

**Anna Kaluża**

Uniwersytet Śląski

## Kiedy poezja? Możliwości poezji we współczesnym świecie komunikatów

Abstract

### **When poetry? The possibility of poetry in the contemporary world of messaging**

The article attempts to answer the question asked by Nelson Goodman, about the moment when something becomes poetry/art. This article describes the change of communication situation that has taken place in the Polish culture after 2000. It draws attention to the aesthetic potential of poetry by such authors as Justyna Bargielska, Szczepan Kopyt, and Krzysztof Siwczyk.

**Słowa kluczowe:** praktyki komunikacyjne, mediacja, poezja, estetyczna partycypacja, przedstawienie

**Keywords:** communication practices, mediation, aesthetic participation, representation

Tytuł mojego artykułu odwołuje się do pytania Nelsona Goodmana<sup>1</sup>, charakterystycznego dla poplatońskiej tradycji myślenia o sztuce. Goodman unika pytań dotyczących tego, czym jest sztuka/poezja, rezygnuje także z rozróżnienia między rzeczywistością a pozorem, zgodnie z którym dla sztuki rezerwuje się kategorie złudzenia i iluzji estetycznej. Zamiast pytać, czym jest poezja/sztuka, amerykański filozof zastanawia się nad warunkami, w których teksty i różne obiekty zostają uznane za sztukę/poezję. Mateusz Salwa komentujący refleksję Goodmana o sztuce pisze, że

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1997, s. 81.

[...] mit wielkości artysty i potrzeby sztuki w społeczeństwie funkcjonuje w dalszym ciągu, choć zmienił nieco postać – pytanie, jakie obecnie się rodzi, nie brzmi: czy sztuka powinna znaleźć miejsce w państwie, ale: jaka sztuka powinna znaleźć to miejsce?<sup>2</sup>.

Oczywiście, nie ma prostej odpowiedzi na to pytanie. Gdybym miała jednak na nie odpowiedzieć, powiedziałabym najpierw, że estetyczno-polityczna gra w państwie mogłaby toczyć się o taką ideę sztuki, która potrafi dać nam szansę, dać nam szansę na cokolwiek, w przeciwieństwie do takiej idei, która ograniczałaby nas w naszych wyobrażeniach, fantazjach i utopijnych pomysłach. Chodziłoby także o uwolnienie naszych zdolności do stworzenia nowych warunków komunikacji. Z pewnością brzmi to zbyt ogólne, postaram się więc doprecyzować tę kwestię, odwołując się do poetyckich strategii Julii Fiedorczuk, Justyny Bargielskiej, Marty Podgórnik, Edwarda Pasewicza, Krzysztofa Siwczyka, Pawła Kozioła i Szczepana Kopyta. Negatywnym tłem moich rozważań będzie natomiast idea poezji, możliwa do zrekonstruowania na podstawie wierszy Tomasza Różyckiego, Jacka Dehnela, Tadeusza Dąbrowskiego – nawet jeśli ci autorzy nie odbierają nam szans, to niezbyt chętnie je dają.

Stwarzanie nowych warunków komunikacji, w których pod uwagę będą brane nowe sposoby upodmiotowienia, jest szczególnie ważne, bo świat, w którym żyjemy, wydaje się przede wszystkim światem powstającym w procesie komunikacji i szeroko pojętej mediacji. Powoduje to, że coraz trudniej przystać na tradycyjne rozróżnienia między wyobrażeniami, reprezentacją, znaczeniem a społeczno-politycznym porządkiem, fizycznie dostępną nam realnością. Odwołując się do mistyka informacji i komunikacji, jak zwykło się nazywać Norberta Wienera, można nieco skrótowo powiedzieć, że komunikacyjny wymiar świata przynosi obietnicę upodmiotowienia odbywającego się innymi sposobami niż tradycyjne, „wiedzie ono, jak komentuje projekt Wienera Erwin Bendyk, przez komunikację, a nie edukację”:

Nie chodzi tu jednak o sentymentalne otwarcie na głos zwierząt i robotów, na wsłuchiwanie się, co ma do powiedzenia papuga Alex i szympansica Panbanisha. Czas postawić pytanie o możliwość projektu politycznego, który umożliwiłaby artikulację interesów nie tylko ludzi, lecz także innych podmiotów mających w dyskursie nowoczesnym status „obiektów milczących”<sup>3</sup>.

Zwrócenie uwagi na nieustannie dokonujące się procesy wymiany między różnymi sferami związanymi z widzialnością, akustycznością i artikulacyjnością (w przeciwieństwie do podkreślania ich separacyjno-substancjalnego aspektu) umożliwia także dostrzeżenie równoważności poszczególnych praktyk artystycznych. Jacques Rancière nazwał tę równoważność „odszczegóło-

<sup>2</sup> M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2010, s. 241.

<sup>3</sup> E. Bendyk, *Człowiek-tytan*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Nr-15-2008-nieludzka-polityka/Czlowiek-tytan/menu-id-27.html> [dostęp: 23.10.2012].

wieniem”. Sztuka i literatura jako praktyki komunikacyjne przestają obecnie pełnić nadrzędną funkcję (żadne pojednanie, żadne przewyciężenie, żadna integracja<sup>4</sup>) w systemie językowego i obrazowego oznaczania i nie ustanawiają się ponad potoczną komunikacją ani komunikacją w ramach innych mediów. Nie jest więc tak, że literatura/poezja mediuje pomiędzy innymi dziedzinami, pomiędzy różnymi wartościami i różnymi stopniami rzeczywistości, zachowując dla siebie pozycję pośrednika, dzięki któremu dochodzi do porozumiewania się innych podmiotów, jak gdyby tylko tej strefie przysługiwała zdolność używania znaków pośród innych stref ogarniętych niemotą. Sztuka/poezja okazuje się medium (lub jak powiedziała by Rancière *sensorium*) nie tylko uczestniczącym w procesach wymiany społeczno-kulturowej, lecz także *sensorium* pracującym na wytworzenie nowych, alternatywnych trybów relacji między ludźmi i światem. John Tomlinson pisze w kontekście związków między mediami a kulturą o „subtelnej grze wzajemnych mediacji”<sup>5</sup>, to określenie stanowi także dobry, jak sądzę, punkt wyjścia do mówienia o relacjach między różnymi obszarami, które tradycyjnie rozdziela się i oznacza jako naturę, politykę oraz dyskurs<sup>6</sup>.

## I

W ostatnich latach możemy obserwować przemiany, jakim podlegają mity poety i tradycyjne literackie modele komunikacji. Jeśli w przypadku takich autorów, jak Czesław Miłosz czy Jarosław Iwaszkiewicz mogliśmy mówić o poezji jako medium wyższych, boskich sił i o poezji jako pośredniczącej między różnymi sferami rzeczywistości, a dokładnie między tym, co materialne, a tym, co transcendentne, to owa idea pośredniczenia zakładała wywyższenie, zarówno idei artysty, jak i idei poezji. Poezja okazywała się z tej perspektywy najbardziej anachronicznym i jednocześnie, by tak rzec, autorytarnym sposobem komunikacji: zaklęcia, deklamacje, śpiewy, mowa proroków, kontakt z transcendencją. Była mową dążącą do zakrzepnięcia, do powtórzeń: bezwładnych i obezwładniających; chciałyby uczynić nas swoimi wyznawcami, potakującymi – jak u Nietzschego – osłami. Pewnego rodzaju niewygodę, jeśli tak można nazwać ten stan, opisuje Piotr Śliwiński, gdy w *Przygodach z wolnością* mówi o Iwaszkiewiczu, że jest autorem, który

<sup>4</sup> Pojednanie, przewyciężenie, integracja – to kategorie, do których odwoływała się tradycja niemiecka estetyka idealistyczna oraz jej spadkobiercy.

<sup>5</sup> J. Tomlinson, *Media Imperialism* [w:] *Planet TV: A Global Television Reader*, red. L. Parks, Sh. Kumar, Nowy Jork 2003, s. 113.

<sup>6</sup> Odwołuję się tu do ustaleń Bruno Latoura, który używa z kolei pojęcia translacji i sieci na opisanie złożoności relacji zachodzących między władzą, dyskursem a faktami. Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 12–16.

raczej „przyjmuje trybuty, niż obdarza”<sup>7</sup>. Poważny, uroczysty styl Miłosza, jak z kolei uważa Krzysztof Uniłowski, kształtowany z myślą o wychowaniu, pouczeniu, ostatecznie – tresurze czytelnika, należy do tego samego systemu przekonań kształtujących mity artysty i poezji<sup>8</sup>. Wywodzi się on oczywiście z zamierzchłej przeszłości, a negatywne ujęcie takiego mitu dobrze opisuje ciekawie przeformułowana wizja poetów w państwie Platona. Alfred Gawroński w swoim eseju *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa* powołuje się na pojęcie „mentalności formularnej”, stworzone przez Erica Alfreda Havellocka, które w kulturach bez pisma towarzyszyło mowie wzniosłej: „Celem wychowania nie było rozwinięcie przekonań samodzielnych; było nim przechowywanie cennego zbioru wierzeń i modeli zachowania”<sup>9</sup>. Jak twierdzi Gawroński, Platon proponował myśl krytyczną, dialogiczną, odwoływał się do intersubiektywnych reguł języka, występując tym samym przeciwko poezji, którą nazwał „paraliżem umysłu słuchaczy”:

Tym, co groźne w poezji, jest – zdaniem Platona – nie proces twórczy, w wyniku którego powstaje utwór poetycki, lecz psychologia jej odbioru. Po to, aby tekst poetycki mógł spełnić swoją rolę pedagogiczną w paidei greckiej i aby przekaz mógł się utrwalić w pamięci słuchaczy, trzeba było użyć zabiegów – w tekście utworów i samej recytacji – prowadzących do emocjonalnego uczestnictwa słuchaczy w przedstawionych wydarzeniach, takich zabiegów, które by wywoływały w słuchaczach proces uczuciowego utożsamienia się z postaciami opowieści, proces wykluczający refleksje i dystans krytyczny. [...] Poezja jest więc w kulturach niepiśmiennych głównym środkiem indoktrynacji wiedzy, jej przechowywania i transmisji<sup>10</sup>.

Oczywiście, można się domyślać, że to wzmocnienie autorytetu Poety i Poezji w modernistycznych układach kulturowych wynika zasadniczo z przekonania o utracie przez poezję dawnej pozycji w społeczeństwie, związania jej z mową bezsilności, która dramatycznie objawia swój rewers w ryzykownym pokazie siły<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 115.

<sup>8</sup> Zob. K. Uniłowski, *Logopedia. Czesław Miłosz i próba wyniesienia języka poetyckiego* [w:] *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Kraków 2011.

<sup>9</sup> A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, Warszawa 1984, s. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 59–60.

<sup>11</sup> Zastanawiające, jak w tym przypadku przekonania Michela Houellebecqa można uzgodnić z przekonaniem Czesława Miłosza. Francuski autor pisze o tym, że poezja zniknie, ponieważ „[...] jako język niekontekstualny, poprzedzający rozróżnienie przedmiot-własności, definitywnie opuściła świat ludzi. Sytuowała się po stronie pierwotności, do której nigdy już nie będziemy mieć dostępu, gdyż stan ten istniał przed ustanowieniem przedmiotu i języka. Niezdolna do przekazywania informacji bardziej precyzyjnych niż zwykle cielesne i emocjonalne doznania, ściśle związana z magicznym stanem umysłu, na skutek pojawienia się wiarygodnych procedur obiektywnej atestacji nieodwołalnie stała się przeżytkiem” (*Możliwość wyspy*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2006, s. 174–175). Podobny obraz konfliktu między postępującą technologią a archaicznym sednem poezji konstruuje Miłosz m.in. w *Życiu na wyspach*.

Ten mit estetycznego wywyższania sztuki szturmuje od dawna wielu autorów. Tacy, jak m.in. Andrzej Sosnowski, Marcin Świetlicki, Adam Wiedemann, Krzysztof Siwczyk – różni w swoich poetykach, ideach i pomysłach – albo utrudniają sytuację nadawczą, albo ją upraszczają, bez względu jednak na przyjętą strategię doprowadzają oni do zerwania paktu z odbiorcą oparte go na edukacyjnym wzorcu i stwarzają sytuację, która przez krytyków często była interpretowana jako odmowa komunikacji. Tak o poetyckiej strategii Adama Wiedemanna pisał w *Przygodach z wolnością* Piotr Śliwiński:

*Rozrusznik* to dekadencja komunikacji, estetyczna bezinteresowność posunięta aż do utraty zainteresowania obecnością czytelnika, egotyzm skrajny, gdyż obywatęcy się bez drugiej strony wiersza – rzeczywistości i interpretacji<sup>12</sup>.

Tak Karolina Felberg o pozycjonowaniu autora w przypadku poezji Andrzeja Sosnowskiego:

Tak oto znika poeta, a w jego miejsce pojawia się komentator, interpretator, tłumacz [...]. W ten sposób pozycja poety wyraźnego (choć z trudem przekładalnego na język krytyki) zostaje obroniona i jednocześnie zamaskowana [...]<sup>13</sup>.

Paradoksalnie próba przemiany bezsily poezji w atrakcyjny model komunikacji, pozbawiony jednak znamion autorytatywnego gestu, ale też niebędący odwołaniem do przekonania o zasadniczej izolacji poezji w społeczeństwie, zwiększyła „zapotrzebowanie” na taki sposób pisania, który nadal utrwałaby bezkrytyczny odbiór, proponował czytelnikowi gotowy zestaw zachowań lekturowych, odpowiadał na potrzebę kultu. Tacy autorzy, jak Dąbrowski, Różycki i Dehnel wyciągnęli cyniczne wnioski z przemiany kulturowej: weszli w chwilowo puste miejsce po mitach modernistycznych i awangardowych oraz zagospodarowali przestrzeń estetyczną w taki sposób, że potwierdzali istniejące już sposoby przedstawienia i odnieśli sukces, choć ich przedstawienie, mówiąc metaforycznie, zawiodło rzeczywistość.

Przemiany sytuacji komunikacyjnej, wywołujące w latach dziewięćdziesiątych pewien rodzaj dezorientacji, obserwować możemy nadal. Tak zwani nowi poeci nie wracają jednak na pozycje wysokomodernistycznego poety-mistrza, nie próbują strategii awangardowych czy neoawangardowych (wynalazcy, konstruktora). Najlepiej sytuację komunikacyjną, moim zdaniem, w ostatnich latach aranżują Szczepan Kopyt i Justyna Bargielska, zresztą nie bez powodu najbardziej popularni, najbardziej znani i chyba najczęściej doceniani. Ich praca polega, jak sądzę, na próbie zerwania z estetycznym dystansem. Nadal utrzymują oni swoje pisanie w ramach zasady estetyczności, najlepiej nazwać ją zasadą estetycznej partycypacji (za Edgarem Morinem),

<sup>12</sup> P. Śliwiński, *Przygody z wolnością...*, s. 232.

<sup>13</sup> K. Felberg, *Andrzej Sosnowski: pozycje* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 266.

która jest połączeniem chwilowej, tymczasowej identyfikacji i podobnie nie-trwałego uczucia obcości<sup>14</sup>.

Bargielska korzysta z istniejącego wzorca seksualnie odsłoniętego, dziś powiedzielibyśmy – performatywnie komponowanego pisania, pozostając w heteroseksualnym porządku społeczno-politycznym. Wykorzystuje podstawowe układy świata ustabilizowanego dzięki mieszczańskim wartościom (z jego figurami żony, kochanki, matki, prostytutki) i patriarchalnemu ośrodkowi władzy po to, by ekscytować bezkarnym przekraczaniem granic. Bohaterka tych wierszy dysponuje takim typem wiedzy o położeniu kobiet w społeczeństwie rządzonej przez mężczyzn, który pozwala jej na instalowanie się w sferze autokreacyjnych (wielokrotnie ponawianych) wcieleń i terapeutycznych wyobrażeń, ponieważ wychodzi z założenia, że nie traktuje się jej „z zasady” poważnie. Z perspektywy społeczno-politycznego porządku powagi, pracy i kapitału (który najczęściej reprezentuje mąż i, paradoksalnie, dzieci przywołujące ją do tego wymiaru rzeczywistości) może pozbyć się zupełnie „zasady rzeczywistości”, której i tak nie podlega, bo nie jest pełnoprawnym uczestnikiem gier społecznych. Jej wiersze, zwłaszcza z *Bach for my baby*, mają konkretny adres czytelnicy i współtworzą konkretny krajobraz seksualno-płciowy. Jej bohaterka jest nami – kobietami w męskim świecie – i przekonuje nas, że patriarchat z tradycyjnym podziałem ról jest zabawny i daje o wiele więcej możliwości niż ofensywny feminizm. Mówiąc w skrócie, poetka przywołuje figury i wartości kultury patriarchalnej, mieszczańskiej i chrześcijańskiej nie po to, by przeciwstawić je sobie, ale by pokazać, że maskulinistyczna wersja rzeczywistości czyni z podmiotu jej wierszy paradoksalną reprezentację: zarówno męskich fantazji schwytych w patriarchalne reguły, jak i pragnienia Ja bycia obiektem „niepochwytnym”. Nie chcę forsować tu realistycznych interpretacji; Bargielską można czytać na różne sposoby, jej strategia nie polega jednak na ustawianiu przeszkód i barier w stworzonym przez poetkę języku, ale na uważnym limitowaniu efektów dystansu: wywoływanie wrażenia możliwości czytelniczej identyfikacji jest tu o wiele silniejsze niż obcość i eksponowana sztuczność.

Dla porównania: czytelniczego efektu utożsamienia nie wywołuje bohaterka wierszy Marty Podgórnik – jeśli zgodzimy się, że kobiece postaci obu autorek można porównać, bo pracują one w autokreacyjnych rejestrach, w centrum sytuując podmiot i aktywizując potencjał dialektyki deziluzji oraz iluzji<sup>15</sup>. Kobięcy podmiot wierszy Podgórnik – zbyt wyraziście i, by tak rzec,

<sup>14</sup> Zob. I. Lorenc (*Minimia aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 65), która pisze o partycypacji, że „jest to wehikuł nie-tożsamości, sposób na emancypację w świecie ulegającym «przymusowi tożsamości»”.

<sup>15</sup> Można by się zastanawiać nad zaskakującymi pokrewieństwami w perspektywie sytuacji komunikacyjnej między poezją Marcina Świetlickiego i Justyny Bargielskiej. Kiedy jednak Świetlicki mówi o swojej nieprzysiadalności, wynika ona z egzystencjalnego nastawienia, jest nastrojeniem, by tak rzec, biorącym się z obiektywności istnienia jako takiego; gdy Bargielska pisze „Spierdalajcie, dziwki” do innych matek będących w żalobie po swoich dzieciach, daje im także głos: „sama spierdalaj, dziwko” (*Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 58) i osadza w konkretnym kontekście.

na pierwszym planie – wskazuje na tekstowość i sztuczność własnych konstrukcji. Różnica polega na tym, że bohaterka Podgórnik – może najmniej, co charakterystyczne w *Rezydencji surykatek* – jest postmodernistyczną bohaterką tekstów Eco. Mówił on tak:

O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej „kocham cię rozpaczliwie”, ponieważ wie, że ona wie i że ona wie, że on wie, iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: „Jak powiedziałaby Liala, kocham cię rozpaczliwie”. W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziała by jednak ukochanej, to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności<sup>16</sup>.

Charles Jencks, komentując ten paradoks wyrażania, dodaje, że inaczej być nie może w „czasach po-Freudowskich, które z analizy języka i zjawisk erotycznych uczyniły jedynie dobrze opłacane zawody”<sup>17</sup>. Bargielska mówi nam, że kocha w epoce, która nie opłakuje utraconej niewinności, nie tęskni za nią, w zasadzie nie pamięta, by kiedykolwiek ktokolwiek był niewinny. Jej *Bach for my baby* nie wokół (utruty) niewinności krąży, ale wokół poziomego i mało intensywnego świata: dynamika metafor, obrazów i puent dąży w jej wierszach do uczynienia tego świata ponownie wertykalnym. Czyni ona tym samym zadość mniemaniu tych, którzy świat współczesny uważają za odczarowany i zinstrumentalizowany.

Podobnie bardziej konkretny adres mają wiersze Szczepana Kopyta; warto wspomnieć przy okazji tego autora o zjawisku *spoken word* (także wpisującym się w demokratyzację warunków komunikacji) i utrzymanym w tym modelu myślenia debiucie Tomasza Bąka. Bąk, a także debiutujący znacznie wcześniej Szczepan Kopyt tworzą coś, co nazwałabym globalną poezją. Sieć odwołań religijnych, sportowych, politycznych, literackich, obyczajowych zdecydowanie wykracza poza kulturowe sprawy lokalne. Wykracza, ale ich nie pomija. Globalną sztukę, której przykładem mogłyby być zarówno *Buch* Kopyta, *Kanada* Bąka, jak i *Post* Bartosza Sadulskiego, charakteryzowałyby różność idei, posthistoryczna świadomość, a także intensywne zaangażowanie na poziomie wyobraźni w aktualne sprawy świata. Wystarczająco często jest ono w *Kanadzie* Bąka, *Buchu* Kopyta realizowane ponad granicami tożsamości – narodowej, religijnej, zbiorowej i indywidualnej – by doświadczenie podmiotu tych wierszy udało się związać przede wszystkim z przepływem informacji, wszechobecną medialnością, energetycznymi spięciami, jakie wytwarzają się między ludźmi. Ich kontakty cechuje w wielu wierszach nieoznaczość i nieokreśloność, typowe dla uczestników kultur kształtujących się poza narodowymi, państwowymi, rynkowymi ideami, ale też wizja świa-

<sup>16</sup> Ch. Jencks, *Wartości postmoderny*, przeł. F. Chmielewski [w:] *Estetyka w świecie*, t. III, red. M. Gołaszewska, Kraków 1991, s. 38.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 39.

ta (dyskursywno-społeczno-biologiczna sieć) jest tak opracowana, by dawała możliwość rozpoznania się uczestnikom operującym w podobnych trybach komunikacyjno-światopoglądowych, podobnie przemieszczonych względem scentralizowanego, homogenicznego i nowoczesnego podmiotu, nastawionych zarazem na konflikt i współdziałanie.

To właśnie chciałabym podkreślić: w ostatnich czasach następuje jakiś rodzaj uszczegółowienia (ukonkretnienia) adresu czytelniczego; więź między czytelnikiem a artystą pozbawiona zostaje tradycyjnie rozumianego dystansu estetycznego, poezja jest niejako „etnicznie”, „środowiskowo”, lokalnie zdefiniowana, w mniejszym stopniu odwołuje się do uogólnionych form porozumiewania się i emocji, w większym do subkultur, wspólnot o zbliżonych zainteresowaniach, poglądach; formuła „macie swoich poetów” sprawdza się tu inaczej (bez intencji ironicznej) niż w przypadku poprzedników<sup>18</sup>.

## II

Kontynuując odpowiedź na pytanie, „kiedy poezja?”, odwoływałabym się także do tytułowego sformułowania „możliwości”. Gdy Jacques Rancière mówi o sposobach artykulacji różnych form niezgody na świat, jakie sztuka może wyzwać, to określa je tak:

W pierwszej kolejności jest to problem stworzenia swobodnej przestrzeni, poluzowania więzów kępujących przedstawienia w określonej formie widzialności, ciała w określonej ocenie ich możliwości, a możliwości w maszynie, która sprawia, że pewien „stan rzeczy” wydaje się oczywisty, niekwestionowany<sup>19</sup>.

Możliwości, jakie stwarza sztuka, wiążą się z reagowaniem na tworzenie zakazów: „Zawsze chodzi o ten sam proces: o używanie określonych epok i wielkich historycznych pęknięć do tworzenia zakazów”<sup>20</sup>. Zakazy są jednocześnie liniami podziału, strzeżonymi granicami, polem działania prawa własności, posiadania, zawłaszczenia i przemocy. Co istotne, możliwości wiążą się nie tyle z tzw. wyzwajającym, emancypacyjnym charakterem sztuki jako takiej, ile z „typem uwalnianych przez [...] [nią – dop. A.K.] zdolności [...]”<sup>21</sup>.

Najważniejsze wydaje mi się więc rozszerzenie pola możliwości estetycznych, na jakim można rozpatrywać dzianie się poezji. Wpływała poezja końca lat dziewięćdziesiątych, najczęściej była rozumiana w kontekście poprzedzających ją tradycji. Chodzi o to, że funkcjonowała w przeważającej mierze w kontekście wiedzy (jak cała zresztą coraz bardziej komplikująca się intelek-

<sup>18</sup> *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku wypisy*, wyb. i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997.

<sup>19</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 153.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 148.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 149.



tualnie sztuka, będąca spadkobierczynią neoawangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) dotyczącej tego, czym była/jest sztuka/poezja. Nie sposób docenić dokonań Krzysztofa Jaworskiego i (wczesnego) Darka Foksa, jeśli umieścimy je poza kontekstem wcześniejszych (historycznych, zwyczajowych) założeń odnoszących się do poezji, tak samo jak nie sposób docenić dokonań Mirona Białoszewskiego czy Tymoteusza Karpowicza. Pewnego rodzaju „meta” wpisane w ich koncepcję estetyczną zawsze kierowało nas ku akceptowanemu w danym czasie statusu znaku, języka, artysty, konwencji odbioru. Dla czytelnika pozbawionego perspektywy teorii i historii poezji niektóre wiersze Białoszewskiego będą zjawiskiem budzącym wyłącznie zdziwienie nieodróżnialnością poezji od niepoezji. Żeby docenić wartość jego wierszy, trzeba je odnieść do literackiej tradycji sztuki, retorycznej ozdobności oraz – jednocześnie – do nowatorskich pomysłów awangardy, opartych na konstruktywnych działaniach z językiem. Dopiero wówczas dokonania poety ukażą się w pełniejszym świetle: poza tym estetyczno-historycznym kontekstem będą to zwykłe zapisy potocznych rozmów w ich szarpanym, urywanym rytmie. Podobnie z pomysłami minimalistów, np. pracami Donalda Judda, które komuś pozbawionemu informacji na temat historii sztuki i jej normatywnych założeń będą przypominać zwykłe przedmioty.

Tylko z pozoru strategia Białoszewskiego czy Karpowicza różni się od strategii takich autorów, jak Adam Wiedemann, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Marcin Senddecki. Wszyscy oni czynią wydarzenie (tak jak je rozumie Lyotard w słynnym tekście *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*) z dialektycznego napięcia między czymś, co zyskuje w danym czasie status poezji (dzieła sztuki), a czymś, co zostaje uznane za niepoezję. Nie chodzi mi w tym przypadku o konkretne strategie, lecz raczej o to, że lata dziewięćdziesiąte z problemami kultury masowej, rynku, kanonu, hierarchii i estetycznej autonomii poezji poświęciliśmy na taki sposób czytania tej poezji, który był wyznaczony zasadą tzw. pozoru estetycznego. Należy ją rozumieć jako zasadę literackości – dzieło co chwilę i na chwilę ukazuje swoją sztuczność, dystansuje się samo od siebie, wskazuje na swoje reguły, czyniąc je paradoksalnym znakiem słabości wobec tego, co rzeczywiste, cielesne, niejęzykowe, a zarazem znakiem siły zdolnej do wskazywania na to, co realne, cielesne i niejęzykowe.

Podsumowując, chodzi o to, że możliwości, jakie stwarzała dla siebie poezja w latach dziewięćdziesiątych i jakie stworzyli dla niej krytycy, wywodziły się z diagnoz społeczno-politycznych (będących reakcją na pogłębiający się proces umasowienia, demokratyzacji oraz marginalizacji literatury) i paradoksalnie oznaczały jeszcze ściślejszy związek wiersza z tradycją poezji, mitami poetyckimi, mniej lub bardziej konwencjonalnymi trybami odbioru: zarówno awangardowej konstruktywności, jak i modernistycznej komunikatywności. Rozległa wiedza o tym, czym kiedyś była poezja, jak był komponowany wiersz zdawała się nieodzowna do tego, by zrozumieć doniosłość rozwiązań estetyczno-artystycznych tamtego czasu. Ci twórcy niejako „dramatyzowa-

li brak wiary w sztukę, podczas gdy sami rozmyślnie tworzyli nowe dzieła sztuki, przyspieszając tym samym nie tylko kulturowe, lecz także artystyczne rozwiązania”<sup>22</sup>. W latach dziewięćdziesiątych cele sztuki, określone w estetyce jako finalne i związane z myśleniem o postępie oraz rozwoju różnych strategii artystycznych, brane były jeszcze pod uwagę. Różnica między pozorem estetycznym a tzw. rzeczywistością stanowiła zaś jedną z zasadniczych, fundamentalnych różnic umożliwiających zdefiniowanie dzieła sztuki. Bez przyznawania jej szczególnej pozycji nie sposób zrozumieć idei poezji zarówno Białoszewskiego, jak i Czesława Miłosza, teoretycznie można zdobyć się na taką lekturę wierszy Sosnowskiego, Pióry czy Wiedemanna, ale ci autorzy sami niejako uwewnętrzniają granicę między semiotycznym a biologicznym, służy im ona w dalszym ciągu do pewnych rozwiązań artystycznych. Nie potrzebują jej natomiast tacy poeci, jak np. Szczepan Kopyt (poezja ta wyznacza dla siebie inne punkty odniesienia, skonstruowana jest w taki sposób, by pokazać nieustanne przemieszczanie się pomiędzy różnymi mediami, wymianę pomiędzy nimi) czy Julia Fiedorcuk (żeby pokazać świat tzw. posthumanistyczny, musi ustawić inaczej naszą percepcję oraz zrezygnować z ważności i operacyjności dotychczasowych podziałów pozór /rzeczywistość).

Właśnie o owo „poluzowanie więzów krępujących przedstawienie”, o którym pisze Rancière, jak sądzę, toczy się gra w poezji Kopyta, Siwczyka, Foksa, Wróblewskiego, Pasewicza. Gdyby przyjrzeć się uważnie konstruowanym w tych wierszach przestrzeniom, okaże się, że mają one wskazywać na ontologiczne „nigdzie”, z którego paradoksalnie rozchodzą się drogi do społecznego i kulturowego „wszędzie”. Chodzi o takie operowanie słownymi, obrazowymi i dźwiękowymi sekwencjami, które sprawia, że np. wiersze Kopyta tworzą przestrzenie dowolności<sup>23</sup>. Można by te przedstawienia nazwać przedstawieniami stopnia zero. Stawiają one pod znakiem zapytania stan faktyczny rozstrzygający najczęściej o konkretnym układzie polityczno-społecznych porządków: pokazują scenę, a jednocześnie sprawiają wrażenie, jakbyśmy byli o krok przed jej zmaterializowaniem, przed jej zobaczeniem, w samym sercu możliwości. Chodzi o uzyskanie wrażenia czegoś jeszcze niedokonanego, niezaadministrowanego, mimo że wiemy, iż jest już po, a nie tuż-tuż przed skonstruowaniem określonego porządku kulturowego. Nie znaczy to oczywiście, że każda z relacji wyłączona jest z podlegania zasadzie aktualizacji: istnieją przecież w wierszach Kopyta „ikoniczne”, „obrazowe” sekwencje. Różne siły (energije) wytwarzające przestrzenność zająbiają się w tych tekstach z sobą: ukazując przestrzeń jako poznawczą, emocjonalną, materialnie dostępną, wirtualnie przeżywaną, przygotowują nas na różne jej materializacje, aktualizacje, faktyczności (w postaci „gotowych” obiektów, budowli, konkretnych miejsc). Ma to znaczenie dla doświadczania przestrzeni w tych wierszach: dla utopijnego zamysłu innego uporządkowania czasu i ruchu, innego rozrysowania znaków przestrzenności. Wymiana między różnymi mediami (środo-

<sup>22</sup> Ch. Jencks, *Wartości postmoderny*, s. 36.

<sup>23</sup> Pascal Augé używa takiego określenia.

wiskami, ciałami, kodami, formami) jest tu zarazem próbą podtrzymywania relacji między nimi, jak w wierszu *zmiersch*, w którym medium obrazowe podtrzymuje związek między figurami – zdawałoby się – „bardziej” realnymi: matkami, synami oraz „mniej” realnymi aktorami – jakkolwiek, ironicznie bądź sentymentalnie.

„Poluzowanie” przedstawienia w wierszach Krzysztofa Siwczyka to natomiast próba wydostania się z coraz bardziej paraliżującego możliwości poezji języka „apokaliptycznego”. Pracując w materii, którą można nazwać wrakami językowymi, zdezelowanymi obiektami, wysuszonymi obrazami i metaforami, autor *Godów* nie umieszcza siebie jako artysty wyłącznie w negatywnie rozumianym przedstawieniu, jego celem nie jest wyłącznie demystyfikacja konwencjonalnych obrazów metafizycznie usystematyzowanego porządku świata i zakwestionowanie zdolności języka (do wyrażenia, przedstawienia, prezentacji). W konstruowanej przez Siwczyka przestrzeni widać, paradoksalnie, potęgę kreacyjną negatywnego języka. W tym sensie jest on najgorliwszym, bo heroicznym, uczniem Tadeusza Różewicza: tworzy w świecie braku jakichkolwiek metafizycznych uzasadnień dla tego tworzenia/życia, a jednocześnie nie wyprowadza swoich pomysłów ku eksperymentom, jakie szczególnie upodobaniem darzył Lyotard. Dlatego jest to projekt bardzo ryzykowny: gdy w roku 2008 Krzysztof Siwczyk wydał *Centrum likwidacji szkód*, mogliśmy sądzić, że to książka inaugurująca nowy etap w jego pisarstwie, zarazem jednak domykająca realizowane do tej pory koncepcje. Wymyślony przez Siwczyka język wydawał się w tym zbiorze niewrażliwy na wszelkie dialektyczne idee powrotu, krążenia, przechodniości, wariantywności. Figury, które go budowały, drażyły świat i podmiot w poszukiwaniu definitywności, odnajdując oczywiście pustkę; ich „skamieniałość” przenosiła się na strukturę wiersza, usztywniając ją i wymuszając jednorodność estetyczną. Wydawało się więc, że nad swoimi językowymi wynalazkami Siwczyk nie będzie w stanie dłużej pracować. Nic bardziej mylnego – językiem „wynalezionym” przez Siwczyka rządziła (i nadal rządzi) miłość własna, rodzaj dziwnej, złej witalności, która potrafi koncentrować uwagę na bezwładzie, inercji i słabości wszystkiego, co różne od niej. Bo miłość własna sama sobie rzadko szkodzi. Jej pozytywność nie wiąże się jednak z optymizmem, jasnością, nadzieją, nie do końca wiadomo, co zachowuje i czy jej zręczność w przytrzymywaniu przy sobie pragnienia podmiotu piszącego nie kończy się w kruchym momencie jego (podmiotu) zerwania ze wszystkim, z życiem.

I jeszcze coś na koniec: jest takie bardzo znane graffiti Banksy’ego *Mild Mild West*, które powstało po spacyfikowaniu przez policję sylwestrowej imprezy środowiska artystyczno-muzycznego w Bristolu. Biały miś, mamy wrażenie, że nieomal pluszowy, zamierza się z koktajlem Mołotowa na policję; z jednej strony komizm, z drugiej groza. Tak komentuje graffiti jeden z uczestników:

Byliśmy normalnymi, zwykłymi, miłutkami, pluszowymi imprezowiczami, a zaatakowała nas policja z pałkami i tarczami. [...] Ukazanie misia z koktajlem Mołotowa było idealnym połączeniem tej miłutkości i agresji – to kwintesencja sceny niezależnych imprez. Byliśmy wyluzowani, ale z drugiej strony angażowaliśmy się w takie akcje, jak Poll Tax<sup>24</sup>. Używając motywu misia i Mołotowa, Banksy mówił: „możemy być albo jednym, albo drugim. Wolelibyśmy być rozłąli, ale cóż...”<sup>25</sup>.

Jeśli więc mamy jakieś możliwości, to takie: wyluzowanie w zaangażowaniu i zaangażowanie w luz, odnawiające i jednocześnie zrywające pakt między poetą a społeczeństwem, uwalniające nas od więzów krępujących przedstawienie i rozwarstwiający sytuację komunikacyjną.

---

<sup>24</sup> Była to seria protestów, jaka przetoczyła się po Wielkiej Brytanii po wprowadzeniu przez Margaret Thatcher podatku osobistego.

<sup>25</sup> *Banksy. Nie ma jak w domu. O Bristolu i Banksym opowiada Steve Wright*, przeł. P. Makles, Kraków 2011, s. 28.