

Anna Kaluża
Uniwersytet
Śląski

Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki

Wielkie wygrane to oczywiście tytuł powieści Julio Cortáзара. Jej bohaterowie przemierzają różne kraje z poczuciem coraz większej przegranej. Wyobraźmy sobie jednak „wielkie wygrane” trochę inaczej niż proponuje to w swojej książce argentyński pisarz: jako trzy dynamiczne elementy włączone w całość procesów kulturowo-cywilizacyjnych. Połączone energie poezji, krytyki i estetyki – wbrew pesymistycznym przekonaniom, że sztuka i towarzysząca jej krytyka stają się coraz mniej istotne i coraz wyraźniej pozbawiane udziałów w życiu publicznym – mogą wyzwalać zupełnie nieoczekiwane i nieprzewidziane procesy, zmiany i rekonfiguracje w obrębie naszej kultury. „Wielkie wygrane” niosą z sobą przede wszystkim potencjał utopijny, przekonują do takiego splotu krytycznej myśli, estetyczności i poezji, dzięki któremu śnimy, marzymy i z uwagą rozglądamy się po różnych światach. Chodzi mi o to, że w horyzoncie krytyczności i estetyczności nie tylko opisuje się i komentuje zdarzenia zachodzące w teraźniejszości, lecz także bierze pod uwagę ich potencjał poznawczy i praktyczny, który dopiero ma się zaktualizować.

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

cie wartości i przekonań ważnymi autorami będą np. – dla Igora Stokfiszewskiego – Jarosław Lipszyc i Maria Cyranowicz, twórcy, którzy nie pojawiają się w ogóle we wpływowych książkach ostatnich lat: *Lirycznych narracjach* Joanny Orskiej, *Przygodach z wolnością* Piotra Śliwińskiego, *Niepodległości głosu* Jacka Gutorowa, *Zwierzęciu na J. Karola Maliszewskiego? Z kolei dla niektórych z wymienionych komentatorów współczesnej poezji ważnymi postaciami polskiej sceny literackiej będą m.in. Marcin Świetlicki czy Mariusz Grzebalski, ale każdy jednak z owych komentatorów coś innego uzna za interesujące i znaczące w twórczości wymienionych autorów. Można zadać pytanie, co takiego wydarzyło się w krytyce (i co wpłynęło na rozumienie poezji), że znacząca pozycja Andrzeja Sosnowskiego, dziś niekwestionowana, jeszcze w książce Juliana Kornhausera *Poezja i codzienność* z roku 2003 nie była wcale taka oczywista? (Poezja Sosnowskiego służy Kornhauserowi za modelowy przykład tego, co krytyk nazywa manieryzmem i losową grą celującą w niekomunikatywność, jest – według niego – po prostu literackim humbugiem¹). Warto więc się zastanowić nad metodą interpretacyjną, która nas określa, pozwala na elastyczne poruszanie się między różnymi poetyckimi artykulacjami i jednocześnie czyni nas niewrażliwymi na inne sposoby czytania; metodę interpretacyjną rozumiem tu szeroko – jako sposób rozumienia tego, czym jest tekst (wiersz), oraz tego, na czym polega aktywność krytyczna wobec tekstu, a także co warunkuje naszą interpretacyjną wiarygodność. Sądzę, że nie spieramy się dziś o konkretnych autorów i ich miejsce (udział, ważność) w poetyckich hierarchiach, tocząca się dyskusja wykracza bowiem poza zwykłe komentarze dotyczące poszczególnych autorów, nie ma jednak na celu zaprezentowania wyraźnego obrazu poezji polskiej po roku 1989, z czym mieliśmy do czynienia w książkach powstających w latach dziewięćdziesiątych. Nie spieramy się dziś zatem o odczytania poszczególnych książek, spieramy się o możliwości samej interpretacji. To bardzo ważne, bo w ten sposób stawiając sprawę, można powiązać z sobą dwa problemy: po pierwsze – co może mieć jeszcze do zrobienia krytyka rozumiana jako myśl krytyczna, spekulatywna, utopijna i zaangażowana w zmiany kultury oraz – po drugie – co krytyka może chcieć od tzw. sztuki? Postaram się na te pytania odpowiedzieć.*

1.

W tak zarysowanej perspektywie, dotyczącej krytycznych decyzji, zasadnicza różnica między propozycją krytycznoliteracką proponowaną przez Joannę Orską a moją polega na innym umiejscawianiu przez każdą z nas sztuki (poezji) w społeczeństwie późnokapitalistycznym, medialnym, masowym *etc.* Jak sądzę, obie chcemy zachować jej ważność, inaczej jednak tę ważność rozumiemy i innymi argumentami się posługujemy, by uzasadnić swoje przekonania, bo też odmienne stawiamy diagnozy dotyczące samej (sic!) poezji. Joanna Orska walczy o autonomię – na pierwszym miejscu stawia problem konieczności odróżnienia zasad poetyckiego świata od zasad panujących

¹ J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 196.

w świecie codziennej, masowej, technologicznej komunikacji. Tylko tak, jej zdaniem, sztuka zachowa swoje zdolności krytyczne, tylko wówczas będzie mogła stawiać opór czynnikom unifikującym ją i społeczeństwo. Podstawowym mechanizmem służącym krytyczce do takiego różnicowania jest lektura – zawsze nakierowana na strukturę tekstu, co mogliśmy obserwować w jej książce *Narracje liryczne. Nowe tendencje w poezji polskiej 1998–2006*. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby konsekwencją tej metody nie była dla Orskiej bardzo wyraźna hierarchizacja – tak czytam jej uwagi o lekturze dokonującej się w *Bumerangu* w „oddaleniu od wiersza”. Kiedy Joanna Orska pisze o „dystansie badawczym oddzielającym nas skutecznie od materii wiersza” i jej uwaga dotyczy komentarzy „zbudowanych na filozoficzno-publicystycznych przesłankach”, to domyślam się, że ten dystans w jej przekonaniu nie istnieje, gdy lektura wiersza odbywa się w innym – właśnie skoncentrowanym na wewnętrznych strukturach tekstu – horyzoncie. Na boku pozostawię piękną frazę o „materii wiersza”, do której się zbliżamy lub oddalamy – nie mam bowiem pojęcia, jaką miarą Orska potrafi mierzyć te odległości. Chodzi więc o to, że – jak sugeruje krytyczka – interpretacje zależą jedynie od stopnia naszego „wniknięcia” w tekst; moim zdaniem tak nie jest, bo nie jesteśmy w stanie pozbyć się własnego zaangażowania w kulturowo-historyczny kontekst, i dlatego absolutnie nie rozumiem jej zarzutu, że „Kałuża nie pozostaje partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego czy też jego współczesnymi interpretatorami [...]”. Umieszczanie na jednym poziomie tak różnych kategorii, jak „poezja Białoszewskiego” i „interpretacja poezji Białoszewskiego” wydaje mi się takim samym kuriozum, jak Joannie Orskiej kuriozalne wydało się połączenie w mojej książce w „jednym porządku anarchizmu i popkultury”. Nie mogę być partnerką w dialogu z poezją Białoszewskiego, bo „poezja Białoszewskiego” powstaje właśnie dzięki mojej lekturze (i lekturze Orskiej, i innych czytelników). Nie istnieje po prostu wiersz czekający na interpretację, to raczej metody interpretacyjne implikują to, co uznajemy za „wiersz”². Mówiąc o dystansie badawczym oddzielającym od „materii wiersza” i o (nie)pozostawianiu w dialogu z poezją Białoszewskiego, Orska, chcąc nie chcąc, hołduje takiej wizji krytyki, która faryzejsko ustawia się na podrzędnej pozycji w stosunku do komentowanych tekstów poetyckich, w rzeczywistości jednak maskuje swoją dominującą funkcję. Nie można przecież ustalić „bezpośredniego” kontaktu z tekstem³. Z kolei uwaga o tym, że moje komentarze „nie uwzględniają często naturalnego kontekstu lirycznej tradycji, który w innym wypadku zostałby mocą pewnych czytelniczych nawyków przywołany w sposób oczywisty”, mogłaby być rozumiana jako neutralna, choć kontrowersyjna, bo niby dlaczego dla wierszy „naturalnym” kontekstem miałyby być akurat

² Parafrazuję tu zdanie: „Nie istnieje przyroda oczekująca po prostu na ochronę, lecz raczej wszystkie formy jej ochrony implikują sąd w kwestii tego, co właściwie jest przyrodą”. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 38.

³ To oczywiście poststrukturalistyczna wiedza.

kontekst lirycznej tradycji, skoro sama tradycja jako neutralna rozumiana być nie może. W tej uwadze kryje się przekonanie o tym, że kontekst lirycznej tradycji jest najważniejszy, najwłaściwszy, najlepszy, co świadczy o „centralistycznym” i opartym na kategorii wykluczenia definiowaniu przez Joannę Orską tego, czym jest wiersz.

Gdy autorka *Lirycznych narracji* zauważa: „być może zresztą samo pisanie wierszy i książek krytycznych w zautomatyzowanej przestrzeni komunikacyjnej jest czymś anachronicznym”, to ujawnia ona swój pogląd nie tylko na poezję, lecz także na przemiany w kulturze związane z procesami technologicznymi, medialnymi *etc.* Jej ocena tych przemian jako negatywnie jednostronna rzutuje na myślenie o poezji, a konsekwencją tego jest umieszczanie przez krytyczkę poezji na straconej pozycji. „Wolę jednak być po stronie szlachetnych-nabranych; twierdzić, że lepiej, by zostawiono poezję bezpiecznie odizolowaną w jej niszy” – pisze krytyczka w tekście *Człkawka* z „Tygodnika Powszechnego”⁴. Daje tu o sobie znać dość symptomatyczny mechanizm, który z jednej strony ma działać korzystnie na zwiększenie udziału poezji w kulturze i społeczeństwie (tę korzyść łączy Orska z przekonaniem, że tylko utrzymanie estetycznej autonomii pozwoli zachować resztkę znaczenia poezji), z drugiej jednak strony podtrzymuje zgodę na „marginalność” poezji.

Argumentem przekonującym, że sukcesywne zmniejszanie znaczenia poezji w kulturze to pożyteczny proces, są częste uwagi wskazujące na to, iż społeczna nieistotność chroni poezję przed upadkiem w kiczowatą, masową kulturę i masowy obieg. Muszę doprecyzować to, co mam na myśli, pisząc o „marginalności” – wydaje mi się, że za zgodą na nieznaczącą pozycję poezji kryje się przyzwolenie na taki sposób jej funkcjonowania, w ramach którego dopuszczana jest przede wszystkim możliwość operowania ciągle tym samym zestawem problemów. A zatem w gruncie rzeczy tego, co piszą poeci, nie traktuje się poważnie. Poezja nadal może być dzisiaj rozumiana przede wszystkim jako zbiór estetycznych obiektów, wydzielonych i odseparowanych od zachodzących w tym czasie przemian kulturowo-społecznych: wiersz jest po to, by bezinteresownie istnieć, tradycyjnie rozumiane wartości estetyczne znajdują swój odpowiednik w zdaniach o pozytywnie rozumianej anachroniczności poezji, bo też wielu uważa, że najlepiej gdy odnosi się ona do samej siebie. Zasadniczo nie zgadzam się, że pisanie wierszy jest czymś anachronicznym i elitarnym! To przeświadczenie, że jest ono anachroniczne i elitarne, z dumą wyrażane przez Orską, jest – według mnie – konsekwencją jej poglądu na przemiany kulturowe. Powtórzę: jednostronnie niekorzystna ocena tych przemian skutkuje przekonaniem, że autonomii poezji należy bronić. Można się jednak zastanawiać, jak utrzymać autonomiczne rozumienie sztuki, gdy nie ma na czym tej autonomii oprzeć. Gdyby odnieść się do najbardziej znanych uzasadnień wolności i niezależności sztuki, autorstwa Kanta i Hegla, trzeba by równocześnie się uporać z argumentem o jej pozorności (sztuka jako złudzenie, pozór). Dziś jednak pozór i złudzenie nie stanowią aspektu wyłącznie

⁴ Por. <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/1548,1405613,0,dzial.html> (7.02.2010).

artystycznej działalności człowieka. Poza tym, można zapytać, czy trzeba zachować autonomiczne rozumienie literatury, by móc krytycznie odnosić się do sfery praktyk społecznych? W zasadzie historie awangardowych i neoawangardowych działań oraz strategię sytuacjonistów dowodzą raczej tego, że atak na zinstytucjonalizowane formy sztuki zawsze kończy się niepowodzeniem – czyli po prostu włączeniem tych artystycznych działań w praktyki, które miały zostać zniesione, przewyciężone czy unieważnione. Paradoksalnie instytucja sztuki/literatury nie potrzebuje obrony, wspierać trzeba coś innego. Moim zdaniem, takie wsparcie przydałoby się przekonaniu, że literatura jest właśnie wydarzeniem w sferze praktyk społecznych, a nie izolowanym zjawiskiem, które swojej izolacji i odrębności zawdzięcza moc krytyczno-emancypacyjną. Dzisiaj nie chodzi o utrzymanie dawnych pozycji, lecz o zmierzenie się z nową sytuacją i wypracowanie nowych warunków i kontekstów, w ramach których poezja mogłaby dobrze funkcjonować. Jak pisze Csaba Polony w swoich *Uwagach na temat „postmodernizmu”*⁵ z roku 1976: „Nie chodzi więc o tworzenie »sztuki znaczącej«, lecz o panowanie nad kontekstem, w jakim dzieło jest przedstawiane. Wymaga to ekstrapolacji procesów artystycznych na całość procesów kulturowych”. Uważam, że krytyka powinna wziąć pod uwagę, iż od dłuższego już czasu autonomiczność poezji rozpatrywana jest jako funkcja określonego rozumienia mechanizmów komunikacji literackiej, jako historyczna wartości literatury nowoczesnej⁶. Nie ma już więc potrzeby przesadnie troszczyć się o autoreferencjalne aspekty tekstu, wskazywać na „językowość”, fikcjonalność, konwencjonalność rzekomo naturalnych, autentycznych, wyznaniowych, życiowych spraw. Uważam, że trzeba się zastanowić, co zrobić, gdy uznamy, iż wiemy już wszystko o konsekwencjach językowego i konstruktywnego (a nie wyznaniowo-imitacyjnego) charakteru poezji, a jej dążenie do autonomii, niezależności i samowystarczalności zdefiniujemy kontekstualnie i pragmatycznie. Chodzić będzie wówczas o to, jak ponownie związać, a nie jak rozdzielać poszczególne sfery (literatury, sztuki, pisma, gestu, znaku, tekstu, artefaktu *etc.*).

Co zatem skłania Joannę Orską do obrony autonomii poezji i „lirycznej tradycji” jako jedyne go kontekstu dopuszczalnego i absolutnie obowiązującego w krytycznych komentarzach? Przede wszystkim sądzi ona, że w perspektywie, którą w swojej książce najsilniej podkreślam, czyli w warunkach komunikacyjnej zmiany, wszystkie cenione przez nowoczesność kategorie, o które zapewne krytyczka byłaby także skłonna walczyć, czyli jednostkowość, indywidualizm, niepowtarzalność, zostają zredukowane i razem z podmiotem stają się figurami suflera. Nie sądzę, by tak było. Myślę, iż jest zupełnie odwrot-

⁵ C. Polony, *Uwagi na temat „postmodernizmu”*. *Upolitycznienie sztuki*, przeł. M. Iwińska, P. Paszkiewicz [w:] *Zmierzch estetyki: rzekomy czy autentyczny?*, red. S. Morawski, t. 1, Warszawa 1987, s. 289.

⁶ Długą listę publikacji na temat autonomicznego rozumienia literatury jako wyznacznika nowoczesności otwiera książka Ryszarda Nycza *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*, Wrocław 1997.

nie, a to, że komunikacyjną zmianę zwiększającą technologiczno-medialny zakres oddziaływania na nas estetyczności Orska może rozumieć jako redukcję, automatyzację i utratę wszystkich wartości, które wiąże się tradycyjnie z autentycznością, kreatywnością, innowacyjnością *etc.*, wynika z określonego ujęcia roli mediów i technologicznych zmian – zgodnie z tym, co Orska pisze, stanowią one wyłącznie zagrożenie, z którym należy sobie poradzić, broniąc „istoty” sztuki i jej awangardowych atrybutów.

Nie jestem rzeczniczką optymizmu medialnego, ale uważam, że nie można w adornowskim duchu negować roli i znaczenia środków masowego przekazu, jak robi to Orska. Rzadko zresztą odwołuję się w *Bumerangu* do Adorna, częściej – zupełnie nieprzypadkowo – wykorzystuję odniesienia do myśli Herberta Marcusego, który obecnie może się wydawać „nawniakiem” i śmiesznym utopistą, zwłaszcza gdy pisze o estetyzacji całego doświadczenia egzystencjalnego i odnowieniu zmysłów (jego słynny tekst *Nowa zmysłowość*⁷), ale nie znaczy to, że potrafimy dziś myśleć o sztuce i krytyce, wykluczając jej utopijne aspekty. Sądzę więc, że proces odczarowania (utożsamiany obecnie także z odrzeczywistnianiem i estetyzacją) daje możliwości o wiele większe niż ograniczanie koncepcji świata do „związków typu realistycznego”⁸. Na ten właśnie potencjał utopijnie wyznaczonych horyzontów życia przez poezję wskazują jednoznacznie, gdy piszę o powadze, z jaką na powrót traktuje się rzeczywistość w wielu książkach poetyckich. Powaga ta nie bierze się z potraktowania serio jej materialnego, najbardziej rzeczywistego aspektu, ale z przekonania, że uprzywilejowanie „jednej” rzeczywistości, podczas gdy żyjemy w wielu, jest bezsensownym ograniczeniem.

I jeszcze jedna kwestia, którą podnosi w swoim tekście Orska, mianowicie akcentowania przeze mnie „mocnej” granicy między czasami nowoczesnymi

⁷ H. Marcuse, *Nowa zmysłowość*, przeł. M. Kuniński [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. 2, Kraków 1986.

⁸ Gianni Vattimo uważa, że: „Nie chodzi o to, by sztuczności i nierealności świata medialnego przeciwstawić jakąś realistyczną potrzebę – ani w znaczeniu odbudowy roszczenia do «bezpośredniego» doświadczenia świata, ani w bardziej wysublimowanym, ale istotowo takim samym znaczeniu idealizacji autentyczności komunikacji na sposób egzystencjalizmu (pochodzenie wiadomości, głębokiego zaangażowania tego, kto ową wiadomość przesyła itp.), ani w znaczeniu niezakłóconej przejrzystości, którą można by określić tylko jako «obiektywną»”. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, przeł. M. Kamińska, Wrocław 2006, s. 137. Z kolei Wolfgang Welsch pisze: „Jeśli wszystkie rzeczywistości są konstrukcjami – konstrukcjami jednostkowymi, społecznymi, medialnymi – to wybór pomiędzy nimi nie jest wyborem pomiędzy byciem a pozorem lub między prawdą a fałszem, lecz wyborem pomiędzy potencjalnie równoprawnymi wersjami zależnymi od rozmaitych preferencji. Wówczas jesteśmy, po pierwsze, odpowiedzialni za nasze wybory. Po drugie, może się zdarzyć, że jedna wersja rzeczywistości powoduje przewartościowanie drugiej. [...] Dotyczy to właśnie stosunku pomiędzy światami elektronicznymi i nieelektronicznymi”. I tak Welsch mówi o tym, że wobec hiperprędkości doceniamy powolność, wobec uniwersalnej zmienności i ruchliwości – opór i niezmienność, wobec swobody gry – trwałość, wobec ulotności – masywność *etc.* W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i innych światach*, przeł. J. Gilewicz [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 184.

a ponowoczesnymi. Argumentami mającymi podkreślić tę granicę miałyby być: prezentacja związków kultury masowej i poezji, ujęcie cielesności i seksualności w wierszach Marcina Barana i Marty Podgórnik oraz pominięcie ważnej tradycji awangardy z początku XX wieku w książce Pawła Kozioła. Moim celem była obserwacja zmian (nie: zmiany!, nie: granicy!), które – to jasne – podkreślają ciągłość rozwoju w ogólnym wymiarze. Nie pisałam o „prawdzie”, tylko o zmianie. Po kolei zatem. Alians twórców z popkulturą – to oczywiste, że Batman nie pojawia się w poezji po raz pierwszy u Adama Kaczanowskiego, ale też w swojej książce nie utrzymywałam, że to pierwszy tego typu w poezji mariaż; pisałam jedynie o zmianie ilościowej i jakościowej. Odnoszę wrażenie, że Joanna Orska traktuje kulturę masową i popularną, jakby to były ahistoryczne kategorie, w ramach których działają ciągle te same procesy i w stosunku do których ludzie mają ciągle takie samo nastawienie. W takim ujęciu popartowe dzieła, które narobiły niemałego zamieszania w estetyce i krytyce, nie są niczym innym, jak np. *Śniadanie na trawie* Maneta – swego czasu impresjonizm był masową, popularną sztuką, nieuznaną na salonach. W rozumieniu Orskiej niewiele by te dwa nurty od siebie dzieliło. Analizując poezję reagującą na kulturę masową, chciałam pokazać, jak zmieniło się nasze pojmowanie popkultury. Najlepiej to widać właśnie na przykładzie ujęć przedmiotów pojawiających się w poezji Krzysztofa Jaworskiego. Joanna Orska pisze przy tej okazji:

[...] wiersze Jaworskiego i Foksa stanowią jednak działania artystyczne, odwołując się do pewnej specyfiki języka, jakim tylko sztuka się posługuje. Tylko jej autonomiczna specyfika umożliwia krytyczne odniesienie się do rozmaitych społecznych praktyk, nawet kiedy poprzez sztampe uwidaczniają sztampe, która pragnie udawać rzeczywistość.

Upieram się jednak, że jest różnica pomiędzy działaniami Foksa i Jaworskiego oraz działaniami Białoszewskiego, którego przywołuję jako kontrpropozycję. Znowu chodzi o stopniowalność: przedmioty w poezji Białoszewskiego są postrzegane poza swoją funkcjonalnością, są dziełami sztuki; przedmioty w analizowanych przeze mnie wierszach Jaworskiego pozostają poza dziedziną artystyczną, mimo że pojawiają się dzięki artystycznemu działaniu; nie ma ono jednak ambicji odmieniania wszystkiego, co wchodzi w jego obręb, przeciwnie – długopis Jaworskiego ma pozostać długopisem, a nie – jak łyżka durszłakowa u Białoszewskiego – ciałem niebieskim. To bardzo ważne, być może Joanna Orska nie docenia tej zmiany, być może ja jej nie przekonam, ale może ktoś inny? Posiłkując się autorytetem amerykańskiego estetyka i krytyka sztuki Arthura Danto, spróbuję ten sam problem pokazać w innym kontekście. W szkicu *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty* Danto pisze:

Nie jest kwestią przypadku, że Rauschenberg wystawił kiedyś łóżko, w którym nikt nie mógł spać, ponieważ było ono ustawione przy ścianie na sztorc i wysmarowane farbą. [...] Czymś bardziej zbliżonym do wysiłków stolarza było ohydne urządzenie do spania Cleasa Oldenberga, straszne dla użytkownika, ale nie dla

artysty, jeśli przepaść między nim a stolarzem jest tak ogromna, jak przypuszczał Platon. Dla Jota, naszego artysty, nie pozostaje już nic innego jak przebyć całą tę drogę i wystawić własne łóżko jako dzieło sztuki, nie dbając nawet o potraktowanie go śladową warstwą farby, którą tak przesadnie zaaplikował swojemu łożu Rauschenberg, aby udobitnić fakt, że ciągle jest to dzieło sztuki. Jot utrzymuje natomiast, że jego łóżko nie jest imitacją czegokolwiek, a jest po prostu łóżkiem⁹.

Joanna Orska stoi po stronie Rauschenberga, podkreślającego autonomiczny charakter dzieła sztuki. Mnie natomiast zdecydowanie bardziej intryguje sytuacja poznawczej niejasności, niewyraźności, konfuzji, słowem – wszystkich sytuacji, dzięki którym jesteśmy wyprowadzeni poza opozycyjne ustawienia różnych relacji. A takie „konfuzyjne” sytuacje stwarza artysta obdarzony imieniem Jot przez Danto. Poza tym nie sądzę, by można było tak swobodnie, jak robi to Orska, mówić o „specyfice języka, jakim tylko sztuka się posługuje”. Nie chodzi mi wcale o to, że w różnym czasie ta specyfika odznaczać się będzie innymi parametrami, lecz raczej o to, że powoływanie się na tę kategorię odnosi nas już do określonej rzeczywistości historycznej, podobnie jak kategoria udawania, czyli po prostu naśladowania, którą mogłaby „zdekonspirować” zdaniem krytyczki jedynie autonomicznie rozumiana sztuka. Być może dzisiaj tego typu dekonspiracja nie jest już potrzebna? Autonomicznie rozumiana sztuka działa w polu wyraźnie zakreślonym, wyraźnie też zakreśla granice między rozumieniem pozorów i prawdy; udawania, które można zdekonspirować, i prawdy, która dekonspiruje – nie wiem, w imię czego, oprócz samozachowania, sztuka miałaby dzisiaj funkcjonować w tym modelu, nie wiem też, dlaczego miałaby to być zasadnicza sprawa, o którą się walczy, skoro te relacje uległy dziś zwielokrotnieniu i problemów krytyki ze sztuką należałoby upatrywać gdzie indziej.

Co do książki Pawła Kozioła: problem polega na tym, że upominająca się o przywoływanie awangardowej tradycji Orska (w odniesieniu do *Czarnych kwiatów dla wszystkich*) nie chce dostrzec, iż poezja Kozioła nie pojawia się bezpośrednio po dokonaniach awangardowych (Przybosią, Peipera), ale po dokonaniach neoawangardy i postmodernizmu. Moim zdaniem, zmienia to zasadniczo kontekst, w jakim komentuje się pisanie warszawskiego poety, bo musimy wziąć pod uwagę, że jednak wydarzyło się coś, co było już reakcją na awangardę z początku wieku i na neoawangardę. Nawet jeśli Kozioł usiłuje przechwycić techniki awangardy Przybosiowej (konstrukcyjnej), robi to **po** propozycjach, które wcześniej niż on podjęły tę tradycję. Jego wiara w możliwości języka i wyrażalność nie może być w takim razie spadkiem po Przybosiu, ale polemicznym ustosunkowaniem się do negatywistycznie ujmującego możliwości języka nurtu poezji po-modernistycznej. Czytam właśnie Kozioła w imię ciągłości, ale przede wszystkim z szacunkiem dla historycznej pozycji jego poezji oraz z przekonaniem, że proces zmian kultu-

⁹ A. Danto, *Dzieło sztuki a zwykle przedmioty*, przeł. P. Mróz, A. Warmiński [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. III, Kraków 1991, s. 86.

rowych to nie gładki przebieg regularnie powiązanych z sobą etapów, ale także poświadczanie luk, przerw, niezgodności i pęknięć, różnego rodzaju rozsunień, punktowych nieciągłości. Różnica jest łatwo uchwytana: dla Orskiej poetyckie wydarzenia zdają się zachodzić równocześnie, w jednym czasie, neutralizuje ona kontekst historyczno-kulturowy, co nie oznacza, że potrafi go uniknąć – jest on po prostu w jej tekstach bardziej zamaskowany, a przez to bardziej zmanipulowany.

I wreszcie: książki Marcina Barana i Marty Podgórnik odczytane w *Bumerangu* w kontekście seksualności i cielesności. Mogę tu dodać jedynie, że kategoria metafizyczności, jakiej używam w komentarzu do *Gnijącej wisienki* Marcina Barana, odpowiada w moim przekonaniu temu, co Orska nazywa perspektywą religijną, choć faktycznie nie używam nigdzie kategorii grzechu, posługuję się za to pojęciem „wyrzutów sumienia” i mieszczańskiego poczucia winy; natomiast perspektywa mitu naiwnej cielesności, której totalizujący wymiar, zafalszowujący znaczenie interpretowanych tekstów, zarzuca mi krytyczka, pojawia się w tekstach zawsze jako rewers myślenia o represyjnym aspekcie kultury. Zacytuję fragment *Bumerangu*: „[...] im bardziej podziela się przekonanie o represyjności kultury, tym większą niewinność przypisuje się ludzkiemu ciału”¹⁰. Na to, by uczynić z tego zdania uogólniający wniosek dotyczący wszystkich ujęć cielesności w poezji sprzed roku 1989, nie wpadłabym nigdy.

2.

Jakie są więc najważniejsze kwestie dla współczesnej krytyki poezji? Oczywiście, główna, zasadnicza wiązałaby się z jej demistyfikacyjnym charakterem, który, sprzężony z nowoczesnymi ambicjami odsłaniania działających w społeczeństwie mechanizmów wykluczeń i opresyjności, coraz mniej odpowiada współczesnej kondycji społeczeństw ryzyka (sformułowanie Ulricha Becka)¹¹. Wiele uwagi temu zagadnieniu poświęca w swoich książkach Zygmunt Bauman. Uważa on, że zadania emancypacji i demistyfikacji należy dziś zdecydowanie przeformułować. W *Płynnej nowoczesności* Bauman dowodzi, że emancypacja myślna w poznawczych ramach nowoczesności straciła sens, bo nie ma już sfery, która stanowiła w przekonaniu Adorna i innych filozofów myśli krytycznej zagrożenie dla jednostki. To raczej „wolna” jednostka zagraża dziś obywatelowi, sferze publicznej i społeczeństwu. Bauman powołuje się na ostatnią książkę Norberta Eliasa *Spoleczeństwo jednostek*, której tytuł uznaje za symptomatyczny dla omawianej zmiany. To już nie „społeczeństwo a jednostka” lub „społeczeństwo i jednostka”: zdaniem filozofa chodzi „o koniec definicji człowieka jako istoty społecznej”¹². Demistyfikacyjną

¹⁰ A. Kałuża, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 126.

¹¹ U. Beck, *Spoleczeństwo ryzyka: w drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Warszawa 2002.

¹² Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 49.

myśl krytyczną draży natomiast poczucie bezsilności, które rodzi się z odporności społeczeństwa na krytykę. Potrafi ono „przyjmować krytyczne opinie i działania, zachowując zarazem całkowitą odporność na ich skutki, dzięki czemu wychodzi bez szwanku – raczej wzmocnione niż osłabione – z perypetii związanych z prowadzeniem otwartej polityki”¹³. Nie oznacza to jednak, że należy zrezygnować z myślenia wiążącego krytykę z etycznym zobowiązaniem wobec przyszłego „wspólnego świata” – mimo że jest to myślenie mocno już skompromitowane. Chodzi jednak o to, by rozumieć je jako coś w rodzaju „fałszywej obietnicy”, jak pisze o tym Bauman¹⁴, zawieszając jednakże w takim ujęciu proste przeciwstawienie fałszu i prawdy, a nastawiając się raczej na możliwość ucieczki przed zdeterminowaniem i ograniczeniami. Działanie krytyki w specyficznej próżni komunikacyjnej, związanej z utratą celów określających ją w stopniu zasadniczym, podejmował w swoich tekstach krytycznych także Krzysztof Uniłowski. Jego istotna uwaga dotyczy braku teleologicznej perspektywy, której krytyka po roku 1989 nie była w stanie dla siebie wypracować:

W naszym przypadku postawa krytyczna, dążenie demistyfikatorskie nie odwołują się do żadnej teleologii. Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, po co podejmować wysiłek i dlaczego demistyfikacja ma być lepsza od mistyfikacji, skoro właśnie ta druga jest potrzebna ze względów pragmatycznych. I nie wystarczy rzec, że chodzi o ujawnienie opresyjnej normy, ponieważ wiemy, że takie ujawnienie w sposób konieczny łączy się z ustanowieniem innej normy. Protestując przeciwko dyskryminacji, sami musimy dyskryminować (np. dominujące akurat style odbioru). Nie ma powrotu do wspólnotowej utopii – pozostaje pozycyjność wykluczania i bycia wykluczonym¹⁵.

Nie jestem jednak przekonana, czy faktycznie nie ma powrotu do wspólnotowych utopii, być może nie ma powrotu do pewnych mitów, np. jednorodności czy konsensusu, na jakich one były budowane jeszcze nie tak dawno, ale wyłączenie ich z myślenia krytycznego skazuje krytykę na „jałowy bieg”, bo jak bez tego utopijno-nieziszczalnego naddatku myśleć o powiązaniach świata ludzkich podmiotów i tych wszystkich, którzy podmiotami mogą się stać? Najistotniejsze w krytycznej pracy jest, według mnie, właśnie przyglądanie się procesowi formowania, nadzorowania i administrowania „podmiotowości”, co w komentarzach do poezji zostało najmocniej zmistyfikowa-

¹³ *Ibidem*, s. 38.

¹⁴ „Nadzieja jednomyslności powołuje wspólnotę estetyczną do życia; niespełnienie nadziei utrzymuje ją przy życiu. Wspólnota estetyczna zawdzięcza istnienie, rzecz można, fałszywej obietnicy”. Zob. J.P. Hudzik, *U podstaw estetyki. Główne problemy kantowskiej estetyki w świetle współczesnej filozofii kultury*, Lublin 1996, s. 201. Podobnie o utopii jako wyłączenie niezrealizowanej fantazji pisze Frederic Jameson w swojej książce *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Science Fictions*, New York 1998.

¹⁵ K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych* [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 202.

ne – dlatego że takie kategorie, jak autentyczność, jednostkowość i prawda wyznania są w nich często utrzymane w niezmiennej i ahistorycznej formie na zasadzie depozytu, którego należy strzec. Uważam, że najnowsza poezja zmusza do ponownego przemyślenia tych kategorii. Daje ona ogromne możliwości zaobserwowania tego, co współcześnie dzieje się z nami jako podmiotami (ludźmi), oraz tego, jak to pojęcie się zmienia, jak przesuwa się granice między tym, co uznajemy za ludzkie, a co za nie-ludzkie *etc.*¹⁶. Problematyka podmiotowości ujawnia w najistotniejszy sposób powiązania poezji ze sferą publiczną. Uznaję bowiem, że często używana alternatywa: albo jesteś artystą, albo aktywistą, o której pisze Grzegorz Dziamski¹⁷, jest zupełnie nieadekwatna do dzisiejszej sytuacji sztuki w społeczeństwie. Co więcej, zauważanie i podkreślanie tego, że poezja/sztuka przejawia się w przestrzeni publicznej, nie oznacza jej degradacji, choć na pewno rezygnację z takiej koncepcji, w której reprezentuje ona wartości ponadczasowe¹⁸. Takie ujęcie relacji między poezją a przestrzenią publiczną – oczywiste w estetyce i sztuce – sprzyja rozważaniom polonistycznie mniej ortodoksyjnym. Odwołam się do kilku przykładów. Twórczość Grzegorza Wróblewskiego i Adama Wiedemanna, interpretowana w kontekście odpowiednio: kategorii szaleństwa/obłądu/paranoi oraz takich pojęć, jak takt, dobre wychowanie, grzeczność – nie tylko zmienia nasze myślenie o tym, kim mogą być podmioty komunikacji, ale przede wszystkim wypracowuje nowe konteksty dla rozumienia takiej komunikacji. Konstruowane na zasadzie „konfliktogennej” wiersze Marii Cyranowicz i Kamili Janiak stanowią interesujący poligon, na którym siły jednostkowe walczą z uogólniającymi je anonimowymi siłami ideologicznego porządku. Zdecydowanie bardziej interesująca jest jednak odpowiedź na pytanie, w jakim stopniu przedstawienie negatywnych stanów kobiecego podmiotu w poezji Marii Cyranowicz umożliwia dzisiaj krytykę systemu, który uznaje ona za represyjny, a w jakim konstrukcja w ten sposób modelowanej jednostki zależna jest od represyjności systemu, który rzekomo podmiotowi tej poezji „nie służy”. Czytając wiersze Kamili Janiak, można się zastanawiać nad tym, czy i w jaki sposób poczucie wyobcowania, specyficzny podmiotowy autyzm, rodzaj alienacji przyczyniają się do podjęcia przez inne podmioty

¹⁶ „Potrafimy zatem powiedzieć, czym nie są stany psychiczne (gdzie nie należy szukać podmiotów), nie potrafimy jednak powiedzieć, czym one w końcu są, tj. kto jeszcze w przyszłości może okazać się podmiotem?” P. Dybel, Sz. Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Warszawa 2008, s. 237.

¹⁷ Zob. G. Dziamski, *Radykalizacja demokracji: sztuka w przestrzeni publicznej* [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010, s. 20.

¹⁸ Leszek Koczanowicz, skrótowo przedstawiając poglądy Alaina Badiou, Giorgia Agambena oraz Jacques’a Rancière’a, dochodzi do wniosku, że wszystkie te poglądy łączy jedno zasadnicze przekonanie: „[...] wkroczenie sztuki do sfery publicznej wcale nie oznacza sprowadzenia jej do bycia wyrazem zewnętrznie historycznie ustanowionych warunków społecznych i kulturowych. Sztuka wykracza poza nie, ale nie znaczy to wcale, że musimy powracać do koncepcji sztuki jako wyrazu wiecznych i absolutnych wartości”. L. Koczanowicz, *Magiczna moc sztuki. Podmiot, sfera publiczna, emancypacja* [w:] *Między estetyzacją a emancypacją...*, s. 36.

działań re-konfigurujących określony porządek społeczny. W książkach obu autorek jednostka przeciwstawiana jest systemowi społeczno-politycznemu (takie przeciwstawienie jest mniej wyraźne i mniej operacyjne w książce *Kto zabił Bambi? Kamili Janiak*), uważam to jednak za zupełnie bezzasadne. Bezzasadność bierze się stąd, że autorski gest, polegający na obronie jednostkowości i indywidualności, gdy są one ustawiane opozycyjnie wobec porządku społeczno-politycznego, jest kompletnie pusty: walczy się tu o to, co dawno już zostało „wzięte”, i nie jest to heroizm obrony przegranych spraw. Do ponownego zwrócenia uwagi na zagadnienie „wspólnego świata” zmuszają – moim zdaniem – dwie ostatnio wydane książki: *Polskie znaki* Wojciecha Bonowicza oraz *Gubione* Krystyny Miłobędzkiej. Oba zbiory wymykają się modernistycznej alternatywie – ani radosne przekonanie, że świat jest nasz, że należy się w nim rozgościć, ani horror alienacji i obcości nie ograniczają dzisiaj naszej relacji z otoczeniem. Wojciech Bonowicz w *Polskich znakach* rezygnuje z pojęcia środowiska jako czegoś zewnętrznego wobec człowieka; żaden byt w jego wierszach nie zostaje obłudnie (czyli sentymentalnie) wspomniany i oplakany; żaden nie pojawia się w świetle ludzkiej moralności. Jego wiersze przekonują do „słabej” myśli: nie wiemy, co definiuje ludzki świat, a kiedy już wiemy, to wiedzę tę funduje poczucie wyższości. Niepewność jest tu rodzajem wyzwania dla jasnych definicji, wyrazistych celów i sposobów funkcjonowania w świecie pewności, a więc w świecie różnego rodzaju wykluczeń. Tacy natomiast autorzy, jak Miłosz Biedrzycki, Andrzej Sosnowski, Paweł Kozioł, Krzysztof Siwczyk – różni od siebie na wielu płaszczyznach – badają ograniczenia naszych możliwości percepcyjnych. Ich książki rejestrują zmiany, jakim ulegają nasze zmysły w coraz bardziej zaawansowanym technologicznie otoczeniu, w coraz bardziej wirtualnej, nieważkiej przestrzeni. To najistotniejszy aspekt zmiany kulturowej, który powoduje, że inaczej rozumiemy naszą relację ze wszystkim, co wokół nas, a co razem z nami jako ludzkimi podmiotami tworzy projekt „wspólnego świata”. Ten projekt nie ma żadnego związku z naiwnym optymizmem: pozwala on na ujawnienie sprzężenia dyskryminacji i pozornej, fałszywej emancypacji, do jakiego dochodzi z chwilą, gdy emancypacyjna myśl służy bardziej tym, przeciwko którym energia emancypacji była kierowana. Utopijność i optymizm tego projektu nie likwidują krytycyzmu – w jego horyzoncie łatwo uświadomić sobie konsekwencje przyjęcia określonej perspektywy podmiotu piszącego. Praca uwolnienia dyskryminowanych podmiotów z opresyjnego usytuowania względem różnych porządków nie zawsze się udaje, często pojawia się rezultat odwrotny: tak się stało w antologii poezji kobiecej *Solistki*, w której autorki poezji umiejscowione zostały w tym samym – tylko bardziej zakamuflowanym – kontekście dominującego porządku.

Kolejna z ważnych spraw krytycznego dyskursu dotyczyłaby wzięcia pod uwagę innych koncepcji poezji, w ramach których wiersz nie byłby rozumiany tylko jako statyczne dzieło sztuki, artefakt, tekstowe pole, układ znaczących i znaczonych, ale mógłby być pojmowany także jako wydarzenie, akcyjne

przedsięwzięcie¹⁹. W polu naszego zainteresowania znalazłyby się także próby określenia, z jakimi koncepcjami języka mamy do czynienia, jakim koncepcjom zawieramy i jakim się powierzamy. Stawką myślenia krytycznego byłoby wreszcie także przeformułowanie zadań krytyki dotyczących wartościowania. Oceniamy tak czy inaczej; lepiej więc, abyśmy to robili w sposób w miarę przejrzysty, wyraźnie manifestując nasze upodobania. Tym bardziej że powszechnie zauważalna stała się po roku 1989 dysocjacja kryteriów, które wcześniej służyły wyznaczaniu wspólnotowej hierarchii i mogły decydować o przynależności do określonej (społecznie, ideologicznie) grupy. Krzysztof Uniłowski tak podsumowuje sytuację, w jakiej następowało krytyczne wartościowanie po roku 1989:

[...] trzeba zwrócić uwagę, że jednocześnie zmieniał się sposób pojmowania wartości literackich. Mówiąc ściślej, okazywały się one coraz bardziej rozmyte i niewyraźne. Z jednej strony, w wyborach czytelniczych i krytycznych zaznaczały się echa rozmaitych, nierzadko sprzecznych, kodeksów. Z drugiej natomiast, każda z norm funkcjonowała jako „słaba”, nie zabezpieczając pozycji zjawisk, które pozostawały z nią w zgodzie, ani nie dyskwalifikując tych, które wchodziły z nią w konflikt²⁰.

Sądzę jednak, że w ostatnich latach jesteśmy świadkami upadku dwóch mitów. Przestajemy wierzyć w mit bezsilności i braku odpowiedzialności. Sławoj Żiżek pisze:

Nie możemy już opierać się na zabezpieczeniu związanym z ograniczonym zakresem naszych czynów: już nie jest tak, że cokolwiek zrobimy, historia potoczy się swoim torem [...], nie jesteśmy bezsilni, ale wręcz przeciwnie, wszechmocni, nie jesteśmy w stanie określić rozmiaru naszych mocy²¹.

¹⁹ O takim rozumieniu tekstu pisał Edward Said: „Zbyt wiele wątków, zbyt wiele okoliczności historycznych, ideologicznych i formalnych wikła tekst w rzeczywistość, nawet jeśli tekst można rozpatrywać jako milczący, zadrukowany przedmiot, który odgrywa swoje własne, niesłyszalne melodie. Układ sił, dzięki którym tekst rodzi się i jest zachowany jako fakt nie niemiej idealności, ale wytwarzania, rozprasza symetrię równych opozycji retorycznych. [...] Każda centrystyczna, wykluczająca koncepcja tekstu [...] ignoruje samopotwierdzającą się wolę mocy, z której rodzi się wiele tekstów”. E. Said, *Świat, tekst, krytyk*, przeł. A. Krawczyk-Łaskarzewska [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, red. A. Preis-Smith, Kraków 2004, s. 47.

²⁰ K. Uniłowski, *Poza zasadą autonomii. Z przygód świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych [w:] Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytem*, s. 194.

²¹ „Tym, co wywołuje nasze przerażenie, jest świadomość, że żyjemy w trakcie radykalnych przemian. Choć czyny jednostki mogą, na skutek krótkiego spięcia między poziomami, wpłynąć na wyższe poziomy struktury społecznej, to już dokładny efekt tego wpływu jest nieprzewidywalny. Ten układ jest bardzo frustrujący: choć wiemy (jako podmioty indywidualne i zbiorowe), że wszystko zależy od nas, nie jesteśmy w stanie nigdy przewidzieć konsekwencji naszych czynów – nie jesteśmy bezsilni, ale wręcz przeciwnie, wszechmocni, nie jesteśmy w stanie określić rozmiaru naszych mocy. Nie da się zasypać przepaści między przyczynami a skutkami, nie istnieje też żaden «wielki Inny», który zagwarantowałby harmonię między poziomami i to, że

Podobne myślenie o odpowiedzialności za nasze działania pojawia się w ekologii politycznej, które to myślenie można przenieść na grunt krytyki kultury. Nie stoi ona przed dylematem typu: czy X się podoba, czy nie podoba, ale przed dylematem zupełnie innego rodzaju: co jest istotne, co jest ważne – i dlaczego? Ażeby na tak postawione pytanie odpowiedzieć, trzeba mieć pomysł, idee dotyczące literatury, estetyczności, kultury *etc.* Krytyka odpowiedzialna to przede wszystkim taka krytyka, która ma także świadomość nieoczywistości i niepewności skutków wsparcia określonych idei i praktyk artystycznych, ponieważ nie można mieć pewności, co ostatecznie przyczyni się do zwiększenia pola możliwości ludzkiego udziału we wspólnym świecie.

Wydaje mi się, że szanse na sensowne umiejscowienie poezji w tak zdiagnozowanym polu kulturowo-cywilizacyjnym daje na nowo zdefiniowana estetyczność – w wersji Richarda Schustermana, Wolfganga Welscha, Gianni Vattimo. Oferuje ona możliwość zintegrowania nie tylko poezji, muzyki, sztuk plastycznych, lecz także połączenia estetyczności sztuki z estetycznością życia codziennego, choć nie w takim sensie, w jakim myślał o tym Marcuse. Za sprawą estetyczności możemy mówić o poezji jako aktywności związanej nie tylko z pracą sensotwórczą, ale szerzej – percepcyjną; nowo zrekonfigurowana estetyczność²² wprowadza bowiem koncepcję świata jako *continuum*, w którym przenikają się różne czynniki zmysłowe, fizyczne, intelektualne. Nie chodziłoby jednak o powrót do stanu niewinności percepcyjno-zmysłowej, ale o dostrzeżenie pozytywnych aspektów do tej pory jednoznacznie negatywnie ocenianych konsekwencji modernizacji, technologizacji i wirtualizacji, prowadzących rzekomo jedynie do dehumanizacji, alienacji i urzeczowienia. Dla przykładu – zmiana relacji między zmysłowym a poznawalnym w tradycyjnie metafizycznej estetyce interpretowana jako utrata więzi między tym, co zmysłowe, a tym, co poznawalne, przez Rancière'a tłumaczona jest nie tyle jako utrata, ile zwielokrotnienie tych relacji²³. To właśnie kwestia możliwości dostrzeżenia zmiany w ustabilizowanych relacjach społecznych staje się domeną estetyczności; to w jej ramach dochodzi do zauważenia rekonfiguracji

ostateczny rezultat naszych interakcji będzie zadowalający”. S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 410.

²² „Sprawy mają się tak, jakby w teorii estetycznej wciąż chodziło o «ocalenie» istoty sztuki (kreatywności, oryginalności, zachwyty nad formą, harmonią itp.), przed zagrożeniem, które nowe warunki egzystencji społeczeństwa masowego stwarzają nie tylko dla sztuki, lecz również, jak się utrzymuje, dla istoty człowieka. W szczególności za niezgodne z rzekomo niezwykłym wymogiem kreatywności sztuki uważa się możliwości reprodukcji, [...] przede wszystkim dlatego, że reakcją na owo zużycie symboli jest wymyślanie «nowości», które – tak jak to w przypadku mody – nie mają radykalności uważanej za niezbędną dziełu sztuki i sprawiają wrażenie powierzchownych gier. [...] Stabilność i trwałość dzieła, głębia i autentyczność doświadczenia kreacji i odbioru to oczywiście aspekty, których nie możemy oczekiwać od zdominowanego przez moc (i niemoc) mediów doświadczenia estetycznego późnej nowoczesności”. G. Vattimo, *Spoleczeństwo przejrzyste*, s. 68.

²³ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 92.

poła percepcyjnego (termin Welscha) i tu objawia się fascynująca rola sztuki, o której pisał już Marshall McLuhan:

[...] potrzebujemy [...] środków niezbędnych do mierzenia progów wrażliwości, a także dokładnych sposobów odkrywania zmian, którym ulegają owe progi w wyniku pojawienia się każdej nowej techniki²⁴.

Jeśli więc wprowadzam pojęcie estetyczności, to nie po to, by wydzielać z obszaru rzeczywistości jakieś obiekty, ale po to, by poezję potraktować szeroko – jako zapis wszelkiego rodzaju postrzeżeń, gdyż umożliwia ona rejestrację zmian naszego „ustawienia” wobec najważniejszych parametrów: czasu i przestrzeni. Nie chodzi więc o estetykę jako filozofię sztuki pięknej, ale teorię doznań zmysłowych, „tematyzację wszelkiego rodzaju postrzeżeń”, jak pisze Welsch – a więc o radykalny odwrót od tego, co stało się za sprawą interpretacji w metafizycznym trybie Kantowskiej *Krytyki władzy sądzenia*. Byłaby to taka wersja estetyczności, którą ma na myśli Welsch, gdy mówi o związku estetyki i anestetyki oraz gdy wspomina o splocie zysków i strat estetycznych:

Dziś natomiast wskazane byłoby nie orędownać ani za estetyką, ani za anestetyką, ale skupić się na sprzężeniach, na zmiennej grze i powiązaniach estetyki i anestetyki. [...] Skoro wybory i preferencje dotyczące zmysłów mają takie skutki dla rzeczywistości, należy krytycznie przyjrzeć się sprzężeniu estetyki i anestetyki. Każda estetyka umiała zalecać się swoimi zdobyczami – chodziłoby zatem o to, by zorientować się w jej stratach²⁵.

Sens tego zdania należałoby odwrócić – krytyka tak długo przyglądała się własnym stratom, że przyszedł czas, by zorientować się także w jej zyskach.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, polska poezja współczesna, estetyka, kultura popularna, literary criticism, contemporary polish poetry, aesthetics, popular culture

GREAT BENEFITS. THE COMMON ISSUES SHARED BY POETRY, ART CRITICISM AND AESTHETICS SUMMARY

The article constitutes and attempt to outline such a conception of art criticism which would take into consideration post-modern transformations concerning the functioning of the arts in various societies. The category of criticism is understood by me in a broad

²⁴ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, red. E. McLuhan, F. Zingrone, przeł. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 520.

²⁵ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 536, 538.

sense which enables one to accept utopian thinking and an evaluating attitude. In my research I deal with the issue of defining what is art/poetry in the context of modern-day knowledge about the interpretative character of critical activities; I put forward a hypothesis that at the present moment, arguments and contentions between researchers, critics and commentators concern the very possibility of interpretation. I also opt out for perceiving positive consequences of critical work.

