

1989-2009

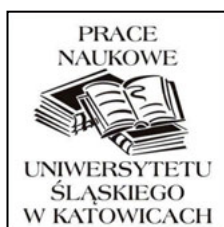
Cz. 1: Życie literackie po roku 1989



Dwadzieścia lat literatury polskiej
1989–2009

Tom 1, część 1

Życie literackie po roku 1989



NR 2803

Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009

Tom 1, część 1

Życie literackie po roku 1989

pod redakcją

Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent:
Andrzej Skrendo

Redaktor
Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki
Tomasz Gut

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Copyright © 2010
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 1644-0552
ISBN 978-83-226-1923-0

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 16,00. Ark. wyd. 15,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 23 zł

Lamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek
Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek



SPIS TREŚCI

Dariusz Nowacki: <i>Wstęp</i>	7
Tomasz Kunz: <i>Rzeczywistość nieprzedstawiona albo o przeszłości pewnego złudzenia</i>	13
Joanna Orska: <i>Mistrzowie odchodzą. O pojęciach mistrza, kanonu i arcydzieła w świadomości krytyki po 1989 roku</i>	27
Grzegorz Tomicki: <i>Literackie mistrzostwa. O kategorii mistrza jako figurze mitycznej (w kontekście życia literackiego w Polsce po roku 1989)</i>	43
Dorota Kozicka: „ <i>Bez(r)adne rozważania starego krytyka</i> ”? O krytyce „ <i>tradycyjnej</i> ” w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych	61
Jakub Momro: <i>Krytyka – pomiędzy erosem i poznaniem</i>	78
Tomasz Cieślak: „ <i>Chwilami bardzo ciekawy dwutygodnik</i> ”. O „ <i>Nowym Nurcie</i> ”	93
Piotr Michałowski: <i>Czym się podobać? Jak bulwersować? Co odkrywać? Czytelnik projektowany w poezji dawniej młodej</i>	109
Grzegorz Jankowicz: <i>Czy możliwa jest poezja radykalna? Andrzej Sosnowski i polityka literatury</i>	137
Grzegorz Hetman: „ <i>Okres szczególnej żałoby</i> ”? Problematyka wieku średniego w nowych wierszach Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły i Grzegorza Wróblewskiego	162
Grzegorz Olszański: <i>Wojny światów (relacja z semantycznego pola walki)</i>	176
Paweł Mackiewicz: „ <i>La Fontaine by tego nie poparł / lecz poparłby to Lyotard</i> ”. <i>Komizm w poezji lat dziewięćdziesiątych i pierwszych (Foks, Majeran)</i>	191
Anna Kałuża: <i>Związki poezji i kultury popularnej: Krzysztof Jaworski, Darek Foks, Szczepan Kopyt i Jaś Kapela</i>	207
Alina Świeściak: <i>Lans à la polonaise – Jacek Dehnel i Jaś Kapela</i>	238
Indeks nazwisk	250

Dariusz Nowacki

Uniwersytet Śląski

WSTĘP

Rocznice zobowiązują. Właśnie minęło dwadzieścia lat od przełomu ustrojowego, jaki dokonał się w Polsce w roku 1989, toteż pojawiło się mnóstwo okolicznościowych bilansów i podsumowań, rewizji i konfrontacji. Te ostatnie podsunęła, rzecz jasna, pamięć o znaczącym w polskich dziejach dwudziestolecu międzywojennym. Ileż to razy w tych dniach porównywano sukcesy i klęski Drugiej Rzeczypospolitej z osiągnięciami i porażkami Trzeciej Rzeczypospolitej, pytano, jak tamto dwudziestolecie ma się do ostatniego dwudziestolecia, niekiedy zresztą pytano całkiem złośliwie – na przykład o nieistniejące autostrady, przypominając błyskawicznie zbudowaną Gdynię. Tak, rocznice zobowiązują. Ale kogo konkretnie? Na pewno publicystów i dziennikarzy, twórców programów telewizyjnych i współpracujących z mediami komentatorów naszego życia zbiorowego. Czy to samo zobowiązanie ciąży na znawcach i badaczach literatury? Chyba tak, czego dowodem liczne inicjatywy naukowe i krytycznoliterackie – konferencje, dyskusje, artykuły, sprawozdania – podjęte w roku 2009 z myślą o podsumowaniu dorobku i doświadczeń literatury polskiej ostatniego dwudziestolecia.

Przedsięwzięcie pod nazwą *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009* powstało w wyniku porozumienia literaturoznawców z trzech ośrodków akademickich. Zostało pomyślane i przeprowadzone jako, rozłożony na trzy lata, cykl ogólnopolskich konferencji naukowych o wspólnym tytule i trzech różnych podtytułach. Pierwsza z nich (*Życie literackie po roku 1989*) odbyła się w listopadzie 2007 r. w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, kolejna (*Idee – ideologie – metodologie*) w Uniwersytecie Szczecińskim w październiku 2008 r., cykl zamknęła poznańska konferencja *Estetyka*

i aksjologia (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu; maj 2009). Jednym z założeń projektu było przygotowanie cyklu książek zbiorowych, nawiązujących do zagadnień omawianych podczas konferencji.

Spotkanie w Katowicach było szczególnie intensywne; pojawiło się przeszło trzydzieści wystąpień. Z uwagi na objętość materiału i trudności organizacyjne zmuszeni byliśmy odstąpić od zasady prezentowania zebranych tekstów w jednym tomie. Zamieszczone tu studia i szkice to pierwsza odsłona szerszej prezentacji. Tom drugi pojawi się niebawem.

Artykuły zgromadzone w tomie *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009*. Część pierwsza: *Życie literackie po roku 1989* (oznaczonym jako tom 1) obejmują niezwykle szerokie spektrum zjawisk literackich i kulturalnych. Owa różnorodność problemowa wzięła się zapewne stąd, iż podejmowane przez autorów zagadnienia są odzwierciedleniem ich osobistych zainteresowań i fascynacji, a te – jak wiadomo – bywają rozmaite, krążą po najróżniejszych orbitach, rzadko się zazębiają czy wzajemnie oświetlają. Samo zaś pojęcie życia literackiego jest kategorią płynną i nieostrą, której pojemność wydaje się bezustannie sprawdzana, a użyteczność niekiedy kwestionowana. Warto też pamiętać, że metafora życia literackiego jest zaledwie jednym z możliwych sposobów określania dynamiki literatury.

Książkę otwiera szkic Tomasza Kunza poświęcony problematyce związanej ze sposobami pojmowania natury i charakteru rzeczywistości w literaturze nowoczesnej. Autor wskazuje na nowofalowy projekt – najpełniej wyrażony w *Świecie nie przedstawionym* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego – polegający na wezwaniu do przedstawienia autentycznego, „obiektywnego” i niezafałszowanego obrazu rzeczywistości społecznej, widząc w nim istotny, choć często nieuświadomiony, punkt odniesienia dla twórców debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Pisarze ci – zdaniem Kunza – w sposób ostentacyjny zamaniłowali swoją niewiarę w społeczno-polityczne formy definiowania własnej tożsamości, obywatelskie powinności literatury i idee

niezideologizowanej, czekającej na swoje adekwatne przedstawienie rzeczywistości społecznej. W ten sposób – twierdzi autor – literatura najnowsza podjęła kluczową problematykę modernistyczną, co zaowocowało zasadniczą zmianą w postrzeganiu funkcji i roli literatury w przestrzeni społecznej po roku 1989.

Trzy kolejne teksty krążą, choć każdy w inny sposób, wokół problemu autorytetu w literaturze i życiu literackim. Joanna Orska stawia tezę, że przez ostatnie dwadzieścia lat nie podejmowano kwestii mistrzostwa i arcydzielności, a problemem kanonu zajęto się dość późno (tzn. dopiero w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych). Dwa pierwsze pojęcia – referuje badaczka – uznano za niemożliwe do podtrzymania w świadomości literackiej i języku krytyki, natomiast kategoria kanonu została wszechstronnie przedyskutowana na nowo. Autorka rekonstruuje dzieje sporów o te trzy pojęcia, punktując najistotniejsze zmiany i przesunięcia. Z kolei wypowiedź Grzegorza Tomickiego można uznać za swoiste rozwinięcie problematyki podjętej przez Orską (w odniesieniu do kategorii mistrza). Badacz ten próbuje przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, skąd biorą się mistrzowie w literaturze, jakie projekty – bez mała filozoficzne – fundują wyobrażenia o literackim mistrzostwie. Autor stara się połączyć rozważania teoretyczne z literacką empirią, czyli głównie z wypowiedziami krytyków towarzyszących nowej literaturze. Przynosi to wnioski bynajmniej nieoczywiste. Z pojęciem mistrzostwa związane są także rozważania zawarte w szkicu Doroty Kozickiej. Tym razem chodzi o mistrzów krytyki literackiej – o ich aktywność po roku 1989 oraz stanowisko „starych krytyków” (określenie autorki) wobec nowej literatury. Najcenniejsza w rozpoznaniach Kozickiej wydaje się typologia postaw nestorów krytyki literackiej – to strategie sprzeciwu, wycofania się i uczestnictwa. Autorka przenikliwie analizuje również relacje, jakie w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych zachodziły między „starymi” i „młodymi” krytykami.

Dociekania metakrytyczne – tym razem poza kontekstem autorytetu – wypełniają szkic Jakuba Momry. Wypowiedź ta dotyczy przede wszystkim filozoficznych uprawnień krytyki. Autor zastana-

wia się, jak współcześnie mógłby być pojmowany ideał krytyczny. Pokazuje ponadto, jakie konflikty i antynomie kształtują i zarazem deformują wypowiedzi krytycznoliterackie. Momro, afirmatywnie odwołując się do idei „ruchomych marginesów” Przemysława Czaplińskiego, kreśli własną koncepcję myślenia o literaturze i powinnościach krytycznych.

Tomasz Cieślak w wyczerpujący sposób omawia jedną z najciekawszych inicjatyw wydawniczych spośród tych, jakie pojawiły się po 1989 roku. Chodzi o fenomen poznańskiego dwutygodnika „Nowy Nurt” – wydawnictwa finansowanego przez prywatną firmę Kurpisz, co było podówczas rozwiązaniem pionierskim. Rzecz jest rozpatrywana w dwu płaszczyznach: instytucjonalno-promocyjnej oraz prasoznawczej. Autorowi zależy na wydobyciu wielu wątków – nie tylko związanych z linią programową „Nowego Nurtu”, ale i warunkami funkcjonowania inicjatyw kulturalnych po upadku komunizmu w Polsce. Cieślak rekonstruuje także dyskurs pokoleńowy; pokazuje, na czym polegał „integrujący” wymiar tego przedsięwzięcia („Nowy Nurt” jako miejsce spotkania pisarzy i krytyków kilku generacji).

Artykuł Piotra Michałowskiego jest próbą reinterpretacji przełomu literackiego, który dokonał się w poezji polskiej po roku 1989. Nowy układ komunikacji literackiej – twierdzi badacz – przekształcił dawne relacje między autorem a czytelnikiem i stworzył konieczność zmodyfikowania stylów odbioru (bądź wypracowania nowych). Michałowski, odwołując się do materiału tekstowego zawartego w antologii *Macie swoich poetów*, ujawnia charakter oraz zakres owych przekształceń. Czyni to z niejaką podejrzliwością; odchodzi od wypracowanych przez krytykę towarzyszącą sposobów mówienia o przełomowym i bezprecedensowym wystąpieniu tak zwanych bruLionowców.

Punktem wyjścia rozważań Grzegorza Jankowicza jest niezgoda na „sprawdzian polityczny”, któremu w ostatnich latach została poddana poezja Andrzeja Sosnowskiego. Autor polemizuje z wąskim rozumieniem politycznego wymiaru literatury, jaki jego zdaniem dominuje dziś w polskim dyskursie krytycznoliterackim; jednocześnie

proponuje rewizję pojęcia polityczności (w polu literatury), wspierając się myślą wydobytą z pism Jacquesa Rancière'a. Ostatecznie Jankowicz udowadnia, że Sosnowski jest pisarzem politycznym, choćby z tego powodu, że jego wiersze kreślą nowe podziały, mówiąc językiem Rancière'owskim, między widzialnym i niewidzialnym, wypowiadalnym i tym, co zostało wygnane ze sfery widzialności.

Grzegorz Hetman w ekspozycji swojego wystąpienia odwołuje się do niemal historycznoliterackiej tezy, zgodnie z którą tak zwani bruLionowcy, jak chyba żadna z dotychczasowych formacji poetyckich od czasu wejścia na literacką scenę skamandrytów, gloryfikowali bunt, młodzieńczą żywiołowość i prowokację obyczajową. Tak sprawy się miały w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. A dziś? Jak zmieniło się – zastanawia się badacz – samopoczucie i światoodczucie bohaterów lirycznych ich wierszy? W jaki sposób dokonało się przejście z młodości w dorosłość tak person lirycznych, jak i samych autorów? Mniej więcej o to samo – acz w innym trybie – pyta Grzegorz Olszański, który dokonuje rekonstrukcji znaczeń i użyć kategorii „młodość” i „starość” w odniesieniu do poetów kręgu „bruLionu” oraz twórców należących do następnej generacji. Szczególne miejsce w rozważaniach Olszańskiego zajmuje – jak go nazywa – „dyskurs geriatryczny” (tekstowe ślady wpływu czasu oraz lęku przed starością).

W szkicu Pawła Mackiewicza najważniejszym pojęciem jest komizm (w literaturze). Pod tym kątem badacz przygląda się twórczości wybranych autorów, którzy w ostatnich kilkunastu latach dali się poznać jako literaccy „kpiarze”. Mackiewicz zauważa między innymi, że komizm w literaturze lat dziewięćdziesiątych i pierwszych często sprowadza się do kpiny z samej literatury jako rzemiosła; parodystycznym przekształceniom podlegają opisy aktów twórczych, eksponowana jest ich przypadkowość i umowność.

Na temat związków kultury masowej i poezji po 1989 roku wypowiedziała się Anna Kałuża. Na przykładzie twórczości czterech poetów – K. Jaworskiego, D. Foksa, S. Kopyta i J. Kapeli – autorka pokazuje zmiany w postrzeganiu tych związków oraz roz-

liczne sposoby wykorzystania i interpretowania zjawisk popkulturowych. Analizując poezję wspomnianych autorów, badaczka akcentuje próby przewyciężenia romantyczno-modernistycznej ideologii posłannictwa poezji i awangardowego kultu autonomii estetycznej.

Niniejszy tom zamyka artykuł Aliny Świeściak przynoszący analizę sporu dwóch poetów młodego pokolenia, Jacka Dehnela i Jasia Kapeli. To nie tylko konflikt personalny – jak dowodzi autorka – lecz także konfrontacja dwu wyobrażeń na temat poezjowania (tzw. poezja wysoka *versus* pop-poezja). Świeściak po części demaskuje drugi z owych konfliktów, pokazując, jak poeci stojący rzekomo po dwu stronach poetyckiej barykady korzystają z podobnych chwytów autoprezentacyjnych. Niejako przy okazji badaczka ujawnia dużo szersze problemy związane ze społecznym wizerunkiem poety, omawia całkiem nowe sytuacje i dylematy (np. kwestia unieważnienia literatury na rzecz lansowania siebie jako medialnej gwiazdy).

Rozważania Aliny Świeściak nieuchronnie przesuwają nas w stronę myślenia o przyszłości. Łatwo zgadnąć, że z powodu głębokich zmian, które obecnie zachodzą w kulturze, przyszłe życie literackie, opisywane z perspektywy kolejnego dwudziestolecia, a więc w roku 2029, będzie co najmniej zaskakujące, przybierze kształty, których dziś tylko się domyślamy, a chyba najczęściej – lekamy. Oczywiście przy wielce optymistycznym założeniu, że przetrwa sama literatura.

Tomasz Kunz

Uniwersytet Jagielloński

RZECZYWISTOŚĆ NIEPRZEDSTAWIONA ALBO O PRZESZŁOŚCI PEWNEGO ZŁUDZENIA

Zasadnicza zmiana, jaka dokonała się na przełomie XIX i XX wieku w sposobach pojmowania rzeczywistości, znalazła swoje odzwierciedlenie w przeformułowaniu kluczowych przeświadczeń i założeń składających się na tradycyjną realistyczną koncepcję literackiego jej przedstawiania¹. Przeformułowanie to polegało przede wszystkim na podważeniu referencjalnej relacji między językiem a rzeczywistością empiryczną, która w myśl tradycyjnych koncepcji poznawczych miała istnieć uprzednio i niezależnie od swych językowych reprezentacji w postaci koherentnej i intersubiektywnie dostępnej. W literackim światopoglądzie modernistycznym rzeczywistość miała już jednak charakter nieuchronnie zmediatyzowany, językowo zapośredniczony. „Moderniści – pisze Jerzy Franczak, który problematyce »poszukiwania realności« w polskiej prozie modernistycznej poświęcił obszerną i inspirującą książkę – musieli przyjąć rzeczywistą nieobecność świata, którego miejsce zajął autorefleksyjny i samoregulujący kosmos dyskursu”². To z kolei prowadziło do ujawnienia alienującej siły języka, który z neutralnego medium przekształcił się w narzędzie konwencjonalizowania i instytucjonalizowania indywidualnego, doświadczeniowego wymiaru relacji podmiotu ze światem zewnętrznym. „Moderniści – zauważa Ryszard Nycz – odkryli więc język najpierw w postaci

¹ Ograniczam swoje uwagi jedynie do literatury, choć podobne procesy dokonały się także w sztukach plastycznych.

² J. Franczak: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*. Kraków 2007, s. 18. Podobną problematyką zajmował się także Franczak w swojej wcześniejszej książce (*Rzecz o nierzeczywistości*. Kraków 2003), poświęconej analizie porównawczej *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza i *Mdłości* Jeana Paula Sartre’a.

»skorupy nomenklatury«, wedle cennego określenia Irzykowskiego [...], tzn. wówczas, gdy stał się źródłem problemów w sferze poznania, komunikacji i ekspresji: przeszkodą oddzielającą podmiot od rzeczywistego świata, narzędziem wyobcowania i urzeczowienia”³. W konsekwencji indywidualne doświadczenie człowieka przybrało charakter zbiorowych klisz i skonwencjonalizowanych form wyrażania, które nie tyle reprezentują, ile modelują dostępną człowiekowi rzeczywistość.

Drugim istotnym źródłem alienacji jest, mówiąc słowami Odo Marquarda, „zrodzone z przyspieszenia oderwanie od świata”⁴. Człowiek, nie panując nad mnogością nowych doświadczeń, których nie potrafi już samodzielnie zintegrować w spójny, indywidualnie wypracowany światopogląd, zdaje się coraz częściej na potoczne, zasłyszane opinie, ulegając presji komunału. Jeśli zaś to, co bierzemy za rzeczywistość, jest tylko konwencjonalnym i umownym jej obrazem, jej „uspołecznionym wypowiedzeniem”, to przeczuczana absolutna realność musi posiadać radykalnie odmienny status i podlegać radykalnie odmiennym procedurom językowego przedstawiania.

„Realność stanowiła dla modernisty inicjalny brak”⁵, któremu należało zaradzić, wynajdując nowe techniki mimetyczne. Ich istota, mówiąc najprościej, sprowadzała się do zasadniczej zmiany przedmiotu przedstawiania: „społecznie zobiektywizowaną rzeczywistość” zastąpiły więc mediacyjne formy jej doznawania, postrzegania i interpretowania⁶. Najistotniejszy jednak w tak rozumianym projekcie modernistycznym jest jego świadomie utopijny charakter, który podważa wiarę w precyzyjność i poznawczą skuteczność owej innowacyjnej *mimesis*. „Obietnice nigdy się nie spełniają, słowo nie

³ R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 63.

⁴ O. Marquard: *Wiek oderwania od świata? Przyczynek do analizy terażniejszości*. W: *Apologia przypadkowości*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 77.

⁵ J. Franczak: *Poszukiwanie realności...*, s. 536.

⁶ R. Nycz: *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2006 nr 6, s. 59.

utożsami się z rzeczą, realność zawsze będzie wymykać się wszelkiej opowieści. Ta niedogmatyczna wiara i ironizująca ją świadomość to część heroicznej postawy modernisty, który usiłuje zaradzić kryzysowi reprezentacji, zdając sobie sprawę z nieuniknionej klęski swoich maksymalistycznych dążeń⁷.

W istocie zatem owa poszukiwana przez modernistów realność przybierała kształt negatywny, traumatyzujący, wymykający się władzom przedstawienia i dostępnym sposobom poznania⁸. Zaslugą i przekleństwem nowoczesnych było odkrycie, z jednej strony, immanencji świata⁹, z drugiej zaś kulturowej – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – społecznie wytworzonej natury rzeczywistości, w której „obiektywna stałość rzeczy okazuje się efektem zestandaryzowanej subiektywności, zwykłość ich zaś i »naturalność« – odmianą czy przejawem wszechogarniającej sztuczności kulturowej natury człowieka¹⁰. Człowiek, oswajając otaczający go świat, wpisując bezwiednie jego elementy w sieć oczywistych i funkcjonalnych relacji, próbuje w gruncie rzeczy odseparować się od jego obcości i nieludzkości. Prawda rzeczy nie prześwieca spoza nich, z głębi (stąd złudność spacjalnej metaforyki głębi i powierzchni), ale ujawnia się na powierzchni rzeczy, wytraconych z codziennych znaczeń i relacji, wymykających się przez to wszelkim językowym formom wyrazu,

⁷ J. Franczak: *Poszukiwanie realności...*, s. 553. Jak pisał Janusz Margański, „kolejne kręgi rzeczywistości [...] odrzeczywistniają się, waloru rzeczywistości nabierają zaś światy jeszcze nie zdobyte, te, do których dopiero się wkracza” (J. Margański: *Gombrowicz wieczny debiutant*. Kraków 2001, s. 30).

⁸ Opisywanie i definiowanie nowoczesnej poezji za pomocą kategorii negatywnych ma swoją długą tradycję. Za jej formalny początek uznać można publikację głośniejszą i wpływowszą książki Hugo Friedricha: *Struktura nowoczesnej liryki*. Przeł. E. Feliksiak. Warszawa 1978.

⁹ O dwóch typowych, choć zasadniczo odmiennych w swoich artystycznych i poznawczych konsekwencjach, formach „afirmacji immanencji” pisze Ryszard Nycz, rozważając przypadki Miłosza i Gombrowicza. Zob. Idem: *Sylwy współczesne*. Kraków 1996, s. 56–57. Andrzej Skrendo właśnie zanik transcendentnego wymiaru rzeczywistości, „usunięcie się metafizycznego gruntu” uznaje za główny wyznacznik modernistycznej świadomości i zasadniczy element literackiego światopoglądu polskiej poezji nowoczesnej. Zob. A. Skrendo: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005. Friedrich, pisząc o Baudelaire i Rimbaudzie, używa z kolei określenia „pusta transcendencja” (zob. H. Friedrich: *Struktura nowoczesnej liryki...*, s. 38 i n.).

¹⁰ R. Nycz: *Sylwy współczesne...*, s. 86.

a mimo to domagających się wyrażenia. Świat ujrzany poza ową strukturyzującą matrycą, konstytuującą porządek oparty na relacjach wzajemnego odnoszenia się do siebie znaków, które znaczą zawsze poprzez wpisane w nie różnice, rozpada się czy raczej zapada w siebie. Odsłania swój niehumaniczny, niezrozumiały wymiar, w którym, jak pisze Gombrowicz, „wszystko, będąc tym samym, jest czymś innym zgoła”¹¹. W pospolitości praktycznych czynności i zwyczajnych przedmiotów objawia się nagle Witkacowska „wistość rzeczy nie z świata tego”, dziwność Istnienia, która sprawia, że ziemia – jak czytamy w *Nienasyceniu* – przestaje być „miejszem codziennego dnia, tym, co o niej i o jej stosunku do ludzkiego świata wiadomo”, a staje się „planetą widzianą z teleskopowych jakby odległości”¹².

Pozwalam sobie na ten modernistyczny ekskurs, przywołując w syntetycznej – z konieczności – formie fakty skądinąd dobrze znane i posiadające obszerną literaturę przedmiotu, aby uwypuklić ów szczególnie i – jak sądzę – absolutnie kluczowy wymiar nowoczesnego „poszukiwania realności”, polegający na podważeniu, a przynajmniej wyraźnym osłabieniu, „dualistycznej ontologii” doświadczonej (poprzez językowo ustandaryzowane formy wyrażania) rzeczywistości i niedoświadczonej (bo pozbawionej skutecznego symbolicznego zapośredniczenia) realności¹³. Wobec nieobecności wymiaru transcendentnego twórczość literacka przybiera tu zatem postać na rozmaite sposoby – poprzez parodię, groteskę, „spotwornienie” czy „stylistyczną nadmiarowość”¹⁴ – zawsze nieskutecznie forsowanej immanencji, zmienia się w taki akt językowy, w którym „odkrywanie” i „wytwarzanie” rzeczywistości dokonują się niejako jednocześnie.

Na tle tak zarysowanego kontekstu istotna część polskiej literatury powojennej, zwłaszcza tej, która mieści się w szeroko tu pojmowanym nurcie twórczości społecznie zaangażowanej, jawi się

¹¹ W. Gombrowicz: *Pornografia*. Kraków 1986, s. 14.

¹² S.I. Witkiewicz: *Nienasyceenie*. Warszawa 1985, s. 20.

¹³ Zob. R. Nycz: *Literatura nowoczesna...*, s. 67.

¹⁴ Zob. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*. Kraków 1996 (zwłaszcza rozdz. „Powieść-worek”: Miciński, Jaworski, Witkacy).

jako świadectwo zapomnienia owej modernistycznej problematyki. Zapomnienie to skutkuje powrotem do dziewiętnastowiecznego złudzenia, które zarówno w wypowiedziach, postulatach i deklaracjach programowych, jak i w samych realizacjach artystycznych przybiera z reguły postać dwóch, ściśle powiązanych ze sobą przeświadczeń: że istnieje jakaś niezideologizowana, niezafalszowana, autentyczna rzeczywistość oraz że istnieje jakiś neutralny, niezideologizowany język jej opisu. Z długiej listy wydarzeń składających się na dzieje owego zapomnienia wybieram z konieczności jeden tylko epizod, który posiada jednak, jak sądzę, wszelkie cechy pozwalające traktować go w kategoriach zjawiska paradygmatycznego, będącego zarazem jawnym lub ukrytym punktem odniesienia dla wielu twórców debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Swoją książkę, poświęconą „problemom z przedstawianiem rzeczywistości” w krytyce i literaturze po roku 1989, Przemysław Czapliński rozpoczyna nieprzypadkowo od przywołania *Świata nie przedstawionego* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Książka ta była bowiem nie tylko wypowiedzią programową, formułującą po raz kolejny w dziejach literatury podstawowe założenia i postulaty poetyki realistycznej, ale także manifestem światopoglądowej samowiedzy pokolenia¹⁵. Z perspektywy czasu sami autorzy skłaniali się, co prawda, coraz wyraźniej w stronę redukcjonistycznej interpretacji zawartego w niej przesłania i gotowi byli sprowadzać je li tylko do wymiaru krytycznego, polegającego na demaskowaniu propagandowej obłudy i zakłamania oficjalnego i ściśle reglamentowanego języka komunikacji społecznej¹⁶. Jest to o tyle zrozu-

¹⁵ Podstawowe tezy dotyczące powinności pisarza, społecznego wymiaru literatury, jej krytycznej funkcji, relacji języka i rzeczywistości czy wreszcie ontologicznego statusu samej rzeczywistości w latach siedemdziesiątych nie były w zasadzie kwestionowane przez żadnego z czołowych przedstawicieli pokolenia. Także samo poczucie generacyjnej wspólnoty, wbrew późniejszym twierdzeniom niektórych twórców nowofalowych, nie było w owym okresie podawane w wątpliwość.

¹⁶ Charakterystyczna jest tu reakcja Juliana Kornhausera, który w rozmowie z Dariuszem Nowackim, zagadnięty o marksistowskie inspiracje filozoficzne rozwijanych przez siebie koncepcji „przedstawiania rzeczywistości”, odpowiadał wyrażnie zirytowany: „Proszę mi tu nie pakować marksizmu. [...] chodziło o odrzuce-

miałe, że ów pozytywny program, w wypowiedziach jego twórców, zarówno wówczas, jak i dziś, sprowadza się w gruncie rzeczy do konstatacji dość naiwnych i prostodusznych: „Nowa poezja [...] pragnie być poezją polityczną, [...] która pozwoli ujrzeć obywatelowi świat taki, jakim jest naprawdę”¹⁷ – pisał Julian Kornhauser w *Świecie nie przedstawionym*, by w dwadzieścia lat później, w rozmowie z Dariuszem Nowackim, postulat „przedstawiania świata” utożsamieć ponownie z „mówieniem prawdy o rzeczywistości i nas samych, [...] zawierającym się chociażby w znanym [...] hasle »mówienia wprost«”¹⁸. Na czym jednak twórcy nowofalowi opierali swoje przekonanie o istnieniu i „prawdziwości” owego świata „nie przedstawionego” wprawdzie, lecz obecnego i czekającego na swoje odsłonięcie i ujawnienie? Otóż gwarantem owego przekonania, jak słusznie zauważa Czaplinski, miał być ukryty pod powierzchnią zwyczajnych, codziennych zjawisk społecznych, głęboki, „niewidoczny, lecz [według autorów – T.K.] istniejący – aksjologiczny fundament rzeczywistości, podłoże sensu, z którego wyrastają społeczne zachowania i dążenia”¹⁹.

Rzeczywistość społeczna, „to, co jest”²⁰, pozostaje – zdaniem nowofalowców – jedyną rzeczywistością, jaką mamy. „To, co jest” – pisał Zagajewski – to „nasz jedyny teren realności”, to „rzeczywistość kompletna”²¹, tyle tylko – i tu powracamy znowu do metaforyki spacialnej – że składa się ona jak gdyby z dwóch poziomów,

nie języka ezopowego, o walkę z cenzuralnym kagańcem”. Zob. J. Kornhauser: *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków 1999, s. 18.

¹⁷ J. Kornhauser: *Nowa poezja*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 126.

¹⁸ J. Kornhauser: *Postscriptum...*, s. 17.

¹⁹ P. Czaplinski: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 5.

²⁰ „To, co jest” to „rzeczywistość ludzi, rzeczy i świadomości, zebrań i kolonii dziecięcych, rzeczywistość podwójnej wiary, zakłamania i nadziei, rzeczywistość zebrań partyjnych i meczów piłkarskich, Wyścigu Pokoju i dowcipów politycznych, szpitali i transparentów, śmierci i nowych inwestycji, emerytów i personalnych, domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem” (*Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 43–44).

²¹ *Ibidem*, s. 38, 44.

zawiera w sobie jakiś ukryty, lecz trwale obecny, obiektywny fundament, niepodległy kulturowym i językowym zapośredniczeniom, które – zgodnie z tym rozumowaniem – nie są cechą rzeczywistości społecznej w ogóle, lecz jedynie jej ideologicznie zafalszowanego, zdeformowanego obrazu. Narzędziem deformacji są zaś języki ideologiczne (języki propagandy, kultury masowej). „Odsłonięcie wnętrza rzeczywistości”, a więc zdemaskowanie fałszywego, ideologicznego pozoru i ukazanie ukrytej za nim substancji rzeczywistości, a następnie „połączenie zewnętrznego z wewnętrznym”, a więc wyższa dialektyczna synteza, scalenie owych dwóch ujawnionych poziomów, oto – zdaniem Zagajewskiego – „zadanie literatury”²².

Można by zatem powiedzieć, że mimo powszechnego poczucia frustrującej i demoralizującej „niereczywistości” życia w społeczno-politycznych realiach PRL, rzeczywistość społeczna w latach siedemdziesiątych miała się zaskakująco dobrze. Jej substancjalna i obiektywna obecność nie była właściwie podawana w wątpliwość, lecz jedynie sytuowana w przestrzeni nieujawnionego i nieprzedstawionego. Rzeczywistość ta nie mogła się ujawnić i zaistnieć w swej autentycznej, niezafalszowanej postaci jedynie z powodu presji czynników politycznych, ideologicznych manipulacji i językowego zakłamania.

Cytowany wcześniej Czapliński, zastanawiając się nad źródłami kłopotów z przedstawianiem rzeczywistości w literaturze polskiej lat dziewięćdziesiątych, stwierdzał: „u progu nowej epoki wszystkie języki społeczne, a więc i języki, którymi posługuje się literatura, utraciły swoją niewinność – żaden nie może udawać, że jest obiektywny, neutralny, niezideologizowany czy »słuszny«, więc żaden nie może występować jako nadrzędny”²³. To zdumiewające na pierwszy

²² Ibidem, s. 44. W podobny dialektyczny schemat wpisuje Zagajewski zadania literatury w końcowym akapicie książki: „Demaskowanie dzisiejszej obłudy i dzisiejszego rozdarcia stwarza warunki dla wolnej od obłudy rzeczywistości kulturalnej i społecznej” („*Polska dziecięcinniała*”, „*życie ułatwione*”, *nowy świat kultury*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony...*, s. 208). Istotniejsze od „obłudy” jest tu samo „rozdarcie”, które, zdemaskowane, odsłania dwoistość rzeczywistości. Dwoistości tej można jednak zaradzić dzięki dialektycznej, scalającej syntezie obu porządków.

²³ P. Czapliński: *Świat podrobiony...*, s. 7.

rzut oka przesunięcie momentu językowej samowiedzy literatury polskiej na przełom dziewiątej i dziesiątej dekady ubiegłego wieku jest niezwykle symptomatyczne. Wskazuje ono bowiem – w moim przekonaniu trafnie – na uporczywie podtrzymywane w kulturze polskiej przeświadczenie o istnieniu takiego kodu symbolicznego, który pozwala na niezafałszowane uogólnianie i komunikowanie doświadczenia zbiorowego, zapobiegające skutecznie jego „prywatyzacji” i konserwujące ideę jednorodnej, zintegrowanej przestrzeni społecznego doświadczenia. Ów tajemniczy aksjologiczny fundament, ukryty pod powierzchnią codziennych zdarzeń, byłby zatem niczym innym jak pewnym rezerwuarem wyobrażeń symbolicznych, organizujących zbiorową świadomość i przekładających się na pewien akceptowany język komunikacji społecznej, uchodzący za autentyczny i niezafałszowany, a oparty między innymi na autorytecie wspólnego doświadczenia historycznego²⁴. Tak pojmowana „rzeczywistość społeczna” staje się jedyną prawomocną płaszczyzną porozumienia, gwarantującą bezkolizyjność komunikacji między pisarzami a czytelnikami poprzez odwołanie do gotowego i kanonicznego repertuaru symboli, kodów, ról i rytuałów komunikacyjnych. Przy czym „to, co skonstruowane kulturowo, podaje się za naturalne, za istniejące samo z siebie, niezależnie od kogokolwiek i czegokolwiek”²⁵.

²⁴ Pogląd ten, w swoich zasadniczych założeniach, pozostaje zgodny z tradycyjną lewicową „krytyką ideologii” uprawianą chociażby przez przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Całkowicie odmienne rozumienie relacji ideologia – rzeczywistość społeczna proponuje Slavoj Žižek we *Wzniosłym obiekcie ideologii*, którą to książkę Paweł Dybel nazywa trafnie polemiczną odpowiedzią na Habermasa *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Według Žižka, „ideologia nie jest bynajmniej siedliskiem ułudy i fałszu, którym należy przeciwstawić nieskażoną prawdę rzeczywistości społecznej »samej w sobie«. Jest raczej tak, że sama rzeczywistość społeczna jest ideologiczna już ze swej istoty. W tym ujęciu ideologia zostaje utożsamiona z ontologią społecznego bytu: nie jest ona jednym z przejawów tego bytu, ale w pewnym sensie stwarza go w tym, czym on jest. Ideologia jest tożsama ze społecznym bytem jako takim” (P. Dybel: *Fantazmaty ideologii*. W: Idem: *Urwane ścieżki. Przybylszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000, s. 290).

²⁵ M.P. Markowski: *Precz z dekadencją*. „Europa” 2006, nr 22, s. 14–15. Przeświadczenie to Markowski, za Rolandem Barthes’em, uznał za podstawowy mit „ideologii mieszczańskiej”, odkrywając zarazem w krytyce społecznie zaangażowanej, domagającej się „powrotu rzeczywistości”, „żądanie powrotu dziwnego me-

Tymczasem „rzeczywistość społeczna jest ideologiczna już ze swojej istoty”²⁶, przemawia bowiem zawsze językiem ideologicznego fantazmatu, który służy zamaskowaniu zasadniczego braku, tkwiącego immanentnie w samej naturze rzeczywistości społecznej i wykluczającego możliwość jej zaistnienia w postaci spójnej, organicznej całości. Przeniesienie symptomów owego braku „na zewnątrz” pozwala doświadczyć go jako czegoś „przydanego», »narzuconego« [...], »nie-swojego«”, czegoś, co „przeszkadza w realizacji »scenariusza utopijnego«”²⁷. Utożsamienie ideologii z samą ontologią społecznego bytu, a więc zerwanie z podziałem na ideologiczną przesłonę i niezafałszowaną prawdę prowadzi zaś do przyjęcia takiego obrazu rzeczywistości społecznej, w której ta ostatnia nie przesłania już żadnej autentycznej, ponadhistorycznej substancji.

Lata osiemdziesiąte ubiegłego wieku są czasem odsłaniania się pustki ukrytej za zrytualizowanymi językowymi formami uspoźniania obrazu rzeczywistości społecznej, co w przypadku debiutujących wówczas poetów i prozaików, ale także części ich nieco starszych kolegów, zaowocowało radykalnym odwrotem od literackich prób ekspresji zbiorowych emocji i wyraźnym dowartościowaniem artystycznych projektów życia sprywatyzowanego, toczonego się poza nawiasem Historii i tradycyjnie pojmowanej przestrzeni publicznej.

Wzorcowy wyraz zjawisko to znalazło w wielokrotnie cytowanym i komentowanym wierszu Marcina Świetlickiego *Dla Jana*

lanżu ideologii mieszczańskiej i marksistowskiej”. Tym, co łączy, zdaniem Markowskiego, oba te „pozornie niemożliwe do pogodzenia światopoglądy” jest niechęć do „interpretacji rzeczywistości”. Pierwsi boją się prywatyzacji i spluralizowania obrazu rzeczywistości, które grożą „rozpadem wspólnoty ustalonych wartości”, owego trwałego i uniwersalnego „aksjologicznego centrum życia zbiorowego”, drudzy chcą zmieniać rzeczywistość zgodnie z obiektywnymi prawami dialektycznego rozwoju historii, która dąży do urzeczywistnienia swojej prawdy. Oba te komponenty odnajdujemy w wystąpieniach programowych głównych twórców nowofalowych.

²⁶ P. Dybel: *Fantazmaty ideologii...*, s. 285.

²⁷ K. Mikurda: *Krytyka i jej krytycy*. „Ha!art”, nr 25 [2006], s. 43. Używam tu jednego z możliwych języków opisu, w podobnym duchu interpretują jednak pojęcie ideologii także rozmaite kulturowe dyskursy „mniejszościowe” (krytyka feministyczna, postkolonialna, queerowa).

Polkowskiego, w którym autor nazywał prowokacyjnie ów aluzyjny kod, stanowiący podstawę „komunikacyjnego paktu” między poetą a czytelnikiem, kod odwołujący się do sfery uświęconego przez tradycję kanonicznego zestawu symbolicznych nazwisk i rytualnych zachowań – „poezją niewolników”²⁸. Poezja ta, mająca być przestrzenią wolności zagospodarowywanej w języku, okazywała się w ujęciu Świetlickiego niewolniczo zależna od opresywnego systemu, przeciwko któremu występowała, gdyż to właśnie ów system organizował jej wyobraźnię, narzucał jej słownik i wyznaczał horyzont estetycznego i egzystencjalnego doświadczenia. W wierszu Świetlickiego „wróg” przybiera więc nieprzypadkowo postać smoka – archetypicznego obrazu kolektywnych fobii i lęków. Smok okazuje się zasadą organizującą całą rzeczywistość społeczną, kwintesencją i symbolem jej „niereczywistości”, pozbawia bowiem jednostkę dostępu do indywidualnych doznań i doświadczeń nieporządkowanych ekonomii kolektywnej wyobraźni, odbiera jej tym samym poczucie realnego i pełnoprawnego uczestnictwa w życiu, które spełnia się już zdecydowanie poza sferą tego, co publiczne. Bohater wiersza Świetlickiego może sobie pozwolić na gest lekceważenia i obojętności („Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami” – s. 65), stoi bowiem poza wyniszczającą dialektyką oporu i uległości. Gest ów nie jest jednak wyłącznie gestem wyzwalającym, towarzyszy mu bowiem gorzka świadomość tego, że zdiagnozowana w ten sposób „niereczywistość” nie posiada swojej idyllicznej alternatywy w postaci jakiegś autentycznej, „odkłamanej” rzeczywistości, istniejącej i osiągalnej poza przesłoną kłamstwa i językowego znieprawienia. Sfera prywatności okazuje się w tym ujęciu nie tyle świadomie wybraną alternatywą, ile jedynym dostępnym azylem „rzeczywistego”, odzyskiwanego opornie i z trudem, między innymi poprzez najprostsze doznania somatyczne i psychiczne („ząb mnie boli, jestem / głodny, samotny” – s. 64), mozolne budowanie najbardziej podstawowych relacji i powolne, indywidualne oswaja-

²⁸ M. Świetlicki: *Dla Jana Polkowskiego*. W: Idem: *Zimne kraje*. Kraków–Warszawa 1992, s. 64. Dalsze cytaty z tego wiersza lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony.

nie intymnej przestrzeni życiowej („my dwoje, nas czworo, / nasza ulica” – s. 64).

Jedną z najbardziej uderzających cech literatury tworzonej przez autorów urodzonych w latach sześćdziesiątych jest deklarowany i faktycznie ujawniający się w ich twórczości brak pokoleniowego przeżycia formacyjnego i związany z tym kres myślenia w kategoriach pokoleniowych. Tzw. pokolenie „bruLionu” okazało się bowiem tworem iluzorycznym, nie opartym na poczuciu istotnej ideowej więzi, lecz motywowanym głównie czynnikami natury pragmatycznej. Poetycka seria debiutów „bruLionu” czy też tom *przyszli barbarzyńcy*, choć wpisywały się z pozoru w model wystąpień generacyjnych, w istocie okazywały się jego mimowolną parodią. Paradoksalnym potwierdzeniem tezy o braku wyrazistej pokoleniowej narracji, zdolnej wyzwolić u dzisiejszych czterdziestoparolatków poczucie wspólnoty losu i ukonstytuować generacyjną tożsamość, okazała się opublikowana w 2007 roku *Wojna pokoleń* pod redakcją Piotra Nowaka. Ten osobliwy, chaotyczny i ideowo niespójny tekstowy brikolaz odsłania wszystkie słabości w znacznym stopniu symulowanego projektu tożsamościowego, pozbawionego niezbędnego czynnika integrującego w postaci wyrazistego doświadczenia formacyjnego²⁹, którego dostarczyć może jedynie rzeczywistość społeczna, postrzegana jako przestrzeń wspólnego przeżywania i rozumienia historii. Wynika z tego, że ostatnim pokoleniem wyposażonym w „mit założycielski” zbudowany na „jednorazowym, traumatycznym Wydarzeniu”, pokoleniem zdolnym przekuć swoje generacyjne doświadczenie w spójny projekt polityczny³⁰,

²⁹ „»Pokolenie« – pisze Agata Bielik-Robson – to w końcu pewien zbiorowy projekt wobec historii: wspólne miejsce w ciągłości dziejów, taki a nie inny stosunek do tradycji. To projekt, który daje wszystko, co najważniejsze: poczucie zakorzenienia, sensu i kierunku, poczucie orientacji w płataninie dziejów. Tymczasem w naszym przypadku wszystko się rozmywa i traci na ostrości: jesteśmy pokoleniem niejako właśnie przez brak pokoleniowego projektu. [...] Dlatego niewykluczone, że pisanie o nas per »my« jest w mniejszym stopniu rekonstrukcją istniejącego projektu, a w znacznie większym stopniu – po prostu projekcją” (A. Bielik-Robson: *Straceni inaczej. Dziwni trzydziestolatkowie i ich kłopoty z samookreśleniem*. W: *Wojna pokoleń*. Red. P. Nowak. Warszawa 2007, s. 52).

³⁰ Por. P. Czapliński: *Wojny społeczne*. „Europa”, nr 156 [2007], s. 13.

a w literaturze przetłumaczyć je na język zbiorowej tożsamości, było pokolenie '68.

Powodów, które sprawiły, że przestrzeń publiczna przestała dostarczać jednostkom satysfakcjonujących narzędzi samookreślenia, należy oczywiście szukać w opisywanych przez nauki społeczne ogólnych procesach kulturowych, związanych z postępującą prywatyzacją kolejnych sfer życia społecznego i poszukiwaniem formuł identyfikacyjnych poza obszarem wyznaczanym przez historyczną wspólnotę losu narodowego. W warunkach polskich kluczową rolę w tym erozyjnym procesie dekompozycji rzeczywistości społecznej odegrał jednak właśnie brak punktowego doświadczenia pokoleniowego, którym dla osób wkraczających w dorosłość w latach osiemdziesiątych nie stał się ani Sierpień '80, ani Grudzień '81, ani Czerwiec '89. Wydarzenia te jak gdyby rozpuściły się lub rozrzedziły w nieważkiej »niedorzeczywistości«³¹ ostatniej peerelowskiej dekady. „Zamiast Wydarzenia – zauważa przenikliwie Agata Bielik-Robson – [pokolenie to] miało całą dekadę, w której rzeczywistość zacięła się niczym zdarta płyta”³².

To poczucie „bezdomy w Historii”, jak je nazywa Bielik-Robson, poczucie wypadnięcia poza nawias czasu historycznego, zaowocowało rozkładem idei rzeczywistości społecznej jako pewnej scalonej, intersubiektywnie dostępnej i homogenicznej przestrzeni. Miejsce całościowych ujęć, skrywających za konwencjonalnymi formami przedstawiania, a nawet za aktami ich demaskacji, wiarę w istnienie niezależnej i uprzedniej wobec nich rzeczywistości³³ – zajęły spersonalizowane, kontekstowo zróżnicowane sposoby jej indywidual-

³¹ Ibidem, s. 13.

³² A. Bielik-Robson: *Straceni inaczej...*, s. 53.

³³ Włodzimierz Bolecki, wyliczając dystynktywne cechy nowoczesnej literatury polskiej, stwierdzał m.in.: „w literaturze polskiej konwencji są obnażane po to, by wykazać istnienie niezależnych od nich wartości, np. rzeczywistości (bytu), prawdy, sensu etc.” (W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. Lubelska, A. Łebkowska. Kraków 1994, s. 365). Konstatacja Boleckiego grzeszy oczywiście nadmierną generalizacją, pozostaje jednak z pewnością trafna w odniesieniu do znacznej części dorobku Nowej Fali, także, a może przede wszystkim, jej „lingwistycznego” skrzydła, nastawionego na demaskowanie konwencji i stereotypów języka publicznego.

nego doświadczenia, przybierające często formę swoistego „nicowania rzeczywistości”. W literaturze polskiej po roku 1989 zjawisko to zaowocowało wieloma odmiennymi strategiami twórczymi: inną jego wersję znajdziemy w poezji Marcina Świetlickiego, odsłaniającej nie-ludzki, niesamowity wymiar doświadczenia, w którym miejsce „rzeczywistości” zajmuje potworność Realnego skrywana skrętnie przez zinstytucjonalizowane i społecznie usankcjonowane sposoby językowej reprezentacji³⁴, inną w poezji Andrzeja Sosnowskiego, skupionej na nieprzechodności języka i arbitralności fundowanych przezeń podstaw naszych społecznych utożsamień. W kontekście tym osobne i wyróżnione miejsce przypada twórczości Tadeusza Różewicza, który, zajęty przez lata opisywaniem płaskiej, pozbawionej głębi i tajemnicy „rzeczywistości wypełnionej rzeczywistością”³⁵, ukazuje ją w ostatnich latach coraz częściej jako symulakryczną przestrzeń wypełnioną przez rozpleniające się medialne „substytuty rzeczywistości”.

³⁴ Szerzej na ten temat piszę w artykule *Nicowanie rzeczywistości. Niesamowite, potworne, nieludzkie w poezji Marcina Świetlickiego*. W: *Literatura polska po przełomie 1989 roku*. Red. S. Gawliński, D. Siwor. Kraków 2007, s. 138–144.

³⁵ Zob. T. Różewicz: *Et in Arcadia ego*. W: Idem: *Utwory zebrane*. T. 8. Wrocław 2006, s. 258–259.

Tomasz Kunz

Unpresented reality or on the past of certain illusion

Summary

The article deals with the issue of the ways of understanding the nature and character of reality in the postmodern literature. The first part of the text reminds of the main beliefs and assumptions concerning the relationship between the language and reality, typical of the mature modern literature of a critical trend. It did away with the traditional realistic conception of a literary presentation based on the assumption of an objective existence of reality independent of linguistic forms of its representation. In the light of such a context, an important part of the Polish post-war literature proves that the very issues have been forgotten. The very evidence takes on the form of a call for presenting an authentic, “objective” and undistorted image of a social

reality which finds its own pragmatic representation in *Świat nie przedstawiony* by J. Kornhauser and A. Zagajewski. The very new-wave project is treated as an important, though often unaware, point of reference for writers debuting in the 1980s and 1990s who manifested their lack of belief in socio-political forms of defining their own identity, social duties of the literature and the idea of non-ideologized social reality waiting for its proper presentation of reality ostentatiously. In such a way, the latest literature dealt with (in a changed form) the modern issue, which resulted in the main change in perceiving the function and role of the literature in the social space after 1989 and necessity of changing the language of its critical description.

Joanna Orska

Uniwersytet Wrocławski

**MISTRZOWIE ODCHODZĄ.
O POJĘCIACH MISTRZA, KANONU I ARCYDZIEŁA
W ŚWIADOMOŚCI KRYTYKI PO 1989 ROKU**

Mistrz dał jeden krok ku światłu.

Potem jeden krok w tył.

Ku ciemności.

Potem dwa kroki ku światłu.

A potem odwrócił się i niemal biegiem, poprzez ciemność, powrócił do domu.

Wyszedł z suką na spacer, bo pora już na to była.

Najwyższa.

M. Świetlicki: *Limbus* (z tomu *Muzyka środka*)

Wydawać by się mogło, że tematy mistrza, arcydzieła, kanonu w oczach uczestników życia literackiego lat dziewięćdziesiątych uchodziły za coś oczywistego. Wzdychanie za nieosiągalnym wciąż arcydziełem stanowiło swoisty *leitmotiv* wielu krytycznych wypowiedzi. Mówiono także wiele o „starych mistrzach” – szczególnie, kiedy okazało się, że napór debiutów w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych spowodował, iż zwłaszcza młodzi krytycy, piszący o nowych wydarzeniach literackich, często nie uwzględniali wśród nich kolejnych tomów Miłosza czy Szymborskiej. Niewątpliwie dla wielu mistrzostwo i arcydzielność zawsze pozostawały istotnym punktem ich postulatów; warto tu chociażby przypomnieć rozmaite refleksje, także metakrytyczne, Przemysława Czaplińskiego, Piotra Śliwińskiego czy ferowane z innego punktu widzenia sądy takich spadkobierców personalizmu w krytyce, jak Tomasz Burek czy Marian Stala. Z drugiej strony, kiedy jednak w końcu podejmiemy szerszej zakrojone poszukiwania w czasopiśmie, okazuje

się, że w zasadzie nie próbowano pojęć arcydzieła czy mistrzostwa roztrząsać, przymierzać ich jakoś do nowej – przynajmniej z punktu widzenia obiegu literackiego – sytuacji. Jedynie ostatnie z interesujących nas tu zagadnień – pojęcie kanonu – stało się pożywką dla bardziej konkretnych debat i rozważań.

Lata dziewięćdziesiąte to czas, w którym o interesujących nas zjawiskach mówić szczególnie trudno. Zygmunt Bauman, zastanawiając się nad niemożliwością awangardy w świecie ponowoczesnym, naświetla przyczynę tej trudności następująco:

Pełno w tym świecie ruchu, ale ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej – a w każdym razie wyrokować o różnicach między nimi nie sposób, jako że nie można już wpisywać wymiaru czasowego w odległości przestrzenne, a i sama przestrzeń i czas nie są już układami uporządkowanymi, zróżnicowanymi wewnętrznie. Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo, co „postępowe”, a co „wsteczne”. Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji¹.

Bauman analizuje tu literalne rozumienie awangardy, kładąc nacisk przede wszystkim na postępowość tego zjawiska, powiązaną ze świadomością konieczności ciągłego tworzenia nowych porządków i autorytetów. Projekty awangardowych grup, a przede wszystkim awangardowych pisarzy wyróżniają się przecież wielką różnorodnością; często podejmują oni działania, których sens trudno byłoby z definicją Baumana pogodzić. Co jednak dla mnie istotne, definicja filozofa wyposażona została w pojęcia powiązane najgłębiej z istotą modernistycznego słownika. Całość wypowiedzi zaś pokazuje także, jak terminy „mistrz”, „kanon” i „arcydzieło” pozostają wewnątrz niego umiejscowione. Potrzeba kreowania pewnego zhierarchizowanego, uniwersalnego zespołu wartości zawsze łączy się tutaj z zasadą inwencyjności, więc eksperymentu literackiego, który za swoją podstawę ma prerogatywę autonomii literackiej². Można powiedzieć, że w nowoczesności, ewoluującej między innymi dzięki

¹ Z. Bauman: *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 171–172.

² Na ten temat por. chociażby R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1996, szczególnie część pierwsza.

inicjatywom awangardowym, mamy do czynienia z wieloma konkurującymi ze sobą kanonami czy raczej z pewną ruchomością, zmiennością kanonu, rozumianego jako tradycja literacka. W tak określonych warunkach szeroko pojęta „kanoniczność” zaczyna posiadać wartość relatywną, więc dyskusyjną i posiadającą trwałość i uniwersalność – cechy z punktu widzenia kanonu pożądane – tylko czasowo. Z drugiej strony inwencja w ramach tak pojętego kanonu jest o tyle uprawniona czy raczej: pozostaje o tyle skuteczna, o ile tekst, dzięki któremu daje ona o sobie znać, z czasem okazuje się arcydziełny. Tak też w modernizmie pojęcie arcydzieła powiązane zostaje w pierwszym rzędzie z nowatorstwem. Tymczasem w świadomości literackiej, w trakcie bieżących krytycznych rozpoznań, jego znaczenie kształtuje się zasadniczo na dwa sposoby. W ramach pierwszego podstawowym kryterium dzieła pozostaje rzeczywiście wartość artystyczna; o arcydziełności można mówić wówczas w kategoriach autonomii literackiego warsztatu, powiązanych z tradycją traktowania literatury jako samodzielnej instytucji życia społecznego. Sam kanon w tej optyce ma kształt zbioru gotowych do wykorzystania narzędzi ekspresji oraz biblioteki doskonałych artystycznie realizacji i tak – modernistycznie zdehumanizowany – sam wciela się w rolę mistrza. W drugim przypadku, w którym funkcje literatury są rozpatrywane przede wszystkim w perspektywie społecznej użyteczności, stanowiącej spadek po jej romantycznym zaangażowaniu, ważniejszy staje się Mistrz odnawiający kanon, jako ten, który widzi, w jakim kierunku należy go przeformułować. Wprowadzając wartości nowe na miejsce zdewaluowanych, poprzez nowy kształt literatury, modeluje także – zgodnie z ideami Stanisława Brzozowskiego – społeczną wyobraźnię, społecznego ducha. Pełniąc poniekąd rolę wieszczka, romantycznego geniusza, staje się on autorytetem nie tylko literackim, ale i duchowym. Mówiąc z pewną przesadą: Mistrz to nowożytny „bóg”, posiadający moc bez mała ponadludzką, bo fundującą uniwersalne porządki, z których może korzystać cała wspólnota.

Oczywiście, mamy tu do czynienia wyłącznie z pewną teoretyczną idealizacją. Podobnie jak – w zgodzie z wizją Baumana – w świecie ponowoczesnym trudno o awangardę rozumianą w kate-

goriach postępowego refundowania kanonu, tak w III RP trudno o pojęcia mistrzostwa i arcydzielności pojmowane w kategoriach modernistycznych, a tym bardziej romantycznych. Z drugiej strony, tak jak spierając się z Baumanem można by zasadnie dowodzić, że określony krytyczny nurt, oparty na negacji i ironii wobec wartości kanonicznych, towarzyszy modernizmowi w całej jego rozciągłości, tak również z powodzeniem daje się wykazać, że „mistrz” i „arcydzieło” w świadomości krytycznej lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych nie tylko funkcjonują, ale i nadal determinują dyskurs o literaturze, wyznaczając w nim charakterystyczne dla siebie wątki. Nie sposób natomiast upierać się, że we współczesnych nam czasach nie doszło do daleko idącej modyfikacji ich znaczenia i funkcji. Widoczne staje się to zwłaszcza wtedy, kiedy zobaczymy, że sformułowania takie jak „mistrz” czy „arcydzieło” traktowane są przez krytykę wprawdzie postulatywnie, ale jednocześnie dość hasłowo. Nie podejmuje się wysiłku definiowania wartości, jakie mogłyby stanowić współcześnie kryterium oceniania literatury; raczej przyjmuje się, że pozostają one same przez się zrozumiałe.

Tymczasem jeszcze w latach osiemdziesiątych wartości tych nie można było traktować, powiedziałabym, bezprzymiotnikowo. Specyficzna dla polskiej świadomości krytycznej estetyczno-etyczna mieszanka, odpowiadająca za typowo modernistyczne rozumienie kategorii mistrzostwa i arcydzieła, stanowiła tu przede wszystkim spadek po personalizmie – w ramach którego ich wartość mierzono zawsze maksymalistycznie: potencjalnymi korzyściami poznawczo-komunikacyjnymi, jakie mogło wynieść z doświadczeń czytelniczych społeczeństwo. W klasycznym już tekście Jana Błońskiego *Ofiarny kozioł i koń trojański* krytyk pozostawał przede wszystkim skromnym rzecznikiem ważkiego dialogu, jaki toczy się pomiędzy autorem i czytelnikiem; strażnikiem autentycznych sensów i prawd, które objawiają się w dziele. Podobną, pełną już rezygnacji pokorą pobrzmiewają późniejsze teksty autora *Zmiany warty*, takie jak *Bezlądne rozważania starego krytyka* z inauguracyjnego numeru „Tekstów Drugich” w roku 1990. Wydaje się jednak, że w obu tekstach – tym wczesnym i tym późnym – pokora czy zmęczenie bezładem stanowi tylko pewną

rolę, w którą skromnie wciela się profesjonalny odbiorca tekstu literackiego. W rzeczywistości *Bezładne rozważania starego krytyka* nie są wcale bezładne, a „ofiarny kozioł” w perspektywie dialogu społecznego, którą proponuje Błoński, pełni niebagatelną rolę pośrednika, tłumacza, o jakiej w latach dziewięćdziesiątych krytyk może tylko pomarzyć.

U Błońskiego „krytyk bardziej stwarza, niż opisuje literaturę” (*Zmiana warty*). Tak też w światopoglądzie personalistycznym, z którym Błoński bywa kojarzony, krytyka pełni niezwykle ważną, żeby nie powiedzieć centralną rolę, zaś poczucie pewnej misji społecznej z tym powiązane towarzyszy piśmom krakowskiego literaturoznawcy aż do końca³. Tomasz Żukowski, charakteryzując w *Spornych postaciach polskiej literatury współczesnej* dzieło krytyczne Błońskiego, nie dotyka bezpośrednio kwestii personalizmu. Jednak sposób, w jaki postrzegana jest tu społeczna rola krytyki⁴, odsyła do światopoglądu w oczywisty sposób personalistycznego właśnie – wyłożonego spójnie, choć krótko chociażby w słynnym eseju Tymona Terleckiego *Krytyka personalistyczna*:

Krytyka personalistyczna dochodzi, co w twórcy i w dziele jest odrębne, niepowtarzalne, jedyne. Równocześnie usiłuje wskazać, co ta odrębność, niepowtarzalność, jedyność zawdzięcza wspólnocie. I wreszcie, zamykając krąg, stara się ona odpowiedzieć na pytanie: co i jak osoba tworząca wnosi do świata osób? Czy i o ile pomnaża ona istniejący zasób wartości?⁵

³ O personalistycznej perspektywie w literaturoznawstwie por. np. T. Terlecki: *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*. Warszawa 1987; K. Dybciak: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981 (tu szczególnie rozdział drugi i trzeci). O perspektywie personalistycznej we współczesnej krytyce pisała też M. Krakowiak w książce: *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001.

⁴ Mam zwłaszcza na uwadze udział krytyki w społecznym dialogu, połączony z odpowiedzialnością za tego dialogu jakość i za jego wpływ na dalsze losy komunikacyjnej wspólnoty w jej walce o własną, w pełni ukształtowaną tożsamość oraz to, jak nie zatrzymując się na problemach czysto artystycznych, krytyka ukazuje literaturę przede wszystkim jako miejsce, w którym krystalizuje się i ulepsza społeczna samoświadomość.

⁵ T. Terlecki: *Krytyka personalistyczna...*, s. 32.

Zamysły krytyczne Błońskiego, już od *Zmiany warty*, nieodmiennie powiązane są bezpośrednio ze sferą społecznej rzeczywistości, co w końcu prowadzi w kierunku krytyki, którą trzeba by określić jako krytykę kultury – chociażby w książce takiej jak *Biedni Polacy patrzą na getto*⁶. Żukowski swoje dociekania⁷ opiera w dużej mierze na postulatach zaczerpniętych z wczesnych książek krytycznych Błońskiego, wszelako w późniejszym okresie te same postulaty realizują się w coraz większym zbliżeniu do światopoglądu chrześcijańskiego. Podmiot krytyczny Błońskiego posiada tu w samym założeniu nie tylko rzeczywistą władzę wprowadzania i dookreślania obrazów, które później zdominują zbiorową wyobraźnię; jest także kimś, kto wieści arcydzieło, kto niczym starotestamentowy prorok, szykujący drogę dla Mesjasza, przygotowuje jego przyjsię. Jest kimś, komu przypada niebagatelne zadanie rozpoznania Mistrza, skomunikowania się z najwyższym wyobraźalnym, absolutnym porządkiem – w pismach wielu personalistów porządkiem w czytelny sposób religijnym⁸. Arcydzieło więc to dla

⁶ J. Błoński: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1996.

⁷ Zob. T. Żukowski: *Wśród mitów. Jan Błoński: próby dialogu*. W: *Sporne postaci współczesnej literatury polskiej. Krytycy*. Red. A. Brodzka-Wald i T. Żukowski. Warszawa 2003.

⁸ Por. tekst Błońskiego *To co święte, to co literackie* (przedrukowany w książce *Kilka myśli, co nie nowe*, wydanej w Krakowie w 1985 roku), w którym religijne konotacje jego postulatów krytycznych zostają wyłożone w sposób bezpośredni: „Na dobrą drogę nawracali mnie Cervantes i Szekspir, Goethe i Dostojewski! [...] Przekonywali mnie z cierpliwą starannością, jak trudno europejskiemu pisarzowi przekroczyć krąg duchowy, zatoczony przez chrześcijaństwo [...] Dostrzegalem więc powoli, że pytania i przeświadczenia, jakie zajmowały mojego Prousta, Witkacego czy Miłosza są – mniej albo bardziej – pochodne od religijnego spadku. Że ześwieczają lub, przeciwnie, uświęcają elementy ogromnej budowli, w któreśmy się poniekąd pogubili. I że po tej budowli dobrze byłoby pochodzić z teologiczną świeczką”. I dalej: „W dziełach zapisują się i utwierdzają modele świata i wzorce porozumienia międzyludzkiego, które bywają często naznaczone czy ukształtowane przez religijne doświadczenia. I właśnie od tych doświadczeń winien chyba wyruszać badacz [...]” (J. Błoński: *To co święte, to co literackie*. W: Idem: *Między literaturą a światem. Pisma wybrane*. T. 2. Red. J. Jarzębski. Kraków 2003, s. 281–282). Krytyk w tym tekście wyraziście wskazuje na swoje korzenie – dyskurs katolicki w polskiej krytyce, będący po wojnie antidotum dla politycznych determinant literatury. Próbuje wyzwolić ten dyskurs od dogmatyczności i zideologizowania, zalecając „teologiczną nieufność”. Próbuje pozbawić go elementów odsyłających jednoznacznie do katolickiej lektury Pisma, determinującej europejską tradycję i wiarę

Błońskiego tekst obdarzony autorytetem; tekst, który jako doskonały obraz losów całej współczesności niesie w sobie jednocześnie pewną nadwyżkę, stanowiącą wartość jeszcze nieznaną, wartość dodaną – istotną nowość, wobec znaczeń której musi skapitulować uważny egzegeta. „Czekając na arcydzieło i przygotowując jego powstanie – pisze Żukowski – krytyk demaskuje także niewystarczalność wszystkiego, co nie zasługuje na to miano”⁹. W ten sposób pracuje nad świadomością społeczną, która, zafałszowana w złym dziele, przybiera postać mitu takiego, jak te znane ze *Zmiany warty*. Krytyk pozostaje tu znowu odkrywcą społecznych prawd, jakie stają się widoczne dopiero po zdemaskowaniu pewnych opartych na micie przeświadczeń.

Perspektywa personalistyczna, przyjmująca za podstawową determinantę pojęcie prawdy nadającej sens bytowi człowieka, prawdy w ten właśnie sposób ważnej społecznie, wyznacza w krytyce paradygmat lektury o charakterze w pierwszym rzędzie etycznym. Wydaje się, że w dużej mierze właśnie on zadecydował o oczekiwaniach czytelników i percepcji literatury na łamach drugoobiegowej prasy lat osiemdziesiątych. Taka perspektywa zakłada, że proponowane teksty wniosą treści istotne dla kształtowania tożsamości współczesnego odbiorcy. Oczywiście sygnalizują tu tylko problem. Skomplikowane zaplecze światopoglądowe, kwestie PRL-owskiej polityki społecznej, która krytykę i literaturę ustawiała w centrum swoich zainteresowań, a także mnogość realizacji i dróg, jakimi postępowal po wojnie polski krytyczny personalizm, to wszystko kwestie nie dość opisane, wymagające osobnego studium. Przywołuję tu jedynie swoisty zarys etosu krytycznego Jana Błońskiego, by pokazać, jak pojęcia Mistrza i arcydzieła-Księgi – oba w powojen-

tak, by religijność europejskiego człowieka zuniwersalizować, rozszerzyć jej granice, by mogła się w niej pomieścić na przykład awangardowa myśl Witkacego czy też inne dzieła „gniewające i obrażające wyznawców prostej wiary”. Personalizm, posiadający korzenie w egzystencjalizmie chrześcijańskim, a więc tradycje ufundowane przez środowisko „Tygodnika Powszechnego”, stanowią tu mimo wszystko jednak mocny i wyrazisty kontekst, wobec którego Błoński dziedzictwo krytyczne Kazimierza Wyki wzbogaca i rozwija, tworząc jedną z najbardziej nośnych, dominujących formuł krytycznych także naszej współczesności.

⁹ T. Żukowski: *Wśród mitów...*, s. 233.

nej krytyce osadzone głównie dzięki pismom bliższych i dalszych uczniów Kazimierza Wyki – z perspektywy lat dziewięćdziesiątych, w świecie Baumanowskiego „ruchu bezładnego”, zajmują w dużej mierze miejsce pojęć już niemożliwych. Nieco inaczej ma się sprawa z pojęciem kanonu, a to ze względu na jego mniejsze nacechowanie etyczne, co zapewne jest powiązane z możliwością rozumienia tego pojęcia w kategoriach literackiej autonomii.

Jednym z tekstów, który w latach dziewięćdziesiątych inicjował dyskusję o kanonie, był szkic Jerzego Jarzębskiego, pierwotnie wydrukowany w 1994 roku w „Znaku”, jako odpowiedź na ankietę dotyczącą kanonu kultury europejskiej. Jarzębski zwraca tu uwagę na trzy możliwości pojmowania „kanonu” w latach dziewięćdziesiątych, w warunkach obiegu literackiego zmienionego przez czynnik wolnego rynku. Kanon funkcjonuje tutaj jako narzędzie socjotechniki, a przede wszystkim jako towar, nie tylko zaś zgodnie z modernistyczną tradycją jako „istniejący obiektywnie »gmach kultury«, którego fundamenty i masywny zarys wystarczy odsłonić, aby zaistniał w zbiorowej świadomości”¹⁰. Istnienie tak pojętego kanonu pozostaje oczywistością dla innego respondenta ankiety, Zygmunta Kubiaka, który nie widzi także problemu, aby ten ważny z perspektywy całej europejskiej wspólnoty kanon pobieżnie, acz przekonująco scharakteryzować. Jarzębski kreuje jednak zupełnie już inny podmiot krytyczny, dysponujący odmiennym punktem widzenia – w samym „Znaku” scharakteryzowany zostaje on jako „sceptyczny”, można by go jednak określić także jako punkt widzenia... „po przełomie”¹¹. Krakowski litera-

¹⁰ J. Jarzębski: *O kanonie kultury europejskiej uwagi sceptyczne*. „Znak” 1994, nr 7. Cyt. na podstawie przedruku w: Idem: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 26–27 (paginacja kolejnych przytoczeń z tego szkicu bezpośrednio po cytacie). Por. też tekst Z. Kubiaka: *Kilka uwag o kanonie naszej kultury*. „Znak” 1994, nr 7.

¹¹ Jarzębski odnosi się wprawdzie krytycznie do dwóch postaci kanonu wtórnych wobec tej pierwszej, uniwersalnej postaci kanonu. W kodzie tekstu mówi jednak: „Nic teraz łatwiejszego, jak nobilitować pierwszą wersję kanonu, jako jedyną »prawdziwą«, bo bezinteresowną, odrzucić zaś dwie następne jako pochodne pierwszej, zniekształcone tylko przez pełnione funkcje. Myślę mimo wszystko, że taki akt puryzmu byłby sprzeniewierzeniem się temu, co w europejskim kanonie najbardziej swoiste. Jeśli bowiem miałbym dziś określić, jaka cecha europejskiej

turoznawca postrzega więc współczesny kanon przede wszystkim jako „gigantyczny bałagan”:

Institucje powołane do obrony i propagowania kanonu działają dziś zupełnie inaczej niż przed kilku dziesięcioleściami, kanon zdemokratyzowany stał się bezpostaciową kupą – dzieł, idei, wartości – w której zabrakło tego, co najistotniejsze: hierarchii i wewnętrznej struktury. Jednostka w procesie akulturacji nie wchodzi obecnie do gmachu o przejrzystej architekturze, ale raczej do jakiegoś potężnego centrum handlowego podobnego dzisiejszym paryskim Halom, gdzie gubimy się w labiryncie wielopoziomowych korytarzy, wśród tysięcy przekrzykujących się reklam i nadmiaru wylewających się zewsząd najróżniejszej jakości towarów [s. 28].

Ta jawnie Benjaminowska z ducha refleksja zapowiada atmosferę towarzyszącą wielu późniejszym dyskusjom o kanonie: będzie to mieszanina fascynacji wielością semantycznych ścieżek, jakimi można w jego labiryntach podążać, i pochodzącego z sennego koszmaru domysłu, że w istocie za każdym zakretem spotkamy mniej więcej podobny zestaw towarów. To mieszanina nostalgii za niegdysiejszymi czytelnymi systemami, hierarchiami wartości i kaca w związku z tych wartości dewaluacją – w jakiej wszyscy bierzemy udział, nurzając się w konsumpcyjnym nadmiarze.

Rzeczywista struktura gmachu kultury przedstawiona przez Jarzębskiego ma bardzo wiele wspólnego z bezpostaciową ponowoczesnością Baumana: światem pozbawionym kanonów i ortodoksji, a w konsekwencji – czy można tak powiedzieć? – także mistrzów i arcydzieł. Wolny rynek stanowi tu oczywisty faktor modyfikacji świadomości krytyki, którego tekst znakomitego filozofa nie uwzględnia; pozostaje niejako brakującym elementem, odpowiedzialnym za sam mechanizm funkcjonowania współczesnych labiryntów obiegu literackiego. Z punktu widzenia europejskiej literatury wpływy wolnego rynku to nic nowego; z punktu widzenia literatury polskiej, w której system komunistyczny latami zapewniał literaturze centralne miejsce w społecznej świadomości, to rzeczywiście nowa jakość, która w ciągu lat dziewięćdziesiątych – po począt-

kultury zdaje mi się szczególnie charakterystyczna, to podkreśliłbym jej otwartość i pragmatyczny charakter” (J. Jarzębski: *Apetyt na Przemianę...*, s. 32).

kowym zachłyśnięciu się krytyki wolnością od kanonicznych kryteriów – szybko stała się jej największą bolączką. W 2003 roku, w marcowym numerze „Znaku”, Dariusz Nowacki obwieszcza: „Hierarchia artystyczna oparta na kryterium rynkowego i medialnego powodzenia jest faktem. Muszą się z tym liczyć także ci, którzy taki stan rzeczy kwestionują”¹². Oczywiście obwieszczenie takie powinniśmy traktować tu raczej jako mocno postawioną tezę, nie jako zasadnicze dla roku 2003 *novum*. Intensywne dyskusje nad wpływem wolnego rynku na odbiór literatury, na świadomość czytelniczą trwają co najmniej od połowy lat dziewięćdziesiątych. Rozpoznania z tekstów Kingi Dunin, jakie zyskały swoje przedłużenie w dyskusji *Literatura w uścisku mediów* z „Res Publiki Nowej”, liczne wypowiedzi takich krytyków jak Przemysław Czapliński, Krzysztof Uniłowski czy Piotr Śliwiński, aż po niedawną ankietę miesięcznika „Pogranicza”, zatytułowaną *Pop i kultura bez przymiotnika*, to tylko w bardzo pobieżny sposób przywołana bibliografia, która mogłaby posłużyć do nakreślenia historii tego zjawiska. W tekście Nowackiego natomiast wyraziście wybrzmiewa pełen gorzkości ton, który wydaje się dla samopoczucia krytyki lat dziewięćdziesiątych dość charakterystyczny:

[...] o powodzeniu przedsięwzięcia pisarskiego decyduje wpływowy patronat medialny, skuteczna kampania reklamowa, wyrazisty wizerunek pisarza (pisarki), utrwalony w szerokiej świadomości przez media elektroniczne oraz wysokonakładową prasę. Cóż po krytyku literackim w takiej sytuacji? [s. 6]

A w końcu: „Głos krytyki literackiej chyba nigdy nie był aż tak marginalizowany jak obecnie” (tamże). W tak hölderlinowsko-heideggerowsko-adornowsko-różewiczowskim stylu wyraża się kac krytyka, tęskniący za bardziej uniwersalnie fundowanymi wartościami, które jego pracy nadają rzeczywiste znaczenie, które nie tylko fundują jego autorytet, ale i umożliwiają wartościowanie. Tragiczne to westchnienie nie wydaje się jednak brzmieć szczerze. Współczesna krytyka – wołając o kanon – zazwyczaj podżyrowuje swoim (nieco przykurzonym) autorytetem mechanizmy związane z rynkowym

¹² D. Nowacki: *Tu zaszła zmiana*. „Znak” 2003, nr 3, s. 5. Paginacja kolejnych przytoczeń z tego szkicu w tekście głównym.

obiegami literatury, by jedynie od czasu do czasu wybuchnąć szczerością w takim tekście, jak na przykład *Literaturka* Anny Nasiłowskiej („Tygodnik Powszechny” 2005, nr 46).

Wołanie o kanon – to sformułowanie pojawia się w tytule tekstu Doroty Kozickiej, zamieszczonego w zbiorze *Kanon i obrzeża*; ogromnej książce koronującej niejako piętnastolecie przygód z kanonem po przełomie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zwłaszcza w pierwszej części tomu głos krytyków zapisujących swoje doświadczenia w rynkowo-księgarskiej rzeczywistości – mówiących o potrzebie kanonu, konieczności kanonu czy oczywistości kanonu – pobrzmiwa jakoś elegijnie, jakby stanowił dla tego kanonu raczej podzwonne, niż zapowiadał i zarysowywał możliwość jego powrotu. Na temat mistrzostwa i arcydzielności nie pada w tym tomie ani jedno słowo. Takie wrażenie towarzyszące lekturze wynika z pewnej rzeczywistej nieśmiałości, z jaką dopominają się o kanon przywołani krytycy, a także z zasadniczej niemożności rzetelnego zdefiniowania takiego kanonu. W efekcie staje się on jakością dość widmową; funkcjonuje jako domyślny, bezpostaciowy autorytet, który powinien wkroczyć w świat rynkowego bezhołwia i zrobić w nim wreszcie porządek. To głos bohaterów z peryferii, dla których kanon stał się jedynym w świecie bez autorytetów mistrzem, a zarazem swego rodzaju mitem. Dorota Kozicka w tekście *Wołanie o kanon* pisze o ujawniającej się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych już nie nostalgii za kanonem, ale potrzebie kanonu, co stanowi zwrot wobec początkowego bałaganu, szczególnie wśród młodej krytyki, usiłującej omawiać najnowszą literaturę bez odnośnienia się do zastanych, kanonicznych wartości¹³. Między innymi

¹³ Kozicka pisze tu o świadomości, która ujawniła się przede wszystkim w ankietach, redakcyjnych dyskusjach, polemikach. Na wspólną młodym literatom i krytykom niechęć do hierarchizowania zwracał uwagę przede wszystkim M. Załeski w tekście *Przegląd myśli krytycznoliterackiej*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1998. Swój istotnym podsumowaniem byłaby tu zaś wypowiedź K. Koehlera *Nie będzie zdrady klerków* („Plus Minus” 2001, nr 6. Dod. do „Rzeczpospolitej” z dn. 1 lutego 2001), który niechęć do autorytetów łączył tu z zauroczeniem młodych krytyków ideami postmodernistycznymi. Relacjonują za D. Kozicką: *Wołanie o kanon*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. Iwasiów i T. Czarska. Kraków 2005.

teksty Kingi Dunin i sprowokowana przez nie dyskusja *Literatura w uścisku mediów* pobudziły krytyków do budowania wobec rzeczywistości spreparowanej przez media „mocnego »kontrdyskursu«, w ramach którego znów możliwe będzie wartościowanie”:

W tych okolicznościach pojęcia: kanon, hierarchia, autorytet zaczynają się pojawiać jako wartości pożądane, niezbędne zarówno do ogarnięcia niepochwytnej bogactwa literatury i rzeczywistości, jak i do podjęcia walki z populistycznym, medialnym sposobem kreowania „arcydzieł”¹⁴.

Andrzej Skrendo, pisząc o *Kanonie i lekturze*¹⁵, oddaje się po większej części teoretyzowaniu problemu kanoniczności. Odnosi się jednak przy tym do bieżących dyskusji krytycznych zauważając, że kanoniczność, paradoksalnie, widziana jest w zupełnie odmienny sposób przez takich użytkowników literatury, jak Piotr Śliwiński, dostrzegający słabość kanonu we współczesności, i takich jak Inga Iwasiów, próbujących walczyć z presją i autorytarnością kanonu. Skrendo pisze, iż kanon jako pojęcie wyznaczające pewne hierarchie w literaturze ma się dobrze, między innymi dzięki temu, że stanowi wartość zmienną; ulega licznym modyfikacjom. Krytyk charakteryzuje „kanon” przede wszystkim negatywnie; nie próbuje dookreślić jakiegoś ideowego trzonu, który decydowałby o tym, że mamy w tej zmienności do czynienia z rozpoznawalnym zestawem wartości, dzięki którym można by zrozumieć, na czym polega jego ciągłość. Z jednej strony, powiedzieć by się chciało, że to uprawnione postępowanie. Kanon, jaki jest, niby każdy widzi. Z taką strategią opisową zderzamy się zazwyczaj w chwilach, kiedy znaczenie pewnych kategorii krytycznych próbują uchwycić bardziej praktycznie chyba zorientowani redaktorzy czasopism w takich ankietach jak *Kryteria krytyki* („Znak” 1998, nr 7). Wówczas okazuje się, że ustalanie zawartości takich słów, jak mistrz czy kanon odbywa się zazwyczaj poprzez wyliczenia nazwisk i dzieł w poczuciu pewnej wspólnoty. Przy czym najczęściej widać, że rozbieżność pomiędzy lekturami krytyków pozostaje dość duża; pomijając już fakt, że pasowanie na Mistrza jed-

¹⁴ Ibidem, s. 60.

¹⁵ A. Skrendo: *Kanon i lektura*. W: *Kanon i obrzeża...*

nego z dwóch wybranych autorów – Różewicza bądź Miłosza – może całkowicie zmienić rozumienie dwudziestowiecznej kanoniczności¹⁶. Wydaje się, że wspólnota nostalgii za kanonem w latach dziewięćdziesiątych, połączona z niemożnością dookreślenia pojęcia kanonu i funkcji Mistrza, która – jak sądzę – nie będąc kontynuacją myślenia personalistycznego o literaturze, posiada wiele wspólnych z nim rysów, daje się jednak ująć i opisać za pomocą pewnych kategorii psychologicznych, emocjonalnych, którym z braku lepszego określenia nadałabym miano „pierwotnych” czy „pierwszych”.

Mit, który w tekście Kozickiej określony był jedynie postulatywnie, za pomocą kilku niedookreślonych sformułowań, w tekście Skrendy nabiera rumieńców. Autor *Kanonu i lektury* pisze z mieszaniną irytacji i fascynacji o mocnym głosie Harolda Blooma, który ustanawia znaczenie i treść pojęcia kanoniczności całkowicie indywidualnie i całkowicie arbitralnie¹⁷. Miejsce bezosobowego kanonu jako fundamentu i wyroczni zajmuje tu, stopniowo określony już, krytyczny mistrz; co prawda niechciany, wzbudzający nieufność, ale jednocześnie silny na sposób nietzscheański. To ktoś godny podziwu, kto potrafi przyjść i „zrobić w końcu z tą literaturą porządek”. Powiedzieć można, że dzięki takiemu „kanonowi z ludzką z twarzą” zaczynamy rozpoznawać w nostalgii za kanonem także pewne charakterystyczne dla krytyki lat dziewięćdziesiątych tęsknoty za postaciami dawnych wielkich mistrzów krytyki, jak Jerzy Kwiatkowski czy zwłaszcza Kazimierz Wyka. Stanowią one *de facto* spadek po krytyce personalistycznej, konwojującej ze sobą mit krytyka jako swego rodzaju przewodnika narodu.

To, co w tekście Skrendy pojawia się tylko jako nie do końca uświadomiona – między innymi z powodu silnych teoretycznych filtrów – tęsknota, wybrzmiewa już bez żadnych przeszkód w poetyckiej kodzie tekstu Piotra Śliwińskiego *Kanon, hipoteza konieczna*.

¹⁶ O rozproszeniu kryteriów wartościowania najdobitniej świadczy niedawna ankieta krytyczna „Dziennika”, zatytułowana *Przecenieni, niedocenieni* (zob. cztery kolejne wydania weekendowe „Dziennika” z lipca 2007).

¹⁷ Skrendo odnosi to do książki H. Blooma *The Western Canon* (New York 1994), której fragment, *Podzwonne dla kanonu*, ukazał się w tłumaczeniu M. Szustera w „Literaturze na Świecie” 2003, nr 9–10.

Krytyk, w którego *Przygodach z wolnością* potrzeba obiektywnego, jasnego systemu wartości staje się nie zawsze bezpośrednio wyeksplikowanym, ale niewątpliwie dominującym, decydującym o ustawieniu głosu krytycznego tonem, definiuje tu interesujące nas pojęcie następująco:

[...] kanon to przestrzeń wspólnoty i porozumienia, reprezentowana przez szeroko znany dorobek przeszłości, osobliwie przez arcydzieła, a także inne (cytuując za Kowalskim) „najróżniejszego rodzaju zdarzenia czy postacie historyczne bądź mityczne”¹⁸.

Wprowadza przy tym pojęcie sobowtóra kanonu, to jest zbioru dzieł i nietrwałych wartości czasowo podszywających się pod kanon w warunkach festiwalu urody, wygenerowanych przez wolny rynek jako warunki obiegu literatury. Stąd wyływać miałyby właśnie hipoteza konieczności kanonu, dzięki któremu jakieś dzieło czy nawet paraartystyczne działanie można by nazwać arcydzielnym. Śliwiński kończy swój tekst próbą zmierzenia się z ideologicznym nieprzejednaniem poety Wojciecha Wencła w jego walce o kanon i kategorii mistrzostwa – *notabene* Wencel, co znakomity krytyk z ironią, ale chyba i z odrobiną zazdrości podkreśla – doskonale wie, o jaki kanon mu chodzi:

Większość obecnych ideologii [...] autor uważa za przemijający trend, mentalne zawirowanie [...] Pod warstwą hedonizmu, który mylnie uważamy za drogę prowadzącą ku spełnieniu, z dala od zgiełku, w jakim żyjemy na co dzień [...] odnajdujemy siebie w stanie zagubienia, złaknionych prostoty i sensu. Wtedy od wiersza (również od wiersza...) chcemy, żeby był pociechą w nagle uświadomionej samotności, nie zabawą; żeby znaczenia skupiał, nie zaś negował je czy rozpraszał; żeby nakreślił jakiś kontekst – zatem i centrum naszej egzystencji. Poezja Wencła usiłuje być odpowiedzią na te pragnienie. Czeka – czyha? – na te momenty dotkliwej słabości, kiedy różnorodność świata zaczynamy odczuwać jako ciężar, gdy kulimy się w geście bezradnego dziecka. Wtedy przychodzi, mówiąc – nie jesteś sam, uwierz, ocalenie jest możliwe. Czemu nie? Jeśli komuś nie wadzi zamierzona konwencjonalność tych wierszy albo zdolny jest wybaczyć poecie lekceważące podejście do rzeczywistości?¹⁹

¹⁸ P. Śliwiński: *Kanon, hipoteza konieczna*. W: *Kanon i obrzeża...*, s. 85–86.

¹⁹ *Ibidem*, s. 94.

Tęsknota za kanonem w tekstach krytyków duchowo wywodzących się z lat dziewięćdziesiątych wybrzmiewa dość wyraziście. I to nie za tym pojętym tylko literacko, ale właśnie na sposób znamieny dla personalizmu, więc w wersji głęboko w modernizmie zakorzenionej; za kanonem rozumianym jako system uniwersalnych wartości, pewien wzór godnej egzystencji, który zyskuje swoje uzasadnienie dzięki autorytetowi Mistrza – uosobienia kapłana i przewodnika, jaki już tylko dzięki swemu istnieniu stanowi zapowiedź rychłego zbawienia. Wyrazista jest tu jednak także niechęć do ograniczenia literackiej wolności, poprzez umocowanie kanonu w ramach określonej wspólnotowej filozofii, jaką krytycznemu personalizmowi ofiarował chrześcijański egzystencjalizm. Typ współczesnego krytyka to samotnik-indywidualista; jak sądzę, żaden z nas nie zgodziłby się w rzeczywistości na czytelny system literackich dogmatów, w ramach którego można by mówić o spójnych kryteriach wartościowania. Gdybym miała więc, poetycko sekundując Śliwińskiemu, dookreślić istotę tęsknoty za kanonem, która właściwa jest dla krytyki „po przełomie”, musiałabym odnieść się właśnie do wiersza. Chodzi o wiersz *Bajka* autorstwa Tadeusza Różewicza, być może jedynego możliwego Mistrza czasów ruchu bezładnego:

ścierpły mi nogi
obudziłem się
z długiego
niewygodnego snu
w świecie czystym
światle
nowo narodzonym
w Betlejem a może
innym podłym mieście
gdzie nikt nie mordował
dzieci
ani kotów
ani żydów ani Palestyńczyków
ani wody ani drzew
ani powietrza
nie było przeszłości
ani przyszłości
trzymałem za ręce

tatę i mamę
 czyli Pana Boga
 i było mi tak dobrze
 jakby
 mnie nie było²⁰

Czytając ten wiersz, rozumiem irytację Andrzeja Skrendy z powodu przypuszczenia, że mistrzem fundującym współczesny kanon – więc mówiąc słowami poety: mamą i tatą – miałyby być właśnie Harold Bloom.

²⁰ T. Różewicz: *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 20–21.

Joanna Orska

Masters go away.
 On the notions of a master, canon and masterpiece
 in the awareness of critique after 1989

Summary

The article concerns the notions of a “master”, “canon”, and “masterpiece” which, in the critical awareness of the 1990s and 2000s do not only function, but still define a discourse on the literature. At the same time, a far-reaching modification of their meaning and function took place. It is accompanied by the sense of the marginalization of the voice of literary critique which does not longer uses a list of persuasive and strong-sounding positions, and, as a result, it longs for the most universal values of the literature. “Wołanie o kanon” – such a statement is to be found in the work by Dorota Kozicka, included in the joint publication, *Kanon i obrzeża* (2005). It is easy, though, to notice that the voice of critics confronting themselves with the literary market sounds mournfully as if it constituted more a final tribute to the canon than announced and outlined the possibility of its restoration. As a result, the canon seems to be a ghostly quality, and functions as a putative and non-character authority which should enter the field of the market chaos and order it.

Grzegorz Tomicki

Uniwersytet Wrocławski

**LITERACKIE MISTRZOSTWA.
O KATEGORII MISTRZA JAKO FIGURZE MITYCZNEJ
(W KONTEKŚCIE ŻYCIA LITERACKIEGO
W POLSCE PO 1989 ROKU)**

1. Wszechobecność mitu

Skąd się biorą mistrzowie w literaturze? Mistrzowie w literaturze biorą się stąd, skąd wszyscy inni mistrzowie w sferze, mówiąc słowami Leszka Kołakowskiego, „warunkowych realności empirycznych”¹. To jest, biorą się mistrzowie z głębokiego przekonania tych, którzy ich mistrzami obwołują. Głębokie przekonanie natomiast, to wedle tej samej terminologii, nic innego jak „bezwarunkowa realność nieempiryczna”, sfera mitycznej transcendencji, do której warunkowa realność się odwołuje i ze względu na którą staje się sensowna.

Figura mistrza jest zatem bytem intencjonalnym, transcendentnym, jedną z istotniejszych kategorii mitycznych organizujących doświadczenie i nadających sens ludzkiemu życiu, aczkolwiek, jako realność bezwarunkowa, nie posiada racjonalnych uzasadnień. Realność ta jest bezwarunkowa, ponieważ, jako afirmacja wartości racjonalnych, uzasadnień nie wymaga; jest racją sama dla siebie i stanowi rację dla innych realności, które właśnie ze względu na tę zależność określane są jako realności warunkowe².

¹ Zob. L. Kołakowski: *Obecność mitu*. Warszawa 2004, s. 14 i n.

² „Wszystkie racje, w których zakorzeniona jest świadomość mityczna, zarówno w odmianie wyjściowej, jak i przedłużeniach metafizycznych, są tedy aktami afirmacji wartości. Mogą być płodne, o ile zaspokajają realną potrzebę osvajania świata doświadczenia przez jego rozumiejącą interpretację, odnoszącą go do niewarunkowego bytu” (ibidem, s. 19). „Dlatego każde moje wezwanie, każde roszczenie wobec historii, każde wartościowanie zdarzenia albo nie ma racji, albo ma rację w micie, tj. w człowieczeństwie wyprzedzającym historię” (ibidem, s. 55).

Realność ta jest natomiast nieempiryczna, ponieważ nie jest empirycznie ani weryfikowalna, ani falsyfikowalna. Nie jest zatem domeną wiedzy naukowej. Nie będąc częścią empirycznego doświadczenia, jest domeną metafizycznych przeświadczeń, czyli sferą wiary, wyrazem transcendentnych potrzeb natury ludzkiej. Nie będąc częścią „realnego” świata, jest jednak – zgodnie z psychologiczną tezą, iż „każdy fenomen życia łączy się z przeżyciem”³ – częścią świata doświadczanego, a więc integralnym elementem swoicie ludzkiego modelu rzeczywistości, czyli „mitycznej organizacji świata” jako jedynej rzeczywistości faktycznie obecnej w ludzkim doświadczeniu⁴. Leszek Kołakowski powiada:

Mityczna organizacja świata (tj. reguły rozumienia realności empirycznych jako sensownych) jest w kulturze trwale obecna. Obiekcja powiadająca, iż taka organizacja nie staje się prawdziwa przez swoją trwałość ani przez realność produkujących ją potrzeb, nie ma mocy argumentacyjnej dla świadomości z rozbudzoną warstwą mitotwórczą, ponieważ przymiotniki „prawdziwy” i „falszywy” są tu niestosowne. Nie mamy do czynienia z przyporządkowaniem sądu do sytuacji, którą opisuje, ale z przyporządkowaniem potrzeby do obszaru, który ją zaspokaja⁵.

³ A. Kępiński: *Schizofrenia*. Kraków 2001, s. 198. Por także: „[...] realność zamiast być dla ludzi czymś »nieodwracalnym« istnieje jedynie jako realność kognitywna, to znaczy jako rzeczywistość doświadczana albo jako środowisko, które jest obecne” (S.J. Schmidt: *Postmodernizm i radykalny konstruktywizm albo: o ostateczności przygodności*. Przeł. L. Szaruga, przekład przejrzał A. Skrendo. W: *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*. Red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski. Kraków 2006, s. 291).

⁴ Chociaż konstruktywiści, dla których określenie „model rzeczywistości” stanowi pojęcie kluczowe, podkreślają (niekiedy „uporczywie”), „że konstruktywizm jest nurtem antymetafizycznym”, ponieważ pragnie on być „wiernym racjonalizmowi” (J. Madejski: *Konstruktywizm Ernsta von Glaserfelda: wiedza jako wynalazek*. W: *Konstruktywizm w badaniach literackich...*, s. 188), to jednak sama owa potrzeba „wierności racjonalizmowi”, czyli preferowanie racjonalizmu w konstruowaniu modeli rzeczywistości, jest aktem afirmacji określonych wartości, czyli projektem mitycznym (oczywiście w przyjętej w tym tekście perspektywie, która nie rości sobie prawa do bycia ostateczną): „Mit Rozumu oczyszcza z rozpacz; jest racją przeciwko przypadkowości, lecz sam nie może mieć racji” (L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 68). Racjonalne (samo)uzasadnienie racjonalizmu, jak zresztą każde systemowe samouzasadnienie, nieuchronnie wnikła się w logiczne błędne koło (*idem per idem*), każde zaś uzasadnienie transcendentne musi mieć ostatecznie charakter mityczny.

⁵ L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 15.

Nie ma zatem mistrzów „prawdziwych” i „nieprawdziwych”. Mistrzowie istnieją albo nie istnieją, a istnieją dopóty, dopóki istnieje powołująca ich do życia intencja. „Projekt mityczny nie może mieć racji, ma tylko motywy”⁶. Motywem istnienia figury mistrza jest ludzka „potrzeba systemu orientacji i oddania”, która – jak stwierdza Erich Fromm – „stanowi integralną część ludzkiej egzystencji”⁷. Mityczna organizacja świata, jak każdy system, jest, według określenia konstruktywistów, systemem autopoietycznym, czyli samostwarzającym się⁸, co w tym przypadku oznacza, jak sądzę, także i to, że z jednej strony figura mistrza bierze udział w konstruowaniu się określonego systemu (modelu rzeczywistości), z drugiej natomiast jest tegoż systemu wytworem. System ten musi mieć charakter mityczny, ponieważ konstytuujące go elementarne założenia, jako „założycielskie” akty wartościowań, nie mają racjonalnych uzasadnień, nie są dowodzone przez system, lecz same są uzasadnieniem systemu, stanowią więc motywy jego istnienia. Innymi słowy, każdy system potrzebuje transcendentnego, ostatecznie zatem mitycznego, uprawomocnienia: „Żadna wiedza nie może siebie samą uzasadnić i udowodnić. Wszelka wiedza przyjmuje jeszcze coś wyższego jako swą podstawę, dlatego to wznoszenie się nie ma końca. Narzędziem tym jest wiara – to dobrowolne poleganie na poglądzie, który się nam nasuwa w sposób naturalny [...]”⁹. Otóż owo poczucie „naturalności” jest właśnie dziełem mitu, którego istotowa reguła działania polega na „przekształceniu historii w naturę”¹⁰.

Bez mitycznej organizacji świata pozbawiony w drodze ewolucji instynktów człowiek nie byłby w stanie ocalić integralności wła-

⁶ Ibidem, s. 87.

⁷ E. Fromm: *Psychoanaliza a religia*. Przeł. J. Karłowski. Poznań 2000, s. 58.

⁸ „Każdy system [...] jest autopoietyczny, to znaczy sam stwarza siebie, a jeśli tak, to nie ma żadnej istoty, substancji” (E. Kuźma: *Konstruktywizm. W: Konstruktywizm w badaniach literackich...*, s. 4–5).

⁹ J.G. Fichte: *Powołanie człowieka*. Przeł. A. Zieleńczyk. Kęty 2002, s. 73–74.

¹⁰ „Doszliśmy tutaj samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę” (R. Barthes: *Mit dzisiaj*. W: Idem: *Mit i znak. Eseje*. Przeł. W. Błońska. Kraków 2007, s. 48).

snego ja, wystawionego na pastwę chaotycznego przepływu zdarzeń. Stąd jej trwała obecność w kulturze.

Jako zrodzona z pytań i przeświadczeń metafizycznych bezwarunkowa realność nieempiryczna jest tyleż pytaniem epistemologicznym, co udzieloną na nie odpowiedzią. Sposób uprawomocniania – poprzez metafizyczne zakorzenienie – własnej odpowiedzi na zadane samemu sobie pytanie stanowi o istocie ludzkiej natury: „Zwracając się ku mitowi jako instancji, ze względu na którą doświadczenie jest zrozumiałe, wyposażamy go w naszą ufność, ale źródło tej ufności nie w sobie upatrujemy, lecz w tym, ku czemu się ona zwraca”¹¹. Jest to klasyczny, elementarny, swoiście ludzki przykład projekcji, której produkt (mit), jako przedmiot, alienuje się od podmiotu (rozszczepianego w tym procesie na producenta i zarazem konsumenta mitu).

Projekt mityczny nie jest jednakże po prostu iluzją, której znieśnienie otworzyłoby nam drogę do Prawdy czy też umożliwiło dostęp do faktycznej, obiektywnej Rzeczywistości. Nie tylko dlatego, że projekt ów zawiera własne kryteria prawdy i fałszu, ale i dlatego, że samo pojęcie Prawdy (tudzież obiektywnej Rzeczywistości) jest bezwarunkową realnością nieempiryczną, samo jest zatem projektem mitycznym¹². Dlatego też „kiedy doświadczenie oczyszczone zderza się z mitem, wartość powstaje przeciwko wartości [czyli mit przeciwko mitowi – przyp. G.T.], nie zaś rozum przeciwko przesądowi”¹³. Całkowitej demityzacji rzeczywistości nie można sobie nawet wyobrazić, także bowiem „doświadczenie oczyszczone” jest mitem. Mityczne organizowanie rzeczywistości jest niezbywalną częścią ludzkiej natury, wobec czego zamysł „oczyszczenia doświadczenia” z mitu wydaje się absurdalnym i niemożliwym do przeprowadzenia przedsięwzięciem odczłowieczania człowieczeństwa. Równie absurdalne – a strukturalnie tożsame – musiałyby się wydawać świadome dążenie systemu do autodesystematyzacji. Mówiąc najprościej: czło-

¹¹ L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 72.

¹² Bezwarunkowe realności świeckie to – według Kołakowskiego – np. „prawda”, „byt”, „wartość”, „człowieczeństwo”. Zob. ibidem, s. 193.

¹³ Ibidem, s. 101.

wiek nie może nie organizować mitycznie rzeczywistości, albowiem samo jego myślenie jest zorganizowane na sposób mityczny.

Mityzacja rzeczywistości jest ludzkim sposobem jej porządkowania i odbywa się w myśl zasady sformułowanej przez Kanta, iż „intelekt nie czerpie swoich praw (*a priori*) z natury, lecz jej je dyktuje”¹⁴. Inaczej niż w sposób rozumiejący, człowiek postrzegać rzeczywistości bowiem nie potrafi – rozumie rzeczywistość nawet wtedy, kiedy jej nie rozumie. To jest, jeśli faktycznie nie rozumie, zadowala się samym poczuciem rozumienia, albowiem bez tego poczucia obejść się po prostu nie może¹⁵.

Ludzkie bycie w świecie oznacza zawsze bycie w świecie sensownym (bycie w świecie pozbawionym sensu oznacza niebyt, czyli nieświadomość bycia). Nawet świat rozpoznany jako dominium Chaosu jest światem sensownym. Nastąpiło bowiem rozpoznanie go jako chaotycznego wedle porządkujących prawideł rozumu, co pozwala rozumowi, wedle tychże prawideł, rozumiejąco się wobec niego odnosić. Prawdziwy Chaos nie jest bezładem rzeczywistości, lecz bezładnym doświadczeniem tej rzeczywistości jako Chaosu.

Im większe poczucie owego bezładu, tym większa potrzeba porządku. O sile tej potrzeby mówi obiegowe powiedzenie z czasów I wojny światowej, według którego „w okopach nie ma ateistów”¹⁶. Na doświadczenie następnej wojny Tadeusz Różewicz odpowiedział tyleż prostym, co treściwym i dramatycznym wyznaniem:

Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemności¹⁷.

¹⁴ I. Kant: *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*. Przeł. A. Banaszkiewicz. Kraków 2005, s. 75.

¹⁵ „Heideggera temporalna analityka ludzkiego jestestwa przekonująco, jak sądzię, pokazała, że rozumienie nie jest jednym ze sposobów zachowania podmiotu, lecz sposobem bycia samego jestestwa” (H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2004, s. 6).

¹⁶ Przytacza je E. Fromm w książce *Rewizja psychoanalizy*. Przeł. R. Saciuk. Warszawa 2006, s. 46.

¹⁷ T. Różewicz: *Ocalony*. W: Idem: *Niepokój. Wybór wierszy*. Warszawa 2000, s. 14–15.

2. Mit – boski czy ludzki?

Porządkowanie rzeczywistości odbywa się zawsze w sposób podobny. Na początku wyznaczone zostają punkty orientacyjne, a następnie według nich konstruuje się całą sieć związków i zależności. Że w tym modelowym przedstawieniu genezy mitycznej organizacji świata punkty orientacyjne pojawiają się na samym początku, powoływane są jakoby *ex nihilo*, to świadczy o ich mitycznym właśnie rodowodzie. Pojawiają się one zatem w formie przeświadczeń, jako odpowiedzi na najbardziej pilne pytania metafizyczne, nie mając za sobą, jak już zostało powiedziane, żadnych racji, a tylko motywy.

Nie inaczej jest z porządkowaniem rzeczywistości literackiej. Punktami najlepiej służącymi orientacji na obszarze literatury – a więc elementami strukturalnie najważniejszymi – wydają się: figura mistrza, status arcydzieła i kanon. Elementy te pozostają ze sobą w dynamicznej relacji wzajemnych zależności – im więcej mistrzów, tym więcej arcydzieł i tym stabilniejszy kanon – i *vice versa*.

Stwierdzenie, że mistrzami literatury są – powołam się na jeden z najbardziej popularnych „pakietów mistrzowskich”: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska i Tadeusz Różewicz – że są oni autorami arcydzieł i współtwórcami kanonu, jest takim właśnie wyznaczaniem punktów orientacyjnych, dzięki którym można poruszać się po całym uniwersum dzieł literackich z większą lub mniejszą dozą pewności co do ich pozycji w hierarchii ważności.

Owa doza pewności pozostaje w ścisłym związku ze stopniem niezależności sądów, na mocy których hierarchia wartości zostaje powołana do życia i dzięki którym może być operacyjnie efektywna. Natomiast stopień pewności sądów wartościujących, jak się wydaje, jest odwrotnie proporcjonalny do ich niezależności. Im mniej bowiem sądy owe są niezależne, czyli im bardziej opierają się na autorytetach zewnętrznych – te zaś są wyalienowanymi przeświadczeniami metafizycznymi – tym poczucie pewności wartościowania większe. Im bardziej natomiast sądy są niezależne, tym większe są

wątpliwości, tym silniejszy zatem impuls do ich krytycznej rewizji. Zdanie się na autorytet zewnętrzny jako miarodajny punkt odniesienia, transcendujący ruchomy horyzont bytu, uwalnia od samodzielnego dokonywania trudnych wyborów, wewnętrznych wahań, wątpliwości, pozwala uniknąć aporii, wikłania się myśli w paradoks; wobec niemożliwości absolutnie samodzielnego ustanowienia świata trwałych wartości autorytet jawi się jako solidny punkt oparcia¹⁸.

Wszelkie wartościowanie wydaje się zatem czynnością cokolwiek paradoksalną, oscyluje bowiem pomiędzy niemożliwością absolutnego samoustanowienia trwałych wartości a zupełnym zdaniem się na autorytet. Autentycznie doznawana niepewność występuje *eo ipso* przeciw iluzorycznej, aczkolwiek równie autentycznie doznawanej pewności, i w starciu tym najczęściej przegrywa. Niepewność wszakże stymuluje refleksję, uruchamia ciąg aktów analitycznych, stanowi pobudkę dla aktywności rozumu. „Autorytet zaś jest winien temu, że się rozumem w ogóle nie posługujemy”¹⁹, jak się nazbyt może kategorycznie wyraził Gadamer.

Kto zatem twierdzi, że sądy jego są tyleż niezależne, co bezwzględnie pewne, tego można zasadnie podejrzewać o to, że niezupełnie jest świadom ich natury. Im bardziej bowiem sądy wartościujące jawią się jako niezależne i im się wydają pewniejsze, tym ich natura bardziej irracjonalna, tym głębiej sięgająca ich mitycznego podłoża – a jako taka właśnie tym mniej dopuszczająca samą możliwość krytycznej rewizji. Co nie znaczy oczywiście, że prawdziwej krytyce i dogłębnej rewizji byłaby się w stanie bezwarunkowo oprzeć. Wręcz przeciwnie. Jednak natura tak „upewnionych” sądów na tym się właśnie zasadza, iż są one podstawą, więc niejako podmiotem wszelkiej refleksji, nie ich przedmiotem. Sąd wartościujący, subiektywnie odczuwany jako niezależny i pewny, jest po prostu

¹⁸ „Daremną wszakże zdaje się walka o doskonale zbawienie od »reifikacji«, daremną pogoń za ideałem samoustanowienia totalnego. Filozofowie, którzy próbowali ów ideał zarysować (Stirner, Nietzsche), byli do tego zdolni dzięki przemilczeniu. Polega on bowiem na wyobrażeniu sytuacji stałej nieciągłości życia, rozpoczynającego się od narodzin w każdym przekroju własnego czasu i w każdym punkcie wychodzącego z zerowej pozycji” (L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 37).

¹⁹ H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 382.

częścią „ja”, świadomością własnej tożsamości. Takie czerpanie ze świata bezwarunkowych realności nieempirycznych – na co zresztą skazany jest każdy z nas – jest możliwe tylko wtedy, gdy, wedle określenia Rolanda Barthesa, „mit zostaje odczytany jako system faktów, podczas gdy jest tylko systemem semiologicznym”. „Każdy system semiologiczny [natomiast – przyp. G.T.] jest systemem wartości; otóż konsument mitu bierze znaczenie za fakt”²⁰. Owe realności nieempiryczne są tedy bezwarunkowe, bo przyjmowane bezkrytycznie (same zaś stanowią reguły krytycznego działania).

Podobna refleksja nieobca jest Oldze Tokarczuk, która w rozmowie opublikowanej w „Odrze” powiedziała między innymi:

„Ja” to dość złudny konstrukt, narzędzie organizacji tego, czym w istocie jesteśmy. W pewnym sensie śnimy swoje „ja”. Obcowanie z własnym „ja” daje przyjemność i poczucie bezpieczeństwa, daje przekonanie, że wiem, na czym stoję. Dlatego ludzie z tak wielkim upodobaniem powtarzają „lubię”, „nie lubię”, „to mi się podoba”, „a to jest głupie”. Takie sążenie i wartościowanie to ulubione zajęcia „ja” – pozwala zachowywać i wzmacniać jego granice. Dzięki temu człowiek upewnia się, że jest. [...] Jedyne, co mogę powiedzieć o „ja”, to to, że teraz jestem taka, mam konkretne cechy. Ale to nie znaczy, że taka pozostanę jutro, w przyszłości, ani też, że taka byłam kiedyś. Zmieniamy się, ewoluujemy, zataczamy kręgi. Uznać, że jest się czymś określonym na zawsze, to samemu wsadzić się do więzienia²¹.

To dobrowolne więzienie – które Erich Fromm nazywa „ucieczką od wolności” – zapewnia naszemu „ja” elementarne poczucie bezpieczeństwa i komfort psychiczny. Brak namysłu nad naturą rozumienia siebie i świata wprowadza nas w stan błęgiego uśpienia. Śnimy swoje ja jako oczywiste źródło pewności i śnimy całą rzeczywistość jako zorganizowaną poprzez trwale w niej umieszczone punkty orientacyjne, którymi są na przykład nasi literaccy mistrzowie, przewodnicy po świecie wartości nie tylko literackich. Tymczasem „uznać, że jest się czymś określonym na zawsze”, to zdać się na mit, czyli uzewnętrzniony „autorytet wewnętrzny” – to uzasadnić „głębo-

²⁰ R. Barthes: *Mit dzisiaj...*, s. 50.

²¹ *Mogę przestać pisać*. Z O. Tokarczuk rozmawia K. Maliszewski. „Odra” 1996, nr 4, s. 80.

kie przekonanie” „głębokim przekonaniem”. Autorytet zewnętrzny – jako kreowany przez wewnętrzne przekonanie – w istocie więc nie istnieje, o ile nie przypisuje się mu uzasadnienia *stricte* religijnego.

Uprawomocnienie mitu jako „sposobu znaczenia”²², dysponenta sensu, musi pochodzić spoza systemu, któremu nadaje sens:

Sens świata musi leżeć poza nim. W świecie wszystko jest tak, jak jest, i wszystko dzieje się, jak się dzieje; nie ma w nim żadnej wartości – a gdyby była, to nie miałaby wartości.

Jeżeli jest jakaś wartość, która ma wartość, to musi leżeć poza wszystkim, co się dzieje i zachodzi. Albowiem wszystko, co się dzieje i zachodzi, jest przypadkowe.

Co zaś czyni je nie-przypadkowym, nie może być w świecie, bo wtedy byłoby znowu przypadkowe.

Musi leżeć poza światem²³.

Skuteczność mitu jako dawcy sensu świata oraz źródło obowiązujących w nim wartości zależna jest zatem od uznania jego poza-światowej, nie-ludzkiej proveniencji. Wszelkie więc wartościowanie jest albo przypisywaniem sobie boskich uprawnień, czyli posługiwaniem się własnymi przekonaniem jako realnościami bezwarunkowymi, albo świadomym udziałem w społecznym, pozbawionym transcendencji, autopoietycznym systemie wewnętrznych samoodniesień²⁴, czyli operowaniem wyłącznie realnościami (systemowo) warunkowymi. Życiowa *praxis* skłania do konkluzji, iż właściwym człowiekowi sposobem bycia-w-świecie jest interferentna asymilacja obu tych wykluczających się z pozoru porządków.

Dla prawdziwego „konsumenta mitu” raczej głoszone przez autorytet – posiadający uprawomocnienie metafizyczne, czyli mityczne – nie podlegają ani racjonalnej, ani żadnej innej krytyce, ponieważ

²² R. Barthes: *Mit dzisiaj...*, s. 25.

²³ L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Przeł. B. Wolniewicz. Warszawa 2000, teza 6.41, s. 80.

²⁴ „[...] systemy autopoietyczne to systemy samostwórcze, autonomiczne, strukturalnie zdeterminowane, samoodniesieniowe i operacyjnie zamknięte” (S.J. Schmidt: *Od tekstu do systemu. Zarys konstruktywistycznego (empirycznego) modelu nauki o literaturze*. Przeł. P. Wolski, przekład przejrzał A. Skrendo. W: *Konstruktywizm w badaniach literackich...*, s. 203).

ich sankcją jest zawarta w nich prawda i to ona, jako wartość podstawowa, wyznacza powszechne kryteria wszelkich innych wartości. Wewnętrzny świat wartości każdego człowieka konstytuuje się zawsze poprzez odniesienie do wartości zastanych. Nie istnieje żaden punkt zero, od którego można byłoby zacząć. „Wszelkie rozumienie położenia jest [już, też – przyp. G.T.] położone”²⁵, jak się w sposób dla siebie charakterystyczny wyraził Martin Heidegger, a dotyczy to także rozumienia i wartościowania wartości.

Jakość zastanych wartości można kontestować, nie sposób natomiast negocjować samej ich obecności, niepodobna się więc do nich nie odnieść, nie mieć do nich żadnego stosunku, nie pozostawać do nich w jakiejś, jakiegokolwiek, relacji. Bohater znanego wiersza Marcina Świetlickiego (*Dla Jana Polkowskiego*, 1988), patrząc w oko smoka i wzruszając ramionami, manifestując swoją obojętność wobec pewnej wartości, odpowiada wartością na wartość. Gdyby negocjował samo jej istnienie, nie byłby manifestował, a sam autor nie miałby powodu do wykonania wartościowo wielce znaczącego poetyckiego gestu. Nie byłoby po prostu wiersza.

Ogólnoludzki świat wartości stanowi dynamiczną i wewnętrznie zróżnicowaną całość. Nie przeciwstawia mu się jakiś abstrakcyjny świat pozbawiony jakiegokolwiek wartości. Świat taki w ogóle nie istnieje. Albowiem nawet negując wszelkie dotychczasowe wartości, stwarza się tym samym wartość nową, choćby miała ona polegać – o ile to w ogóle możliwe – wyłącznie na takiej właśnie negacji.

Kiedy zatem Wojciech Wencel mówi o „tekstach krytycznych próbujących odciągnąć czytelnika od wartości”²⁶, dokonuje takiego właśnie nieuprawnionego podziału, przeciwstawiając własny świat wartości nieistniejącemu światu pozbawionemu wszelakich wartości. Odciągać czytelnika można jedynie od określonych wartości i nakłaniać tylko ku innym określonym wartościom. Kto uważa, że świat jego wartości jest światem jedynym, neguje istnienie świata,

²⁵ M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2005, s. 335.

²⁶ „Nieme przyzwolenia na zideologizowane teksty krytyczne, próbujące odciągnąć czytelnika od wartości, byłoby grzechem zaniechania”. *Przypisy do tekstów świętych*. Z W. Wenclem rozmawiają J. Borowczyk i W. Ratajczak. „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 14.

wobec którego dokonuje samookreślenia (stąd ciągle poczucie zagrożenia).

3. Wartość przeciw wartości, czyli produkcja i konsumpcja mitów

Mimo sukcesywnie rosnącej, wydawałoby się, świadomości różnorodnych (biologicznych, kulturowych, społecznych i in.) uwarunkowań każdej jednostkowej konstrukcji rzeczywistości²⁷, dystans do produkcji i konsumpcji mitów – bytów jakoby bezwarunkowych – kreujących bądź dyskredytujących figury mistrzów w życiu literackim po roku 1989, w jakiś specjalnie widoczny sposób się nie powiększył. W praktyce wyglądało to mniej więcej tak:

1. W roku 1993 Jerzy Sosnowski ogłasza *Mapę pogody* Iwaszkiewicza „nowym dekalogiem, do czytania co wieczór”; *Przesłanie Pana Cogito* natomiast, „jako głos z wieku ideologii”, radzi wziąć „pod klucz, dla ochrony przed dziećmi...”, jako że „dziś nawet *Potęgi smaku*” Niezłomnego Księcia Poetów „czytać bez irytacji niepodobna”, chociaż to właśnie „*Raport z oblężonego Miasta*” był przed laty naszą ulubioną lekturą²⁸.

2. W roku 1994 Piotr Sommer „nie ma wątpliwości”, że Zadura „będzie jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla poezji polskiej tego czasu”²⁹.

3. W roku 1995 Rafał Grupiński stwierdza, że „Zadura to żaden ważny punkt odniesienia”³⁰, a Wojciech Wencel nazywa

²⁷ „Innymi słowy, każda jednostka rodzi się w pewnym ukonstytuowanym ewolucyjnie i społeczno-historycznie środowisku sensu, jest przez nie socjalizowana i nigdy nie kontaktuje z »realnością jako taką«. Wzory i możliwości, którymi człowiek dysponuje jako przedstawiciel gatunku, członek społeczności, użytkownik języka ojczystego i uczestnik określonej kultury, determinują postrzeganie, myślenie, odczuwanie, działanie i komunikowanie” (S.J. Schmidt: *Postmodernizm i radykalny konstruktywizm...*, s. 291–292).

²⁸ J. Sosnowski: *Po drugiej stronie lustra*. „Kresy”, nr 15 [1993], s. 161.

²⁹ *Dłubanie i inne czynności*. Z P. Sommerem rozmawia T. Radziszewski. „Tygodnik Powszechny” 1994, nr 27.

³⁰ *Na pewno zostanie Stasiuk, na pewno Świątlicki*. Z R. Grupińskim rozmawiają P. Czapczyk i D. Sośnicki, „Nowy Nurt” 1995, nr 2.

Świetlickiego „pomysłodawcą szczególnej odmiany literatury dla młodzieży”³¹.

4. W tym samym roku Andrzej Sosnowski popiera Sommera w kwestii Zadury: „bo wszyscy myśleli, że Zagajewski, że Barańczak, a tymczasem okazuje się, że tamci poeci byli na bocznym torze już w połowie lat osiemdziesiątych, tylko nikt tego nie zauważył. »Zeszyty Literackie« prawdopodobnie nigdy tego nie zauważą. A one są przekonane, że dyktują smak, że one dyktują kanon i drukują najlepszą poezję, a przecież w całym kraju wszyscy się z tego śmieją”. Co Krzysztof Koehler określił jako „bardzo trafną uwagę”³².

5. Stefan Chwin natomiast wyznaje: „tak naprawdę to ja lubię czytać dawnych pisarzy. Takiego na przykład Rousseau albo Chateaubrianda. Bo jakoś nie widać, żeby im ktoś dorównał. Choćby *Pani Bovary* – lepsza od całego Becketta, i nie ma na to rady. A Bułhakow nigdy nie będzie lepszy od Rabelais’go”³³.

6. Dla Pawła Dunin-Wąsowicza wybitni poeci to „na przykład Jacek Podsiadło i Marcin Świetlicki, bo po trzydziestu latach, które minęły od śmierci Bursy i Gałczyńskiego, wreszcie zaczęto znów pisać wiersze normalnym językiem”. Zaś „*Opowieści galicyjskie* [Stasiuka] to zgrabnie napisana książeczka mówiąca wiele o przemianach na wsi polskiej, tyle że wzorowana na *Dwóch księżyczkach* Kuncewiczowej [i] formalnie [...] wtórna”³⁴.

7. Jarosław Klejnocki tymczasem mówi o „rymopisach wsłuchanych” w „literackie żarty uprawiane przez Bohdana Zadurę” i o „licznych, nieudolnych zazwyczaj naśladowcach Andrzeja Sosnowskiego”³⁵.

8. W roku 1997 Marcin Hamkało donosi, że „w kręgach zbli-

³¹ W. Wencel: *Powrót*. „Kresy” 1995, nr 1, s. 185.

³² *Na powierzchni literatury i w środku...*[dyskusja]. „Kresy”, 1995, nr 1, s. 19.

³³ *Wytrwać w wielkim przeczeniu*. Z S. Chwinem rozmawia J. Klejnocki, „Odra” 1996, nr 12, s. 63.

³⁴ *Literatura to nie wagon*. Z P. Dunin-Wąsowiczem rozmawia K. Varga. „Czas Kultury” 1996, nr 2, s. 27.

³⁵ J. Klejnocki: *Krzysztof Jaworski nie istnieje*. „Czas Kultury” 1996, nr 2, s. 78.

zonych do dobrze poinformowanych staje się coraz bardziej jasne, że najważniejszym poetą »pokolenia bruLionu« (?) jest Andrzej Sosnowski, zaś jego nowe książki, *Stancje* i *Opera* są po prostu mordercze³⁶. A Jacek Gutorow oświadcza, że „wydany w 1992 r. tomik *Życie na Korei* [Andrzeja Sosnowskiego – przyp. G.T.] inauguruje w polskiej poezji nowy sposób zapytywania, a wręcz myślenia” i stawia tezę, „że potencjał zawarty w wierszach Andrzeja Sosnowskiego jest w dużym stopniu potencjałem najmłodszej polskiej poezji”³⁷.

9. Wojciech Wencel stwierdza, że Krzysztof Koehler „przerasta cały »brulion« i – jego zdaniem – jest to jedyny poeta, który z tego grona pozostanie na dłużej”³⁸.

10. Beata Wołowicz komunikuje, że „*Misterny tren* [Darka Foksa – przyp. G.T.] to śmietnik form, wypranych ze znaczeń, efektownych gestów”, zaś jego „błazeńskie wyglupy szybko tracą swój urok”³⁹.

11. W roku 1999 Marcin Świetlicki wyznaje, że ani Herbert, ani Miłosz, ani Różewicz, ani Szymborska nie „wyznaczali mu drogowskazów”, a co do Miłosza, to „jeżeli ktoś ma tysiąc lat i wydaje dwutysięczną książkę, to jest to zawsze jakieś wydarzenie”⁴⁰.

12. Wojciech Kuczok konstatuje, że „Andrzej [Sosnowski] zdaje się wyrastać na większego guru młodych poetów niż Świetlicki i Podsiadło razem wzięci. Tyle że większość chcących pisać w tej dykcji naśladowców pisze wiersze-wydmuszki o smaku zupy z elektrolitu”⁴¹.

13. Marian Stala w tekście *Coś się skończyło nic się nie chce zacząć* prognozuje: „W przyszłości zaś czeka jeszcze jedno pytanie zasadnicze, istotniejsze od doraźnych niepokojów i fascynacji, pytanie o to, jaka może być, jak powinna być poezja po Miłoszu,

³⁶ M. Hamkało: *Nie ma zamawiania*. „Kresy” 1997, nr 2, s. 127.

³⁷ J. Gutorow: *** „Kresy” 1997, nr 2, s. 130–131.

³⁸ *Przypisy do tekstów świętych...*, s. 13.

³⁹ B. Wołowicz: *Misterna bzdura*. „Czas Kultury” 1997, nr 4, s. 81.

⁴⁰ *Krew, odwaga, walka*. Z M. Świetlickim rozmawia H. Szczur. „Studium” 1999, nr 1–2, s. 106.

⁴¹ *Po balu*. Z M. Grzebalskim rozmawia W. Kuczok. „Studium” 1999, nr 3–4, s. 13.

Szyborskiej, Różewiczu i Herbercie. Jeśli nie zdołamy tego pytania postawić, długo jeszcze będziemy tkwić w czasie przejścia⁷⁴².

14. W roku 2005 Anna Nasiłowska oświadcza, że „teraz [w Polsce – przyp. G.T.] nie mamy już literatury, mamy literaturkę⁷⁴³”, a Michał Paweł Markowski wyznaje, że „do poduszki czyta Hegla i Balzaka, bo nie ma czasu na głupstwa⁷⁴⁴”.

15. W roku 2006 Marcin Świetlicki nazywa się „bękartem Mickiewicza”, bo to „największy polski poeta”, a nie widzi powodu, aby „mierzyć z jakimś mniejszym?”. Woli „z największym⁷⁴⁵”.

4. „Subtelne triki ludzkiej myśli”

Jak widać, wiedza o nieuchronnej perspektywiczności, partykularności, *ergo* systemowej stronniczości każdego wytworzonego światobrazu, każdego myślowego paradygmatu, każdego jednostkowego światopoglądu albo nie jest w ogóle akceptowana jako „nazbyt jaskrawo przecząca naszemu wcześniej już istniejącemu systemowi przekonań⁷⁴⁶”, albo zostaje przyswojona w formie wiedzy czysto teoretycznej, niestosowanej, nieprzekształconej w rzeczywiste reguły działania „praktycznego rozumu”. Albo też – jak w przypadku wypowiedzi Anny Nasiłowskiej lub Marcina Świetlickiego – wykorzystana zostaje ironicznie w celu wywołania kontrowersji, dezorganizowania schematów lub kontestacji dominującego systemu wartości.

⁴² M. Stala: *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*. Kraków 2004, s. 303.

⁴³ A. Nasiłowska: *Literaturka. Polska bez pisarzy*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 46.

⁴⁴ M.P. Markowski: *Bezplodne przepędzanie czasu*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 47.

⁴⁵ *Jestem bękartem Mickiewicza*. Z M. Świetlickim rozmawia S. Bereś. „Dziennik” z dn. 16 grudnia 2006.

⁴⁶ „Jeśli nowe doświadczenie – pojęciowe lub zmysłowe – nazbyt jaskrawo przeczy naszemu wcześniej już istniejącemu systemowi przekonań, wówczas w dziewięćdziesięciu dziewięciu przypadkach na sto traktuje się je jako fałsz” (W. James: *Humanizm i prawda*. W: Idem: *Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy pragmatyzmu*. Przeł. M. Szczubiałka. Warszawa 2000, s. 112).

Wiele jednak przemawia za tym, że powyższe głosy porządkujące rzeczywistość literacką bywają często formułowane jako aspirujące do powszechnie obowiązujących, więc możliwie „obiektywnych” (w ramach społecznie wyznaczonego *common sense*) sądów – czy też, inaczej rzecz ujmując, jako sądy subiektywne, będące wszelako, parafrazując de Mana, mniej prawomocnie nieprawomocne od innych nieprawomocnych sądów⁴⁷. A prościej i wprost: przedstawia nam się jedne (własne) sądy jako „słuszniejsze” od innych, w którym to działaniu tkwi (mityczne) założenie o istnieniu (mitycznej) idealnej miary „słuszność” ową potwierdzającą. Tymczasem sądy te trudno nawet uznać za w pełni „własne”:

byłoby rzeczą bezsensowną pojmować konstrukcję rzeczywistości jako dowolną i zaplanowaną lub też jako proces świadomie sterowany w każdej swej fazie. Konstrukcja rzeczywistości w większym stopniu stanowi o nas niż my o niej – ponieważ zwykle dostrzegamy konstrukcję naszego środowiska dopiero wtedy, gdy obserwujemy, jak obserwujemy, działamy i komunikujemy się⁴⁸.

Forsowanie jakiegokolwiek indywidualnej perspektywy aksjologicznej wydaje się w tym świetle przedsięwzięciem co najmniej podwójnie wątpliwym: z jednej strony jej wyższości nad innymi perspektywami nie daje się racjonalnie uzasadnić, z drugiej – nie jest ona efektem w pełni świadomego wyboru. A jednak forsowanie takie – bardziej lub mniej apodyktyczne – nieustannie towarzyszy wszelkiemu ludzkiemu działaniu, ujawniając paradoksalną stronę rozumowania człowieka, który, „jako że nie może wyjść poza człowieczeństwo, znajduje siebie jako jedyną rzeczywistość niewarunkową”, choć jednocześnie „wie, że [nią – przyp. G.T.] nie jest”⁴⁹.

⁴⁷ „Nie ma żadnych prawomocnych tekstów z rozmaitych powodów. Nie ma też prawomocnej lektury. Nie ma żadnego ostatecznego autorytetu. Nie oznacza to – by uwolnić się od jednego zarzutu – że wszystkie lektury są równie prawomocne. Nie ma żadnego prawomocnego tekstu, lecz pewne nieprawomocne teksty są bardziej prawomocnie nieprawomocne od innych!” („...dla mnie tak, skoro nazywam się *de Man*...” Z P. de Manem rozmawia R. Moynihan. Przeł. A. Przybysławski. „Literatura na Świecie” 1991, nr 10–11, s. 249).

⁴⁸ S.J. Schmidt: *Postmodernizm i radykalny konstruktywizm...*, s. 293.

⁴⁹ L. Kołakowski: *Obecność mitu...*, s. 28.

Pozostaje „dla siebie nieuchronnym punktem wyjścia”⁵⁰, wykazując jednocześnie absolutną przygodność, a nawet swoistą absurdalność owego samoodniesienia, samopotwierdzenia i samostanowienia.

Takie mityzujące rzeczywistość konstrukcje myślowe – będące „subtelными trikami ludzkiej myśli, sposobem na uniknięcie chaosu pośród nieuchronnego przepływu doznań”⁵¹ – stanowią egzystencjały ludzkiego jestestwa, są jego atrybutami, nie akcydensami. Tylko dzięki owym konstrukcjom – „wytwarzanym przez przemianę w wyobrazenie symboliczne tego, co dane”⁵² – możemy żyć w świecie sensownie zorganizowanym, wartościującym nacechowanym, uobecniającym się jako ciągły i dający się rozumieć (a czy w ogóle potrafimy sobie wyobrazić inny?).

Bardzo trafnie, moim zdaniem, Agata Bielik-Robson nazywa te konstytuujące ludzką osobowość schematy myślowe „kryptoteologiami”:

Wydaje się bowiem, że nawet najbardziej nieprzejednane świecka filozofia w pewnym kluczowym momencie dokonuje mniej lub bardziej arbitralnego wyboru, którego później wiernie strzeże, otaczając go specyficzną formą kultu. Dochowując mu wierności, spełnia tym samym fundamentalne kryterium religijne, jakim jest właśnie *fides*: wierność jako wiara albo wiara jako wierność. [...] Pojmowana w tym duchu kryptoteologia byłaby refleksją ujawniającą wymiar rzeczy ostatecznych w postawach filozoficznych, z pozoru tylko wolnych od eschatologicznych trosk⁵³.

Nie może więc dziwić, że wystawianie jednych mistrzów przeciwko innym w swoistym literackim agonie przekształca się często w spór w istocie „religijny”, w którym stają naprzeciw siebie zwalczające się fundamentalizmy. Używając terminologii konstruktywistycznej

⁵⁰ Ibidem, s. 26.

⁵¹ W. James: *Pragmatyzm. Nowa nazwa kilku starych metod myślenia. Popularne wykłady z filozofii*. Przeł. M. Filipczuk. Kraków 2005, s. 82.

⁵² „Friedrich Tenbruck (który nie był konstruktywistą) podkreślał, że konstrukcja rzeczywistości – wytwarzana przez przemianę w wyobrazenie symboliczne tego, co dane – nie jest naturalnym produktem zmysłowego oglądu, lecz stanowi połączenie postrzegania, poznania, języka i kultury” (S.J. Schmidt: *Postmodernizm i radykalny konstruktywizm...*, s. 296).

⁵³ A. Bielik-Robson: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 9.

stycznej, powiemy, że dochodzi tu do konfliktu pomiędzy „obserwatorami pierwszego stopnia”⁵⁴, nieobserwującymi własnych obserwacji, czyli niepoddającymi ich krytycznej refleksji, niedokonującymi introspekcji. Owo starcie się „nieprzejranych uprzedzeń” czyni biorących w niej antagonistów głuchymi na argumentację strony przeciwnej, *de facto* uniemożliwiając jakikolwiek dialog i porozumienie⁵⁵.

Zamiast zatem wyklócać się o „słuszność” i „niesłuszność” mistrzowskich legitymizacji, zastanawiamy się raczej nad tym, co do nas literatura mówi, w jaki dialog usiłuje nas wciągnąć, jakie proponuje horyzonty poznawcze i w jakim kontekście umieszcza nasz własny, jaki opór stawia naszym (metafizycznym) przeświadczeniom, jak je zatem testuje, w jakim zakresie jest w stanie nas zmienić, skłaniając do introspekcji i światopoglądowej autorewizji, jak istotnym zatem jest/może się stać doświadczeniem – jakie tedy korekty wprowadza w strukturze rzeczywistości, którą konstruujemy i przez którą jesteśmy konstruowani.

Taki mniej więcej rysowałby się – cokolwiek pewnie naiwny – zasadniczy postulat niniejszego tekstu. Jak się łatwo domyślić, także i on jest efektem pewnych fideistycznych założeń, czyli afirmacją określonych wartości, których racjonalnie uzasadnić nie sposób.

Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią. Najpierwotniejszą funkcją ducha jest „bajanie”, jest tworzenie „historyj”. [...] Zawsze czułem, że korzenie indywidualnego ducha, dostatecznie daleko w głąb ścigane, gubią się w mitycznym jakimś mateczniku. To jest dno ostateczne, poza które niepodobna już wyjść⁵⁶.

⁵⁴ „Spojrzenie obserwatora pierwszego stopnia spoczywa na przedmiotach; obserwator nie odróżnia siebie od tego, co obserwuje, nie czyni obserwacji przedmiotem obserwacji. Zabezpiecza sobie własną rzeczywistość swoimi własnymi operacjami. Z obserwacją drugiego stopnia mamy do czynienia wtedy, gdy zwracamy uwagę na użytek, jaki czynimy z odróżnień – gdy obserwujemy, *jak* obserwujemy” (S.J. Schmidt: *Konstrukttywizm jako teoria mediów*. Przeł. P. Chojnowski, przekład przejrzał A. Skrendo. W: *Konstrukttywizm w badaniach literackich...*, s. 312).

⁵⁵ Zob. H.-G. Gadamer: *Prawda i metoda...*, s. 367 i n.

⁵⁶ B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław–Kraków 1989, s. 366, 446.

Grzegorz Tomicki

Literary Masterpieces.

On the category of master as a mythic figure
(in the context of the literary life in Poland after 1989)

Summary

The author of the paper, trying to answer the question on where the masters in the literature come from, cites the status quo established by Leszek Kołakowski included in *Obecność mitu*, especially a fundamental division of the reality experienced by man into a conditional empiric reality and unconditional non-empiric reality. The latter, being an unaware mythic project of man, constitutes, at the same time, the core of its deepest beliefs and source of any certainty, defines orienteering points in human experience and is the basis of the mythic organization of the world, i.e. “a conditional empiric reality”. Meanwhile, the author, following the philosopher’s thought, states that none “mythic project can be right, it only has the motives”. It means that any evaluative opinions are arbitrary in character and their authenticity, rightness or fortunateness are purely conventional. It also concerns such basic notions as “truth”, “value”, “being”, etc.

The very myths, instead of being constantly revised, as everything that we perceive to be obvious and unquestionable, are in fact consumed with no reflection, the evidence of which are numerous writer’s and critic’s statements in the text. It causes the literary life to be too often the battle field of opposite and disagreeable opinions and too seldom a place of a dialogue as a basic form of participation in the culture.

Being aware of the fact that our beliefs are mythic and are the product of our unaware needs manipulating our understanding of basic values, the truth, good and beauty first of all is the first step to understand oneself and the world, and, above all, the other and its expectations having equally strong and weak voices behind.

Doroła Kozicka

Uniwersytet Jagielloński

**„BEZŁ(R)ADNE ROZWAŻANIA STAREGO KRYTYKA”?
O KRYTYCE „TRADYCYJNEJ”
W LATACH DZIEWIĘDZIESIĄTYCH I PIERWSZYCH**

I

Tytuł mojego tekstu w oczywisty (choć przewrotny) sposób nawiązuje do słów Jana Błońskiego, który w 1990 roku zastanawiał się „jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej”¹; interesować mnie tu będą jednak nie tyle syntetyczne, historycznoliterackie diagnozy stawiane przez „starych”, tj. dojrzałych i uznanych krytyków, ile kwestia ich pozycji i dokonywanych przez nich wyborów w nowej sytuacji krytyki literackiej i statusu literatury po roku 1989. Już w punkcie wyjścia tak zakrojony temat rodzi liczne problemy, bowiem nawet jeśli kryterium wieku wydaje się w tym wypadku uprawnione, to nie mam pewności, czy jest ono wystarczające. Samo uszeregowanie krytyków na „starych” i „młodych” wydaje się kłopotliwe, bo nie zawsze metryka wyznacza horyzont intelektualnej działalności. Biorąc pod uwagę te wątpliwości, decyduję się jednak na zastosowanie takiego kryterium i na objęcie mianem krytyków dojrzałych – krytyków urodzonych przed 1956 rokiem, a więc takich, którzy zaczęli swoją działalność przed rokiem 1980, a w okresie Przełomu mieli już utrwaloną pozycję, byli rozpoznawalni i funkcjonowali jako krytyczne autorytety. W wypowiedziach samych krytyków uczestniczących w dyskusjach metaliterackich po 1989 roku pojawia się podział na krytykę starą i młodą; na krytykę za staną (czytaj: zideologizowaną, pouczającą, akade-

¹ Por. J. Błoński: *Bezładne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1.

micką) oraz pożądaną (tj. subiektywną, sprywatyzowaną), czy np. na krytykę zachowawczą i środowiska liberalne oraz neolewicowe². Są to, sądząc po retoryce i wymiennosci tych określeń, rozróżnienia czynione na użytek chwili, odzwierciedlają jednak, w moim przekonaniu, istotny dychotomiczny/pokoleniowy podział języków krytycznych w latach dziewięćdziesiątych.

Kolejna trudność, z którą trzeba się zmierzyć przy próbie porządkowania interesujących mnie tutaj zjawisk, wynika ze wzajemnych, skomplikowanych relacji między krytyką i literaturą, a uwzględnienie tych relacji rodzi dodatkowe trudności. Jeśli bowiem zgodzić się z Piotrem Śliwińskim, że większość pisarzy, którzy weszli do literatury w okresie Przełomu znajdowała się w sytuacji zawieszenia, w sytuacji bycia „po” (czyli w ideowym kontekście postmodernizmu) i bycia „w” (czyli w rzeczywistości innej od tego kontekstu) i jeśli wyprowadzić z tej konstatacji kuszącą niezwykle tezę, że z młodymi krytykami było podobnie, to od razu warto się zastanowić, czy w polu krytyki stan ten rodzi takie same, czy jednak inne reperkusje niż w polu literatury. Śliwiński traktuje ten „stan zawieszenia” jako jeden z powodów, dla którego ówczesni pisarze nie wykazywali większych ambicji czy jakiejś silniejszej woli podporządkowania sobie świata, walki o własną prawdę itp. Ale też jako przyczynę tego że – i ta kwestia interesuje mnie tu najbardziej – „Starzy Mistrzowie tak mocno trzymali się przez ostatnie lata, bo najzwyczajniej pozostali w obrębie swoich silnych, choćby i anachronicznych światopoglądów i języków”³.

W przypadku wkraczających w obieg literacki krytyków trudno mówić o braku woli walki o własną prawdę (nawet jeśli nie była to wola podporządkowania sobie świata, a „tylko” zdobycia prawa do innego, sprywatyzowanego, osobistego mówienia o literaturze). Trochę inaczej też – jak się wydaje – funkcjonują w polu krytyki Starzy Mistrzowie, którzy w momencie głośnego startu młodego pokolenia próbują najrzetelniej spełniać swoje krytycznoliterackie powinności i formułują swoje wypowiedzi z mocnych pozycji.

² Por. np. dyskusja *Na powierzchni literatury i w środku*. „Kresy” 1997, nr 2.

³ P. Śliwiński: *Skromna, połowiczna*. „Europa”, nr 123 [2006], s. 15.

II

Jeśli pokusić się o opisanie życia literackiego po 1989 roku metodami proponowanymi przez Pierre’a Bourdieu, to trzeba stwierdzić przede wszystkim, że następuje wówczas radykalna zmiana w polu literatury i w polu krytyki; podstawowa dychotomia organizująca życie literackie: literatura oficjalna vs propagandowa, literatura podziemna vs niepodległościowa zostaje zastąpiona podziałem na „starych” i „młodych”. W polu krytyki ten podział odzwierciedla – najogólniej rzecz ujmując – rozłam na tych, którzy bronią hierarchii, wartościowania, obiektywnych kryteriów (czyli reprezentują krytykę tradycyjną), i na tych, którzy – w myśl ponowoczesnych fascynacji i lektur – proponują krytykę jako działalność osobistą, wolną od zobowiązań społecznych, etycznych, aksjologicznych.

Stopniowo też coraz wyraźniejsza (i coraz ważniejsza) w polu krytyki staje się (obok powyższej i niezależnie od niej) opozycja pomiędzy obiegiem masowym (mass-mediowym) a niszowym, którą młodzi krytycy uświadomili sobie z przykrym zaskoczeniem w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Ta opozycja, a ściślej – dominacja obiegu masowego i dyskursu medialnego stała się ważnym źródłem przewartościowań w łonie młodej krytyki. Okazało się bowiem, że wprawdzie udało się w pewnym stopniu wypromować nową literaturę czy zdyskredytować uznanych krytyków i ich krytyczne dyskursy, ale zdyskredytowany został przy tym autorytet i waga samej krytyki, natomiast miejsce dawnych Mistrzów zajął po prostu „dominujący dyskurs medialny” kreujący swoje własne autorytety⁴.

Zarysowana tu w największym skrócie sytuacja w latach dziewięćdziesiątych była podobnie rozpoznawana przez wszystkich zainteresowanych krytycznoliteracką działalnością, różne natomiast były oceny tych podstawowych dychotomii, jak też wynikają-

⁴ Sygnalizuję tu tylko kwestie powszechnie znane i omawiane – od dyskusji prasowych (np. *Literatura w uścisku mediów?* „Res Publica Nowa” 2000, nr 7), po syntetyzujące ujęcia (np. P. Śliwiński: *Dylematy krytyki po roku 1989*. W: Idem: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007).

cych z nich krytycznych strategii. Położenie krytyki w pierwszym dziesięcioleciu po Przełomie inaczej wygląda więc – co oczywiste – z perspektywy młodych, którzy – chociażby piórem Krzysztofa Uniłowskiego i Dariusza Nowackiego – ogłosili się mianem „dzikich dzieci” i wyrzekli Starych Mistrzów, inaczej natomiast jawi się nie tylko w ocenie samych krytyków należących do starszego pokolenia, ale i w ogólnym obiegu życia literackiego.

I tak na przykład w podsumowującym stan krytyki lat dziewięćdziesiątych wstępie do przygotowanej przez „młodych” antologii *Była sobie krytyka* pojawiają się takie stwierdzenia:

Jedno nie ulega wątpliwości: wpływy niekwestionowanych klasyków powojennej krytyki na najaktywniejszych autorów ostatnich lat są zdumiewająco skromne. [...] dużo wyraźniej zaznaczają się ślady lektury akademickich literaturoznawców [...].

W rezultacie debiutanci lat dziewięćdziesiątych nie mieli od kogo się uczyć. Starzy Mistrzowie byli nazbyt pomnikowi i nazbyt odlegli⁵.

Natomiast w przestrzeni życia literackiego, w której znaczącą rolę odgrywa symboliczny autorytet, pozycje krytyków plasują się inaczej, niż chcieliby to widzieć „młodzi”. Takim autorytetem są właśnie Starzy Mistrzowie, którzy weszli w obieg społeczno-literacki w innym – jakby to powiedział Bourdieu – „stanie pola”⁶ i utrwaliли już swoją pozycję i nazwisko, są więc dla odbiorców głosem najbardziej słyszalnym i znaczącym. Ten stan rzeczy wykorzystywany i zarazem podtrzymywany jest w latach dziewięćdziesiątych w instytucjach nagród literackich, bazujących nie tylko na rozgłosie medialnym i możliwościach finansowych, ale właśnie na autorytecie symbolicznym krytyków – członków jury. Podobną przyczynę ma też na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych powodzenie książek promowanych przez Błońskiego, w przeciwieństwie do znikomej „słyszalności” mło-

⁵ D. Nowacki, K. Uniłowski: *Do czytelnika*. W: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Wstęp i oprac. D. Nowacki i K. Uniłowski. Katowice 2003, s. 9, 10.

⁶ Por. P. Bourdieu: *Wylonienie się struktury dualistycznej*. W: *Idem: Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków 2001.

dych czy po prostu mniej znanych głosów promujących utwory debiutantów.

Jeszcze inaczej sytuacja krytyki przedstawia się z perspektywy tych, którzy za Mistrzów się uważają i w tym przełomowym dla krytyki literackiej okresie albo traktują swoją dominującą pozycję w polu krytyki jako niekwestionowaną oczywistość, albo też walczą o jej zachowanie. Spektakularnym i często przy różnych okazjach przywoływanym przykładem takich postaw jest dyskusja na temat „bruLionu” – ze znamienym głosem Błońskiego, patrzącego na strategię młodych z wyżyn doświadczonego krytyka, który „wie więcej”, ustala hierarchie i przydziela miejsca na literackim parnaisie (bo tylko z takiej „bogatej w doświadczenia”, fachowej, historycznoliterackiej perspektywy możliwe jest porównanie do skamandrytów i ocena zjawiska „bruLionu” jako strategii wymiany pokoleniowej itp.). Znamienny jest też sposób, w jaki w przywoływanej w tytule niniejszego tekstu wypowiedzi Błoński formułuje swoje opinie na temat literatury – czyni to z perspektywy krytyka i literaturoznawcy przekonanego o dużej randze krytycznoliterackiej działalności i deklaruje oczywiste poparcie dla głośniejszej w tym czasie tezy Miłosza, głoszącej, że „w ostatnich czasach najważniejsza stała się właściwie krytyka, bo bez niej trudno zrozumieć, co się naprawdę w naszej literaturze działo i dokąd ona właściwie zmierza”⁷. Z podobnej perspektywy tworzy swój projekt „krytyki towarzyszącej” Michał Głowiński, który w tekście opublikowanym w 1998 roku ocenia stan krytyki lat dziewięćdziesiątych miarą krytyki czasów PRL (co pozwala mu dostrzec oczywiste korzyści w postaci zniesienia cenzury, powstawania wielu lokalnych czasopism i możliwości pisanie o wszystkim, a przede wszystkim odideologizowania krytyki), a przed młodą krytyką stawia zadania ze „starego”, tradycyjnego porządku (komentowanie nowej literatury, rozrachunek z najbliższą przeszłością z perspektywy nowej literatury, ustalenie tego, co w ogóle uznaje się za tradycję cenną i godną kontynuacji). I choć dostrzega fakt, że krytycy nie zajmują się minionymi zjawiskami, to

⁷ J. Błoński: *Bezładne rozważania...*, s. 6.

zupełnie nie podejmuje najbardziej aktualnych dla ówczesnej krytyki zagadnień (programowe odrzucenie hierarchii i wartościowania, środowiskowość młodej krytyki, rola mediów). Co ciekawe, w sytuacji, gdy młodzi pisarze, a także sami krytycy narzekają na brak, a przynajmniej słabość krytyki pokoleniowej⁸, Głowiński podkreśla, że ówczesna, generacyjna krytyka „ma się świetnie” i że odniosła wielki sukces jako krytyka towarzysząca młodej literaturze, ponieważ „jest w stanie ją takimi czy innymi metodami problematyzować, a w konsekwencji – oddziaływać także na świadomość czytelników i bieg życia literackiego”⁹. Chwali przy tym dwóch krytyków – Mariana Stałę (sic!) i Przemysława Czaplińskiego.

Jeszcze bardziej charakterystyczny, bo też i bardziej „zaangażowany” w problemy i dylematy ówczesnego życia literackiego jest ton wypowiedzi Juliana Kornhausera, sprzyjającego na początku młodym poetom (ale z pozycji „starszego”, z pozycji autorytetu, który wyznaje między innymi: „ale nie miałem tego za złe młodym autorom. Wiedziałem, że tak musi być, że ich żywiołowe reakcje odkrywają jakąś nieznaną prawdę”), a następnie – kiedy okazuje się, że kolejne ich przedsięwzięcia roz mijają się z oczekiwaniami krytyka (a tym samym niemożliwe jest zajęcie pozycji Mistrza, a przynajmniej Starszego Kolegi Krytyka) – deprecjonującego wszelkie działania młodych¹⁰. Wyraziste stanowisko Kornhausera, aktywnie podejmującego wyzwania i próbującego dokonać krytycznego rozpoznania nowej rzeczywistości, pokazuje nieprzystawalność pokoleniowych wyobrażeń i rozpoznań – spektakularnym przykładem jest zanotowana w 1996 roku¹¹ rozmowa wywodzącego się z pokolenia Nowej Fali krytyka z młodym Dariuszem Nowackim. Wizji Nowackiego, obarczającego winą za „pustkę kulturalną” krytyków średniego poko-

⁸ Por. J. Sosnowski: *Pasożyci i pielęgniarze*. „Czas Kultury” 1995, nr 3.

⁹ M. Głowiński: *Krytyka, towarzysza literatury*. „Znak” 1998 nr 7, s. 38. Głowiński zaznacza też wyraźnie, że zajmowanie się bieżącą literaturą to zadanie dla krytyków-rówieśników, a nie „zajęcie dla starszych panów!” (ibidem, s. 35).

¹⁰ Por. J. Kornhauser: *Barbarzyńcy i wypełniacze*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 3.

¹¹ „Nowy Nurt” 1996, nr 3. Przytaczam i cyt. za: J. Kornhauser: *Postscriptum. Notatnik krytyczny*. Kraków 1999.

lenia, uwikłanych „w rozrachunki z PRL-em” i „monotematyczne nudziarstwo” na temat Kresów, prywatnych mitologii i przeszłości w ogóle, przeciwstawia Kornhauser mocne przekonanie o racji starszego pokolenia i koniecznych rozrachunkach z przeszłością, a także rozczarowanie debiutami lat dziewięćdziesiątych, a przede wszystkim medialnymi i bezideowymi zachowaniami „młodych”. Podobne stanowisko charakteryzuje tych starszych krytyków, którzy nie tylko nie mogą się pogodzić ze zmarginalizowaniem własnej pozycji, ale też podejmują walkę z „miazmatami postmodernistycznych ideologii”¹². I to między innymi właśnie w silnej pozycji Starych Mistrzów w krytyce na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (podczas gdy w polu literatury Starzy Mistrzowie zostali w tym momencie – choć jak się okazało tylko na chwilę – skutecznie odsunięci) mają swoje mniej lub bardziej uświadomione źródło takie zjawiska, jak całkowite rozejście się młodych wchodzących w pole życia literackiego po 1989 ze starszymi i powstawanie zwartych enklaw młodych twórców-krytyków-odbiorców. Ten zrozumiwały skądinąd mechanizm odrzucenia „starych” ciekawie pokazuje Jerzy Sosnowski, opisując w 1995 roku na łamach „Czasu Kultury”, jak to naznaczona egzystencjalnie młoda literatura (a dokładniej literatura trzydziestolatków) oczekuje od krytyków swego pokolenia, by pisali „własną krwią, to znaczy tylko wtedy, kiedy doznają podobnych doświadczeń”. Przykładem takich oczekiwań młodej literatury wobec krytyków i takiego rozejścia się młodych i „starszych” (bo przecież nie starych) jest ironiczny koncept Marcina Świetlickiego, który uznał, że Marian Stala „jest najlepszym krytykiem młodego pokolenia choć go w ogóle nie rozumie”. Sosnowski weryfikuje tę opinię, sprawdzając umiejętności i kompetencje Stali na podstawie jego recenzji z *Niby tu* Roberta Tekielego, i konkluduje: „Stala rozumie oczywiście poezję Tekielego; ale pisze o niej z zewnątrz, z pozycji niezaangażowanej, z pozycji chłodnego obserwatora. Cóż za *faux pas*...”¹³

¹² Por. np. poglądy Antoniego Libery, który buduje wielką barykadę i z jednej strony stawia dawnych Wielkich Mistrzów, niezależnych i odważnych, a z drugiej ich marnych potomków, konformistów uzależnionych od mediów i środowiskowych mód (w rozmowie z M. Miecznicką w „Dzienniku” z 19–20 sierpnia 2006 roku).

¹³ J. Sosnowski: *Pasożyci i pielęgniarze...*, s. 7.

Sosnowski przeprowadza swój „eksperyment” w połowie lat dziewięćdziesiątych, a więc w momencie, w którym głosy młodej literatury i młodej krytyki umacniają się i kiedy zaczyna dominować perspektywa narzucona przez debiutantów. W czasie, o którym bohater tekstu Sosnowskiego – Marian Stala – napisze, że był to sukces krótkotrwały, epizodyczny, a jedno z istotnych osiągnięć tego czasu określi następująco:

[...] udało im się (choć właśnie to zwycięstwo obróciło się przeciwko nim samym) zrelatywizować i zdecentralizować zarówno obraz współczesnej poezji, jak i sposób myślenia o niej¹⁴.

Stala z przenikliwością krytyka i literaturoznawcy w jednej osobie umieszcza opisywane zjawiska w kontekście typowych mechanizmów czasów przemian i wymiany pokoleń, dostrzega radykalizm pragnień i nadziei młodego pokolenia oraz fakt, iż po upływie dziesięciu lat nie udało się młodym ani całkowicie wymazać przeszłości ani skryzalizować własnych poglądów. Ale też zwraca uwagę na to, co w interesującej mnie krytycznoliterackiej perspektywie Przełomu wydaje się najistotniejsze: pokazuje, iż w sytuacji „wypracowanej” przez młodych łatwe jest odkrywanie nowych osobowości poetyckich, trudne albo wręcz niemożliwe natomiast „uzasadnienie nowych odkryć, nadawanie im waloru obiektywności”¹⁵.

To spostrzeżenie jest jeszcze jednym – tym bardziej istotnym, że pisany z intencją dokonania swego przeglądu i podsumowania, a nie w przestrzeni metakrytycznych sporów – rozpoznaniem głębszych przemian dokonujących się w polu literatury i w polu krytyki. Dla obu stron było już wtedy jasne, że walka toczy się nie tylko o to, kto będzie miał decydujący głos na scenie życia literackiego, ale o to, czy w przestrzeni rzeczywistości konsumenckiej uda się w ogóle ocalić literaturę i krytykę¹⁶.

¹⁴ M. Stala: *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 2, s. 14.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Kwestia tego czy, kiedy i do jakiego stopnia zaczyna przeważać głos „młodych” jest tyleż ciekawa, co skomplikowana i dotyczy to zarówno literatury i kryty-

III

Sytuacja, w której krytyka pozbawiona zostaje dotychczasowej rangi wyznaczania celów i zadań literatury, nie może już – w przekonaniu „młodych” – ustalać narzędzi i kanonów czy być narzędziem samopoznania literatury, i w której obnażone zostały zideologizowane i zrytualizowane mechanizmy języka uznawanego dotychczas za uprawniony i powszechnie uzgodniony sposób orzekania o świecie i o literaturze; sytuacja, w której podważono nie tylko hierarchie i obowiązujące wartości, ale samą zasadę hierarchizowania i wartościowania, jest dla „starych” krytyków istotnym problemem. Wobec tego wyzwania przyjmują rozmaite strategie, które ze względu na najbardziej charakterystyczne cechy określam jako strategię sprzeciwu, strategię wycofania i strategię uczestnictwa (negocjacji)¹⁷.

1. Strategia sprzeciwu znamienna jest przede wszystkim dla krytyków podporządkowujących swoją działalność wyższym celom ideologicznym. I tutaj, obok Wiesława Pawła Szymańskiego czy Jana Prokopa, wymienić trzeba Tomasza Burka, dla którego najważniejszym zadaniem krytyki staje się walka z głęboko pojmovaną kulturą odrzucenia (odrzucenia Boga, tradycji, kultury),

ki, jak i sztuki w ogóle. Rzeczywiście, w połowie lat dziewięćdziesiątych zaznaczyło się wyraźne zainteresowanie młodą literaturą i tym, co niesie świadomość bycia „po”, podsyćcane zainteresowaniem towarzyszącej jej krytyki oraz mediów. Wkrótce jednak nastąpiło wyraźne „przesilenie”, przejawiające się w literaturze głośnym powrotem Starych Mistrzów, a w młodej krytyce poczuciem gettowości, odsunięcia przez DDM, rozczarowaniem. Z dzisiejszej perspektywy widać, że język młodych mocno przeniknął do dyskursu krytycznego. Szczególnie wyraźnie widać to w krytyce teatralnej, chociażby w sporach o tzw. nowy brutalizm, gdzie pierwsze reakcje „starej” krytyki i działania promocyjne „młodych” przeszły fazy od ostrej walki poprzez rzeczowe dyskusje po rozpoznawalną (by nie powiedzieć – dominującą) obecność zwolenników nowych tendencji. Co ciekawe, np. w dyskusji redakcyjnej, zanotowanej w kwietniu 2003 roku, Jacek Kopciński skarży się, iż czuje się szantażowany sytuacją, w której jakakolwiek niepoehlebna recenzja „nowych” spektakli czy dramatów stawia krytyka „poza kręgiem ludzi obdarzonych właściwą wrażliwością”. Por. *Krytyk w tłumie handlarzy*. „Więź” 2003, nr 4.

¹⁷ „Wypreparowuję” je tutaj, zwracając uwagę na najbardziej charakterystyczne sposoby reagowania krytyków na zmieniającą się rzeczywistość literacką, ale oczywiście w praktyce krytycznoliterackiej łączą się one ze sobą.

prowadzącą – w jego przekonaniu – do samobójstwa ludzkości¹⁸. Podobną strategię, choć z innych pozycji ideologicznych, przyjmują Julian Kornhauser i Leszek Szaruga czy – z jeszcze innych – Edward Balcerzan, a także Andrzej Werner. A znaną cechą tak zorientowanej wobec współczesności krytyki jest nie tylko przekonanie o lepszym, wywodzącym się z przeszłości, warsztacie, o krytyczno-literackich powinnościach i niepodważalnych (choć różnie widzianych z różnych ideologicznie perspektyw) zadaniach literatury, ale też wyrazisty sprzeciw i negatywna ocena nowego rozumienia statusu krytyki jako działalności prywatnej, odzeganącej się od ambicji poznawczych, zadań społecznych itp. Radykalnie sformułował te oceny Werner, pisząc, że „taki sposób uprawiania krytyki oznacza właściwie jej likwidację, zagraża również likwidacją pojęcia literatury. Niszczy bowiem uprawomocnioną hierarchizację ważności tekstów, zaciera granicę między grafomanią a dziełem artystycznym” oraz że krytyka nie może istnieć, lecz tylko „podrygiwać – bez jednego prostego słowa: prawda”¹⁹.

Wśród krytyków, którzy dobitnie, choć w różny sposób i kierując się różnymi przesłankami, wyrażają swój sprzeciw wobec nowych tendencji w literaturze i w kulturze, szczególnie interesująca wydaje się postawa Tomasza Burka, i to nawet nie ze względu na spektakularną zmianę światopoglądu, ale przede wszystkim ze względu na ścierające się w niej strategie – ostrego (często przekraczającego granice rzetelnej krytycznoliterackiej oceny) sprzeciwu oraz całkowitego „wycofania”²⁰.

¹⁸ Zob. *Znikające cele krytyki?* Zapis dyskusji panelowej z udziałem Tomasza Burka, Jerzego Jarzębskiego, Michała P. Markowskiego, Mariana Stali i Włodzimierza Boleckiego w zbiorze: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku*. Red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2007.

¹⁹ A. Werner: *Otwórzmy okno*. „Więź” 2003, nr 4, s. 10 i 13.

²⁰ Burek przyznaje też w jednym z wywiadów, że walczy z pokusą zamknięcia: „Oczywiście milczenie jest dzisiaj pokusą. Wycofanie się w milczenie i wyłonienie się z milczenia innym człowiekiem, albo pisanie do szuflady – nie tyle politycznej jak niegdyś, ale metafizycznej” (zob. zapis wywiadu w książce M. Urbanowskiego: *Dezertery i żołnierze. Szkice o literaturze polskiej 1991–2006*. Kraków 2007, s. 287). Trzeba jednak pamiętać, że sprzeciw (i wycofanie) Tomasza Burka mają głębszy osobisty charakter i wynikają nie tyle ze zmian, jakie dokonały się w polskim życiu literackim po 1989 roku (bo one tylko, zdaniem Burka, odsłoni-

2. Poprzez strategię wycofania, czy może raczej pominięcia, rozumiem wycofanie się w przestrzeń znanego i bezpiecznego języka krytyki i własnego, indywidualnego obcowania z literaturą. Znamienna dla takiej postawy jest swoista ucieczka od diagnozowania i uczestniczenia w dyskusjach czy sporach dotyczących aktualnych problemów krytyki i życia literackiego, skupienie na samej literaturze, a nie na życiu literackim. Taką, choć różnie cieniowaną, strategię przyjęło – jak się wydaje – wielu krytyków starszego pokolenia: Jacek Łukasiewicz, Mieczysław Orski, od pewnego momentu również Marian Stala, głoszący konsekwentnie przekonanie, że podstawową rolą krytyka jest „wysłyszeć głos wartości i następnie odpowiedzieć na ten głos”²¹. Dla tych krytyków („wycofanych” w sposób szczególny, bo do własnych „nisz”, w których zajmują się „sprawami naprawdę ważnymi”) punktem odniesienia jest nie tyle współczesność, ile literatura w jej długim trwaniu (w tym również literatura najmłodsza), a jeśli odnoszą się do spraw krytyki, to raczej w szerszej perspektywie i często też w odniesieniu do wypowiedzi krytyków z ich własnego pokolenia. Wyrażają oni swe niewątpliwie mocno ugruntowane poglądy ze spokojnym namysłem, bez polemicznego zacięcia; z perspektywy uniwersalnej, a nie bieżącej i partykularnej; raczej też niuanują badane przez siebie zjawiska literackie i ukazują ich wieloznaczność, niż wpisują je w przejrzyste, dychotomiczne porządki myślowe.

Charakterystycznym przykładem takiej właśnie perspektywy krytycznoliterackiej jest w moim przekonaniu fragment *Notatek osobnych* Jacka Łukasiewicza, odnoszący się do diagnozy współczesnej literatury formułowanej przez Tomasza Burka w *Dzienniku kwarantanny*:

ły sprawy ważniejsze niż polityczne, którymi się dotąd zajmowano), ile z osobistej światopoglądowej przemiany krytyka, który sam o sobie pisał w 1996 roku: „Kiedy dzisiaj oglądam się na te lata, mam poczucie, że zajmowałem się czymś nieistotnym i że właściwie zmarnowałem swoje życie. Toteż ze strasznym zawstydzeniem spoglądam na określenie »krytyk literacki«, które funkcjonuje przy moim nazwisku, bo mam świadomość [...] jakiejś szarlatanerii, którą uprawiałem przez prawie czterdzieści lat” (T. Burek: *Literatura, niepoważne zajęcia*. W: Idem: *Dzieło niczyje*. Kraków 2001, s. 6). Co ciekawe, Burek zwraca się przede wszystkim przeciwko swoim rówieśnikom, a nie tylko przeciwko wchodzącemu do literatury pokoleniu.

²¹ M. Stala: *Notatka o krytyce*. „Znak” 1998, nr 7, s. 40.

[...] diagnoza jest kategoriyczna, wymóg również, *aut, aut...* Wybieraj: czy jesteś po stronie wieczności, istoty, tradycji, czy nie jesteś. Jestem, chcę być, podpisałbym się pod tym, ale długopis się waha. Wiem, że to taki skrót myślowy, lecz i patetyczny i niebezpieczny. [...] Człowiek jest przecież rozpięty między wiecznością a czasem, nowością a tradycją, esencją i egzystencją, nie może po prostu sobie wybrać tylko jednej strony²².

W obszarze tak pojętej strategii krytycznej możliwe są oczywiście różne postawy – od odmowy/odsunięcia się od współczesnego życia literackiego w imię samotnego dialogu z prawdziwą sztuką po uważne towarzyszenie bieżącej twórczości, ale z perspektywy własnych, mocno ugruntowanych przekonań i sposobów czytania. W tym ostatnim przypadku chodzi nie tyle o wdawanie się w spory i próby wpływania na literacką rzeczywistość, ile raczej o czytanie, sprawdzanie jak najnowsza literatura realizuje wartości uznawane przez krytyka za najważniejsze. Tak widziałabym w polu krytyki pozycję Mariana Stali, który postrzega swoje zadania następująco:

Krytyk, dopóki jest krytykiem, nie może się odwracać od tego, co nowe, i od tego, co doraźne. Rozpoznawanie tego, co pojawia się na horyzoncie myślenia, odczuwania, wyobrażania – pozostaje jego podstawowym obowiązkiem. Nie znaczy to jednak wcale, iż musi się on bez reszty podporządkować logice nowości i stać się jej apologetą. Takie podporządkowanie jest tylko częściowo (by nie rzec: doraźnie) skuteczne... A może nawet: takie podporządkowanie zamyka tego, kto mu ulega, w kręgu myślenia życzeniowego, fałszując rzeczywisty wymiar zjawisk i ich wzajemne proporcje. Podstawowym miernikiem, zasadniczym punktem odniesienia nowej i najnowszej poezji pozostają, jak sądzę, bezsporne poetyckie arcydzieła ostatnich dziesięcioleci... Inaczej mówiąc: fundamentem krytycznoliterackiego rozpoznania najbliższej współczesności jest mocne poczucie ciągłości i (choćby względnej) trwałości poetyckich dokonań. Albo, jeszcze inaczej: lektura krytycznoliteracka jest (powinna być) lekturą równoległą, porównującą to, co nieznanne, z tym, co uznane. Pozwala to nie tylko sprawdzić wartość nowych wierszy, ale także usłyszeć zmienione brzmienie arcydzieł...²³

²² J. Łukasiewicz: *Ruchome cele*. Warszawa 2003, s. 178.

²³ M. Stala: *Notatka o krytyce...*, s. 40. Na marginesie warto zauważyć, że to właśnie tacy krytycy lubią swoją krytycznoliteracką działalność – takie deklaracje składają np. Jacek Łukasiewicz (zob. *Po co piszę* w jego książce *Ruchome cele*) i Marian Stala.

W przestrzeni własnej enklawy, chronionej przed zgiełkiem krytycznoliterackiej codzienności umieściłabym również Henryka Berezę – z zastrzeżeniem, że nie jestem do końca przekonana czy przyjęta przez niego krytycznoliteracka strategia jest raczej wycofaniem, czy uczestnictwem. Oczywiście zdaję sobie sprawę, jaką rolę odegrał Berezę w kształtowaniu nowych krytycznych języków (a do czytania Berezę w tamtym czasie przyznają się nawet FA-artowcy), ale sądzę, że – po pierwsze – to rzeczywistość „przyszła” do Henryka Berezę, a on poczuł się w niej lepiej niż w poprzednim stanie pola literatury, a po drugie – że Berezę jako jeden z nielicznych krytyków sytuuje się wyraźnie pomiędzy głównymi przestrzeniami współczesnej krytyki literackiej, to jest między rynkiem a uniwersytetem, a mówiąc językiem samego Berezę – między żurnalizmem i „tak zwaną naukową krytyką literacką”²⁴. Nie interesują go bieżące spory, nie podejmuje dyskusji w kategoriach zmiany pokoleniowej czy formacyjnej, skupia się na własnych kryteriach czytania literatury.

3. Strategia uczestnictwa traktowana przeze mnie jako postawa negocjacji, dążenie do zrozumienia i wzajemnego przyswojenia poglądów niezbyt często pojawia się w burzliwych okresach przełomu. W interesującym nas tutaj okresie najbardziej wyrazistą postać przyjmuje w piśarstwie krytycznym Jerzego Jarzębskiego. Punkt wyjścia tego krytyka oparty na przekonaniu, że musimy sobie jakoś radzić ze światem, w którym żyjemy, bo inny nie będzie nam dany, sprawia, że w swoich wypowiedziach podejmuje on chyba wszystkie istotne dla młodej krytyki kwestie: kontekstu innej, nowej

²⁴ Do „żurnalizmu” Berezę odnosił się bardzo często i bardzo negatywnie, np. „Młyny totalitarnego słowa żurnalistycznego miały dziś język religii, literatury, filozofii i, oczywiście, polityki, która nie zna żadnego słowa spoza żurnalizmu”; „Nie ma dziś nic groźniejszego dla ludzkości niż wydrążone z wszelkiej treści słowo żurnalizmu, które jest narzędziem zabijania sensu zdrowych słów” (Idem: *Epistoły*. Szczecin 2007, s. 123). Określenie „tak zwana naukowa krytyka literacka” pochodzi z pierwszej książki Berezę *Sztuka czytania* (Warszawa 1966, s. 326), ale jego niechęć do tego typu krytyki widoczna jest w wielu tekstach. Na początku lat dziewięćdziesiątych Berezę potwierdza, że jego antynaukowość jest niezachwiana i trwa od dziesięcioleci (Idem: *Czytane w maszynopisie*. „Twórczość” 1993, nr 1, s. 148). Wykorzystuję tu rozpoznania Andrzeja Skrendy z jego tekstu *Genologia Henryka Berezę* zamieszczonego w książce *Dyskursy krytyczne u progu XX wieku...*

kultury, braku kryteriów i kryzysu hierarchii, braku autorytetu i kryzysu języka, a także dyskursu medialnego, pełnomocnictw krytyka itd. W jednym z głośnych tekstów zatytułowanym *Wartościowane w sieci kultury* Jarzębski charakteryzuje sieciowy model kultury współczesnej i proponuje namysł nad kryteriami oceny dzieł literackich, które on sam postrzega jako „struktury w ruchu”, w stanie ciągłych przemian, gdzie jedne wartości tracą swoją ważność, inne zyskują. Wyraża też mocne przekonanie, że w takiej rzeczywistości kulturowej, w której coraz trudniej o obiektywne miary, rolę gwaranta sądów wypowiedzianych o literaturze musi przyjąć na siebie sam krytyk, a prawdziwej wagi nabiera sygnatura osobista²⁵.

Otwarcie Jarzębskiego na wyzwania współczesności owocuje wyważonym czytaniem najnowszej literatury i czynnym udziałem w bieżącym życiu literackim, natomiast tradycyjne krytycznoliterackie poglądy skutkują przekonaniem o konieczności całościowego oglądu najnowszej literatury (tradycyjnego „rozglądania się po literackim gospodarstwie”²⁶) i budowania szerszej krytycznoliterackiej perspektywy. Krakowski krytyk, podobnie jak i inni „starzy”, doskonale zdaje sobie sprawę, że „bez wysiłku poświęcanego budowie hierarchii utoniemy niebawem w masie nic nie znaczącego śmiecia, które i tak podchodzi nam już do gardła”²⁷, ale w przeciwieństwie do wielu z nich zdobywa się na optymizm i poszukiwanie takich perspektyw czytania literatury, które nie uciekając przed wyzwaniami ponowoczesności ocalają to, co najistotniejsze. Stąd nadzieja na to, że także rynek potrzebuje instytucji życia literackiego oraz wiara w znaczącą rolę krytyki literackiej i w odbudowę kryteriów wartościowania literatury, oparta na przekonaniu, że ist-

²⁵ J. Jarzębski: *Wartościowanie w sieci kultury*. „Znak” 1998, nr 7.

²⁶ Ta znana formuła Kazimierza Wyki została przejęta przez Jarzębskiego w znamienne zatytułowanym tekście *Nowe łowy na kryteria*, w którym autor analizuje stan współczesnej literatury i krytyki pokazując, że „właściwy Wycze styl gospodarowania na włościach polskiego piśmiennictwa nie jest już chyba możliwy”. Jarzębski dokonuje też „przełądu” zdezawuowanych już kryteriów wartościowania dzieł literackich i z pewnością doświadczonego krytyka pokazuje/przewiduje nieuchronne wylanie się nowych kryteriów oceny i struktur wartości. Zob. „Znak” 1995, nr 9, s. 162–168.

²⁷ *Ibidem*, s. 167.

nieje to, co specyficznie literackie. Zdaniem Jarzębskiego bowiem „Literatura – na przekór ortodoksyjnym egalitarystom – nie tylko poddaje się w naturalny sposób hierarchizującym podziałom, ale także je, wśród swych wyznawców, tworzy”²⁸.

IV

Próbę spojrzenia na języki i strategie odchodzącej (a raczej: spychanej na margines) formacji krytycznej traktuję jako jedno z możliwych dopełnień zróżnicowanego krajobrazu krytyki w czasach Przełomu, które charakteryzowały się między innymi ostrą pokoleniową polaryzacją. I tak podczas gdy w pismach „młodych” pojawiają się głośne, burzycielskie hasła czy radosne oznaki tego, że „idzie nowe”, ale też interesujące teksty, wprowadzające nowe języki krytyczne, w czasopismach reprezentujących tradycyjny sposób patrzenia na literaturę i życie literackie ton jest zupełnie inny, rozpięty (ujmując rzecz metaforycznie) pomiędzy tytułowym pytaniem Andrzeja Zawady: *Co ja tutaj robię*²⁹ („nieskażonym” jeszcze „widmem zwątpienia” czy „obrony koniecznej”) a skierowanym do krytyków przez redakcję „Więzi” pytaniem-diagnozą: „Czy krytyka umiera?”³⁰. Mniej lub bardziej ugruntowana filozoficznie i antropologicznie świadomość kryzysu towarzysząca młodej krytyce³¹ służyć miała przeformułowaniu wizji kultury i literatury i pro-

²⁸ Ibidem. Poglądy Jarzębskiego na temat możliwości i zadań współczesnej krytyki wyraźnie zbliżają stanowiska „młodej” i „starej” krytyki. Ale warto dodać, że o optymizmie, a nawet nadmiernym optymizmie Jarzębskiego pisali nawet „młodzi”, by przypomnieć chociażby Dariusza Nowackiego: „sieciowy model kultury, naszkicowany przez Jarzębskiego, to optymistyczna interpretacja czegoś w istocie bardziej upiornego”; „kreśląc swoją diagnozę [Jarzębski] zdaje się być niepoprawnym optymistą” (zob. D. Nowacki: *Szczypta sceptycyzmu*. „Znak” 1998, nr 7, s. 16–17).

²⁹ A. Zawada: *Co ja tutaj robię?* „Znak” 1993, nr 9.

³⁰ Por. „Więź” 2003, nr 4. Trzeba jednak przyznać, że w czasopismach, w których decydujący głos miała stara formacja, możliwe były dyskusje odzwierciedlające stanowiska obu pokoleń, jak to miało miejsce chociażby w „Tygodniku Powszechnym” czy w „Znaku”.

³¹ Nie jest moim zadaniem ocena kompetencji poszczególnych krytyków, niewątpliwie jednak środowisko „FA-artu” wydatnie przyczyniło się do postmoderni-

wadzić – w przekonaniu najbardziej świadomych krytyków tego pokolenia – do nowej koncepcji krytyki, która podważa przypisywane jej wcześniej poznawcze, aksjologiczne i społeczne zadania; (auto)demaskuje swoje zapośredniczenia i ograniczenia. Natomiast w przekonaniu „starych”, którzy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przemawiają jeszcze donośnym głosem znawców i mają nadzieję na rozkwit odpolitycznionego w końcu życia literackiego, to właśnie „młodzi” są w dużym stopniu odpowiedzialni za rozpowszechnienie tego kryzysu, za relatywizm i zmarginalizowanie krytyki.

Nadzieja na uniknięcie takiego kryzysu była zapewne utopijna, ale niektóre z nakreślonych przez nich pułapek i zagrożeń okazały się trafne i zaczęły się sprawdzać już w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Widać to lepiej z dzisiejszej perspektywy, kiedy już ucichły odgłosy batalii o dopuszczenie do głosu nowej formacji i dokonała się „zmiana warty”, o której pisał m.in. Jarzębski³², i kiedy wśród „młodych” pojawiają się głosy oceniające i autointerpretujące własne krytycznoliterackie poglądy.

stycznej edukacji „młodych”. Zgodzić się też trzeba z opinią, że to właśnie krytycy najpilniej odrobili wówczas lekcję postmodernizmu.

³² J. Jarzębski: *Nowe łowy...*, s. 162. Zob. też m.in. D. Nowacki: *Dwie normalności*. „Poznańskie Studia Polonistyczne” Seria Literacka IX (XXIX) 2002; M. Wyka: *Czy krajobraz po bitwie? Uwagi o kondycji krytyki*. W: *Dyskursy krytyczne u progu XX wieku...* Bardzo interesujące w tym kontekście mogłoby być prześledzenie „powrotu” wielkich krytyków w wypowiedziach ustabilizowanych już „młodych” – „tęsknota” za krytyką Kazimierza Wyki czy Jerzego Kwiatkowskiego pojawia się chociażby u Gutorowa czy Jerzego Sosnowskiego. Por. J. Gutorow: *O krytyce literackiej*. W: Idem: *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003; J. Sosnowski: *Krytyk Jekyll i pisarz Hyde*. „Więź” 2003, nr 4.

Dorota Kozicka

Disorganised and helpless considerations
of an old critic?
On “a traditional” critique in the nineties and first years

Summary

The title of the article refers to the essay from 1990 by Jan Błoński, one of the masters of the Polish 20th century literature critique. The author asks how well-known critics of the middle and old generations defined themselves towards a new situation of the literary critique and status of the literature after 1989. At the beginning of the 1990s, a radical change, to follow P. Bourdieu's terms) appeared in the literature and critique field: a so-far existent basic dichotomy organizing a literary life; the official (propaganda) literature vs underground (independence) literature are replaced with a division into “the old” and “the young”. Most generally, in the field of critique, this division is reflected in a split into those who defend hierarchy, value and objective criteria (i.e. representing a traditional critique) and the ones who influenced by fascination and books propose critique being a personal activity, free from social, ethic, and axiological commitments. In view of the challenges the very changes brought about, old critics use various strategies which, according to the most typical characteristics, can be defined as the strategy of opposition, withdrawal, and participation (negotiation). The author discusses thoroughly each of them, treating this form of examining languages and strategies of diverging (or rather shifting to the margin) critical formation as one of possible supplements to a diversified critique landscape in a groundbreaking period characterized by among others a strong generational popularization.

Jakub Momro

Uniwersytet Jagielloński

KRYTYKA – POMIĘDZY EROSEM I POZNANIEM

1. Poza istotą

Wydaje się, że pojęcie krytyki ostatnio nie ma zbyt dobrej prasy: ani wśród uczestników publicznej debaty, ani wśród samych krytyków, ani wreszcie wśród teoretyków nowych języków humanistycznych. Chciałbym jedynie zwrócić uwagę na kilka punktów, pewne warunki brzegowe tworzące perspektywę, z której warto – jak sądzę – przyjrzeć się rozmaitym strategiom ożywienia ideału krytycznego (mam na myśli takie przedsięwzięcia, które kryją się pod pojęciami zarówno „ruchomych marginesów”, jak i tych, które postulują powrót do „literatury zaangażowanej”, pojęcia używanego jeszcze nie tak dawno w odniesieniu do polskiej prozy, teraz rozszerzonego na poezję ostatnich lat). Nie będę więc mówić szczegółowo o polskim życiu literackim, choć to, nad czym się zastanawiam, dotyczy – jak sądzę – w głębokim sensie mechanizmów, jakimi rządzi się komunikacja literacka w Polsce. Proponuję inne spojrzenie, spoza rodzimego kontekstu; chodzi mi bardziej o podzielenie się niewygoda, wynikająca z braku pewnego rodzaju refleksji (czy meta-refleksji), niż o szczegółową analizę dostępnych języków.

Ideał krytyczny jest kłopotliwy dlatego, że nigdy nie daje się ująć *in propria persona*, nie staje ideą regulatywną, jest raczej pewną dyspozycją jednostki, która skutecznie broni nie tylko przed opresją zewnętrznego świata (napierającej zewsząd przemocy płynącej z rozproszonych ośrodków władzy; dosłownej i symbolicznej), ale również przed nią samą, przed zastygnięciem w geście pozornej rebelii przeciwko rzeczywistości społecznej, symbolicznej, uwięzieniem w ciasnym korpusie inercyjnego powtarzania „tego samego”, który prowadzi w najlepszym razie do doskonalenia przyjętego czy wypracowanego wcześniej języka.

Krytyka pozwala ominąć obydwie te skrajności, które z punktu widzenia mechanizmu dyskursu można by określić jako skrajność teoretycznej dowolności (tego, co moglibyśmy określić „siłą fatalną” spekulatywnego rozumu) oraz jako skrajność mediatyzacji (czyż w istocie jest wiara w dekonstrukcyjną moc „pasożytnawia”). Obydwie te możliwości nie są niczym innym jak dwiema przeciwstawnymi wersjami dogmatyzmu teoretycznego (z jednej strony uwięzionego w modelu czystej refleksji, z drugiej – w mitologicznej nadwyżce języka, jaka wypływa raz za razem podczas gestu dekonstrukcji). Obydwa stanowiska w skrajnej formie stają się w efekcie bezpiecznym azylem, oddzielającym skutecznie przestrzeń jednostkowego doświadczenia od przestrzeni publicznej.

Nowoczesna krytyka – jak powiada Terry Eagleton – jest ruchem umysłu wymierzonym przeciwko wszelkiemu absolutyzmowi symbolicznemu¹. W tym określeniu istotniejsze jest słowo „ruch”, nazywające krytykę jako pasaż, zarówno w znaczeniu uruchamiania nowych języków, konstruowania coraz to nowych strategii mówienia o kulturze czy konkretniej o literaturze, podtrzymywania cyrkulacji sensów przechodzących od jednego do drugiego dyskursu (od jednej metafory do następnej *etc.*), a także w znaczeniu labilnej tożsamości samego jej dyskursu. Krytyka nie wyrasta więc z metafizycznego, twardego gruntu, choć jest wymierzona w każdą formę tożsamości, która potencjalnie skrywa w sobie ładunek symbolicznej przemocy. Nie może także wspierać się w konsekwencji na światopoglądzie, na hierarchii wypracowanej przez jednostki czy grupy i narzuconej innym uczestnikom komunikacyjnego układu. Hierarchia i światopogląd oczywiście ułatwiają zaistnienie sporu, kluczowego momentu dla realnej obecności komunikacji, ale zarazem skutecznie niwelują krytyczny potencjał każdego z uczestników obiegu języków. Siłą krytycznego podejścia jest więc nie tyle prosty mechanizm stanowienia warunków brzegowych społecznej komu-

¹ T. Eagleton: *The Function of Criticism*. London – New York 2005, s. 9 i n. Gwoli ścisłości wypada nadmienić w tym miejscu, że brytyjski teoretyk odnosi się do kategorii krytyki ambiwalentnie, czemu bezustannie daje wyraz w rozwijanej przez siebie krótkiej historii tego pojęcia.

nikacji, określających to, co rzeczywiste, czyli ustanawianie przestrzeni sporu (ale też: dialogu, konfrontacji, wykluczenia *etc.*), ile dążenie do obrony imienia własnego w – mniej lub bardziej determinowanym – publicznym polilogu.

Imię własne to w zasadzie podstawowa obsesja i naczelna „zasada” krytyki. Jak ją rozumieć? Ujmując rzecz najprościej, chodzi o obronę jednostkowości tego, kto zabiera głos w przestrzeni publicznej. Ów gest obrony nie jest jednak wyłącznie enigmatycznym wskazaniem etycznym, który płynie ze strony niedającego się uobecnić Innego, lecz wynika z niemożliwego do rozładowania napięcia pomiędzy imperatywem epistemologicznym i egzystencjalnym, czyli innymi słowy mówiąc: pomiędzy dążeniem do intersubiektywnego uzgodnienia warunków tego, co rzeczywiste, i sferą indywidualnego doświadczenia. W ten sposób akt poznawczy nie zamyka się wyłącznie w przestrzeni czystej teorii, podminowany jest bowiem rebelią samej egzystencji, która tyleż pracuje na rzecz świadomości, co uniemożliwia jej pełne panowanie. To właśnie w tym miejscu, na styku tego, co pojedyncze, niewymienialne, nieokreślone i przygodne, oraz tego, co stabilne, świadome, ujęte w języku i zaprojektowane, rodzi się napięcie krytyczne, którego – by powtórzyć raz jeszcze – nie można zadekretować. W podejściu krytycznym te dwie sprzeczne tendencje walczą z sobą o uznanie i pierwszeństwo, choć doskonale wiadomo, że żadna z nich nie osiągnie ostatecznie przewagi. Ruch właściwy krytyce opiera się więc nie tylko na wywrotowym geście podejrzliwości wobec każdej tożsamościowej formy symbolicznej (wówczas mielibyśmy do czynienia z dość tradycyjną krytyką ideologii), lecz również na ucieleśnianiu tego gestu, czyli nadawaniu mu sankcji indywidualności. Jaki jest zysk z ustawienia takiej „kwadratury koła” w centrum namysłu? Przede wszystkim, dzięki przemyśleniu takiego pozaesencjalnego ujęcia kwestii krytyki, uczestnictwo w sporze, który konstytuuje kulturę, nie musi wikłać się w prostą opozycję autonomii doświadczenia estetycznego i zaangażowania. Sankcja imienia własnego bowiem nie stanowi prostodusznie rozumianej bezrefleksyjnej akceptacji indywidualnego przeżycia, którego nie można ująć w żaden język, z gruntu podejrzany o opre-

sywność, płynącą z abstrakcyjnych i konwencjonalnych właściwości języka. To, co jednostkowe, domaga się artykulacji i obecności pomiędzy innymi wypowiedziami, opisującymi doświadczenie. Praca świadomości chroni więc akt krytyczny podwójnie. Z jednej strony uodparnia na siłę ideologii, z drugiej – zabezpiecza przed osunięciem się w naiwność, jaka płynie z afirmacji doświadczenia. Na poziomie dyskursywnej praktyki można by powiedzieć, że chodziłoby o powstrzymanie się zarówno przed cynizmem, polegającym na oddaniu pola bezmyślnemu szumowi języków, które pozornie jawią się jako nieograniczona możliwość przeobrażeń tożsamości (a więc miejsca, z którego się mówi), jak i przed obroną nieskażonej istoty doświadczenia estetycznego. Znakomicie pisał o tym przed kilkadziesiąt laty Adorno i choć jego analizy zabarwione są emfazą właściwą szóstej dekadzie minionego wieku, trudno powiedzieć, że pozaesencjalna koncepcja krytyki w jakiś zasadniczy sposób uległa przedawnieniu:

Na koniec – podsumowuje swoją *Teorię estetyczną* Adorno – należałoby zachowanie estetyczne zdefiniować jako zdolność reagowania na coś dreszczem [...]. To, co później nazywa się subiektywnością, uwalniając się od ślepej twrogi dreszczu, jest zarazem własnym rozwinięciem; nic nie jest życiem w podmiocie poza tym, na co on reaguje dreszczem, reakcją na totalność siły zakłętej, która ten obraz transcenduje. Świadomość bez dreszczu grozy jest świadomością urzeczowioną. Ten dreszcz, w którym porusza się subiektywność, jeszcze nią nie będąc, powstaje wszakże pod dotknięciem tego, co jest inne. Zachowanie estetyczne upodabnia się do niego, zamiast ją sobie podporządkować. Takie konstytutywne odniesienie podmiotu do obiektywności w zachowaniu estetycznym to zaślubiny erosa i poznania².

To właśnie jest celem, ale zarazem początkiem krytyki: moment kryzysu, w którym język osiąga stan semantycznego i figuratywnego wysycenia, w którym to, co zostało już przez pracę krytyczną odsłonięte i nazwane, zostaje zaprzepaszczone w abstrakcji pojęcia, definicji czy kategorii, a to, co może zostać dostrzeżone, co może wyłonić się na powierzchni dyskursu, jeszcze nie jest ugruntowane.

² T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 601.

Krytyka zatem działa obosiecznie: stara się wyjawiać moment rozdarcia, który odnosi się do jej własnego migotliwego statusu, ale również pozwala dostrzec własny zasadniczo relacyjny charakter. Rozdarcie, które determinuje i ustanawia podmiot, jest – rzecz jasna – metaforą skrajnej nowoczesności, ale czy zmienia to cokolwiek w formule krytyki, dzięki której możliwa jest prolongata nadziei na sensowność własnego głosu pośród głosów innych, nadziei legitymizującej lekturę i zaświadczejacej o literaturze poza martwymi biegunami instytucji gazety i akademii? „Dreszcz grozy”, jaki towarzyszy doświadczeniu estetycznemu, w którego skuteczność wciąż jeszcze wierzył Adorno, przeobraża się dzisiaj w utrzymanie samej możliwości myślenia poprzez sztukę i dzięki niej. Jeśli więc krytyka może coś dziś jeszcze znaczyć, to właśnie poprzez sensotwórczą, kreacyjną moc opisywania oraz uzasadniania indywidualnych i zbiorowych pragnień, jakie mogą zostać ulokowane w sztuce czy literaturze. Krytyką rządzi więc podwójna logika: myślenia i miłości, poznania i pragnień, języka kategorii i pozajęzykowego życia.

Nie chodzi jednak (albo przynajmniej: nie wyłącznie) o mechanizm mediacji i negocjacji pomiędzy sferą jednostkowości i zbiorowości, wyjątkowości (tekstu czy interpretacji) i powszechności rozmaitych instytucji komentarza, sferą prywatności i polityczności, lecz o punktowanie miejsc, w których te przeciwstawne rejestry się wzajemnie odsłaniają, ilustrując równocześnie moment poznawczo-egzystencjalnego napięcia. Owo napięcie powstałe na styku egzystencji i epistemologii staje się źródłem postawy krytycznej. Na poziomie lektury krytyka realizuje się nie tylko poprzez wgląd w dzieło, lecz również poprzez świadomość krytyczną komentatora tekstu, odkrywającego, że jego język osiąga punkt przesilenia, że odkrywa sferę oddziaływania tekstu, do której *de facto* nie ma dostępu. Taka jest zatem nagroda za podjęcie wysiłku krytyki, ale zarazem cena, jaką płaci się za nieustanne weryfikowanie języka, którym się mówi. Krytyka nie jest przeto wyłącznie samą możliwością ożywczego sporu (który jednocześnie jest bezustannie aktualizowaną nadzieją na porozumienie), ale również pewną praktyką pisania, ustanawiającą momentalną i tymczasową tożsamość zabie-

rających głos w dyskusji o literaturze (szerzej: zajmują miejsce, z którego się wypowiadają). Napięcie, wynikające z rozdarcia podmiotu krytycznego, stanowi możliwą szansę emancypacji poprzez artykulację konkretnego głosu (lub zbiorowości), a także przynosi obietnicę racjonalnego uobecnienia przeżycia, jakie towarzyszy kontaktowi z dziełem sztuki.

2. Sfera krytyki, krytyka jako sfera

Jednym z powodów odrzucenia prymatu krytyki w polskim życiu humanistycznym (a szczególnie w polskim życiu literackim po 1989 roku) była wybiórcza i zideologizowana recepcja myśli ponowoczesnej. Chodzi mi w tym miejscu o bardzo konkretne użytki, jakie zwykło się czynić z pojęć „rozproszenia”, „detyerytorializacji”, „marginesu”, „ironii” *etc.*, które, wyrwane ze słownika konkretnych autorów, dryfowały jako intelektualne zaklęcia w polskim życiu kulturalnym (w tym szczególnie w krytyce literackiej), a rzadko kiedy stawały się impulsem do oryginalnej teoretycznej czy interpretacyjnej pracy. Ideał krytyczny w językach wykorzystujących ustalenia mistrzów ponowoczesności został nie tyle wykluczony jako sprzeciw wobec restrykcyjnej formy modernistycznej racjonalności, ile wrócił w innych figurach, w postaci nowych języków, przepuszczonych przez filtr amerykańskich campusów. Z jednej strony krytyka stałaby się więc strategią obronną, w której głównym celem byłoby strzeżenie swoistości doświadczenia literackiego jako pewnego rodzaju doświadczenia estetycznego, które posiada szczególne własności, odróżniające je od innego rodzaju doświadczeń estetycznych. Z drugiej strony natomiast byłaby również strategicznie wykorzystywanym językiem, służącym wypowiedaniu konkretnych interesów (grupy, instytucji *etc.*). Tymczasem krytyka nie sytuuje się po żadnej ze stron, to znaczy nie jest ani esencjalna (nie pozwala uchwycić istoty literatury czy też substancji jej doświadczenia), ani podległa ideologii (uniemożliwia artykulację doświadczenia estetycznego wyłącznie w kategoriach światopoglądowych czy aksjo-

logicznych). Jest więc przygodna, tak jak przygodne jest doznanie estetyczne, ale i racjonalna, bowiem umożliwia – poprzez konieczność argumentacji – jakąkolwiek sensowną argumentację tego przeżycia. Tak wygląda sprawa z perspektywy podmiotu, a jak ma się rzecz w odniesieniu do sfery kulturowej komunikacji?

W niezwykle istotnej książce o polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych Przemysław Czapliński przedstawia intrygującą (bezsprzecznie jedną z kilku najważniejszych w polskiej humanistyce lat ostatnich) propozycję obrony samej literatury w dekadzie gwałtownych przemian cywilizacyjnych. Jednocześnie – jako rasowy „interpretator-prawodawca” – stara się wypracować ogólniejszą koncepcję komunikacji literackiej. Chodzi oczywiście o metaforę „ruchomych marginesów”, która doskonale pokazuje, jak dalece krytyka jako sposób konstruowania dyskursywnej tożsamości zostaje wsparta istotnością egzystencjalną, płynącą z doświadczenia literatury. Może być więc zatem literatura (a także bez wątpienia towarzyszący jej komentarz) elementem społecznego układu, jednak wyłącznie pod warunkiem kwestionowania bezpiecznej pozycji całości, a szansy jej istotności upatrywać należałoby w komplikowaniu systemu społecznej komunikacji, za którą stoi fantazmat niepodważalnego sensu (społecznego, symbolicznego, politycznego). Literatura jest więc przez autora naznaczana słodkim jarzmem krytyczności, za którym kryje się daleko idąca przesłanka natury jak najbardziej filozoficznej i metafizycznej. W kluczowym miejscu swoich wstępnych rozważań powiada Czapliński, że „literatura współtworzy społeczną komunikację”:

Współtworzy, to znaczy nie tylko włącza się (albo i wtrąca) w porozumienie zbiorowe, dodając swoje zdanie do jakiejś kłótni, lecz dopuszcza do głosu wszelkie możliwe, nawet najbardziej skrajne, treści i stanowiska. Współtworzy, to znaczy poszerza, społeczne możliwości porozumienia, ponieważ posługuje się wszystkimi językami, miesza style, przedstawia sprawy najbardziej jednostkowe, a więc uwrażliwia nas na drugiego człowieka i jego zdanie. Współtworzy, bo wyposaża nas w narzędzia komunikacji i zachęca – nakłania, przekonuje, może nawet zmusza – do samodzielności. Przekazując nam historie nieprzewidywalne, posługując się językami sprzecznymi, stylami trudnymi, wciąga nas w zwykłą, ale najważniejszą dla społecznego porozumienia sytuację – spotkania z bliskim innym.

Ruchome marginesy nie są więc utopijną odpowiedzią na kulturę masową, lecz koniecznym jej składnikiem: one właśnie, jako czynnik destabilizujący centrum, służą wyrównaniu szans komunikacyjnych. Bez ruchomych marginesów nie ma kultury demokratycznej³.

Zbiór postulatów krytyka wydaje się w znacznym stopniu zanurzony w nowoczesnym myśleniu o literaturze. Po pierwsze, literatura – zgodnie z definicją Derridy⁴ – jest tutaj określana jako instytucja, w której możliwa jest artykulacja każdego głosu. Po drugie, literatura funkcjonuje jako sfera bezustannej inwencji nie tylko w zakresie nowych języków, ale także nowości pojmowanej jako zasadnicza inność, której nie można sprowadzić do jakiegokolwiek obowiązującego języka. Jej głos staje się wówczas nieredukowalnie podwójny (inwencyjny i odmienny) i z tej podwójności czerpie swoją siłę. Po trzecie, język literatury jest obietnicą komunikacji (spotkania, rozmowy, sporu) z tym, co inne i z osobowym innym. Do tak – trzeba przyznać – klarownego zestawu możliwości, jakie niesie z sobą literatura w społecznym obiegu, wkrada się jednak element, który wydaje się skutecznie rozbrajać oświeceniowy, emancypacyjny ładunek, jaki literaturze przypisuje autor *Śladów przełomu*. Istnieje bowiem spore ryzyko koncesjonowania i dozowania sankcji krytycznej, którą należy z konieczności, jaką stanowi kultura masowa, bezustannie negocjować z panującymi i zazwyczaj jednorodnymi językami symbolicznej władzy, czyli władzy dyskursów. Bez żadnych oporów podpisałbym się więc pod zestawem funkcji literatury, jakie Czapliński zaproponował, ale nie dlatego, że odkrywam w nim nie naruszalny zestaw etosu nowoczesnego, lecz dlatego, że pozwala on ocalić literaturę jako formę krytyki myślenia i znaczącą formę społecznej komunikacji. Trudno jednak mi przystać na stwierdzenie, że „ruchome marginesy” nie stanowią pięknej formuły utopijnego stanowiska. Przecież moment krytyczny, w którym literatura niczego

³ P. Czapliński: *Ruchome marginesy. Szkice i literaturze lat 90*. Kraków 2002, s. 7.

⁴ Zob. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z J. Derridą rozmawia D. Attridge. Przeł. M.P. Markowski. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000.

nie rozstrzyga, lecz pokazuje wielość rozwiązań, musi zostać świadomie prześlępiony po to, aby uzyskać obietnicę (znów: niesłychanie kuszącą!) możliwości równych szans dla każdego dyskursu. Jak przyznaje sam Czapliński, aby „demokratyzować kulturę” należy wprzódzie ustawić ją wobec modernistycznego mitu autonomii literatury i przynależnego jej doświadczenia bądź mitu o zawłaszczającej mocy kultury masowej. Jednak taki ruch niesie z sobą spore ryzyko: stabilizując wywrotowe właściwości literatury (a z nią także petryfikując pisarstwo krytyczne w zestawie poręcznych hasel) może spowodować, że jej „inność” przestanie być emancypacyjną i komunikacyjną szansą (inwencją, która może pozwolić wypowiedzieć się tym, którym została odebrana możliwość uczestniczenia w publicznej debacie), a stanie się tyleż koniecznym, co niegroźnym, skutecznie pacyfikowanym, neutralizowanym przez aktualnie obowiązujący dyskursywny fantazmat brany za powszechny konsensus elementem układu komunikacyjnej całości. To, co wprzódzie dynamiczne i co poprzez tę zdolność do przemiany legitymizowało literaturę, staje się powrotem hierarchii i „centrali”⁵.

Cały problem, o którym mówię, wiąże się więc w sporym stopniu z odrzuceniem kategorii krytyki jako przestrzeni literatury, w której jednostka może ocalić własną przygodność, co oznacza, że może stworzyć sposób na własną emancypację. Rzecz jasna, nie chodzi o eskapistyczną metodę indywidualizacji. Dokładnie na odwrót: o gest nieustannego otwarcia na to, co nadchodząc z zewnątrz, rozbija rzeczywistość doświadczenia nieprzeniknionej immanencji, której nie da się wypowiedzieć. Nie chodzi o pozytywną relację dialektyczną, w której jednostka poprzez emancypację osiąga w końcu pojednanie ze zbiorowością (odnajduje w niej swoje stabilne miejsce), lecz o mechanizm testowania własnych granic poprzez konfrontowanie własnego słownika ze słownikami innych. Tym, co przychodzi zawsze jako to, co inne dla czytającego podmiotu, są właśnie języki

⁵ Znamienne jest oczywiście przesunięcie w diagnozach Czaplińskiego, który w *Ruchomych marginesach* wciąż jeszcze widział „krytyczną” siłę literatury, natomiast w kolejnej swojej książce, czyli w *Powrocie centrali* odnotowywał mocno pesymistyczny obraz inercji w obrębie komunikacji literackiej. Zob. P. Czapliński: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007.

literatury: ani esencjalne, ani metafizycznie dogmatyczne. Język krytyki jest rezonansem tego przychodzącego z zewnątrz języka literatury. Na poziomie komunikacji literackiej chodziłoby zatem nie o to, by kwestionować całkowicie jedną z możliwości układu jednostka – zbiorowość bądź opowiadać się za jedną ze stron, lecz o podtrzymywanie poprzez krytykę ruchu wymiany, przechodzenia sensu, jednakże poza zasadą ekonomicznej zależności pomiędzy uczestnikami literackiej komunikacji (pisarzy, interpretatorów, czytelników). Literatura może bowiem pozwolić na wytworzenie się takiego rodzaju krytyki, w którym ekonomiczny, a zatem hierarchiczny model komunikacji zostaje zawieszony na rzecz racjonalnej obrony jednostkowości, na rzecz krytyki płynącej ze świadomości tego, który czyta. Tam bowiem jest miejsce krytyki: nieokreślone, nieprzypisane do żadnej z opozycyjnych stron, dzięki czemu stać się może miejscem sensownego otwarcia na inność, obcość i zmienność literatury.

W *Krytyce rozumu cynicznego* Peter Sloterdijk⁶ określa zasadę krytyki jako funkcję skrajnie historyczną, choć również jako skrajnie nieprzedawnioną, pozwalającą stworzyć dla doświadczenia literatury przestrzeń, w której podmiotowość może ocalić własną przygodność. Jednak nie na sposób naiwny, wyrzekając się jakiegokolwiek formy intersubiektywności i racjonalności, lecz wspierając się na kategorii zapośredniczenia, które jest wyzwaniem płynącym z samego dzieła. Literatura jest więc mediacją w dwojakim sensie: umożliwia komunikację, ale równocześnie zwraca się ku samej sobie. Można by powiedzieć, że to klasyczny dylemat dotyczący autonomii tekstu literackiego, gdyby nie fakt, że taka jej wizja jest niemożliwa do pomyślenia bez podjęcia kwestii krytyki jako takiego rodzaju języka, który nie tylko legitymizuje obecność dzieła, lecz również przedłuża jego istnienie w przestrzeni publicznej. Literatura i krytyka są nierozłączną parą, w której wewnątrz konfrontuje się z zewnątrz, prywatność uzgadnia się z przestrzenią publiczną. Inaczej mówiąc, literatura i krytyka to rodzaje „sfer”, czyli pod-

⁶ Zob. P. Sloterdijk: *Critique de la raison cynique*. Trad. par H. Hildenbrand. Paris 1987.

stawowych przestrzeni ludzkiego doświadczenia. Czym jest sfera? W pierwszym tomie swojego monumentalnego cyklu poświęconemu tej kwestii Sloterdijk powiada tak oto:

Sfera jest przestrzenią obdarowaną wnętrzem, wyzyskiwaną i podzieloną, którą ludzie zamieszkują w takiej mierze, w jakiej mogą stać się wspólnotą. Ponieważ zamieszkiwać oznacza zawsze ustanawiać sfery, od najmniejszych do największych, ludzie są stworzeniami, które ustanawiają światy cyrkulujące i spoglądające w stronę zewnątrz, poza horyzont. Życie w sferach, oznacza wytwarzanie wymiary, w których mogą znajdować się ludzie. Sfery są kreacjami przestrzeni dysponującymi efektem immuno-systemowym dla tych, których kondycję ustanawia ekstatyczne dążenie do opanowania przestrzeni zewnętrznej.⁷

A zatem „przebywanie” w literaturze ma znaczenie nie tylko poznawcze, ale również egzystencjalne. Nie może być jednak bezpiecznym, stabilnym i jedynym punktem odniesienia (co jest grzechem głównym wszelkich aksjologii krytycznoliterackich, najczęściej świadomie przemilczających lokalność i umowność podstaw systemów wartości, na których się opierają), lecz zarzewiem wyjścia poza punktową kondycję. Krytyka jest praktyką sprzeciwu wobec dyskursu, wprowadzającego w przestrzeń literatury zasadę tożsamości, stanowi – jak powiadał niegdyś Adorno, a powiedzenie jego nie straciło nic ze swej mocy – proces odkrywania (inwencji) nietożsamości w tym, co tożsame⁸. Albo inaczej: jest sprzeciwem wobec totalności systemu-sfery, w której tekst zostaje zapieczętowany. Albo też najkrócej: jest duchem rozumu, który panuje w innym miejscu.

3. Polityczność i projekt

Krytyka – jak pokazuje Terry Eagleton – od przełomu romantycznego pozostaje związana na poziomie konstytucji podmiotu,

⁷ P. Sloterdijk: *Bulles. Spheres I*. Trad. par O. Mannoni. Paris 2002, s. 32 (przekład – J.M.).

⁸ T.W. Adorno: *Dialektyka negatywna*. Przeł. i wstępem poprzedziła K. Krzemieniowa przy współpracy S. Krzemienia-Ojaka. Warszawa 1986, s. 202.

ale jednocześnie jest rozrywana przez dwie sprzeczne tendencje⁹. Z jednej strony (o czym była mowa przed chwilą) krytyk wycofuje się przed światem zewnętrznym, absolutyzując doświadczenie wewnętrzne, niedające się podzielić z innymi. Jest to ideał spekulatywny doprowadzony do skrajności, w którym nie ma już możliwości – jak nazywa to z kolei Sloterdijk – „transferu myśli”¹⁰ i zostają zaburzone również możliwości komunikacji.

Z drugiej strony spore zagrożenie płynie z prostej metody aplikowania wieloznaczonej kategorii „polityczności” do debaty o literaturze. Efekty są raczej mizerne i anachroniczne. By podać pierwsze z brzegu przykłady: kategoria zaangażowania definiowana dość typowo i stosowana na modłę ideologii mimetycznej w tekstach i manifestach Igora Stokfiszewskiego¹¹ czy – na nieco innym polu – usprawiedliwiania poprzez fetysz istotności tematu słabości artystycznej dramatów z kolejnych antologii spod znaku *Pokolenia porno*. Pojęcie polityczności w takim wydaniu staje się maszyną do wytwarzania pragnień totalności, które miałyby zawładnąć całością doświadczenia i w konsekwencji je pochłonać. Wówczas głos literatury, czego dowodzą liczne i raczej jałowe, choć przecież co do zasady niezbędne, debaty wokół idei zaangażowania, stopniowo niknie pod ciężarem stygmatu mimetycznej użyteczności, odkrywania prawdy rzeczywistości społecznej, wreszcie – w związku z wpiśnięciem literatury w przestrzeń ujednoczonego dyskursu władzy i wszechobecnych stosunków sił. Wszystkie te trzy elementy wskazują, jak dalece literatura w takiej perspektywie jest mało istotna, a co gorsza – mało odkrywczą.

Najtrudniejszy problem, jaki stoi przed tymi, którzy chcą bronić ideału i praktyki krytycznej (jako praktyki emancypacyjnej, egzystencjalnej i komunikacyjnej), jest trywialny i najpoważniejszy zarazem. Trywialny, bowiem dotyczy praktycznych problemów związanych z miejscem, w jakim głos krytyczny może zostać usłyszany,

⁹ T. Eagleton: *The Function of Criticism...*, s. 41–43 i n.

¹⁰ P. Sloterdijk: *Bulles...*, s. 287.

¹¹ Mam na myśli głównie tekst *Poezja a demokracja* opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” 2007, nr 25.

a poważny dlatego, że miejsca tego w przestrzeni publicznej jest coraz mniej. Literatura, rzecz jasna także i krytyka, znajduje się w sferze czystego projektu, który – jak niezwykle trafnie określał go Bataille – jest „odkładaniem istnienia na później”¹². Ale to właśnie potraktowanie na serio projektu jako szansy dla krytyki i literatury, dla krytyki jako literatury wydaje się stanowić szansę.

Jak trafnie w wielu miejscach wskazywał Eagleton, krytyka była (a jak sądzę wciąż jeszcze może być) szansą literatury dlatego, że funkcjonuje na prawach trzeciej drogi pomiędzy pierwszą, która jest brutalnym pozytywizmem naukowego laboratorium, a drugą, czyli naiwną ucieczką w subiektywizm¹³. Można powiedzieć jeszcze inaczej: chodzi o to, że krytyka stara się wyminąć obydwie skrajności, zamkniętą i zatechłą instytucję Akademii, w której panuje (często niemal dosłownie) nuda Tego Samego (co być może jest przejawem upolitycznienia języka w najwyższym stopniu, języka, który nie dopuszcza do rozchwiania dyskursu stabilizującego instytucję) oraz wtórność i chaos gazety, w której – by powtórzyć jeremiady wszystkich krytyków globalnej mediokracji, od Baudrillarda do Debraya – króluje autonomiczna powierzchnia znaku i symulakry rzeczywistości. Sąd krytyczny musi wybrzmieć w przestrzeni publicznej, lecz musi być także indywidualny, oparty na wielu jednostkowych i wspólnotowych przed-sądach oraz domagający się kontrasygnaty. Postawa krytyczna jest więc z zasady niewygodna. Zabezpiecza bowiem jednostkę przed totalizującymi zakusami wszechobecnej „polityczności”, która stopniowo wypiera bardziej tradycyjną i o wiele bardziej konkretną kategorię ideologii, ale zarazem, z drugiej strony: powoduje, że jednostkowa egzystencja jest – niemal etymologicznie – „wystawieniem”, że z konieczności konfrontując się ze sferą zewnątrz, zabierając głos w debacie publicznej (na jakimkolwiek poziomie), nie może uciec od kwestii, którymi rządzi się sfera polityczności.

¹² G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 110.

¹³ T. Eagleton: *The Function of Criticism...*

Z perspektywy krytycznej jedynie rozum, pragnienie komunikacji i ocalenia imienia własnego może uchronić przed skrajnymi zawłaszczzeniami: totalnym eskapizmem oraz totalnym zaangażowaniem, wiarą w niedającą się zgłębić i niewyraźną prawdę doświadczenia wewnętrznego oraz prawdę polityczności i ekstazy działania, może zabezpieczyć przed oportunistycznym oraz przed bełkotem wiary w konieczność odnowienia ideologicznej wojny poprzez literaturę i w niej samej. Nie pozwala zasnąć językom, którymi się posługujemy i których słuchamy w debacie, ani w drzemce retroaktywnego wirusa teoretycznego dogmatyzmu, ani w afirmacji „rewolucji u bram”, która jest ćwiczeniem umysłu; nie pozwala, aby język stał się fetyszem, ale również utrudnia jego przeobrażenie w podręczne narzędzie wykorzystywane przez krytyków wierzących w polityczność każdej sfery życia. Poznanie, konieczność sporu i pragnienie porozumienia oraz nadzieja na ocalenie imienia własnego – to wszystko określenia doświadczenia literatury oraz możliwe horyzonty krytyki, określenia, z których – jak się zdaje – zbyt szybko zrezygnowaliśmy myśląc o literaturze.

Jakub Momro

Critique – between eros and cognition

Summary

Using a historical interpretation of the notion of critique by Terry Eagleton, the author treats critique unsubstantially, as a certain disposition of modern existence and awareness. The critique is a movement of thoughts which is not only based on a subversive force directed at any form of an individual or collective identity, but also constitutes a certain form of identity. Meanwhile, former critical projects (e.g. a metaphor-category of “moveable margins” or a return of the literature or the engaged art onto the stage) avoid such an understanding of critique which would be the form of defense of one’s own name and emancipation.

From a critical perspective, only reason, the need to communicate and save one’s own name may save one from extreme appropriation, a total escapism or a total engagement, faith in unfathomable and inexpressive truth of an internal experience and truth of politics and ecstasy of action, may save one from opportunism and gibberish of faith in the need to restore an ideological war through literature and in itself.

Cognition, the necessity of understanding and the desire to communicate, as well as hope to save one's own name – they are the notions for the experience of literature and possible horizons of critique, the notions which, as it seems, we have too early resigned from thinking of the literature.

Tomasz Cieślak

Uniwersytet Łódzki

„CHWILAMI BARDZO CIEKAWY DWUTYGODNIK”¹. O „NOWYM NURCIE”

„Nowy Nurt” był jedynym po 1989 roku dwutygodnikiem skupionym na prezentowaniu niemal wyłącznie młodej literatury, a warto przypomnieć, że poprzedziło go wiele czasopism tzw. młodoliterackich, począwszy od „Czasu Kultury” (1985), „bruLionu” (1986), „FA-artu” (1988), „Lampy i Iskry Bożej” (1988), poprzez „Kresy” (1989), „Kartki” (1990), „Borussię” (1991), „Frazy” (1991), „Krasnogrudę” (1993), „Topos” (1993) czy „Pogranicza” (1994), co wiązało się z jednym z aspektów opisanego przez Janusza Sławińskiego, co prawda w zasadzie krytycznie, „zaniku centrali”². Od 1 maja 1994 roku do 23 czerwca 1996 roku ukazało się w Poznaniu, nakładem Wydawnictwa Kurpisz, 57 numerów „Nowego Nurtu” o stałej objętości 16 stron i nakładzie od 40 tys. (początkowo) do 5 tys. egzemplarzy. Pismo nawiązywało swoim tytułem do ukazującego się w latach 1965–1989 poznańskiego lokalnego miesięcznika „Nurt”³. Pierwszym redaktorem naczelnym został Krzysztof Szymoniak, wcześniej dziennikarz poznańskiego dziennika „Głos Wielkopolski”⁴, który prowadził periodyk przez pół

¹ P. Śliwiński: *Socjomachia. Kilka uwag*. „Czas Kultury” 1996, nr 2.

² Por. J. Sławiński: *Zanik centrali*. „Kresy” 1994, nr 2. O „rytuałach przełomu” pisze ciekawie, zbierając różne głosy i stanowiska, J. Orska: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006. Por. także K. Uniłowski: *Chcieliśmy rynku...* „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2; A. Bağlajewski: *Od „zaniku centrali” do „centrali”*. „Pogranicza” 2004, nr 3.

³ Miało też ten sam format. Wcześniej ukazywało się kilka czasopism pod tytułem „Nowy Nurt”, ale miały one inny charakter („Nowy Nurt” organ krajowego Ośrodka Współpracy Klubów Inteligencji, Warszawa 1957; „Nowy Nurt” Tygodnik Społeczno-Kulturalny Katolików. Rzeszów 1958–1959; „Nowy Nurt” Tygodnik Społeczno-Kulturalny Katolików. Wieluń–Sieradz–Wieruszów–Pajęczno 1959–1961).

⁴ Szymoniak współpracował w końcu lat osiemdziesiątych z miesięcznikiem „Nurt”, publikując reportaże i wywiady (m.in. w numerach: 2 (282), 3 (283), 6 (286), 7 (287) z 1989 roku).

roku, do numeru 2 (20) z 1995 roku, gdy w stopce redakcyjnej pojawiły się, bez wskazania funkcji, trzy nazwiska: Szymoniaka, Mariusza Grzebalskiego i Dariusza Sośnickiego. W numerze 12 (30) z 1995 roku ze składu redakcji odchodzi ostatecznie Szymoniak, a odpowiedzialny za kształt periodyku jest zespół: Grzebalski i Sośnicki. W numerze 17 (35) 1995 do stopki dodano nazwisko Bartosza Żurawieckiego, zaś w numerze 19 z 1995 roku redaktorem naczelnym staje się już formalnie Mariusz Grzebalski, który jest nim aż do końca wydawania czasopisma. Dochodzi też wówczas do zmiany kształtu graficznego winiety, z której usunięto barwę błękitną. Zanika wtedy również numeracja ciągła kolejnych edycji, co zapewne miało być dodatkowym sygnałem zmian w piśmie⁵ (przywrócono ją jednak na początku roku 1996⁶). Redakcja w nowym składzie rezygnuje też z wyróżniającego dotychczasowe edycje dwutygodnika zamieszczania utworu lirycznego zawsze na pierwszej stronie kolejnych wydań, numer ten (19 z 1995 roku) zapowiada ponadto istotne *novum* – pojawienie się serii wydawniczej biblioteka „Nowego Nurtu”, której pierwszym tomem jest debiutancki zbiór wierszy Szymona Kantorskiego *Solo*.

Personalne, a także graficzne zmiany były wyrazistymi sygnałami znamionującymi ewolucję kształtu pisma. Konrad Cezary Kęder uznał, jak można wnosić – na poły żartobliwie, że „jeżeli jakiś sposób czynnego uczestnictwa w kulturze miałby być właściwy Polakom, to byłoby to wydawanie czasopisma”⁷. I jeśli nawet to prawda, analiza pierwszych numerów „Nowego Nurtu” świadczy, że nie ten głównie impuls – czynnego uczestnictwa w kulturze – legł u jego zarania. „Dopierdalać, chłopaki, dopierdalać!” – taką dewizą chciał, by kierowało się pismo, jego wydawca, Mieczysław Kurpisz (wedle słów najwyraźniej nieprzychylnego mu Mariusza Grzebalskiego⁸). Bardzo istotne są deklaracje o programowym cha-

⁵ Numeracja ciągła została wcześniej wprowadzona na początku 1995 roku, w drugim roku „Nowego Nurtu”.

⁶ Oznaczenie pierwszego numeru z 1996 miało zatem postać: 1(45)/96. Taki wzorzec zachowano do końca wydawania dwutygodnika.

⁷ Za: P. Marecki: *Pospolite ruszenie. Czasopisma kulturalno-literackie w Polsce po 1989 roku. Rozmowy z redaktorami*. Kraków 2005, s. 7.

⁸ Por. *ibidem*, s. 230.

rakterze, zamieszczone na pierwszej stronie 1. numeru. To trójgłos: wydawcy, redaktora naczelnego i sekretarza redakcji, zamieszczony na tle skrzyżowanych szabel. W tekście wydawcy znajdujemy słowa: „„Nowy Nurt« przeznaczony jest dla tych młodych twórców, którzy pragną wreszcie przemówić własnym głosem i w własnym imieniu, którzy nie muszą zabiegać o pięć tysięcy podpisów, aby mogło się ukazać w druku ich nazwisko”, co jest wyrazistą aluzją do powszechnie kontestowanej przez kręgi opiniotwórcze decyzji ówczesnego ministra kultury w rządzie SLD – PSL, Kazimierza Dejmka, stałego wysokiego finansowania redagowanego przez K.T. Toeplitza tygodnika „Wiadomości Kulturalne”, którego pierwszy numer ukazał się w końcu maja 1994 roku. I właśnie jako przeciwwaga do „Wiadomości Kulturalnych” „Nowy Nurt” był postrzegany⁹. Robert Tekieli w rozmowie z Marcinem Wieczorkiem i Miłozsem Biedrzyckim, zapisanej latem 1995 roku, mówił:

[...] ta gazeta jest niezbędna, ponieważ jest to jedyna alternatywa dla nieistniejących, aczkolwiek konsumujących bardzo dużo energii instytucji typu „Wiadomości Kulturalne”. Instytucji, które są dmuchane od początku, tzn. ktoś pompuje w nie energię i one niby są, a tak naprawdę ich nie ma. Od „Nowego Nurtu” ja nie oczekuję, żeby było pismem poszukującym, formuła dwutygodnika czy tygodnika jest formułą propagującą¹⁰.

Redaktor naczelny „Nowego Nurtu”, Szymoniak, deklarował w swoim słowie do pierwszego numeru: „powstało czasopismo, które nikomu nie musi się kłaniać, żadnej partii nie musi płacić haraczku i żadnego wpływowego grafomana nie musi wynosić nad poziomy”. Debiutowi dwutygodnika towarzyszyła też – co było wówczas ewenementem – reklama telewizyjna pod hasłem „W sztuce nie ma świę-

⁹ Pojawienie się na rynku „Nowego Nurtu” dostrzeżono już w drugim numerze „Wiadomości Kulturalnych” z 5 czerwca 1994 roku. W rubryce „Czytelnia pism literackich” (s. 2), w nocie podpisanej inicjałami K. Koż., kryjącymi Kazimierza Koźniewskiego, wskazano na niekonsekwencję programową pierwszego numeru „Nowego Nurtu”. Chodziło o rzekome promowanie, piórem Pawła Dunina-Wąsowicza, tradycyjnej poezji i „coś wręcz innego niż nawiązywanie do tradycji literackiej” w prozie (w związku z tekstem Henryka Berezny).

¹⁰ Za: M. Wieczorek: *bruLion. Instrukcja obsługi*. Kraków 2005, s. 76.

tych krów”¹¹. Dwutygodnik powstał więc jako wyzwanie wobec państwowego mecenatu w chwili, gdy ten mocą decyzji politycznej, bez uzasadnienia merytorycznego, zaczął się odradzać w spaczonyj formie¹², oraz wobec uznanych – i spetryfikowanych zdaniem redaktorów – hierarchii artystycznych. Jak ujął to w rozmowie z Piotrem Mareckim Mariusz Grzebalski, Kurpisz „chciał trochę pojanosikować, wymierzać »sprawiedliwość«”¹³.

Przegląd pierwszych edycji, dokonany z perspektywy ponad dziesięciu lat doświadczeń z wolnym rynkiem, podsuwa jeszcze jedną, niesprzeczną, hipotezę co do genezy „Nowego Nurtu”. Periodyk bowiem był nie tylko finansowo i instytucjonalnie związany z Wydawnictwem Kurpisz, ale wydaje się on pomyślany jako inicjatywa – u swych początków – o charakterze przynajmniej na poły promocyjno-reklamowym wobec firmy go wydającej. Poprzez niego produkcja Wydawnictwa Kurpisz miała dotrzeć do jak największego kręgu potencjalnych odbiorców (stąd początkowy nakład – 30 tysięcy, wielokrotnie przewyższający nakłady innych pism młodoliterackich). Dlatego są w kolejnych numerach „Nowego Nurtu” recenzje m.in. książek Kadare i Topora (z Rolandem Toporem także rozmowa w numerze 1), drukowanych w tym czasie przez Wydawnictwo Kurpisz, jest też niemal stale zajęta przez reklamę wydawnictwa (strona 15)¹⁴. Wydawca wykorzystywał pismo także do autopromocji. We wspomnianym pierwszym numerze Henryk Bereza zamieścił (s. 3) swój *Obrachunek* – wyznania krytyka, a jednocześnie w reklamie nieudanej powieści autorstwa Mieczysława Kurpisza *Striptiz papugi* (nr 1, s. 15) znalazło się, na pewno nie przypadkiem, przychylnie, kurtuazyjne zdanie o tym dziele – autorstwa Berezy. Numer 6

¹¹ P. Marecki: *Pospolite ruszenie...*, s. 236.

¹² Mieczysław Orski nazwał „Wiadomości Kulturalne” „reaktywowanym widmem PRL-owskiej czasopiśmienniczej mierności i ZLP-owskiej solidarności”, przeciwstawiając im „wiele rokujący dla życia literackiego w całym kraju” „Nowy Nurt” (M. Orski: *Centrum: reaktywacja? „Kwartalnik Artystyczny”* 2006, nr 1, s. 147).

¹³ P. Marecki: *Pospolite ruszenie...*, s. 230.

¹⁴ W siedmiu numerach reklama Wydawnictwa Kurpisz zajmowała też stronę 16.

(s. 4–5) zawierał zaś wywiad – na dwie szpalty – z Mieczysławem Kurpiszem. „Nowy Nurt” pod redakcją Krzysztofa Szymoniaka stanowił wyraźnie narzędzie prowadzenia biznesu i zaspokajania ambicji właściciela tytułu¹⁵. Trudno uznać to za coś złego. Pismo było pod tym względem inicjatywą pionierską, ale też po zmianie redaktora naczelnego skupiło się szczęśliwie na innych zadaniach: prezentowania nowej literatury *in statu nascendi* oraz podejmowania dyskusji na temat życia literackiego. Pierwsze edycje „Nowego Nurtu” były już jednak zapowiedzią poszukiwania serio własnego miejsca w krajobrazie inicjatyw kulturalnych, skupiania autorów zajmujących się różnymi dziedzinami sztuki, a gotowych z pismem współpracować. Prymarną rolę odgrywała jednak zawsze literatura. Redakcja w pierwszym numerze rozpięła na jej temat ankietę (wypowiedzieli się wówczas Dunin-Wąsowicz i Maliszewski, obecni w kolejnych wydaniach), w numerze 4 ogłoszono pierwszą edycję konkursu „Nowego Nurtu” w trzech kategoriach: poezji; prozy oraz eseju, szkicu, recenzji, której laureaci (ogłoszenie wyników nastąpiło w numerze 11 (29) z 28 maja 1995), m.in. Wojciech Bonowicz, Krzysztof Jaworski, Adam Wiedemann, Marta Lenartowska i Waldemar Bawołek – publikowali potem na łamach pisma. Inną drogą odnajdywania współpracowników było ustanowienie przez wydawcę rocznych literackich stypendiów twórczych krajowych i zagranicznych (w numerze 8). I ich zdobywcy znaleźli się w gronie autorów dwutygodnika. Tak kształtował się stopniowo krąg krytyków i twórców młodej literatury, współpracujących z „Nowym Nurtem”. Kolejna metoda ich pozyskiwania to zamawianie tekstów u autorów, a dodatkową zachętą były znaczne ponoć honoraria¹⁶ – niespotykane na ówczesnym rynku czasopism młodoliterackich. W ten sposób realizowano zamierzenie zapisane w programowym słowie sekretarza redakcji, Dariusza Sośnickiego (nr 1, s. 1):

¹⁵ Budowaniu *image* wydawcy-mecenasa służyło też zamieszczenie w numerze 8 dwu listów – podziękowań dla Wydawnictwa Kurpisz za dotację od Zarządu Fundacji dla UJ oraz osobno od rektora UJ.

¹⁶ Por. P. Marecki: *Pospolite ruszenie...*, s. 232 i n.

Jeśli w ciągu najbliższych miesięcy skupi się wokół tytułu grupa autorów, którzy nie wpadli jeszcze na pomysł, aby uzgadniać swoje teksty z którąś z lansowanych poetyk – to będzie właściwy początek.

Niemniej „Nowy Nurt” pod rządami Szymoniaka był periodykiem – mając właśnie w pamięci programowe deklaracje z pierwszego numeru – mało wyrazistym, był cały czas „u początku”. Utwory młodych, często debiutantów, sąsiadowały np. z fragmentami *Dzienników* Tomasza Manna (numery 1–4), dość przypadkowymi esejami historycznymi i wywiadami (zwykle rozpoczynającymi się na trzeciej stronie). Obok znaleźć można było, pisane najwyraźniej w myśl hasła „W sztuce nie ma świętych krów”, szkice krytyczne o wątlej motywacji sądów. Numer 3 (1994) otworzył Szymoniak prowokacyjnym tekstem *Czy S. Barańczak wielkim tłumaczem jest?*, zbudowanym z niepodpisanych, nieprzychylnych opinii o działalności translatorskiej Barańczaka. Potraktował je jako pełnoprawne składowe swojego wywodu, co wywołało reakcję Krzysztofa Stanisławskiego, który przysłał list do redakcji (opublikowany w numerze 4. na s. 1), zarzucając czasopismu pamphletowość. Autor listu pisze: „»kontrowersyjne« wypowiedzi można odczytywać jako gorzkie żale ludzi poważnionych z losem. Nie można na anonimowych wypowiedziach budować żadnej hipotezy”. Ale jednocześnie chwali pismo za „dobrą rękę”. Szymoniak wytłumaczył się w odpowiedzi z przytoczeń anonimowych głosów bliżej nieokreślonym „stanem ducha zbiorowości krytyczno-artystycznej”¹⁷. Ta strategia prowokacji pojawiała się jeszcze kilka razy, ale nie przyniosła już takiego odzewu¹⁸. W numerze 10 (1994) zamieszczono, rozpisaną na sześć stron, rozmowę Szymoniaka z Andrzejem K. Waśkiewiczem *Białoszewski chciał być socrealistą*. Zapewne poszerzeniu pola zainteresowań redakcji o nową

¹⁷ W kolejnym numerze (1994, nr 5) do sporu odniósł się Tomasz Majeran w artykule *Albo chleba albo igrzysk* (pisze m.in.: „z Barańczakiem trzeba i warto polemizować”, s. 1).

¹⁸ Wyraźnie prowokacyjnie miały też brzmieć tytuły artykułów otwierających kolejne numery pisma, np.: *Ze sztuką jest jak z dziwką?* (1994, nr 2; sygnowany inicjałami Szymoniaka – K. Sz.); *A imię jego nikt* (1994, nr 4; K. Sz.); Krzysztof Var-ga: *Trup rozkłada się bezszelestnie* (1994, nr 8).

domenę – film – miała służyć z kolei publikacja (nr 11 z 1994) artykułu Joanny Wójcik *Kinematografia polska o trzeciej nad ranem*, zbudowanego znów wokół bardzo radykalnej tezy – że od debiutu Polańskiego w polskim kinie nie wydarzyło się nic naprawdę interesującego. Tekstowi towarzyszyła prośba od redakcji do czytelników, wyróżniona wielkością czcionki, o wypowiedź, czy się z tą tezą zgadzają („zwłaszcza jeśli są związani z filmem zawodowo”). Jako dwuznaczny i niezręczny ocenić należy natomiast przeprowadzony przez Szymoniaka ogromny, rozpisany na trzy kolejne numery (11, 12, 13) wywiad z Krzysztofem Gąsiorowskim, byłym zastępcą redaktora naczelnego „Poezji”, *W tej spowiedzi otwierają się przepaści*. Potraktowano go jako apologię postaci skompromitowanej¹⁹, ale autor wywiadu tłumaczył się chęcią obnażenia postawy rozmówcy. Obok tej rozmowy warto też jednak wskazać ciekawy wywiad Szymoniaka z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim *Chcę być „niesprawiedliwy”* (numery 17 i 18 z 1994).

Jakie było pierwsze wcielenie „Nowego Nurtu”? Można zaryzykować tezę, że periodyk łączył, z różnym efektem, prezentację starszych i nowo powstałych utworów literackich z opisem bieżących wydarzeń kulturalnych oraz działaniami dziennikarskimi, których głównym celem była prowadzona swoiście, naiwnie – bo przez mało subtelną prowokację – promocja tej inicjatywy wydawniczej oraz poczynań edytorskich Wydawnictwa Kurpisz. Zastanawiać może przy tym obecność na łamach dwutygodnika autorów starszego pokolenia²⁰ z kręgu „Wiadomości Kulturalnych”. Być może była to celowa taktyka walki z pismem redagowanym przez Toeplitza, zwa-

¹⁹ Tak pisał m.in. Leszek Szaruga (za: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga. Warszawa 1995, s. 61). Niemniej Leszek Szaruga uznał potem, że „Nowy Nurt”, obok „Czasu Kultury”, „Ogrodu”, „bruLionu” i „Frondy” należy do najbardziej interesującej grupy pism – redagowanych przez przedstawicieli środowisk młodoliterackich (Por. L. Szaruga: *O prasie literackiej po 1989*. „Kultura” [Paryż] 1995, nr 4, za: P. Czaplinski i in.: *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*. Kraków 2003, s. 433–434).

²⁰ Na łamach „Wiadomości Kulturalnych” prezentowani byli, niemal równolegle z wypowiedziami dla „Nowego Nurtu”, Krzysztof Gąsiorowski (np. w numerach 2 i 52) oraz Andrzej K. Waśkiewicz (nr 10).

żywszy na – w założeniu – prowokacyjny charakter prezentacji tych postaci w dwutygodniku²¹.

Od początku 1995 roku zmienia się sytuacja w redakcji. Wpływ – coraz większy, a z czasem dominujący – uzyskuje na kształt pisma Mariusz Grzebalski (przy współdziałaniu Dariusza Sośnickiego jako sekretarza redakcji). Dwutygodnik nie przekształca się radykalnie od razu, zachowuje format i główne elementy charakterystyczne dla dotychczasowej makiety (poza winietą) i zarezerwowanym dotąd dla utworu lirycznego eksponowanym miejscem na pierwszej stronie. Generalnie jest od początku 1995 roku, aż po koniec działalności, wielogłosową trybuną prezentującą różne zjawiska kulturowe, zwłaszcza zaś literackie, ale według uformowanego jednak już wcześniej schematu. Kolejne numery wypełniają: rozpoczynający się tradycyjnie na stronie trzeciej – i rozpisany często na kilka szpalt – wywiad, zazwyczaj z literaturoznawcami bądź pisarzami, między innymi z: Baranem, Bieńczykiem, Błońskim, Brakonieckim, Dopartem, Foksem, Grupińskim, Kornhauserem, Kuczkowskim, Kurylakiem, Pawlakiem, Pióram, Rudzką, Sendeckim, Sontag, Andrzejem Sosnowskim, Marianem Stałą, Stasiukiem, Strumykiem, Suską, Szaperem, Zadurą, Martą Wyką, a niekiedy też filozofami: Zygmuntem Baumanem czy Hansem-Georgiem Gadamerem, ponadto teksty o charakterze eseistycznym, tłumaczenia z literatury obcej, zwłaszcza anglosaskiej (Ashbery, Bukowski, Sexton, Poe, Whitman)

²¹ Należy także odnotować obecność kilku zaledwie autorów piszących w „Nowym Nurcie” na łamach „Wiadomości Kulturalnych” (prezentacja w „Wiadomościach...” prozy Dariusza Bitnera w numerach 14, 22 i 31 z 1994 roku; liryku Dariusza T. Lebiody – nr 17 i Sławomira Matusza – nr 27). W kolejnych latach bodaj tylko Roman Honet zamieścił wiersze w „Wiadomościach...” (nr 3 z 1996 roku). „Wiadomości Kulturalne” konsekwentnie pomijały w swoich omówieniach „Nowy Nurt” (rubryka „W czytelni pism literackich”). Nie wspomniano też o nim w szesnastostronicowym dodatku „Wiadomości Kulturalne w Wielkopolsce” (nr 40 z 1995 roku). Redakcja „Nowego Nurtu” zdecydowała się jednak na zamieszczenie reklamy pisma w „Wiadomościach Kulturalnych” w związku z ufundowaniem stypendiów twórczych (1994, nr 8, s. 2). Dwutygodnik nie stronił od propagowania czasopism młodoliterackich. Począwszy od połowy 1995 roku w kolejnych numerach zamieszczany był przegląd prasy literackiej, a ponadto reklamy starszych i nowo powstałych pism (m.in.: „Literatury na Świecie”, „Dekady Literackiej”, „FA-artu”, „Opcji”, „Toposu”, „Lampy i Iskry Bożej”, „Kartek”, „Frazy”, „Bundesstraßen”).

oraz niewiele krótkich recenzji. Najważniejszą częścią kolejnych edycji są jednak, dominujące wyraźnie i okazałe, prezentacje prozatorskie i poetyckie młodych autorów, często – debiutantów (zazwyczaj umieszczane na »rozkładówce«). Lista autorów młodej polskiej poezji i prozy obecnych na łamach „Nowego Nurtu” jest zaiste imponująca. Z kręgu „bruLionu” oraz ich rówieśników byli to między innymi: Baran, Biedrzycki, Bugalski, Dłuski, Dzień, Filipiak, Foks, Goerke, Gretkowska, Jaworski, Klejnocki, Koehler, Maliszewski, Niewiadomski, Podsiadło, Sendeki, Stasiuk, Świetlicki, Tkaczyszyn-Dycki, Tokarczuk, obok – starsi twórcy, m.in.: Bitner, Brakoniecki, Machej, Miłobędzka, Andrzej Sosnowski, Sommer, Strumyk, Zadura – oraz najmłodszy, z których dla części zamieszczenie utworu było debiutem prasowym, wśród nich: Baczewski, Bonowicz, Domarus, Gabryś, Gorczyca, Grzebalski, Honet, Kantorski, Kuczok, Majeran, Majzel, Marcinkiewicz, Mielhowski, Olszański, Rżany, Siwczyk, Suska, Śliwka, Varga, Wencel, Wiedemann, Winiarski, Zazula²². Powyższa, niepełna lista tworzy już niemal słownik tzw. młodej literatury. W stosunku do okresu redagowania pisma przez Szymoniaka następuje zatem wielka profesjonalizacja – i specjalizacja periodyku²³. Pierwszy redaktor naczelny miał zresztą, jak się okazuje, świadomość kierunku, w którym zmierzali Grzebalski i Sośnicki. W połowie 1996 roku zapisał, w stylistyce na poły Gombrowiczowskiej, na poły przedszkolnej, znamienne słowa:

„Nowy Nurt” od początku był polem walki literackiej między dobrym a jeszcze lepszym, co raczej między „młodziakami” a „średniakami”, którzy na dodatek, zgodnie z wolą Wydawcy, mieli obowiązek bronić w piśmie interesów „starszaków”. [...] „młodziacy” spokojnie (kropla draży skałę) szykowali przewrót pałacowy, zresztą z duchem czasów i potrzebami reprezentowanego przez siebie pokolenia”²⁴.

²² Pełniejszą listę prezentuje w najobszerniejszym dotąd opracowaniu historii „Nowego Nurtu” K. Maliszewski: *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*. Wrocław 2005, s. 76–77.

²³ Pełną zawartość dwutygodnika w pierwszym roku jego wydawania przedstawia zestawienie bibliograficzne opublikowane w numerach: 1995, nr 1, 2 i 3 (s. 14). Rok 1995 nie został już w ten sposób podsumowany.

²⁴ K. Szymoniak: *O „nowym-to-Nurcie”... piosenka – czyli o walce „młodziaków” ze „średniakami” (autopaszkwil)*. „Czas Kultury” 1996, nr 5–6, s. 113.

„Przewrót” się powiódł, a periodyk staje się po nim stopniowo, jak napisali Varga i Dunin-Wąsowicz w haśle słownikowym „Nowy Nurt”, „jednym z najważniejszych pism literackich w kraju”²⁵ (w innym miejscu Klejnocki i Sosnowski piszą o jego „potędze”²⁶). Dokonuje się to w znacznej mierze dzięki przedstawianiu na bieżąco wielkiego *theatrum* najnowszej twórczości. Dlatego Maciej Mazurek w napisanym po zamknięciu pisma szkicu „*Nowy Nurt*” a sprawa polska, tekście niezręcznym i prowokującym – czym wywołał gwałtowną reakcję osób związanych z periodykiem – stwierdził z uznaniem, że pismo pełniło „funkcję katalogu nowych zjawisk”²⁷. Z kolei Dariusz Nowacki zapisał – w tonie aprobatywnym, że „szaloną ambicją było zagłębienie do każdego literackiego ogródka w tym kraju”²⁸.

Nie tylko jednak prezentowanie nowych dzieł i autorów zapewniło „Nowemu Nurtowi” tak silną pozycję, ale też podejmowany przez autorów dwutygodnika wysiłek polemiczno-krytyczny, który był próbą uporządkowania wielości zdarzeń młodej polskiej literatury. Periodyk włączył się w dyskusję o kondycji czasopism literackich artykułem Cezarego Konrada Kędera *Syndrom listy przebojów* (1994, nr 18) oraz podjął, wywołany tekstem Grzegorza Musiała *Wielki Impresariat* („Tygodnik Powszechny” 1995, nr 1) – i podtrzymywany kolejnymi wystąpieniami na łamach tego tygodnika – istotny spór o rolę promocji i krytyki towarzyszącej młodej literaturze. Kęder kilka miesięcy później (1995, nr 22) uznał – prowokacyjnie i na poły ironicznie – że recenzent „powinien uważać się za pisarza, tyle że uprawiającego specyficzny gatunek”²⁹, czym wywołał do zabrania głosu

²⁵ *Parnas bis. Słownik literatury polskiej...*, s. 62.

²⁶ *Ibidem*, s. 88.

²⁷ M. Mazurek: „*Nowy Nurt*” a sprawa polska. „Czas Kultury” 1996, nr 3, s. 91. Jacek Łukasiewicz umieścił wcześniej „Nowy Nurt” wśród istotnych „gniast” nowej poezji. Pisał: „Wchodzą więc roczniki siedemdziesiąte. Kształtuje się formacja z własną krytyką, publicystyką, poezją i prozą. W »Kresach«, »bruLionie«, »Czasie Kultury«, »Nowym Nurcie«, »FA-arcie«, »Frondzie«, »Frazie«, »Kwartalniku Artystycznym«, »Pracowni«” (J. Łukasiewicz: *Poetyckie gniazda młodych*. „Arkusze” 1995, nr 9, s. 2).

²⁸ D. Nowacki: *Zamiast requiem*. „Twórczość” 1996, nr 9, s. 143.

²⁹ C.K. Kęder: *Krytyku, twórz! Przecież sam najlepiej wiesz, o co w tym wszystkim chodzi*. „Nowy Nurt” 1995, nr 22.

na łamach pisma Jarosława Klejnockiego³⁰ i Dariusza Nowackiego³¹. Krzysztof Trybuś sformułował też na łamach „Nowego Nurtu” (1995, nr 9) ważne pytanie o obecność tradycji literackiej w myśleniu o najmłodszej literaturze. Pisał: „Czas najwyższy, aby młodzi pisarze, a już zwłaszcza sympatyzujący z nimi krytycy przestali udawać nie-douczonych naturszczyków”. Piórem Nowackiego pismo włączyło się ponadto w inną dyskusję – na temat postmodernizmu polskiej prozy najnowszej (*Brać kiedy dają*; 1995, nr 7). Przykłady żywego reagowania na zjawiska polskiej kultury można by mnożyć. Bodaj najważniejszą debatą „Nowego Nurtu”, która rozegrała się w większości na jego łamach, był spór o „klasycystów” i „barbarzyńców”, głównie pomiędzy Wojciechem Wenclem (pisał o „duchowej pustce” języka barbarzyńskiego, o ich „narcystycznym i chorobliwym autotematyzmie”³²), Krzysztofem Koehlerem („Nie uznaję barbarzyńców. Są kosmicznie daleko od krwiobiegu. [...] Jedyne, co rozpoznają, to własny puls”³³) – po stronie klasycystów, których wsparł też Jarosław Klejnocki³⁴ – a Karolem Maliszewskim, budującym dyskusyjny (i jak można wnosić – przez czas już unieważniony, a wówczas bardzo nośny) model opozycji „klasycystów” i „barbarzyńców” mimo zawartego w artykule zastrzeżenia, że proste dychotomie w poezji są uproszczeniem³⁵.

Dyskusje na łamach „Nowego Nurtu”, stanowiące próbę krytycznego oglądu rzeczywistości młodoliterackiej, uczyniły z dwutygodnika żywe i atrakcyjne³⁶ forum wymiany myśli, prowadzonej głów-

³⁰ J. Klejnocki: *Usługi dla ludności*. „Nowy Nurt” 1995, nr 24.

³¹ D. Nowacki: *Czyńcie swoją powinność*. „Nowy Nurt” 1995, nr 26.

³² W. Wencel: *Kłopoty z językiem*. „Nowy Nurt” 1995, nr 18.

³³ K. Koehler: *Wysychające kaluże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*. „Nowy Nurt” 1995, nr 25.

³⁴ J. Klejnocki: *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*. „Nowy Nurt” 1995, nr 22.

³⁵ K. Maliszewski: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*. „Nowy Nurt” 1995, nr 19. Por. też Idem: *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*. „Nowy Nurt” 1996, nr 2 (odp. K. Koehlerowi, por. przyp. 21).

³⁶ Rzadkie były uwagi krytyczne do poziomu prowadzonych na łamach „Nowego Nurtu” debat. Warto jednak przytoczyć jedną z nich: „Nie prowadzili też [autorzy »Kartek« – dop. T.C.] absurdalnie przeintelektualizowanych dyskusji w stylu „Nowego Nurtu”, którego lektura przypominała mi obcowanie z pismem przeznaczonym wyłącznie dla doświadczonych szachistów.” (D. Kiełczewski: *Co można wiedzieć o „Kartkach”, gdyby się chciało zapytać (odpowiedź wyłącznie subiektywna)*. „Kartki”, nr 35–36, s. 45).

nie przez autorów z roczników sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jeśli uwzględnić realizowaną jednocześnie konsekwentnie linię pisma jako forum prezentowania nowości, periodyk w czasach Grzebalskiego i Sośnickiego stał się wręcz głosem środowiska (?), pokolenia (?) młodoliterackiego. Jak stwierdził w bodaj najpełniejszym dotąd omówieniu fenomenu „Nowego Nurtu” jeden z jego autorów (a trudno być sędzią we własnej sprawie) – Karol Maliszewski, dwutygodnik był „wybitnym i szeroko czytany oraz komentowanym czasopismem pokoleniowym”³⁷, „jego działalność w pewnym sensie kończyła etap formowania się świadomości poetyckiej »bruLionem« i inicjowała proces dokonywania się wyborów estetycznych przez następców, poetów urodzonych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”³⁸, by dalej zdecydowanie dopowiedzieć: „potwierdza się teza o programowej pokoleniowości czasopisma”³⁹. Jeśli w ogóle posługiwać się pojęciem pokolenia literackiego, zawierając w nim roczniki sześćdziesiąte i siedemdziesiąte – zgoda. Jeśli dostrzec wyrazistą odrębność propozycji roczników siedemdziesiątych – wypadnie uznać „Nowy Nurt” za łącznik – powiedzmy: między „bruLionem” a „Studium” (założonym w 1995) – za wspólne pole, gdzie spotkali się starsi i młodszy twórcy nowej literatury⁴⁰. „Nowy Nurt” redagowany przez Grzebalskiego nie był bowiem pismem stricte programowym, bo i w tych warunkach być nie mógł. Spełniał istotną funkcję prezentacyjną, był raczej – wedle trafnego określenia Marcina

³⁷ K. Maliszewski: *Nowa poezja polska...*, s. 73. Rozdział, w którym znalazł się cytowany sąd krytyka („Nowy Nurt”. *W centrum dojrzewania zmieniającej się świadomości poetyckiej*), oparty został faktograficznie na pracy Apolonii Maliszewskiej: *Problematyka książki na łamach „Nowego Nurtu” w latach 1994–1996* (praca magisterska obroniona w Akademii Pedagogicznej w Krakowie).

³⁸ Ibidem, s. 67.

³⁹ Ibidem, s. 75.

⁴⁰ Pisze zresztą o tym sam Maliszewski: ibidem, s. 78. Gdzie indziej znów stwierdza: „Wróćmy pamięcią do połowy lat dziewięćdziesiątych, gdy gasła pierwsza fala uderzeniowa nowego pokolenia i sposobila się do ujawnienia druga, bardziej pogłębiona i wzmocniona nowymi rocznikami fala wierszy i przekonań dotyczących ich pisania. Wówczas to pojawił się ogólnopolski dwutygodnik literacki »Nowy Nurt« umożliwiający szybką artykulację sposobu widzenia charakterystycznego dla sporej grupy młodych poetów utożsamiających się z »bruLionem« i jednocześnie przeczących mu, szukających jakiegos nowego punktu oparcia i widzenia” (*Wstęp do samokrytyki* (z „Nowym Nurtem” w tle). *Pracownia*” 2001, nr 3, s. 28).

Wieczorka – „niemą trybuną”⁴¹. Pozostały po nim, jak to skwitował Mariusz Grzebalski, „autorzy i echa ważnych dyskusji”⁴². Ale nie program! Programy powstawały w innych środowiskach, zapewne w kręgu „FA-artu”, „Kresów”, „Lampy”... Jeśli oczekiwać od periodyku czytelnej wizji – nie znajdzie się jej na łamach poznańskiego dwutygodnika. W pełni można się natomiast zgodzić z ostrożnym sądem Piotra Śliwińskiego, który uznał „Nowy Nurt” za „chwilami bardzo ciekawy dwutygodnik”, choć jednocześnie trudno przyjąć inne miano zaproponowane przez tego badacza na określenie pisma: „nieciekawy świata Zawodowiec od młodej literatury”⁴³.

Zakończenie

Powstałe po likwidacji pisma podsumowania jego dorobku zazwyczaj konsekwentnie pomijają pierwszy okres w jego dziejach; „młodzieńczy”, rozwichrzony, pod auspicjami Krzysztofa Szymoniaka, skupiając się na dojrzałym kształcie, jaki potem nadali dwutygodnikowi Grzebalski i Sośnicki. To z jednej strony zrozumiałe, bo numery „Nowego Nurtu” – począwszy od 19. z 1995 roku – ukształtowały jego oblicze – co wskazano wyżej – ważnej trybuny młodej literatury. Z drugiej jednak strony warto uświadomić sobie, że pismo w tej nowej formie przestało zapewne zaspokajać bieżące potrzeby Wydawnictwa Kurpisz i ambicje jego właściciela (o czym pisał Szymoniak⁴⁴), co stało się zapewne z czasem prawdziwą przyczyną likwidacji periodyku, po wydaniu 57 jego numerów.

Trudno więc zgodzić się z formułowanymi dotąd, uproszczonymi osądami i diagnozami powodów zamknięcia „Nowego Nurtu”, których wiele postawiono w połowie 1996 roku. Oto w *Apelu w sprawie „Nowego Nurtu”*, zamieszczonym w „Literaturze na Świecie”, podpisanym przez sześćdziesiąt siedem wybitnych osobistości życia kul-

⁴¹ Za: P. Marecki: *Pospolite ruszenie...*, s. 235.

⁴² Ibidem, s. 237.

⁴³ P. Śliwiński: *Socjomachia...*

⁴⁴ K. Szymoniak: *O „nowym-to-Nurcie”...*, s. 113.

turalnego z różnych środowisk, decyzję zamknięcia tego „najważniejszego pisma literackiego skupiającego uwagę na nowej literaturze polskiej”, dającego „przegląd wszystkiego, co w tej literaturze najistotniejsze”, ale też rozmowy z pisarzami i krytykami różnych pokoleń, „setki recenzji i komentarzy najwyższej klasy”, uznano za „tylęż zaskakującą, co niezrozumiałą”⁴⁵. Andrzej Franaszek uznał zaś wówczas, że Kurpisz po prostu „stracił ochotę” na wydawanie pisma⁴⁶. (Joanna Orska zapisała po latach, idąc tym samym tropem, że „Kurpiszowi sponsorowanie tego kwitnącego i głośnego ówczesnie tygodnika [*sic!*] po prostu się znudziło”⁴⁷). W podobnym tonie wypowiedział się na łamach „Twórczości” Dariusz Nowacki: „Tak wczoraj bowiem, jak i obecnie, domeną gazet literackich rządzi kaprys i magiczne słówko będące arką przymierza między dawnymi a nowymi laty – układ. Dawna kapryśność sekretarzy i dzisiejsza kapryśność donatorów to w gruncie rzeczy ta sama przestrzeń irracjonalna, w dużej mierze niepojęta, mroczna”⁴⁸. Czy rzeczywiście Kurpisz zachował się jak Gomułka, co dalej sugeruje autor? W połowie lat dziewięćdziesiątych tak można byłoby sądzić, na boku zostawiając prosty rachunek ekonomiczny. Mariusz Grzebalski stwier-

⁴⁵ „Literatura na Świecie” 1996, nr 4, s. 345. Apel sygnowali zarówno twórcy związani z „Nowym Nurtem”, jak i wydawcy, historycy literatury, pisarze, krytycy i publicyści spoza kręgu młodej literatury, m.in.: Michał Głowiński, Julia Hartwig, Jerzy Illg, Jerzy Jarzębski, Tadeusz Komendant, Ryszard Krynicki, Jerzy Lisowski, Jacek Łukasiewicz, Piotr Matywiecki, Adam Michnik, Artur Międzyrzecki, Czesław Miłosz, Leszek A. Moczulski, Joanna Pollakówna, Waclaw Sadkowski, Marek Skwarnicki, Wisława Szymborska, Barbara Toruńczyk, Jerzy Turowicz, Teresa Walas, Henryk Woźniakowski, Andrzej Zawada. Warto przypomnieć radykalnie odmienny sposób oceny wartości „Nowego Nurtu” zawarty w satyrycznym wierszu zamieszczonym w rubryce Czaplińskiego i Śliwińskiego „Książki, zabawki, artykuły papiernicze” w poznańskim „Arkuszu” (1996, nr 11, s. 16), będącym reakcją na powyższy *Apel*. W utworze *Pieśń o zabiciu „Nurta Nowego”*, stylizowanym średniowiecznie, nisko ocenia się wartość merytoryczną pisma: „Bo to piśmiennictwa młodego byłacy perelka./ Każdy tomik opisali, choćby wiersz nic nie wart./ A to chyba ich przestał finansować jakiś czart.” I dalej: „Niech pismo zlega w kioskach, niech idzie na przemiał./ Ale bych młody poeta drukować gdzie wiersze miał./ Taka to historia „Nurta Nudnego”/ [...] Który już nie wróci do stanu błogiego.”

⁴⁶ Za: M. Mazurek: „Nowy Nurt” a sprawa polska..., s. 90.

⁴⁷ J. Orska: *Liryczne narracje...*, s. 10.

⁴⁸ D. Nowacki: *Zamiast requiem...*, s. 143.

dził też wówczas: „Wyobrażam sobie, że poważny wydawca, wykładając pieniądze na niedochodowy z założenia periodyk literacki, kieruje się czymś więcej niż miłością własną: w sytuacji idealnej powinien być dodatkowo osobą, która pomoc literaturze traktuje nie jako kaprys, lecz jako powołanie”⁴⁹.

Z perspektywy lat można skonstruować inną alternatywę niż „miłość własna” *contra* „powołanie”. Wywodzi się ona z praktyki *public relations*, gdy dla zbudowania wymiernego finansowo wizerunku firmy (i jej właściciela) podejmuje się on właśnie działań z założenia niedochodowych. Upadek „Nowego Nurtu” to w życiu literackim po 1989 roku niezwykła lekcja praktycznego – i bezwzględnego – marketingu, nie kaprysu. Na łamach dwutygodnika, zwłaszcza w pierwszej fazie jego istnienia, mieściły się przecież wyraziste (może nazbyt wyraziste) działania autopromocyjne Kurpisa i Wydawnictwa Kurpisz. „Nowy Nurt” był zapewne początkowo w zamyśle jego fundatora bardziej wysublimowanym drukiem reklamowym. Ale za sprawą ciekawych pomysłów i wysiłków Grzebalskiego i Sośnickiego wyemancypował się z tej pierwotnej roli. W nowej roli nie był zaś dla wydawcy atrakcyjnym narzędziem. Zadziałało prawo rynku⁵⁰. Dotychczasowy donator nie chciał więc już dłużej wspierać „Nowego Nurtu”⁵¹.

⁴⁹ M. Grzebalski: *Maciej Mazurek a kwestia dobrego smaku*. „Czas Kultury” 1996, nr 5–6, s. 112.

⁵⁰ Czapliński i Śliwiński wskazują na lata 1995–1996 jako czas „bezwzględnego sprawdzianu, jakiemu rynek poddał literackie pisma” (P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 222).

⁵¹ Na marginesie warto odnotować jeszcze jedną, ostatnio podjętą (dyskusyjną i nie w pełni przekonującą, a wyrastającą z pewnego szerszego projektu przewartościowania życia literackiego) próbę wyjaśnienia faktu zamknięcia pisma. Jego *stricte* prezentacyjny charakter, wyraźne stronienie od tworzenia czy powielania istniejących literackich hierarchii na łamach pisma stały się dla niektórych krytyków literackich asumptem do artykułowania poglądu, że upadek „Nowego Nurtu” miał głębsze podłoże – był częścią szerszego procesu: powrotu do stabilnej hierarchii i mocy autorytetu w życiu literackim – zatem powrotu Centrali. Tak sugeruje postrzegać przyczynę likwidacji dwutygodnika, jako „pisma szybkiego reagowania”, obok „Ex Libris” i „Dekady Literackiej”, Przemysław Czapliński (Idem: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007, s. 27 i n.). Podobny sąd, o „kontrataku Centrum”, sformułował Mieczysław Orski (M. Orski: *Centrum: reaktywacja?...*).

Tomasz Cieślak

Sometimes a very interesting biweekly magazine.
On "Nowy Nurt"

Summary

The article presents a pioneer publishing initiative after the fall of communism in Poland financed by a private Publishing House Kurpisz of a biweekly magazine "Nowy Nurt", centred on the presentation of almost exclusively young literature published from May 1994 to June 1996 in Poznań. The history of the magazine can be divided into two periods: the first one till volume 19 (1995) when the editor-in-chief was Krzysztof Szymoniak, a journalist from Poznań, and the other edited by Mariusz Grzebalski. Personnel changes resulted in the evolution of the magazine shape – from a less clear place of meetings of the authors of various generations, situated as a counterbalance to the post-communist one published from the public funds of "Wiadomości Kulturalne" to a clear form of the magazine propagating the achievements of the so called young literature, i.e. authors born between the 1960s and 1970s. Without the programme, it did not gather the most important authors from this circle, especially poets, being the place of debut for many of them. At the same time, it participated in important critical-literary debates of the mid 1990s. "Nowy Nurt" was perceived as an important voice of the environment, which may be proved by the opinions after the magazine was closed by the publisher cited in the article. "Nowy Nurt" finished the stage of shaping a poetical awareness of "bruLion" and initiated the process of making the aesthetic choices of its followers.

Piotr Michałowski

Uniwersytet Szczeciński

**CZYM SIĘ PODOBAĆ?
JAK BULWERSOWAĆ? CO ODKRYWAĆ?
CZYTELNIK PROJEKTOWANY
W POEZJI DAWNIEJ MŁODEJ**

Ta próba spojrzenia na poezję generacji przełomu 1989 roku, podejmowana po kilkunastu latach, nie będzie kolejną diagnozą wartościującą literackiego fermentu lat dziewięćdziesiątych ani oceną dorobku tego okresu. Tym razem nie chodzi również ani o stratyfikacje ówczesnych kierunków czy nurtów poetyckich, ani o przegląd reprezentujących je zjawisk. Przedmiotem analizy staną się natomiast zasady funkcjonowania reguł komunikacji literackiej i sposób, w jaki przekładały się one na pewne hipotetyczne albo potencjalne mechanizmy odbioru. Wstępnie zakładam, że przyjmowane wówczas postawy wchłaniały jakieś elementy dawnych „strategii lirycznych” i wzorców osobowych, okruchy legendy i etosu artysty, a dopiero z tym niezbywalnym bagażem poeci próbowali wypracować różne (najchętniej nowe) taktyki gry z czytelnikiem.

Powrót do zdarzeń sprzed lat dwudziestu zawsze będzie skazony dzisiejszym wyobrażeniem o przeszłości, bo każda narracja historycznoliteracka zbliża się albo do bieguny hipotezy dotyczącej zdarzeń dawnych, osadzonych w kontekście macierzystym, albo do prezentyzmu i trudno stwierdzić, który z nich powoduje większą „deformację” faktów, a który gwarantuje bardziej adekwatną rekonstrukcję. Perspektywa oddalenia chronologicznego odstania zarazem przeszłość głębszą i jeśli na jej tle obserwujemy badany wycinek, nie jest on już postrzegany jako początek nowego świata, co zdarza się często w skróconej perspektywie krytycznoliterackiej. Podejmijmy więc wędrowkę po śladach, również krytycznych, ale głównie poetyckich, podczas której, prócz oczywistości, pojawiają

się refleksje kontrowersyjne, a dla wielu zapewne wręcz heretyckie. Będzie to bowiem próba rewizji perspektywy antologii *Macie swoich poetów*¹, która najsilniej skanonizowała zjawiska lat dziewięćdziesiątych, toteż dla postawionego tu celu wydaje się źródłem najlepszym.

Jak jednak można się spodziewać, sam pomysł dokonania oglądu ówczesnych zjawisk z ograniczonej perspektywy jednej tylko publikacji pozostaje dyskusyjny, toteż domaga się szerszego uzasadnienia. Najmniej problematyczne wydaje się samo uznanie wspomnianej antologii za głos (czy raczej wielogłos) pokolenia, gdyż dobór zarówno autorów, jak ich wierszy istotnie stanowi przegląd reprezentatywny dla tamtego czasu, niejako sumujący najważniejsze zjawiska poetyckie okresu Przełomu. Pewne wątpliwości budzi natomiast modalność tej zbiorowej prezentacji, będącej dziełem trzech redaktorów, którzy sami należąc do roczników sześćdziesiątych, słusznie występują w niej również jako autorzy zamieszczonych utworów, ale nadali swemu wyborowi tytuł w dziwny sposób apelatywny: *Macie swoich poetów*. Przede wszystkim zastanawia w tym zwrocie rozdwojona perspektywa zewnątrzno-wewnętrzna. Skąd ta druga osoba gramatyczna i dlaczego tytuł antologii (będący zresztą parafrazą jednego z wierszy) nie brzmi po prostu: *Mamy swoich poetów*? Jaki dystans zaznaczają antologięści oddzielając „my” od „wy”? Czyżby przedstawiani w tej książce poeci przemawiali do swojego pokolenia, z którym jej redaktorzy: Dunin-Wąsowicz, Klejnocki i Varga nie chcą się utożsamiać? Czy wybrana forma nagłówka jakoś określa ich stosunek do autorów i wpisuje pomieszczone wiersze w zbiorczy cudzysłów – niby globalny cytat, za którego treści redaktorzy nie ponoszą odpowiedzialności? Tytułowy zwrot nasuwa inne jeszcze pytania, gdyż daje się zinterpretować dwojako. Po pierwsze, może być odczytany jako radosna konstatacja: „nareszcie otrzymujecie antologię, na którą czekaliście”. Po drugie – można w tytułowym zdaniu usłyszeć złośliwy podtekst „dobrze wam tak!”. Nie

¹ *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*. Wybór i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga. Warszawa 1996. Stąd również pochodzą wszystkie cytowane utwory.

ma jednak w tytule wykrzyknika, który by ten sens faworyzował. Pozostają więc jedynie rozbieżne interpretacje i formuła zachowuje chwiejną dwuznaczeniowość, jakkolwiek przegląd zawartości tomu nie nasuwa żadnych podejrzeń co do złych intencji jego redaktorów, zastosowania cudzysłowu ironii w dokonywanych wypisach ani tendencyjnego doboru tekstów. Zawartość i układ antologii nie dają podstaw do czytania zamieszczonej poezji ani jako bezkrytycznej apoteozy, ani tym bardziej jako próby jej kompromitacji. Można powiedzieć, że publikacja pozostaje równie daleka od manifestu, jak i karykatury. Jest przedsięwzięciem uczciwym, a więc i źródłem wiarygodnym. Dlatego mogę założyć pewną przezroczystość prezynterów i neutralność miejsca spotkania poetyckiego wielogłosu, w którym demokratycznie współlistniają suwerenni twórcy i niepodległe komunikaty artystyczne. To właśnie te głosy podlegać będą analitycznemu przesłuchaniu, a przedmiotem dochodzenia staną się zaprojektowane w tekstach strategie odbioru.

Pierwsze pytanie, które warto postawić, dotyczy relacji autor – czytelnik i brzmi naiwnie: czy i w jakim stopniu pierwszy pragnie drugiego zjednać albo sprowokować? Chodzi więc o próbę rekonstrukcji intencji wypowiedzi poetyckiej: czy zakładała ona jakąś wspólnotę wartości i poglądów z domniemanym czytelnikiem; czy wręcz przeciwnie – potencjalny odbiorca postrzegany jest jako ktoś usytuowany w opozycji do wiersza, po przeciwnej stronie racji autora, choć niekoniecznie trzeba tu użyć metafory „barykada”, gdyż nie musi przez to dochodzić do żadnej konfrontacji. Inaczej rzecz ujmując, pytam: co stanowiło dominującą presupozycję utworów z tamtego czasu? Czy zasada solidarności, czy też zasada buntu – prowokacji, szoku, niezgody, krytyki? Gdyby na to pytanie istniała odpowiedź prosta, nie powstałby ten szkic, który właśnie ma pokazać rozwarstwienie postaw na opcje rozbieżne i zbieżne. Żeby nawiązać raz jeszcze do interpretacji niejednoznacznego tytułu antologii – chodzi o poetów „swoich” i „nieswoich”.

Nowy układ na starych zasadach

Jak wiadomo, wolność i nowy układ komunikacji literackiej po likwidacji cenzury umożliwił warianty postaw dalece bardziej zróżnicowane niż dotąd, w większym stopniu wyzwalając (czy może ostrożniej: umożliwiając wyzwolenie) indywidualne rozwiązania artystyczne, przyjmowane w całym dorobku poety albo w poszczególnych jego utworach. Jak zauważają autorzy *Chwilowego zawieszenia broni*, przestały działać dawne mechanizmy porozumienia pisarza z czytelnikiem:

1. mechanizm uczestnictwa w tym samym konflikcie polityczno-moralnym,
2. mechanizm zgody na podstawowe intuicje moralne, wspólne „poczucie smaku”,
3. odwołanie się do niewielkiego zespołu poetyk: Nowej Fali lub dziedzictwa poezji tyrzejskiej².

Tę tezę ogólną, choć budzi jednak jakiś polemiczny opór, można łatwiej przyjąć niż udowodnić, wskazując konkretne teksty. A opór bierze się stąd, że dokonano tu sztucznego skontrastowania różnorodnej terazniejszości z nieprawdziwie monolitycznym obrazem literatury epoki poprzedniej, która przecież nie była jednak aż tak bezwzględnie zdominowana politycznym dualizmem MY – ONI, ale również mieniła się jakąś ograniczoną gamą odcieni. W *Chwilowym zawieszeniu broni* czytamy ponadto:

Konflikt zwany „pokoleniowym” był próbą reintegracji, nie zaś podzielenia zbiorowości pisarzy i czytelników. Jeśli bowiem spory osiągają tak wysokie temperatury, oznacza to, że dotyczą żywych wciąż norm, wokół których warto się skupiać. Wspólnota podzielona konfliktem (a więc jakoś uporządkowana) to przy tym więcej niż wspólnota, która trwa w chaosie³.

Na potrzebę prowokacji i przewyżczenia czarno-białego schematu literatury antytotalitarnej – co przypominają dalej autorzy –

² J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 33–34.

³ Ibidem, s. 15.

wskazywali jeszcze przed przełomem Tadeusz Konwicki i Tadeusz Komendant, jednak w ówczesnej sytuacji były to głosy odosobnione i słabo słyszalne, toteż wówczas nie mogły zaprojektować wolnościowej różnorodności i na tle monolitycznej ideologii odbierane były wyłącznie jako prowokacje.

Ponieważ przytoczone tezy ufundowano na dobrze zadamowionych pojęciach i wedle metody historycznoliterackich opisów przełomów dawniejszych, nie bójmy się anachronizmu sięgając po narzędzia starsze, które zwolennicy adorowania wyjątkowości przemian literatury po 1989 roku wobec wszystkich wcześniejszych zapewne uznają za całkowicie nieprzydatne zabytki humanistyki.

Zacząć wypada od przywołania dwóch odmiennych sądów, zawartych w wypowiedziach, z których pierwsza potwierdza, a druga w pewnym stopniu podważa istnienie w praktyce poetyckiej tworu zwanego „czytelnikiem wirtualnym”. W „Tygodniku Powszechnym” toczyła się, sprowokowana przez Grzegorza Musiała, dyskusja, w której Miłosz Biedrzycki podkreślił niezbędność odbiorcy w komunikacji oraz możliwość dokonywania przez czytelnika wyboru z oferty wydawniczej, a także wskazał na aspekt rynkowy tej oferty⁴. Stanowisko inne, choć sformułowane niezależnie od owej polemiki, reprezentował Marcin Świetlicki: „piszę w tę niejasną, nieokreśloną stronę, w stronę tego obcego kogoś [...] Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie”⁵. Nieokreśloność odbiorcy jest przecież także jakimś o nim wyobrażeniem; jednak różnica polega na tym, że w drugim wypadku nie można już mówić o żadnej grze taktycznej z czytelnikiem; chociaż warto pamiętać o intencji autora, którą utwierdza choćby jakaś nadzieja na odczytanie „właściwe” (można przypuszczać, że raczej w rozumieniu szerokim, np. Wolfganga Isera). Obydwie wypowiedzi mieszczą się w paradygmacie strukturalistycznym, a także w koncepcjach fenomenologicznej i komunikacjonistycznej, ale przecież z tego powodu nie muszą być traktowane jak rupiecie pozbawione odniesień do współczesności.

⁴ Ibidem, s. 38.

⁵ M. Świetlicki: *Koehleryzm*. „bruLion” nr 16, s. 41.

Wydaje się zasadne zastosowanie dawnych instrumentów teorii, jeśli okazują się wciąż aktualne i przydatne.

Nie można jednak mieszać dwóch porządków komunikacji: zewnętrznego, o którym właśnie była mowa, z wewnętrznym, który pojawia się na przykład w utworze Biedrzyckiego *Hold*, udającym sonet, a ujawniającym redundancję wypowiedzi i przerost funkcji fatycznej, zastępującej porozumienie – co ma ilustrować kryzys komunikacji we współczesnym świecie:

[...] hej! Co u Was
nowego słycać, bo u mnie nic nowego
nie słycać, ale może u Was słycać
coś nowego [...]

Agresor, ofiara, obserwator

Rozbieżność między adresatem formalnym a rzeczywistym można za Łotmanem uznać za jedną z roboczych właściwości tekstu artystycznego⁶. Sytuacja podwójnego odbiorcy przypomina tę wskazaną przez Annę Martuszeuską w powieściach pozytywistycznych⁷. Przypomnijmy: pierwszy założony adresat był tym, z którym autor się solidaryzował, czyli polski patriota; drugim zaś cenzor, którego autor chciał oszukać, by przekaz ocalał i dotarł do pierwszego. W nowej sytuacji bezcenzurowej, którą rozpatrujemy, podobne podwojenie adresu wcale nie zanika, ale komplikuje nowy układ komunikacyjny; nie jest on już ani tak prosty ani oczywisty, choć brak już instancji kontrolnej, którą należało dawniej ominąć, by dotrzeć do celu głównego. Wydaje się, że nie ma więc już powodu do stosowania kamuflażu w postaci podtekstu, aluzji, przemilczenia, niedopowiedzenia, peryfrazy, alegorii, mowy ezopowej czy „dwuznaczeniowości”. W tej radykalnie zmienio-

⁶ J. Łotman: *Tekst i struktura audytorium*. Przeł. B. Żyłko. „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 1.

⁷ A. Martuszeuska: *Porozumienie z czytelnikiem*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Red. T. Bujnicki i J. Sławiński. Wrocław 1977.

nej sytuacji związku funkcjonalne między dwoma adresami wiersza wykluczają sensowność wydzielenia w tekście podtekstu, toteż dawna dychotomia w opisie komunikatu literackiego nie znajduje zastosowania. Z pewnością bowiem przestał funkcjonować model, który Marcin Świetlicki nazwał trafnie i efektownie „wspólną niewolników”⁸. Ale niełatwo jest zdefiniować ten, który go zastąpił. Można bowiem nadal używać kategorii zbliżonych i mówić o pretekście (oczywiście bez łącznika po przedrostku), którym przeważnie jest adres przedstawiony, zwłaszcza w utworach dedykowanych. Chodzi o swoisty teatr mówienia poprzez mówienie, a więc pozornego mówienia „do”, a w istocie „dla”, i to zwykle – kogoś innego niż ten wskazany w dedykacji. Zamiast gry (oszukiwanie cenzury) na czoło wysuwa się zatem „widowiskowy” aspekt dokonanego ataku, w którym nie tak ważny jest jego przedmiot, czyli ofiara (osoba lub grupa reprezentująca pewne poglądy przeciwne do przedstawionych albo zgodne z tymi, które wiersz komentuje ironią, idee lub etos), jak tego ataku świadkowie. Zapewne nadawca, dobierając sobie cel ataku (a więc zazwyczaj adresata wewnętrznego i pozornego zarazem), liczy na aprobatę dla swej agresji ze strony obserwatora. Chce bowiem zawiązać sojusz oparty na przeciwstawieniu MY – WY, gdyż podział taki, jak wiadomo, umacnia albo wręcz konstytuuje wspólnotę, bo nic tak nie scala grupy (także pokoleniowej), jak właśnie możliwość wskazania wspólnego przeciwnika.

Przez definiowanie czy nawet ustanawianie tego podziału poezja programuje pewien wielopiętrowy model odbioru. Pragnie oddziaływać, a więc projektuje styl odbioru instrumentalny⁹. Perswazyjne manipulowanie ma jednak polegać na intersubiektywizacji wizji rzeczywistości narzuconej w wierszu i sprawieniu, by to, co zaledwie postulowane, zostało przyjęte za stan faktyczny – już dokonany i powszechny. Wpisana w to założenie nadzieja na przyjęcie również stylu odbioru mimetycznego nie wyklucza jednak narcystycz-

⁸ „bruLion” nr 16, s. 41. Cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe...*, s. 34.

⁹ M. Głowiński: *Świadectwa i style odbioru*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 3: *Dzieło literackie wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.

nej manifestacji *ego*: osobności, indywidualizmu, samotnego buntu czy też – za Świetlickim – „nieprzysiadalności”. Niezależnie więc od wskazanych ukierunkowań procesu lektury, najważniejszym z projektowanych stylów czytania będzie styl ekspresyjny.

Nie chciałbym sugerować, że skrajny egocentryzm jest motywacją dominującą wyboru opisywanych postaw, ale w wielu sytuacjach chodzi przecież właśnie przede wszystkim o skuteczną autopromocję, a nie o załatwianie jakiegokolwiek „wspólnej sprawy”, racji pokolenia ani o pracę publicystyczno-dydaktyczno-propagandową w celu ukształtowania świadomości społecznej lub zreformowania mentalności po transformacji ustrojowej; nie chodzi o żadne społeczne rekolekcje. Instrumentalizm przedsięwzięć poetyckich polega zatem głównie na walce o „zaistnienie” na „Parnasie bis”, o awans do elitarnego (choć manifestującego egalitaryzm) klubu artystów słowa – najpierw o debiut, potem umacnianie swej pozycji w życiu literackim, środowisku i na „rynku”, wreszcie – marzenie o sławie i przejściu do historii literatury. Zdaję sobie sprawę, że zabrzmieć to może jak akt oskarżenia, zawierający *implicite* zarzut cynicznego koniunkturalizmu, zamaskowanego szlachetnym dążeniem do wypracowania nowego oblicza poezji, i to akt obejmujący *en bloc* wszystkich autorów. Z pewnością byłoby to niesprawiedliwym uogólnieniem. Podkreślam więc, że wskazanie takiej pragmatycznej motywacji pisania, która uwzględnia głównie prawa marketingu, czyli ekonomiczne kalkulacje popytu i podaży, z pewnością odpowiada nowemu układowi „wolnego rynku” (choć to kwestia osobna i również warta zbadania, także co do adekwatności występującego w tym pojęciu przymiotnika). Chodzi natomiast o całkiem naturalnie snute przez poetów przewidywania dotyczące odbioru i potencjalnego odbiorcy, a odbywające się na tle uświadamianych sobie koniunktur – w zakresie preferencji zarówno tematycznych, jak stylistycznych. Warto wreszcie zapytać, na ile tendencje te rozdziły się spontanicznie w indywidualnych warsztatach poetów, na ile zaś zostały narzucone albo podpowiedziane przez wydawców, wynikały z mody sterowanej przez media, sponsorów, poli-

tykę, koncerty przemysłowe czy inne ośrodki, stanowiące rozległe zaplecze dla literackich idei, do którego niestety rzadko zagląda światło „krytycznoliterackiej latarki”.

Wspólnoty autorsko-czytelnicze

Presupozycja wiersza ustanawia relację między autorem a czytelnikiem w rozmaitych paktach, których nie sposób podzielić binarnie wedle hałaśliwie wykreowanej przez samych poetów i krytykę głównej opozycji: „barbarzyńcy – nowoklasycyści”. Wyróżnić można bowiem wspólnoty autorsko-czytelnicze według innych kryteriów, a jednym z nich jest stosunek do Przełomu, który zasadniczo określa triadę czasu, chociaż nie wszystkie są w analizowanej poezji równo reprezentowane:

1. wspólnota doświadczenia aktualnego,
2. wspólnota przeszłości,
3. wspólnota celów i perspektyw życiowych (bądź ich braku).

Za inne kryterium przyjmując można identyfikację JA wiersza z sytuacją grupy społecznej i wynikający z niej stosunek do zachodzących przemian. Byłyby to:

1. wspólnota przetrwania,
2. wspólnota adaptacji,
3. wspólnota kontestacji.

Wprawdzie przykłady na drugą z nich znaleźć najtrudniej, a pewnie i próżno szukać; pozostałe rozwarstwiają się na wiele odcieni, bo każda dotyczyć może różnych sfer życia: prywatnego, publicznego, polityki i sztuki.

Czy podążając tym tropem da się wyodrębnić jeszcze inne wspólnoty, dopisując je do tego wrywkowego katalogu oferowanych postaw i związków autora z projektowanym przezeń czytelnikiem idealnym? Na przykład: czy jeśli poeta często demonstruje postawę alienacji, to może się odwołać do jakiejś wspólnoty asertywności? Już sama nazwa brzmi oksymoronicznie. Czy więc w tym jedynym wypadku jakkolwiek wspólnota z odbiorcą byłaby wykluczona? Czy może prezento-

wana postawa niezależności i osobności (ale nie traktowana jako dydaktyczny wzorzec do naśladowania) nie spotka się na drugim brzegu komunikacji poetyckiej z reakcją przez autora niepożądaną, na przykład z odruchem zdystansowanego współczucia zamiast empatii? Wydaje się, że czytelnik, jako mniej albo bardziej empatyczny świadek prezentowanej w wierszu postawy, ma raczej adorować niż podzielać wyznane przez poetę marzenia, złudzenia, depresję, chandrę, melancholię, nudę, beznadzieję, samotność, stany przeziębienia, kryzysu tożsamości i bólu zęba, senne koszmary, frustracje z nadmiaru przeżyć lub niespełnienia aktów twórczych i seksualnych.

Niezależnie od różnicy opcji: nastawienia na odrzucenie w odbiorze albo na zwykły podziw, obydwie te gry z czytelnikiem zakładają jego szeroko rozumianą akceptację dla wiersza, to znaczy przyjęcie w akcie odbioru reguł proponowanych przez autora. Ponad poszczególne wspólnotami sytuuje się chyba jedna jako nadrzędna: wspólnota lektur szkolnych i studenckich, niezbędna w rozpoznawaniu pewnych wzorców postaw lirycznych i tropów intertekstualnych: odwołań do Biblii, Baczyńskiego, Bursy, Grochowiaka, Herberta... i znajomość głównych patronów, którymi są w tym wypadku francuscy poeci „wyklęci”, z Villonem, Baudelaire’em, Rimbaudem.

Wspólnota afirmacji

Prawie nie istnieje w stanie czystym, a przeważnie wpisana w cudzysłów przekształca się we wspólnotę niedoli. Próby racjonalizacji wizji świata, oparte na wierze w jego ład, należą do wyjątków. Oto przykład, w którym manifestuje się plan integracji rzeczywistości dotąd podzielonej i trwa – jak głosi tytuł wiersza Romana Działkiewicza, który w skróconej formie został powtórzony w nagłówku cytowanej książki krytycznej – *Chwilowe zawieszenie broni w wojnie pokojowej*:

i to miejsce także już dawno zostało nazwane
a wszystko razem składa się z niezliczonej ilości elementów o

różnym kształcie wielkości i kolorze połączonych ze sobą
w najróżniejsze sposoby i leżących w różnych odległościach
od siebie niczego więcej nie jestem w końcu pewien

zapalmy na moment światło i zgaśmy znowu ciemność
zrobi się z tego mam nadzieję (my jesteśmy bezradni naukowcy są
bezradni papież też jest bezradny) jedną gęstą całość

Wspólnota z czytelnikiem budowana na „zdrowym rozsądku”
wpisuje się jednak w cudzystów ironii. To oferta dyskretnie sparodiowana, a więc pośrednio odrzucona, wskazana tylko jako złudzenie poznawcze, czyli ostatecznie zaadresowana do wspólnoty innej – współ-wątpiących w sensowność zastanego urządzenia świata.

Wspólnota niedostosowania

Słońce weszło nie tak jak powinno wzejść.
Południe nie było w południe.
Nie; nie powinno tak być. Wszystko ma swoje
Miejsce, granice i prawa. Ten dzień
Odszedł nie wiadomo kiedy. Wbrew mojej woli
Sam rozpiął swój porządek. Wiem, wiem dokładnie:
Przeciwno mnie
(Marian Kisiel: *Wiem, wiem dokładnie*)

Niezgoda na upływ czasu zostaje w puencie wyostrzona, a niezgoda na świat paranoicznie przenicowana poprzez wskazanie świata jako strony obwinionej – trochę podobnie jak dawniej Andrzej Bursa pisał w wierszu *Zażalenie*, z tą różnicą, że tu niezgoda ma charakter nieromantyczny, jest raczej kapitulacją niż buntem. Poeta dopisuje tym wierszem głosę do powszechnych narzekań na to, że „czas ucieka”. W wielu wierszach świat okazuje się po prostu pod różnymi względami źle urządzony, nieprzyjazny czy nawet „niehumaniczny” i agresywny wobec jednostki, która jako bezbronna musi go przyjąć, skazując się na klęskę i niewolę:

Zanim podejdziesz do okna przywitać
się z dniem [...]

[...] jeszcze stoisz
 odkryty bezbronny jak mgła nim pochłonie
 ją ogień zimnego poranka
 (Jarosław Klejnocki: *Kraków, mgła*)

Wspólnota bezsilności

Bezsilność, czasem wyrażana w formie epistolarnej, zwłaszcza gdy adresat listu pozostaje umowny, świadczy o tym, że „Ja” szuka zrozumienia u czytelnika, ale trudno uznać, czy oczekiwanie empatii ma przede wszystkim zjednywać odbiorcę do osoby, wywołać jego współczucie, czy też skłonić go do podobnej diagnozy własnego życia.

Nim rdza pokryje pola
 znów kilka decyzji trzeba będzie podjąć,
 które nic nie wniosą. Doraźnych rozstrzygnięć pozorność
 (Rafał Rżany: *Okno, list*)

Przyjęcie zasady niezaangażowania i rezygnacja z czynnego buntu stała się jednym z głównych wyznaczników postawy pokolenia literackiego, ale ma różne źródła i motywacje.

powoli i ostrożnie
 wyjęto z naszych rąk
 ostre przedmioty które
 były niebezpieczne
 dla naszego życia
 i zdrowia
 [...]

 pozy nasze które
 pokazywano nam później
 na fotografiach
 rzeczywiście nie były
 potrzebne i bezpieczne

To wiersz Szymona Kantorskiego zatytułowany datą 3 XI 1988, która nasuwa polityczny kontekst tego rozbrojenia czy dobrowolnego złożenia broni.

Czasem postawę niezaangażowania uzasadnia świadomość, iż niezgoda na świat stała się pustym rytuałem, zwłaszcza gdy podsztyta jest niewiarą w jakąkolwiek moc sprawczą i jakikolwiek wpływ na przebieg Historii. Stąd autoironia:

Noc wyciąga dolara i przylepia go
na spoconym czole nieba. Biedni uśmiechają się
do bogatych bo nie mogą
kopnąć ich w dupę.
Nic za darmo.
Jestem zmęczony. Dzisiaj przez długie godziny
nawoływałem do zamieszek, roznosząc ulotki
deszczu. Niebo było złowrogie.
Trzymałem pięść wzniesioną
na wysokości czaszki.
Maszerowałem po pokoju.
Kto zamyka oczy dnia?
(Krzysztof Jaworski: *Zmierzch*)

Obok głosów zdystansowanych do losów świata, człowieka i cywilizacji znajdziemy relikty pełnego zaangażowania, przykłady wręcz naiwnej publicystyki poetyckiej, nieraz formułowane w pateetycznych apostrofach – niby z poprzednich epok albo z kajetu licealistki:

Szalony przewodniku kalekiego stada
łąd z łądem spiąć umiałeś podwodnym tunelem
dotrzeć do wnętrza ziemi, do przedmieść wszechświata
a odchodzących od siebie czy umiesz odmienić?
(Agnieszka Herman: *Człowiek II*)

Wspólnota beznadziei

W różnych wariantach powraca także motyw stanu „niechęistwa”, frustracji wywołanej monotonią życia i nudą, które kojarzą się z „martwą perspektywą młodości”, doświadczaną czterdzieści lat wcześniej przez Andrzeja Bursę:

Żadnych zmian. Choć można było inaczej
 Kochać się jak zwierzęta,
 gryząc usta i plując krwią
 (Mariusz Grzebalski: *Morze*)

Poczucie beznadziei wyraża się także w przewidywalności dalszego przebiegu własnej biografii, która, choć w szczegółach pozostaje wielką niewiadomą, znana jest w swym ograny schemacie, i to już w fazie prenatalnej, czyli przed swym właściwym początkiem:

Jeszcze nie przyszliśmy na świat
 [...]

 A już czekają na nas
 spakowane tornistry
 mundury szyte na miarę
 ślubne fotografie
 [...]

 pogrzebowe wieńce
 (Janusz Koryl: *Daleko i blisko*)

Marcin Sendeccki stwierdza, iż pewne i przewidywalne są tylko święta i rytuały, natomiast okala je niepewna codzienność, w której każdy plan przegrywa z przypadkiem, gdyż

[...] Teraz i za tydzień, oczywiście nie do
 ustalenia

Kiedy indziej poezja – jak w przypadku Andrzeja Stasiuka – eksponuje niepewność zawieszenia w czasie i trwania nieskończonego Teraz.

Wspólnota kontestacji

Nic już nie jest w stanie mnie zaskoczyć
 [...]

 Gdybyśmy mogli wyjść
 niepostrzeżenie poza granice miasta [...]

pozbawieni wszelkich złudzeń, odwrócenii plecami do świata i szczęśliwi jak nigdy przedtem. Każdy na swój rachunek
(Krzysztof Śliwka: *Noc brzuchomówcy. Część siódma*, „*Weseli figlarze*”
Celnika Rousseau albo list do Maćka Meleckiego)

Ucieczkę uzasadnia całkowite odrzucenie aktualnej i dostępnej wersji świata.

Po zdjęciu czarnych okularów
ten świat przerażający jest tym bardziej
Prawdziwy jest
(M. Świetlicki: *Le gusta este jardin?*)

Inną możliwością jest asertywność i stan izolacji:

Trzeba
się myć, kiedy patrzy się na to

wszystko. Trzeba się myć, żeby
nie przywyknąć.
(Mariusz Grzebalski: *Krety*)

Bunt Jacka Podsiadły wydaje się ukierunkowany najbardziej wszechstronnie, wręcz promieniście. Godzi i w etos „Solidarności”, i papieża, i historię, i tradycję, i państwo z jego instytucjami – oczywiście z komisją poborową na czele. Podsiadło czuje się chyba zarazem najbardziej „wyzwolony i wpisany w teraz”, znajdując „coś więcej niż kryjówkę”. Jego azyl jednak pozostaje dla czytelnika niedostępny; nie jest żadnym zaproszeniem do współudziału ani naśladownictwa; wydaje się nawet niemożliwy do pełnego zrozumienia – jako wypełniony hermetyczną metafizyczną tęsknotą indywidualisty i eremity, tworzącą niepowtarzalny konglomerat znanych wątków filozoficznych Wschodu i Zachodu. Kontestacja kształtuje styl życia w „dzikości”, z dala od cywilizacji miasta i tłumu.

Świetlicki z kolei ujawnia tęsknoty za wolnością „od”, która wyznacza przestrzeń ucieczki bez szansy na trwały azyl. Negacja, obejmująca różne akty rzeczywistości jest raczej sytuacyjna niż systemowa i programowa, toteż w znacznie mniejszym stopniu

może liczyć na psychiczne wsparcie ze strony odbiorcy; poeta więc zawiązuje z czytelnikiem najwyżej pakty wspólnoty doraźnej, efemeryczne jak wiersz-kartka z dziennika. Demonstrowana postawa pozostaje słabo zdefiniowana, a zatem trwalsza z nią solidarność jest niemożliwa. Najdonośniej brzmi niezgoda na aneksję własnej osoby i twórczości przez instytucje. Świetlicki boi się oficjalnej akceptacji, która obezwładni jego bunt, boi się „upaństwowienia” przestrzeni swej z trudem budowanej (choć częściowo urojonej) autonomii – i w życiu, i w poezji. Oto zakończenie wiersza *Polska* złożonego z długiej serii wyliczeń z anaforą „I kiedy...”:

i kiedy Sejm obraduje i słyszę to wszystko przez radio w zakładzie
fryzjerskim
i wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się
i triumfalnie zaprzeczam

Warto zauważyć, że fragment pochodzący z tego właśnie wiersza – „mają swojego poetę” – został sparafrazowany w tytule antologii, a wiersz oświecla ironicznie potrzebę aneksji poetów jako swoich i neguje jakąkolwiek wspólnotę autorsko-czytelniczą opartą na zgodności poglądów albo naśladowaniu postaw. Świetlicki sugeruje, że taki związek oznaczałby uzurpację i zawłaszczenie przez reprodukcję jego indywidualizmu.

W innym miejscu ten sam poeta manifestuje swe niezaangażowanie znacznie ostrzej, choć zarazem ojczyznę, nazwaną „tą szczupłą dziwką”, wykropkowie w tytule do czytelnego skrótu: *...ska*. Czy takie manifestacje postawy mogą być obliczone na solidarność czytelnika, usytuowaną bliżej apolityczności albo bliżej anarchii – co trudno ustalić, gdyż Świetlicki do niczego nie namawia i nie agituje, spisując tylko swą fragmentaryczną autobiografię, w której chce występować na prawach wyjątku, a nie społecznie użytecznego modelu. Bunt wobec instytucji państwa przypomina znowu postawę Bursy *à rebours*: tamten pisał paranoiczne zażalenie do Ministra Sprawiedliwości z powodu prześladowania go przez pań-

stwo; natomiast Świetlicki stwierdza, iż jego osoba jest dla państwa obojętna: „Niczego o mnie nie ma w Konstytucji” (*Le gusta este jardin?*).

Pewien margines porozumienia z czytelnikiem stanowi natomiast forma najłatwiejsza, za jaką trzeba uznać kabaret lub szopkę polityczną. Odosobniona w antologii fraszka (zresztą niewysokiego lotu) o wyborach prezydenckich, *Grzyby* Jacka Sierpińskiego, jest odwołaniem do poetyki „kawału” (wicu), gatunku folklorystycznego, który integruje społeczeństwo najszybciej, choć zarazem nie-trwale.

Eskalacja buntu prowadzi do niezgody ze sobą. Wróćmy jeszcze do Świetlickiego. Wyznaje on, iż przeżywa kryzys tożsamości i dokonuje krytyki swych różnych autoportretów, a więc zmiennych wersji siebie, z których żadnej nie chce zaakceptować:

Cały pokój jest obwieszony Marcunami.
Przynajmniej raz w tygodniu wiem jednego Marcina.

Ale na koniec jakby troszczy się o swą legendę, gdyż motywy autobiograficzne naruszają oczekiwany przez czytelników (współczesnych i zapewne potomnych) stereotyp „poety wyklętego”:

Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci.

Zdaje się, że to pewien kłopot, ale wers wolno odczytać również inaczej – jako pragnienie ucieczki z pola akceptacji zagarniętego przez mit.

Zwierzenia o własnej osobności, sytuującej podmiot w opozycji do świata, niekiedy (rzadko) doprowadzają także u innych poetów do autodiagnozy, odnajdującej przyczynę tego konfliktu nie w kształcie rzeczywistości, ale w sobie:

zamknięty w sobie jak orzech, a może
zaciśnięta pięść, uporczywie zapisuje stany własnej
schizofrenii
(Marian Kisiel: *Nie od dzisiaj, wczoraj*)

Następnie poeta wylicza elementy składające się na negatywne tło, z którego wyodrębnia własną osobę – także spośród różnych grup społecznych. Wymienione przezeń kategorie można zatem wykluczyć z grona odbiorców wirtualnych wiersza. Polegająca na stwierdzeniu „nieprzynależności” identyfikacja negatywna, która musi pojawić się w akcie lektury, wydaje się jednak trudna, to znaczy żaden czytelnik konkretny nie może obiektywnie stwierdzić, że do którejś z wymienionych kategorii nie należy – jeśli założyć, że naprawdę chodzi nie tylko o autorów książek i wyszczególnione profesje, ale o szerzej pojęte charaktery i postawy:

gdy wyprostuję głowę, atakują mnie opasłe
tomy opasłych nudziarzy, kostycznych kaznodziejów, błądych
utopistów, zawirowanych marzycieli i tępych egzegetów prawa

Trudno mówić o jakimkolwiek społecznym oddziaływaniu nowej poezji buntu (czy też: poezji nowego buntu), jeśli uwzględnić praktykę czytelniczą i przyjąć, że głównymi świadectwami odbioru są głosy jej apologetów albo pozorowanej opozycji, a ośrodek obu tych grup stanowi grono krytyków towarzyszących. Wewnątrzpokoleniowy podział ról ma w znacznym stopniu charakter sztuczny, choć takim twierdzeniem nie chcę podważać rzeczywistych opozycji ideowych i artystycznych, których dowody wydają się przekonujące. O nieautentyczności sporu z lat dziewięćdziesiątych świadczy jednak jego zamknięty, wewnątrzgeneracyjny charakter, choć usurpuje on sobie rangę największej psychomachii przełomu komunikacyjnego i politycznego, mającej obejmować czytelników wszystkich generacji. Drugim stopniem tej usurpacji jest rozszerzenie jego zasięgu na całe społeczeństwo – poprzez milczące utożsamienie życia literackiego z pozaliterackim.

Wspólnota prowokacji

Formuła ta brzmi oksymoronicznie i absurdalnie, gdyż prowokacja opiera się na konflikcie, choć powstaje on często właśnie przez

pozorowanie wspólnoty. Na pewno istnieje tu rozdźwięk między odbiorcą wirtualnym a konkretnym. Adres prowokacji zazwyczaj mieści się poza kręgiem czytelników rzeczywistych, a więc sam akt nie trafia do swego właściwego adresata, na przykład obywatela prawomyślnego, konserwatywnego, wyposażonego w etos patriotyczno-narodowowyzwoleńczy, gdyż ten staje się czytelnikiem tej poezji (i zresztą poezji w ogóle) raczej tylko przygodnie. Prowokator czytany jest przede wszystkim przez tych, wśród których może liczyć właśnie na pełną akceptację i solidarność z demonstrowaną postawą sprzeciwu. Dzieje się to samo, co w przypadku agitacyjnej twórczości socrealizmu, która czytana z reguły przez aktywistów, przekonywać mogła przede wszystkim tych, co już byli przekonani, osiągając zerowy skutek perlokucji.

Wiersze obliczone na szok naruszają tabu zazwyczaj poprzez złamanie zasady *decorum*, celową niestosowność stylu wobec podjętego tematu. Groteska-makabreska i czarny humor nie są społecznie dopuszczalne jedynie w kilku sferach: Holocaustu, obozów koncentracyjnych, a także niektórych groźnych chorób, np. raka. Jacek Sierpiński narusza je w wierszach *Nowa onkologia* i *wytapianie smalcu*. Prowokacja najgłośniejsza to niewątpliwie metafora Marcina Świątlickiego, pojawiająca się niespodzianie w puencie zatytułowanego niewinnie wiersza *Przed wyborami*, będącego reportażem lub kartką z diariusza, dedykowaną Marcinowi Sendeckiemu: „ogród koncentracyjny”. Ta definicja sytuacji po Przełomie wywołała protesty podobne do słynnej instalacji Oświęcimia z klocków lego.

Tabu najczęściej naruszonym – zakładając, że w sferze mówienia o seksie ani podejmowaniu wątków skatologicznych już ono prawie nie istnieje – pozostają patriotyczne symbole i martyrologia narodu. Obrazek Andrzeja Stefana Rodysa *Gąski z Westerplatte* to sielanka z pastuszkami i fujarką między stadem domowego ptactwa, tyle że skonstrastowana z „niestosownym” dla tej konwencji miejscem. W finale usłyszymy jednak odwołanie intertekstualne do wiersza Gałczyńskiego, z którego baśniowo-metafizyczną wizją bitwy obronnej oswoiliśmy się już na tyle, by nie dostrzegać w niej dysonansu:

grał pastuszek i gąski się pasty
i czwórkami szły do nieba

Parafraza ta nie jest więc profanacją Historii, ale służy rewizji Mitu. Z kolei Muniak Staszczuk w wierszu *Sanacyjny polegli* włącza się do akcji odbrażawiania narodowej historii, bezceremonialnie naruszając *sacrum* powstania warszawskiego:

Czasy starej Warszawki
Dziewczęta z pipkami w okopach

Prowokacja polega najczęściej na swobodnym trawestowaniu tradycji literackiej i narodowej mitologii. Często wymierzona jest w zabytkowy już paradygmat romantyczny i wielokrotnie zszargane (przez futurystów lub Gombrowicza) patriotyczne świętości – zarówno historyczne, jak współczesne. Darek Foks na przykład wymierza *Kopniak w dupę dla Maćka Chelmickiego*. Kiedy jednak Miłosz Biedrzycki pseudonimuje Polskę za pomocą anagramów jako kraj Akslop, chlubiący się egzotycznymi poetami, takimi jak Diwron i Cziweżor, jego parafraza ostatecznie nie wydaje się atakiem, ale przeciwnie, apoteozą ojczyzny, tyle że przyjmującą punkt widzenia cudzoziemca, a więc eksperymentalną perspektywę zewnętrzną, która po europejsku relatywizuje narodową mitologię, wskazując na jej ograniczony, lokalny zasięg.

Niekiedy trudno odróżnić troskę czułego reportażysty interwencyjnego od aktu prowokacji. Są to sytuacje realistycznego portretowania dysonansów życia, w którym zazwyczaj *sacrum* się miesza z *profanum* – co poeta uczciwie jedynie odkrywa i tak opisuje:

po między jedną a drugą tragedią
idę sikać
i włączam alarm w łazience
rury zgięte w kolanach biegną pod ziemię
(Piotr Jasek: *** inc. „po między...”)

Za swoistą profanację można uznać zestawienie życiorysów wieszczów z biografią i sukcesami hodowlanymi Miczurina, gdzie

ten ostatni służy za argument w apoteozie poświęcenia życia dla idei – tak dzieje się w utworze Krzysztofa Jaworskiego *Mickiewicz dojada Słowackiemu*.

Jedną z najgłośniejszych prowokacji był *Wiersz wspólny (pół-finałowy)* – dzieło trzech Marcinów: Barana, Sendeckiego i Świetlickiego, ze słynną konstatacją: „Tak, za oknem ni chuja idei”. Niezależnie jednak od tego, z jakich powodów szybko zyskał niebywałą popularność – czy ze względu na to właśnie zdanie, czy na manifestację polemiczną wobec tradycji postawy – umieścić go trzeba w kontekście poważnej dyskusji o miejscu i roli poezji.

Inaczej, rzecz jasna, dzieje się w przypadku polemik opatrzonych adresem konkretnym w dedykacji. Czasem jednak trudno uwierzyć, że manifestacja odmiennego stosunku do historii adresowana jest nie do rówieśników, ale do głównych oponentów, czyli Nowej Fali z jej przedłużeniem o pokolenie Jana Polkowskiego, uznanego zresztą chyba niesłusznie za najbardziej reprezentatywnego i służącego za najważniejszego adresata polemik. Chodzi raczej o to, by dostarczyć swojej wspólnocie pewnych modeli postaw asertywnych, takich, które ta przyjmie na własny sztandar. Wiersz bywa więc obliczony na aprobatę czytelnika, uświadamiając mu nowy układ między jednostką a społeczeństwem, albo próbując tę zmienioną relację dopiero zdefiniować.

Można też prowokować megalomanią wobec rówieśników – jak poeta, który w swym wierszu uśmierca konkurencję, z Podsiadłą i Świetlickim na czele, by na sposób futurystyczny (*But w buto-nerce*) spuentować taką samooceną:

Największym poetą
jestem zatem ja
Koronkiewicz Wojciech Maria
(Wojciech Maria Koronkiewicz: *Reszta się nie liczy*)

Próba wyłamania się z jakiegokolwiek wspólnoty poetów kończy się na paradoksalnej deklaracji wierszem:

i nie nazywaj mnie poetą
poezję piszą absolwenci
(ExPert: *** inc. „i nie nazywaj...”)

A dalej czytamy deklarację, marzenie albo racjonalną prognozę o własnych wytworach tej programowej „nie-poezji”:

nie będą się ich uczyć w szkole

Potem już łatwo odgadnąć rym „ludyczny”, który pojawi się w puencie:

bo moje wiersze są jak pałka
każdemu chętnie przypierdole.

A jeśli dodać do tego, że autor podpisuje się pseudonimem „ExPert”, groźba użycia wskazanego zamiennika wierszy brzmi nawet wiarygodnie. Najślabiej wypada prowokacja posługująca się wulgaryzmami, jeśli nie są one przyprawą, ale daniem głównym, kiedy bywają nadużywane i nie tworzą znaczącego dysonansu z wysokim tematem lub stylem. Utwór wówczas odwołuje się dość otwarcie do określonej wspólnoty językowej z czytelnikiem poezji, który prawie nie istnieje – do środowiska przestępców lub meneli.

Coś dzisiaj mnie wpierdala
Jak robal żre jabola
Dziś miasto najebane
Przekrwione oczy ma
(Jarek Suszek: *Bezsenność*)

– i tak dalej, od góry do dołu, przez pięć tetrastychów.

Efekt szokowania językiem osiągać można jedynie poprzez dziwność skojarzeń, o co jednak coraz trudniej, w miarę upowszechniania się surrealistyczno-dadaistycznych zderzeń słów i obrazów. Yewhen Michnowsky proponuje *collage* parodiujący *Młodą literaturę*, co zapowiada tytułem swego wiersza, jednak styl, mający sumarycznie wyjaskrawić najczęstsze praktyki różnych poetów, wydaje się bardzo zgodny z tą praktyką i zlewa się z nią w jednopoziomową wypowiedź, zacierając ironiczny dystans.

Sławomir Żuberek w wierszu *Kto mu napluł do butów* powtarza gesty futurystów, a inspirację tę potwierdza w innym tekście

zastosowanie futurystycznej właśnie, pseudo-fonetycznej ortografii. Jednak prowokacja aranżowana jest sztucznie i ma adres pusty, gdyż po siedemdziesięciu latach znacznie obniżył się próg wrażliwości odbiorcy, a więc i zmalała szansa zaskoczenia.

Z przeżartych solą okrętów
z bomby chmur przemysłowych
ja z barbarzyńskim akcentem
sikam na wasze głowy.

Taki zwrot już nie wystarczy za prowokację estetyczną – nawet jeśli zapomnieć, że u Brunona Jasińskiego nie takie rzeczy się działy, skoro wymyślił *Rzygające posągi*; pozostaje więc z wierszyka Żuberka tylko żart, zresztą nie najwyższej próby.

Prowokację zwykliśmy traktować jako akt sytuacyjny, umieszczony na przeciwnym biegunie schlebiana ukształtowanym i przewidywalnym gustom czytelnika. Tymczasem od dawna nie są one już tak od siebie odległe, a można nawet (prowokacyjnie?) założyć, iż pierwszy akt mieści się w drugim, czyli że prowokacja również zaspokaja oczekiwania i potrzeby konsumenta, który bywa właśnie smakoszem prowokacji. Skandalizowanie staje się bowiem jeszcze jedną konwencją i jeszcze jednym stereotypem odbioru¹⁰ – podobnie jak thriller czy horror, które wprawdzie mają straszyć, ale przecież ostatecznie nie wstrząsać i doprowadzać do *katharsis*, lecz właśnie w ten szczególnie sposób zabawić.

Wspólnota estetyczna

Czym się podobać i jak uwodzić słowem? Odpowiedź wydaje się prosta. Z pewnością trudno robić to, przybierając określoną postawę albo światopogląd, bo te trzeba dopiero zdefiniować i wyłożyć,

¹⁰ P. Michałowski: *Strategie skandalu i stereotypy odbioru*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki i G. Gazda. Warszawa 2003; M. Tramer: *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*. Katowice 2000.

a następnie ewentualnie do nich przekonać. Uwodzi się językiem i kunsztem formy, a więc albo wdzięczącą się frazą z mistrzowsko stosowaną przerzutnią (jak Jacek Podsiadło), albo doskonałością wiersza metrycznego (jak Anna Piwkowska), albo urodą kalamburu (jak Robert Tekieli), albo barokowym obrazowaniem (jak Wojciech Wencel), albo głębią stylizacji (jak Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki).

Problemy estetyki pojawiają się zwłaszcza w prezentacjach epickich i usprawiedliwiają dominację postawy estetycznej – jakby w rozroku między pięknem a brzydotą, co proponuje np. Robert Adamczak w utworze *Nazywając po imieniu*. Wyrażana bywa zdolność do abstrakcyjnej syntezy tych opozycyjnych kategorii, ale zwykle zostaje ona wymuszona lub wykoncypowana, gdyż naturalne dla większości czytelników pozostaje obcowanie z tradycyjnym (od dawna już wystarczająco rozszerzonym i różnorodnym) pięknem; natomiast brzydota wymaga dopiero trudnego osławiania albo heroicznego gwałtu na własnym guście.

Manifestowanie takiej postawy pośrednio projektuje odbiorcę: byłby nim ktoś podobny do mnie („Ja” autora), a więc osoba z miasta, wychowana na tych samych kanonach piękna, ale zarazem będąca kimś, kto chce się poza te kanony jeszcze wychylić, by poznać obcą „drugą stronę” rzeczywistości („prawdę”), jakąś podszewkę świata – jeśli takowa jeszcze istnieje. Ten ktoś ma więc zmierzać jedynie do eksperymentalnej transgresji na moment, a przejście na drugą stronę asekurować dystansem. Projektowany odbiorca ma zatem w gruncie rzeczy podzielać prawo „Ja” do izolacji od brzydoty i cierpienia:

Gdzieś za wzgórzem poznania
 prawda knajpianych bardów
 kaleczy kość do rdzenia
 (Tomasz Konrad Augustyniak: *J.A. Rimbaud*)

Za to wzgórze wiodą liczne trasy wycieczek, ale żadna z nich nie zakłada przeprowadzki na stałe.

Wspólnota estetycznej niezgody wydaje się wyraźniejsza niż wspólnota jakichś preferowanych nurtów poznania i sztuki, pośród

których pojedyncze manifestacje dadaizmu czy lingwizmu giną w gwarze różnokierunkowych tęsknot. Wiele utworów ujawnia na przykład krytyczny stosunek do kultury masowej poprzez ironiczne parafrazowanie jej wzorców i często stosowaną parodię, która oczywiście obliczona jest na solidarne obśmiewanie wskazanego zjawiska. Wiersz Pawła Filasa *Z poematu efka* najpierw karykaturalnie streszcza polski film, a potem nagle eksponuje wtrąconą formułę z języka telewizji:

Korzystając z okazji, że jestem drukowany chciałbym pozdrawić
kolegów z wojska

Marcin Baran w utworze dedykowanym Janowi Polkowskiemu *Dlaczego Poeta* podważa i wyśmiewa koncepcję „poezji natchnienia”, przywracając niejako adresata do rzeczywistości. Ten akt demitologizacji przypomina znowu gesty Bursy. Z kolei *Konfesata* Jacka Podsiadły jest parodią *Widokówki z tego świata* Barańczaka.

Nie można jednak wykluczyć, iż niektóre wiersze obliczone są na szok w lekturze, bo konfrontując przeciwstawne wobec siebie konwencje nadania i odbioru¹¹, realizują strategię nieskuteczną poprzez naiwny wybór przewidywanej konwencji czytania. Chcą prowokować poprzez obrażanie domniemanego gustu czytelnika poezji, przypisywanego mu tak, jakby był starszy o dwa stulecia, a kanony estetyczne od romantyzmu do wczoraj nie uległy żadnej demokratyzacji. Tak jakby nie było po drodze ani Baudelaire’a, ani Różewicza, ani Bursy, ani Grochowiaka, ani Wojaczka. Jakby w ogóle nie było rewolucji poezji nowoczesnej, a polemikę z tradycją można było prowadzić, prócz Nowej Fali, jedynie z Mickiewiczem, czyli ponad głowami pokoleń pośrednich, ignorując wszystko, co się zdarzyło w czasie pomiędzy adwersarzami. Oto przykład takiej właśnie walki z wiatrakami:

Gdzieś tam lecą
Dwa łabędzie

¹¹ K. Bartoszyński: *Odbiór a konwencje literackie*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1986.

Szyjami machają
 Już im się niedobrze robi jak w nich ciągle chlebem rzucają
 (Dariusz Brzóska Brzoskiewicz: *O przeżartych labędziach*)

Można się tu jednak dopatrzeć bliższego w czasie obiektu parodii: haiku, ale w jego postaci najmodniejszej, zeuropeizowanej w odmianie popularnej, a więc lekkiej, łatwej i przyjemnej, bez akcentów obscenicznych i turpistycznych. W innych sytuacjach trudno odnieść tego rodzaju parodię konwencji do praktyki współczesnej, a nawet można uznać, że nie dotyczy zamierzczonej sentymentalnej tragedii, ale jej zmutowanej współcześnie formy – telewizyjnej opery mydlanej:

Wyjęła kamyk z buta
 Uwierał ją wielki palec
 Ach jak wielki ten palec
 I jak boli
 (Dariusz Brzóska Brzoskiewicz: *Nieszczęsna*)

Wspólnota lektury

Autokomunikacyjny charakter literackiego getta, niezmienny przez demokratyczny przełom, choć przez niektórych autorów bywa dotkliwie uświadamiany, nie narusza w niczym dawnego rytuału życia literackiego:

coraz natrętniej błąkam się po mieście literatów
 pokazuję dwa wiersze
 ale nikt mnie nie chce
 (Danuta Błaszak: *Miasto literatów 1988*)

Wojciech Maria Koronkiewicz stwierdza w puencie jednego ze swych utworów: „i nawet tego wiersza nie ma czytać komu” (*Trzy razy zakonnica, dwa razy Kazanecki*). Świadomość niszowego odbioru poezji i jej społecznej zbędności towarzyszy jednak nie-licznym manifestacjom postaw:

Fabryki nie czekają na nasze wiersze.

[...]

Lud zajął śródmieście

I nikomu już nie jesteśmy potrzebni.

(Krzysztof Jaworski: *Niebieskie oczy proletariatu*)

Znajdziemy jednak również przykłady braku złudzeń co do reguł komunikacji literackiej, która pozostaje teatrem mowy, nie naruszając konwencjonalnego układu nieprzekraczalnych ról autora z jego rozmaitymi wcieleniami i autokreacjami oraz czytelnika – usytuowanych zawsze po przeciwnych stronach tekstu:

Nie przyznam się, że to ja Do końca
zostaniesz tam w bliżej nieokreślonej strefie
po drugiej stronie książki gdy JA-POETA z
obsesją będzie sznurować buty na dalsze
w czarno-białej epoce a raczej szaro-szarej
pułapce fabrykującej kolorowe książki
o coraz droższych okładkach
(Ewa Sonnenberg: *Inflacja*)

Wydaje się więc, że dawna utopia komunikacyjna trwa nadal, choć została przebudowana w detalach. Zakłada ona milcząco, że poezja funkcjonuje w obiegu powszechnym, na równi z informacją rozpowszechnianą przez media masowe, podczas gdy w istocie jest przecież zjawiskiem niszowym, klubowym, zamykającym się w parotysięcznym gronie koneserów i hobbystów. Po roku 1989 zmieniło się wiele w układzie komunikacji literackiej, ale pozostało właśnie dawne wyobrażenie sztucznego świata literatury jako enklawy otoczonej zieloną granicą, czyli – poromantyczna utopia oddziaływania, wedle której poezja, choć nie stanowi wiarygodnego odwzorowania i czytelnej reprezentacji świata realnego, zachowuje głos decydujący. Życie literackie jest nadal milcząco uznawane za synekdochę życia pozaliterackiego, a nawet za jego część centralną, w której rozstrzyga się wszystko dla wszystkich: poetów i czytelników, ludzi piśmiennych i analfabetów.

Piotr Michałowski

What to be liked with? How to shock? What to discover?
A reader designed in formerly young poetry

Summary

The article is an attempt to reinterpret the literary breakthrough in the Polish poetry after 1989 when the new generation, the first in the conditions of political freedom, debuted. A new system of literary communication changed former relations between the author and the reader and created the need to transform the styles of reception or work out the new ones. A diagnosis of changes in this field based on a poetical analogy *You have your own poets*, apart from the modification of old models and strategies of communication assumed in works, reveals the continuation of the former ones. The established author-reader community changed as a result of the removal of censorship, causing another type of the split of message intention into two addresses, i.e. the person being attacked (the victim) and the viewer (the witness) of the attack. Besides, other sender-receiver communities, affirmation, maladjustment, helplessness and hopelessness were shortly characterised. The community of defiance (mainly on the example of attitudes by M. Świątlicki and J. Podsiadło) and the community of an aesthetic, social, and national provocation though based on the exhausting scope of taboo and losing its strength as the receiver gets used to these actions were more specifically described. All ephemeral communities and pacts formed with the reader are occasional and short-term in nature and are placed in one higher reading community which creates the frames of communication between the author and the reader on the basis of a similar knowledge of books and conventions.

Grzegorz Jankowicz

Uniwersytet Jagielloński

CZY MOŻLIWA JEST POEZJA RADYKALNA? ANDRZEJ SOSNOWSKI I POLITYKA LITERATURY¹

Czym jest poezja radykalna? Przymiotnik „radykalny” używany jest przede wszystkim w dyskursie politycznym, do którego wszedł w XVIII wieku na określenie zwolennika reform strukturalnych i instytucjonalnych. Bardzo szybko zaczął być utożsamiany z przedstawicielami lewicowych ruchów politycznych, choć od czasu do czasu pojawiał się także w języku prawicy, a to przez wzgląd na etymologiczne znaczenie, które komplikuje nieco „ideologiczną czystość” tej kategorii. Łaciński źródłosłów *radix* oznacza ‘korzeń’ lub ‘źródło’. Z etymologicznego punktu widzenia ‘radykał’ to zatem ktoś, kto wraca do korzeni, kto idzie pod prąd, by wrócić do źródła. Obydwie strony ideologicznego sporu mogą znaleźć w tym splocie znaczeń coś dla siebie. Ci z lewa zmierzają do korzeni, by je wyrwać z jałowej ziemi, zniszczonej konserwatywnym nawozem. Ci z prawa wracają do źródeł, by chronić je przed zgubnym wpływem rewolucji.

Przymiotnika „radykalny” używamy dziś także w odniesieniu do teorii i teoretyków. Mówimy o teorii radykalnej i radykalnych myślicielach, mając na myśli takie sposoby myślenia, pisania i działania, które wykraczają poza zinstytucjonalizowane modele refleksji,

¹ Niniejszy tekst stanowi kontynuację rozważań na temat polityki literatury (szczególnie w kontekście dwudziestowiecznej poezji polskiej), które zainicjowałem artykułem *Moralność formy. Zbigniew Herbert i hegemonia dyskursu poetyckiego* (W: *Herbert [nie]oswojony*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Wrocław 2008). W obu szkicach odwołuję się do podobnego zaplecza teoretycznego i filozoficznego (Jacques Rancière), ale wnioski, które wyciągam na temat twórczości Herberta (w *Moralności formy*) i Sosnowskiego (w niniejszym eseju), są dokładnie przeciwstawne, choć nie układają się w dialektyczny wzór (Herbert nie jest dla Sosnowskiego bezpośrednim punktem odniesienia, lecz tłem, na którym wyrażonej rysuje się zmiana, jaka dokonała się w polityce literatury za sprawą autora *Sezonu na Helu*).

by zająć określone stanowisko wobec opisywanych zjawisk. Teoria radykalna jest teorią polityczną, co nie oznacza jedynie, że zajmuje się polityką jako przedmiotem swoich badań, ale przede wszystkim – że jest działaniem politycznym w sferze społecznej i symbolicznej. Celem tego działania jest przełamanie „zakazu myślenia” charakterystycznego dla wielu środowisk intelektualnych, które wzbraniają się przed politycznym zaangażowaniem teorii, widząc w niej jedynie narzędzie analizy warunków możliwości współczesnych mechanizmów społecznych i politycznych, a nie narzędzie zmiany owych mechanizmów. Mówiąc jeszcze inaczej: TR jest teorią polityczną, która uwzględni szerokie znaczenie polityczności.

Czym zatem jest poezja radykalna? Czy chodzi o poezję, która dotyka problemu zmiany? A jeśli tak, to czego miałyby dotyczyć owa zmiana? Reformy literackiej (literackiej rewolucji na kształt dwudziestowiecznych rebelii awangardowych)? Reformy politycznej (poezja jako jeden z języków rewolucji społecznej, jako język nawołujący do przewrotu, język performatywny w tym sensie, że stymulujący określone działania w przestrzeni publicznej – nie tylko pobudzający do aktywności rewolucyjnej, ale także zmieniający świadomość odbiorców)? A może poezja radykalna to po prostu poezja wracająca do źródeł, do korzeni mowy? Jak u Heideggera, który w wierszach Hölderlina dostrzegł próbę „dotarcia do podstawy”, „do pra-źródła”, do „samego środka bytu”². Poezja radykalna – zgodnie z interpretacjami Heideggera – jest strażniczką tajemnicy. Przesłania tajemnicę otuliną języka, skrywa ów „środek bytu”, bo tylko tak – według niemieckiego filozofa – można poznać źródło: nie poprzez jego podział, lecz – paradoksalnie – poprzez zasłonięcie.

Powiedziałbym tak: poezja radykalna, tak jak ją rozumiem, łączy niemal wszystkie z wymienionych sensów i kontekstów, ale nie wpisuje się do końca w żaden z nich, co znaczy, że jej radykalizm polega także na odróżnieniu się, przekroczeniu dialektycznego uchwytu, dwubiegunowej logiki poetyckiej konstatacji, wyjściu poza „tak” i „nie”. Ten szczególnie rodzaj radykalizmu wyra-

² M. Heidegger: „Przybycie do domu / do bliskich”. W: Idem: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Warszawa 2004, s. 24.

ził Andrzej Sosnowski w ostatnim wersie utworu pt. *Acte manqué* z tomu *Sezon na Helu*: „Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie”³. To zadanie poetyckie, ta dyrektywa rzucona przez poetę w 1994 roku wciąż jest niezwykle palącym problemem. I to nie tylko poetyckim, ale także politycznym.

Hasło „poezja radykalna” nie jest określeniem gatunkowym, lecz pewną dyspozycją, którą poezja posiada, kiedy uświadamiamy sobie jej polityczny wymiar. Skoro tak, to musimy odpowiedzieć na drugie pytanie: co to znaczy, że poezja (albo szerzej: literatura) jest polityczna?

Polityczność literatury nie ma nic wspólnego z politycznymi przekonaniami pisarzy, nie odnosi się do ich zaangażowania w polityczne i społeczne spory. Nie chodzi także o to, że literatura w narracyjnej formie przedstawia polityczne wydarzenia, reprezentuje strukturę politycznych relacji i strukturę władzy panującej w danym społeczeństwie. Hasło „polityka literatury” oznacza, że literatura jest aktywnością *par excellence* polityczną, że – jak mówi Jacques Rancière – istnieje wyjątkowy związek pomiędzy polityką jako określonym sposobem działania i literaturą jako określoną praktyką pisania⁴.

Żeby zrozumieć powyższe stwierdzenie, trzeba wyjaśnić Rancière’owską ideę polityki. Zazwyczaj postrzegamy politykę jako praktykę władzy albo walkę interesów różnych klas i grup społecznych. Według Rancière’a jednak polityka to próba naruszenia spe-tryfikowanego sposobu postrzegania rzeczywistości. Odwołując się do innego języka filozoficznego, moglibyśmy powiedzieć, że polityka to dekonstrukcja ustalonych i utrwalonych pozycji, z których patrzymy na świat. Jeszcze inaczej: polityka jest sposobem wytyczania szczególnej sfery doświadczenia zmysłowego. Trzeba podkreślić ostatnią kategorię. Chodzi o zmysłowe doświadczenie rzeczywistości, które wszelako nie rozlewa się szerokim strumieniem danych zmysłowych, lecz jest w ten czy inny sposób kontrolowane (ograniczane lub uwalniane spod ograniczeń). Rancière mówi o „dziele-

³ A. Sosnowski: *Acte manqué*. W: Idem: *Sezon na Helu*. Lublin 1994, s. 21.

⁴ J. Rancière: *The Politics of Literature*. „SubStance” 2004, nr 1 (vol. 33), s. 10.

niu postrzegalnego”, o „podziale zmysłowości” (*le partage du sensible*)⁵, podziale widzialnego i wypowiedalnego, który z jednej strony umożliwia (lub uniemożliwia) pojawienie się określonych danych zmysłowych, a z drugiej pozwala (lub nie pozwala) podmiotom na odbiór owych danych i na mówienie o nich. Mówiąc najprościej, polityka jest spletem sposobów istnienia, sposobów działania i sposobów mówienia.

„Sposoby istnienia” dotyczą grupy ludzi (pewnej zbiorowości – nie tylko klasy społecznej), jak i świata – a zatem czasu i miejsca – w którym owa grupa egzystuje. Dzielenie zmysłowego polega na tym, że pewne części świata są widoczne, a inne przesuwają się w rejony niedostępne spojrzeniu. To, co widzialne dla danej grupy ludzi, może być niewidzialne dla innych. Dzielenie polega na kontrolowanym udostępnianiu lub blokowaniu dostępu do pewnych sfer rzeczywistości, co ma decydujący wpływ na sposoby działania i sposoby mówienia. Jeśli nie mamy dostępu do określonego wycinka świata, nie możemy nic o nim powiedzieć, ani też w nim działać. Zostajemy wykluczeni z przestrzeni wspólnej, która ulega podziałowi.

Bardzo dobrze podział zmysłowego opisuje Arystoteles w *Polityce*. Obywatel – jak mówi filozof – to ten, kto bierze udział w procesie rządzenia, a także ten, kto poddaje się procedurom władzy (jest rządzony). Nie wszyscy jednak mają prawo brać udział w procesach społecznych, nie wszyscy mogą pretendować do lepszego życia, którym dla Arystotelesa było życie publiczne – czyli

⁵ Ta podstawowa kategoria Rancière’a przekładana jest na język polski na dwa różne sposoby. Janek Sowa, tłumacz książki *Dzielenie postrzegalnego. Polityka i estetyka* (Kraków 2007), wybiera pierwszą wersję. Autorzy przekładu książki *Estetyka jako polityka* (Warszawa 2007) wybierają „podział zmysłowości”. Dzielenie postrzegalnego jest o tyle poręczniejszym przekładem, że francuski rzeczownik *partage* oznacza z jednej strony wyznaczanie granic podziału, a z drugiej dzielenie czegoś z kimś, współdzielenie, jak w wyrażeniu „dzielić z kimś zainteresowania”, „podzielać czyjeś poglądy” *etc.* *Partage* odsyła do podziału, ale także wskazuje, że ów podział dokonuje się w sferze wspólnej. *Sensible* pochodzi od rzeczownika *sense*, który posiada dwa znaczenia: zmysł i sens. Z racji tego, że Rancière odwołuje się do tradycji Kantowskiej i Schillerowskiej, kategoria „zmysłowości” jest jak najbardziej na miejscu. Tłumaczeniem bliskim kongenialności byłaby zatem fraza „dzielenie zmysłowości” albo „dzielenie zmysłowego”.

bios – różniące się od życia zwierzęcego i jednostkowego – czyli *zoe*. Mówiące zwierzę jest zwierzęciem politycznym, czyli może działać w przestrzeni społecznej. Niewolnicy, metojskowie, nawet jeśli rozumieją, co się do nich mówi i o czym jest mowa, nie posiadają – zgodnie z prawem *polis* – języka. Dzielenie postrzegalnego decyduje o tym, kto może brać udział w tym, co wspólne, a kto – niezależnie od swoich zdolności i pragnień – z takiego udziału zostaje wykluczony. Najistotniejsza kwestia dotyczy języka. Arystoteles nie pozostawia żadnych wątpliwości, że rozdział języka (jedni mogą z niego korzystać, drudzy nie) ma decydujący wpływ na sposób postrzegania świata, zmysłowego doświadczania rzeczywistości i działania w jej obrębie. Ten, kto wyposażony jest w język, kto posiada mowę, odróżnia się od zwierząt i potrafi wprowadzić do rzeczywistości istotne rozróżnienia: etyczne, estetyczne i polityczne⁶.

U podstaw polityki leży – jak pisze Rancière – estetyka, która nie ma nic wspólnego z estetyzacją polityki. Estetyka nie oznacza tutaj ani teorii sztuki, ani określonych właściwości przedmiotów artystycznych. Należy ją rozumieć w sensie kantowskim – jako system apriorycznych form określających to, czego możemy doświadczyć, co odczuwamy, postrzegamy, słyszymy i wypowiadamy. Estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne, języka, który definiuje jednocześnie miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka jest zatem tym, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, dotyczy tego, kto ma określone (nadane lub narzucone, ale w żadnym razie nie naturalne) kompetencje, by widzieć, a także predyspozycje, by o tym, co widzi, mówić. Polityka jest również związana z redystrybucją przestrzeni (niewolnicy w państwie Arystotelesa mogą się poruszać jedynie w ograniczonej przestrzeni) i czasu (Rancière podaje przykład Platona, który zakazał rzemieślnikom zajmowania się czymkolwiek innym niż ich praca, ponieważ łączenie dwóch aktywności zakłóca porządek *polis*⁷).

⁶ Arystoteles: *Polityka*. Przeł. L. Piotrowicz. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Przekład zbiorowy. Warszawa 2001, t. 6, s. 27–28.

⁷ J. Rancière: *Dzielenie postrzegalnego...*, s. 69.

W zrozumieniu znaczenia, jakie Rancière przypisuje estetyce, pomaga etymologia samego słowa. Greckie *aisthesis* oznaczało doświadczenie zmysłowe, ale nie każde doświadczenie, lecz – jak pisze w *Modern Painters* John Ruskin – „najpośledniejsze z możliwych, zwierzęce doświadczenie przyjemności”⁸. Szlachetną formę owego doświadczenia – powiada Ruskin – Grecy nazywali rzeczownikiem *theoria* (od czasownika *theorein* – ‘patrzeć’, ‘obserwować’). Teoretyczny ogląd świata był zarezerwowany dla nielicznych. Tylko ci, którzy posiadali kompetencje i prawo udziału, mogli doświadczać świata na sposób teoretyczny. Ale co to znaczy, że mogli oglądać świat teoretycznie? W greckiej *polis* istniała grupa ludzi, którzy nazywani byli *theoroi*, a których zadanie polegało na potwierdzaniu zdarzeń. Gdy miasto doświadczało jakiegoś wydarzenia, *theoroi* nadawali owemu zdarzeniu „ateś”. Bez legitymizacji zdarzenie funkcjonowało w sferze plotki, w sferze domysłu (*doxa*)⁹. Teoria dawała zatem możliwość kontroli rzeczywistości, pozwalała na wynoszenie do rangi zdarzenia pewnych sytuacji i skazywała na zapomnienie inne, dzieliła przestrzeń widzialnego na kawałki. Tylko o niektórych z nich można było mówić. Napięcie między teorią i estetyką pokazuje, na czym polega podstawowy problem polityczny. Teoria kontroluje i wyklucza, estetyka narusza ustalony porządek i wklucza. Ani teoria, ani estetyka nie funkcjonują tutaj w potocznych znaczeniach. Nazywają różne sposoby dzielenia widzialnego świata, określają różne sposoby istnienia i działania w jego obrębie.

W książce *La Mésentente: Politique et philosophie* Rancière wprowadza rozróżnienie na dwa podstawowe porządki: policyjny i polityczny¹⁰. Kategoria policji – powiada filozof – nie jest ani narzędziem represji, ani ideą kontroli nad życiem, jak u Foucaulta. Istotą policji jest zasada nasycenia: jest to sposób dzielenia zmysłowości, jaki nie uznaje ani braku, ani dodatku. Postrzegane przez policję społeczeństwo składa się bez reszty z grup odgrywających określone

⁸ Cyt. za: W. Godzich: *Foreword*. W: P. de Man: *The Resistance to Theory*. Minneapolis 1997, s. XIV.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Korzystam z angielskiego przekładu: *Disagreement: Politics and Philosophy*. Transl. J. Rose. Minneapolis 1999, s. 21–42.

funkcje i zajmujących ściśle wyznaczoną przestrzeń. Policja, porządek policyjny nie jest aparatem bezpośredniego nacisku, nie działa na zasadzie pacyfikacji zrewoltowanych mas społecznych. Porządek (albo lepiej: reżim) policyjny jest niezgodą na swobodę zmiany punktu widzenia i sposobem na przesłanianie pewnych rejonów rzeczywistości. Policja jest teoretyczna w tym sensie, że ustala raz na zawsze, co można oglądać i o czym można mówić. Przeciwnością policji jest polityka, która maści sztywne granice widzialności, zakłóca porządek społeczny przez wprowadzenie braku lub nadmiaru. Polityka jest po stronie *aisthesis*, po stronie *doxa*, ponieważ doświadczenie estetyczne i plotka zmieniają warunki czasowe i przestrzenne zmysłowego doświadczenia. Polityka zakłóca zafiksowanie społecznych pozycji i funkcji.

Jako przykład gestu policyjnego Rancière podaje zdanie: „Proszę się rozejść, tu nie ma nic do oglądania”. Ta fraza posiada kilka znaczeń. Po pierwsze, ludzie nie mogą się zbierać, nie mogą tworzyć zgromadzenia (niewolnicy – pisze Arystoteles – powinni po skończonej pracy rozejść się do wyznaczonych im pomieszczeń). Po drugie, patrzeć jest zakazane. Pewien kawałek świata zostaje przesłonięty. Policyjna kotara zakrywa część rzeczywistości i tym samym ogranicza spektrum doświadczenia. Gest polityczny polega na działaniu odwrotnym: odsłanianiu (albo zmienianiu) struktury widzialności, apriorycznych warunków doświadczenia.

Polityka literatury – powróćmy do głównego wątku – oznacza zatem, że literatura uczestniczy w podziale zmysłowego i wypowiedalnego. Dla Rancière’a literatura nie jest ani „sztuką pisania w ogólności”, ani osobliwym sposobem posługiwania się językiem (polegającym na przykład na zagęszczaniu powierzchni tekstu lub – przeciwnie – czynieniu jej przezroczystą, jak powiadali z lubością strukturaliści i ich postni następcy)¹¹. Rancière nie odwołuje się do żadnej ze znanych definicji literatury, literackości, języka literackiego, mowy poetyckiej *etc.* Literatura jest dla niego szczególnego rodzaju ogni-

¹¹ J. Rancière: *Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement*. Interviewed by S. Guénoun and J. H. Kavanagh. „SubStance” 2000, nr 2 (vol. 29), s. 7–8.

wem łączącym system znaczenia słów i system widzialności rzeczy. To, co czytamy w powieściach i wierszach, jak również to, co mamy na temat powieści i wierszy do powiedzenia, ma wpływ na to, co widzimy. Literatura posiada moc „odciągania” nas od zwyczajowych zajęć i funkcji społecznych, kulturowych i egzystencjalnych, wyciągania nas z zakładek, które tworzymy na powierzchni organizmu politycznego (czyli zorganizowanej struktury). Rancière ma pełną świadomość, że nawet w przypadku najbardziej wyrotowych projektów literackich to zadanie nie zawsze kończy się powodzeniem. Skądinąd ciekawe, że francuski filozof sięga w swoich analizach nie po klasyczną literaturę zaangażowaną (np. Majakowskiego czy Brechta), lecz po pisarzy, których tzw. krytyka lewicowa oskarżała i oskarża o obskurantyzm i reakcyjność. Według Rancière’a przykładami literatury politycznej są Baudelaire, Wordsworth, Mallarmé, Rimbaud, Balzac, Flaubert, Proust. Zasłużyli na miano pisarzy politycznych, ponieważ ich teksty miały wpływ na modyfikację tego, co wspólne, zmieniły relacje między tym, co wspólne („wspólnym światem”, w którym żyjemy), a językiem, doprowadziły do redystrybucji przestrzeni, pozycji, jakie w tej przestrzeni zajmujemy, funkcji, jakie spełniamy, oraz sposobów mówienia, jakimi dysponujemy. Nie ma znaczenia fakt, że żaden z wymienionych autorów nie angażował się bezpośrednio w konflikty polityczne swojego czasu. Nieistotne jest to, że żaden z nich nie przedstawiał owych konfliktów w swoich tekstach. Jeszcze raz powtórzę: polityczność ich literatury wynika z faktu, że w szczególny sposób wpłynęli na nasze sposoby postrzegania, istnienia, myślenia i mówienia. Przyczynili się do uformowania politycznych podmiotów, które podały w wątpliwość zastany sposób dzielenia tego, co zmysłowe.

Nie oznacza to, że ich pisarstwo posiadało tylko ten jeden wymiar – polityczny. W określonych warunkach, w pewnym układzie relacji teksty owych pisarzy mogły funkcjonować na zasadzie policyjnego ograniczenia widzialnego. To, że w jednym miejscu wprowadzały brak lub nadmiar, nie znaczy, że w innym nie powodowały uszczelnienia granic naszego doświadczenia. To wydaje mi się jedną z najodważniejszych tez w ustach krytyka lewicowego, jakim bez wąt-

pienia jest Rancière. Literatura nie jest polityczna raz na zawsze. Literatura bywa polityczna. Żeby jej polityczność i/lub policyjność uchwycić, musimy skoncentrować się na konkretnych parametrach czasowo-przestrzennych. Francuski filozof nie tworzy abstrakcyjnego modelu tekstu politycznego, pod który trzeba podciągnąć konkretne realizacje literackie. Koncentruje się na pojedynczym tekście albo projekcie, na momencie historycznym, w którym ów tekst powstał, na układzie sytuacyjnym, który determinował jego odbiór, a wreszcie: na potencjalnych skutkach, które wywoływał w przestrzeni publicznej. Jak odkształcił mowę stadną? Jakie rysy pozostawił w świadomości czytelników? Jakie możliwości otworzył przed literaturą i kulturą? Oto podstawowe pytania Rancière'owskie.

* * *

Wyznamy zatem owe parametry dla twórczości jednego z poetów debiutujących po 1989 roku. Pierwsza książka poetycka Andrzeja Sosnowskiego ukazała się piętnaście lat temu. Był to debiut zaskakujący i wybuchowy, bo oto nagle pojawił się w polszczyźnie poeta, który nie pasował do żadnego rodzimego kontekstu, który z zadziwiającą łatwością wymykał się krytycznoliterackim opisom.

Wiersze Sosnowskiego drażniły suwerennością względem ówczesnych podziałów literackich i hierarchii, ale jednocześnie fascynowały niezwykłą siłą języka. Pierwsze rozdrażnienie dało o sobie znać w momencie poprzedzającym debiut. Redaktor Biblioteki Poetyckiej „Przedświt”, Krzysztof Karasek, nie zgodził się na tytuł pierwszej książki poetyckiej Sosnowskiego. *Życie na Korei* brzmiało podejrzanie. Z gramatycznego punktu widzenia tytuł był niepoprawny (powinno być „życie w Korei”). Stało na tym, że redaktor umieścił pod tytułowym wierszem przypis, w którym poinformował czytelników, że „życie na Korei” to wyrażenie gwarowe. W języku osiedlowym i taksówkarskim „Korea” nazywano część Warszawy w pobliżu ulicy Domaniewskiej. Można powiedzieć, że ten wyjściowy przykład jest błahy i wynika z gramatycznej

idiosynkrazji Krzysztofa Karaska, który swoją prywatną fiksję przyimkową wyniósł do poziomu walki o sens poezji.

Przywołuję tę absurdalną sytuację, ponieważ stanowi ona doskonały skrót zwyczajowych zarzutów wysuwanych pod adresem Sosnowskiego. Wyrażenie gwarowe, wzięte z niskiego rejestru języka powiedzenie taksówkarskie, wchodziło do polskiej poezji na czele całego zastępu językowych eksperymentów, semantycznych aberracji i syntagmatycznych rewolucji. W nocy redaktorskiej Karasek dopisywał Sosnowskiemu punkty odniesienia, żeby jego niezwykłość jakoś obłaskawić. Inni krytycy trochę na ślepo szukali zaczepienia: wskazywano na powinowactwa z Leśmianem, Peiperem, Karpowiczem i Wirpszą. Poezja Sosnowskiego została nawet naznaczona łatką neoklasycyzmu. Wszystko po to, by ustalić genealogię projektu literackiego, który w zdecydowany sposób zmieniał przestrzeń językowego (a co za tym idzie zmysłowego) doświadczenia. W wierszu *Czym jest poezja?* Sosnowski pisał:

Przeciąg, gdy otwierasz drzwi i wiatr
rozprasza liście, a świat staje dęba
i słowa idą jak confetti w rozsypkę¹².

Rozsypane słowa i rozluźnione więzadła języka poetyckiego stanowiły zapowiedź rewolty poetyckiej, którą próbowano na różne sposoby zneutralizować. Opór wobec języka Sosnowskiego, wobec jego wiersza był bardzo silny, choć początkowo niewielu krytyków wyrażało go wprost. Dopiero później pojawiły się zdecydowane wystąpienia (i to nie tylko krytyków, ale także poetów) przeciwko poezji hermetycznej, niezrozumiałej¹³. W pewnym momencie

¹² A. Sosnowski: *Czym jest poezja?* W: Idem: *Życie na Korei*. Warszawa 1992, s. 29.

¹³ Sosnowskiego krytykowali m.in. Jarosław Klejnocki (zob. jego felietony krytycznoliterackie: *Ucieczka z laboratorium*. „Gazeta-Książki” 1998, nr 9. Dod. do „Gazeta Wyborcza” z dn. 15 września 1998; XYZ. „Latarnik” 2000, nr 48 [http://stary.latarnik.pl]) i Jacek Podsiadło w tekście *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24. Felieton Klejnockiego *Ucieczka z laboratorium* wykorzystał – oczywiście krytycznie się do niego odnosząc – Marcin Sendek w wierszu *Dzień widzenia* z tomu *Szkoci dół* (Kraków 2002, s. 36)

piszący o Sosnowskim zaczęli stosować metodę wybiegów i uników. Niemal każdy tekst o autorze *Sezonu na Helu* zaczynał się od listy zastrzeżeń i wyznania interpretacyjnej niemocy. To, co miało być szkicem o konkretnej poezji, zmieniało się w rozważania nad możliwościami rozumienia literatury, w których Sosnowski funkcjonował jako nawias, przykład, hermetyczny twór, niedostępny i nieprzenikniony, którego należy trzymać z dala od głównego nurtu poezji polskiej, aby nie komplikować jej w miarę spójnego obrazu.

Przez cały ten czas Sosnowski konsekwentnie unikał komentarzy do swojej twórczości. Kiedy już udzielał wywiadów, to zawsze starał się przenieść rozmowę na teren literatury obcej. Ta strategia okazała się nad wyraz skuteczna. Bezradność krytyki wobec jego poezji była nadrabiana za pomocą odniesień do zagranicznych projektów literackich, które autor przywoływał i zarazem wprowadzał do polszczyzny. Czynił to również w swojej poezji, choć w mniej bezpośredni sposób: odwołania i kryptocytaty do wierszy, które nie były znane polskiemu czytelnikowi; nawiązania do zagranicznych autorów, których dzieła docierały do nielicznych (np. Roussel, któremu poświęcił wiersz *R.R. z Sezonu na Helu*); gatunki, które do tej pory występowały w literaturze polskiej rzadko albo wręcz nie występowały wcale (pantum, sestyna, moralność elementarna, mezostych). Wszystko to zmieniało sposoby pisania wierszy, a także sposoby mówienia o samej poezji.

Trzeba pamiętać, że Sosnowski zadebiutował dokładnie dwa lata po publikacji słynnego artykułu Czesława Miłosza *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w którym poeta dokonał rozliczenia poezji pisanej w ciągu ostatnich stu kilkudziesięciu lat¹⁴. Początek lat dziewięćdziesiątych był czasem zmasowanej krytyki literatury stawiającej na eksperymenty formalne.

Wystarczy przypomnieć sobie esej Miłosza pt. *Mickiewicz z Ogrodu nauk*, w którym autor wyraża palącą potrzebę „ustawienia polskiego głosu poetyckiego”. Chodzi mu o jeden główny nurt rytmiczny, który stanowiłby tło dla wszelkich „zbożeń” języko-

¹⁴ C. Miłosz: *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 21. Przedruk w: „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6.

wych (to wyrażenie samego Miłosza) i służyłby językowi we wszelkich zadaniach praktycznych¹⁵. Miłosz daje jasno do zrozumienia, że język poetycki potrzebuje odpowiedniej miary (jednej jedynej), która pełniłaby funkcję podstawy dla mowy codziennej we wszelkich jej zadaniach praktycznych, czyli komunikacyjnych i interpretacyjnych. Rancière nazwałby ten koncept policyjnym, gdyż chodzi tutaj o ograniczenie dostępu do pewnych rejonów doświadczenia. Określając to, co nierytmiczne, co nie odpowiada uniwersalnej „miarce”, zboczeniem, autor *Trzech zim* odsyła do celi niewidzialnego potężny kawał rzeczywistości. Z tej perspektywy poezja Sosnowskiego jawiła się jako hermetyczne zboczenie (do kategorii zboczeń Miłosz zaliczył wszelkie awangardowe eksperymenty, barokowość, eliptyczność – Rancière powiedziałby, że Miłosza drażniły brak i nadmiar wprowadzane przez polityczne teksty-gesty Sosnowskiego).

Czytelnicy Sosnowskiego zderzali się z językowym rozproszeniem i semantycznymi pęknięciami. Wchodzili w labirynt powtórzeń i różnic, w którym język tworzył swoje odbicia i karykatury. Niepokojący rozrost języka, nieopanowana proliteracja (czyli proliferacja litery i słowa) niektórych poematów warszawskiego autora wywraçały na nice ustawiany na siłę (bo przecież nie ustawiony) głos polszczyzny. Pod tym względem Sosnowski był (i nadal jest) pisarzem politycznym, albowiem jego wiersz kreślił nowe podziały między widzialnym i niewidzialnym, wypowiedalnym i zakazanym.

Jak to możliwe, że hermetyczny projekt literacki może wprowadzić zmianę w obszar zmysłowości? Bardzo często krytycy podkreślają, że Sosnowski zrywa w swoim pisaniu ze światem, że odcina więzy łączące język z rzeczywistością. Taki model pisania zgodnie z tradycją historyczną i krytyczną (a także zgodnie z intuicją) umieszczamy poza światem codziennym, poza przestrzenią społeczną (tak właśnie argumentował Miłosz w artykule *Przeciw poezji niezrozumiałej*: eksperymenty formalne prowadzą do całkowitej izolacji poety, do zerwania więzi łączących go ze społeczeństwem). Jak

¹⁵ C. Miłosz: *Ogród nauk*. Kraków 1998, s. 161.

pogodzić taką zewnętrzną pozycję z postulatem zmiany zmysłowego wymiaru naszego życia społecznego? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, przyjrzyjmy się wypowiedzi samego poety.

W opublikowanym niedawno wywiadzie autor *Taxi* mówi, że na początku pisania na horyzoncie majaczą pojedyncze słowa, które następnie pociągają za sobą inne słowa i otwierają kolejne nieprzewidywalne obszary. „Dzięki takim słownym przebiegom mam wrażenie, że coś »wydaje się« lub »wydaje siebie« na świat, tak jakby kolejne odsłony nie pojawiały się za sprawą naszej inicjatywy, lecz za sprawą obdarzonej wolą całości, która ku czemuś samodzielnie ciąży. I dlatego pisanie polega tu raczej na nasłuchiowaniu i oczekiwaniu na impulsy, ale na właściwe impulsy, właściwe tylko dla tej rzeczy, która sama właśnie powstaje”¹⁶.

Należy się zgubić w języku, przemierzać go we wszystkie strony i czekać na to, co przyjdzie ze strony mowy jako impuls do pisania, trzeba powierzyć się językowi i dać się unieść w nieprzewidywalną, ale właściwą – właściwą dla tej jednej zapisanej rzeczy – stronę. Wiersz jest niczym „niewędrowny wir” z utworu Sosnowskiego *Po tęczy*¹⁷, który ściąga nas pod powierzchnię słów, gdzie toczy się oszalamiający i śmiertelny taniec znaczeń.

Dlaczego „śmiertelny”? Odpowiedzi na to pytanie udzielił ongiś Maurice Blanchot w krótkim eseju *Poezja mimowolna*¹⁸. Tekst Blanchota był recenzją z niewielkiej książki Paula Éluarda pt. *Poezja mimowolna i poezja intencjonalna*, która ukazała się w 1943 roku. Intencjonalność należy tutaj rozumieć jako taki sposób pisania, w którym inicjatywa poety odgrywa najważniejszą rolę. Mimowolność zaś oznacza poddanie się językowemu impulsowi.

Blanchot pisze, że poezja nowoczesna dąży do osłabienia autor-skiej intencji. Wiersz pojawia się pod nieobecność poety. Pisaniu nie może towarzyszyć instynkt przywłaszczenia. Blanchot posuwa się do stwierdzenia, że poezja nie należy do autora i jest czymś, co

¹⁶ A. Sosnowski: *Dziadowskie klimaty*. W: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*. Rozmawiała M. Rybak. Wrocław 2007, s. 101.

¹⁷ A. Sosnowski: *Po tęczy*. Wrocław 2007, s. 8.

¹⁸ M. Blanchot: *Involuntary Poety*. W: Idem: *Faux pas*. Transl. Ch. Mandell. Stanford 2001, s. 132–134.

powstaje bez udziału twórcy (powstaje samo – jak mówi Sosnowski). Najistotniejszy element poetyckiej aktywności polega na zamianie języka działania na język, którego słowa nie posiadają żadnej praktycznej wartości. Taka zamiana pozwala temu, kto jej dokonuje, przyjąć całkowicie inną postawę wobec samego siebie i rzeczywistości. Wiersz powstaje za cenę odrzucenia zwyczajowych obowiązków języka, za cenę zerwania więzów łączących język ze światem. Poezja – jak pisze Blanchot – jest wyrokiem śmierci na użytecznych formach i wartościach, co oznacza, że intencja poety nie odgrywa większego znaczenia.

Czy taki odcięty język uśmiercający świat może doprowadzić do rekonfiguracji postrzegalnego? Otóż może i to na dwa sposoby. Po pierwsze, za pomocą wprowadzenia do językowego układu braku. Przecinając pępowinę, która łączy słowo i rzeczywistość (pozostawiam otwartą kwestię, czy to rzecz wydaje na świat słowo, czy na odwrót), Sosnowski tworzy puste miejsce, które zwykle zajmuje (nawet jeśli tylko wirtualnie) przytłaczająca swoją obecnością rzeczywistość. Pytany przez studenta na jednym z wykładów, czy rzeczywistość można przedstawić w wierszu, Miłosz odpowiedział, że wystarczy zrobić trzy kroki, by przekonać się, że rzeczywistość istnieje, i kilka ruchów ręką, by ją utrwalić. Sosnowski występuje przeciwko temu utrwalającemu gestowi ręki.

Po drugie, rekonfiguracyjny, redystrybucyjny czy po prostu polityczny potencjał tej poezji stanie się jasny, jeśli przywołamy jeszcze jeden wątek Rancière'owskich rozważań o literaturze politycznej. W książce *La chair de mots: Politiques de l'écriture* francuski filozof analizuje relację między językiem i ciałem, a także wciele niem [*incorporation*] i odcieleśnieniem [*disincorporation*] języka¹⁹. Opozycja między dwoma ostatnimi kategoriami wbrew pozorom nie powtarza przeciwieństwa między ciałem i duchem. Rancière powiada, że w tradycji chrześcijańskiej (u św. Pawła) ciało i duch

¹⁹ J. Rancière: *The Flesh of Words. The Politics of Writing*. Transl. Ch. Mandell. Stanford 2004. Zob. także: *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej. Jacques Rancière w rozmowie z Gabrielem Rockhillem*. W: J. Rancière: *Estetyka jako polityka...*

przeciwstawiane są martwej literze. Język zostaje wcielony, kiedy jego gwarancją staje się ciało oraz jakiś stan materialny, kiedy uzyskuje potwierdzenie (legitymizację) w zewnętrznej wobec siebie rzeczywistości, w innorodnym wobec mowy ciele (słowo organizm byłoby lepsze, ponieważ kojarzy się z organizacją, a w tym przypadku chodzi o zorganizowany system podpórek języka, które nadają mu stabilny sens i potwierdzają jego użyteczność). Kiedy jedyną wartością wspierającą język staje się jego własna materialność, wówczas zostaje on odcieleśniony. Konflikt pomiędzy tymi dwoma stanami języka wyznacza najgorętszy spór w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Literatura odcieleśniająca język niszczy tradycyjne związki pomiędzy słowami, doświadczeniami oraz emocjami. Wywraca także odpowiadające im hierarchie społeczne. „Układu słów – pisze Rancière – nie gwarant[uje] już żaden uporządkowany system odpowiedniości między słowami i ciałami. Poza tym istnieje rozległa egalitarna powierzchnia uwolnionych słów, które ostatecznie mogą tworzyć bezgraniczną gadaninę świata”²⁰. Nie znaczy to oczywiście, że język wcielony odchodzi w niebyt. Wręcz przeciwnie – pojawiają się nowe pomysły na zawiązywanie relacji między słowami i ciałami. Niemniej jednak poezja, która znajduje potwierdzenie w samej sobie, poezja, której język wspiera się na własnej materialności, dokonała sporego przewrotu w dziedzinie zmysłowości. Zwolnione z łańcucha słowa, pozbawione nadawcy i z niejasnym adresatem, zaczęły cyrkulować w przestrzeni widzialnego, dzieląc ją w inny sposób. Nie chodzi rzecz jasna tylko o to, że zaczęliśmy inaczej patrzeć na wiersz, że język zaczął ściągać na siebie spojrzenie czytelnika. Chodzi o to, że zagęszczona powierzchnia wiersza wprowadziła do przestrzeni publicznej nową konfigurację słów i odpowiadającą jej nową relację między podmiotami i instytucjami.

Rancière bardzo niechętnie posługuje się kategoriami nowoczesności i literatury nieprzechoźniej, które opanowały język modernistycznej krytyki literackiej. Pojęcia nieprzechoźności czy autote-

²⁰ Ibidem, s. 173.

liczności są нефunkcjonalne, ponieważ sugerują, że najpierw istniał ścisły związek między słowami i rzeczami, a dopiero później – w nowoczesności – doszło do jego zerwania i od tej pory literatura nie ma ze światem, z przestrzenią publiczną nic wspólnego. Ależ pisarstwo (literatura jako taka narodziła się dopiero w XIX wieku) zawsze miało związek ze światem, choć relacja ta nie polegała na przedstawianiu, odzwierciedlaniu, powielaniu, lecz na kontrolowaniu przestrzeni. Ideał mimetyczny nie opisuje ani szczególnych cech języka poetyckiego, ani też nie mówi nam nic o łączności między wierszem i światem. Ideał ten jest regulatywny, czyli wyznacza pole odpowiednich (pod względem etycznym, religijnym czy politycznym) tematów, które można w wierszu poruszyć, o których można opowiedzieć, które – nawiązując do greckiej *theoria* – są prawowitymi wydarzeniami. Wszelkie projekty wywrotowe są w tym kontekście traktowane jak Miłoszowskie zboczenie, zdrożność (to, co schodzi z właściwej drogi). Pokazują inne wymiary rzeczywistości, sięgają w inne rejony świata, inaczej dzielą zmysłowość i wyznaczają nowe obszary ludzkiej działalności. Dla pewnych instytucji taka sytuacja jest nie do zaakceptowania.

Kategoria nieprzechodności rozumiana tradycyjnie wikła nas w sprzeczności. Rancière podaje przykład Sartre'a, który nie chciał zrezygnować z pojęcia literatury zaangażowanej, a nie potrafił wyzwolić się spod presji modernistycznej krytyki, która w autotelicznym języku widziała ostateczne spełnienie nowoczesnego pisarstwa. Żeby pogodzić obydwa stanowiska, odwołał się do podziału na poezję i prozę, tej pierwszej przypisując nieprzechodni charakter, a tej drugiej transparentność i tranzytywność. Następnie musiał sobie poradzić z przykładami autotelicznej prozy, które pojawiają się na przykład u Flauberta, czy też z przejrzystymi wierszami, które nie nastęrczają czytelnikom większych kłopotów interpretacyjnych (dobrym przykładem są dwa zbiory wierszy Joyce'a: *Muzyka kameralna* – 1907 i *Jabluszka po pensie* – 1927, które nie zapowiadają eksperymentów znanych z *Ulissesa* czy *Finnegans Wake*). Tej sprzeczności Sartre nie potrafił rozstrzygnąć. Odwoływał się do indywidualnego temperamentu autorów, warunków zewnętrznych, niekonse-

kwencji pisarskiej *etc.*, ale żadna z odpowiedzi nie była satysfakcjonująca.

Według Rancière'a sprzeczność przestaje być kłopotliwa, kiedy spojrzymy na kwestię nieprzechodności z innej – politycznej – perspektywy, jeśli potraktujemy ją jako formę uwolnioną od systemów wyrazu czyniących określony użytek z języka, podporządkowujących język „stosownym” tematom. „Niezrozumiała poezja” nie ucieka ze świata, lecz zajmuje inną pozycję w jego granicach. Ci zatem, którzy zarzucają jej zboczenie z właściwej drogi (a robią to zarówno „prawowici”, jak i „lewowici” krytycy) chcą po prostu „uchronić” przestrzeń publiczną przed intruzją niewygodnego elementu, który komplikuje jej strukturę, podminowuje ośrodki władzy i kontroli.

Tak właśnie jest w przypadku Sosnowskiego. W przywoływanym już wierszu *Acte manqué* pojawia się kapitalny fragment:

Zapomniałem się i co na to egzekutywa?
Są usterki na łączach poza granicami
i ktoś inny bawi się w konferansjerkę.
Niesprawni znawcy? Symptomy, sygnały
tryskające po linii zaciekłego oporu
czy geizery pary nad wlotami włazów?²¹

Tytuł wiersza przywołuje kontekst psychoanalityczny. *Acte manqué* oznacza błąd, którego popełnieniem steruje nieświadomość. Nie chcemy czegoś zrobić i nie robimy tego, choć powinniśmy. Na poziomie świadomości żalujemy, że działanie nie zostało doprowadzone do właściwego skutku, ale podświadomie taki obrót rzeczy sprawia nam przyjemność. W utworze Sosnowskiego ktoś się zapomina, bo pojawiły się usterki na łączach. Zapominanie siebie oznacza wyłączenie świadomości, która traci kontrolę nad rzeczywistością działań. W konferansjerkę bawi się nieświadomość, to ona podpowiada, co trzeba zrobić. Ale kim jest ów ktoś, kto się zapomniał? Czy to sam poeta? Jego figura? Jakaś nieokreślona persona? „Niesprawny znawca”? A może jego zwierciadlane odbicie z końca

²¹ A. Sosnowski: *Acte manqué*...

wiersza – „nieznany sprawca”? Wszystkie te możliwości wchodzą w grę.

Na początku utworu padają słowa: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca”. Prosta interpretacja podążałaby tropem zerwanej relacji między autorem i jego tekstem, podmiotem i językiem, ciałem i słowem. Skoro centralny ośrodek dowodzenia został wyłączony, skoro świadomość nie pracuje, to autor nie panuje nad swoim dziełem, nie kontroluje przebiegów języka, nie jest gwarantem sensu. Wiersz uwolniony spod kurateli podmiotu, spod władzy konwencji i praw wyrusza w podróż, z której nigdy nie powróci. Ale być może w przywoływanym fragmencie nie chodzi już o zerwanie na linii autor – tekst (bo to dokonało się wcześniej), lecz o sam wiersz, który błądzi po bezdrożach i nie znajduje właściwej drogi? Być może to sam wiersz zapomina siebie, wysyłając symptomy i sygnały we wszystkich kierunkach? Przypomnijmy sobie, co Sosnowski mówił o powstawaniu utworu poetyckiego. Trzeba wsłuchiwać się w impuls, który przychodzi ze strony języka.

Taką sytuację Rancière opisuje za pomocą Platońskiej opozycji między mową i pismem. Mowa zawsze ma konkretnego nadawcę i odbiorcę, wychodzi z domu i zachodzi pod inną strzechę, a potem grzecznie wraca. Pismo natomiast jest martwą, milczącą literą. Martwą, bo pozbawioną pana. Milczącą, bo nie zna odbiorcy, który być może w ogóle na nią nie czeka.

Poeta nasłuchuje tego, co przychodzi ze strony języka, nasłuchuje słowa, które zaczyna majaczyć na horyzoncie i od niego zaczyna wędrówkę przez labirynt pisma. Wiersz pozbawiony pamięci (jak w utworze *Wiersz (Trackless)*²², który nawiązuje do *Acte manqué*), pozbawiony dokumentów tożsamości wymyka się policyjnemu reżimowi (niezależnie od tego, czy tworzy go krytyka literacka, historia literatury, instytucje stojące na straży moralności i/lub poprawności językowej, czy też ośrodki cenzury). Poezja Sosnowskiego odsłania to, co do tej pory było zakryte, choć nie oznacza to, że stawia na obecność rzeczywistości w wierszu. Poszerza widzialność właśnie

²² A. Sosnowski: *Wiersz (Trackless)*. W: Idem: *Taxi*. Wrocław 2003, s. 19.

poprzez odcięcie stabilizujących podpórek, legitymizujących umocnień, metafizycznego korzenia, o którym tak wiele mówił Heidegger, przywoływany przeze mnie na początku. Jedną z rozpraw niemiecki filozof poświęcił poematowi Hölderlina pt. *Przybycie do domu*. Poezja jest – powiada Heidegger – spowijaniem prażródła, osłoną początku, powrotem do domu. U Sosnowskiego takiego prażródła nie ma, wiersz nie pamięta domu, którego nie było. Sprawcy zdarzenia pozostają nieznanymi.

Kwestia ontologicznej i estetycznej „podstawy”, nieosiągalnego początku, powraca w wielu tekstach Sosnowskiego. Bardzo ciekawie prezentuje się w tym kontekście wydany w 2005 roku tom *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*. Tytułowy poemat zamyka sekwencja dwóch fragmentów, w których kluczową rolę odgrywa typograficzny układ słów. Interesuje mnie zwłaszcza fragment przedostatni, który jest pierwszą w polskiej poezji realizacją moralności elementarnej – gatunku literackiego wymyślonego przez Raymonda Queneau.

W 1975 roku Queneau opublikował swój ostatni tom poetycki, który nosił osobliwy tytuł *Morale élémentaire*. Struktura książki była inspirowana chińską *Księgą Przemian I-Ching*. We Francji tom Queneau został przyjęty bardzo dobrze, choć krytycy zbyt szybko zadowolili się podpowiedzianą przez autora wykładnią, zgodnie z którą głównym celem tego ambitnego eksperymentu formalnego była anamneza i interpretacja najważniejszych wydarzeń z jego życia. Skomplikowana forma miała być narzędziem analizy i jednocześnie mechanizmem pozwalającym okiełznać nieopanowaną przygodność życia. Książka składa się z trzech części. W pierwszej znajduje się pięćdziesiąt jeden wierszy, które są realizacjami tytułowej moralności elementarnej²³; w drugiej – szesnaście utworów prozą; a w trzeciej – sześćdziesiąt cztery. Szesnaście to liczba, którą uzyskujemy,

²³ Queneau nie nazywał tak opracowanej przez siebie formy; fraza zaczęła funkcjonować jako nazwa gatunkowa dzięki jego przyjaciółom z OuLiPo. Zob. na ten temat teksty Paula Fournela (*Elementaire moral*, „Bibliothèque Oulipienne”, nr 8. Przedruk w: *Bibliothèque Oulipienne*. Paris 1987, vol. 1) i Jacquesa Roubauda (*The Birth of a Form: Elementary Moralists*. Przeł. M. Campbell-Sposito. „*Review of Contemporary Fiction*” 1997, nr 3 [vol. 17]).

kiedy dwie grupy trygramów (zestaw trzech ciągłych i przerywanych linii, tworzących strukturę *yin* i *yang* *Księgi Przemian*) zostają ze sobą połączone. Sześćdziesiąt cztery to liczba kombinacji dwóch trygramów, które – po złączeniu – układają się w heksagram²⁴. Jak widać *I-Ching* miała ogromny wpływ na matematyczną konstrukcję *Moralności elementarnej*.

Zastanawiający wydaje się tytuł całego zbioru. Co łączy ze sobą wymyślną formę wierszową, chińską *Księgę Przemian* i moralność, która na dodatek jest rozpatrywana na najbardziej podstawowym poziomie? Queneau podkreślał, że tytuł zbioru nie jest przypadkowy (jak ponoć zasugerował jeden z krytyków) i nie można bez niego zrozumieć całego projektu. Ale nie dawał żadnych wskazówek. W zamian analizował rozmaite kombinacje *I-Ching* i zwracał uwagę na długi, jaki zaciągnął u chińskich poetów „złotego wieku” (głównie Li Po).

Zanim odpowiem na to pytanie, chciałbym bliżej przyjrzeć się strukturze wiersza zwanego moralnością elementarną. Oto grafem przedstawiający układ wersów:

Kombinacje przerywanych linii w wersach 1, 3, 5 i 14 oznaczają tzw. *bimots*, czyli podwójne słowa. Tym terminem Queneau określał kompozycję złożoną z rzeczownika i przymiotnika, która miała od trzech do pięciu sylab długości. *Bimots* pojawiają się także w wersach 2, 4, 6 i 15. Podczas jednego z wieczorów autorskich, czytając wiersze z *Moralności...*, Queneau zasugerował, że po lekturze każdego *bimot* powinien rozleć się dźwięk gongu, podkreślający czasowy interwał, który oddziela poszczególne zrosty słów. Po pierwszych sześciu wersach następuje coś w rodzaju muzycznego *ritornella*: siedem wersów, z których każdy ma od pięciu do siedmiu sylab długości, składających się w pełne zdania. Ritornello zapowiada dwie ostatnie linijki tekstu, w których powracają znane już kombinacje *bimots*.

²⁴ Nie wiadomo, dlaczego pierwsza część zawiera 51 utworów. Claude Debon zasugerował, że być może chodzi o islamską encyklopedię *Traktaty braci czystości* (*Rasa'il Ichwan as-Safa*) w 51 tomach, mającą zawierać całość wiedzy. Dzieło zostało oparte na źródłach indyjskich i perskich, ale także na Arystotelesie, Ptolemeuszu, Al-Farabim i Al-Kindim. Zob. P. Consenstein: *Literary Memory, Consciousness, and the Group OuLiPo*. Amsterdam – New York 2002, s. 133, p. 1.

1)	_____	_____	_____	_____	_____	_____
2)			_____	_____		
3)	_____	_____	_____	_____	_____	_____
4)			_____	_____		
5)	_____	_____	_____	_____	_____	_____
6)			_____	_____		
7)			_____	_____		
8)			_____	_____		
9)			_____	_____		
10)			_____	_____		
11)			_____	_____		
12)			_____	_____		
13)			_____	_____		
14)	_____	_____	_____	_____	_____	_____
15)			_____	_____		

Sosnowski zachowuje układ wersów i podwójnych słów, ale przekracza ilość dopuszczalnych sylab:

Tajemnica rzucona	Konstelacja wyziębiona Mroczna wesołość	Zerowy rezultat
Osiwiały maniak	Pamiętne przesilenie Czyste szaleństwo	Zaciśnięta ręka
Truposz odsunięty	Otchłań pobielala Aksamit zmięty Elementarna ta moralność septentronalnie kłania się Drogi Czytelniku i Aksamitnie już Znika	Cień pogrzebany
Niemy śmiech	Punkt ostateczny Aksamit z mięty	Sztywna biel

W przypadku moralności elementarnej eksperyment formalny dotyczy przede wszystkim syntaksy, która zostaje najpierw rozbita serią *bimots*, następnie na powrót złożona na przestrzeni środkowych siedmiu wersów i ostatecznie rozbita przez zamykające utwór

dwie linijki. W efekcie powstaje wiersz, którego rytm (wyznaczany – jak pamiętamy – przez gong) zawiera tyle treści, ile potrafią przekazać podwójne słowa i jedno zdanie z ritornella. Zestawienie słów wygląda na przypadkowe. Nie ma syntaktycznego spoiwa pomiędzy wyrazami. Moralność elementarna pozwala na wyizolowanie przedmiotów (rzeczywistych lub abstrakcyjnych) z ich naturalnego środowiska czasowego (nie ma czasowników, które mogłyby nam powiedzieć coś o sekwencji zdarzeń) i przestrzennego. Czytelnik na własną rękę musi zrekonstruować brakujące elementy zdania, wypełnić białe plamy wiersza. Zadanie tyleż fascynujące, co w zasadzie niewykonalne.

Piszę „w zasadzie”, bo akurat w przypadku utworu Sosnowskiego taka rekonstrukcja jest w zasięgu naszych możliwości. Pod warunkiem, że rozpoznamy w podwójnych słowach fragmenty poematu Mallarmégo *Rzut kości* w tłumaczeniu Macieja Żurowskiego²⁵. Wszystkie *bimots* pochodzą z tej właśnie wersji tekstu. Można by zatem na powrót umieścić zrosty słów w ich pierwotnym kontekście i w nim szukać rozwiązania rzuconej przed czytelnika tajemnicy wiersza. Wiadomo jednak, że Mallarmé zastosował w *Rzucie kości* specyficzną syntaksę: zdanie wytłuszczone jest ramą dla zdania zapisanego wersalikami, a to ostatnie obejmuje jeszcze kursywę. „Pęki zdań – jak pisze Ważyk – zbiegają się we wspólnym słowie Hasard. Przypadek”²⁶. Odcyfrowanie składni Mallarmégo samo w sobie stanowi nie lada trudność. Frazy zstępują jedna po drugiej, a jakby mało było typograficznego zamieszania, Mallarmé zrezygnował ze stron *recto* i *verso*, sugerując, że czytelnik winien omiatać wzrokiem obydwie strony jednocześnie.

Sosnowski znakomicie wygrywa związek przypadku i konieczności, który był istotny również dla Queneau. Pamiętamy, że precyzja formalna moralności elementarnej miała na celu zapanowanie nad przypadkowością życia. Siedemnaście linijek wiersza porządkuje poetycki materiał *Rzutu kości*. Nie chodzi – jak sądzę – o to, by

²⁵ S. Mallarmé: *Rzut kości*. Przeł. M. Żurowski. W: Idem: *Wybór poezji*. Red. A. Ważyk. Warszawa 1980.

²⁶ A. Ważyk: *Wstęp*. W: S. Mallarmé: *Rzut kości...*, s. 18.

w tym nowym porządku odnaleźć klucz do Mallarmégo, lecz o sam gest destylacji materiału językowego. Wskazuje na to ritornello, w którym autor odkrywa przed nami zagadkę formalną. Moralność elementarna ma się ukłonić czytelnikowi, czyli wykonać skrajnie konwencjonalny gest, który podtrzymuje pewien porządek za pomocą pustej formy. Nie ma tutaj tajemnicy, którą Heidegger odnalazł w poezji Hölderlina. Podstawą wiersza jest tchnienie pustego słowa, które przyjmuje dojmująco materialną i silnie sformalizowaną postać.

Ale jaki jest związek między moralnością, matematyką, poezją i – co dla mnie najważniejsze – polityką? Wygląda na to, że *Morale élémentaire* jest skrajnie idiosynkratyczną formą poetycką, która – jak wiele innych gatunków oulipijskich – ostentacyjnie zrywa z (jakkolwiek pojętą) rzeczywistością. Gdzie miałyby znajdować się przejście między literaturą a sferą społeczną czy polityczną, skoro fragment poematu Sosnowskiego odsyła z jednej strony do ostatnich wierszy Queneau, a z drugiej do utworu Mallarmégo. Chcąc wyjść poza język poezji, zderzamy się ze ścianą odniesień, które – przynajmniej na pierwszy rzut oka – zamykają nas w labiryntach mowy.

Krytycy piszący o książce Queneau nie zwrócili jednak uwagi na bardzo wyraźne nawiązanie do opublikowanego w 1953 roku eseju Rolanda Barthes'a pt. *Stopień zero pisania*²⁷. Barthes, który podówczas żywo angażował się w spory polityczne i ideologiczne, zaproponował nową definicję pisania rozumianego jako „moralność formy”²⁸. Zgodnie z nią wybór określonego języka literackiego, konwencji, gatunku, struktury rytmicznej i rymowej, stylu czy słownictwa jest wyborem politycznym i to nawet wtedy, gdy posiada wszelkie znamiona eksperymentu formalnego. Literatura autonomiczna jest literaturą polityczną, albowiem pisarz wybiera język adekwatny do miejsca, które chce zająć w strukturze społecznej. Nawet jeśli chce być postrzegany jako autsajder, jako mieszkaniec Kantowskiej wieży wznoszącej się wysoko ponad domami miasta, to jego wybór

²⁷ R. Barthes: *Writing Degree Zero*. Transl. A. Lavers, C. Smith. New York 1968.

²⁸ Ibidem, s. 14.

pozostaje w związku z mechanizmami politycznymi. Co więcej, literatura autonomiczna – dzięki zaprojektowanemu w niej dystansowi – może tworzyć nowe języki i nowe podziały w sferze estetycznego doświadczenia, która – jak już wiemy – jednocześnie determinuje sferę polityki i jest przez tę sferę determinowana. Queneau próbuje ustanowić elementarny poziom tej moralności formy, od którego można by się odbić w stronę nowych dyskursów egzystencjalnych, estetycznych i politycznych.

Sosnowski, umieszczając moralność elementarną niemal na samym końcu poematu, w momencie paroksytonicznym (chwilę przed końcem), być może otwiera drogę nowym językom we własnej poezji. To chwilowe zamrożenie języka, który zaraz potem rozpryskuje się i opada kaskadą tęczowych słów na „herbaciane pola Batumi”, może być interpretowane nie tylko jako gest estetyczny, ale także polityczny.

* * *

Zasugerowałem na wstępie, że poezja radykalna łączy kilka tradycyjnych wątków i znaczeń, ale nie wpisuje się do końca w żaden z nich. Dwa sensy słowa „radykalny” – powrót do źródła, by je chronić, i negowanie korzeni – są w permanentnym konflikcie, którego nie da się zakończyć. Poezja Sosnowskiego ten konflikt podsyca, bezustannie próbując powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie.

Grzegorz Jankowicz

Is radical poetry possible?
Andrzej Sosnowski and the politics of literature

Summary

The poetry by Andrzej Sosnowski has recently undergone tests on political endurance which it, according to some, has failed. Sosnowski represents a conservative

(liberal) political model, the exemplification of which is its hermetic poetics resistant to all interpretations. The article *Is radical poetry possible?* constitutes an attempt to revise this opinion. Above all, a narrow understanding of a political dimension of the literature dominating in the Polish critical-literary discourse undergoes critique. A starting point of this revision is the conception of politics formulated by the French philosopher Jacques Ranciere. In his view, the notion of “politics of literature” means that the literature is a par excellence activity and that there is a relationship between the politics as a defined means of action and the literature as a defined writing practice.

The article presents this political dimension on the example of poetry by Andrzej Sosnowski. His readers are confronted with the linguistic dispersion and semantic rupture in his poems. They enter the maze of repetitions and differences in which the language forms its reflections and caricatures. An alarming language growth and uncontrolled proliferation (i.e. a letter and word proliferation) of some epic poems by the author from Warsaw turn the voice of the Polish language adjusted by force (i.e. standardizes, adjusted to given grammatical, stylistic and aesthetic models) inside out. In this respect, Sosnowski is a political writer because his poems outline new divisions between the visible and the invisible, the expressible and what was excluded from the sphere of visibility.

How does the problem of the recognizable division present in the case of particular poems? Can the poetry by Sosnowski, with its hermeticity, fulfill the role of a radical critical mechanism? What is the relationship between the choice of a literary form and a political gesture? The second part of the work answers these questions.

Grzegorz Hejman

Uniwersytet Wrocławski

**„OKRES SZCZEGÓLNEJ ŻAŁOBY”?
PROBLEMATYKA WIEKU ŚREDNIEGO
W NOWYCH WIERSZACH MARCINA ŚWIETLICKIEGO,
JACKA PODSIADŁY I GRZEGORZA WRÓBLEWSKIEGO**

Dziesięć lat temu „Res Publica Nowa” opublikowała artykuł Lidii Burskiej *Tak to, kotku, wygląda – lecz jak się to kończy?* Autorka omawia w nim twórczość młodych (wtedy określenie to mogło jeszcze uchodzić za adekwatne) tzw. poetów „bruLionu”, między innymi Miłosza Biedrzyckiego, Jacka Podsiadły, Marcina Świetlickiego, Marcina Barana, poświęcając wiele miejsca obecnej w wierszach tych autorów problematyce przekraczania trzydziestego roku życia. Nadchodząca zmiana postrzegana jest – twierdzi Burska – jako profanacja życia, drastyczne naruszenie tożsamości, jako wejście w sferę „degrengolady fizycznej, deformacji ciała, brzydkiej pospiesznej miłości, wszechobecnego rozkładu życia”¹. I chociaż niektóre tezy artykułu wydają się wyolbrzymione, to jednak, istotnie, w wielu wierszach ówczesnych trzydziestolatków można wychwycić – mówiąc słowami Stanisława Grochowiaka, podchwyconymi później przez Jacka Podsiadłę – nastrój ustatecznienia się buntu, a także stopniowe wytracanie impetu głośnego wejścia, wyciszenie tego, co określane było mianem strategii hałaśliwej obecności czy prowokacji intelektualnej. Żywiołowe gesty negacji słabną, ustępując pola akceptacji²

¹ L. Burska: *Tak to, kotku, wygląda – lecz jak się to kończy?* „Res Publica Nowa” 1997, nr 11, s. 25.

² W opublikowanej w „Czasie Kultury” (1995, nr 3) rozmowie z Jerzym Borowczykkiem i Wiesławem Ratajczakiem na pytanie: „Czytając Twoje kolejne tomiki, łatwo dostrzec zmianę: od podróży do zadomowienia, od buntu do akceptacji. Starzejesz się?” – Podsiadło odpowiada: „Tak, jak każdy. Myślę, że mój stan ducha właściwy jest panom koło sześćdziesiątki. Coraz rzadziej spotykam coś, co mnie może zaskoczyć [...]”.

albo obojętności. Przybierają na mocy sygnały wskazujące na radykalizację postaw³, rodzą się obawy przed utratą zdolności do lirycznych poruszeń⁴, ponadto – o czym wspomina Burska – intensywniejsze niż dotąd staje się doświadczanie własnej, podlegającej upływowi czasu, cielesności⁵.

Ostatnie lata poprzedniej dekady były dla wielu wówczas trzydziestoletnich poetów czasem zmian nie tylko natury biologicznej, ale też społeczno-kulturowej (kres niedojrzałości, zmiana ról i oczekiwań społecznych) i artystycznej. Ta ostatnia zmiana wiązała się z utratą uprzywilejowanej w świecie literackim pozycji „młodego zdolnego”, z koniecznością potwierdzenia własnej rangi twórczej; nie sposób zaprzeczyć, że poeci urodzeni w latach sześćdziesiątych największą popularnością cieszyli się właśnie do połowy lat dziewięćdziesiątych, a więc w czasie wzmożonej aktywności promocyjnej mediów, chętnie anonsujących młodych pisarzy, z którymi jeszcze wówczas wiązano nadzieje na aktualizację niektórych literackich mitów, choćby mitu poety jako twórcy arcydzieła, genialnego buntownika, przedstawiciela „nowych skamandrytów”. Spośród licznych poetów, wchodzących w połowie lat dziewięćdziesiątych w wiek dojrzały, szczególnie interesująco zapowiadała się literacka ewolucja autorów uznawanych za najważniejszych w kręgu „bru-Lionu”, a więc Jacka Podsiadły (ur. 1964), Marcina Świetlickiego (ur. 1961) oraz – choć to nominacja mniej oczywista – Grzegorza Wróblewskiego (ur. 1962). Wedle utrwalonej opinii, podpartej głównie licznymi szkicami, recenzjami i tekstami krytycznymi, uważa się, że dla twórczości tych poetów charakterystyczny był – w przeciwieństwie do większości ich młodszych, urodzonych w latach siedemdziesiątych i później kolegów – prymat egzystencji nad języ-

³ „Jestem stary, nie dyskutuję, strzelam” (M. Świetlicki: *Żegnaj laleczko 2*. W: Idem: *Pieśni profana*. Gładyszów 1998).

⁴ Jacek Podsiadło w wierszu *Trzydziestka na karku wyznaje*: „[...] Boję się, że we mnie mieszka teraz / surowa Królowa Śniegu. / I nigdy nie wynurzy się spod zlodowaczonej powierzchni / podwodna łódź z odnalezioną skrzynią pełną wzruszeń” (z tomu *Arytmia*. Warszawa–Kraków 1993).

⁵ „Czas jest wszędzie, / rozdaje pieszczoty jak rany” – fragment wiersza *Biedny chrześcijanin traci wyzucie proporcji i zwraca się do Boga w sprawie raczej blahaj* Marcina Barana.

kiem, co w praktyce sprowadzało się do podejmowania na różne sposoby gier z autentykiem, a zatem do posługiwania się narracjami lirycznymi⁶, opartymi na doświadczeniu biograficznym wierszowego „ja”, dość często, choć zwykle niesłusznie, utożsamianego z autorem. Nic więc dziwnego, że owo przekładane na język poetycki doświadczenie autobiograficzne implikowało raczej oczywisty katalog młodzieńczych postaw, wyborów, odwołań kulturowych i subkulturowych (np. ruchy ekologiczne czy anarchistyczne, *punk, rock, beat generation*). W wierszach „bruLionowych” poetów na plan pierwszy wybijały się zwykle opisy perypetii miłosnych czy migawki z wędrówek i podróży (co było charakterystyczne także dla rówieśnych autorów niezwiązanych z „bruLionem”, jak Karol Maliszewski, albo młodszych o kilka lat, jak Krzysztof Śliwka czy Mariusz Grzebalski, uwidaczniało się zaś zwłaszcza w ich wierszach powstających w ubiegłej dekadzie). Tony frenetyczne przeplatały się tu z melancholijnymi, zaś gesty sprzeciwu, wypowiedzianej wprost niezgody jeszcze górowały na gestami rezygnacji czy zobojętnienia. Późne lata dziewięćdziesiąte miały przynieść – przynajmniej wedle opinii Burskiej – zmiany, przewartościowania, przesunięcia akcentów w poetyce tych twórców, wynikające z kresu doświadczenia młodości i wejścia w życie dorosłe, będące, jak to określił Piotr Śliwiński w eseju o twórczości Świetlickiego, „przyspieszonym umieraniem”⁷.

Odpowiedź na pytanie: „czy przyniosły?” nie jest oczywista; temat nadal, o ile mi wiadomo, czeka na dokładniejsze zbadanie. Ja sam chciałbym się zastanowić nie tyle nad nim, ile nad kolejną symboliczną cezurą – a mianowicie przyjrzeć się tzw.

⁶ Pojęcia „liryczna narracja” używam za Joanną Orską, która w książce *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (Kraków 2006) przypisuje liryce narracyjnej między innymi takie cechy, jak nadrzędność opowiadania i dyskursu nad uczuciami podmiotu oraz przejęcie przez podmiot funkcji bohatera-narratora, a nawet dysponenta dyskursu, który projektuje również samego siebie. Ponadto w książce Orskiej mowa o uprzywilejowaniu wiersza wolnego, gatunków paraliterackich, sięganiu po cudze myśli, cytaty, język cudzy i prywatny oraz zdarczenia przeżyte indywidualnie.

⁷ P. Śliwiński: *Wiersze graniczne*. W: Idem: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 143.

poetom po czterdziestce. Interesuje mnie, czy i w jaki sposób niektóre psychofizyczne objawy (często przesuwane w sferę mitu czy stereotypu) towarzyszące osiągnięciu wieku uznawanego za dolną granicę andropenii⁸ odzwierciedlają się w kondycji bohaterów wierszy Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły i Grzegorza Wróblewskiego. Przedmiotem moich badań będą tomiki (z pominięciem wyborów i wznowień) pisarzy, które opublikowane zostały po roku 2000, a zatem: *Czynny do odwołania* (2001), *Nieczynny* (2003) i *Muzyka środka* (2006) Świetlickiego, *Kra* (2006) Podsiadły oraz *Pomieszczenia i ogrody* (2005) i *Noc w obozie Corteza* (2007) Wróblewskiego. Meritum tego wystąpienia zostanie podzielone na dwie części. W pierwszej z nich pokrótce scharakteryzuję przekształcenia, jakim w ostatnich książkach uległy postawy „ja” lirycznego poezji każdego ze wskazanych autorów. Natomiast w części drugiej wyszczególnię i omówię kilka motywów dla ich „dojrzałej” twórczości wspólnych, choć podejmowanych zwykle w różny sposób. Motywów, które – jak sądzę – nawet jeśli we wcześniejszych fazach twórczości już się uobecniały, to nie determinowały tej poezji w takim stopniu, jak obecnie.

W wierszach Świetlickiego śmierć, również jako motyw, obecna jest już w pierwszej książce poetyckiej. Dlatego trudno jednoznacznie stwierdzić, w którym momencie i w którym z jego tomików zaczyna się proces umierania, a właściwie uśmiertelniania bohatera lirycznego – proces specyficzny, bo następujący na różnych płaszczyznach, między innymi społecznej, towarzyskiej, medialnej, komunikacyjnej. Na ślady owego procesu natrafiamy już we wczesnych wierszach, choć wtedy mają one jeszcze charakter sprzecznych sygnałów; dla przykładu w *Zimnych krajach*, w wierszu *Upał*

⁸ Termin andropauza, choć spotykany najczęściej, uznawany jest za nieprecyzyjny. Podobnie jak jego synonimy – wiropauza, męskie klimakterium, kryzys wieku średniego – oznacza pojawienie się wielonarządowych cech starzenia się męskiego organizmu, takich jak m.in. redukcja masy i siły mięśniowej, otyłość brzuszna, negatywny wpływ na psychikę, przyspieszenie progresji miażdżycy itp. (zob. *Andropauza*. Red. M. Mędraś, L. Bablok. Warszawa 2002). W niektórych opiniach za dolną granicę andropauzy przyjmuje się wiek trzydziestu lat, według innych za uważalne objawy pojawiają się dopiero około pięćdziesiątego roku życia.

w *szpitalu*, podmiot powiada: „zacząłem żałować, że nie jestem jeszcze / umarłym bohaterem, tym uchodzi wszystko”, by w utworze *Melodramat* spostrzec: „Wkładam dłoń do kieszeni, napotykam nagle / dłoń – inną, zimną, martwą dłoń”. W datowanych na rok 1998 *Pieśniach profana* zastanawia się: „Albo też umrzeć tu, natychmiast, w Łodzi?” (*Czerwona łódź podwodna*), wyznaje, że „pisze o śmierci” (*Domówienie*), a w następnym wierszu tej książki deklaruje: „Tak właśnie od teraz / proszę mnie rozpatrywać. Umarły – ale nie uwiedły / bohater” (*Małżowina*). Do chwilowego uchylenia takiej postawy dochodzi w *Czynnym do odwołania* (2001), w alfabetycznym katalogu czynności zmechanizowanych i pozbawionych wiary w ich celowość; czynności, które wykonuje się bardziej z przyzwyczajenia niż z przekonania. W wierszu *Zdradzanie* podmiot liryczny oddaje ów stan w następujący sposób: „Otóż wszystko / uległo absolutnej zmianie. / Ja nadal mieszkam tam, gdzie mieszkalem. / Ja nadal robię tam, gdzie pracowałem. // Lecz w to nie wierzę. / Coraz bardziej”. Z kolei przedostatni zbiór wierszy krakowskiego autora zatytułowany *Nieczynny* podporządkowany został, jak sugeruje sam tytuł, niemal w całości perspektywie podmiotu umarłego, choć obecnego. Tym sposobem Świetlicki w ostatnich książkach, stopniowo acz konsekwentnie, przekształcił własny mit nieuchwytnego poetyckiego „ja”⁹, radykalizując go maksymalnie – od granicy podlegającego aktywnej negacji życia do granicy biernie akceptowanej śmiertelności.

Bohater martwy to bohater bierny. O ile jeszcze w *Pieśniach profana* starał się on zachowywać pozory działania, funkcjonowania („Iść żyć. Udawać cząstkę społeczności” – fragment wiersza *Nie dam tytułu*), o tyle później uznał, że „już nic nie musi”. W *Czynnym do odwołania* następuje wyraźne odwrócenie bohatera od tak zwa-

⁹ Mit ten został następująco scharakteryzowany przez Mariana Stalę: „Autor *Zimnych krajów* rejestruje bezustannie własne przeżycia i doświadczenia, zarazem jednak uchyla się od wyraźnego określenia swej tożsamości... Ten gest można rozumieć jako element autoprezentacji: Świetlicki pokazuje siebie samego jako kogoś, kto nie daje się nazwać. Istotą tego nieuchwytnego Ja jest nieustanne odróżnianie się od innych, ciągła manifestacja odrębności...” (M. Stala: *Piosenka niekochanego*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 193).

nego świata (jako instytucji państwowej, społeczeństwa, towarzystwa). Wcześniej wierszowy Marcin Świetlicki, cokolwiek by o nim powiedzieć – że grymasił, histeryzował, popadał w infantyizm – był bohaterem działającym. Głównie „przeciw” lub w obronie własnej, ale działającym. W ostatnich trzech książkach dochodzi do jego, kolejno, najpierw postępującego obojętnienia i przechodzenia w stan nieczynności, następnie uśmiercenia, wreszcie, w *Muzyce środka*, zmartwychwstania. Zmartwychwstania, ale nie odrodzenia. Bohater wskrzeszony staje się upiorem, bytem pośmiertnym, już tylko symulującym jakąkolwiek aktywność. Temu procesowi przemiany towarzyszy – jak określił to Jacek Gutorow¹⁰ – zwrot od poetyki hysterii i konfesji (której geneza tkwi w próbach przekładania bezpośrednich doświadczeń twórcy na „przezroczysty” język wiersza) ku retorycznej świadomości, ciężenie ku językowi. Stąd, twierdzi Gutorow, pojawia się u Świetlickiego nieszczęśliwie bliska mu wcześniej skłonność do gry słowami, idiomami, frazami; stąd też liczne aliteracje, onomatopeje, wzrost znaczenia efektów eufonicznych, pytania retoryczne, większa rola anafory, repetycje i wariacje.

O ile Marcin Świetlicki w specyficzny sposób systematyzuje proces doświadczenia dojrzałości – każda z jego trzech ostatnich książek podporządkowana została rygorowi innej postawy, wskazanej w tytule bądź zasugerowanej w wierszach otwierających dane tomiki – o tyle Jacek Podsiadło jest bardziej spontaniczny, mniej zorganizowany, w związku z czym trudno wskazać książkę, która w sposób zdecydowany odróżniałaby czy odcinała się od poprzednich. Nie znaczy to jednak, że poetyka tego twórcy się nie zmienia. Zestawiając *Krę* z wydaną dwanaście lat wcześniej *Arytmią*, Anna Spółna zauważa, że „dla każdego, kto obcował z poezją autora [...], jest jasne, że Podsiadło mówi teraz odmienionym głosem. Dyscyplina języka, jego zwartość i skupienie wypierają szeroką Whitmanowską frazę, która towarzyszyła zachwyтови i zdobywaniu świata, sprzyjała słownemu zagarnianiu przestrzeni przemierzanych we włóczęgach, pozwalała ogarnąć drobne detale codzienno-

¹⁰ Zob. J. Gutorow: *Marcin Świetlicki. Notatki*. W: Idem: *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003.

ści [...]”¹¹. Podobnie jak u Świetlickiego, także i tu daje o sobie znać tendencja, którą Gutorow określił mianem ciężenia ku językowi. Podsiadło wprawdzie i wcześniej nie stronił od rymowania, dawał się, mówiąc kolokwialnie, ponieść językowi, jego współbrzmieniom, a zarazem chętnie opowiadał autobiograficzne historie (niezadko intymne i o silnym nacechowaniu emocjonalnym); w *Krze* stał się jednak o wiele bardziej powściągliwy w wyrażaniu uczuć i nieufny wobec mowy poetyckiej. Spółna zauważa też, że w najnowszym tomiku „uderza autotematyzm wielu utworów, ponawiane w nich pytania o prawo ujawniania własnych uczuć, więcej, o szczerłość ich literackiego przeżywania”¹² oraz nietypowy dla Podsiadły wstyd uczuć, uwidaczniający się w sposobie ich pseudonimowania. Zmiana stosunku do języka poetyckiego znajduje swój wyraz w kilku nowych wierszach; w jednym z nich, bez tytułu, liryczne „ja” postuluje: „Ścisnąć tak, ścieśnić, zgęścić / język, by chociaż po części / upchnąć w nim wstyd, i nieszczęście”; w innym zaś, również bez tytułu, dystansuje się wobec swojego dotychczasowego weryzmu i ekshibicjonizmu gorzkim, ironicznym pytaniem: „Masz jeszcze jakąś rozpacz do opowiedzenia?”

Jednak nie tylko wyraźna rygoryzacja wypowiedzi lirycznej, wstyd uczuć i skoncentrowanie się na tworzywie językowym zaskakują w książce opolskiego poety. Znacznie nasilają się też tony katastroficzne: „Kra chrzęści i płynie rzeką. / Zbryłone, mordercze mleko. / Morze jest już niedaleko” (***) „Kra płynie rzeką...”); „przed nim tylko zagłada // ulic otumanionych światłem, otrzaskanych person, zdań do rozbiórki, krzywd nie do naprawienia” (***) „Czyń swą powinność...”). Określające w znacznym stopniu charakter wcześniejszej twórczości tony afirmatywne już w *Wychwycie Grahama* tłumione są przez lęk związany z osiągnięciem wieku średniego¹³ i wynikającą stąd utratą artystycznej – a może nie tylko artystycznej – wiarygodności. W wierszu *Sobie na 33 urodziny* pod-

¹¹ A. Spółna: *Na kresach nocy, w świetle gwiazd*. „Kresy” 2006, nr 3, s. 194.

¹² Ibidem, s. 195.

¹³ Warto zauważyć, że według wyznaczników World Human Organization wiek średni u mężczyzn to 45–59 lat.

miot wyznaje: „Gówniażeria wrzeszcząca: / »Nie wierz nikomu po trzydziestce!« miała rację. Oto najlepszy moment, / ostatnia chwila, by dać się powiesić nago na publicznym widoku, oblać się benzyną / i ostatni raz stanąć w ogniu samego siebie, w imię idei, zanim przestanie być ważna”. Trudno o jakiegokolwiek złudzenia – bohatera Podsiadły przerażają nie tylko, jak zauważyła Burska, „degrenolada fizyczna” i „deformacja ciała”, ale także, o ile nie przede wszystkim, sprzeniewierzenie się własnym, bliżej tu nieokreślonym, młodzieńczym wartościom, ideałom, bezkompromisowości. Choć zarazem, paradoksalnie, wiek dojrzały można zaakceptować o tyle, o ile przyjmie się, że za kilka, kilkanaście lat będzie „jeszcze gorzej”. Takie przeświadczenie dobitnie wyrażone zostało w wierszu *Zawsze mów wyborcy to, co chce usłyszeć*, również zamieszczonym w *Wychwycie Grahama*: „Prawdziwe umieranie / zaczyna się po czterdziestce, na razie wolno się łudzić, odmładzać / w lustrze drugiego ciała”. Słowa te znalazły ironiczny wydźwięk w wypadku wierszowego Marcina Świetlickiego. W wypadku zaś Podsiadły umieranie zastąpione zostało wszechogarniającym poczuciem klęski, rozpisany na kilka nowych wierszy rachunkiem sumienia i zwątpieniem w dotychczasowy, autentyczny, na autentyk stylizowany, charakter wypowiedzi lirycznej.

Wydawać by się mogło, że najlaskawiej czas obszedł się z bohaterem poezji Grzegorza Wróblewskiego. Ten mieszkający od ponad dwudziestu lat w Kopenhadze autor przeżywa obecnie okres wzmożonej aktywności twórczej: w ciągu ostatnich lat wydał dwa zbiory wierszy (2005, 2007), wybór dramatów *Hologramy* (2006), książkę prozatorską *Android i anegdota* (2007) oraz traktat *Nowa kolonia* (2007). W niniejszym tekście zajmują mnie wprawdzie książki wyłącznie poetyckie, jednak problematyka innych wydanych ostatnio tomów Wróblewskiego wykazuje pewne pokrewieństwa z problematyką *Pomieszczeń i ogrodów* i – zwłaszcza – *Nocy w obozie Corteza*¹⁴. Czy zestawianie Wróblewskiego z uznawanymi za najważniejszymi „bruLionowców” Świetlickim i Podsiadłą jest uzasad-

¹⁴ Podobnie bohater wiersza *Limbus z Muzyki środka* Marcina Świetlickiego wyposażony został w cechy bohatera powieści *Dwanaście tegoż* autora.

nione – to osobna kwestia. Uważam, że nieporównanie mniejsza niż wymienionej wcześniej dwójki poetów środowiskowa i czytelnicza popularność Wróblewskiego wynika przede wszystkim z jego sporadycznej tylko obecności na krajowej scenie literackiej, niepojawiania się w mediach (zwłaszcza w okresie, kiedy w dużej mierze określały one kształt tej sceny), w rezultacie – niedostatku bezpośredniego kontaktu z czytelnikami. Uważam również, że trudno wykazać jakieś istotne różnice w jakości artystycznej, które przemawiałyby za rozłącznym traktowaniem dokonań artystycznych Świetlickiego i Podsiadły z jednej, Wróblewskiego zaś z drugiej strony.

Dla publikowanych w latach dziewięćdziesiątych wierszy tego zamieszkałego w Danii autora charakterystyczna była poetyka fragmentu, brulionowego, pozornie niedbałego i nieselektywnego, choć zarazem bardzo drobiazgowego zapisu, pełna odniesień do lokalnej (w tym wypadku – kopenhaskiej) topografii oraz do biografii własnej bądź osób z otoczenia poety (co w Polsce określane bywało jako „o’haryzm”), a także minifabularność – chodzi o związane opisy wydarzeń błahych bądź niejasnych, przeważnie oderwanych od mogącego je tłumaczyć kontekstu. Występujący w tych wierszach bohater-samotnik swą postawą przypominał niektórym krytykom bądź to lumpenproletariusza (tak określił go w jednej z recenzji Jakub Winiarski), bądź też „podtatusiałego *enfant terrible*” (tak nazwał autora Karol Maliszewski w książce *Zwierzę na J.*¹⁵); po trosze realizował również tak zwaną strategię pacjenta (według charakterystyki Edwarda Balcerzana zaprezentowanej w *Strategiach lirycznych, części I Poezji polskiej w latach 1939–1965*). Ostatnie dwa tomiki Wróblewskiego przyniosły zmiany zarówno jeśli chodzi o charakterystykę bohatera, jak i język poetycki (dość zaznaczyć, że *Noc w obozie Corteza* spotkała się z przychylnymi recenzjami Maliszewskiego i Winiarskiego, którzy nie szczędzili wcześniejszym dokonaniom autora cierpkich słów).

Recenzję *Pomieszczeń i ogrodów* Jacek Gutorow rozpoczął następującymi słowami:

¹⁵ Zob. K. Maliszewski: „*bruLion*” po latach; *konsekracja rytuału*. W: Idem: *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*. Wrocław 2001.

Grzegorz Wróblewski ma już czterdzieści trzy lata! Trzeba o tym pamiętać, kiedy czyta się jego najnowszy zbiór poetycki. *Pomieszczenia i ogrody* przesycone są bowiem dziwną – wcześniej chyba obcą poecie – melancholią związaną z późnym dojrzewaniem i przekraczaniem smugi cienia. Ale wykrzyknik mógłby dotyczyć także innych poetów wywodzących się ze środowiska „bruLionu” (choćby Marcina Barana czy Krzysztofa Jaworskiego). Poeta po czterdziestce to zjawisko osobne, ciągnące za sobą łąkę doświadczeń tak wielu i tak różnych, że tworzą one wyjątkową konstelację¹⁶.

Można oczywiście nie zgadzać się z tego typu „metrykalną” perspektywą krytycznoliteracką, jednak nie zmienia to faktu, że chętnie robi się z niej użytek, tym bardziej że „poetami po czterdziestce” stają się autorzy coraz młodsi, choćby Darek Foks, Adam Wiedemann¹⁷ czy Miłosz Biedrzycki, zaś w najbliższych latach czeka to kolejnych (na przykład Mariusza Grzebalskiego, Dariusza Sośnickiego, Macieja Meleckiego). Wydaje się, że krytyka towarzysząca konstatuje ten fakt z nie mniejszym zdziwieniem niż sami zainteresowani.

W wypadku nowych książek Wróblewskiego owo późne dojrzewanie, wchodzenie w wiek średni, w „smugę cienia” rzadko bywa, w przeciwieństwie do twórczości Świetlickiego czy Podsiadły, komunikowane wprost¹⁸. Uwagę krytyków omawiających obie książki poetyckie autora z Kopenhagi przyciąga specyficzny ton zamieszczonych w nich wierszy – medytacyjny, ironiczny, melancholijny, względnie balansujący na granicy sentymentalności, lecz

¹⁶ J. Gutorow: *Rozprostować ramiona, rozprostować skrzydła*. „Książki w Tygodniku”. Dod. do „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 40.

¹⁷ Karol Maliszewski, pisząc o najnowszym tomiku Adama Wiedemanna – *Pen-sum* (Poznań 2007), zauważył: „Może nie chodzi tu o lęk [...], ale o poczucie skończoności i świadomość znalezienia się w smudze cienia. To kładzie się delikatnym osadem na nowe wiersze Wiedemanna, to tworzy ich metafizyczne zaplecze. I mówi się: kiedyś możliwości było nieskończenie więcej, przynajmniej tak się wydawało, zaś teraz lista atrakcji i spełnień zdaje się wyczerpywać” (nota recenzyjna bez tytułu w: „Odra” 2007, nr 11, s. 124).

¹⁸ Przykładem nielicznych wyjątków może być tytuł wiersza *Poranna toaleta mężczyzny w średnim wieku. Nieoczekiwane wątpliwości przed wyruszeniem w drogę z Pomieszczeń i ogrodów* oraz początek tekstu *Chimeryczna dusza (Placz dziecka w trakcie lektury Williama Shakespeare'a)* z tej samej książki: „Nie zdajemy sobie sprawy z własnego położenia. / Uparcie twierdzimy, / że w naszych podstarzałych ciałach / nadal drzemie (ta sama co kiedyś) młoda i beztroška dusza)” (G. Wróblewski: *Pomieszczenia i ogrody*. Warszawa 2005).

nieprzekraczający jej¹⁹. Intryguje również postawa bohatera, który coraz częściej koncentruje się na sumarycznych, abstrakcyjnych dywagacjach natury egzystencjalnej, filozoficznej czy religijnej. W *Nocy w obozie Corteza* ironii jest znacznie mniej, przeważają pytania o tożsamość (dziecięcą, młodzieńczą, aktualną), o to, kim jest wypowiadające się w wierszu „ja”.

Przy wszystkich różnicach w poetyce tych autorów można się pokusić o wyszczególnienie podobnych postaw, motywów, środków artystycznych. Poniżej postaram się wymienić kilka z nich, zaznaczając, że nie chodzi tu bynajmniej o tworzenie ryzykownego klucza interpretacyjnego, lecz co najwyżej o zwrócenie uwagi na kilka zbieżności:

– motyw zmiany osobowości, która zachodzi albo w wyniku zmartwychwstania (*Świetlicki – reaktywacja*), albo ponownych narodzin (*Kiedy urodzę się na nowo* Podsiadły) bądź też wskutek utraty/zmiany dotychczasowej tożsamości (motyw ten wielokrotnie pojawia się w *Nocy w obozie Corteza* Wróblewskiego);

– związany ze zmartwychwstaniem bądź zmianą/utratą tożsamości romantyczny motyw upiora (którym okazuje się bohater *Muzyki środka*), kogoś, kto skądś powraca bądź nie pamięta, kim jest (jak bohater wierszy *Miejsce* czy *Obierając ponownie drogę lądową* z *Nocy w obozie Corteza*);

– odwoływanie się do opozycji całość (dom) – część (fragment, resztki), przy czym pierwszy człon tej opozycji odnosi się do zmitologizowanej przeszłości, drugi zaś – do „czasu marnego” teraźniejszości („Tak, zostały ze mnie resztki” – Podsiadło w wierszu *Historie* z tomu *Kra*; także wiersze *Dom*, *Granica*, *Namolna refreniczność* z *Muzyki środka*);

– skłonność do całościowego oglądu, podsumowań; radykalizacja i kategoryczność ocen oraz sądów o sobie: „Prawda, miotałem się. Wszystkie moje riposty / były ciosami na oślepi” (wiersz bez tytułu otwierający *Krę*); „Mówiłem coś, myślałem, że mówię wyraźnie. /

¹⁹ Zob. J. Winiarski: *Na granicy wstydu, śmieszności i sentymentalizmu* <PoeWiki.org/index.php/Strona_osobista:Jakub_Winiarski/Recenzje/Grzegorz_Wr%C3%B3blewski_%22Noc_w_obozie_Corteza%22>.

Kochałem i myślałem, że Kocham wyraźnie. / Wierzyłem i myślałem, że wierzę wyraźnie. // To dwa patyki, to kamyk. / Niech rozmawiają” (wiersz *Polska 4 z Muzyki środka*); „Nie zdążyliśmy posadzić dębowego lasu i nigdy nie / wybraliśmy się nad rzekę Brillthor. / Mieliśmy wielkie plany, / z których nic nam nie wyszło” (zakończenie wiersza *Kiedy nagle odczuwamy piękno Ziemi z Pomieszczeń i ogrodów*);

– rezygnacja z obserwacji rzeczywistości (zapisu doświadczeń i spostrzeżeń) na rzecz snu, niereczywistości; przewaga scenerii nocnej nad dzienną, dostrzegalna zwłaszcza w utworach Świetlickiego i Wróblewskiego (motywy ciemności, cienia, gaszenia światła; w *Muzyce środka* rzeczowniki takie jak „sen” i „spanie” pojawiają się w większości wierszy). Co ciekawe, zarówno *Nieczynny*, jak *Pomieszczenia i ogrody* oraz *Kra* kończą się opisem krajobrazu nocnego, rozświetlonego albo „mdłymi supermarketu światłami” (*Po nocy* Świetlickiego), albo ogniskiem rozpalonym przez „małomównych mężczyzn z lasu”, którzy „patrząc w / rozgwieżdżone niebo, nacinają leszczynowe / laski” i wokół których „siedzą oswojone / czarne ptaki” (wiersz *Jedna z pań* Wróblewskiego), lub też widokiem „Marianńskiego Rowu zaszypanego gwiazdami” (w wierszu *Gwiazdy. Pocałuj mnie po wszystkim* Podsiadły).

Czy zatem odczytywanie książek tych poetów w kategoriach przekraczania – jak to określili Gutorow oraz Maliszewski – smugi cienia, zderzenia z obcą dotąd formą dojrzałości jest zasadne? Uważam, że taka lektura jest możliwa i uprawniona, choć raczej nadużyciem byłoby uznanie jej za uprzywilejowaną. Nowa sytuacja, w jakiej znaleźli się bohaterowie wierszy Świetlickiego, Podsiadły, Wróblewskiego, wymusza na nich różne odruchy adaptacyjne: począwszy od wyboru tematyki (czy raczej potrzeby zmierzenia się z nią), na szeroko pojętych środkach artystycznego wyrazu skończywszy. Ponadto wiersze te jako zbiory stematyzowanych i implikowanych informacji o ich bohaterach niosą też przesłanki dające podstawy, aby niektóre zachowania bohaterów rozpatrywać w kontekście objawów andropenii; byłyby to zatem, z jednej strony, wpływające na stopień andropenii czynniki psychospołeczne

i socjo-ekonomiczne (takie jak sposób odżywiania się, alkoholizm, nikotynizm; zwłaszcza skłonność do dwóch ostatnich znamienne jest dla lirycznego „ja” wierszy Świetlickiego); z drugiej zaś – takie objawy, jak dolegliwości bólowe, kłopoty z pamięcią, zwiększona drażliwość, odczuwanie niepokoju i lęku, obniżenie nastroju i zadowolenia z życia, otyłość (zwłaszcza brzuszna). Objawy te, choć w różnym natężeniu, występują w charakterystyce bohaterów omawianych wierszy.

Osobną – i dla tych rozważań końcową – kwestię stanowi zespół zjawisk, które można określić jako rozczarowanie rzeczywistością. Na początku lat dziewięćdziesiątych młodzi pisarze mieli wszelkie powody ku temu, by ufnie patrzeć w swoją artystyczną przyszłość. Odzyskanie niepodległości i związana z tym likwidacja cenzury, normalizacja życia literackiego, przychylność dużych mediów i krytyki – wszystko to mogło napawać optymizmem i wiarą w doniosłą rolę literatury, która miała już wprawdzie inne imperatywy niż przed rokiem 1989, ale nadal stanowiła ważny element życia społecznego. Około roku 1996, po kilku latach heterogenizacji, rozpoczyna się proces homogenizowania kultury, stopniowe wypieranie dyskursów mniejszościowych (wśród nich także poetyckiego, wyjąwszy spod tej reguły kilka oczywistych nazwisk, jak Szymborska, Miłosz, Różewicz, Herbert), spadek zainteresowania mediów, co spowodowało powrót większości zjawisk literackich do izolowanej niszy. Zjawisko to przedstawił w wydanej niedawno książce *Powrót centrali* Przemysław Czapliński²⁰. I choć oczywiście związek między opisanymi tam wydarzeniami a samopoczuciem lirycznego „ja” wierszy Świetlickiego, Podsiadły i Wróblewskiego ma charakter wyłącznie intuicyjny, to uważam, że warto by zastanowić się również i nad tym czynnikiem.

²⁰ Zob. P. Czapliński: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków 2007.

Grzegorz Hetman

“The period of special mourning?”
The problem of middle age in poems
by Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło
and Grzegorz Wróblewski

Summary

The poets born in the first part of the 1960s, the so called „bruLion” poets, as none of poetic fractions so far, glorified rebellion, youth spontaneity, social provocation, placing them strongly in their own biographies and making them the primary attributes of the so called young poetry of the former decade. Nowadays, all 30 year olds at that time crossed the border of 40 years a long time ago, and some of them head towards their fifties. How have the mental state and world sense of lyrical characters of their poems changed? Are they trying to create “new” biographies? How has the movement from youth to adulthood of the characters of their poems been defined by the critique of the 1990s as barbarians, O’Harists and unpleasant happened? The author tries to answer these questions relying on selected poems from the books of these poets published after 2000: *Kra* by J. Podsiadło (2005), *Pomieszczenia i ogrody* (2005) and *Noc w obozie Corteza* (2007) by G. Wróblewski and *Czynny do odwołania* (2001), *Nieczynny* (2003) and *Muzyka środka* (2006) by M. Świetlicki.

Grzegorz Olszański

Uniwersytet Śląski

WOJNY ŚWIATÓW (RELACJA Z SEMANTYCZNEGO POLA WALKI)

„Kiedyś po prostu poeci umierali wcześniej”¹.

Mariusz Biedrzycki

„Nie interesują mnie poeci po trzydziestce ani
nawet

po pół litra”².

Bohdan Zadura

1. Czas, który pozostał

Zacznijmy od oczywistości: tym, co różni starość od młodości, jest czas. Zarówno ten, który upłynął, jak i ten, który dopiero upłynie. Ten drugi wydaje mi się zresztą znacznie istotniejszy. O ile bowiem młodość zazwyczaj dosyć beztrzesko patrzy w przyszłość, to starość raczej zwraca wzrok ku temu, co minęło. Dzieje się tak z wiadomego powodu (zgodnie ze znaną maksymą Rochefoucaulta, „Słońcu ani śmierci nie można patrzeć prosto w oczy”), ale również dlatego, iż jak poucza badacz pamięci: „Przeszłość jest czymś, co nas już bezpośrednio nie dotyczy, nie stawia nam wymagań, nie stanowi zagrożenia. Znajduje się w naszej władzy. [...] Nawet to, co bolesne, nie wraca jako bolesne. Nostalgia żywi się pamięcią, z której usunięto ból”³. W efekcie, gdyby spróbować zrekonstruować poetykę, którą najchętniej posługuje się starość, to niewątpliwie jej podstawową figurą byłaby introspekcja, faworyzowanym zaś tropem retorycznym anty-

¹ *Zawód poeta*. Z Mariuszem Biedrzyckim rozmawiają K. Śliwka i F. Zawada. „Studium” 1999, nr 5, s. 7.

² B. Zadura: *Przepraszam, czy tu się ściemnia?* „Studium” 1999, nr 5, s. 23.

³ M. Zaleski: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 21.

teza, dzięki której przeciwstawienie gorzkiej terażniejszości i słodkiej przeszłości nabiera odpowiedniego wyrazu.

Choć niniejszy tekst nie będzie dotyczył bezpośrednio starości⁴, bowiem jego bohaterowie są dzisiaj ludźmi raczej w średnim wieku (większość z nich dopiero co przekroczyła „czterdziestkę”), właśnie do sięgnięcia po wymienione powyżej środki, a więc od spojrzenia w przeszłość i mnożenia przeciwieństw, przyjdzie mi rozpocząć.

2. Wojny światów: stare konie, młode wilki

Po 1989 roku wszystko miało być inne i nowe. Przełom polityczny – mówię tu o rzeczach doskonale znanych i opisanych, ale nieustannie powtarzanie tego samego również wpisane jest w poetykę starości⁵ – rozbudził apetyty na analogiczną przemianę w zakresie literatury, samo zaś słowo „przełom” niczym magiczne zaklęcie było odmieniane przez wszystkie przypadki. Jego gwarantem miało być pokolenie⁶ pisarzy, którzy co prawda urodzili się w PRL, ale swoją literacką przygodę rozpoczęli już w innej rzeczywistości. Tym samym „młodość” i „starość”⁷ po raz kolejny

⁴ Cóż to zresztą znaczy „starość”? Od kiedy się ją odmierza? Nawet Georges Minois w swej klasycznej monografii nie próbuje rozstrzygnąć tych pytań. Co więcej, od mnożenia pytań rozpoczyna swój wywód: „Kiedy człowiek zaczyna być stary? gdy ma pięćdziesiąt pięć lat? sześćdziesiąt lat? sześćdziesiąt pięć lat? [...] Nie ma nic bardziej płynnego niż granice starości, zespołu czynników fizjologicznych, psychologicznych i społecznych. Czy wiek człowieka to wiek jego arterii, serca, mózgu, samopoczucia, czy wiek metrykalny? A może spojrzenia innych ludzi pewnego dnia umieszczają nas wśród staruszków?” G. Minois: *Historia starości. Od antyku do renesansu*. Przeł. K. Marczevska. Warszawa 1995, s. 11.

⁵ Kwestie przełomu, który wówczas miał miejsce (zdaniem jednych) lub nie (zdaniem innych) syntetycznie podsumowuje Joanna Orska w swojej ostatniej książce. Tam też można znaleźć szczegółową bibliografię odnoszącą się do tego problemu. Zob. J. Orska: *Rytuał przełomu. Wstęp*. W: Eadem: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006.

⁶ Zważywszy na jego niejednoznaczność – na co zwracali uwagę zarówno krytycy, jak i sami twórcy (patrz np. eseje Dariusza Gawina oraz Agaty Bielik-Robson zamieszczone w książce *Wojna pokoleń*. Warszawa 2006), terminem „pokolenie” w odniesieniu do interesujących mnie tu pisarzy posługuję się w sposób umowny.

⁷ Inną kwestią jest przebieg tego sporu i forma, jaką przybrał. W końcu, jak zauważył Dariusz Nowacki, „sama sprawa »głośnych« debiutów lat dziewięćdziesiąt-

okazały się kategoriami odsyłającymi tyleż do biologii, co przede wszystkim do aksjologii. Aksjologii, dodajmy, na którą z kolei coraz silniej zaczynały działać prawa wolnego rynku. O co mi konkretnie chodzi? Przede wszystkim o to, że na początku lat dziewięćdziesiątych młodość jako naturalna opozycja względem starości przestała być jedynie kwestią wieku, lecz stała się dosyć istotną wartością. Wartością, dodajmy, do której odwoływali się niemal wszyscy uczestnicy ówczesnego życia literackiego. Metryka, jeśli można by tak powiedzieć, determinowała więc wybór określonej metaforyki. Naiwnością, jak łatwo się domyślić, byłoby jednak sądzić, że interesujące mnie tutaj pojęcie dla każdej z tych grup znaczyło dokładnie to samo. Co więcej, gdyby prześledzić protokół rozbieżności, który wyłania się z toczonych wówczas sporów, debat i polemik, łatwo zauważyć, że określenia „młody pisarz” czy „młoda literatura”, pomijając ich aspekt czysto użytkowy, w zależności od nadawcy, kontekstu oraz prezentowanego stanowiska generowały częstokroć zupełnie przeciwstawne cechy i wymuszały sięgnięcie do zupełnie odmiennego zespołu skojarzeń. Przykładowo, krytyków nienależących do interesującej mnie tu generacji – ci niejako z zasady gorliwie dopingują swoich rówieśników, częstokroć z kibiców stając się, by użyć określenia Jerzego Sosnowskiego, „szalikowcami”, od których trudno raczej wymagać obiektywizmu⁸ – generalnie można by podzielić na trzy grupy. Do pierwszej należałoby ci, którzy bardzo pozytywnie oceniali przemiany zachodzące wówczas w kulturze, zaś teksty sygnowane nazwiskami Świetlickiego, Podsiadły czy Stasiuka witali z niekła-

tych jest o tyle ważna, o ile bodaj po raz pierwszy w powojennych dziejach polskiej literatury poważnie zakłócona, a właściwie rozbita została pewna logika wyrażająca się w figurze trójcy: nestorzy – pisarze średniego pokolenia – narybek. Tych pierwszych (w domenie prozy) w zasadzie nie było, drudzy byli jacyś niewyraźni, a więc doszło do supremacji tych, którzy wstępują” (D. Nowacki: *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*. W: Idem: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 1999, s. 20). W przypadku poezji sprawa wyglądała nieco inaczej, ale też trudno traktować wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego jako reprezentatywny głos całej generacji.

⁸ J. Sosnowski: *Szalikowcy literatury*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 11 października 1995.

manym entuzjazmem. Dla nich kategoria „młodości” odnosiła się tyleż do faktycznego wieku twórców, co do określonych wartości artystycznych – była gwarantem świeżości myśli, estetycznej odwagi i artystycznego nowatorstwa⁹.

Nieco inny odcień znaczeniowy interesującego mnie tu leksemu akcentowali ci, którzy na pojawienie się nowych twórców zareagowali z zainteresowaniem, ale też z pewnego rodzaju rezerwą. Nieco złośliwie można by powiedzieć, że w tym dyskursie „młody” odpowiadałby przymiotnikowi „kobiecy”, zaś sformułowanie „młoda poezja” miałoby swój odpowiednik w określeniu „literatura kobieca”. W neutralne na pozór określenie, gdzie na tożsamość nadawcy spogląda się z perspektywy płci lub wieku, wpisana jest bowiem pewna hierarchia, a tym samym określony styl odbioru. Przymiotniki „młody/kobieca” determinują wszakże – przynajmniej w stereotypowym ujęciu – zarówno tematykę utworów, jak i projektują określonego (czytaj: najczęściej mało wyrobionego) czytelnika. W tym kontekście pojawiający się w recenzjach i omówieniach zwrot „młody poeta” funkcjonuje niejako w podwójnym znaczeniu: neutralnym, *stricte* opisowym, ale również wartościującym. W tym drugim aspekcie interesujący mnie tu kwantyfikatory to czytelny sygnał pewnej podrzędności. To ktoś, komu warto się przyglądać, ale równocześnie to ktoś, kto dopiero aspiruje do miana Poety i wejścia w obręb „dorosłej” literatury (a więc bez

⁹ Świetną ilustracją tego typu podejścia byłyby słowa Zbigniewa Bieńkowskiego, który w taki oto sposób informował czytelników „Życia Warszawy” o pojawieniu się w sprzedaży nowego numeru pisma „bruLion”: „Swoj rozwój, jeśli można w ogóle mówić o rozwoju, ludzkość zawdzięcza młodości. Swoj rozwój, jeśli wypada mówić o rozwoju, kultura, sztuka, literatura zawdzięczają młodości. To dwudziesto- i dwudziestokilkuletni młodzieńcy tworzyli prądy, nurty, programy, szkoły, które znamy pod imieniem romantyzmu, modernizmu, konstruktywizmu, nadrealizmu, kubizmu i wszystkich świętych awangard. [...] Czytam więc »brulion«, najbardziej miarodajne i reprezentacyjne zarazem czasopismo literackie dnia dzisiejszego. [...] Zakłada ono szkicowość, niedookreśloność, niegotowość, brulionowość właśnie. Realizuje gombrowiczowski program niedojrzałości. [...] Brawo, czego takiego dawno, a może nigdy na taką skalę nie było. [...] A co za krytyka! Rewolwerowa! [...] Ten felieton nie jest płatną reklamą periodyka. To krzyk zachwyconej duszy” (Z. Bieńkowski: *W trawie piszczy*. Cyt. za: J. Sosnowski, J. Klejnocki: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 5–6).

plci i wieku), a tą – jak wiadomo – określają przymiotniki zupełnie innego rodzaju.

Wbrew zafascynowanej młodością kulturze współczesnej ta nie zawsze i nie dla wszystkich konotuje jednak coś pozytywnego. Widać to dobrze w tekstach krytycznych tych, którzy nowych twórców powitali raczej – mówiąc eufemistycznie – bez nadmiernej radości. Przedmiotem toczących się na łamach ówczesnej prasy polemik i sporów¹⁰ nie był, rzecz jasna, wiek debiutujących wówczas autorów, aczkolwiek ich adwersarze w swej argumentacji chętnie odwoływali się do kategorii młodości i eksponowali te jej cechy, które zazwyczaj nie wzbudzają powszechnego entuzjazmu. W ich języku młodość stawała się więc na przykład synonimem buntu. Tyle tylko, że ten – jak udowadniali – pozbawiony był głębszego sensu, zarówno jeśli chodzi o jego wymiar artystyczny:

Przypuszczono gwałtowny szturm na stare, humanistyczne treści, jakimi karmiła się sztuka. W zamian zaproponowano, no właśnie co? Z jednej strony przede wszystkim w prozie i to głównie feministycznej: kpiarską, radosną zabawę z konwencjami i konwenansami, w której świat jawi się jako nieustający kabaret. Z drugiej, przede wszystkim w poezji, egocentryczne wynurzenia na temat własnego nieprzystosowania [...] Sztuka „barbarzyńców” nie tylko ma za zadanie odnowić kult prymitywu i dać kopa wszystkim „starym”, ale i sprowadzić twórczość do poziomu rynsztoka, a w najlepszym razie „życia inaczej”, to znaczy na przekór, na opak, bez zobowiązań, byle głośno i na własny rachunek¹¹

– jak i polityczno-społeczny:

Nowa epoka domagała się nowego języka i nowej postawy. Okazało się jednak, wbrew oczekiwaniom, że młodzi nie chcieli fetować zburzenia muru berliń-

¹⁰ Chodzi mi przede wszystkim o dyskusję, która w 1995 roku przetoczyła się przez łamy „Tygodnika Powszechnego”, zainicjowaną tekstem Grzegorza Musiała. Ambicją niniejszego szkicu – warto to podkreślić – nie jest ani rekonstrukcja pojawiających się tam argumentów, ani też próba rozstrzygnięcia tamtego sporu. Co mnie interesuje, to przede wszystkim konteksty i znaczenia, w których pojawiała się w nim interesująca mnie tu kategoria „młodości”.

¹¹ J. Kornhauser: *Barbarzyńcy i wypełniacze*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 3, s. 12. Trzeba przyznać, że stosunek Juliana Kornhausera do interesującej mnie tu formacji naznaczony był pewnego rodzaju ambiwalencją. I nie chodzi mi już nawet o posłowie do debiutanckiego tomu Marcina Świetlickiego, ale przede wszystkim o głośny szkic *Nowi dzicy*.

skiego śmiałymi projekcjami społecznymi. Wystarczyło im totalne zanegowanie świata polityki, co w ich mniemaniu było równoznaczne z odrzuceniem dominującego w ostatnim dwudziestolecu modelu literatury¹².

Konstytutywnymi wyróżnikami interesującej mnie tutaj formacji – w dyskursie ich adwersarzy – stawały się ponadto inne cechy niejako standardowo przynależne chorobie młodego wieku. A więc brak szacunku dla tego, co było, oraz odrzucenie dotychczasowych wartości:

Z „Piwnicy pod Baranami” wyległ starszy młodzieniec z kitką i uwieszoną ramienia kobietą, ogoloną na zero. Pod huraganem śmiechów podeszli do studzienki, opatrzonej od niedawna tablicą żalobną ku czci Walentego Badyłaka. Spalił się tam w 1980 roku z powodu, jak czci tablica, niedoinwestowania rzemiosła (jesteśmy w Krakowie) oraz zbrodni katyńskiej (jesteśmy w mieście Tadeusza Kościuszki). Ryk śmiechu nie milkł, gdy oddawali ceremonialny hołd. Łysa wyciągnęła dłoń w rękawiczce bez palców ku kamienicy narożnej. W tym domu przez pół dnia mieszkał Goethe! A w tamtym oddał swe młode życie Stanisław Pyjas. Doktorant też napisał o tym wiersz – zarżał Drugi w Skórach¹³.

Kpinie z dramatycznej przeszłości i szarganiu narodowych symboli miała towarzyszyć buta, brak elementarnej wiedzy oraz niechęć do jakichkolwiek autorytetów:

Patrzyłem jak guru „młodej” literatury lekceważąco prychał: Tamci już się kończyli. – Zagajewski? zero! Krynicki? śmiecie! Miłosz? wielka pomyłka polskiej literatury!¹⁴

Naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy miała być z kolei duchowa pustka i wyobcowanie z tradycji:

A co wiem o Mistrzach, korzeniach i źródłach Świetlickiego, Stasiuka czy Goerke? Prawie nic. Są jacyś zamazani u swoich podstaw¹⁵.

¹² Ibidem.

¹³ G. Musiał: *Wielki impresariat czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 1, s. 13.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ K. Myszkowski: *Zaułki literatury*. „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 11, s. 14.

Co gorsza, młodzi – zdaniem swych oponentów, którzy jak widać niezależnie od własnej metryki wcielali się w rolę dostojnych starsców reprezentujących mądrościowy (lub „mądrościowy”) dyskurs – mierzyli siły na zamiary (nie zamiar podług sił), a tym samym nie byli w stanie dostrzec własnych ograniczeń. „W prozie już tak jest – pouczał ich Grzegorz Musiał – że najlepsze rzeczy pisze się po czterdziestce. Nie ma dobrej powieści dwudziestolatka. Są tylko dzienniki intymne, jest krzyk na stu dwudziestu stronach tekstu: »jestem, jestem, zauważcie mnie!«”¹⁶.

To wyliczenie – i nie myślą się ci, którzy zobaczyli w nim niemal modelową realizację ponawianej niemal co generację wojny światów, tego, który nadchodzi, i tego, który jest – bez trudu można by uzupełnić jeszcze listą zarzutów należącą do żelaznego repertuaru tego typu sporów. Ponieważ jednak historia, którą można by na ich podstawie odtworzyć, niechybnie musiałaby być napisana językiem „już nie tyle knajpianym, ile po prostu wulgarnym”, ograniczmy się jedynie do stwierdzenia, że dotyczyłyby one przede wszystkim „psucia języka”, nadużywania alkoholu, zażywania narkotyków oraz – bo w końcu o „młodziakach” mowa – charakterystycznej dla pewnego wieku fascynacji „gmeraniem w spodniach”¹⁷.

3. (M)ody młodości

Co na to młodzi? Jak się łatwo domyślić, bohaterowie tego zamieszania niewiele robili sobie z tych pouczeń. Na ataki odpowiadali tekstami najeżonymi wojenną metaforą¹⁸, na kpiny reagowali ironią, złośliwością odwzajemniali złośliwościami. Ponieważ są to rzeczy powszechnie znane, porzucmy prasowo-publicystyczną arenę tych sporów i przejdźmy ze sfery deklaracji bezpośrednio do literatury. Skoro bowiem „starzy” w swej polemice z „młodymi” nie

¹⁶ G. Musiał: *Wielki impresariat...*, s. 13.

¹⁷ Zaznaczone tu znakiem cytacji zwroty pochodzą z przywoływanego już tutaj kilkakrotnie tekstu Juliana Kornhausera.

¹⁸ Patrz na przykład na tekst Krzysztofa Koehlera zatytułowany *Wojna!!!* („Tygodnik Literacki” 1991, nr 6).

wykazali się, jak widać, specjalną inwencją, odwołując się do klasycznej i sprawdzonej retoryki wypracowanej na potrzeby generacyjnych sporów, to pora najwyższa zapytać o kreatywność młodych w kwestii „dawania świadectwa” metryce. Rzecz bowiem w tym, że bunt wobec zastanej rzeczywistości, kulturowa amnezja, wulgarność, zamiłowanie do szokowania czy przekraczanie granic dobrego smaku, a więc cechy, które – zdaniem wcielających się w rolę starców adwersarzy – najlepiej definiowały wkraczających triumfalnie do literatury „młodych”, nie wyczerpują wszystkich skojarzeń konotowanych przez pojęcie „młodości”. Ta ostatnia posiada wszak niezwykle bogate mitologie i od pokoleń – a już na pewno od publikacji ody Mickiewicza – werbalizowana jest w końcu również jako czas ufności/naiwności, beztroski, odwagi, nieograniczonej energii czy wreszcie walki i siłowania się ze skostniałym światem. Jak się łatwo domyślić, wszystkie wymienione tu cechy i tutaj znajdują swoją bogatą egzemplifikację:

Chciałbym wierszem zmienić świat
albo chociaż jednego człowieka
(J. Podsiadło: *** *inc.* „chciałbym wierszem...”)

Przez chwilę myślałem o staniu się jednym
z kosmicznym tonem Wszechświata, duchowym czynem,
świętością urzeczywistnioną. zostałem mistycznym kapralem
nawiedzonych paranoików zarywających
noce nad plastikowymi flaszkami wina za sześć franków.
(Miłosz Biedrzycki: *** *inc.* „Dobry wieczór, nazywam się
Mickiewicz...”)

Rzuciłem ziemię skąd mój ród, co do mowy
to też, ani me
ani be. [...] Nie chodziłem pijany,
nie kradłem po sklepach.
To bardzo piękny kraj, może
i dorobiłbym się na czyszczeniu wychodków.
(K. Jaworski: *Kameraden*)

Tyle tylko, że gdyby jedynie do nich miałyby się ograniczyć pole skojarzeń konotowane przez interesującą mnie tu kategorię, to wów-

czas szukające swego języka i sygnatury pokolenie jawiłoby się jako formacja wyjątkowo mało zindywidualizowana, proklamowana zaś „pojedynczość” (by odwołać się do tytułu tomu Franka O’Hary) okazałaby się jedynie czczą i nieznajdującą tekstowego pokrycia obietnicą. Gdzie więc można dostrzec w ogólnym pojęciu rys tego co jednostkowe? W tym przypadku – moim zdaniem¹⁹ – taką rolę mogłyby pełnić przede wszystkim kontrkulturowe aluzje i odsyłacze do kultury popularnej pełniące rolę, po pierwsze, odpowiednika tradycji literackiej dla innych generacji (zbojckie płyty, kultowe filmy, alternatywne festiwale), po drugie – niejako naturalnej przestrzeni dla ludzi młodych, w której tylko oni świetnie się orientują, wreszcie po trzecie – swoistego „słownika” pełnego „słów-kluczy”, których znajomość i opanowanie generować będzie poczucie wspólnoty i odrębności zarazem²⁰. Oto na przykład Marcin Świetlicki tak komentował swój przekład/parafrazę utworu Iggy Popy, opublikowaną w rockowym numerze „NaGłosu”:

Oto jak można nisko upaść. Oto przedstawiciel kultury wysokiej (jeśli chcą mnie tu jeszcze) zamiast dopisywać słowa do muzyki Schuberta, dopisuje tekst do muzyki zdegenerowanego Iggy Popy. Oto jak można nisko upaść²¹.

„Upadek” Świetlickiego nie tylko nie był tu żadnym wyjątkiem. Co więcej, można by z niego uczynić regułę, bowiem liczba tych, którzy chętnie uciekali się do pop- lub kontrkulturowego kodu, była naprawdę spora, zaś z utworów na różne sposoby nawiązujących do konkretnych płyt, utworów, muzyków, aktorów, filmów czy seriali można by złożyć całkiem pokaźnych rozmiarów antologię²².

¹⁹ Choć trzeba uczciwie przyznać, że znacznie wcześniej zwracali na to uwagę również autorzy *Chwilowego zawieszenia broni*.

²⁰ Tu dwa ważne zastrzeżenia. Pierwsze – nie wszyscy, rzecz jasna, będą z tego słownika korzystać, ale wszyscy będą go znać. Co więcej, odwołanie się do niego będzie więc kwestią światopoglądowego wyboru (*vide* klasycyści). Po drugie, oczywiście nie chcę w tym miejscu powiedzieć, że formacja „bruLionu” była pierwszym pokoleniem odwołującym się do pop-kultury czy też kontrkulturowych kodów (*vide* Nowa Fala). W tym wypadku chodzi mi przede wszystkim o skalę tego zjawiska.

²¹ M. Świetlicki: *Now I Wanna Be Your Dog*. „NaGłos”, nr 18–19 [1995], s. 48.

²² Oczywiście liczba twórców, którzy się do niego nie odwoływali, była również spora. Brak takich odwołań nie oznaczał jednak brak znajomości tego „języka”, lecz jedynie niechęć do posługiwania się nim w literaturze.

Oczywiście częstokroć tego typu nawiązania miały jedynie charakter ornamentacyjny, aczkolwiek zdarzało się i tak, że za pomocą filmowych cytatów („Jaka jest pańska narodowość? Jestem pijakiem”) oraz aluzji do popularnych ikon kina („Jestem nieślubnym dzieckiem Bogarta i Marylin Monroe”) dany twórca budował swoją oryginalną genologię. Poza tym niejednokrotnie tego typu odniesienia wymagały od czytelnika dosyć szczególnych kompetencji, jak chociażby w przypadku wiersza Krzysztofa Śliwki *Gallons off Rubbing Alcohol Flow Through The Street*, gdzie brak wiedzy na temat pochodzenia tych słów (ostatni utwór na ostatniej płycie Nirvany) uniemożliwiał prawidłową identyfikację podmiotu i zupełnie zmieniał sens utworu. Niezależnie jednak od tego, z jakim typem aluzji będziemy mieli do czynienia, ich funkcja bywała podobna: za pomocą tego typu odniesień dochodziło do identyfikacji i podziału na tych, którzy potrafili je zdekodować (i dla których były one ważne), oraz na tych, którzy nie potrafili tego zrobić. W tym kontekście spór starych z młodymi przenosił się już na zupełnie inne piętro. Piętro wyznaczane opozycją „swój” kontra „obcy”.

4. Fragmenty dyskursu geriatrycznego

Bohaterowie niniejszego szkicu żyją już jednak dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci. Tym samym przymiotnik „młodzi”, którym posługiwałem się w odniesieniu do interesującej mnie tu formacji, dziś – prawdę mówiąc – jest już tylko kurtuazyjnym określeniem, słowem o dawno przekroczonym terminie ważności. Można by rzec, młodość przeminęła, bunt się ustatecznił, a dawni barbarzyńcy zamienili się w klasyków. Słowem, normalna kolej rzeczy. „Jesteśmy starzy, piękni i bogaci. / Dobrze, dobrze, żeśmy młodo nie umarli” – mówi bohater jednego z utworów Marcina Świetlickiego. Zaiste dobrze i nie tylko z wymienionych bezpośrednio przez poetę powodów. Dzięki temu bowiem – choć od razu zasygnalizuję niegotowość tego przedsięwzięcia i jego, poniekąd oczywisty, pastiszowy charakter – chciałbym przyjrzeć się kilku

figurom²³ czegoś, co pozwoliłem sobie określić mianem dyskursu geriatrycznego, którego obecność od dłuższego czasu dostrzegam zarówno w pojedynczych wierszach, jak i całych tomach autorstwa poetów, którzy jeszcze niedawno wkraczali do literatury i grali w niej rolę nieopierzonych debiutantów. Spośród wielu możliwych figur i kilkunastu wyodrębnionych (m.in. repetycji, zu-życiu, spojrzeniu nostalgicznym, nie-z-tego-świata) wybieram dwie i na zakończenie to na nich spróbuję się skupić.

„Już drugi rok mieszkam w tym domu”

1. Młodość nigdy nie jest u siebie. W tym kontekście – opierając się na rozróżnieniu dokonany niegdyś przez Raymonda Queneau (*Dialogi radiowe*), dzielącym książki na dwa rodzaje, iliady i odyseje – patronem pierwszych książek interesującej mnie tu formacji jest zdecydowanie Odyseusz, nie Achilles. Tyle tylko, że ten pierwszy, zgodnie z poetyką postmodernistycznych mitów, nie wie jeszcze, „gdzie”, „do kogo” i „po co” ma wracać.

Mówiąc inaczej, natura (nadmiar energii) i kultura (jako źródło cierpień) sprawiają, że podmiot wczesnych wierszy Podsiadły, Świetlickiego, Grzebałskiego, Barana, Śliwki i wielu, wielu innych to swoisty nomada wędrujący „sobą po mapie” (Podsiadło), Podmiot Wieczny Tułacz, dla którego bycie *On the Road* (słynna powieść Jacka Kerouaca ukazała się w Polsce po raz pierwszy w 1993 roku) jest czynnością codzienną, naturalną, niewymagającą planu, rozpoznania terenu czy nawet celu („Od kilku dni jeżdżę na drugi koniec miasta / pamiętałem po co / jeszcze przedwczoraj / dziś

²³ Figura – „Słowa tego nie należy rozumieć w sensie retorycznym, lecz w sensie gimnastycznym czy choreograficznym, [...] to [...] gest ciała uchwyconego w działaniu, a nie kontemplowanego w spoczynku. [...] Figura daje się wydzielić (niczym znak) i zapamiętać (niczym obraz albo opowieść). To, co widnieje pod każdą figurą, nie jest jej definicją, lecz argumentem. *Argumentum*: »ekspozycja, opowieść, streszczenie, krótki dramat, wymyślona historia«; dodam – narzędzie do wytwarzania dystansu. [...]” R. Barthes: *Fragmety dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999, s. 39–41.

już nie pamiętam” – Świetlicki; „To proste wystarczy zapomnieć o całym świecie / z wyjątkiem skarpetek na zmianę i pieniędzy na bilet / i jechać do Ciebie” – Podsiadło). Ponieważ podróż po zimnych krajach (Świetlicki) musi się jakoś odbywać, stąd tramwaje, samochody, pociągi czy inne, mniej materialne środki transportu („Czy tylko odlot jest jedynym prawdziwym chodzeniem mocno po ziemi?” – Podsiadło) jako „miejsce akcji” wielu wierszy, naturalna sceneria utworów. I choć – i jak zapewnia jeden z najważniejszych dla tej formacji poetów – po pewnym czasie poetycki nomada staje się przezorny i już z wyprzedzeniem zabezpiecza „sobie miejsca z posiłkami, ustami, noclegiem i cierpliwością” (Świetlicki), to i tak zdarza się częstokroć, że po przyjeździe nie ma nikogo, „nadchodzi chłodna noc” i „nie ma dokąd pójść” (Śliwka).

2. Pisząc, że podróże, których podejmują się młodzi poeci, nie potrzebują ani wcześniejszych planów, ani ustalonego miejsca docelowego, nie piszę, rzecz jasna, całej prawdy. Motorem tych podróży było w końcu tyleż rozczerowanie otaczającym światem, co wiara na powrót/odnalezienie/zbudowanie (warianty są różne) miejsca, dzięki któremu wreszcie będzie się „u siebie” i które będzie można nazwać Domem. Domem pisanym zawsze (jak chce Podsiadło) dużą literą i traktowanym zarówno jako pewna przestrzeń mieszkalna, jak i – co znacznie istotniejsze – międzyludzka. Pozwólmy sobie na nieco bezczelności, odwołując się do słów poety, który w wieku trzydziestu trzech lat napisał jeden z największych dwudziestowiecznych poematów poświęconych starości (*Gerontion*), „pomiędzy idee a rzeczywistość pada cień” (Eliot). Bardzo szybko okazuje się, że odnalezienie takiego miejsca nie gwarantuje wcale permanentnego szczęścia, gdyż jego lokator, zważywszy na swą przeszłość, zaczyna się czuć niczym więzien (,,jestem usidloną kurą, udomowionym ptakiem” – napisze Podsiadło). To po pierwsze.

Po drugie, jest przecież jeszcze „grzyb, robak” (Świetlicki), którego praca nigdzie nie jest tak widoczna, jak w miejscu, które znamy i skąd prowadzimy codzienną obserwację, „jak dzień się rozkłada po dniu” (znów Świetlicki). W tym kontekście dom, po krótkiej euforii związanej z jego odnalezieniem (tak można by czytać na przykład

Języki ognia), najpierw stanie się miejscem, w którym można co najwyżej przypominać sobie dawne przygody i roić o wielkiej przyszłości („Jeszcze przyjdzie tu po nas anioł z powietrzną trąbą. / Sprawi, że pewnego dnia wypierdolą nas z pracy. / Zabiorą nam mieszkania. / Odejdą od nas żony. / Będą się dziać rzeczy straszne. / I znów staniemy się wolni” – Podsiadło), a następnie zacznie się jawić jako prefiguracja grobu („Przyszłość to rozkład” – zanotuje Świetlicki), osiadły zaś, udomowiony tryb życia jednoznacznie zostanie tu utożsamiony z doświadczeniem nadchodzącej starości oraz przedsięwzięciem śmierci.

„Tłuszcz”

1. „Tłuszcz, a mówiąc precyzyjniej przyrost tkanki tłuszczowej – jak poucza mnie jeden z internetowych portali poświęconych kulturystyce – pomijając czynniki chorobowe, jest efektem po pierwsze przyjmowania większej ilości kalorii niż ich spalania, po drugie charakterystycznego dla upływu ludzkiego życia spowolnienia przemiany materii, wreszcie po trzecie niedoboru ruchu oraz aktywności fizycznej”. Głód jako cecha przynależna młodości („Byłem jak człowiek chciwie wypatrujący / zdarzeń w księżce czytanej na werandzie domu / zwanego tęsknotą” – napisze Grzebalski w wierszu *Głód*) nie mija wraz z wiekiem. Tyle tylko, że z czasem jego zaspokajanie grozi pewnymi ubocznymi skutkami: „Kiedyś byłem szczupłym facetem. / I utylem jak Elvis. / Mama, żona i Sendecki mówią: / Jaworski, ale ty masz piersi. / To nie piersi, koledzy, odpowiadam, to mięśnie / Aktualnie znajdują się w stanie spoczynku” (Jaworski). Ciało obecne w tej poezji od jej początków nadal jest tu postrzegane jako element pozwalający dostarczać i doznawać przyjemności („Trzy czarne pudle warują u mych stóp: / Żęrzyj, Wychłaj, Poruchaj” – Baran), ale równocześnie coraz częściej jawi się ono jako ta część „ja”, którą coraz trudniej zaakceptować („to lustro mi się nie podoba” – Podsiadło), oraz element nie do końca sprecyzowanego zagrożenia („z przyszłości spoglądają raki” – powie

Świetlicki), które jednak „wcześniej czy później, w ten czy inny sposób” (Olszański) nadejdzie.

2. Obrastające tłuszczem ciało oraz „lekkie objawy śmiertelności” (Bratkowski), jakie niektórzy zaczynają zdradzać, to jeden problem. Poważniejszy – przynajmniej na tym etapie – zdaje się inny. Za jego spopularyzowanie zdaje się odpowiadać romantyzm („Bo cóż zrobimy, mój drogi, kiedy serca zamienią się w naszych piersiach w bryłę błota, kiedy życie stanie się tylko wegetacją, kiedy zauważymy, że ten rwący potok traci na szybkości, zwęża się, potem zwalnia po trochu, potem gnije w zastoju i pokrywa się zieloną pleśnią, potem kurczy się, kurczy, stygnie, jeszcze ledwo się porusza, na koniec zamiera w bezruchu jak tafla lodu” – Krasieński), choć pochodzenie samej metafory jest znacznie starsze, bo biblijne („serca swe tłuszczem zarosłe zamknęli / A usta ich mówią wyniosłość” – Psalm 17). Oto bowiem proces, który niegdyś obserwowałem u innych („Coraz mniej mówią, coraz więcej używają perfum. / Za noc miłosną starcza im kwadrans. Uczucia obrosły tłuszczem” – Podsiadło), dziś dotyczy i mnie („Byłem dzieckiem, rządziło mną, / pierwotne, dzikie, nieznanne. / Potem ginęło to pod warstwami jakiegoś smalcu. / Systematycznie jakby szło o niszczenie archiwów. / Być może podobnie otłuszcza się też serce, wyobrażam sobie, że tak” – Podsiadło). Dramat związany z tym stanem dotyczy z jednej strony jego nieuchronności i nieodwracalności (tu żaden duchowy fitness nie pomoże), a z drugiej – braku skutecznego lekarstwa, bo te, którymi bohaterowie dysponują („jest młoda krew, której nabieram z ciebie jak z wiadra” – Podsiadło), nie są pewne i nie działają długo. W tym kontekście wpisany w naszą kulturę dualizm werbalizowany jest – jak widać – przez analogiczną metaforę. Tyle tylko, że życie ducha okazuje się tu u-bywaniem (Sławek), zaś życie ciała procesem odwrotnym.

Ciąg dalszy tego procesu – podobnie jak niniejszego tekstu – nastąpi.

Grzegorz Olszański

The war of worlds
(a report from the semantic battlefield)

Summary

On the one hand, the article is devoted to the attempt of reconstructing the usage and meaning of the category of “young age” and “old age” in reference to intergenerational arguments which, at the beginning of the 1990s were published (above all in “Tygodnik Powszechny”). On the other hand, it makes an attempt to examine what is defined as a geriatric discourse and is connected with a more frequent occurrence of text traces of time flow and fear of coming old age in poems by J. Podsiadło, M. Świetlicki and other authors from the “bruLion” circle. A lyrical character of this poetry is a wanderer constantly moving searching for the place in which he could feel “at home” (searching for Home which, in poems by Podsiadło, is always capitalized). At the same time, such a place is recognized as a type of prison, grave prefiguration, whereas a settled homely lifestyle will unanimously be identified with the experience of coming old age and a foretaste of death. The sign of change of life will also be the motive of fat covering the body of a young poet until recently. The body is still perceived here as an element allowing for giving and receiving pleasure but, at the same time, it more and more often reveals itself as this part of “me” which is more and more difficult to accept and the element of danger which is not fully specified.

Paweł Mackiewicz

Uniwersytet Wrocławski

**„LA FONTAINE BY TEGO NIE POPARŁ, /
LE CZ POPARŁBY TO LYOTARD”¹.
KOMIZM W POEZJI
LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH I PIERWSZYCH
(FOKS, MAJERAN)**

W szkicu *Estetyka poza estetyką* Wolfgang Welsch przypomina, że już nowoczesność zerwała – lub przynajmniej rozluźniła – jedno z wiązań spajających estetykę i sztukę: to co estetyczne niekoniecznie musi być utożsamiane z tym co artystyczne. Inne wiązanie zostało wymienione na bardziej funkcjonalne – stało się bowiem jasne, że percepcja dzieła nie jest mono-, lecz poliestetyczna, „zawsze więc w odbiorze dzieł sztuki uczestniczą różnorakie formy percepcji. [...] Bez wykorzystania codziennej kompetencji percepcyjnej nie można by nawet rozpoznać przedstawionych przedmiotów; przydatna jest także zdolność percepcji, wyostrzona dzięki wcześniejszemu obcowaniu z dziełami sztuki [...]. Innymi słowy: widz musi znać ustalony kod, by móc dostrzec odchylenia i nową akcentację”². Odbiór dzieła sztuki – tak obrazu, jak i utworu literackiego – jest „syntezą naoczności, wyobraźni i refleksji”, syntezą tworzoną przy zmiennym rozkładzie akcentów, wzmacniających poszczególne jej elementy. Każdy z tych elementów należy jednak – przynajmniej powinien należeć – do

¹ Cytat wykorzystany w tytule artykułu pochodzi z niepublikowanej fraszki T. Majerana i G. Hetmana. W całości brzmi ona: „Ilekoć myślę o pannie Annie w wannie, / kipuję peta w fontannie. / La Fontaine by tego nie poparł, / lecz poparłby to Lyotard”.

² „Dlatego zdolność percepcyjna odbiorcy musi testować różnorakie formy percepcji, by dojść do ich specyficznej konstelacji, implikowanej przez dane dzieło” (W. Welsch: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Przeł. K. Guczalska. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2005, s. 140–141).

obszaru zainteresowań projektowanej przez Welscha estetyki. Estetyka poza estetyką sprzyja poszerzaniu obszarów twórczości artystycznej. Reguły odbioru sztuki nie są jej dane raz na zawsze, podlegają przeobrażeniom, podobnie jak ona sama: zmieniają się zasady recepcji pojedynczych dzieł, z kolei wraz z przyrastaniem nowych gałęzi sztuki – powstają nieznane wcześniej prawa ich poznawania. „Pole percepcji estetycznej – podsumowuje autor *Naszej postmodernistycznej moderny* – jest polimorficzne. Paleta form odbioru estetycznego jest z samej zasady wieloraka, rozległa i nie do ograniczenia. Nowe dzieło sztuki może wprowadzić nową formę percepcji”³. Konstatacja ta wydaje się szczególnie przydatna historii literatury i krytyce opisującej kategorię komizmu w twórczości literackiej. Komizm w poezji ostatniego dwudziestolecia wymaga – jeśli nie nowej formy percepcji, to radykalnie odmiennej strategii interpretacji niż komizm w poezji poprzednich dziesięcioleci. „Nowoczesna sztuka [...] – zauważa Welsch, mając na myśli raczej (lub także) sztukę ponowoczesną – w szczególności poddaje próbie własne warunki brzegowe, kwestionuje je i przekształca. Nie wciela w życie na pozór jednoznacznie zdefiniowanego programu o nazwie »sztuka«, lecz poprzez swe dzieła ciągle pyta, czym jest »sztuka«, i udziela coraz to nowych odpowiedzi. Dzieło sztuki jest zdolne transformować swoje bliższe i dalsze warunki, potrafi uczynić niezbędnym jakieś niezwykle kryterium albo w ogóle znieść granice sztuki”⁴. Wyrazistość komizmu poezji lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, nawet intuicyjnie przez czytelnika odczuwaną, w znacznej mierze tłumaczyć można balansowaniem języków poetyckich na granicy dwóch światów: tradycyjnie uznawanego za artystyczny, zapośredniczonego w istniejących i znanych tekstach literackich, oraz tego, który rekwizyty i bohaterów znajduje w innych aniżeli literackie ansamblach. Poszukiwanie momentów komicznych na tak poprowadzonej krawędzi, w granicznych obszarach artystycznego z nieartystycznym, wreszcie w napięciu między rejestrami literackimi

³ Ibidem, s. 142.

⁴ Ibidem, s. 139.

a językiem dopiero przez poezję anektowanym – można wspólnie zauważyć zwłaszcza w twórczości Darka Foksa i Tomasza Majerana.

Świadomość poruszania się na granicy powagi i niepowagi, łączenia tonacji serio z tonacją buffo wpisana jest w teksty literackie obu poetów. Skoro do najważniejszych pytań, jakie zadaje sobie pisarz, miałyby należeć pytania o „warunki brzegowe” sztuki pisarskiej, to – jak twierdzi bohater Majerana w *Korespondencyjnym kursie epistolografii*⁵ – „[...] godzi się również zapytać czy jesteśmy // dość poważni obrabiając wciąż te same obrazy, jakby nie / o blask słów chodziło, ale o ich ścisłość? [...]”. W podobnym tonie przemawia podmiot *Misternego trenu* Foksa w zbiorze o tym tytule (1997): „Ściągnąłem z niej szary postmodernizm/ i koronkowy o’haryzm. / Moja prawa dłoń spoczęła na jej lewym klasycyście, / a lewa zajęła się prawym barbarzyńcą. / Nasze propozycje do antologii pokrywały się / w stu procentach”⁶. „Blask” języka, którym opowiada się o niezmiennych obrazach, mniej lub bardziej powszechnych doświadczeniach (bo czy istnieje cokolwiek – zjawisko, proces, rzecz – czego nie próbowano jeszcze opisać?), wskazujący na potencjalność znaczeń ukrytą między słowami, w gramatyce i odstępstwach od jej reguł – sam w sobie jest przecież literackim tematem, znoszącym wszelkie pretensje autora i czytelnika do językowej „ścisłości” tekstu literackiego. Ścisłość tę rozumieć można wielorako: jako bezwzględną wierność rzeczywistości empirycznej, ideom, określonego światopoglądowi i jako precyzję wysłowienia, zwięzłość i celność wypowiedzi. Słowa spodziewane w danej konstrukcji, zgodne z konwencją opisu zdarzenia albo stanu – można zastąpić innymi, na miejscu znaczeń oczekiwanych umieszczając treści wtórne, nowe, zaskakujące. Jeśli na opis intymnego zbliżenia – w *Misternym trenie* – nałożyć elementy słownika literaturoznawczego, obydwa rejestry językowe nie będą się wzajemnie uchylać, lecz doprowadzą do powstania trzeciego rejestru, całkowicie obcego dyrektywie „ścisłości słów”.

⁵ T. Majeran: *Ruchome święta*. Legnica 2001, s. 31.

⁶ D. Foks: *Przecena map. Wiersze z lat 1987–1997*. Wrocław 2005, s. 84. Kolejne cytaty z tej pozycji oznaczam skrótem PM w tekście głównym.

Warunek brzegowy, o którym wspomina Welsch, zostanie zakwestionowany.

Twórczość wymienionych poetów obfituje w momenty komiczne i – czego próbowałem wyżej – komizm ten można by z powodzeniem badać jako jedno nierozdzielne zjawisko, podejmując nawet ryzyko wyjaśniania praktyki twórczej Foksa poprzez wyszukiwanie analogicznych działań, potwierdzeń i uzasadnień w dorobku Majerana (i na odwrót). O tym jednak, co łączy obu autorów, da się również powiedzieć, próbując dotrzeć do dzielących obie twórczości różnic. Możliwe, że dwie nieco odmienne drogi prowadzą pisarzy do tego samego celu. Majeran interesuje mnie głównie jako autor *Xięgi przysłów*⁷ oraz *Kotów. Podręcznika użytkownika*⁸, w pewnym stopniu także *Ruchomych świąt*. Zarówno twórczość poetycka, jak i prozatorska Foksa wydaje się zaś całością na tyle zwartą, że będzie wymagała sięgnięcia po większą liczbę tytułów.

W *Nici śmiesznego* Tomasz Mizerkiewicz nazywa komizm (jako kategorię estetyczną) – „intersemiotyczną kategorią ponowoczesności”. Odnosząc ją do rozważań Bachtina (i Andrzeja Szahaja), badacz dokonuje uogólnienia: „Poprzez [...] ponowoczesny komizm nastąpiła ekspansja zasad estetyki w świat społeczny. To, co otacza człowieka, nie było już uważane za wyraz jego mocno sformułowanych przekonań, przekształcanie otoczenia wynikać zaczęło z dostosowania go do zindywidualizowanych potrzeb autokreacyjnych jednostki, w obrębie których światopogląd przyjmował charakter estetycznego kostiumu. Śmiech i komizm wynikały z przeświadczenia, że każdy obraz świata jest konstruktem umownym, łatwym do podważenia; wytworom kultury nadawano specjalnie znamiona zabawowe”⁹. W jednym z wczesnych utworów Foksa z arkusza *Wiersze* (Skierniewice 1989) – o sugestywnym tytule *nie ludźmy się* – podmiot dowcipkuje: „trzeba coś opisywać / moi drodzy poezja / jest jak powieść musi / być bóg i reszta też / tak sędzę” (PM, s. 94). Śmiech

⁷ T. Majeran: *Xięga przysłów. Prolegomena do słownika Nowej Ery*. Wrocław 1999. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście głównym skrótem XP.

⁸ T. Majeran: *Koty. Podręcznik użytkownika*. Wyd. II. Wrocław 2006.

⁹ T. Mizerkiewicz: *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Poznań 2007, s. 274.

rzeczywiście wskazuje na słabnącą pozycję autorskiego światopoglądu w literaturze; kostium jednak – jeśli wypada się zgodzić, że właśnie z „estetycznym kostiumem” mielibyśmy do czynienia – mógłby kryć niejedno podszycie. Omijając zjawisko typowej i spodziewanej reakcji obronnej młodej wyobraźni artystycznej na rekwizytornię zastanych konwencji – czysto literackiego gestu, wymierzonego przeciw poezji narodowo-patetycznej lat osiemdziesiątych, poezji wzmożonej odpowiedzialności etycznej artysty za zbiorowość, także twórczości bardów i społeczników – warto zauważyć, że komizm cytowanej strofki nie tyle uderza w jakiś konkretny, dający się zrekonstruować światopogląd, czy choćby w samą możliwość jego wiarygodnego przedstawienia w dziele literackim, co w literaturę jako medium służące wymianie myśli na temat aktualnego stanu kultury, świadomości, zbiorowych potrzeb jej użytkowników. O ile zatem gest pokoleniowego odrzucenia jest znanym i powtarzalnym gestem literackim, o tyle poddanie w wątpliwość niektórych dotychczasowych funkcji poezji oznacza konieczność przeformułowania warunków jej istnienia jako sztuki i przeprogramowania reguł jej odbioru. Z pewnością bowiem nie tylko „bóg i reszta [tematów – dop. P.M.]” należą do problematyki w poezji (przez) młodego Foksa niechcianej (co wcale nie musi znaczyć, że nieobecnej), z nie mniejszą podejrzliwością ocenił poeta skłonność piszących do opowiadania historii w wierszach: wbrew temu, co mówi podmiot, nie ludźmy się, poezja nie jest „jak powieść”, wszystko, co w niej zbliżone do epickości – nie służy jej samej, obarcza ją funkcjami, w których sensowność ona sama już nie wierzy.

Nie wierzy (ta) poezja w walory kreacyjne czy choćby przedstawieniowe narracji. Lecz nie przeszkadza to Foksovi nader często narracją się posługiwać. Pokpiwaniu z poezji nazbyt jawnej, niedyskretnie metafizycznej towarzyszy wyśmiewanie kultury jako instytucjonalnego narzędzia, służącego porządkowaniu (kontrolni) myśli i postaw zbiorowości. W tomie *Misterny tren* znalazł się wiersz, w którym Foks kpi z narracji, w dodatku robi to tak, by czytelnik wiedział, że kpina ma dotknąć fundamentalnego dla literatury i kina motywu – drogi: „Przypływu kartoflanka moje myśli rozrze-

dza. / Noc jest taka, że nawet trabant mnie wyprzedza. // Jeśli robi to trabant, to mnie już nic nie rusza./ Dźwignąć z dna może tylko dętka od ursusa. // Dmuchałem i dmuchałem, nie napompowałem” (*Kultura*, PM, s. 70). Poeta śmieje się, pozwalając swojemu bohaterowi opowiadać, a zarazem bawi się samą opowieścią, jej językiem, pojedynczymi skojarzeniami, pomysłami – ich konwencjonalnością (samotny mężczyzna podróżujący autem) i jej ostentacyjnym zaprzeczaniem (samochód to w końcu żaden roadster), absurdalnością asocjacji (mieszcząca się w kanonach gatunku depresja bohatera leczona nieprzeciętnych rozmiarów... dętką od połowej maszyny), nieoczekiwanym zwrotem akcji („Nad ranem przyjdą w pięciu i pójdziemy w sześciu / Poczytać neon kina na Krakowskim Przedmieściu”).

Temat *Kultury* wkrótce doczekał się rozwinięcia w *Orciu*¹⁰. Całkiem udana narracja w utworze, którego bohaterem jest tytułowy chłopiec „urodzony na terenach podmiejskich”, zawiera elementy między innymi prozy inicjacyjnej, powieści drogi, eposu – wszystkie odbite w krzywym zwierciadle parodii. To niewielkich rozmiarów dziełko może być odczytywane jako kapitulacja, odtrąbiona głośno i demonstracyjnie. Piszący – prozaik czy poeta – daje do zrozumienia czytelnikowi, że jako autor nie ma szans, by wyjść poza schematy, które jego literackiej świadomości narzuciła edukacja, własne lektury, model kulturowy obowiązujący w jego środowisku. W przypadku *Orcia* trudno byłoby zgodzić się z twierdzeniem, że śmiech otwiera drogę do uwolnienia od skutków tej formy kulturowego determinizmu. Nawet jeśli pozwala on złączyć doznanie postmodernistycznego kalkowania literatury – nie tylko jej samej, także gestów wykonywanych w doświadczeniu codzienności, na niej (tj. literaturze) wzorowanych – nie oswabadza z niego zupełnie, tym bardziej nie likwiduje konsekwencji, jakie praktyka powielania wymierza językom sztuki i potocznemu doświadczeniu. Komizm spełnia tu jednak funkcję niezwykle ważną – legitymizuje zapożyczenia i kalkowanie, zaciera – i tak już niewyraźne – granice między literaturą a kabaretem. Warunki brzegowe literatury znowu ulegają

¹⁰ D. Foks: *Orcio*. Wrocław 1998. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam skrótem O w tekście głównym.

przesunięciu. „Mikropowieści” o Orciu najlepiej służy głośna lektura, wtedy dopiero w pełnym brzmieniu da się usłyszeć kabaretową dykcję Foksa. Próbka tejże – we fragmencie o chorobie pupila:

Siostra z początku myślała, że chomik się przyczaja; szturchnęła go nawet parę razy. A gdy to nie pomogło, natarła go gorącym octem, bo przerabiała właśnie w szkole tekst, w którym jedna dziewczynka chorowała. Nazajutrz napiła chomika wódką z piolunem. Nic nie pomogło. Nawet gorzej, bo po wódce chomik zaczął tracić sierść. Wtedy siostra sięgnęła jeszcze raz do tekstu.

Zgodnie ze wskazówkami obejrzała dokładnie chorego, opluła koło niego podłogę jak należy, posmarowała go nawet tłuszczem, ale i to nie pomogło.

Wtedy włożyła chomika do kuchenki mikrofalowej i Orcio poczuł w swoim pokoju smród. [O, s. 19–20]

Wykorzystywanie kompetencji czytelniczych (dzielonych przez autora i odbiorcę tekstu) do wzbudzania śmiechu należy do częstych i regularnych praktyk w twórczości Foksa. Posługiwanie się narracją – przy jednoczesnym kwestionowaniu jej przydatności jako narzędzia wiarygodnego przedstawiania świata – prowadzi do dowartościowania przypadku, fragmentaryczności, w konsekwencji również tymczasowości zjawisk, zmienności stanów, w których musi się odnaleźć człowiek, a które próbuje uchwycić sztuka. „Nabyłem książkę, złożoną z prozy, gdyż zachęcił mnie niewielki fragment” (O, s. 11) – oto cały traktat Foksa o *Sztuce powieści* (tytuł jednej z trzech „części” *Orcia*). Komizm pozwala lepiej dostrzegać warunkową i czasową zasadność twierdzeń, na jakie jeszcze stać współczesną kulturę. Zapobiegliwość artysty, powodowanego lękiem przed hołdowaniem (zaledwie) półprawdom, które na domiar w trudnym do uchwycenia momencie mogłyby stracić swoją aktualność i siłę oddziaływania, nie uwalnia go od ryzyka pomyłki. Fragment służy więc poznawaniu, dowodzi sceptycyzmu poznawczego – niezbywalnej własności poznającego podmiotu. Śmiech Darka Foksa bodaj nigdy nie jest rubasznym śmiechem z sytuacji i zdarzeń, w których uczestniczą bohaterowie jego książek. Foks nie opowiada anegdot, choć czytelnikowi może się niekiedy wydawać, że twórczość ta dostarcza powodów, by jej autora posądzić o przywiązanie do facecji. Warto jednak zauważyć, że – na

przykład – Marian Betlejowski, jedna z postaci *Mera Betlejem*¹¹, „folkujący” niczym nastolatek amator mocniejszych używek, zarazem głowa rodziny Betlejowskich – nie śmieszyłby jako infantylny ojciec czy nieporadny kochanek Blondyny z sąsiedztwa, podobnie jak nikogo nie bawiłby przepis na rosół Babci Izoldy (którego autorstwo na końcu książki dowcipnie przypisano Tadeuszowi Piórze). O komizmie *Mera...* decyduje jego kompozycja – żadna ze snutych w książce opowieści nie jest opowieścią skończoną, próbie śmiechu poddana została powieść, podstawowy gatunek literacki. W *Merze Betlejem* narracje biorą początek w innych narracjach, otwieranie jednych wrót rodzi potrzebę przekroczenia następnych. Ważny jest dygresyjny tok utworu. Do miasta przyjeżdża pisarz, który właśnie „skończył z pisaniem”, co daje mu prawo nie finalizować wciąż na nowo rozpoczynanych opowieści:

Dawno temu żył sobie we Lwowie bogaty pan, który miał piękną żonę, dwóch synów, córkę i interesującą pracę.

Później dokończy, bo właśnie zbliżamy się do przebudowanej naprędce Kamienicy Królewskiej, o której też muszę trochę opowiedzieć. [MB, s. 38]

„Kończenie z pisaniem” staje się głównym – może jedynym – tematem książki:

Przyjaciel ze szkolnej ławy wyczytał gdzieś, że skończyłem z pisaniem, więc napisał do mnie długi list, prosząc o wykonanie na jego żonie zabiegu, który sprawiłby, że ona także skończyłaby z pisaniem, bo inaczej przegra w następnych wyborach. [MB, s. 31]

Mer Betlejem to książka w dorobku Foksa szczególna. By oswoić się z humorem kilku narratorów tej *quasi*-powieści, trzeba zaakceptować ich niewiarygodność; ani pisarz-apostata, ani małżonka tytułowego mera, uparcie odmawiająca zaprzestania pracy nad powieścią o Betlejowskich, ani wreszcie ktoś, w kim można by ewentualnie rozpoznać *porte parole* poety Darka Foksa – nie próbują nawet

¹¹ D. Foks: *Mer Betlejem*. Legnica 2003. Wszystkie cytaty z tej pozycji oznaczam skrótem MB w tekście głównym.

udawać, że akcja zmierza ku wyodrębnionemu finałowi, a w książce chodzi o przedstawienie czyichkolwiek losów. Kpina z czynności pisania (i wydawania książek) – i kpina z lektury, z aktu interpretacji – zdominowała wszystkie zabiegi twórcze. Nie wiadomo, dlaczego miasteczko nosi nazwę miejsca narodzin Chrystusa, nie wiadomo, czemu mer nie został po prostu burmistrzem, niejasne jest, z jakiego powodu kolega „ze szkolnej ławy”, postać epizodyczna, wyrósł na tytułowego bohatera książki, nie ma pewności, czy narrator opowiada o Betlejem, Lwowie czy Krakowie – bo mylą mu się zabytki, ulice, wątki. Nie pomoże nawet krytycznoliterackie koło ratunkowe – sugestia, jakoby czytelnik miał do-pisać, do-myśleć, do-interpretować utwór, zamiast zdawać się na autora. Literatura to rzemiosło dla odważnego krawca, który nie zawaha się pozostawić oczom użytkownika grubych i różnobarwnych szwów:

– Czytelnik ważna rzecz – wystękałem, wycierając twarz pustym rękawem.
– Dla czytelnika wszystko.

Poprosiłem o papierosa i zaciągnąłem się aromatycznym dymem, przypominającym mi czasy młodości i pewną nader zmysłową reklamę wyrobów tytoniowych w różowej tonacji.

– Jak już czterdzieści cztery razy mówiłem, przygotowywałem do druku zbiór poezji metafizycznej dla gimnazjalistów [...]. [MB, s. 32]

W tytule referatu mowa o komizmie w poezji, tymczasem wiele uwagi wypada poświęcić fragmentom prozy autora *Pizzy weselnej*¹². Można jednak zaryzykować tezę, że *Orcio*, *Pizza...* i *Mer Betlejem* współtworzą ciąg utworów, bez którego nie byłby do pomyślenia najnowszy tom poetycki Foksa, *Ustalenia z Maastricht*¹³. Ciąg ten uzupełnia najbardziej zaskakująca z prozatorskich książek poety – *Co robi łączniczka*¹⁴. Kpina z literatury jako rzemiosła i z rzemieślnika, który ufa, że umiejętnie korzystając ze swego fachu powie coś o rzeczywistości, także kpina z lite-

¹² D. Foks: *Pizza weselna*. Kraków 2000.

¹³ D. Foks: *Ustalenia z Maastricht*. Wrocław 2006. Cytat z tej pozycji oznaczam skrótem UM w tekście głównym.

¹⁴ D. Foks, Z. Libera: *Co robi łączniczka*. Katowice 2005. Cytat z tej pozycji oznaczam skrótem CRŁ w tekście głównym.

ratury, która niepostrzeżenie staje się produktem (przestaje cokolwiek wyjaśniać – uczestniczy w manipulacji), wreszcie drwiący stosunek do samego aktu twórczego, eksponowanie jego przypadkowości i umowności zarazem – jeszcze dalej przesuwają warunki brzegowe artystycznego pisania. Zbiorek krótkich próz, rozpoczynanych schematyczną i powtarzalną konstrukcją zdania podrzędnego, absurdalnie pointowanych przypadkowym – narrator chce, byśmy w tę przypadkowość uwierzyli – tekstem imitującym cytaty z nieprzypadkowego, prasowego źródła, nie może być odczytywany jako zwarta tekstowa całość¹⁵:

Kiedy chłopcy powtarzają monotony marsz, łączniczka wpada w irytację. Przypomina sobie, że kiedyś we śnie była właścicielką fabryki i miała interes do pewnego generała, który lubił przyjmować petentów, bo każdy z nich dawał mu poczucie wszechmocy. [...] Zmusiła się i powiedziała: „Witam pana generała”. Generał wskazał skórzany fotel – taki sam ugiął się pod ciężarem jego tuszy. Zaczęła mówić, kiedy on już nie słuchał. Była za ładna. Jej wzrok pada na strzęp kolorowego magazynu dla kobiet wroga z tekstem: „Płyt z bajkami było w sklepach bardzo dużo”. [CRL]

Autorzy książki posługują się dwoma językami – językiem literatury i fotografii. Trafniej może byłoby napisać – dwoma mediami. Mimo autorskich podpisów na okładce, żaden z głosów, przenoszonych przez owe media, nie należy do podpisujących się. Obydwa – języki, media – są dziełem zbiorowym, w pewnym sensie anonimowym, ginie w nich indywidualne widzenie świata, sformatowane przez kalki, schematy, wzorce. Poznawanie, filtrowane przez kalki i schematy, przestaje być empiryczne. Bezpośrednie doświadczenie to mit demaskowany wspólnie przez Liberę i Foksa.

Książka dowodzi, że w postmodernizmie śmiech może być trudny i poważny. Może się zdarzyć, że głos prześmiewcy umilknie i na jego twarzy zostanie jedynie grymas podobny do uśmiechu, który jednak uśmiechem (już) nie jest. Śmiech – chichot konsumenta kultury – powraca w *Ustaleniach z Maastricht*, tomiku zło-

¹⁵ Warto też zauważyć, że strony nie zostały ponumerowane, na końcu książki brakuje też spisu treści.

żonym z krótkich próz i wierszy. Twórczość Darka Foksa wyraźnie ewoluuje w stronę prozy – w pewnym sensie zaciera się w niej granica między wierszem a prozą¹⁶. W obu rodzajach daje o sobie znać rosnące upodobanie autora do cytatów i autocytatów. Foks zresztą stale otacza się tymi samymi rekwizytami. Louise Brooks, Beat Generation, Virginia Woolf. Ikony kultury poddają się literackiej żonglerce – uprzedmiotowieniu – spełniają funkcję rekwizytów. Porównywalnym mechanizmom podlega wcześniejsza twórczość Foksa – odbita w *Ustaleniach*.... Śmiech to wyraz wtajemniczenia, zaś posłużenie się cytatem, kryptocytatem, aluzją literacką świadczy o żywotności środowiskowego (branżowego) poczucia humoru:

Podczas rozmowy z ekspresem do kawy
Proza Polska postanawia nie odbierać telefonów.

Podczas rozmowy z ekspresem do kawy
Proza Polska postanawia odebrać jeden telefon.

Proza Polska podnosi słuchawkę i mówi,
że nie poprowadzi działu haiku w „Newsweeku”.

Proza Polska ma trzydzieści pięć lat
i zmierza w przeciwnym kierunku. [UM, s. 8]¹⁷

¹⁶ Po raz ostatni precyzyjnie granicę tę określił autor w *Orciu* – na lekcji języka polskiego:

„Nauczyciel sięgnął po kredę i napisał na tablicy wiersz.

– Moi drodzy – powiedział – to jest wiersz. Z lewej równo, z prawej poszarpane. W klasie panowała cisza.

Nauczyciel przykleił do tablicy stronę prozy.

– To jest proza – powiedział. – Z lewej równo i z prawej równo” (O, s. 20–21).

¹⁷ Wystarczy porównać wiersz Zbigniewa Macheja *Cztery litanie społeczno-ekonomiczne z lipca 2002 roku* z tomu *Prolegomena. Nieprzyjemne wiersze dla dorosłych* (Legnica 2003): „teraz Polska ma najwyższe w Europie stopy procentowe działające podprogowo / teraz Polska jedzie z delegacją Sejmu do Korei Północnej aby tam zainspirować zmiany rynkowe / teraz Polska jest razem z Ameryką poetyckim mocarstwem i drzwi Białego Domu Poezji są dla niej szeroko otwarte / teraz Polska przyjmuje na swoje łono Adama Zagajewskiego aby razem z nim opiekować okaleczony Manhattan”. Gdyby nie konflikt między datą w tytule utworu Macheja i datą – wcześniejszą od niej („Październik 2001”) – którą podpisany został wiersz Foksa, można by mówić nawet o pastiszu lub trawestacji. Na taką możliwość wskazywałby czas wydania książek poetyckich, z których pochodzi wiersze – *Prolegomena* ukazały się w 2003, *Ustalenia*... trzy lata później.

Wyraźne ślady środowiskowego poczucia humoru noszą także teksty Tomasza Majerana. W *Kotach. Podręczniku użytkownika* czytelnik znajduje wiersze inspirowane wierszami innych współczesnych poetów (Szyborskiej – Lekcja 11, Rymkiewicza – Lekcja 19). Utwory te nie są śmieszne, wyróżniają się raczej podszytą sarkastycznym wyrzutem ironią (ten pierwszy) lub pogodną powagą (ten drugi). Dowcipny jest sam gest – podszycia się pod głos starszych kolegów po piórze. A przecież nie tylko autorka *Kota w pustym mieszkaniu* i twórca *Zachodu słońca w Milanówku* trafili na karty *Kotów...* Wybór Majerana padł na wielce nobliwą konstelację – by wymienić jedynie Safonę, św. Pawła (1 List do Koryntian), Jana z Czarnolasu (Tren VIII). *Koty...* są przykładem zupełnie różnego niż w przypadku Foksa stosunku artysty do literatury – jako rzemiosła, finalnego efektu pracy twórczej, a poniekąd także narzędzia porządkowania, zdobywania wiedzy o rzeczywistości. Autorskim wyobrażeniom dotyczącym wymienionych zagadnień odpowiada stosowny typ komizmu – to nie kpiarstwo, jak w *Merze Betlejem*, tym bardziej nie drwina, niczym w niektórych *Wierszach o fryzjerach* czy tu i ówdzie w utworach z *Misternego trenu*; nie karykatura – nawet jeśli miałyby być tak dowcipna jak w *Orciu* – i nie – absurdalny śmiech, jak w książce *Co robi łączniczka*. Tomik *Koty. Podręcznik użytkownika* pełen jest ciepłego humoru, z którym przedstawione zostały losy jego tytułowego bohatera, przeplatanego utrzymaną w oskarżycielskim tonie aluzyjnością, służącą demaskowaniu niedostatków sposobu myślenia człowieka, ubóstwa jego zachowań. Kocie perypetie jak lustro odbijają ludzkie życie – bo kot (Majerana) podobny jest człowiekowi – i dlatego jeszcze, że ten „kot oryginalny / i bardziej autyk niż artysta” z konieczności układa swoją egzystencję w relacji z człowiekiem, dzieląc z nim mieszkanie. Komizm rodzi się na linii kot – człowiek, a czytelnik tym mocniej go odczuwa, że nie może stwierdzić jednoznacznie, który z nich właściwie poddawany jest próbie śmiechu (intuicja podpowiada, że częściej – człowiek).

O komizmie Foksa trudno byłoby mówić, zapominając o warunkach brzegowych literatury, jakie przyjął autor *Ustaleń z Maastricht*:

niewiarygodny narrator lub podmiot, przemienność i fragmentaryczność narracji, odmówienie literaturze możliwości opisania jakichkolwiek doświadczeń empirycznych. Majeran inaczej wykorzystuje luksus literatury – mnogość języków, służących opisywaniu doświadczanych zdarzeń, stanów, nie jest źródłem konfliktu między literackością (językiem, fikcją, konwencją) a naiwnym marzeniem o niezapośredniczonym doświadczeniu. Tryumfuje więc literacki pragmatyzm. Komizm łączy się z zabawą: bawiąc się, łatwo odnaleźć początek, rozwinięcie i koniec – zachować ciągłość, ocalić całość – opowieści. Dzieciństwo: „Kto ty jesteś? / Kotek mały. / Jaki znak twój? / Lew” (Lekcja 1); chmurny wiek młodzieńczy: „Te ręce, które łaskawie podają / rybę na talerz tudzież polędwiczkę / drugiej świeżości i inne kotlety, / niech spierdalają” (Lekcja 6); wypełniony refleksją czas dojrzałości: „no ba” (Lekcja 13); wreszcie wiek podeszły: „Kiedy umrę, to mnie nie będzie” (Lekcja 19). Intencją autora *Kotów*... było stworzenie postaci – bohatera i narratora opowieści jednocześnie (jeśli narrację w wierszach lirycznych warunkowo dopuścimy) – która byłaby wiarygodna, tzn. w pełni zachowywałaby reguły istnienia rzeczywistości przedstawionej w książce. Kot autyk, po trosze (jednak) artysta, jest taką postacią – posługuje się wyłącznie językami literatury, a języki te nie kwestionują swojej przydatności. Biblijny list, strofa saficka mniejsza i większa, tren, sestyna, sonet – wypowiedane głosem kota sprzeciwiają się swojej tradycji, jednocześnie tradycję tę podtrzymując. Kot-modernista wykonuje gest podwójnie postmodernistyczny: bawi się biblioteką, śmiejąc się z niej jednocześnie (sparodiowanymi głosami Magritte’a i Foucaulta) – z biblioteki, w której czuje się przecież najlepiej. „Opowiem ci bajkę, / Jak kot palił fajkę: // To nie je bajka, / To nie jest fajka” (Lekcja 10).

Brzegowym wariantem literatury będzie natomiast, nie na darmo opatrzona podtytułem *Prolegomena do słownika Nowej Ery – Xięga przysłów*. Książeczkę wyróżnia jej słownikowa kompozycja, występują w niej wyłącznie (alfabetycznie uporządkowane) hasła, w większości opatrzone leksykonowymi odsyłaczami do innych haseł. Nie jest istotne, od której strony – od którego hasła – rozpocznie się lek-

ture, skoro odsyłacze pomogą dotrzeć do pominiętych fragmentów tekstu:

Feminizm. Pogląd, że spodnie powinny wisieć w szafie na swoim miejscu.

Patrz: *ciąło*, *neofeminizm*.

Ciąło. W ciągu jednego życia atomy składające się na ciało ludzkie wymieniają się nawet do siedmiu razy. Tłumaczy to psychologiczny fenomen zmienności ludzkiej natury, a w szczególności zmienności natury kobiecej. Panie, jak wiadomo, myją się częściej, a częste kąpiele niszczą naskórek i tym samym rozregulowują układ molekularno-limfatyczny odpowiedzialny za nastrój poranny. Odkrycie związków między higieną osobistą a sferą psychiczną człowieka stało się teoretycznym kamieniem węgielnym ideologii → feminizmu.

Neofeminizm. Pogląd, że również koszula powinna wisieć w szafie. [XP, s. 8, 6, 17]

Humor *Xięgi przysłów* bliski jest temu z cytowanego wyżej wiersza *Misterny tren*; koncept, który dla Foksa był pomysłem na wiersz, Majeranowi posłużył jako mechanizm wzbudzania komizmu w całej książce. W gramatykę słownika wtłoczone zostały elementy kodów najrozmaitszych dziedzin wiedzy i języki parodiujące te kody:

Defloracja. Denominacja florena legnickiego przeprowadzona w 1618 roku przez posłów greckich w odwecie za defenestrację praską.

Patrz także: *yale*. [XP, s. 7]

Pytanie o warunki brzegowe wydaje się przydatne badaczowi komizmu jako kategorii estetycznej w literaturze. W twórczości Foksa i Majerana bywają one różne, komizm ma inny rodowód, spełnia też odmienne funkcje. Komizm w wierszach i prozie Foksa jest totalny, bezkompromisowy, jego korzenie tkwią mocno w autorskim postrzeganiu rzeczywistości – jako niedostępnej niezapomocznemu doświadczeniu; bohaterowie autora *Pizzy weselnej* manifestują literackość języka, którym opisują swój świat – język decyduje o ich świadomości, określa – kreuje i unieważnia – ich światopogląd. Estetyzacja obrazu świata przedstawionego w twórczości Majerana przebiega nieco łagodniej. Języki literackie, kody kulturowe dają szansę wyboru, stwarzają możliwość precyzyjnej autokreacji, z ich

obfitością raczej się nie walczy, a z niej korzysta. Punkty wyjścia są więc odmienne, jednak cel wydaje się wspólny obu autorom. Jest nim napisanie takiej rzeczywistości, która rządziłaby się prawami zbliżonymi do świata spoza okładek tomików. Nie znaczy to wcale, że mniej literackiego. Tu sprzymierzeńcami obydwu poetów okazują się – komizm, śmiech, zabawa.

Wypada zgodzić się z Welschem, gdy twierdzi on, że „doświadczenie sztuki wymaga szczególnej otwartości na zmienność zwyczajowych kategorii, podziałów i rozróżnień”; także kiedy – kończąc tak sformułowaną myśl – autor *Naszej postmodernistycznej moderny* zastrzega, że doświadczeniu temu (jego opisowi) potrzeba „estetyki, która jest zdolna uwzględnić zarówno wewnętrzną poliestetykę sztuki, jak i jej transartystyczne koneksje – która jest zdolna objąć wszelkie płaszczyzny *aisthesis*”¹⁸. Czy doświadczenie – zmysłowe, codzienne, potoczne – kształtuje naszą percepcję sztuki, konkretnie literatury, czy zmienia ją, wpływa na przesuwanie się jej granic? Pytanie wyłącznie retoryczne. Mitem będzie – grożąca sztuce (na przykład pisarskiej) wyniosłą izolacją (albo, jak kto woli, obiecująca taką izolację) – autonomia. Nieprawdopodobne – uzyskać „dystans od wszelkich płaszczyzn percepcji, takich jak płaszczyzna społeczna, płaszczyzna semantyczna, płaszczyzna codzienna [...]”¹⁹. Związkom łączącym literaturę z doświadczeniem nie sposób przypisać niezmienności, choć równie ważne, że są to związki niezaprzeczalne.

¹⁸ W. Welsch: *Estetyka poza estetyką...*, s. 143.

¹⁹ *Ibidem*.

Paweł Mackiewicz

“La Fontaine would not approve of it
but Lyotard would do”.
Comedy in poetry of the nineties and first years
(Foks, Majeran)

Summary

The aim of the article is to present one of the possibilities of examining comedy in the literature, especially in poetry, of the last several years. The pattern of the tool to the very research is derived from the conception by W. Welsch – the aesthetics beyond aesthetics. One of the ways of revealing comedy in a literary work is the phenomenon of questioning the “edge conditions” of the literature taking place in it. It manifests, for instance, in reference to the subject talking to narration – using it when simultaneously questioning its usefulness as an instrument allowing for a credible presentation of the world. Comedy in the literature of the nineties and first years often boils down to mockery of the literature itself as a tool and craftsman who believes that using his/her own trade, he/she will tell something about reality, also mockery of the creative act exposing its coincidence and conventionality. Despite all this, it would be inopportune to claim that the very literature loses connections with a colloquial experience.

Anna Kałuża

Uniwersytet Śląski

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Ibidem, s. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Ibidem, s. 329.

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

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

Rewolucja na patelni: Krzysztof Jaworski

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Standaryzacje i osobliwości: Darek Foks

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rewolucjoniści i ping-pong: Szczepan Kopyt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Instant commercial art: Jaś Kapela

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

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

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

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

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

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

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

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

Anna Kałuża

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

Summary

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

Alina Świeściak

Uniwersytet Śląski

LANS À LA POLONAISE – JACEK DEHNEL I JAŚ KAPELA

Lans, jak wiadomo, jest stary jak świat. Jakkolwiek definicja (zamieszczona w *Miejskim słowniku slangu i mowy potocznej*) mówi, że lans to „Pokazywać się publicznie z jak najlepszej strony. Można lansować się w furze, albo i w klubie. Celem lansu jest wyrwanie lachona (dziewczyny)”¹, to rzeczywistość, jak zwykle, przerosła definicję – okazała się wzbogaciła znaczenie samego słowa i zakres jego występowania. Cel bezpośredni i praktyczny („Rwij lachona, rwij lachona, na co czekasz? Aż się lachon zestarzeje?” – to Kabaret Moralnego Niepokoju) został tu zdominowany, a wręcz zastąpiony, przez cały arsenał celów niebezpośrednich, choć niezupełnie niepraktycznych. Lans, którego formy różnicują się w zależności od środowiska, stał się przede wszystkim formą PR-u. Przy czym w metodzie tej chodzi nie tyle o to, jak mnie zapamiętają – byle mnie zapamiętali. Co zrozumiałe, im „dziedzina obecności” trudniejsza, tym marketing musi być agresywniejszy, w przeciwnym razie cały wysiłek może pójść na marne. Nikogo nie trzeba przekonywać, że poezja jest materią szczególnie niepodatną na wpływ działań marketingowych. Dlatego też – wydaje się – wymaga wyjątkowo nieprzyjemnych ustępstw z zakresu tak zwanej godności własnej. Dowodem w sprawie niech będzie „lansiarSKI” konflikt Jacka Dehnela i Jasia Kapeli – konflikt od początku zmontowany w celu kreowania wizerunku, a zatem pseudokonflikt w pseudoprzestrzeni (której udzieliły przede wszystkim literackie blogi). Czy warto zajmować się pseudokonfliktem? A tym samym w sposób nieuprawniony pomagać mu

¹ www.miejski.pl/slowo_lans

w drodze do realu? Z jednej strony chyba warto, jeśli obnaży się chwyty, z drugiej – ryzyko jest duże, ponieważ każde słowo działa tu na rzecz „lansiarzy”. Spróbuję zatem tak, by wilk nie był syty, a owca, mimo wszystko, cała.

Nie chcę opowiadać o wszystkich odsłonach tej męczącej dyskusji, wskażę zatem tylko jej punkty węzłowe. Zaczęło się od pozytywnych recenzji pierwszego tomu Kapeli, a właściwie już od słynnego blurba Stokfiszewskiego, powiadamiającego, jakoby to od wydania *Reklamy* poprzeczka dla młodych polskich poetów została podniesiona o lata świetlne, i wzmacniającego ten sąd kilkoma słowami zaczerpniętymi z soczystego języka samej *Reklamy*. „Przełomem w sprawie” okazał się tekst Pawła Uszyńskiego², w którym recenzent sugeruje, że Kapela diagnozuje swego rodzaju kryzys kultury i jako diagnosta „realizuje strategię podobną do tej charakterystycznej dla innych »poetów kryzysu kultury«,” przy czym jako reprezentanci tych innych wymienieni są Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz. Owo „niewinne” porównanie rozpętało dyskusję na „Nieszufładzie”, w której prym wiódł Jacek Dehnel jako ten, który w imię pryncypiów nie godzi się na jakiegokolwiek zestawianie poetów reprezentujących tak „różne ligi”. Następnie tenże wyraził ów sąd dobitniej i bardziej szczegółowo w felietonie na „Wirtualnej Polsce”³, z którego wynika, że Jaś Kapela to intelektualny leń i narcyz. Ostatnią odsłoną „konfliktu” jest „dyskusja” na łamach „Lampy” udzielającej głosu Kapeli, ale jako że – co zdradza Dehnel na „Nieszufładzie” – ów głos uznano za wyjątkowo absurdalny, opatrzone go „odpowiedzią” Dehnela. „Dyskusję” lampową porównywano na „Nieszufładzie” do starcia Tusk – Kaczyński, oczywiście nokautującego Tuska, widząc w autorze *Lali*. Co ważne, również fani Kapeli, stali bywalcy na jego blogu, zgadzają się z tak niesymetrycznym podsumowaniem tej dyskusji (ich mistrz po prostu popłynął). I jeszcze argumenty stron: z perspektywy Kapeli Dehnel przedstawia się jako ultrakonserwatysta (prawicowy i „kaczyński”), a z punktu widzenia Dehnela (który

² www.polskieradio.pl/kultura/artykul12403.html.

³ J. Dehnel: *Slamerów dwóch. Jaś Kapela i Orkiestra Samotnych Serc Sierżanta Przybyłowskiego, Vol. I*, http://ksiazki.wp.pl/felietony/id,34473_felieton.html.

„załatwia się” z przeciwnikiem w białych rękawiczkach, bowiem błyskotliwy ton Kapeli więcej od niego nie wymaga) autor *Życia na gorąco* to ignorant nieczytający tego, o czym mówi, i nierozumiejący pojęć, których używa. Ton Kapeli: emocjonalny. Ton Dehnela: protekcjonalny.

To tyle o sporze, a teraz do rzeczy.

Autokreacyjność i sztuczność

Podstawową funkcją lansu jest, jak wiadomo, autokreacja. Służyć jej może zarówno demonstracyjna sztuczność (to przypadek Dehnela), jak naturalność wizerunku (swojak Kapela). Dehnel w wywiadzie, jaki przeprowadza z nim Paweł Dunin-Wąsowicz, mówi wręcz o jego aranżowaniu. „Na tzw. Zachodzie ludzie tak się ubierają, przynajmniej niektórzy. W Londynie czy Paryżu można spotkać ludzi podobnie zaaranżowanych”⁴. Mogłoby się więc wydawać, że to zaścianek nadaje rangę tak nieistotnej sprawie, jak sposób ubierania się poety. Gdzie indziej nie rzucałby się w oczy i czułby się normalnie. Do tego tonu nawiązują też wypowiedzi Dehnela denerwującego się na małostkowych krytyków, skupiających się na tym, co najmniej istotne, a więc właśnie na sposobie ubierania się i antydatowaniu wierszy, zamiast zająć się tym, co naprawdę ważne, czyli wierszami. Dehnelowy autowizerunek rysuje się zatem nieco schizofrenicznie – to, do czego zmierza, można by nazwać naturalnością w sztuczności. Z jednej strony „aranżowanie się”, z drugiej – unieważnianie metody. To oczywiście zupełnie zrozumiałe – lans, żeby był skuteczny, nie powinien ujawniać chwytu, sztuczność to w jego przypadku alternatywna forma naturalności.

Zupełnie inaczej jest z Jasiem Kapelą. Ten poeta wyraźnie „nie dba” o zewnętrzny wizerunek, ubiera się, jak niedelikatnie zauważył Uszyński, „obciachowo”. Tak prezentuje się zarówno na slamach, jak na zamieszczanych tu i ówdzie, w tym na własnym blogu, zdję-

⁴ *Archeopteryx poezji*. „Lampa” 2005, nr 12, s. 10.

ciach – nie wygląda na kogoś, kto długo myśli nad tym, jaki krawat dobrać do jakiego surduta, ponieważ nie nosi ani krawatów, ani surdutów. Problem oczywiście nie w tym, czego nie nosi, ale w tym, co nosi. Wyraz twarzy, dodajmy, pasuje zazwyczaj do reszty. W kontekście tego „nieprzywiązywania się” do wizualnej formy własnej obecności na rynku – tu bardziej przekonującego niż w wypowiedziach Dehnela – zastanawiać może wypowiedź z „Nieszuflady” (wątek zatytułowany *Kapela superstar*), zdradzająca pewne zdeenerwowanie lekceważeniem tegoż wizerunku przez osoby trzecie (w tym przypadku przez wspomnianego Uszyńskiego): „po pierwsze ciuchy me nie są obciachowe. śledzę najnowsze trendy na men.style.com i właśnie jestem na zakupach w paryżu. być może czasami coś źle dobiore. przyznaję – mam problem z dodatkami. jednakże nie można tego określić mianem obciachu a jedynie błędu z sztuce”⁵. I tu pojawia się prawdziwy problem: naturalność podawana jako naturalność (*poète sauté*) ma w sobie sporą dozę sztuczności, cóż jednak zrobić z wizerunkiem, który obronić mogłoby jedynie przekonanie nas o tym, że jest kreacją *à rebours*, kpina z autokreacji, tak zwaną prawdą o człowieku, kiedy okazuje się, iż to nie tylko wizerunek, ale na dodatek wizerunek niedopracowany, który przyznaje się do „problemów z dodatkami”?

Obok kilku innych nasuwa się i taki wniosek: lans w oczywisty sposób kłamie. Niezależnie od tego, czy jego podmiot sztuczność podaje za naturalność, czy naturalność chciałby uczynić jeszcze naturalniejszą.

Strategie podmiotowe

Z wizerunkiem pozatekstowym obydwu poetów współpracują strategie podmiotowe wynikające z samych wierszy. Z *Żywotów równoległych*, *Wyprawy na południe* czy *Brzytwy okamgnienia* przeziera artysta, filozof, *arbiter elegantiarum*, z *Reklamy* i *Życia*

⁵ www.nieszuflada.pl (pisownia oryg.).

na gorąco – uczniak, zgrywus i ziomal. Pierwszego interesuje to, co uniwersalne i trwałe, choć nicestwiejące, drugiego – to, co aktualne tu i teraz, zanim się rozpadnie i zostanie poddane przeszłościowej refleksji. Pierwszy chce być poetą kultury, drugi – poetą popkultury (na pytanie o to, czy nie traktuje popkultury nieco bezrefleksyjnie, czy nie jest wobec niej bezbronny, Kapela odpowiada, że ignorując popkulturę, poeta skazuje się na getto, a on „pierdloli getto”, nie pisze dla krytyków i „Nieszufłady”⁶). Stąd towarzyszące im rekwizyty – bohatera Dehnela otaczają ostentacyjnie literackie przedmioty i postaci (bisiory, patia, metresy, złotogłowy, organdyny *etc.*), towarzyszą mu obce terminy znamionujące obeznanie w dawnej literaturze, sztuce i muzyce (np. „stretto stretto i stretto, / coda / pisk / fermata” – *Fabio Biondi... z tomu Żywoty równoległe*), forma wiersza zaleca się wdziękiem trzynastozgłoskowca lub urodą innych równie dobrze zakotwiczonych w tradycji metrów, a fraza jest rozlewna i potoczysta jak długie dzieje von Dehnelów. „Oprzrzyądowanie” Kapeli stanowią rekwizyty, które nie każą się wydobywać z zakamarków pamięci, a wręcz przeciwnie, uruchamiają pamięć bezpośrednią, powtarzają popkulturowe newsy. *Życie na gorąco* to galeria – jak mówi Dehnel – celebrytów i celebrytek: od aktorów i muzyków, przez dziennikarzy i biznesmenów, po polityków i feministki. Formuła tomu odwołuje się do gatunków i strategii, które jako żywo przypominają przestrzeń popkulturowego badziewia (książka podzielona jest na trzy części: *Plotki, Porady* i *Z pamiętnika nimfomanki*), a język świetnie wpisuje się w młodzieżowy miejski slang.

W tych strategiach podmiotowych – jak widać: skrajnych, bo pierwsza odwołuje się do wysokich, druga do niskich rejestrów kultury – można dostrzec pewne podobieństwa. Są to strategie totalne. I w gruncie rzeczy totalnie afirmatywne. Mimo że pierwsza w sposób jednoznaczny (afirmacja kultury wysokiej równoznaczna jest tu z negacją innych jej paradygmatów), a druga – przewrotnie, bo uwagę zwraca przede wszystkim jej ironiczne i autoironiczne nastawienie. I, co za tym idzie, mimo że ton wier-

⁶ *Jaś Kapela: Chcę szorować mózgi*, <http://www.kulturaonline.pl/Jas,Kapela-Chce,szorowac,mozgi,titul,artykul,672.html>.

szy Dehnela jest śmiertelnie poważny, dykcja zaś Kapeli to wielopiętrowa zgrywa.

Strategie podmiotowe Dehnela i Kapeli łączy jeszcze jedno: obydwie są niespójne. Z jednej strony obydwie zamykają oczy na to, czego ich podmiot widzieć nie ma ochoty (u Dehnela – tego, co tylko współczesne, co stawia opór symbolizacji, u Kapeli – tego, co nie da się objąć pojemną formułą współczesności, co niemal samoistnie dąży do symbolizacji) – ale ostatecznie tego rodzaju wykluczenia służą spójności właśnie – z drugiej strony jednak w ramach tego, co proponują, również można się dopatrzeć, generalnie mówiąc, pewnych nieścisłości.

Na jedno pęknięcie w twórczości Jacka Dehnela zwracała uwagę Anna Kałuża. Jego śmiertelnie poważny klasycystyczny ton narusza – czy wręcz dekonstruuje – postmodernistyczny, dopuszczający dowolność użycia, stosunek do języka⁷. Być może należałoby powrócić do zarzutu Stokfiszewskiego sugerującego, że Dehnel to nie afirmator kultury, ale jej podstępny dekonstruktor, mistrz parodii. Teza ta brzmi absurdalnie, ponieważ na poziomie świadomości podmiotu nic takiego nie zachodzi, ale „spostmodernizowanie” problemu, czytanie strategii wpisywania się w modernistyczną tradycję kultury jako strategię jej nieuchronnego pastiszu (bo, jak wiadomo, nie ma szans na „naturalne” przedłużanie linii poetyckiego modernizmu, tym bardziej kiedy wykorzystuje się szablony, motywy, metra i stygmaty tegoż), pozwala zobaczyć w twórczości Dehnela nierealizowalny projekt tożsamości kulturowej podmiotu, który deklarację tożsamościową składa przy użyciu wykluczającego, nicującego ją języka.

Inną, ważniejszą z punktu widzenia wizerunku poety Dehnela, niespójnością jest jego (wizerunku) arystokratyczno-demokratyczny charakter. Dandysowski sztafaż nakazywałby objawianie *desinteressement* publiczności, niewchodzenie z nią w pyskówki i małostkowe spory. Tymczasem demokratyczny model kontaktu – w gruncie rzeczy charakterystyczny dla popkultury, bo związany z blogami – jest zbyt kuszący, by z niego zrezygnować. Zresztą jak inaczej

⁷ Zob. A. Kałuża: *Poetycka turystyka na zamówienie*. „Twórczość” 2006, nr 4, s. 96.

dowiedzieć się, czy jest się popularnym? A skoro tyle się w tę popularność zainwestowało, to jak tu ignorować jej dowody... Dlatego uczestników „Nieszuflady” zajmuje nie tylko stosunek Dehnela do Kapeli, ale i jego „nieznajomość” z córką Kaczyńskiego.

Strategia podmiotowa Jasia Kapeli bynajmniej nie jest mniej skomplikowana. Tu problem polega przede wszystkim na podmywającej deklaracyjny ton przynależności do popkultury grze ironii i autoironii. Recenzenci książek Kapeli zgodnie zauważają tę ironię i albo uciekają od niej, mówiąc, że mimo wszystko autor *Reklamy* nie widzi alternatywnych opcji dla popkulturowych mechanizmów – ironizując, niejako je utwierdza, albo – jak Uszyński – czynią z ironii strategię główną, a tym samym w jej głosicielu dostrzegają „poetę kryzysu kulturowego”, podstawiającego epoce, w której żyje, krzywe zwierciadło. Niestety, jedno wyklucza drugie. Chyba żeby pójść tropem, jaki wyznaczili niektórzy współcześni interpretatorzy markiza de Sade’a, widzący w nim największego XVIII-wiecznego moralistę tylko z tej racji, że wizja świata, jaką przedstawia, jest tak skrajnie nihilistyczna, że po prostu woła o wartość. Kapela nie jest w żadnej mierze skrajnym nihilistą, już raczej wyznawcą „wartości alternatywnych”, przystających do świata, jaki opisuje. A jako że tutaj rządzą prawa rynku i obecności na nim, to jego strategię podmiotowe (bo jest ich więcej) należałoby pewnie czytać w takim właśnie kontekście. Podstawową cechą tego świata jest nieważność. Chociaż prawa rynku są nieubłagane, żaden lansowany produkt nie posiada na nim miejsca bezwzględnego, jest równie dobry jak każdy inny. Jak sądzę, ironia u Kapeli odpowiada właśnie owemu mechanizmowi samounieważniania, co nie znaczy, że jest apelem o wartość – tak może być postrzegana tylko z zewnątrz, przez krytyków o nastawieniu moralistycznym.

Jak wynika z wywiadów, których udziela autor *Reklamy*, rynek jest dla niego nie tyle głównym regulatorem obecności autora wśród publiczności czytającej czy w mediach, ile jej zasadniczą instancją odwoławczą, kontrolerem jakości. Kapela, znany z dosyć zawiłej logiki wypowiedzi (czy mówiąc mniej eufemistycznie, ze zwykłych sprzeczności logicznych dzielących zdania nawet bezpośred-

nio ze sobą sąsiadujące), mówi, z jednej strony, że „poezja jest skazana na zahukanie i nieważność”, a z drugiej – „Poezja może być popularna. Tak samo jak gówno w puszcze. Wszystko można sprzedać. Marketing rządzi światem”⁸. Niby wszystko w porządku – skoro jest nieważna (w sensie: nie sprzedaje się), nadajmy jej wartość rynkową: dobrze opakujmy, profesjonalnie sprzedajmy. Na pewno ktoś kupi (to taka „ironia”). W innym miejscu Kapela dodaje jednak, że „popularny” nie znaczy „zły”, a marketing jest tylko środkiem docierania do publiczności („Pop nie musi być obniżeniem poziomu. To, że nie dociera się do tłumów, wynika przede wszystkim z braku marketingu”⁹). Teraz kłopot jest trochę poważniejszy i przystaje on być może do problemów samoświadomości samego Kapeli – który niby wie, że, jak wszyscy poeci, jest nieważny (czytaj: w przestrzeni wartości ważny), ale skoro jako jeden z nielicznych jest równocześnie popularny, czyli kupowany (a jak wiadomo, sprzedać można wszystko, choćby w puszcze), to pryncypialne podejście nakazywałoby go (w przestrzeni wartości) unieważnić. Stąd myśl, że chociaż to, co ważne, jest (w świecie „bezwartości”) unieważniane, zasada ta nie musi być bezwyjątkowa, a świat ersatzu może od czasu do czasu docenić prawdziwą perłę. Takie myślenie wygląda co prawda na życzeniowe, ale Kapela nie staje przecież w konkursie na mistrza logiki (a tym bardziej retoryki). Od tej ostatniej zawsze ważniejsza jest tu pragmatyka. Kpiarstwo, błaga, niby-cynizm są kwintesencją jego podmiotowej strategii. Rzeczywiście, nie znoszą one „wartości” poddawanych tym zabiegom negacyjnym, bo tu zwyczajnie nie ma czego znosić, te „wartości” znoszą się same, są zastępowalne i niekonieczne, pop-poezja tylko wpisuje się w ten mechanizm.

Ale sprawa nie jest aż tak prosta. Do zestawu niekonsekwencji dochodzi jeszcze ta dotycząca sposobu rozumienia roli poezji w współczesnym świecie. Z jednej strony nie ma ona niczym różnić się od tego, co ją otacza – ważne, żeby dokładnie to opisywała (poezja, która tego nie robi, jest, zdaniem Kapeli, nic niewarta – jak poezja

⁸ *Jaś Kapela: Chcę szorować mózgi...*

⁹ A. Grzegorzewska: *Macierzyński z Kapelą w „Kapitalce”* <<http://www.e-lampa.pl/artykuly/2576/Macierzynski-Kapela-w---Kapitalce>>.

Dehnela), ale z drugiej – jest obciążona swego rodzaju parareligijną misją. Autor *Życia na gorąco* ma bowiem w planach coś na kształt „modlitw dla niewierzących”. Nie mówi, rzecz jasna, o ich metafizycznej orientacji, ale znowu o pragmatyce – o towarzyszeniu, oswojaniu za ich pomocą codzienności. Te *Modlitwy dla opornych* mają być odpowiedzią na „głód zakłęb, głód słów, modlitw” i – mówi dalej Kapela – „można by ich używać jako refrenów na co dzień, do powtarzania w chwilach melancholii i ogólnego rozbicia lub po prostu w drodze do pracy”¹⁰. Tym razem chciałby zatem pogodzić porządki nie tyle błahości i ważności, wartościowości i popularności, ile rozrywki i misji terapeutyczno-religijnej.

Pęknięcia i niespójności strategii podmiotowych Dehnela i Kapeli nic nie znaczą w porównaniu z ich pragmatyczną skutecznością. Obydwie się do niej sprowadzają – wypełniają puste miejsce na rynku poetyckim: dla pierwszego jest to miejsce naczelnego współczesnego poety modernistycznego, kempowego Wilde’a *à la polonaise*, dla drugiego – pierwszego pop-poety z aspiracjami przewodnika duchowego w rozumieniu amerykańskim, bez metafizycznych przegięć.

Twórczość życiem pisana

W ramach podsumowania jeszcze kilka słów o dosyć ważnej w strategiach lansu uprawianych przez obydwu poetów (bo do niej w gruncie rzeczy sprowadzają się owe strategie podmiotowe) kwestii tożsamości życia i literatury. W poezji i innych formach ekspresji Kapeli nazwałabym tę strategię ekshibicjonistyczną bezpretensjonalnością, jej kierunek wyznacza linia biegnąca od życia do literatury. U Dehnela strategia ta to coś w rodzaju artystowskiej pretensjonalności, skierowanej odwrotnie – tu kierunek wyznacza literatura. O jedności podmiotu i autora wierszy Kapeli zapewnia nie tylko autor, ale i jego znajomi (na przykład Jakub Żulczyk, który, jak twier-

¹⁰ *Skromność jest domeną ludzi małych. Z Jasiem Kapelą rozmawia Jakub Żulczyk.* <<http://lajt.onet.pl/czytelnia/1434278,1,artykul.html?zakladka=0>>.

dzi, mieszkał w akademiku w pokoju obok i może potwierdzić¹¹), tak jakby była to forma uprawomocnienia tej poezji. Tylko bezpośrednio przeżywający to, o czym pisze Kapela, ma prawo właśnie o tym pisać (czyli o sobie jako o sobie). Jak wynika z powyższego – tego rodzaju autoprezentacyjne sądy domagają się klasycznej definicji prawdy. Prawda przeżycia jest główną dominantą Kapelowego lansu.

W wierszach i pozaliterackich wypowiedziach Dehnela prawda nie jest mniej istotna – stąd na przykład zmiana końcówek żeńskich na męskie w *Żywotach równoległych* wydanych w *Wierszach* (zebranych) – tyle że pojęcie „przeżycia” zostaje tu znacznie poszerzone. Wchodzi weń wszystko, co jest materią relacji pomiędzy „ja” a światem, z akcentem na doznania estetyczne i intelektualne. Stąd nieporozumienie – jeden drugiemu zarzuca narcyzm (Kapela nie używając tego słowa, tylko dając do zrozumienia, o co mu chodzi). Dehnel niby ma więcej racji, bo słowo „ja” rzeczywiście w wierszach Kapeli pojawia się częściej niż u niego i dotyczy podstawowych form kontaktu ze światem (jak np. „pierdzenie w kocyk”), ale wykwintny narcyzm, jaki uprawia autor *Żywotów równoległych*, przez tę wykwintność bynajmniej nie przestaje być narcyzmem. Jakkolwiek wspomnianego zaimka mniej w poezji tego twórcy, i bez niego wiemy, że chodzi tu o wizję świata, której podstawową funkcją jest wyniesienie „ja”, bo tylko ono potrafi tak czytać i rozumieć świat. Oczywiście, żaden to zarzut, można powiedzieć, że każdy artysta jest skazany na narcyzm. Nie każdy jednak czyni z niego dominantę własnej twórczości i podstawę (w przypadku Dehnela chyba wypartą, i tym ustępuje Kapeli) własnej strategii kontaktu z publicznością.

Gdyby przyłożyć do poetyki i referowanego przez nią światopoglądu obydwu poetów kategorie Baudrillardowskie, to uzyskalibyśmy podobny efekt (pomijając fakt, że dla Baudrillarda nie ma właściwie różnicy, jakie artefakty – atraktory – sztuki porównujemy, wynik zawsze będzie jednakowy – dzisiejsza sztuka jest „metajęzykiem banalności”). Dehnel, zapełniając świat swoimi złotogłowami i starymi zdjęciami, usiłując nas przekonać, że jest poetą moderni-

¹¹ Zob. ibidem.

stycznej podmiotowości, próbuje go zaczarować, wypełnić znaczeniem, którego w nim już nie ma, a zatem przyczynia się do – jak mówi Baudrillard – dalszego opróżniania świata ze znaczenia, mnożenia iluzji i poziomów symulakryczności¹², zaś Kapela (a może tylko ktoś, kto byłby jego bardziej świadomą figurą), jako administrator odpadów, byłby reprezentantem sztuki, która sama siebie parodiuje, „sama sobą wymiotuje”, a zatem ponowoczesnym „odcieleśnierzem świata”. Wychodzi, rzecz jasna, mniej więcej na to samo, tyle że projekt Kapeli – chyba jednak nieprawomocnie – prezentowałby się jako bliższy strategii świadomej deziluzji, a mam wrażenie, że za taki można by go uznać tylko z zewnątrz, deziluzja nie jest bowiem strategią podmiotu Kapeli. I jeszcze jedno, projekt ten stanowczo mniej uwodzi, nie pozostawia miejsca na pożądanie, nie ma w nim tajemnicy – prócz marketingowej. Czyli – przynajmniej według wskazań Baudrillarda – *lans à la* Kapela, jakkolwiek stanowi formę mocno przylegającą do współczesności, nie ma jednak większych szans na utrzymanie zainteresowania czytelników, zaś Dehnel może jeszcze nieraz podgrzać atmosferę wokół najnowszej polskiej literatury. Dowodem wydarzenie z ostatnich dni – burza wokół ideologiczności *Lali*, wywołana przez Elizę Szybowicz w „Krytyce Politycznej”¹³, której „na gorąco” odpowiedział rażący „antydehnelistów” piorunem Paweł Dunin-Wąsowicz („Lampa 2008, nr 2). Ona zarzuca Dehnelowi pustotę i podszytą ideologią wyższościową poza arystokratyczną, on występuje przeciw mieszanemu życiu i literatury i wykazuje publicystyczność bardzo sprawnej retorycznie poznańskiej autorce. A w tle znowu Dehnel na „Nieszufładzie” i znowu starcie frakcji. I okazja do opowiedzenia tego i owego sobie i rodzinie...

¹² Zob. J. Baudrillard: *Spisek sztuki*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2006.

¹³ Zob. E. Szybowicz: *Comme il faut 2. O prozie i Paszporcie Jacka Dehnela*. „Krytyka Polityczna”, nr 14 (2007–2008).

Alina Świeściak

À la polonaise promotion –
Jacek Dehnel and Jaś Kapela

Summary

The article is an analysis of the argument of two young generation poets, Jacek Dehnel and Jaś Kapela, being seemingly on the two sides of a poetical barricade (a high poetry and pop poetry), though in self-representative strategies using similar tricks, i.e. similar methods of disregarding the literature in favour of promoting him/herself as a media star. Creations of a lyrical subject in both cases, though substantially different, are treated by the author of the article as two (finally boiling down to the same) methods of “debodying” the world, cleaning it out of the meaning, in the first case by means of an attempt to recharming the reality, in the second by means of bringing out the mechanism of self-parody. Dehnel, trying to convince us that he is the poet of a modernist subjectivity, attempts to charm the world, fill it with the meaning which is no longer there so he contributes to, as Baudrillard says, a further process of emptying the world from the meaning, multiplication of illusions and levels of simulacrity while Kapela, as an administrator of waste, would be an art representative, which parodies itself, and “vomits with itself”, thus, a postmodern “world debody”.

INDEKS NAZWISK

- Adamczak Robert 132
Adorno Theodor Wiesengrund 81, 82,
88
Al-Farabi 156
Al-Kindi 156
Arystoteles 140, 141, 143, 156
Ashbery John 100
Attridge Derek 85
Augustyniak Tomasz Konrad 132
- Bablok Leszek 165
Bachtin Michaił 194
Baczewski Marek Krystian Emanuel
(właśc. Marek Kowalik) 101
Bałajewski Arkadiusz 93
Balcerzan Edward 70, 170, 210
Balzac Honore de 56
Balzak – zob. Balzac Honore de
Banaszkiewicz Artur 47
Baran Bogdan 47, 52
Baran Marcin 100, 101, 129, 133, 162,
163, 171, 186, 188
Barańczak Stanisław 54, 98, 133
Barthes Roland 20, 45, 50, 51, 159, 186
Bartoszyński Kazimierz 133
Basquiat Jean-Michel 207
Bataille Georges 90
Baudelaire Charles 118, 133
Baudrillard Jean 90, 247–249
Bauman Zygmunt 28–30, 34, 35, 100,
217
Bawolek Waldemar 97
Beck Ulrich 217
Beckett Samuel 54, 220
Bell Daniel 214
Berman Marshall 214, 218
Bereś Stanisław 56
Bereza Henryk 73, 95, 96
Białoszewski Miron 98, 215
Biedrzycki Mariusz 176
Biedrzycki Miłosz 95, 101, 113, 114,
128, 162, 171, 183
Bielik-Robson Agata 23, 24, 58, 177
Bieńczyk Marek 100, 186
Bieńkowski Zbigniew 179
Bitner Dariusz 100, 101
Blanchot Maurice 149, 150
Bloom Harold 39, 42
Błaszak Danuta 134
Błońska Wanda 45
Błoński Jan 30–33, 61, 64, 65, 77, 100
Bogart Humphrey 185
Bolecki Włodzimierz 16, 24, 70, 131
Bonowicz Wojciech 97, 101
Borowczyk Jerzy 52, 162
Bourdieu Pierre 63, 64
Brakoniecki Kazimierz 100, 101
Brodski Josip 212
Brodzka-Wald Alina 32, 37
Brooks Louise 201
Browarny Wojciech 137
Brecht Bertold 144
Brycht Andrzej 223
Brzoskiewicz Brzóska Dariusz – zob.
Brzóska Brzoskiewicz Dariusz
Brzozowski Stanisław 29
Brzóska Brzoskiewicz Dariusz 134
Bugalski Dariusz 101
Bujnicki Tadeusz 114
Bukowski Charles 100
Bulanda Jakub – zob. Szaper Jakub
Bułhakow Michaił 54

- Burek Tomasz 27, 69–71,
 Bursa Andrzej 54, 118, 119, 121, 124,
 133
 Burska Lidia 37, 162–164, 169
 Burszta Wojciech J. 207
- C**ampbell-Sposito Mary 155
 Camus Albert 220
 Celnik Roussau Henri – zob. Rousseau
 Henri-Julien-Félix (zw. Celnikiem)
 Cervantes Saavedra Miguel de 32
 Chateaubraind René de 54
 Chojnowski Przemysław 59
 Chwin Stefan 54
 Cieślak Tomasz 10
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 70
 Consenstein Peter 156
 Czapczyk Paweł 53
 Czaplński Przemysław 10, 17–19, 23,
 27, 36, 66, 84–86, 99, 106, 107, 174
 Czerska Tatiana 37
- D**ebon Claude 156
 Debray Régis 90
 Dehnel Jacek 12, 235, 238–244, 246–
 249
 Dejmek Kazimierz 95
 Derrida Jacques 85
 Dłuski Stanisław 101
 Domarus Cezary 101
 Donne John 220
 Dopart Bogusław 100
 Dostojewski Fiodor 32
 Drzyzga Ewa 234, 235
 Duchamp Marcel 207, 215
 Dunin Kinga 36, 38
 Dunin-Wąsowicz Paweł 54, 95, 97, 99,
 102, 110, 240, 248
 Dureczok Kamil 234
 Dybciak Krzysztof 31
 Dybel Paweł 20, 21
 Dymna Anna 234
 Dziadkiewicz Roman 118
 Dziamski Grzegorz 209, 210, 212
- Dzień Mirosław 101
- E**agleton Terry 79, 88–91
 Eliot Thomas Stearns 187
 Éluard Paul 149
 Ennslinn Gudrun 225
 Erjavec Aleš 209, 210
 ExPert (pseud.) 129, 130
- F**eliksiak Elżbieta 15
 Fellini Federico 213
 Fichte Johann Gottlieb 45
 Filas Paweł 133
 Filipeczuk Michał 58
 Filipiak Izabela 101
 Flaubert Gustave 144, 152
 Foks Darek 11, 55, 100, 101, 128, 171,
 191, 193–202, 204, 206, 207, 211,
 220–229, 236, 237
 Foucault Michel 142, 203
 Fournel Paul 155
 Franaszek Andrzej 106
 Franczak Jerzy 13, 15
 Freud Sigmund 20
 Friedrich Hugo 15
 Fromm Erich 45, 47, 50
- G**abrys Mirosław 101
 Gadamer Hans-Georg 47, 49, 100
 Gajos Janusz 234
 Gałczyński Konstanty Ildefons 54, 127,
 210
 Gawin Dariusz 177
 Gawliński Stanisław 25
 Gazda Grzegorz 131
 Gąsiorowski Krzysztof 99
 Glaserfeld Ernst von 44
 Głowiński Michał 65, 66, 106, 115
 Godzich Wład 142
 Goerke Natasza 101, 181
 Goethe Johann Wolfgang 32, 181, 220–
 222
 Gombrowicz Witold 13, 15, 16, 101, 128
 Gomułka Władysław 106

- Gorczyca Łukasz 101
Gretkowska Manuela 101
Grochowiak Stanisław 118, 133, 162
Grupiński Rafał 53, 100
Grzebski Mariusz 55, 94, 96, 100, 101,
104–108, 122, 123, 164, 171, 186, 188
Grzegorzewska Agnieszka 245
Guczalska Katarzyna 191, 209
Guénoun Solange 143
Gutorow Jacek 55, 76, 167, 168, 170,
171, 173
- H**
Habermas Jürgen 20
Hamkało Marcin 54, 55
Hartwig Julia 106
Hedemann Oskar 90
Heidegger Martin 47, 52, 138, 155, 159
Herbert Zbigniew 48, 55, 56, 118, 137,
174, 239
Herling-Grudziński Gustaw 99
Herman Agnieszka 121
Hetman Grzegorz 11, 191
Hildebrand Hans 87
Hilton Paris 234
Hłasko Marek 223
Honet Roman 100, 101
Hölderlin Friedrich 138, 155, 159
Houellebecq Michel 229
- I**
Illg Jerzy 106
Iser Wolfgang 113
Iwasiów Inga 37, 38
- J**
James William 56, 58
Janiak Olivier 234
Janion Maria 214
Jankowicz Grzegorz 10, 11
Jarzębski Jerzy 32, 34, 35, 59, 70, 73–
76, 106
Jasek Piotr 128
Jasieński Bruno 131
Jaworski Krzysztof 11, 54, 97, 101, 121,
129, 135, 171, 183, 188, 207, 211–221,
228, 229, 236, 237
- Jaworski Roman 16
Joyce James 152
- K**
Kaczyński Jarosław 239
Kaczyński Lech 244
Kadare Ismail 96
Kafka Franz 220
Kałuża Anna 11, 243
Kant Immanuel 47, 140, 159
Kantorski Szymon 94, 101, 120
Kapela Jaś 11, 12, 207, 233–249
Karasek Krzysztof 145, 146
Karłowski Jan 45
Karpowicz Tymoteusz 146
Kavanagh James H. 143
Kazanecki Waldemar 134
Keaton Buster 213
Kerouac Jack 186
Kęder Konrad Cezary 94, 102
Kępiński Antoni 44
Kielczewski Dariusz 103
Kinsky Klaus 213
Kisiel Marian 119, 125
Klejnocki Jarosław 54, 101–103, 110,
112, 115, 120, 146, 179
Kochanowski Jan 202
Koehler Krzysztof 37, 54, 55, 101, 103,
182
Kołakowski Leszek 43, 44, 46, 49, 57, 60
Komendant Tadeusz 106, 113
Konwicky Tadeusz 113
Kopciński Jacek 69
Kopyt Szymon 11, 207, 229–233, 236,
237
Kornhauser Julian 8, 17, 18, 26, 66, 67,
70, 100, 180
Koronkiewicz Wojciech Maria 129, 134
Koryl Janusz 122
Kowalik Marek – zob. Baczewski Marek
Krystian Emanuel
Kowalski Piotr 40
Kozicka Dorota 9, 37, 39, 42, 70
Kozniewski Kazimierz 95
Krajewski Marek 208, 209

- Krakowiak Małgorzata 31
 Krasiński Zygmunt 189
 Krynicki Ryszard 106, 181
 Krzemieniowa Krystyna 14, 88
 Krzemień-Ojak Sław 88
 Kubiak Zygmunt 34
 Kuczkowski Krzysztof 100
 Kuczok Wojciech 55, 101
 Kuncewiczowa Maria 54
 Kunz Tomasz 8, 217
 Kurpisz Mieczysław 94, 96, 97, 106, 107
 Kurylak Józef 100
 Kuźma Erazm 44, 45
 Kwiatkowski Jerzy 39, 76
- L**
 La Fontaine Jean de 191, 206
 Lacan Jacques 20
 Lasch Scott 228
 Lavers Annette 159
 Lebioda Dariusz T. 100
 Lenartowska Marta 97
 Leśmian Bolesław 146
 Libera Antoni 67
 Libera Zbigniew 199, 200
 Li Po 156
 Lisiecka Sława 138
 Lisowski Jerzy 106
 Lubelska Magdalena 24
 Lyotard Jean-François 191, 206
- Ł**
 Łebkowska Anna 24
 Łotman Jurij M. 114
 Łukasiewicz Jacek 71, 72, 102, 106
- M**
 Machaj Zbigniew 101, 201
 Macierzyński Piotr 245
 Mackiewicz Paweł 11
 Madejski Jerzy 44
 Magritte René 203
 Majakowski Władimir 144, 214
 Majeran Tomasz 98, 101, 191, 193, 194, 202–204, 206
 Majzel Bartłomiej 101
 Maliszewska Apolonia 104
 Maliszewski Karol 50, 97, 101, 103, 104, 164, 170, 171, 173
 Mallarme Stéphane 144, 158, 159
 Man Paul de 57, 142
 Mandell Charlotte 149, 150
 Mann Tomasz 98
 Mannoni Olivier 88
 Marcinkiewicz Paweł 101
 Marczevska Katarzyna 177
 Marecki Piotr 94, 96, 105
 Margański Janusz 15
 Markowski Michał Paweł 20, 21, 56, 70, 85
 Marquard Odo 14, 209
 Martuszevska Anna 114
 Matusz Sławomir 100
 Matywiecki Piotr 106
 Max Peter 207
 Mazurek Maciej 102, 106, 107
 Melecki Maciej 123, 171
 Mędraś Marek 165
 Michałowski Piotr 10, 131
 Michnik Adam 106
 Michnowsky Yewhen (właśc. Remigiusz Michno) 130
 Miciński Tadeusz 16
 Mickiewicz Adam 8, 56, 129, 133, 147, 183, 220
 Miczurin Iwan 128
 Miecznicka Magdalena 67
 Mielhorski Robert 101
 Międzyrzecki Artur 106
 Mikurda Kuba 21
 Miłobędzka Krystyna 101
 Miłosz Czesław 15, 27, 32, 39, 48, 55, 65, 95, 106, 147, 148, 150, 152, 174, 181, 212, 216
 Minois Georges 177
 Mizerkiewicz Tomasz 194
 Moczulski Leszek Aleksander 106
 Momro Jakub 10
 Monroe Marylin 185, 213
 Morawski Stefan 209

- Morgan Chesty (właśc. Liliana Wilczkowska) 213
Moynihan Robert 57
Mucha Anna 234
Musiał Grzegorz 102, 113, 180–182
Myszkowski Krzysztof 181
- Nasiłowska Anna 37, 56
Nietzsche Friedrich 49
Niewiadomski Andrzej 101
Nowacki Dariusz 17, 18, 36, 64, 66, 75, 76, 102, 103, 106, 177, 178
Nowak Piotr 23
Nowakowski Marek 223
Nycz Ryszard 13–16, 28, 85, 228
- O'Hara Frank 184
Olżański Grzegorz 11, 101, 189
Orska Joanna 9, 93, 106, 137, 164, 177
Orski Mieczysław 71, 96, 107
- Paweł z Tarsu, św. 150, 202
Pawlak Antoni 100
Peiper Tadeusz 146
Pfeiffer Michelle 234
Piotrowicz Ludwik 141
Pióro Tadeusz 100, 198
Piwkowska Anna 132
Platon 141, 154
Podsiadło Jacek 54, 55, 101, 123, 129, 132, 133, 136, 146, 162, 163, 165, 167–175, 178, 183, 186–190
Poe Edgar Allan 100
Polański Roman 99
Polkowski Jan 22, 52, 129, 133, 178
Pollakówna Joanna 106
Pop Iggy 184
Poprawa Adam 137
Prokop Jan 69
Proust Marcel 32, 144
Przyboś Julian 210
Przybysławski Artur 57
Przybyszewski Stanisław 20
Ptolemeusz (geograf) 156
- Pyjas Stanisław 181
- Queneau Raymond 155, 156, 158–160, 186
- Rabelais François 54
Radziszewski Tomasz 53
Rancière Jacques 11, 137, 139–145, 148, 150–154, 161
Ratajczak Wiesław 52
Rimbaud Jean Arthur 15, 118, 132, 144
Rockhill Gabriel 150
Rodys Andrzej Stefan 127
Rose Julie 142
Roubaud Jacques 155
Rousseau Henri-Julien-Félix (zw. Celnikiem) 123
Rousseau Jean-Jacques 54
Roussel Raymond 147
Różewicz Tadeusz 25, 39, 41, 42, 47, 48, 55, 56, 133, 174, 212, 239
Rudzka Zyta 100
Ruskin John 142
Rybak Magdalena 149
Rymkiewicz Jarosław Marek 202
Rzany Rafał 101, 120
- Saciuk Robert 47
Sade Donatien-Alphonse-François de 244
Sadkowski Waclaw 106
Safona 202
Sandauer Artur 210
Sartre Jean-Paul 13, 152
Schiller Friedrich 140, 220–222
Schmidt Siegfried J. 44, 51, 53, 57–59
Schulz Bruno 16, 59
Sendecki Marcin 100, 101, 122, 127, 129, 146, 188
Sexton Anne 100
Sierpiński Jacek 125, 127
Siwczyk Krzysztof 101
Siwor Dorota 25
Skrendo Andrzej 15, 38, 39, 42, 44, 51, 59, 73

- Skwarnicki Marek 106
 Sloterdijk Peter 87–89
 Sławek Tadeusz 189
 Sławiński Janusz 93, 114, 133
 Słowacki Juliusz 129
 Smith Colin 159
 Sommer Piotr 53, 54, 101
 Sontag Susan 100
 Sonnenberg Ewa 135
 Sosnowski Andrzej 10, 11, 25, 54, 55,
 100, 101, 137, 139, 145–150, 153–155,
 157–161
 Sosnowski Jerzy 53, 66–68, 76, 102,
 112, 115, 178, 179
 Sośnicki Dariusz 53, 94, 97, 100, 101,
 104, 105, 107, 171
 Sowa Janek 140
 Spółna Anna 167, 168
 Stala Marian 27, 55, 56, 66–68, 70–72,
 100, 166
 Stanisławski Krzysztof 98
 Stasiuk Andrzej 53, 54, 100, 101, 122,
 178, 181, 223
 Staszczak Muniek 128
 Stirner Max 49
 Stokfiszewski Igor 89, 239, 243
 Strinati Dominic 207
 Strumyk Grzegorz 100, 101
 Suska Dariusz 100, 101
 Suszek Jarek 130
 Szahaj Andrzej 194
 Szaper Jakub (właśc. Jakub Bulanda)
 100
 Szaruga Leszek 44, 70, 99
 Szczubiałka Michał 56
 Szczur Hieronim 55
 Szekspir William 32
 Szuster Marcin 39, 214
 Szybowski Eliza 248
 Szymański Wiesław Paweł 69
 Szymborska Wisława 27, 48, 55, 56,
 106, 202
 Szymoniak Krzysztof 93–95, 97–99,
 101, 105, 108
- Śliwiński Piotr 27, 36, 38–41, 62, 63,
 93, 105–107, 164, 210, 211
 Śliwka Krzysztof 101, 123, 164, 176,
 187
 Świeściak Alina 12
 Świetlicki Marcin 21, 22, 25, 27, 52–56,
 67, 101, 113, 115, 116, 123–125, 127,
 129, 136, 162–175, 178, 180, 181,
 184–190, 211, 223
- Teieli Robert 95, 132
 Tenbruck Friedrich 58
 Terlecki Tymon 31
 Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 101, 132
 Toeplitz Krzysztof Teodor 95, 99
 Tokarczuk Olga 50, 101
 Tomicki Grzegorz 9
 Topor Roland 96
 Toruńczyk Barbara 106
 Towiański Andrzej 217
 Tramer Maciej 131
 Trybuś Krzysztof 103
 Turowicz Jerzy 106
 Tusk Donald 239
 Tuwim Julian 210
- U
- Uńiowski Krzysztof 36, 64, 93
 Urbanowski Maciej 70
 Uszyński Paweł 239–241, 244
- V
- Varga Krzysztof 54, 98, 99, 101, 102,
 110
 Villon François 118
 Vinci Leonardo da 207, 210
- W
- Walas Teresa 106
 Warhol Andy 207
 Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 98
 Wawrzyszko Paweł 228
 Ważyk Andrzej 158
 Welsch Wolfgang 191, 192, 194, 205,
 206, 209
 Wencel Wojciech 40, 52–55, 101, 103,
 132

- Werner Andrzej 70
Whitman Walt 100, 167
Wieczorek Marcin 95, 105
Wiedemann Adam 97, 101, 171
Wieleżyńska Ewa 229
Wilczkowska Liliana – zob. Morgan
Chesty
Wilde Oscar 246
Wilkoszewska Krystyna 191, 209
Winiarski Jakub 101, 170, 172
Wirsza Witold 146
Wittgenstein Ludwig 51
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław
Igancy
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud.
Witkacy) 16, 33
Wodecki Zbigniew 234
Wojacek Rafał 133
Wolniewicz Bogusław 51
Wolski Paweł 51
Wołowicz Beata 55
Woolf Virginia 201
Wordsworth William 144
Woźniakowski Henryk 106
Wójcik Joanna 99
Wróblewski Grzegorz 163, 165, 169–175
Wyka Kazimierz 31, 33, 34, 39, 74, 76
Wyka Marta 76, 100
Zadura Bohdan 53, 54, 100, 101, 176,
212
Zagajewski Adam 8, 17–19, 26, 54, 181,
201
Zaleski Marek 37, 176
Zawada Andrzej 75, 106
Zawada Filip 176
Zawadzki Andrzej 64
Zazula Piotr 101
Zieleńczyk Adam 45
Žižek Slavoj 20
Żuberek Sławomir 130, 131
Żukowski Tomasz 31–33
Żulczyk Jakub 246
Żurawiecki Bartosz 94
Żurowski Maciej 158
Żyłko Bogusław 114

Cena 23 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1923-0