

Joanna Orska
Uniwersytet
Wrocławski

Próby nowej krytyki

Pamiętam spotkanie w roku 2006 w ramach festiwalu Kultura Polskich Cza-
sopism, w którym wzięły udział same krytyczki. Prowadziła je Inga Iwasiów,
a gośćmi były Alina Świeściak, Anna Kałuża i ja. Kałuża mówiła wtedy o nie-
obecności nowych języków krytyki, o tym, że pomimo iż są potrzebne, nikt
jeszcze nie wymyślił adekwatnego sposobu na opowiedzenie o nowych zja-
wiskach w poezji ze współczesnej perspektywy, w zgodzie z naszym komu-
nikacyjnym kontekstem. Zastanawiałam się wtedy, jak takie języki mogłyby
wyglądać, jakimi miałyby się rządzić prawami. *Stratygrafie*¹ Joanny Mueller
i *Bumerang*² Anny Kałuży stanowią chyba próbę odpowiedzi na takie zapo-
trzebowanie ze strony współczesności.

Stratygrafie składają się w zasadzie w całości ze swego rodzaju koncep-
tualnych metafor. Rozpoczynają się od największej, decydującej dla znaczeń
książki metafory odbicia, odbijania, której podporządkowane zostają pojęcia
etymonu, kaligramu, tachionu, anamorfozy czy w końcu samej stratygrafii.
„*Qual quelle*” jako odbicie w lustrzanej tafli, spowodowane pragnieniem,
udręką i jednocześnie powodujące deformację – to formuła zapożyczona z wy-
powiedzi Jacques’a Derridy na temat poezji Paula Valéry’ego w *Marginesach
filozofii*. Deformacja i pragnienie źródeł, które są nieosiągalne, doprowadzają
nas do historii Narcyza – oznaczającej tu „poruszenie śmierci w pragnieniu
narodzin”³.

Tworów, mających służyć interpretacji poezji, czy też dialogowi z poezją,
jest w *Stratygrafiach* – jak widać – całkiem sporo; sposób ich pożytkowa-
nia na rzecz lektury stanowi własny pomysł autorki. Poeta lingwista, poetka
lingwistka, funkcjonuje przecież niejako pod powierzchnią czy też pod pod-
szewką języka – w tym miejscu, w którym Alicja przechodzi na drugą stronę
lustra. Może się więc nie przejmować całą masą czytelniczych tradycji, czy

¹ J. Mueller, *Stratygrafie*, Wrocław 2010.

² A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej prozie przelomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.

³ J. Mueller, *op.cit.*, s. 31.

też wiążących się z czytaniem liryki współczesnych o nią kłótni. Mueller kreuje więc łatwo własną wizję lirycznego dziedziczenia „pod-podszewkowego”, lingwistycznego – od futurystów, poprzez Przybosa, Karpowicza, Białoszewskiego, Barańczaka po Sosnowskiego... Różyckiego... Honeta... Dehnela..., prekursorem ich wszystkich mianując... Norwida! Warto zauważyć przy tym, że futuryzm w ujęciu Mueller – tu reprezentowany przez jednego z twórców *zaumnego języka*, Wielimira Chlebnikowa – pozostaje futuryzmem na wskroś romantycznym, choć jest zarazem futuryzmem przyswojonym przez kogoś, kto zna tajniki dekonstrukcji.

Autorka wdaje się w tworzenie całościowej mitologii świata, której genom stanowić miałyby poezja. Odpowiada temu wszystkiemu triada tendencji: interpretowanie skomplikowanych zjawisk z dziedziny fizyki i matematyki w kategoriach humanistycznych; nadbudowywanie ponad taką interpretacją wyjaśnień o naturze filozoficzno-kosmologicznej; w końcu reinterpretowanie wyników tej spekulacji w kategoriach poetyckich. W ten sposób, w perspektywie mikrokosmicznej, działanie krytyczne (odbijanie i alteracja – od Derridańskiego *être altéré* – „być odmienionym i spragnionym źródeł”⁴) byłoby badaniem stosunków zachodzących pomiędzy słowami. Przykładowo „tachiony”, odwrotne sobowtóry zwykłych pojęć, powstające „po przekroczeniu bariery prędkości światła” zwykłego znaczenia i „wkroczeniu do krainy czarów”, zamieniają się według krytyczki w alter(n)atywne słowa alter(n)atywnej narracji. W optyce makrokosmicznej relacje między słowami przeprojektowują się także w końcu w alter(n)atywną historię ludzkości. Powołują więc do istnienia byty promieniste w rodzaju Króla Ducha, podróżujące po kosmicznych przestrzeniach wehikulami słów, będącymi też wehikulami czasu, których lot nieodmiennie skierowany jest ku przeszłości.

Autorka zaznacza, że obliczeń Chlebnikowa nie należy traktować poważnie, jednak sam fenomen odbicia jako anamorfozy uzyskuje jakieś przedłużenie w opowieści o zwycięskiej promienistości ducha poezji – przejętego udręceniem i poddanego deformacji, ale przecież ostatecznie samozbawiającego się w jakiś sposób. Warto przypomnieć, że futurystom rosyjskim nie były obce idee romantyczne, które w specyficzny sposób wpisały się też w propagandę bolszewicką. Adam Pomorski, na którego pracę *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku* Mueller się powołuje, podkreśla fakt, że radziecki komunizm wyrasta z „idei niemieckiego romantyzmu, mistyfikacji «naroda» i rdzennie rosyjskiej koncepcji bożoczołwieczeństwa”⁵. Wiele ma więc on wspólnego także z filozofią Fichteańskich narodowych bundów i mitologicznymi koncepcjami Schellinga. Futuryści rosyjscy postulować mieli czystość języka właśnie w takim wielkorosyjskim sensie.

⁴ J. Derrida, *Oual quelle. Źródła Valéry’ego* [w:] *idem, Marginesy filozofii*, przeł. J. Margański, Warszawa 2002.

⁵ A. Pomorski, *Duchowy proletariusz. Przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego*, Warszawa 1996.

Koncepty romantyczne – którymi Mueller się bawi, zabawę swoją w końcu traktując jednak dość poważnie – pozostają dla dzisiejszej krytyki genialną propozycją. Ich największą zaletą jest całkowita niezgoda na rozdzielenie słowa i świata, jak i – na modłę Pitagorejską – znaku matematycznego i biologii oraz etyki... Z perspektywy literackiej świat zostaje w całości zapisany w słowach, wszyscy jesteśmy zapisani w słowach i podlegamy regułom zapisu – jesteśmy więc „alter(n)atywni”. Jednocześnie słowo pozostaje dlatego właśnie całym światem; po prostu nic poza nim nie istnieje naprawdę... Nie ludźmy się – choć może też nie ma czego żałować – mimologia (badanie odbić w kategoriach Derridiańskich) – pomimo apetytów na budowanie wielkich metafor przetwarzających znaki przestrzeni społecznej w wielki mit – nie będzie miała w końcu wiele wspólnego z jakkolwiek pojętą rzeczywistością. Szczególnie rzeczywistością przeżywaną w kategoriach instytucjonalnych, podług zasad reglamentowanych przez władzę i siłę. Sama bowiem chętnie utworzy nową instytucję, nowy uniwersytet; sama chętnie wszystko odnajdzie i poetycko uporządkuje. W taki sposób narracja o literaturze staje się alchemią. Z alchemią zaś trudno dyskutować, z kilku co najmniej powodów...

Dreńczy mnie tu pewien problem natury instytucjonalnej i o nim – jako wierny pies instytucji – muszę przypomnieć. Po pierwsze, stawką ryzykownych interpretacji pozostaje efektywność przyjętej metody. Kiedy Mueller pisze o „sobowtórze ujemnym”, Chlebnikowie, który chce „przepłynąć wzdłuż szumiący potok Ja” legendarnego rewolucjonisty, kozaka Razina („Ra” to słońce, a „zin” to ukraińskie oko), który byłby inkarnacją Echnatona – inkarnacji Atona-boga-światła, aż się prosi by domyśleć punkt dojścia tej mesjanicznej ścieżki... Któż się bowiem obecnie prześwietla i po drugiej stronie słów utrwała? Być może nie wypada Mueller napisać o kolegach neolingwistach... Może dlatego wdraża w postawę neofuturystyczną – w nieco dla mnie zaskakujący sposób – poetów, którzy wydają się podążać raczej drogą egofuturystyczną (bo przecież nie może chodzić o to, że także w ich poezji pojawia się motyw sobowtóra). W ślady Siewierianina, Tuwima, Wertyńskiego raczej, nie zaś Chlebnikowa, Tytusa Czyżewskiego czy Aleksandra Wata idą Różycki, Dehnel czy w końcu Roman Honet.

Drugim zastrzeżeniem instytucjonalnym pozostawałoby samo niezwykle szerokie potraktowanie tradycji lingwistycznej. W romantycznej alchemii, w alchemii odbić, którą tak łatwo *nota bene* przerobić na całkiem pobożny strukturalizm, mamy do czynienia ze swego rodzaju interpretacyjnym konceptem, na jaki można przełożyć wszelkiego typu fikcyjne replikacje. Koncept ten to fenomen, a raczej bycie, struktura, szlak lekturowy posiadający nie tylko cechę długowieczności. Rodzi się, zanika, odradza... Zgodnie z formułą Mueller na pewnej stałości przylapać go można jedynie prenatalnie – podążając w głąb warstw dyskursu, „stratygraficznie” dłużyć w tym, czego poeta nie dopowiedział. Autorka pragnie więc zobaczyć dzięki „anamorfozie”, podwojonej perspektywie, to, co w poemacie pozostawało zamknięte, a co reprodukcją, rozświetlając sobie poemat, w końcu jednak czytelnik zdoła wyróżnić.

Ja zapytałabym całkiem naiwnie, nawiązując do mitu Narcyza, co pozostaje z jego historii po anamorfozie? Jaką gwarancję posiada lektura anamorficzna, jeżeli obraz obserwowany z innego punktu widzenia może nie posiadać punktów stycznych z odbiciem rozumianym tradycyjnie – pozostawać w wielkim stopniu rozłącznym wobec swego pierwowzoru? Czy sobowtór odwrócony, „zalterowany”, sobowtór z inaczej rozumianego poznawczego porządku, może stanowić w istocie jakąkolwiek alternatywą wobec konwencjonalnego odczytania narrację? Z punktu widzenia pojęcia tachionów nie miałyby przecież w historii Narcyza zbyt wielkiego znaczenia to, czy był chłopiec, źródło i czy była miłość? Czy była spełniona, czy niespełniona? Czy bohater przeżył, czy nie przeżył? Używając tachionu, moglibyśmy z powodzeniem twierdzić, że wbrew mitowi Narcyz, podobnie jak Elvis, żyje. Druga sprawa, że w perspektywie „naszej”, mikrokosmicznej, wszystkie w ogóle poematy działają w podwójny, sobowtórwały, a nawet nieco anamorficzny sposób – każde odczytanie stanowi w jakimś sensie echo czy też odbicie utworu, czego świadomość przejawiają zarówno tradycyjne interpretacje hermeneutyczne, jak i fenomenologiczne, czy też strukturalistyczne. Tymczasem właśnie kategoria odbicia pozwala Mueller umieścić w jednym szeregu inkarnacyjnym bardzo różnych poetów. Czytanie od jednej sztancy Norwida, Przybosa, Karpowicza i Sosnowskiego to pomysł być może ciekawy, chciałabym jednak wiedzieć, czy uzasadnia go coś poza faktem, że to ulubieni poeci autorki *Wylinek*.

Oczywiście, Joanna Mueller może pokazać te zależności w mocno niezobowiązujący sposób, bo jej krytyka znajduje się już po drugiej stronie... Prześwietlona skraca swoją długość, aż w końcu zanika – tak jak zanika różnicująca siła tej krytyki na rzecz funkcji postulatywnej. Także koncept zaczyna się niebezpiecznie uogólniać i w końcu może zostać dopasowany dosłownie do wszystkiego.

Czy mamy tu do czynienia z krytyką jako odróżnieniem? Raczej z krytyką jako prawie poezją, która jako taka byłaby źródłem wszystkiego. Tomasz Burek w szkicu *Żadnych marzeń* z początku lat osiemdziesiątych bolał nad odchodzeniem w przeszłość krytyki „szamanistycznej”, mając głównie na myśli krytyczne wyciszenie takich uczniów Kazimierza Wyki, jak Andrzej Kijowski czy Ludwik Flaszen – niezwiązanych z uniwersytetem, posiadających ambicję tworzenia tekstu krytycznego równie wartościowego artystycznie jak tekst literacki. W końcu zaś pisał:

Z perspektywy dzisiejszej widać, jak w ciągu ostatniego kilkunastolecia krytyk, coraz bardziej rozdwojony w sobie, rozszczepiony na uczonego i poetę, ustępuje pola pierwszemu i w popłochu wycofuje się z drugim. Wycofuje się w milczenie kłęski albo próbuje mówić językiem swojego utytułowanego zwyczajcy – profesora doktora habilitowanego⁶.

Może *Stratygrafie* stanowią więc próbę przywrócenia poetyckiej tendencji krytyce, która według Burka stanowiła jej istotny, jeśli nie najcenniejszy

⁶ T. Burek, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 18–19.

element. Artystyczności tekstu krytycznego Joanny Mueller oceniać nie chce – jako koleżanka po fachu. Czy krytyka pozainstytucjonalna musi zawsze stać się krytyką szamanistyczną? Oto pytanie, na które warto by sobie odpowiedzieć.

Zadanie, jakie postawiła sobie w *Bumerangu* Anna Kałuża, zasadza się na dokładnie odwrotnej przesłance niż krytyczne propozycje Mueller. Chodzi tu bowiem o odczarowanie sztuki, o odarcie fenomenu artystycznego z elitarności i tajemnicy, z którymi wiązała go formacja modernistyczna. Towarzyszy temu przeświadczenie o całkowitej inności naszych – ponowoczesnych – czasów, związane przede wszystkim z przekształceniem się narzędzi komunikacji, warunków komunikacyjnej wymiany, a więc i komunikacyjnych obyczajów. Wynikałby stąd nowy stosunek do takich zjawisk, jak język, ciało, przeszłość, wcześniej, z modernistycznej perspektywy, wiązanych przede wszystkim z zasadą podmiotowości, indywidualności, niepowtarzalności. Zdaniem Kałuży, obecnie owe pojęcia zostały w całości wchłonięte przez nowe procesy komunikacyjne, stając się poniekąd ich zdehumanizowaną składową. W takiej perspektywie podmiot liryczny może być co najwyżej surferem w zautomatyzowanej przestrzeni Internetu, poddanej w całości regułom, podług których funkcjonuje popkultura.

Ciekawe, że oba projekty – warszawskiej neolingwistki i śląskiej krytyczki – wyrastają ze świadomości głęboko awangardowej. To z kolei pokazuje, z jak wielorakim w rzeczywistości zjawiskiem mamy do czynienia w awangardzie, jeżeli można z niego wyprowadzić zarówno prerogatywę radykalnego zerwania, jak i romantycznie pojętej kontynuacji pewnych tradycji. Odczarowanie sztuki to wszak jeden z przewodnich motywów awangardowej krytyki modernizmu, znany głównie z pism Waltera Benjamina. Podstawowym powodem konieczności odrzucenia tego, co stanowi o „aurze” sztuki, pozostaje tam sposób, w jaki nieokreśloność jej ustanowionego mocą tradycji *sacrum* wykorzystywana była przez istniejące hierarchie życia społecznego⁷. Kałuża powtarza za Wolfgangiem Welschem, że żyjemy obecnie w epoce postodczarowania; tam, gdzie rzeczywistość, jaką tworzy na nasz użytek popkultura, w całości przybiera kształt konstruktów estetycznych, nie ma możliwości przekroczenia granicy pomiędzy sztuką a życiem⁸. Co za tym idzie, sztuka nie ma już szans na odtwarzanie wewnątrz siebie samej konfliktu pomiędzy sztucz-

⁷ Oczywiście, według Benjamina, do „odczarowania sztuki” przyczyniła się przede wszystkim reprodukcja techniczna, ułatwiająca transfer sztuki wysokiej z elit do mas. Pisał o tym w słynnym tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. T. Sikorski, Poznań 1996, s. 203–207. Tradycją bardziej bezpośrednią, równoległą wobec przywoływanych przez Kałużę Welscha i Marquarda, byłaby socjologiczna krytyka P. Bourdieu, który budując swoje pojęcie autonomicznego pola kultury, rozpoczyna właśnie od gestu odczarowania wobec dyskursu modernistycznego, fundującego swoje rozważania o sztuce autonomicznej na mglistym „*je ne sais quoi*”. Por. J. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

⁸ Welsch pisał o tym w książce *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyk*, przeł. K. Gućzalska, Kraków 2005. Por. także *idem, Estetyka i anestetyka*, przeł. J. Balbierz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

nością słowa, *ratio* a naturalnością życia – jest to niemożliwe w przestrzeni całkowicie zautomatyzowanej. Przywoływanie tego konfliktu, uwewnętrznego poprzez procesy komunikacyjnej wymiany – sprzedaży w świecie pop, włącza się w płynny sposób w jego mechanizmy, energię buntu pożytkując jako wabik, na chwilę decydujący o atrakcyjności towaru, jaki należy przede wszystkim kupić.

Pomysł Kałuży zasadza się na niezwykle mocnej tezie – obrazoburczej wobec żywionych przez wielu współczesnych przekonań na temat miejsca i funkcji poezji. Autorka *Bumerangu* mówi więc: „W mojej lekturze przyjmuję, iż wiersz nie jest «podmiotem», nie pojawia się w aurze nowej sakralności, ale stanowi funkcję procesów estetyczno-kulturowych”⁹; później zaś dodaje jeszcze za Markiem Krajewskim: „reguły rządzące do tej pory kulturą popularną i konsumpcją stały się wszechobecne i stały się regułami innych gier – edukacji, sztuki, polityki, religii i nauki”¹⁰. Z tak – wydaje się – oczywistej dzisiaj przesłanki wynika jedna podstawowa dla lektury zasada; pytań o tekst nie kierujemy tu wprost do tekstu. Stanowi on bowiem raczej element sieci społecznych relacji komunikacyjnych niż jednorazowe wydarzenie o sobie tylko właściwym, estetycznym charakterze. W taki sposób Kałuża próbuje rozpatrywać cztery wyróżnione przez siebie zjawiska poetyckie – wiążące się ze sferą popkultury i jej krytyki, z ciałem, a przede wszystkim jego seksualnością, przeszłością i podróżami – w kategoriach społecznej gry o znaczenia tekstu, która jednak nie próbuje podążać za poststrukturalistycznymi ideami „tekstowej gry”. Powstrzymuje się przy tym przed krytyką współczesnych stosunków komunikacyjnych – z bezpiecznego dystansu badawczego stara się raczej określić, co też odpodmiotowiona poezja może na warunki komunikacyjne, w jakich przyszło jej istnieć, poradzić.

Okazuje się jednak, że poezja jakoś Kałużę „wciąga” w swój żywioł, stąd w książce mnóstwo pęknięć. Najbardziej wyraziste zachodzi pomiędzy partią książki dotyczącą popkulturowości i seksualności a tą, w której dominują bardziej tradycyjnie rozumiane tematy przeszłości i podróży. Te pierwsze to wątki, które zyskały już jakieś ideowe uporządkowanie w dyskursie ponowoczesnym – stanowią gotowe do wykorzystania w poetyckiej interpretacji tezy, wpisujące się w krytykę przesłanek liberalno-ekonomicznych, homogenizujących obieg komunikacji jako obieg towarowy. W wypadku drugich same tematyczne dominanty powodują, że w krytycznym dyskursie ujawnia się ponownie intelektualna ciekawość wiersza, wspomagana narzędziami bardziej tradycyjnej literaturoznawczej praktyki. To *casus* także innego krytyka, Igora Stokfiszewskiego, przyjmującego dla swojej krytyki o wiele bardziej zdecydowanie programowy, „polityczny” punkt wyjścia. Powiedzieć można, że w miarę pisania „ukontekstualnione”, społeczno-publicystyczne przeważanie przesłanki interpretacji, w związku z którymi dla wielu, jednak bardzo

⁹ A. Kałuża, *op.cit.*, s. 6.

¹⁰ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003, s. 91; cyt. za A. Kałużą, *op.cit.*, s. 9.

różnych, projektów lirycznych usiłuje się wynaleźć nowe, na nowo porządkujące je normy, w końcu zostają przez krytyków jakoś zapomniane. Być może podejrzliwość płynąca z poczucia obowiązku społecznej krytyki słabnie, pograża się we śnie, kiedy społecznie wrażliwy krytyk pochyla się nad wierszem i poddaje jego tajemniczym miazmatom, wkraczając tym samym na ścieżkę nieśmiertelnej hermeneutyki.

Przyjęcie zdecydowanej cezury, postulującej „nowość” kultury ponowoczesnej względem modernistycznych roszczeń, życzeń i naiwnych, jednostkowych przeświadczeń, powoduje, że interpretacje autorki nie uwzględniają często naturalnego kontekstu lirycznej tradycji, który w innym wypadku zostałby mocą pewnych czytelniczych nawyków przywołany w sposób oczywisty. Powiedzieć można, że optyka śląskiej krytyczki pozostaje najbardziej przekonująca w wypadku poetyckich propozycji, dla których tradycje nie-awangardowe nie odgrywają tak istotnej roli. Przekonująco więc, nawet jeżeli mamy tu do czynienia z lekturą syntetyzującą i pospieszną, wypadają rozdziały dotyczące poezji Szczepana Kopyta, w pewnym stopniu neolingwistów, Julii Fiedorczuk, Miłosza Biedrzyckiego czy Adama Zdrodowskiego. Kiedy jednak same teksty poetów poświadczają jakoś „anachroniczną” według autorki liryczną wrażliwość – być może zresztą samo pisanie wierszy i książek krytycznych w zautomatyzowanej przestrzeni komunikacyjnej jest czymś anachronicznym – metoda interpretacji wynikająca z kontekstualno-komunikacyjnych przesłanek przestaje się sprawdzać. I tak, Paweł Kozioł jest twórcą odnawiającym tradycje konstruktywistycznie pomyślanej awangardy. Trudno się więc zgodzić z Kałużą, że siła jego poezji polegałaby na tym, iż kwestionuje typowo modernistyczne przesłanki, według których język nie przystaje do świata, autor jest nieobecny, a podmiot w zaniku. Awangarda konstruktywistyczna była typowo modernistyczna, a jednak podstawą awangardowego optymizmu pozostawało właśnie przekonanie o triumfie języka i wyrażalności świata. W perspektywie założeń autorki *Bumerangu* Kozioł mógłby więc być co najwyżej epigonem tego typu awangardy, a jego postawa liryczna odnosiłaby się raczej do wczesnych polemik lirycznych dwudziestolecia z młodopolszczyzną niż do obecnych zagadnień związanych z literacką komunikacją. Ciekawe z tego punktu widzenia byłoby raczej potraktowanie propozycji Kozioła w kategoriach ciągłości, na przykład sprawdzenie, czy i w jaki sposób jego poezja odnawia bardzo jednak niemożliwe w naszej liryce, awangardowe formuły (Peipera, Przybosia, Brzękowskiego). Podobnie w krakowskim projekcie liberatury hipertekstualność tekstu w sieci stanowiłaby raczej kontynuację rozmaitych literackich eksperymentów, eksponujących komunikacyjne rozterki dwudziestowiecznej lirycznej jaźni, borykającej się z problemem oryginalności. Nawet jeśli podajemy w wątpliwość konieczność istnienia papierowej książki, w wypadku hipertekstualności nie mówimy przecież jedynie o przekształceniu literackich warunków przedstawiania świata w związku z pojawieniem się Internetu.

Podobne niedopatrzania, wywołane, jak sędzę, właśnie przez niezwykle mocne założenia początkowe autorki, wpływają na lekturę wierszy Marcina

Barana czy Marty Podgórnika. W przypadku seksualizmu poezji Barana, przez Kałużę czytanej w kontekście rozróżnienia pomiędzy biologicznością modernistyczną a ponowoczesną cielesnością, siła liryczna wiersza zostaje po prostu zdezaktywizowana, jeżeli nie bierzemy pod uwagę tego, co stanowi jej zasadniczy mechanizm: mocnych napięć, jakie rodzą się tutaj ze zderzenia biologiczności ze światopoglądem religijnym. Wewnętrzny konflikt – brud seksualności, jakiego się tu doświadcza wśród rozmaitych przejawów biologicznie pojmowanego piękna – nie wynika z negatywnego stosunku do cielesności, jaki miałyby być w ponowoczesności następstwem Foucaultowskiej z ducha krytyki, uprzytamniającej sfunkcjonalizowanie seksualności i automatyzm władzy. Należy go chyba widzieć w całkowicie tradycyjnych, powiązanych z katolicką religią kategoriach cielesnego występku wobec wyższej, duchowej wiedzy, dotyczącej możliwości zbawienia. W poezji dwudziestowiecznej cielesność nie wyznacza zresztą przestrzeni pierwotnej, niewinnej, zbawiającej erotyzm czy biologię – jak to widzi w Rousseau’owskiej manierze autorka. Cielesność pozostaje wszak w europejskim dyskursie kultury (przed Foucaultem) przede wszystkim rozsądnikiem zła. Wyraziste podmioty poezji Barana czy Podgórnika swoje obsesje seksualne wygrywają (w pierwszym przypadku otwarcie, w drugim bardziej skrycie) w tak wyrazisty sposób właśnie dzięki kategorii grzechu. Czy nasze postrzeganie i problematyzowanie seksualności zmieniło się w związku z poststrukturalnym zwrotem do tego stopnia, że tradycyjnie rozumiane napięcia zdeterminowane przez przesłanki ufundowane na dualizmie światopoglądowym muszą zostać całkowicie zredukowane? Przecież najczęściej one są nośnikiem dramatycznego ciśnienia w wierszach, których istotnym elementem pozostaje właśnie gra z tradycją. Zupełnie niemożliwe i upraszczające jest przy tym czytanie „erotycznych” wierszy Grochowiaka, Różewicza, Wojaczka w optyce, w której torturowane za pomocą narzędzi kultury ciało może znaleźć wytchnienie w utopii cielesnej niewinności. To, jak sądzę, jednak życzenia umysłu, który próbuje zrationalizować proces literacki. Kałuża bardzo chce, byśmy faktycznie byli Inni – przede wszystkim zaś byśmy nie byli nowocześni.

Być może po prostu nie ma innych sposobów czytania wierszy poza rozmaitymi typami lektury rozumiejącej, hermeneutycznej – włączając w to afirmatywne projekty Gadamera i Ricoeura, czy też negatywne – dekonstrukcji. Być może tak właśnie jest dobrze. W jakimś sensie hermeneutyka dobrych krytycznie części ocala bowiem *Bumerang* przed rozmaitymi niekonsekwencjami, wynikającymi ze zbytnej sztywności projektu poznawczego, polegającego na – mówiąc w ironicznym skrócie – pomijaniu warunków literackości tekstu w krytycznej lekturze. Jak się okazuje, w żywej interpretacji prowadzi to zazwyczaj do tak czy inaczej rozumianej redukcji. Tekst zostaje bowiem podporządkowany układowi zewnętrznych, teoretycznych przesłanek, wcale nie mniej ani bardziej utekstualnionych, wyabstrahowanych, wcale nie mniej homogenizujących sensy wiersza niż zestaw hermeneutycznych narzędzi, groźnie i na mglistych zasadach absolutyzujących jego istnienie. Przy tym

pytania, niebędące jednak pytaniami o tekst, a raczej zakładające krytykę komunikacji ze względu na jego rozmaite uwikłania kontekstualno-kulturowe, powodują, że lektura przebiega w sposób dość jednowymiarowy. Pozwalają też na nieuwzględnianie bezpośrednich warunków historycznych wiersza jako wydarzenia związanego z konkretnym momentem jego zaistnienia czy to w komunikacyjnej sieci, czy w formule śladu jednostkowego doświadczenia, przeżycia. Sama wiara w zasadniczą odmienną naszą przestrzeni komunikacyjnej powoduje, że Kałuza – zauważając wprawdzie, iż futuryści również fascynowali się masowością, kulturą pop – zachowuje się jakby po roku 1989 twórcy po raz pierwszy weszli z tym, co niskie, w alians problematyzujący estetyczność tekstu literackiego, zaprzeczający więc poniekąd autonomii sztuki. Tymczasem właśnie podważanie autonomii sztuki było ulubioną rozrywką awangardy nawet we wczesnym, heroicznym okresie jej działalności.

Krytyczka wydaje się także sądzić, że do zamazania granicy pomiędzy rockową piosenką a poezją – jako gestu właściwego dla subkultur, choćby anarchistycznych – dochodzi dopiero w naszych, ponowoczesnych czasach, podczas kiedy żywioł piosenki był wielokrotnie w nowoczesnej poezji wykorzystywany, każdorazowo z zamiarem kontestacji i by ocalić wiersz przed akademickim skostnieniem. Zapewne wielu twórców oburzy się sposobem, w jaki Kałuza łączy w jednym porządku anarchizm i popkulturę, zrównując piosenkę rockową i popularną – ale nie bądźmy aż nadto politycznie poprawni. Większy kłopot mam z tym, po co nam dzisiaj po heglowsku w zasadzie rozumiane udowadnianie swoistej „prawdy” właśnie naszych czasów? Przecież nie jest Anna Kałuza ukrytą rzeczniczką jakiegoś mocno osadzonego w przestrzeni społecznej środowiska, wyciągającego rękę po władzę, które wyznaczając własny początek dziejów na osi historii, mogłoby uzyskać swoistą autoweryfikację? Anarchizm posiada piękną, filozoficzną historię co najmniej od połowy wieku XIX, a alians ze zjawiskami kultury popularnej, artystyczne przedrzeźnianie tego, co kultura owa ściągnęła ze sztuki nieużytkowej – w celu popularyzacji niezależnych postaw twórczych, ekskluzywnych i arystokratycznych – to samo sedno tego, co nazywamy romantyczną modą i modernistyczną krytyką. Adam Kaczanowski nie jest pierwszym twórcą, który wprowadza postać z komiksu – Batmana – w perspektywę liryczną; poprzedzają go surrealiści poetycko wykorzystujący postać Fantomasa, nie mówiąc o Brianie Pattenie, który postaci z kreskówek amerykańskich czynił protagonistami liverpoolskiej rewolucji poetyckiej końca lat sześćdziesiątych. Twierdząc, że teraz, na początku wieku XXI, nadal trudno przyjąć do wiadomości poezję, która bliska byłaby graffiti, komiksowi czy w ogóle masowej kulturze, Kałuza dokonuje pewnego instytucjonalnego nadużycia, paradoksalnie występując w ten sposób z pozycji właściwych instytucji literatury, przeciwko której – jako wehikułowi przekonania o elitarności sztuki – protestuje. Zamyka więc oczy na wszystko, co w literaturze było pastiszem, parodią, trawestacją, kolażem, zabawą z kulturą ludową, popularną, której losy w swojej książce po trosze opisuje. Próbuje się dopracować krystalicznego pojęcia kultury elitar-

nej, poezji czystej, autonomicznej w kategoriach instytucjonalnych właśnie, przeciwstawia poezji lat dziewięćdziesiątych widmo literatury pełnej namaszczona i powagi, która na zasadzie wyłączności istniała w wieku XX jedynie chyba mocą naszych akademickich wizji.

Tym bardziej nieprzekonująco wypada jej teza, kiedy głównym orędownikiem idei autonomiczności w sztuce okazuje się chociażby Tadeusz Różewicz. W rezultacie, kiedy krytyczka dowodzi, że ponowoczesny pop w poezji Jaworskiego czy Foksa polega również na nowej „obróbce” znanych motywów, ale że nie dochodzi przy tym do typowego dla modernizmu i awangardy dwudziestowiecznej uwznioślenia zwykłych przedmiotów i – wskutek tego – przekształcenia ich w dzieła sztuki (jak w wypadku Duchampa czy Białoszewskiego), wydaje się mimo wszystko coś dłużna współczesnej rozmowie o poezji. Po pierwsze dlatego, że wiersze Jaworskiego i Foksa stanowią jednak działania artystyczne, odwołując się do pewnej specyfiki języka, jakim jedynie sztuka się posługuje. Tylko jej autonomiczna specyfika umożliwia krytyczne odniesienie się do rozmaitych społecznych praktyk, nawet kiedy poprzez sztafpe uwidaczniają sztafpe, która pragnie udawać rzeczywistość. Po drugie dlatego, że pisząc o Białoszewskim, uwznioślającym zwykłość w poezji, Kałuża nie pozostaje partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego czy też jego współczesnymi interpretatorami, ale krytyczką rozmawiającą ponad głową poety z Janem Błońskim, a nawet z Arturem Sandauerem – jako przedstawicielami instytucji literatury, autorami licznych, mimo wszystko uproszczonych opinii krytycznych na temat awangardy.

Być może nie jesteśmy w stanie zobaczyć nowości tego, co nowe, inaczej niż dzięki okularom tych, którzy – jak to pięknie mówił Tadeusz Komendant w niesłusznie zapomnianej książce *Zostaje kantyczka* – przebywają, „gdzie zapach gałęzi na grobach”¹¹. Być może krytyka po modernizmie z konieczności będzie zawsze krytyką odrobinę nieświeżą? Tam, gdzie w naszych czasach próbujemy zobaczyć różnicę, najczęściej okazuje się, że zdecydowanej różnicy filozoficznej nie ma. Pojawia się natomiast zazwyczaj seryjność, tautologia i bylejałość świata popkultury oraz publicystyki, odtwarzających aż nadto dobrze nam już znaną estetyczną lekcję modernistycznej różnicy. Tutaj należałoby przyznać może słuszność zarówno Wolfgangowi Welschowi, jak i Annie Kałuży; pozostaje jednak wątpliwość, czy kategorię „estetyki

¹¹ Komendant, pisząc o fałszywym, bo całkowicie zideologizowanym wyborze pomiędzy krzykiem a milczeniem, narzuconym przez *tempus pestis*, odnosił się w końcu do Białoszewskiego z jego gadaniem, zapisami, donosami rzeczywistości – jako kontrpropozycji przede wszystkim komunikacyjnej wobec dychotomii wiążącej twórczość pomiędzy ideologią i aideologią; rozważania swoje puentował zaś w taki efektowny sposób: „W miejscu, gdzie dotąd suwerennie władał Rozum, narzucając rzeczywistości swoje prawa, w miejscu zarezerwowanym dla transcendentalnego ja, w miejscu jasnej i pełnej samowiedzy wypowiedzianej w języku dialektycznym, pojawiło się puste miejsce. Hegel, ubóstwiwszy sam siebie, popełnił samobójstwo. Ta luka jest nieusuwalna, do dziś snuje się tam zapach gałęzi na grobach” (T. Komendant, *Zostaje kantyczka*, Warszawa 1987, s. 101). Pewną przeciwwagę dla wyboru pomiędzy ideologią i aideologią stanowiło u Komendanta Lacanowskie i poetyckie zarazem: „jestem tam, gdzie nie myślę”.

codzienności” można przykładać do poezji, która ją prześmiewczo naśladowuje, wprost, nie komplikując sobie tym samym znacząco sprawy odbioru. Z czym bowiem mamy do czynienia – z anarchicznym gestem powtórnej estetyzacji, czy też z wpisującym się w mechanizmy kultury popularnej, biernym tylko działaniem – kiedy poetycka zabawa prowadzi do tego, by właśnie tę kwestię uczynić nierozstrzygalną. Dokładnie w tym momencie, w którym moglibyśmy modernistyczną różnicę mimo wszystko dostrzegać – eksponując rolę krytyki kultury, jaką nadal próbuje pełnić współczesna poezja – nie będziemy jej mogli uwzględnić, skoro działania nasze determinuje dystans badawczy, oddzielający nas skutecznie od materii wiersza, rozumianego jako doświadczenie, wydarzenie, przeżycie czy w końcu krytyczny performance. Dystans wzbogacony o filozoficzno-publicystyczne przesłanki powoduje, że wiersz staje się ilustracją estetyczno-społecznej teorii, zamiast pozostawać głównym bohaterem książki krytycznoliterackiej o liryce.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, estetyka, zaangażowanie, polityczność, kultura popularna/literary criticism, aesthetics, engagement, the political, popular culture

NEW CRITICISM ATTEMPTS **SUMMARY**

The article constitutes a polemic with two critical books containing a proposition of a different, extra-institutional conception of literary narration. Joanna Mueller’s publication entitled *Stratygrafie* constitutes an attempt to create a comprehensive mythology of the world, one whose genome would be made up of poetry. According to the principle which unifies various experiences, a poetic work would contain senses which an active reading – understood here rather in the categories of a fertile „aberration” than in the sense of traditional reading with understanding – should only make present. In turn, in Anna Kałuża’s *Bumerang* (Boomerang), the phenomenon of poetic art is treated in anti-creative categories and is rather bound up with communication, as well as with socio-political contexts. Kałuża reiterates after Wolfgang Welsh that we are currently living in an era of post-demystification and whenever reality, which is created for us by pop culture, assumes in its entirety the shape of an aesthetic construct, there is no possibility of transgressing the boundary-line between art and life.