowakowska Klara 23
Nowicki Wojciech 26, 178, 183, 191, 193
Nunes Mark 208-209
Nycz Ryszard 35, 42, 91, 94, 194, 207, 210-211
Nyczek Tadeusz 18

O'Hara Frank 76, 92
Olejnik Ilona 96
Oleschinski Brigitte 66
de Oliveir Salazar António 72
Olsen Stein Haugom 47
Olszański Grzegorz 21, 23, 29, 196
Onak Leszek 199, 200, 211
Orliński Marcin 24, 27, 29, 33-34, 43
Orska Joanna 38, 43, 132, 136-137, 233, 242
Ortiz Vásquez Pedro 140
Ostrowska Eda 158, 160-161, 163, 165-166
Owczarek Przemysław 23, 65, 68-69
Owens Craig 92, 94

Pacześniak Jakub 236
Padgett Ron 79-80
Pallasmaa Juhani 106
Paprocki Zbigniew 64
Pascal Blaise 48, 57-58, 126, 137
Pasewicz Edward 23, 24, 26
Pasierb Janusz 152
Pasikowski Władysław 215
Pasquier Étienne 213
Pasternak Borys 74

- Patten Brian 139
Pawlicka Urszula 53, 58-59, 97,
105, 199, 211
Paz Octavio 75, 139
Paźniewski Włodzimierz 108, 123
Peiper Tadeusz 217
Perelman Bob 79
Piątek Katarzyna 213, 227-228
Piechocki Wiesław 75
Piecbara Małgorzata 145, 150
Piecza Franciszek 96
Pietrych Krystyna 7, 254, 258,
264
Pijanowski Bogumił 64
Pilch Jerzy 16
Piotrowski Michał 233, 242
Pióro Tadeusz 40, 132, 137
Piskor Stanisław 108, 123
Pluháček Stephen 119, 123
Pluszka Adam 23
Plutrach 73
Plucienniczak Puldzian Piotr 199,
207, 211
Plusa Kacper 68
Podczaszy Anna 41, 235, 242,
256, 265
Podgórní Łukasz 58-59, 97,
105, 199, 200, 209-211
Podgórník Marta 23-24, 26, 66,
139, 150
Podsiadło Jacek 20-21, 27-28,
40, 47, 79, 156, 166, 213,
228
Poe Edgar Allan 74
Polkowski Jan 32
Pollak Seweryn 68
Popławski Dominik 199
Popp Steffen 66
Porębowicz Edward 145, 150
Poulin Alfren 77, 81
Pound Ezra 86
Próchniak Paweł 33, 39, 43
Przesmycki Zenon 73
Przyboś Julian 92, 101
Przybylski Ryszard 74
Przybysławski Artur 125-127,
137
Pulka Tomasz 41
Pytlewska Anna 233, 242
Rabizo-Birek Magdalena 268,
175
Raine Craig 139, 146
Rakusa Ilma 66
Ranciére Jacques 48
Rapp Natalia 232
Rej Mikołaj 73
Reszke Robert 93-94
Reznikoff Charles 79
Ricoeur Paul 83, 251
Rilke Reiner Maria 69, 74, 94,
146, 178, 193
Rimbaud Arthur 73
Robert Maciej 184-185
Roche Daniel 213, 227
Rodowick David 83-84, 94
Rodowska Krystyna 144, 150
Rolando Bianka 23
Rorty Richard 128, 130, 137
Rosiek Stanisław 171, 175
Ross Joe 79
Roth Philip 139
Różewicz Tadeusz 74, 78, 148,
153, 165-166, 229, 232,
241-242
Różycki Tomasz 23-24, 26-27,
38-39
Ruszkowski Leszek 230, 250
Rybicki Robert 23, 26, 41
Rymkiewicz Jarosław Marek 74,
161
Ryst Dorota 69
Ryziński Remigiusz 170, 176
Rżany Rafał 20, 23, 29
Sachs Nelly 185

- Salgado Sebastião 187
Samsel Karol 68, 70
Sandburg Carl 74
Sarna Paweł 24-25, 153, 161,
163-164, 166
Sartre Jean-Paul 105
de Saussure Ferdinand 71
Sawisz Anna 48, 58
Schelling Friedrich W.J. 125-126
Schodowski Krzysztof 68
Schopenhauer Arthur 93
Schulz Bruno 107
Schuyler James 76, 79-80
Sendecki Marcin 79
Shakespeare (Szekspir) William
145-146
Shannon Claude E. 208
Shuty Sławomir 11, 14
Sieradzki Ignacy 129, 136
Sikora Jacek 66
Sikorski Cezary 68
Silliman Ron 79
Siwczyk Krzysztof 23, 24, 26,
28-29
Skibniewska Maria 75
Skrendo Andrzej 133, 137, 241
Skurtys Jakub 255, 264
Skwara Marek 177, 193
Sławek Tadeusz 108, 123
Słomczyński Maciej 80
Słonimski Antoni 14
Smaga Agnieszka 97-98, 100,
106
Smith Jeanne Rosier 273, 276
Smith Nash Susan 79
Sobieraj Sławomir 99, 106
Sobolczyk Piotr 226, 228
Soczyńska Agata 98, 106
Sojan Jacek 68
Solewski Rafał 191, 193
Sommer Piotr 16, 21, 40, 66,
75-76, 78-80
Sontag Susan 184, 187, 189, 193
Sosnowski Andrzej 8, 15, 21,
25-29, 40, 44-48, 58-59,
76, 78-79, 83-88, 90-94,
250
Sosnowski Jerzy 7, 31
Sośnicki Dariusz 20
Soulages François 178-179, 193
Spahr Juliana 79
Stabro Stanisław 40
Staff Leopold 163
Stala Marian 23, 266-267, 272,
275-276
Stefko Jolanta 26, 155-156,
158, 167
Steiner George 147, 150, 214
Stevens Wallace 79-80
Stępień Tomasz 232, 242
Stockhausen Karlheinz 134
Stokfiszewski Igor 29, 31, 37,
43, 266-267, 275
Stolterfoht Ulf 66
Strąk Andrzej 65
Stroffolino Chris 79
Sugiera Małgorzata 35, 42, 171,
176
Sun Bin 227
Sun Zi 227
Suska Dariusz 40
Swinburne Algernon Charles 74
Swoboda Tomasz 87, 93
Symons Arthur 88
Szahaj Andrzej 130, 137, 210
Szaruga Leszek 144, 150
Szczerbowski Robert 54, 58
Szewc Piotr 40
Szkłowski Wiktor 108-109,
123
Sznajderman Monika 270, 276
Szuba Andrzej 108, 123
Szuber Janusz 40
Szychowiak Julia 183, 193
Szyborska Wisława 186, 191,
193, 196

- Śliwiński Piotr 27, 29, 33, 36-37, 43, 93, 214, 228, 230, 242, 254, 264-265, 276
Śliwka Krzysztof 40
Śniecikowska Beata 98-100, 106
Świeściak Alina 255, 262, 265-266, 276
Świetlicki Marcin 13, 20, 27, 32, 43, 156, 167
Šalamun Tomaž 79-80
Šalamun-Biedrzycka Katarina 80
Szuster Marcin 129, 136
- Tabaczyński Michał 53, 59, 153, 162, 167
Tabakowska Elżbieta 73, 81
Tabucchi Antonio 72
Tarnowska Krystyna 75
Tatarka Dominik 139
Tatarkiewicz Anna 111, 123
Tee Miron 199
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 8, 15, 78, 182, 193, 229-256, 258-265
Tourey Gigeon 71
Trifone Pietro 144, 150
Truszkowska Teresa 75
van der Tuin Iris 123
Turan Andrijan 139
Tuwim Julian 74
Twardowski Jan 152
Tyburski Włodzimierz 238, 241
- Ugniewska Joanna 128, 137, 144, 150
Ulicka Danuta 209-210
Umińska (Umińska-Keff) Bożena 231, 241-242
Uniłowski Krzysztof 32, 36, 43
Utler Anja 66
- Vattimo Gianni 154-155, 167
Vaughan Henry 78
- Venuti Lawrence 72, 80-81
Verlaine Paul 74
Verne Jules 84, 88, 271
Vizenor Gerard 267, 273-274, 276
Vouilloux Bernard 185
- Wacquant Loic J.D. 48-49, 58
Wajs Joanna 40
Wakar Krzysztof 48, 58
Walec Jan 75
Walker Margaret Urban 173
Warhol Andy 188
Wasilewska Anna 128, 137
Waśkiewicz Andrzej K. 18, 62-63, 70
Wat Aleksander 170, 176
Waterhouse Peter 66
Wążyk Adam 74
Wekker Gloria 123
Wencel Wojciech 23, 25-26, 156, 164, 167
Werner Andrzej 195, 210
White Edmund 139
White Hayden 31, 42
Whitford Margaret 118, 123
Wiedemann Adam 8, 66, 124, 132-135, 137
Wiesing Lambert 95
Wierzyński Kazimierz 14
Więcek Mariusz 181, 193
Wiget Andrew 273, 276
Wijowski Robert 194, 211
Williams Raymond 139
Williams William Carlos 46-48, 59
Willis Liz 79
Wills David 178, 192
Winiarski Jakub 272-273, 276
Wiśniewski Radosław 23, 25, 66
Witkowski Michał 11, 13, 31, 43, 266-267, 275
Witkowski Przemysław 41

- Wojaczek Rafał 214, 228, 262, 265
Wojdowicz Joanna 171, 173, 176
Wojtyła Karol 152
Wolińska Zofia 234, 242
Wolny-Hamkało Agnieszka 23, 26, 194-195, 211
Wolf Uljana 66
Woolf Virginia 113, 176
Worowska Teresa 146, 150
Wójcik Janusz 66
Wróblewski Grzegorz 40
Wyka Kazimierz 60-61, 70
Wysłouch Seweryna 177, 193

Young Iris Marion 173

Zadura Bohdan 13, 16, 21, 76, 79
Zagajewski Adam 76, 92, 148, 150

Zalewski Cezary 177, 179, 186, 193, 231
Zaluski Tomasz 207, 210
Zarębianka Zofia 152, 154, 167
Zarzecki Krzysztof 75
Zawada Andrzej 40, 43
Zawadzki Andrzej 48, 58
Zawiszanka Stacha 287
Zawojski Piotr 205, 207, 211
Zaworska Helena 96, 106
Zborowski Wiktor 96
Zdanowicz Katarzyna Ewa 23
Zdrodowski Adam 23
Zegadło Marcin 212, 215-219, 228
Zieliński Jan 76
Ziemiański Adam 63, 70

Żuliński Leszek 68

Na tom składają się szkice zgrupowane w trzech działach: „Diagnozy”, „Problemy” oraz „Interpretacje”, przy czym od razu należy podkreślić, że nie są to działy wobec siebie rozłączne, gdyż wspólne pole tworzy tu analiza przywoływanych w nich utworów poetyckich. Wszystkie składające się na książkę szkice spełniają wymogi rzetelnych opracowań naukowych, sam zbiór zaś stanowi istotny przyczynek do rozpoznania poświeconych dynamice ruchu poetyckiego w ostatnich latach.

Z recenzji prof. dra hab. LESZKA SZRUGI

Zredagowany przez Tomasza Dalasińskiego, Aleksandrę Szwagrzyk i Pawła Tańskiego tom zbiorowy umożliwia czytelnikowi zainteresowanemu polską poezją najnowszą zorientowanie się w jej głównych nurtach. Wielu autorów wykracza poza obszar poezji, poddając analizie zjawiska ogólnoliterackie i te związane z przemianami w kulturze ponowoczesnej, dzięki czemu tom stanowi interesującą próbę ujęcia różnych tendencji w poezji najnowszej. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że szczególną wartością książki jest jej balans między dyskursem historycznoliterackim a krytycznoliterackim; trudno wyobrazić sobie, by głos na temat literatury najnowszej pozbawiony był owego wewnętrznego dynamizmu, brzmiącego autentycznie i przekonująco.

Z recenzji dra hab. MACIEJA WRÓBLEWSKIEGO