

**DOŚWIADCZENIA
NEGATYWNE
W POEZJI
POLSKIEJ
XXI WIEKU**



INTER-

DOŚWIADCZENIA NEGATYWNE

W POEZJI POLSKIEJ XXI WIEKU

Toruń 2017

DOŚWIADCZENIA NEGATYWNE

W POEZJI POLSKIEJ XXI WIEKU

REDAKCJA

Tomasz Dalasiński

Klaudia Muca



© by BIBLIOTEKA „INTER-”. Seria krytyczna, t. 9

ISBN 978-83-944164-8-5

Redakcja: dr Tomasz Dalasiński, Klaudia Muca

Recenzje naukowe: dr Tomasz Cieślak-Sokołowski (UJ),
dr Małgorzata Peroń (KUL), dr hab. Jan Potkański, prof. UW,
dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. UR

Korekta: Tomasz Dalasiński, Ilona Klimek,
Klaudia Muca, Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska

Skład: Tomasz Dalasiński

Okładka: Ania Jamróż

Patroni książki:



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

KWARTALNIK ARTYSTYCZNO-LITERACKI
ARTERIE

FRAGILE
pismo kulturalne

**WAKAT
NTY'IA**

Instytut Mikołowski <
im. Rafała Wojaczka



Wydawca:

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



www.PismoInter.wordpress.com

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

Spis treści

- 9 Wprowadzenie

I

NEGATYWNE HISTORIE CIAŁA

- 13 DAWID KUJAWA
Somatyzacja strachu. Poezja cielesnych obrazów w ujęciu ontologii politycznej
- 22 TOMASZ DALASIŃSKI
Ciało i prawda. Negatywny wymiar somatyczności w poezji Jacka Podsiadły
- 36 MAJA STAŚKO
Wybór i brak wyboru, poezja zaangażowana i poezja kobieca. Doświadczenie aborcji w wierszach Kiry Pietrek

II

POLITYCZNOŚĆ DOŚWIADCZENIA (TRAUMY NARODOWE I GLOBALNE)

- 51 KLAUDIA MUCA
W obliczu kryzysu, w konfrontacji z innością. Obrazy rewolucji na Ukrainie w polskiej poezji najnowszej
- 68 JAKUB SKURTYS
Widma terroryzmu w polskiej poezji najnowszej
- 88 ZUZANNA SALA
Chwilowe zawieszenie wątpliwości. *Antologia smoleńska. 96 wierszy* jako poetyckie świadectwo traumy

- 98 PAWEŁ KACZMARSKI
Trzy zgrzyty (albo o prekarności w nowej poezji)

III

OSTATECZNE I NIEOSTATECZNE WYMIARY NEGATYWNOŚCI

- 112 ALEKSANDRA BYRSKA
Zrobić miejsce na śmierć w swoim życiu. Justyny Bargielskiej
oswajanie śmierci
- 124 RAFAŁ GAWIN
Jaka piękna katastrofa. O wierszach Dawida Mateusza
- 134 DEZYDERY BARŁOWSKI
Rycerski dekadent w czasach postmodernizmu? O melancholii
w poezji Kaspra Pfeifera
- 145 MACIEJ TOPOLSKI
W przestrzeni wiersza *nic* doświadczysz (Kira Pietrek, *Ale*)

Wprowadzenie

Wytrwałym czytelnikom najnowszej poezji i pozostałym interpretatorom współczesności przedstawiamy książkę o tym, co pozostawia ślad, co spędza sen z powiek, co wywołuje ból, bunt, strach, melancholię, traumę lub wstręt. To książka o doświadczeniach negatywnych opisywanych w literaturze, badawczy rekonesans stanowiący kolejną część narracji o tych najbardziej dotkliwych – w sensie dosłownym i symbolicznym – zjawiskach, jakie wyznaczają dynamikę mikro- i makrohistorii człowieka.

Nie tworzymy katalogu doświadczeń negatywnych i katalogu interpretacji ich literackich form. Ta publikacja to zbiór otwartych, czyli stawiających pytania i nieproponujących gotowych odpowiedzi, naukowych i nienaukowych narracji o tym, co aktualne i co daje się zawrzeć w tekstach. Punktem wyjścia tych narracji są tylko dwa słowa, językowy duet powołany po to, by móc mówić i pisać o nielatwo poddających się rozumieniu i usensownianiu zdarzeniach. Czym są doświadczenia negatywne? W opinii autorów tekstów zamieszczonych w tej publikacji na miano negatywnych zasługują takie doświadczenia, jak niepewność jutra, obawa o zatrudnienie i środki do życia, konfrontacja z własną cielesnością lub cielesnością Innego, doznanie melancholii, śmierć, terroryzm, wojna na Ukrainie, katastrofa w Smoleńsku. Wszystkie wymienione zjawiska i wydarzenia odcisnęły trwale piętno na tych, którzy byli ich uczestnikami lub obserwatorami. To piętno, suma przeżyć powiązanych z konkretnym miejscem, czasem i konkretnymi ludźmi, zostaje użyte i zużyte w tekście-śladzie, przenoszącym to, co przeszłe, w tekstualną przestrzeń terażniejszości.

Droga od doświadczenia do tekstu nie jest jednak tak prosta do opisania, o genezie doświadczeń rekonstruowanych na podstawie literatury oraz o tych, którzy posiadają te doświadczenia, nie da się powiedzieć nic pewnego. W wielu tekstach zamieszczonych w tej monografii wyrażona zostaje nieufność wobec pewnego modelu działań poznawczych opierającego się na kategorii reprezentacji. Tekst o doświadczeniu negatywnym jest reprezentacją tego doświadczenia – ta prosta interpretacyjna konstatacja dowartościowuje produkt przedstawienia kosztem kontekstu, procesu i źródła. O ile kontekst i proces są możliwie do opisania czy zrekonstruowania na podstawie dostępnych informacji (np. o czasie powsta-

nia jakiegoś utworu), o tyle źródło zawsze pozostanie tajemnicą dla interpretatora, czymś, co z każdym kolejnym wypowiedzianym czy zapisanym słowem oddala się. Ta rozmyta podstawa doświadczeń, o których staramy się mówić, dotyczy nie tylko doświadczeń indywidualnych, ale także doświadczeń zbiorowych (dających się oczywiście przedstawić jako doświadczenia konkretnych jednostek), narzucających ich uczestnikom, obserwatorom i interpretatorom inne modele przedstawień, inne sposoby dystrybucji afektów i inne sposoby uhistoryczniającego porządkowania tego, co się wydarzyło i będzie wydarzać (np. w medialnych rekonstrukcjach wydarzeń czy opowieściach powtarzanych przez ich uczestników). W niniejszym zbiorze tekstów oba te wymiary doświadczenia są obecne, podjęty zostaje temat dwóch zależnych od siebie sfer negatywności – prywatnej i publicznej, podkreśla się rolę afektów w doświadczeniu i przekazywaniu informacji o nim z uwzględnieniem społecznych i politycznych uwarunkowań mających wpływ na to, w jaki sposób coś jest doświadczone, odczuwane i reprezentowane.

Nie da się oczywiście przecenić kulturowej i społecznej roli reprezentacji doświadczeń negatywnych. Teksty literackie niejednokrotnie traktowane są jako świadectwa, czyli dokumenty historyczne zawierające „prawdę” o czasie i zdarzeniu. W tych samych tekstach możemy znaleźć opowieści o tym, co dotyczy nas samych, co jest niemal tożsame z naszymi przeżyciami i czego lektura uspokaja naszą świadomość historyczną, świadcząc na rzecz realności doświadczenia negatywnego. Jego reprezentacja może również obnażać pewne opresyjne mechanizmy społeczno-polityczne, na przykład mechanizmy konstruowania narracji o odmienności i obcości lub narracji o dominacji i podległości. Reprezentacja negatywności jest więc wyjątkowo produktywna: pomaga oswoić, odsłania, tworzy ślad doświadczenia, porządkuje zdarzenia, wywołuje refleksję, wskazuje istotne oczywistości zsuwane na margines przez „doświadczenia pozytywne”, takie oczywistości jak na przykład istnienie zła.

Produktywność reprezentacji negatywności wiąże się też z różnorodnością języków, za pomocą których opisujemy to, co przeżywane. Chodzi nie tylko o idiomy i poetyki, ale także o dyskursy i ich oddziaływanie; nie tylko o istniejące sposoby pisania o śmierci albo o melancholii, ale także o ich krytyczne rewizje; nie tylko o naukowe zetknięcie się z reprezentacją doświadczenia negatywnego, lecz także o impresyjną reakcję na opis doświadczenia, które należy do nas tylko pośrednio, poprzez tekst.

Najnowsza polska poezja podtrzymuje tę produktywną narrację o doświadczeniach negatywnych. Przedstawia rozmaite jego wymiary, odwołuje się do wielu kontekstów, zestawiając je ze sobą i ostentacyjnie pokazując, że żyjemy w świecie okaleczanym przez nieprzewidywalne

konsekwencje naszych działań. Teksty, które znajdują się na kolejnych stronach tej książki, prezentują wiele różnych rodzajów doświadczeń negatywnych, stanowiąc propozycje interpretacji, wskazując ważne zagadnienia i ważne poetyckie głosy na obejmującej coraz więcej terytoriów mapie literatury doświadczeń negatywnych.

Redaktorzy publikacji pragną serdecznie podziękować recenzentom: dr hab. prof. UR Magdalenie Rabizo-Birek, drowi hab. prof. UW Janowi Potkańskiemu, dr Małgorzacie Peroń oraz drowi Tomaszowi Cieślakowi-Sokołowskiemu. Dzięki ich rzeczowym uwagom książka zyskała wiele pod względem treści i kompozycji.

*Tomasz Dalasiński
Klaudia Muca*

I
NEGATYWNE HISTORIE
CIAŁA

DAWID KUJAWA

Somatyzacja strachu. Poezja cielesnych obrazów w ujęciu ontologii politycznej

Dla twórcy pisanie poezji wiąże się w gruncie rzeczy tylko z jednym typem doświadczenia, to znaczy z doświadczeniem pisania poezji. Upięram się przy tym, że nie zachodzi tu żaden proces relacjonowania wydarzeń z przeszłości w ramach wyteżonej pracy pamięci, bo pamięć nie ma z poezją absolutnie nic wspólnego. Autor nie „wraca” do dzieciństwa, ale w języku tworzy bloki dzieciństwa, eksperymentuje z nimi nie mniej niż ktoś, kogo interesują bloki przejęzyczeń oraz komunikacyjnego szumu i kogo w dominującym dyskursie nazywa się twórcą eksperymentalnym¹. W innym systemie, w innym czasie, w społeczeństwie autarkicznym, w świecie matriarchalnym albo w odmiennym od kapitalistycznego modelu dystrybucji dóbr bloki dzieciństwa miałyby zupełnie zaskakujący dla nas, tu i teraz, charakter lub w ogóle nie stanowiłyby istotnego elementu kultury, nawet jeśli ich wytwórcy przeszli w swoim życiu takie same doświadczenia jak w świecie współczesnym.

Sposób, w jaki bloki językowe powstają, jest znacznie bardziej zawily niż mogłoby się nam wydawać, dlatego musimy pamiętać, że wszelkie próby jego opisu w bardzo niewielkim stopniu pozwalają zbliżyć się do jego rzeczywistego charakteru. Tego rodzaju mapowanie również należałoby zresztą traktować jako proces kreacji, nie zaś dokumentacji. W skrócie można by to ująć w następujący sposób: autor-maszyna, sam w sobie będący osobliwym rodzajem fałdy na społecznej warstwie, jest znacznie mniej trwałą i stabilną jednostką niż przyjęło się o nim myśleć². Nie chodzi tu jednak wyłącznie o status ontologiczny jego „autorstwa”

¹ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 185: „W rzeczywistości każde dzieło sztuki to pomnik, ale pomnik nie jest tutaj tym, co przywołuje przeszłość, lecz blokiem aktualnych wrażeń, zawdzięczających utrwalenie wyłącznie samym sobie i nadających zdarzeniu połączenia, dzięki którym jest ono sławione. Działanie pomnika nie jest pamięcią, lecz fabulacją. Pisząc, nie wykorzystujemy wspomnień z dzieciństwa, ale dziecięce bloki [...]. Nie potrzeba do tego pamięci, lecz złożonego materiału, który nie istnieje w pamięci, ale w słowach, w dźwiękach: »Pamięci, nienawidzę cię«”.

² Zob. G. Deleuze, *Fałda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik i S. Królak, Warszawa 2014.

(choć wiadomo, że na jego dorobek pracuje cały *General Intellect*, nie zaś on sam jako wybitna jednostka; w rzeczywistości jest on odpowiedzialny w równej mierze za produkcję, co za pochwylenie, zawłaszczenie i kapitalizację dobra wspólnego³), ale o status jego tożsamości jako takiej – jako podmiotu istniejącego w przestrzeni i czasie. Jednostka ludzka jest tworem arbitralnie wyizolowanym z całego krajobrazu materii („substancja jest jedna”), w przestrzeni symbolicznej ujętym jako monolityczny organizm o wyraźnych granicach i obdarzony wyjątkowym rodzajem samoświadomości⁴. Fakt, że fala ta jest efemeryczna i może w dowolnym momencie kulturowych zmian zostać rozprostowana, aby następnie być sfaldowaną w nowy sposób (np. jako strąkująca masa, „fala” migrantów lub, idąc w drugą stronę, cyborg, hybryda), nie oznacza jeszcze, że jest ona pozbawiona sprawczości.

Wróćmy do autora-maszyny: choć to, jakie bloki językowe tworzy, wskazuje na przecinające jego organizm linie społecznego pragnienia (przez moment się w nim kotłującego), jednocześnie odpowiedzialny jest on przecież za to, w jakim kierunku ostatecznie linie te biegną dalej, można więc rzec, że od jego decyzji zależy to, w którą stronę skierowany będzie jeden z wektorów wspomnianego zbiorowego pragnienia.

Aby zbliżyć się do sedna interesującego mnie problemu, musielibyśmy zapytać: jakiego rodzaju społeczne pragnienie odpowiedzialne jest za produkcję poezji zbudowanej przede wszystkim z bloków „zamrażających” wrażenia i afekty jednostkowego przeżycia negatywnego? Choć nie dotyczy to wszystkich przypadków, w większości sytuacji mamy do czynienia z sytuacją całkiem oczywistą: Spinozjańskie „afekty smutne” są sprawą ponadjednostkową, koncepcja ta w gruncie rzeczy jest antycypująca dla kategorii biowładzy, dotyczy bowiem niczego innego, jak kontroli ludności i szybkiego gaszenia wywrotowych tendencji⁵. Nie możemy powiedzieć, że w podobnych przypadkach mamy do czynienia ze skrajnym nihilizmem, bowiem sama wypowiedź poetycka jest przecież rodzajem produkcji, ustawia się zatem po stronie działań afirmacyjnych – nie trzeba jednak być szczególnie spostrzegawczym czytelnikiem, by zauważyć, że to, mówiąc to nietzscheańsku, afirmacja sił reaktywnych: „Pod panowaniem nihilizmu to, co negatywne, jest postacią i podstawą woli mocy; afirmacja jest jedynie wtórna, podporządkowana negacji, zbiera i niesie owoce tego, co negatywne”⁶.

³ Zob. K. Marks, *The Fragment on Machines*, [w:] tegoż, *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, przeł. M. Nicolaus, New York-Toronto 1973, s. 690-712.

⁴ Zob. B. Spinoza, *Etyka*, [w:] tegoż, *Traktaty. Etyka*, przeł. I. Halpern, Warszawa 2009; zob. także G. Deleuze i F. Guattari, *28 listopada 1947 – Jak sporządzić sobie Ciało bez Organów?*, [w:] tychże, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2012.

⁵ G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Warszawa 2014; M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Warszawa 2011.

⁶ G. Deleuze, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 74.

Spróbuję ująć rzecz jeszcze prościej: za stany negatywne odpowiedzialne są uczucia resentymentu, strachu i winy, te zaś, inaczej niż zwykle się o nich myśleć w zakresie krytycznych dyskursów o polskiej poezji, szukających tu przede wszystkim „indywidualnego doświadczenia”, mają zdecydowanie ponadjednostkowy i polityczny wymiar: tym, co przeszkadza w wytworzeniu mechanizmów społecznej kooperacji i solidarności, które pozwoliłyby stopniowo „splaszczać” hierarchiczne relacje, zmieniać filiacje na rzecz aliansów, są działania oparte na szerszeniu (tyran, który karze; ksiądz, który wzbudza poczucie winy) oraz reprodukcji (niewolnik, który jest posłuszny lub chce zamienić się miejscem z tyranem) sił reaktywnych. W tym kontekście rzecz można – to właśnie spróbuję wykazać poniżej – iż melancholiczne, „posthonetowskie” dykcje, w pewnym okresie wyraźnie dominujące w polu polskiej poezji, aktualnie nieco słabnące, mają swoje źródła w społecznie uformowanych i podtrzymywanych tożsamościach kapłańsko-niewolniczych.

Poeta pochodzący z Lublina, Grzegorz Jędrak, w 2012 roku zadebiutował tomem *Badland*, który otwiera bardzo reprezentatywny dla jego książki wiersz zatytułowany *E. opowiada o chłopcach* – poniżej przytaczam utwór w całości:

Niewielka pajęczynko – miasto: Zła ziemia.
Chłopcy, którzy piszą twój dziennik bez samogłosek.
Naiwni chłopcy. Ich poranione przelyki.

Drobne, suche pęknięcia w asfalcie – kabala.
A przecież ich język się z ciebie wymyka. Choć zaraz
wpada, wpada w światło litanii. Ich kobiece

części ciała. Ich jedno, wspólne ciało.
Jesteś płynącą, ciekłą kobietą – miasto: Zła ziemia.
Naiwni chłopcy, którzy myślą, jak cię opuścić

jak samogłoskę⁷.

Nie będę oczywiście poświęcał miejsca problemowi poszatkania, przemieszania bloków, które w podobnym rozlokowaniu jawią się niektórym jako elementy hermetycznej całości – modernisci i ich najbardziej wnikliwi komentatorzy odrobili już swoją lekcję, zaś „reprezentacja” jest dla mnie, o czym pisałem już wielokrotnie, kategorią wysoce problematyczną i zdecydowanie nadobecną w dyskusjach o literaturze⁸. Szczególną uwagę poświęcić powinniśmy, nie tylko w przyto-

⁷ G. Jędrak, *Badland*, Łódź 2012, s. 7.

⁸ Zob. np.: D. Kujawa, *Transenergetyczna euforia. O wierszach Roberta Rybickiego*, „artPapier” 2016, nr 23 (311); zob. także: tenże, *Co może poezja? Poza dychotomią autonomii i quan-*

czonym wierszu, ale w całej poezji aktualizującej opisaną tendencję, blokom ewokującym fizyczne obrażenia – nie chcę myśleć o nich jako o metaforach, te bowiem są doskonałą realizacją werbykalnych i statycznych form. Bloki nie odsyłają do niczego zewnętrznego, „ważniejszego” (jak nakazywałaby niepisana zasada uprzywilejowania tematu i deprecjacji nośnika w metaforze), ale pozostają artystycznymi formami i metonimicznie ustawiają się „obok” procesów biologicznych, psychicznych, semiotycznych, społecznych. Przelyki „chłopców” są poranione przez zły pokarmem złej ziemi, tej, którą trzeba opuścić „jak samogłoskę”⁹, by znaleźć wreszcie Ziemię Obiecaną i na niej osiąść w pełnym szczęściu. Czy to przypadkiem nie prosta próba ulokowania błogostanu w niedostępnej transcendencji? Nie pomyli się chyba ten, kto tak właśnie sformułuje problem – gdy Spinoza swojego Boga-substancję lokuje w przestrzeni immanencji, czyni to właśnie po to, by zapobiec mechanizmom kontroli opartym na wiecznym „oddelegowywaniu” szczęścia do rejonów dostępnych rzekomo zwykłemu śmiertelnikowi tylko wówczas, gdy wykaże się on posłuszeństwem. Dawanie nadziei i sianie strachu pozostają najbardziej skutecznymi instrumentami sprawowania władzy:

We władzy swojej ma kogoś ten, kto go trzyma w uwięzi albo odebrał mu broń i środki do obrony lub możliwość ucieczki, albo wzbudził w nim strach, albo dobrodziejstwem tak go zobowiązał, że dba on więcej o jego dobra, niż o swoje i pragnie żyć więcej według jego poglądów, aniżeli swoich. Kto ma kogoś w swojej władzy na sposób pierwszy lub drugi, ten opanowuje tylko ciało, a nie umysł. W trzecim zaś lub czwartym przypadku czyni prawo swemu podległym zarówno umysł, jak i ciało, ale tylko dopóty, dopóki trwa obawa lub nadzieja, o gdy ginie jedna, czy druga, to przywraca się znów prawo własne¹⁰.

Dopiero uświadomienie sobie faktu, że każdy *modus* cechuje podobny *conatus* – a co za tym idzie, każda jednostka posiada tyle samo

gażowania, „Fragile” 2016, nr 1 (31): „[...] zbyt długo rozmyślano nad tym, w jakim sensie tekst przedstawia świat, gdy tymczasem tekst nigdy świata nie przedstawia, a czyni coś znacznie ważniejszego i bardziej zawilego, tworzy bowiem razem z nim kłaczastą sieć, »jest w nim«, a będąc, reorganizuje jego porządek tak w sposób aktualny, jak i potencjalny – jego istnienie motywowane jest działaniem sił obecnych w świecie, ale i samo powołuje do życia siły zdolne do dokonania większych lub mniejszych [...] przekształceń w dynamice życia społecznego”.

⁹ Obecna tu aluzja do tekstu Aleksandra Wata jest dość niejednoznaczna: opuszczona samogłoska traktowana była u niego jako ewokacja nieobecnego światła, przestrzeni, oddechu, tymczasem podmiot wiersza Jędrka – wiersza, w którym podział na jasne i ciemne, dobre i złe jest niezwykle wyrazisty – mówi o opuszczeniu „złej ziemi” jak „samogłoski”.

¹⁰ B. Spinoza, *Traktat polityczny*, [w:] tegoż, *Traktaty...*, s. 712.

mocy – pozwala zrozumieć, że nikt nigdy nie sprawował władzy za sprawą „zewnętrznej” legitymacji. Każda tyrania, każdy rodzaj „rządzenia ludźmi” opiera się na władzy, która rodzi się jedynie dzięki „oddaniu pola” przez Wielość; tym, co należy zrobić, aby zacząć sprawować władzę, jest więc przekonanie Wielości do skierowania jej własnej mocy przeciwko sobie.

Obecne w wierszu obrazy pęknięć również są niezwykle znaczące – przychodzącą od razu na myśl refleksję dotyczącą ich melancholicznego (jeśli uznamy, że odnoszą się do skazy mającej źródło w przeszłości) czy kasandrycznego (jeśli założymy, że coś zapowiadają) charakteru zostawiam jednak na boku, by zwrócić uwagę na bardziej intrygującą, a z pewnością mniej rzucającą się w oczy kwestię. Szczeliny w zniszczonej ulicy nie mogą pozostać szczelinami w zniszczonej ulicy, szuka się w nich bowiem zapisu, kabalistycznego sensu (być może właśnie melancholicznego lub kasandrycznego), co w ciekawy sposób przekłada się na cały obecny tu model myślenia o świecie. Tradycyjna hermeneutyka oraz sprzyjający jej mocno semiologiczny paradygmat sytuują się po stronie psychoanalizy (hermeneutyki transcendentnej), wzmacniają jej „twardy” dyskurs i każą myśleć o podświadomości jako o czymś, co może zostać za pomocą odpowiednich narzędzi rozszyfrowane, „prze czytane” – tym sposobem zlokalizować da się jednostkę chorobową, którą następnie próbować można leczyć. Problem w tym, że – jak utrzymują twórcy i kontynuatorzy schizoanalizy (hermeneutyki immanentnej) – sam proces oznaczania jest procesem opresyjnym, prowadzącym bezpośrednio do produkcji paranoi (tak jednostkowej, „psychiatrycznej”, jak i kolektywnej, „społecznej”). Lacanowskie „pikowanie”, scalanie słów z odpowiadającymi im elementami rzeczywistości, arbitralnie ustalonymi przez społeczne normy, nie jest zwykłym procesem łączenia ze sobą punktów. Punktowy charakter ma tu jedynie słowo, za pomocą którego pochwycony zostaje wyizolowany odpowiednio fragment płynącej swobodnie semiotycznej „magmy”, mającej formę kontinuum, strumienia (spójnej jak Ciało bez Organów, jak Bóg-substancja). W tej nieposegmentowanej fali zbiorowych procesów psychicznych pojawiają się nagle wyraźnie odgrodzone od siebie odcinki, zdawałoby się, że mające taką postać zawsze. Kto nie nauczy się pikowania lub straci jego umiejętność, na próżno będzie próbował skomunikować się z innymi za pomocą „sałaty słownej”, okaże się bredzącym psycholem, przypadkiem klinicznym.

Kompulsywne poszukiwanie niedostępnego sensu jest gestem autoagresji, autonadзору, normalizacji nieprowadzonej już przez zewnętrzne wobec ciała instrumenty, ale zinternalizowanej przez sam podmiot, nie tyle przekonany o konieczności samokontroli, co nierozpoznający już innych sposób bycia w świecie. „Myślę, że na tym polega

błąd Illicha: już za moment wszyscy staną się swoimi własnymi mini-instrumentami represji, swoją własną szkołą, swoim własnym wojskiem” – mówił przed laty Guattari w rozmowie z Jean-Jacques’em Brochierem¹¹. Psychiatryczne konsekwencje „hermeneutyki transcendentnej”, choć ściśle związane są z konsekwencjami społeczno-politycznymi, mimo wszystko interesują nas w niniejszym tekście nieco mniej niż te drugie. Te zaś w oczywisty sposób prowadzą do refleksji nad produkcją *ratio* i jego dyscyplinującą naturą: poezja Jędrka jest poezją niewoli, politycznej impotencji, niemożności ukonstytuowania się *multitudo*, rozbitego na szereg samoograniczających się jednostek, niezdolnych do aktów solidarności, bo konsekwentnie wspierających władzę. Samoograniczenie to jest tym bardziej uciążliwe, że dotyczy wyraźnie schizoidalnego podmiotu, który nie może zwyczajnie „rozprężyć zmysłów” i eksperymentować z nowymi formami semiozy (własnymi pomysłami na tożsamość, innowacyjnymi zasadami życia społecznego), jedyną drogę dla siebie widzi bowiem w powolnym przeistaczaniu się w paranoika: tym sposobem afirmacja ustępuje miejsca negacji, radość zmienia się w strach, produkcja zaś nie jest postrzegana jako siła samoistna i „pierwsza”, ale wyrastająca z konieczności uzupełnienia rzekomych dziur w porządku świata.

Innym, jeszcze bardziej wyrazistym przykładem poezji, w której zsomatyzowane zostają negatywne stany psychiczne i społeczne jest oczywiście twórczość Joanny Lech, autorki od lat kojarzonej z językowymi blokami ewokującymi uszkodzone ciało, fizyczny ból, objawy chorobowe etc.¹². Poniżej zamieszczam wiersz *Sen na krawędzi*, w moim przekonaniu dość charakterystyczny dla twórczości poetki:

Śni mi się podwórko, karuzela na chodniku. Mała dziewczynka piszczy z zaciśniętymi oczami, do utraty tchu. Nagle rzuca się na powietrze i zaraz potem upada na twarz, koło śmietnika.

I nadal cisza. Poza tym słońce. Niebo tak jasne, jak tylko we śnie.
Obok chłopcy budują tamę, obrzucają się piaskiem. Dziewczynka płacze.
Śmieją się, kiedy wyjmują spod skóry kawalki szkła.
Tak, od dziś będą nazywać ją Dziwna;

¹¹ F. Guattari, *Anti-Psychiatry and Anti-Psychoanalysis*, [w:] tegoż, *Molecular revolution. Psychiatry and Politics*, przeł. R. Sheed, Harmondsworth-New York 1984, s. 48.

¹² Odnotować należy, że odmienny charakter ma późniejsza twórczość Lech: jej trzecia książka, *Trans* (Mikolów 2016), cechuje się wyraźnym odejściem od melancholizno-katastroficznych tematów, a przynajmniej odrzuceniem banalnych klisz, wcześniej bez wątpienia nadobecných w utworach autorki z Rzeszowa.

to nic, chowa się za rękami. Tam będzie wzbierać,
będzie zarastać łuską i uczyć się przelykać¹³.

Wracamy zatem do podjętego we wstępie tematu bloków dzieciństwa, choć oczywiście nie o dzieciństwo toczy się tu gra (w takim przypadku jako czytelnik czułbym się pewnie zaspokojony; „jażń emergentna” Daniela Sterna mogłaby nam sporo powiedzieć o samej poezji¹⁴), ale o wciąż nieprzepracowaną traumę, która nieubłaganie trwa w dorosłym życiu; ostatecznie jednak upokorzenie (działające oczywiście w ramach dobrze znanej kompozycji: chłopcy–dziewczyna, grupa–jednostka) jest dla paranoicznego podmiotu zbawienne, bo to ono jawi się jako przedmiot adoracji, rytualizacji i transcendentna zasada porządkująca rzeczywistość. Upokorzenie konstytuuje ów podmiot, jest jedynym elementem, który pozwala mu zachować pozór kohezji – może zajmować bardzo niskie miejsce w wertykalnym porządku, jeśli tylko pozwoli to zachować legitymację owego porządku, bez niego bowiem rozpadnie się wszystko, w co wierzę. Bohaterka gotowa jest na męczeństwo (a nawet na uczynienie męczeństwa jedynym rdzeniem swojej tożsamości, co jasno wynika z pełnej lektury książek Lech), byle nie dopuścić do „rozpuszczenia się” jej ciała w nie tylko niehierarchicznym, ale i nieposegmentowanym, spójnym ciele świata; obsesyjne strzeżenie granic własnego istnienia, odrzucanie monistycznej perspektywy, motywowane jest – paradoksalnie – egoistyczną potrzebą zachowania resztek bezpieczeństwa, strachem przez skokiem w otchłań chaosu, który byłby początkiem *exodusu*. To rodzaj procesu psychicznego, który w ponadjednostkowej skali przypominałby budowanie strzeżonego osiedla, upośledzającego w swej strukturze kompetencje społeczne mieszkańców i wzmagającego jeszcze ich poczucie zagrożenia czającego się rzekomo na zewnątrz, choć w rzeczywistości cała brutalność świata skryta jest właśnie po drugiej stronie ogrodzenia – ogrodzenia, czyli instrumentu represjonującego ze swej natury i to, co poza nim (jako wykluczone), i to, co wewnątrz niego (jako coś znajdującego się o włos od wykluczenia, wiecznie balansujące na granicy).

Kawalki szkła pod skórą: to być może kluczowy element wiersza i zarazem moment największej porażki dominującej tu perspektywy. Dla rozradowanego dziecka chwila dezintegracji ciała jest tragicznym przeżyciem, ale i przede wszystkim szansą na przekroczenie paradygmatu ustanawianego przez aparat pochwycenia, ustanawiający rządy silnego „ja”, do którego później zawsze trzeba będzie wracać jako do modelowego „sposobu istnienia”, jedyne mieszczonego się w normach.

¹³ J. Lech, *Zapaść*, Łódź 2009, s. 19.

¹⁴ Zob. F. Guattari, *Chaosmosis*, przeł. P. Bains i J. Pefanis, Bloomington-Indianapolis 1995, s. 19, 65.

Owszem, ból fizyczny skłania w pierwszym odruchu do osadzenia „się” tu i teraz, do wyostrenia granic oddzielających moje ciało od tego, co jest ciałem obcym i zagraża mojemu Terytorium – ale zarysowuje się tu jeszcze drugi wektor, wskazujący zupełnie inny kierunek i wyznaczający linię ujścia: subwersja polegałaby na przyjęciu ciała zdezintegrowanego jako mającego taką postać już w punkcie wyjścia, a nie dopiero w chwili jego naruszenia przez „zewnątrzne” zagrożenie. Dlaczego ostatecznie złożona struktura układu somatycznego miałby mieć większe znaczenie w procesie wytyczania kresów tożsamości niż niejednoznaczna relacja między skórą i szkłem?

Tego rodzaju refleksja może osłabić granice Terytorium, wcale jednak nie po to, by można było uciekać w pozbawione potencji działania formy bezpodmiotowe, ale by wyznaczyć nowe, inne Terytorium, eksperymentalną formę podmiotu, nie tak bardzo przywiązane już do zinternalizowanych instrumentów kontroli, ale odrzucającego „ja” modele: kartezjańskie, freudowskie. Tymczasem bohaterka wiersza „chowa się za rękami” by „zarastać łuską”; zamiast wyzwalać pragnienie, szukając dla niego najbardziej spektakularnego molekularnego ujścia, kieruje jego przepływ liniami molarnymi; kiedy mianuje się ją „Dziwną”, jest o krok od procesu stawania-się-schizofreniczką, ze strachu przed rozpadem norm – represjonujących ją przecież – wybiera jednak drogę paranoiczną: „To moja wina... Moment introjeckji. Złapawszy życie na haczyk, siły reaktywne mogą powrócić do siebie. Interioryzują winę, uznają się za winne, zwracają się przeciw sobie”¹⁵.

Poezja stroniąca od tematów związanych z formami życia społecznego, kwestii jednoznacznie politycznych czy dotyczących zagadnień współczesnej ekonomii częstokroć czytania jest jako twórczość mocno osadzona w prywatności – absolutnie nie kwestionuje zasadności tego sposobu lektury, znacznie większego problemu jednak przysparzają mi już próby wyizolowania owej prywatności z szerszego kontekstu. Schizoanalityczna lektura poezji skupionej na procesach psychologicznych czy dyskursach „indywidualistycznych” – szczególnie lektura guattariańska – pozwalają rzucić na nią inne światło, umykając przy tym zarzutom o instrumentalizację i nadużycia. Molekularne podejście do „młodych”, melancholicznych dykcji poetyckich, które apogeum osiągnęły w książkach *Jędrka* i *Lech*, pozwala już w blokach wrażeń i afektów odnoszących się do procesów psychicznych poszukiwać mechanizmów tarasujących drogę późniejszym, „prawdziwym” rebeliom. To rzecz kluczowa, która, jak sądzę, wkrótce stanie się w krytyce literackiej oczywista: fundamentalne walki polityczne rozgrywają się tam, gdzie nigdy nie byłibyśmy skłonni ich szukać.

¹⁵ G. Deleuze, *Nietzsche...*, s. 71.

BIBLIOGRAFIA

1. G. Deleuze, *Falda. Leibniz a barok*, przeł. M. Janik i S. Królak, Warszawa 2014.
2. G. Deleuze, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2012.
3. G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Warszawa 2014.
4. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
5. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2012.
6. M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Warszawa 2011.
7. F. Guattari, *Chaosmosis*, przeł. P. Bains i J. Pefanis, Bloomington-Indianapolis 1995.
8. F. Guattari, *Molecular revolution. Psychiatry and Politics*, przeł. R. Sheed, Harmondsworth-New York 1984.
9. G. Jędrek, *Badland*, Łódź 2012.
10. D. Kujawa, *Transenergetyczna euforia. O wierszach Roberta Rybickiego*, „artPapier” 2016, nr 23 (311).
11. D. Kujawa, *Co może poezja? Poza dychotomią autonomii i zaangażowania*, „Fragile” 2016, nr 1 (31).
12. J. Lech, *Zapaś*, Łódź 2009.
13. K. Marks, *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy*, przeł. M. Nicolaus, New York-Toronto 1973.
14. B. Spinoza B., *Traktaty. Etyka*, przeł. I. Halpern, Warszawa 2009.

TOMASZ DALASIŃSKI

**Ciało i prawda.
Negatywny wymiar somatyczności w poezji
Jacka Podsiadły¹**

„Własne ciało – tyle mogę ocalić”.

Jacek Podsiadło, *Wyżymić świat* [71]²

Zajmując się – choćby stosunkowo pobieżnie, czy, jak w wypadku tego szkicu, aspektowo – problematyką cielesności w poezji Jacka Podsiadły, można podzielić zdziwienie, jakie wyraziła niegdyś badająca problem cielesności w wierszach pomieszczonych w najważniejszych antologiach nowej poezji polskiej lat 90. XX wieku Krystyna Pietrych:

To, co zaskakuje w trakcie lektury wszystkich czterech antologii – to nie, jak się spodziewałam, intensywna obecność ciała, nagiego i spontanicznie dzikiego (wszak „przyszli barbarzyńcy”), lecz raczej jego bądź odsunięcie (gdzieś na bok, jako swoista marginalizacja), bądź przesłonięcie (nie tyle wstydlive, co kulturowo-lingwistyczne). Zastanawiające wydaje się to, że poeci egzystencji codziennej i indywidualnej ekspresji bynajmniej nie są poetami doznań cielesnych [...] ³.

Sytuacja opisana przez Pietrych może zaskakiwać tym bardziej, że przecież to właśnie lata 90. są czasem, jak określiła to Beata Przymu-

¹ Szkic stanowi poszerzoną i uzupełnioną wersję artykułu *Do/prawdy? Kilka uwag o cielesności w poezji Jacka Podsiadły* opublikowanego w „ProLogu” 2014, nr 1.

² J. Podsiadło, *Wyżymić świat*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 2003, s. 71. Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z tego zbioru; liczby w nawiasach kwadratowych oznaczają odpowiednie numery stron.

³ K. Pietrych, *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*, [w:] *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Łódź 2010, s. 51.

szala „nadrabiania zaległości”⁴ wobec kultury Zachodu – włącznie z zaległościami dotyczącymi dyskursów o seksualności, feminizmie, reprezentacji i prywatności, a więc w ten czy inny sposób odnoszących się do problemu cielesności.

Obecność problematyki związanej z ciałem w poezji Podsiadły pod względem ilościowym wypada stosunkowo skromnie; gdyby pokusić się o jakieś (przybliżone chociażby) dane statystyczne, okazałoby się, że motyw ciała pojawia się wierszach autora *Arytmii* znacznie rzadziej niż takie motywy, które zdawałyby się od niego – przez wzgląd na charakter tej twórczości – o wiele mniej uprawnione. Nie zmienia to jednak faktu, że cielesność u Podsiadły mimo jej (stosunkowo) sporadycznego występowania jest semantycznie wielowymiarowa; jeżeli już poeta porusza zagadnienie ciała, to czyni to na wiele rozmaitych sposobów i w wielu odmiennych kontekstach. Wobec powyższego niemożliwe wydaje się wielostronne zanalizowanie interesującej nas kwestii w ramach jednego szkicu. Możliwe jest natomiast stworzenie zarysu, i to zarysu ograniczonego do wybranych płaszczyzn badawczych.

Wstępne rozpoznania, jakie poczynić można na podstawie lektury wybranych wierszy Podsiadły operujących motywiką i topiką związaną z cielesnością, dotyczą elementarnej dla całej twórczości autora *Języków ognia* problemu, jaki stanowi Prawda (nieprzypadkowo pisana z wielkiej litery) i powiązana z nią osobowa tożsamość. Aby jednak bliżej przyjrzeć się tej kwestii, należy już na początku rozważań zastanowić się, w jakim miejscu najważniejszego chyba obecnie (również w perspektywie kategorii prawdziwości i tożsamości) dyskursu o cielesności, tj. dyskursu na temat potencjalności reprezentacyjnej ciała, sytuuje się poezja Podsiadły.

1. (Nie)przedstawienie i „nagość”

Kwestia przedstawienia – i nieprzedstawialności – jak chyba żadna inna zdominowała współczesny dyskurs kulturowo-literacki dotyczący cielesności. Nie ulega wątpliwości, że kwestia ta powiązana jest z nieco już wygasłym, acz wciąż tłącym się, sporem o ramy definicyjne, cezury i ogólną charakterystykę nowoczesności oraz ponowoczesności.

Michał Paweł Markowski, który swego czasu bardzo dogłębnie zajmował się omawianym zagadnieniem, stwierdził, że cały nowoczesny dyskurs o cielesności cechuje idolatria: zanikanie i ponowne pojawianie się ciała nie w jego autentyczności, ale w perspektywie obrazu⁵. Ponowoczesność tę „obrazowość” przenosi z kolei w jeszcze inny wymiar,

⁴ B. Przymuszała, *Ciało czujące. Kilka uwag o cielesnym doświadczeniu (nie tylko) w poezji najnowszej*, [w:] *Cielesność...*, s. 9.

⁵ Zob. M.P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 82.

nazywany najczęściej wirtualnym (Bogusława Bodzioch-Bryła mówi w tym kontekście o cielesności post-ludzkiej⁶), a więc na rozmaite sposoby zapośrednicza. Okazuje się wobec tego, że w granicach nowoczesności i ponowoczesności niemożliwe jest ukazanie ciała „nagiego”, autentycznego – ciało zawsze postrzegane jest albo „jako-coś”, albo przez pryzmat czegoś innego niż ono samo. Opozycja ta, zdaniem Markowskiego, jest możliwa do przekroczenia, ale aby to uczynić, należy całkowicie zrezygnować z operowania kategoriami idolatrii i mediatyzacji, tj. – trzeba przewyciężyć zarówno nowoczesne, jak i ponowoczesne dyskursy reprezentacyjne poprzez wypracowanie nowej formuły cielesności i nowego języka opisu ciała⁷.

Lektura wielu wierszy Podsiadły nie pozostawia wątpliwości, że w tej poezji mamy do czynienia z obydwooma rozpoznanymi przez Markowskiego typami dyskursu o przedstawialności ciała. Z jednej strony ciało przedstawiane jest jako obraz, a więc to, co oglądane (*hic et nunc*), wyobrażane czy wspomniane, w każdym jednak wypadku – możliwe do nazwania i opisanie, a w związku z tym poddające się procesom reprezentacji:

Myślę o tobie. O twoich stopach i dziesięciu palcach przy nich.
Myślę o twoich piętach i stawach skokowych,
o kurczących się w nich i rozkurczających, kiedy idziesz,
ścięgnach. Myślę o twoich kolanach.
O udach i o nadających im kształt dwugłowych mięśniach podobnych
do dobrych smoków. Myślę o twojej vaginie, biodrach i pośladkach.
Myślę o twoim brzuchu i o tym, co przyśniłoby mi się, gdybym zasnął
z głową na nim. Myślę o twoich plecach z wyczuwalną pod palcami
linią delikatnego, podatnego na urazy kręgosłupa. Myślę o twoich
wnętrznosciach, o żołądku, nerkach, płucach i sercu, których praca
utrzymuje cię przy życiu. Myślę o twoich łopatkach, które kiedyś całowałem
i o bliźniakach obojczykach. Myślę o twoich unoszących się i opadających
piersiach. Myślę o twojej szyi i o wiszącej nad nią skale
twarzy z łagodną linią podbródka. Myślę o twoich wiotkich ramionach
z mięśniami drobnymi jak u dziecka.
Myślę o palcach trzymających długopis, kiedy piszesz
listy do mnie i kiedy sporządzasz listy zakupów.
Myślę o twoich ustach i mikroskopijnej bliźnie pod nimi.
Myślę o twoim nosie, oczach, uszach i włosach. Myślę
o twoim zabawnie mądrym czole i o gmatwaninie ścieżek
krzyżujących się w twoim mózgu. Nie chciałbym, żeby spytano mnie
teraz, o czym myślę. [*Jadąc do ciebie*, 64-65]

⁶ B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2011.

⁷ Zob. tamże, s. 90.

To werystyczne, a nawet naturalistyczne przedstawienie ciała – przedstawienie z anatomiczną, dodajmy, precyzją – można potraktować jako liryczny głos w sprawie problemów reprezentacji cielesności. Głos dość specyficzny: opis ciała ukochanej kobiety poprowadzony został wertykalnie, jego punktem kulminacyjnym jest zatem umysł. Pełne przedstawienie ciała możliwe jest, zdaje się sugerować Podsiadło, jedynie w warstwie umysłowej (co jednak niezmiernie ważne – reprezentowanej somatycznie, poprzez obraz mózgu); to właśnie w niej następuje uwspólnienie obiektu opisu i tego, kto opisu dokonuje. Dzięki temu za kluczowy moment cytowanego fragmentu poematu *Jadąc do ciebie* uznać należy somatyczną reprezentację tego, co niesomatyczne, zgodnie z którą przedstawienie cielesności możliwe jest tylko i wyłącznie za pośrednictwem jej samej, chociaż nie w niej i nie poprzez nią, a poprzez umysłowość, jest ono realizowane. Tylko bowiem myśl – to, co poza- czy ponadcielesne – jest w stanie produkować i reprodukować obrazy somatyczności. Podobnie rzecz wygląda we fragmencie wiersza *Brother Death Blues*, w którym opis martwego ciała brata – stanowiący jeden z dowodów na fortunność rozpoznania Markowskiego, że martwe ciało „jest milczące, nieme i bezsensowne i tylko czeka na swoją metamorfozę, na swoje przedstawienie, które natychmiast pozbędzie się jego dosłowności, naturalności, przemijalności [...]”⁸ – jest rodzajem wizualizacji, obrazowej konceptualizacji cielesności, a więc *sui generis* operacją somatyczno-intelektualną:

Najpierw leży w kostnicy. Ludzka rzecz:
kładę mu rękę na czole.
Pierwszy raz w życiu.
Jest przyjemne jak zimny kamień⁹.

Z drugiej natomiast strony cielesność w poezji Podsiadły jest bardzo często nie tyle wizualizowana, co dyskursywnie mediatyzowana (nawet jeśli ta dyskursywna mediatyzacja jest sekundarna w stosunku do generowania obrazu ciała). *Explicite* sytuacja taka pojawia się w wierszu *Zdania, fale* [165]:

Widziałem wczoraj w telewizji księżycowy krajobraz ludzkiej skóry w
potężnym powiększeniu, włos jak bambus, bagnisko potu
[i loju nadających
skórze miłą jedwabistość – – –

⁸ M.P. Markowski, *Ciało (nowoczesne)*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 9, s. 88.

⁹ J. Podsiadło, *Brother Death Blues*, [w:] tegoż, *Kra*, Kraków 2005, s. 32.

Funkcję pośrednika pełni w powyższym fragmencie ekran telewizyjny, który staje się już nie tylko przekazywaczem, ale i – po McLuhanowsku – samym przekazem, samą treścią aktu komunikacji. Telewizja, co prawda, prezentuje ciało, lecz tak naprawdę to właśnie ona produkuje, dokładniej rzecz ujmując – generuje kategorie, w jakich widz postrzega i w jakich interpretuje cielesność (zarówno cielesność w jej ogólności, jak i cielesność własną). Sytuacja ta zdaje się dowodzić, że niemożliwe jest bezpośrednie i autentyczne doświadczenie ciała, gdyż każde doświadczenie jest w jakiś sposób przetworzone, „naddane” czy sugerowane. Podobnie rzecz wygląda w *Nauce o człowieku* [273].

„Więc znaczę tylko tyle. Tak mało”. Dziewczyna odkłada
podręcznik anatomii do płóciennej torby
i patrzy za okno. Mgła nie pozwala widzieć dalej.
Lecz tylko tam można uciekać, z tej strony napierają ludzie,
autobus jest pełen. „Tak mało”. Znów sięga po książkę.

W wierszu tym *implicite* (poprzez konstrukcję sytuacji lirycznej) pojawia się dyskurs nauk biologicznych, który determinuje sposób postrzegania własnej cielesności przez bohaterkę tekstu. To właśnie ten dyskurs – jako przekazywacz i jako przekaz – a nie sama cielesność jest podstawą do zaistnienia refleksji na temat ciała i egzystencji człowieka. Refleksja ta zostaje przez ów dyskurs ukierunkowana materialistycznie; być może odwołanie się w tym miejscu do toposu *vanitas* byłoby pewnym nadużyciem, jednak bez wątplenia perspektywę refleksji wyznacza niewielka wartość somatyczności postrzeganej w izolacji od tego, co cielesności może gwarantować transcendencyjność.

Mimo tego, że w poezji Podsiadły cielesność skazana jest zawsze na jakiś rodzaj zapośredniczenia, podmiot nie rezygnuje z prób reprezentacji, opisanie i zdefiniowanie „nagości” jako *stricte* somatycznego wymiaru egzystencji:

Jestem błądliwy i o białym brzasku przez pięć minut niewidzialny,
nim z powietrza poszarpany kontur ciała znów mi wyróżnie słońca palnik.
[*Słynne ucieczki (Ciagle jestem w W.), 419*]

Dzieje się tak, jak wolno zakładać, z powodu tego, że dyskurs cielesności jest przez Podsiadłę często przenoszony ponad dyskurs o cielesności. Oznacza to, iż podmiotowa percepcja świata i samego siebie odwraca się od konceptualizacji cielesności w kierunku próby przedstawienia ciała samego w sobie, niezniekształconego przez konwencje kulturowe. W takich sytuacjach – przyznać trzeba: najbardziej interesujących – zasadniczym problemem nie jest już opozycja między nowoczesnymi i ponowoczesnymi dylematami związanymi z repre-

zentacją cielesności, ale kwestia tego, na ile cielesność – to, co nie tylko może zostać językowo przedstawione, ale i co samo może przedstawiać – jest domeną poznania, autentyczności egzystencji i prawdziwości.

2. Do/prawdy?

Dążenie do ukazania somatycznej „nagości” sprawia, że możliwym jest poczynienie założenia, iż ciało w poezji Podsiadły stanowi swoiste medium poznania świata i samopoznania się podmiotu. Jednak mediatyzacja, o jakiej tutaj mowa, nie jest mediatyzacją w ujęciu McLuhanowskim; „nagiej” cielesności w poezji Podsiadły nie można włączać w teorię przekąźnika jako przekazu¹⁰. Znacznie bliższym kontekstem estetycznym dla omawianego zagadnienia zdaje się być koncepcja filozofii somatycznej Richarda Shustermana, według której ciało samo w sobie stanowi medium podmiotowego uczestniczenia we własnym życiu i w otaczającym świecie¹¹. Medium to może być zarówno formowane przez podmiot, jak i może formować sposób jego kontaktu z rzeczywistością. Dobrze widać to na przykład w wierszu *Satja* [9]:

słowo zmieniać w ciało
ciała nie ukrywać pod siódmą suknią
nie przebierać w słowach ani w strojach

[...] wyrzucić kamień z rękawa
i bez wielkich słów odejść od Boga
do siebie

„Satja” to hinduistyczne pojęcie określające jednocześnie prawdę i rzeczywistość; przetłumaczyć je można jako „chwytanie się prawdy”, dążenie do zgodności z rzeczywistością¹². Według Podsiadły owo „chwytanie się prawdy” warunkowane jest odkrywaniem czy ujawnianiem cielesności, prezentowaniem „nagości” jako ścieżki wiodącej do podmiotowej prawdy o sobie samym. Prawdę taką stanowi właśnie somatyczność, która, odrywając się od metafizyczności („odejść od Boga”), wskazuje na pojedynczą egzystencję w ujęciu doczesnym jako na jedyną możliwą do realnego percypowania właściwość podmiotowości. Prawda o człowieku, zdaje się twierdzić Podsiadły, leży w samym człowieku, w jego najbardziej rudymentarnych, cielesnych reakcjach. Zgodne jest to

¹⁰ M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.

¹¹ Zob. R. Shusterman, *Somatoestetyka a problem ciała/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i przeł. W. Małecki, Wrocław 2007, s. 74.

¹² „Sanskrycki wyraz *satya* [...] można z pewnością przełożyć jako »prawdę«, ale także jako »coś rzeczywistego« lub »faktycznego?» – R. Gethin, *Podstany buddyzmu*, przeł. T. Macios i A. Stępień, Kraków 2010, s. 56.

zresztą nie tylko z pragmatystycznym stanowiskiem Shustermana („najbardziej oczywistym lokum niedyskursywnej bezpośredniości jest odczucie cielesne”¹³), ale i z fenomenologicznym ujęciem Maurice’a Merleau-Ponty’ego, dla którego cechą dystynktywną somatyczności stanowi jedność istnienia i cielesności, nieodłączność „ja” od ciała i bezpośredniość cielesnego doświadczenia świata¹⁴. Można więc powiedzieć, że w projekcie poetyckim Podsiadły – a już na pewno w jego wczesnej fazie – cielesność jest, czy, przynajmniej, stara się być, tym, co opiera się władzy dyskursów, co może zostać przekazane i pokazane w kształcie bezpośrednim i w pełni autentycznym. To ciało jest prawdą, jest wytwórcą sensowności; to zaś, co cielesność przykrywa, co ją oddziela od zewnętrzności, postrzegane jest w kategoriach fałszu. Spójrzmy w tym kontekście na fragment *Petycji* [22]:

Przybiegł, by mówić o śmierci,
o tym, że koszula w której się ukrywam
jest rezerwatem, gettem, trumną.

Koszula stanowi tutaj metaforę narzucanych podmiotowi konwencji rozumianych jako bariery oddzielające go od rzeczywistości. Bariery te (dookreślane poprzez obciążone dyskursywnie pojęcia rezerwatu, getta i trumny) nie pozwalają mówiącemu „ja” na realne zjednoczenie się z Innym. Tym Innym w wypadku wierszy Podsiadły jest najczęściej natura:

Nim wszedłem do strumienia, zdjąłem buty, by woda, piasek
i moje ciało stanowiły jedno [*Ósmy wiersz ekozoficzny*, 294],

a także – czy może przede wszystkim – natura człowieka skrywana pod powłoką *Wyglądu zewnętrznego* [159]:

Chciałbym, żeby pająki i ćmy zamieszkały w moich włosach.
Mógłbym też nosić w ustach dżdżownice i gąsienice.
Może nawet dobrze byłoby, gdyby kura, której się przyglądam,
Rozgrzebywała moje ciało, nie ziemię.

Dążenie do prawdy to wobec tego dążenie do zjednoczenia się cielesności ciała jako „nagości” (lub, jak w *Ósmym wierszu ekozoficznym*, „bosości”) z cielesnością natury, w tym: z cielesnością jako naturą człowieka. Sytuacja ta nie może dziwić – Podsiadło, przywołując jedną

¹³ R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 209.

¹⁴ Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 430.

z najstarszych kulturowych dychotomii, staje po stronie natury, traktując kulturę jako domenę „sztuczności” przeciwstawianą autentyczności doznawania i poznawania. Prawda leży w naturze, także w naturze ciała – a więc w tym, co instynktowne, niedeterminowane do końca ani racjonalnie, ani wolitywnie:

Dochodziła północ. Toast gonil toast, Sasza śpiewał antysowiecką piosenkę.
Upojone jej prostym rytmem,
ukrywające żalobę za paznokciami
moje ciało radowało się alkoholem.
To ono kazało mi szukać tej kobiety
w pokoju, gdzie spała tylko jej córeczka
i jedynym, co można by nazwać
kobietą, była ciemność. [*Balanga*, 33]

Poszukiwanie seksualnego spełnienia w *Balandze* jest poszukiwaniem prowadzonym przez ciało, które „raduje się alkoholem”, a więc ciało, częściowo przynajmniej, wyjęte spod władzy kulturowo determinowanych reguł sankcjonowanych przez rozum i wolę. Prawda (tutaj reprezentowana seksualnie) tkwi w działaniu instynktownym, w pierwotności seksualnego popędu, a nie w naddanych instynktowi rozumie i konwencjach kulturowych. Kwestie te zdają się dość wyraźnie świadczyć o tym, że Podsiadło traktuje cielesność w sposób zbliżony do Donalda Davidsona¹⁵ – jako „bezpośrednik”: to właśnie ciało, którym poznajemy rzeczywistość, samo w sobie tej rzeczywistości doznaje w sposób bezpośredni. Doznawanie to jest, rzecz jasna, wyrażane w języku i poprzez niego; język z kolei, nakładając się na ciało, tj. reprezentując cielesne poznawanie rzeczywistości, czyni obraz rzeczywistości (rezultat poznawania) nieprzezroczystym i zniekształconym. Mimo tego zniekształcenia sam akt poznawania świata i samego siebie pozostaje aktem somatycznym i bezpośrednim. W związku z tym nie może zaskakiwać, że prawda mieści się tylko i wyłącznie w samym cielesnym, w jego „nagości”:

Pod ziemią ciała kwitną wiszące na nitkach
ogrody. Jest cicho. Rośliny w doniczkach
boją się oddychać. I tylko moja dusza
porusza się, jak dziecko. [*Noc nr 138*, 267]

Pojawia się tutaj jednak pewna wątpliwość: czy „nagość”, jaką wykoncypować można z powyższego wiersza, jest tożsama „nagości” pojawiającej się we wcześniej przywoływanych utworach? Nie da się

¹⁵ „Nie widzimy świata poprzez język, tak samo jak nie widzimy świata poprzez nasze oczy. Nie patrzymy przez oczy, lecz oczami [podkr. aut.]” – D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 131.

przecież nie zauważyć, że *Noc nr 138* przeczy tezom zawartym chociażby we wzmiankowanej *Satji*. Otwierająca ten wiersz z pozoru arcsomatyczna metafora ogrodów może bowiem zostać skonfrontowana – do czego uprawniają dwa ostatnie wersy – z ogrodem rajskim. Obraz duszy znajdującej się „pod ziemią ciała” należy interpretować jako zgodę na to, że prawdę o somatyczności wyznacza metafizyka. To właśnie dusza określa cielesność i sprawia, że ciało jest ciałem, czyli prawdziwością. Czy zatem mamy tu do czynienia z elementami pewnego przewartościowania w sposobach myślenia o cielesności i metafizyczności? Twierdząca odpowiedź na to pytanie może zostać zaaprobowana w kontekście późniejszych książek poetyckich Podsiadły, w których owo przewartościowanie jest już bardzo wyraźne, częstokroć nawet werbalizowane. Zwróćmy na przykład uwagę na takie, niezwykle symptomatyczne, zdanie z wiersza *Opole. Ekloga czerwcową* z tomu *Kra*: „w publicznych wodach płodowych kąpią się przechodnie”¹⁶. Somatyczność staje się tutaj metaforą już nie pojedynczego człowieka, pojedynczej egzystencji-prawdziwości, ale świata. Świat rodzi ludzi, a właściwie: utrzymuje ich przy życiu jako płody, a więc jako organizmy niegotowe i niedojrzałe. Jak w takiej sytuacji wygląda ludzkie życie? Czy jest ono prawdziwe – w tym sensie, w jakim o prawdziwości mówić można w odniesieniu do jej koncepcji zaprezentowanej w *Satji*? Czy też jest ono jedynie namiastką prawdy, oczekiwaniem na autentyczne życie postnatalne, o którym nie wiadomo nic, nawet – o którym nie wiadomo, czy w ogóle nadejdzie? Okazuje się, że w *Opolu...* prawda zostaje zawłaszczona przez somatyczny dyskurs, który jednak nie jest już dyskursem pojedynczego ciała, ale dyskursem świata, zewnętrznego. Podobnie sprawa wygląda w „*Zaczarowanym ołówku*” z tego samego tomu:

Z lęku, z okazji śmierci
snu, z racji życia ciała,
skradłem z hotelu ręcznik [...].

Wrócić do ciała, do smutku. [...]

Twoje i moje ciało
jak dzieci teraz płaczą.
Cieszymy się tą rozpaczą¹⁷.

Ciało, co prawda, nadal „żyje”, ale czy jest to życie prawdziwe? Jeśli tak, to skąd ten somatyczny smutek? Smutek, co należy podkreślić, spowodowany odczuwalną przez ciało własną doczesnością, tymczasowością, która w tym kontekście wcale nie nosi znamion prawdziwości?

¹⁶ J. Podsiadło, *Opole. Ekloga czerwcową*, [w:] tegoż, *Kra*, s. 9.

¹⁷ Tenże, „*Zaczarowany ołówek*”, [w:] tegoż, *Kra*, s. 14-15.

Wydaje się, że „rozpaczyć”, o jakiej mowa w ostatnim wersie, spowodowana jest niepewnością ciała co do samego siebie, co do własnej „nagości”, autentyczności. Tak właśnie przedstawia się sytuacja w wierszu *Międzygórze. Sny*:

Prrr, ciało niepewne jak linoskoczek, jak duch.

A czym się marzy? Nie ciałem?¹⁸

Podsiadłowe „ciało niepewne” przypomina do pewnego stopnia opisaną przez Henry’ego Habberley’a Price’a koncepcję życia odcieleśnionego, zgodnie z którą „życie osoby pozbawionej ciała może być podobne do świata snu. [...] Osoby odcieleśnione mogłyby nie wiedzieć, iż nie mają ciała”¹⁹. Cieleśność wąpiąca we własne istnienie jest jednocześnie cieleśnością poszukującą innego od niej samej punktu oparcia, niesomatycznego zakorzenienia dla autentyczności podmiotowości. Tego zakorzenienia nie odnajduje ona jednak w metafizyce, bowiem duch jest równie niepewny, jak samo ciało. Gdzie więc szukać „nagości” egzystencji, tym samym: właściwej tożsamości człowieka? Odpowiedź może wydać się paradoksalna: pomimo wszystko – w cieleśności. A to dlatego, że zniweczenie ciała wcale nie musi oznaczać zniweczenia tego, co samo ciało jest w stanie reprezentować, mianowicie – idei. Tak dzieje się chociażby w przejmującym wierszu *List z tego świata do Jah’decka. One love* [269], w którym opis wyniszczającej organizm choroby nowotworowej zamknięty zostaje zaczerpniętym ze słynnej piosenki Boba Marley’a stwierdzeniem „Miłość jest jedna”. Ciało umiera, ale pozostaje po nim to, co owo ciało dookreślało – idea właśnie, w tym konkretnym wypadku idea miłości. Za pośrednictwem idei, czyli tego, co ponadsomatyczne, podmiotowość jest w stanie budować własną tożsamość w oparciu o samą cieleśność jako medium ją reprezentujące. Tak czy inaczej zatem o tożsamości „ja” nie decyduje, zdaniem Podsiadły, nic innego niż somatyczność, choćby była ona zaledwie konotowana przez *stricte* niecielesne kategorie, których wszakże od cieleśności ściśle oddzielić niepodobna.

3. Cieleśność i tożsamość

Wyznacznikiem tożsamości człowieka w poezji Podsiadły pozostaje ciało. Ta konstatacja, którą zamknięta została poprzednia część szkicu, nie ma charakteru aksjomatycznego – aby przynajmniej w przybliżeniu ją dookreślić i umotywować, należy poruszyć choćby kilka najistotniejszych problemów.

¹⁸ Tenże, *Międzygórze. Sny*, [w:] tegoż, *Kra*, s. 16.

¹⁹ I. Ziemiński, *Zagadnienie śmierci w filozofii analitycznej*, Lublin 1999, s. 358.

Rozpocząć trzeba od niezwykle interesującego przypadku pozornego samookreślenia się ciała realizowanego w wierszu *Moje ciało w ulewie mówi* [432], w którym w rolę podmiotu mówiącego (za pomocą użycia pozorowanej mowy zależnej) wchodzi samo ciało:

Zakute w guziki, ekłery, sprzączki i sznurowadła
służę mu jak potrafię, pozwalam się nakłaniać
do wysiłku, staram się być piękne, to mnie przeszywa ból.
Wystawione na pogody nieprzyjemne i ciemne
robię, co do mnie należy, nie buntuję się ni uciekam.
Podsluchuję jego myśli, lubię ich słuchać,
są monotonne jak muzyka: co zrobić ze sobą dzisiaj,
ona jest tak daleko, taka obca, co zrobić ze sobą
bez lotni, która pomogłaby unieść samego siebie.
Czasem pomagam mu, udaję zmęczenie lub każę
gwałtownie zaprzęgnąć pierwszej dziewczyny jaka wyloni się zza rogu.
Jest taki, jakby umarł, niewiele mi go zostało.

Wstępne założenie, jakie można poczynić na bazie powyższego utworu, mogłoby brzmieć następująco: dyskurs o cielesności jest tutaj dyskursem ciała – to ciało przejmuje funkcję „ja” wyznaczającego granice egzystencji, choć jednocześnie nie rości sobie ono prawa do bycia tym, co definiuje jej całościowość. Sfera somatyczna odróżnia się wyraźnie od sfery intelektualnej (rozumowej, myślowej), chociaż, paradoksalnie, samo ciało obdarzone jest pewną świadomością – najprawdopodobniej świadomością fizyczną i instynktowną. *De facto* jednak wydaje się, że Podsiadło prowadzi w omawianym wierszu grę nie tylko z samą cielesnością, ale i z czytelnikiem; wypowiedź ciała ma przecież charakter personifikacji, wobec czego jej rama modalna (określona poprzez konstrukcję tytułu) wskazuje na perspektywę lektury metaforycznej. Innymi słowy – ciało jest tutaj *pars pro toto*, integralną częścią osobowości lirycznego bohatera, który, dookreślając siebie poprzez pryzmat jednego elementu autodefinicyjnego, dookreśla jednocześnie siebie jako całość, definiuje swoją sytuację nie tylko fizyczną, ale i mentalną czy nawet duchową.

To definiowanie nie zmierza jednak, bo zmierzać nie może, do nazwania i wyznaczenia pełnej tożsamości „ja”. Nie wolno bowiem zapominać, że, zgodnie z ustaleniami Jacquesa Derridy, nie istnieje niedyskutowalna samodefinicja, gdyż – na skutek działania mediatyzujących procesów językowych – nie istnieje żadna „własność” podmiotu rozumiana w myśl filozofii analitycznej (tj. jako absolutna idiomatyczność)²⁰. To, co można nazywać „własnością” podmiotu, jest jedynie

²⁰ „Jesteśmy wywłaszczeni z upragnionej obecności w użyciu języka, za pomocą którego chcemy nią zawładnąć” – J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wrocław 1999, s. 217.

rezultatem różnicowania się „ja” w stosunku do innych „własności”. Różnicowanie z kolei sprawia, że podmiot dążący do samozdefiniowania swojej tożsamości jest skazany na wywłaszczenie, czyli pozbycie się „własności” (nominacja jest więc w rzeczywistości przyznaniem się do Inności w sobie). O jakiej zatem tożsamości w odniesieniu do cielesności można mówić w kontekście poezji Podsiadły? Jak się zdaje – o tożsamości dwuaspektowej, tj. o takiej, o jakiej pisał Paul Ricœur. Ricœur, zwracając uwagę na konieczność odróżnienia tożsamości (*ipse*²¹) od identyczności (*idem*²²), zauważył, że oprócz metafizycznej jaźni („bycia tym samym”²³ konstytuowanego czasowo) podmiot cechuje posiadanie właściwości określonej przez niego mianem „charakteru”, na którą składają się niestale, nabierane i tracone wraz z upływem czasu elementy umożliwiające samozdefiniowanie się „ja”. W związku z posiadaniem przez podmiot potencjalności nabywania „charakteru”, tożsamość tekstowego „ja” nie może być sankcjonowana apriorycznie, musi być natomiast konstruowana jako dialektyka *idem* i *ipse*. Jasne więc jest, że „kryterium cielesne nie jest ze swej natury obce problematyce bycia sobą, ponieważ przynależność mego ciała do mnie samego stanowi najpełniejsze świadectwo potwierdzające niesprowadzalność bycia sobą do bycia tym samym”²⁴. Somatyczność wyznacza bowiem fragmenty egzystencji, ale tej egzystencji nie daje się przecież sprowadzić do samego ciała. Wobec tego dziwić nie może fakt, że w poezji Podsiadły o tożsamości i integralności „ja” świadczy nie tylko ciało, ale i jego przekroczenie, pozbycie się tego, co doczesne:

Coraz mniej mam świata do powiedzenia.
Stąd bezwład umysłu, bezład wyobraźni.
Przybądź i obejmij mnie
święty stanie skupienia.
Odbierz mi ciało, zamień w kamień,
w drewno, powietrze, wodę, il.
Muszę być zwiewny, przezroczysty, nierzeczywisty.
Niech język będzie soczewką dla poblasku myśli,
abym mógł mówić, dzielić się
tym „niewiele”, które mnie przepelnia. [*Sprzyjająca aura*, 190]

Usankcjonowanie swojej tożsamości oznacza zgodę na „nierzeczywistość”, tj. na nierealność samego siebie. Tożsamość zatem zdaje się mieć wymiar paradoksalny: brak jej legitymizacji oznacza istnienie, natomiast samookreślenie się, nabycie tożsamości – niemożliwość zaist-

²¹ P. Ricœur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 193 i nast.

²² Tamże, s. 196 i nast.

²³ Tamże, s. 193.

²⁴ Tamże, s. 213.

nienia tego, co rzeczywiste. Tezę tę dobrze dokumentuje fragment wiersza *Udomowienie* [199], w którym pojawiają się znamienne konstatacje (realne ciało jest „zrobione z dymu” i „może / w każdej chwili odpłynąć”) świadczące o tym, iż zyskanie tożsamości nie ma charakteru stałego, nie może być zrealizowane raz na zawsze i nigdy nie jest ani podmiotowym dogmatem, ani tym, poprzez co podmiot dookreśla swoje bytowanie w świecie.

Czy wobec tego cielesność nadal pozostaje prawdziwością, dokładniej rzecz biorąc: Prawdą? I tak, i nie. Teoretycznie somatyczność jest prawdziwa, ale prawdziwa w taki sposób, że jej weryfikowane możliwe jest tylko i wyłącznie poprzez nieustanne odnoszenie się do kontekstu jej przejawiania się, jaki stanowi materialność. Prawdziwość (cielesna) nie jest zatem równoznaczna Prawdzie – Prawda pozostaje poza ciałem, jest dla ciała niedostępna. Co więcej, jest ona niedostępna także dla języka, którym się mówi o cielesności:

Gdy śpię,
bielinek stróż ma dla siebie kapustę mojej głowy.
Grzebie mi w pamięci. Tasuje pliki, kasuje.
I budzę się znowu nie ten. Od nowa zapamiętuje,
jak ślepiec w hotelu. [*** (*Układam w szufladzie pięć harmonijek ustnych...*), 348]

Ciało jest *sui generis* mikroświatem, skóra odgranicza „ja” od nie-„ja” – ale to nie somatyczność jest źródłem Prawdy. Prawdziwa Prawda pochodzi skądinąd, nie można do niej dotrzeć poprzez ciało ani wyrazić jej we w gruncie rzeczy cielesnym (bo przecież przedstawiającym) języku. Przeblyski owej (metafizycznej!) Prawdy, Prawdy sankcjonowanej przez to, co pozaludzkie i ponaddoczesne (motyw bielinka stróża interpretować wszak można jako metaforę anioła) pojawiają się tylko poza świadomością, w nieświadomości, tutaj werbalizowanej poprzez obraz oniryczny.

Okazuje się zatem, że momenty wyłączenia kontroli nad własną percepcją (a do takich należy bez wątpienia moment snu) udowadniają, że prawdziwość, jakiej można doświadczać poprzez ciało, nie jest prawdziwością bezwzględną. Skoro zaś prawdziwość jest gradacyjna, to najbardziej chyba rudymmentarna konstatacja prawdziwości Tomasza z Akwinu²⁵ musi zostać podana wątpliwość z powodu braku skonkretyzowanego desygnatu pojęcia „rzeczywistość”. Wobec tego wolno, jak się zdaje, zamknąć ten szkic stwierdzeniem, że według Podsiadły postawione niegdyś Jezusowi przez Pilata (być może najważniejsze w całej historii filozofii!) pytanie *Quid est veritas?* pozostaje w kontekście soma-

²⁵ „Prawda to zgodność sądu z rzeczywistością” – Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, przeł. F.W. Bednarski, Warszawa 2000, s. 4.

tycznej rzeczywistości nie tylko pozbawione sensu, ale także całkowicie bezpodstawne, co jednak wcale nie znaczy, że w oparciu o cielesność nie można budować – relatywnego i tymczasowego – modelu ludzkiej tożsamości.

BIBLIOGRAFIA

1. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2011.
2. T. Dalasiński, *Do/prawdy? Kilka uwag o cielesności w poezji Jacka Podsiadły*, „ProLog” 2014, nr 1.
3. D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
4. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Wrocław 1999.
5. R. Gethin, *Podstany buddyzmu*, przeł. T. Macios i A. Stępień, Kraków 2010.
6. M.P. Markowski, *Ciało (nowoczesne)*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 9.
7. M.P. Markowski, *Nowoczesność: ciało niedoświadczone*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz i A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.
8. M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
9. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.
10. K. Pietrych, *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*, [w:] *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Łódź 2010.
11. J. Podsiadło, *Kra*, Kraków 2005.
12. J. Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa 2003.
13. B. Przymuszała, *Ciało czujące. Kilka uwag o cielesnym doświadczeniu (nie tylko) w poezji najnowszej*, [w:] *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Łódź 2010.
14. P. Ricœur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003.
15. R. Shusterman, *Somatoestetyka a problem ciała/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wyb., oprac. i przeł. W. Malecki, Wrocław 2007.
16. R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
17. Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, przeł. F.W. Bednarski, Warszawa 2000.
18. I. Ziemiński, *Zagadnienie śmierci w filozofii analitycznej*, Lublin 1999.

MAJA STAŚKO

**Wybór i brak wyboru,
poezja zaangażowana i poezja kobieca.
Doświadczenie aborcji w wierszach Kiry Pietrek**

W niedawno wydanej antologii nowej poezji *Warkoczami*¹, w dziale *Prenatal*, obok wierszy związanych z doświadczeniem ciąży znajduje się jeden wiersz o aborcji. To wiersz Kiry Pietrek z tomu *Język korzyści*.

mamy wreszcie pracoholiczki

świat oszalał na ich punkcie
mają podkrążone oczy
od braku orgazmu

geje jedzą sushi
którego nie lubią

biura matrymonialne
ejakulują przez internet

córka właścicielki
centrum handlu sztuki
zamawia osobistą sesję zdjęciową
dzień przed porodem

nie pyta kto będzie retuszował
jej spuchnięte lydki
bo płaci

mamy unifikację
lesbijek i feministek
mamy unifikację
gejów i feministów

¹ *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula i J. Mueller, Warszawa 2016.

odkąd ciąża jest dyskryminacją
sztuka nie ma sensu

ale trzeba robić coś innego

sprawdzać jak sport i seks
zmieniają nasze życie
zakładać nowe magazyny tematyczne
artysta geniusz czy pracoholik

mogłabym wsadzić wszystkim
którzy każą czytać brytyjskiego vogue'a
oba sutki są spolaryzowane

mogłabym wsadzić wszystkim
oba sutki są obdarzone znakiem + i –
mogłabym wsadzić wszystkim
którzy każą czytać rosyjskiego vogue'a

mamo
przepraszam że nie powiedziałam ci
o aborcji².

1.

Aborcja – w absolutnie intymnym wyznaniu zamykającym wiersz – pojawia się tu nagle i jakby od czapy, bo wcześniej dużo o pracy i pieniądzech raczej. Od czapy? W innym wierszu, *lochy*³, Pietrek szczegółowo opisuje zarządzanie gospodarką reprodukcyjną loch, czyli samic świni domowej użytkowanych rozplodowo: ich życie podporządkowane zostaje produkowaniu mięsa (myślą o nim: moje dziecko) dla osobników gatunku ludzkiego przez zapłodnienie, ciążę i poród, o których w całości decydują ich właściciele. Dalej Pietrek zderza lochy z zarządzaniem gospodarką reprodukcyjną kobiet, czyli żeńskich osobników gatunku ludzkiego: gdy zabiera się im możliwość decydowania o własnym ciele i własnym życiu, więc i o posiadaniu potomstwa, zamienia się je w producentki pracowników i konsumentów (myślą o nich: moje dzieci) dla osobników gatunku ludzkiego przez zapłodnienie, ciążę i poród, o których w całości decydują ich właściciele. W obydwu przypadkach „ciąża rozwija się nawet wtedy / gdy musi kosztem matki”⁴. Ciało, wola, a w efekcie życie żeńskich osobników świni domowej i żeńskich osobników gatunku ludzkiego zaprzęgnięte zostają do reprodukcyjnej roboty, w wy-

² K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010, s. 21-22.

³ Tamże, s. 9-10.

⁴ Tamże.

niku której powstaje towar: mięso lub pracownik i konsument. Z wyprodukowania towaru zyski czerpią nie producentki, lochy bądź kobiety, lecz właściciel: przedsiębiorstwa i korporacje. A właściwie: globalny kapitał.

Pietrek konsekwentnie zderza ze sobą eksploatację zwierząt z eksploatacją kobiet, która dokonuje się przez zaciąganie ich do pracy. Zwierzęta hodowlane wykonują pracę reprodukcyjną, domowe – opiekuńczą. Prace te wykonuje nieodpłatnie kobieta – matka, żona i kochanka:

mój pracodawca zdaje sobie sprawę
żona jest tylko narzędziem
pozostawia ją w moich rękach
potrafi być dobrym narzędziem mówi
jeśli się nią pokieruje⁵.

Dzikię zwierzęta wyznaczają z kolei model *romantycznej miłości*, w której kobieta-zwierzyna ucieka i się nie oddaje, a mężczyzna-mysliwy ją goni i bierze – im bardziej nie oddaje się kobieta, tym więcej wysiłku w jej zdobycie musi włożyć mężczyzna, więc tym większą ma ona wartość: to praca mężczyzny decyduje o wartości kobiety. To zaś podstawowa zasada wartości (czyli wartości wymiennej) w gospodarce towarowej: to praca włożona w produkcję towaru decyduje o jego wartości. Po zdobyciu towar służy jako narzędzie: usługi seksualne, praca reprodukcyjna i opiekuńcza są nieodpłatne, więc wpisują się w model niewolniczy, jeśli założymy, że każda praca, za którą pracujący nie otrzymuje wynagrodzenia, to niewolnictwo (więc każda praca zwierząt, oczywiście). Kobieta działa tu więc zarówno jako pracownica, jak i towar, podobnie jak zwierzęta. Gdy włoży się w nią odpowiednio dużo pracy, zyskuje na wartości: na tak zbudowanym utowarowieniu kobiet działa olbrzymia część przemysłu odzieżowego, kosmetycznego i chirurgicznego. Nieważne, kto pracuje w tych przemyślach i w jakich warunkach, nieważne, kto retuszuje spuchnięte łydki ciężarnej, bo ciężarna płaci – inwestuje w siebie kosztem tych, których na to nie stać. Za wartością kobiet jest praca – zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Po prostu: pracowników najemnych.

Dlatego w wierszu z tomu *Statystyki* Pietrek pisze: „kobiety i zwierzęta mają prawo / wystąpić w dyskusji kiedy zajmują się pracą”⁶. To praca nadaje wartość pracownikowi i towarowi – poza pracą życie, jako życie, nie ma wartości. Praca uprzedmiotawia i każe pracować na rzecz systemu: „użyteczność / to najwyższy stopień ubezwłasnowolnienia / do jakiego dążysz”⁷.

⁵ Taż, *mój pracodawca zdaje sobie sprawę*, [w:] tejsze, *Język korzyści*, s. 16.

⁶ Taż, *[kierunki antyterrorystyczne stoją na półkach]*, [w:] tejsze, *Statystyki*, Poznań 2013, s. 15.

⁷ Taż, *[masz potrzebę ciągłego odczuwania bólu]*, [w:] tejsze, *Statystyki*, s. 8.

Kobieta przyjmuje więc formę pracownika, a jej praca jest podporządkowana właścicielowi i jego decyzjom. W 1846 roku Marks i Engels pisali: „Pierwszy podział pracy to podział pracy między kobietą i mężczyzną w dziele płodzenia dzieci”, co dla Engelsa stało się podstawą teorii klasowego (więc ekonomicznego) wyzysku płci w *Pochoźdzeniu rodziny, własności prywatnej i państwa*⁸. Luce Irigaray pisała o tym później tak:

Choć środki produkcji podlegały, rzecz jasna, ewolucji, a wraz z ich zmianami rozwijały się również technologie, wydaje się jednakowoż, że odkąd mężczyzna-ojciec zagarnął i ugrutował swą władzę nad reprodukcją, naznaczył swym imieniem piętnem swe wytwory – czyli od samego zarania własności prywatnej oraz patriarchalnej rodziny – mamy do czynienia z nieustającym wyzyskiem społecznym⁹.

Rozpoznanie Engelsa wykorzystano także w latach 70. materialistycznie zorientowane feministki, ujawniając kulturowy, a nie biologiczny charakter różnicy płciowej. Monique Wittig w manifestie *One Is Not Born a Woman*¹⁰ wskazywała, że płeć to wytwór narracji klasy panującej, który ma usprawiedliwiać wyzysk jednej połowy świata przez drugą. Co istotne, gdy Wittig pisała, że nie ma płci poza narracją, ujawniała, że nierówność płciową można zmienić, bo nie wynika z naturalnych podziałów czy predyspozycji, lecz ze społecznej dyskryminacji wobec osób posiadających waginę i mających możliwość rodzenia ludzi – dyskryminacji, która sprawia, że pracują na rzecz systemu. To nie tak, że możliwość rodzenia ludzi naturalnie wywołuje *body shaming*, niższe zarobki na tym samym stanowisku, dwa razy rzadsze retweetowanie na Twitterze czy gwałty – to kontrola rodzenia ludzi sprawia, że kulturowa nierówność może się utrzymywać właśnie w ten sposób. To zaś przenosi nas ku słynnemu stwierdzeniu Simone de Beauvoir, rozwiniętemu przez Judith Butler: nikt nie rodzi się kobietą, lecz się nią staje. Układ społeczno-kulturowy umożliwia kształtowanie i kontrolę płci.

W wierszu *[marzanna płynie]*¹¹ chłopcy przebierają się za Indianki i Indian. Za jakiś czas jeden z nich zostanie zgwałcony i cała Polska przejmie się tym bardziej niż tysiącem gwałtów na kobietach. Pietrek w wierszu retorycznie pyta: kto zostanie zgwałcony – Indianin czy Indianka? W istocie bowiem płci to przebrania, pod którymi odgrywane są

⁸ K. Marks i F. Engels, *Dziela*, t. 21, Warszawa 1969.

⁹ Za: A. Dzierzgowska, „*Wszystkie jesteśmy u siebie!*” *Happening podczas warszawskiej Manify*, „Codziennik Feministyczny”, online: <http://codziennikfeministyczny.pl/happening-warszawska-manifa/>.

¹⁰ *Revolutionary Feminism. Communist Interventions. Volume III*, New York 2016.

¹¹ K. Pietrek, *Statystyki*, s. 6.

konkretne role i dyskryminacje: podobnie jak narodowości czy rasy. Role wyznaczają chłopcy, to oni są tu aktywnym dysponentem władzy i podporządkowania. Układ społeczny to układ tworzony z perspektywy uprzywilejowanej, więc w oczywisty sposób działający w jej interesie; udaje wprawdzie, że jest ogólny i naturalny – i dlatego działa, wszak jest uczony w szkołach, czytany w książkach i przestrzegany w prawie – ale w końcu pod przebraniami znajdują się te same ciała i te same życia, z milionem różnic – kolorem włosów, oczu, skóry, budową sylwetki, pieprzykami, piegami, owłosieniem, znamionami, całym tym genetycznym szaleństwem – a wagina i estrogen czy penis i testosteron to tylko jedno z nich. Mogłoby więc być dokładnie na odwrót lub całkiem inaczej, gdyby pozamieniać stroje.

Płeć to konsekwencja kulturowych nierówności – dlatego można ją zmienić albo nawet znieść.

Podobnie podział klasowy: to nie tak, że naturalnie jedni uprzedmiotawiają drugich i decydują o ich ciele i życiu. Podobnie podział gatunkowy: to nie tak, że naturalnie produkujemy sobie truchło, żeby móc je kupować w supermarketach. Jesteśmy wszystkożerni, nie mięsożerni, podobnie jak świnie. Te nierówności można znieść – właśnie dlatego, że są wytworami społecznymi. A są nimi, bo pozwalają rozłożyć pracę na rzecz globalnego kapitału i utrzymać podział bez buntu.

Stąd kończący się wyznaniem o aborcji wiersz Kiry Pietrek nosi ironiczny tytuł *mamy wreszcie pracoholiczki*. Praca na rzecz systemu to po równo praca najemna, praca reprodukcyjna i opiekuńcza. Dlatego wyrównanie sytuacji kobiet i mężczyzn przez otwarcie kobietom dostępu do wyższych stanowisk w korporacjach czy pozycji dyrektorskich, nawet (zwłaszcza) w ramach parytetu, w istocie niczego nie zmieni: kontrola nad podporządkowanymi ekonomicznie nadal będzie utrzymywana, a reprodukcja wciąż stanowić będzie jej element, o który tym razem po równo będą walczyły także decydujące kobiety, bo stać je na nianię, gospozię, surogatkę i inne pracownice odciążające je od pracy reprodukcyjnej i opiekuńczej; pracownic, oczywiście, nie stać na tego typu wygody, bo same je wykonują. Kobieta w ciąży, córka właścicielki centrum handlu sztuki, nie pyta, kto retuszuje jej spuchnięte łydki i w jakich warunkach, bo płaci – nierówność pozostaje w normie, to nie ciężarna jest tutaj stroną poszkodowaną. Kobiety tak samo napędzają wyzysk: wagina czy piersi nie chronią ich w jakiś magiczny sposób przed pogłębianiem nierówności, bo niby dlaczego miałyby to robić, kiedy są po prostu częściami ciała: ciała, które można zapędzić do pracy lub które może zapędzać inne ciała do pracy na rzecz kapitału. Wedle słów Antoinette Fouque: „Różnica płci nie polega na tym, że jedni mają

penisa, a inni nie, ale na tym, czy ktoś jest integralną częścią fallicznej męskiej ekonomii, czy nie”¹².

Dlatego podstawienie kilku osobników gatunku ludzkiego z waginami w miejsce kilku osobników gatunku ludzkiego z penisami na prestiżowych stanowiskach nic nie zmienia, bo nie w waginach i penisach problem, lecz w kulturowych rolach, które się na nich wykształciły, a są reprodukowane także w innych relacjach zależności ekonomicznej. Kobiety na wysokich stanowiskach to wciąż nie równouprawnienie, bo pracownicy nadal są podporządkowani – równouprawnienie to nie tylko równe prawa płci, ale w ogóle równe prawa wszystkich ludzi i istot żywych.

bell hooks w tym kontekście pisała o trzeciej fali feminizmu:

W naszym społeczeństwie nie było dotąd równie samokrytycznego ruchu walczącego o sprawiedliwość społeczną, jak ruch feministyczny. Właściwa feministkom wola zmiany kierunku w sytuacjach, gdy było to konieczne, zawsze była głównym źródłem siły i witalności naszej walki. Ta wewnętrzna krytyka jest kluczowa dla wszelkiej polityki nastawionej na zmianę¹³.

Walka o parytet – prowadzona niezależnie od poglądów i założeń kobiet, niezależnie, czy są za aborcją, czy przeciw, czy są z lewicy, czy z prawicy – to kobietyzm. Kobietyzm sprawia, że *mamy wreszcie pracobolączki* i jesteśmy z tego dumni, a kobiety czerpią radość z pracy reprodukcyjnej i opiekuńczej innych kobiet na równi z mężczyznami, gdy mają po temu warunki. Miło, że prezeską korporacji została kobieta, ale w sumie niemiło, bo w ten sam sposób napędza nierówność w pracy względem pracowników – i kobiet, i mężczyzn. Pani na wysokim stanowisku naprawdę nic nie zmienia w sytuacji pracownic i pracowników Biedronki czy Amazona, którym nie robi różnicy, czy pracują dla osoby z penisem czy waginą, gdy pracują na rzecz kapitału. Wrogiem nie jest penis czy testosteron, lecz kapitał, a walczyć z nim mogą tylko wszyscy mu podporządkowani – razem: kobiety i mężczyźni, pracownicy i prekariusze, lokatorzy i imigranci, nieheteronormatywni i weganie, osoby ze wsi, z prowincji i z dużych miast, anarchiści i ludzie z niepełnośprawnościami, wierzący i niewierzący, szczupli i otyli, rudzi i blond. Wszyscy walczą – wszyscy walczymy – o autonomię: o możliwość decydowania o sobie, niezależnie od decyzji uprzywilejowanych, więc i władzy globalnego kapitału.

„Odkąd ciąża jest dyskryminacją / sztuka nie ma sensu” – pisze Pietrek. Cięża jest dyskryminacją, gdy staje się decydującym wyznac-

¹² Za: J. Genet, *Murzyni*, reżyseria: Iga Gańczarczyk, broszura online: <http://docplayer.pl/11504795-Jean-genet-murzyni-rezyseria-iga-ganczarczyk.html>.

¹³ bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.

nikiem kobiecości. Nie jesteś kobietą, nie wiesz, co czujemy, bo nigdy nie przeżyjesz ciąży i porodu – to częsty argument. Kobieta w tym rozumieniu jest tym, co biologiczne. Nie jesteś rudy, bo nie urodziłeś się z rudymi włosami – można i tak, jasne. Tyle że rude włosy – choć też mają cechy towarzyszące, jak blada skóra, piegi i wrażliwość na słońce – nie ustawiają struktury społecznej. I tego samego życzyłyby sobie feministki w kwestii płci. Wagina zwyczajnie nie powinna determinować pozycji i odbioru osoby, która akurat ją ma.

Podejście deterministyczne blokuje działanie. Jasne, ciąża jest niepowtarzalnym doświadczeniem kobiet, jak szereg innych niepowtarzalnych doświadczeń osobników gatunku ludzkiego, ale kształtują ją doświadczenia jak najbardziej powtarzalne: brak badań prenatalnych, odebranie kobiecie możliwości usunięcia płodu, gdy tego chce i potrzebuje, nienajlepsze warunki i traktowanie kobiet na porodówkach, gwałt i nakaz donoszenia ciąży po gwałcie, więc gwałt kolejny – które w istocie określają to, czym kobieta jest i jak pracuje. I te doświadczenia można – trzeba – zmienić.

Stąd strach konserwatywnie zorientowanych środowisk przed potworem *gender*, który opisywała Kira Pietrek tak:

gender studies idzie na potańcówkę
och ta gender
wiecie co ma pod sukienką?
no nie wiecie
gender studies będzie się dzisiaj bawić

każdy dorosły człowiek zajęty jest podtrzymywaniem swojego życia
aż do śmierci mówi to gender
każdy organizm musi przyswoić określoną dawkę substancji
aż do śmierci mówi to gender

och ta gender
wiecie co ma jak śpiewa piosenkę?
no nie wiecie
gender studies będzie się dzisiaj bawić w kampusie

gender ma ochotę na quiz
gender ma ochotę na cukier
gender nie tańczy za nikogo
aż do śmierci mówi to gender

zaliczajmy się po kolei
aż do śmierci mówi to gender¹⁴

¹⁴ K. Pietrek, *[najbardziej lubię ten moment]*, [w:] *też*, *Statystyki*, s. 10-11.

Gender, płęć kulturowa, ujawnia, że w funkcjonujących relacjach społecznych można coś zmienić, bo to nie wagina, cięża czy piersi sę tu istotę wykluczeń, lecz system stworzony wokół nich. A jeśli tak, jeśli to wszystko kwestia pewnych umów, więc możliwa do zmiany, to posiadający realnie mogą przestać posiadać, a rządzący – rządzić. Uprzywilejowani walczą z prawem do aborcji i *genderem*, bo chronią własną pozycję, opowiadając chętnie wokół, że tak przecież chce Bóg lub natura – inaczej pracujący na nich mogliby się zbuntować i coś zmienić, a wyzysk i zyski skończyłyby się.

Aborcja jest przedmiotem tak zacieklego sporu, bo zderza ze sobą te dwa podejścia: jedno, w którym naturalnie godzimy się na zesłany z góry los, i drugie, w którym możemy go kształtować, niezależnie od decyzji władzy, „Boga” czy „natury”. Aborcja daje wybór i możliwość zmiany, bo przypisana z góry praca reprodukcyjna nie jest naturalna i dana raz na zawsze: możemy z niej zrezygnować i nie poddawać się kontroli naszego ciała przez tych, którzy czerpię z niej korzyści. Konsekwencje takiego podejścia sę dość potężne: gdy pracownicy najemni stwierdzą, że przypisana z góry praca najemna nie jest naturalna i dana raz na zawsze, i że mogą z niej zrezygnować i nie poddawać się kontroli swojego ciała przez tych, którzy czerpię z niej korzyści, kapitalizm trochę padnie, a z nim wsparty na nierównościach feudalnych Kościół. Walka o całkowity zakaz aborcji to walka o utrzymanie całkowitego wyzysku kapitalistycznego w mocy¹⁵.

2.

Dlatego wiersz *mamy wreszcie pracoholiczki* Pietrek kończy intymnym wyznaniem o aborcji: „mamo / przepraszam że nie powiedziałam ci / o aborcji”. Aborcja to prywatna decyzja kobiety dotycząca jej ciała i życia, i nikt – państwo, kapitał, rodzina – nie powinien w nią ingerować. Intymne wyznanie nie służy tu jednak eksponowaniu osobności i blokowaniu każdego, kto tego nie doświadczył lub nigdy nie doświadczy, bo na przykład nie ma macicy albo ochoty, lecz działa jako polityczny manifest prawa każdego człowieka do samodzielnych wyborów, więc i doświadczeń nienarzucanych przez kulturę i prawo.

Wyznająca nie powiedziała mamie o aborcji nie dlatego, że aborcja sama w sobie jest negatywnym doświadczeniem, bo dla wielu kobiet nie jest, wręcz przeciwnie, lecz dlatego, że aborcja w Polsce jest negatywnym doświadczeniem: szukanie nielegalnych sposobów usunięcia ciąży, brak profesjonalnej opieki lekarskiej, brak wsparcia, strach przed

¹⁵ Pierwsza część tekstu, z pewnymi modyfikacjami, została opublikowana w „Dzienniku Opinii” (29 września 2016): *Wolność, równość, aborcja*, online: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/czytaj-dalej/20160928/wolnosc-rownosc-aborcja>.

konsekwencjami – to wszystko sprawia, że do aborcji wstyd się przyznawać, bo jej dokonanie wiąże się z upokorzeniem i strachem. Nie chodzi zatem o jakieś naturalne predyspozycje kobiety czy jej przeznaczenie do cierpienia, lecz o konkretne prawo, a z nim kulturę, mentalność, media i wiarę, które nakładają na kobiety cierpienie kulturowo. Intymne wyznanie u Pietrek służy demaskowaniu systemu, któremu jest podporządkowana, między innymi płciowo, nie zaś napędzaniu wspólnoty *intymnych nyznań* czy *naturalnych wspólnych przeżyć*, takich jak okres prenatalny, poza tym systemem. Płeć to u niej wytwór szkodliwego układu, a nie mistyczna, naturalna cecha, dlatego chce ją znieść, a nie stworzyć na jej gruncie wspólnoty i dokonywać wtórnej autostygmatyizacji.

Dlatego Kira Pietrek pisze w wierszach „jestem plagiatozem”, „jestem pluginem”¹⁶, a nie plagiatorką czy pluginką; to również męskosobowa liczba mnoga wyznacza tutaj kobiece i męskie „my”, jak „niematocyty”¹⁷, a nie „niematocytki”, co z kolei z pewnością świetnie sprawdziłoby się w wierszach Joanny Mueller. Pietrek konsekwentnie mówi też o sobie „poeta”, „autor”, a nie „poetka” czy „autorka”, podobnie zarzeka się w wywiadach – nie chce, żeby jej płeć miała jakiegokolwiek znaczenie w odbiorze jej poezji, nie pisze bowiem poezji kobiet czy kobiecej; znaczenie ma mieć to, co myśli, wyznaje i w co wierzy, także na tematy związane z jej ciałem – kobiecym ciałem – i jego kontrolą, bo to są jej świadome decyzje. Poezja to szereg tego typu świadomych gestów, za które ponosi się odpowiedzialność. System, w którym ponosi się odpowiedzialność za płeć, to chory system, więc nie należy go pogłębiać budowaniem wspartych na nim wspólnot. Kobieta nie jest mistyczna, kobieta jest zwyczajna: żyje i dokonuje wyborów zupełnie jak mężczyzna, i często bliżej jej do kolegi z pracy niż do szefowej, do kolegi ateisty niż do katoliczki, do kolegi weganina niż do mięsożerki.

Nacisk na różnicę płciową poza wszelkimi innymi różnicami, także różnicami działań czy poglądów, otwiera pole do zarzutów, iż nagradzane poetki są wyróżniane wyłącznie ze względu na swoją płeć, w ramach wyrównania parytetu. Tylko pozbycie się kategorii płci jako wytworu opresyjnego systemu pozwala rzeczywiście działać. Nie mówimy przecież, że nagrodę zdobył blondyn wyłącznie ze względu na swoje blond włosy – a to też w końcu różnica i też mogłaby tak działać. Nie chodzi zatem o samo zniesienie różnic – bo te są ważne i konieczne – tylko o zniesienie prowadzących je nierówności.

Podczas spotkania w Stroniu Śląskim wokół niedawno wydanej antologii poezji zaangażowanej *Zebrało się śliny*¹⁸ Kira Pietrek właśnie w tym kluczu opowiadała o różnicy między kobietyzmem i feminizmem,

¹⁶ K. Pietrek, *jestem plagiatozem*, [w:] tejsze, *Język korzyści*, s. 30.

¹⁷ Taż, *zagadka*, [w:] tejsze, *Język korzyści*, s. 29.

¹⁸ *Zebrało się śliny*, red. P. Kaczmarek i M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie 2016.

więc i poezją kobiet (kobieca) a poezją feministyczną. Jedna wspiera się na różnicy tożsamościowej, na płci, a druga na różnicy politycznej – różnicy poglądów i przekonań. I tak w *Warkoczami* znajdują się poetki, których cechą wspólną jest kulturowe *bycie kobietą* i krytyka związanych z tym opresji; w *Zebrano się śliny* znajdują się poeci, których cechą wspólną jest *bycie zaangażowanym* i krytyka kapitalizmu – a jedną z jego właściwości jest wyzysk kobiet w pracy reprodukcyjnej. Jedna wspólnota wspiera się na cesze dystynktywnej i przypisanych jej przez system właściwościach; druga zakłada świadomy wybór i świadome działania poetów, więc krytykuje determinizmy kulturowe i biologiczne, na których wytwarzają się wspólnoty.

Rozumiem demaskatorski gest *Warkoczami*, rozumiem przejście pola i zmianę dominujących narracji, ale nie zgadzam się na wspólnotę wspartą bardziej na podobieństwie tożsamościowym niż podobieństwie związanym ze świadomymi wyborami i poglądami, bo to jak oddawać wolną wolę na rzecz determinizmów. Gdy krytykuję seksizm poety, robię to, bo taką podjął decyzję i strategię poetycką, a ona jest zła, a nie dlatego, że jest mężczyzną; więc gdy krytykuję seksizm poety, robię to, bo taką podjęłam decyzję i strategię krytyczną, i uważam, że jest słuszna, a nie dlatego, że jestem kobietą. To na poziomie decyzji i działań – nawet olbrzymich instytucji, jak szkoła czy media publiczne – odbywa się dyskryminacja, a nie na poziomie naturalnych właściwości: dlatego to po stronie decyzji i strategii winniśmy stawiać wspólnotę, a nie po stronie determinizmów czy właściwości ciała, jeśli chcemy, by mogła działać. *Warkoczami* jest oczywiście milion razy słuszniejsze niż choćby *Powiedzieć to inaczej* (ważny gest umieszczenia w antologii dwóch poetów – analogicznie do jednej poetki w antologii Jerzego Borowczyka i Michała Larka, a nawet z większą hojnością przy dystrybucji pozycji) czy większość apolitycznych i seksistowskich antologii – i odpowiada właśnie na nie, i świetnie.

Problem w tym, że wspólnota, którą przy okazji buduje, wydaje się równie szkodliwa, a co najmniej nieskuteczna – apolityczność pozostaje w mocy i to tu jest największy jej problem. W końcu to właśnie gdy premierem została kobieta, w sejmie do dalszych przeszła ustawa antyaborcyjna, na co wcześniej nigdy nie było w ogóle szans. Tożsamość płciowa ponad innymi podziałami sprawia, że punktem wspólnym jest tylko jeden z elementów naszej tożsamości – przydzielona lub rządziej wybrana płeć biologiczna i kulturowa oraz jej konsekwencje. Odbiera to możliwość wypracowania spójnej strategii, więc i wpływ działań tak skonstruowanej wspólnoty. Bo nawet jeśli członkinie takiej wspólnoty razem sprzeciwiają się całkowitemu zakazowi aborcji, nawet jeśli uda im się wywalczyć możliwość zmiany, to jaką zmianę wprowadzą: zgodną z tzw. kompromisem aborcyjnym czy liberalizującą obecne prawo? Nie

ma zgody co do rozwiązań, choć jest zgoda co do ucisku związanego z płcią – taka wspólnota nie jest w stanie zaprowadzić zmian, bo inaczej widzi ich kierunek: w momencie konieczności podjęcia konkretnej decyzji rozpadnie się. A to w decyzji jest istota politycznego działania.

Jasne, że we wspólnocie powinny – muszą – być różnice, które w *Warkoczami* oddają odrębne czcionki dla każdej autorki; różnice takie jak pochodzenie, orientacja seksualna, wyznanie, kolor skóry, narodowość, wiek, klasa, wykształcenie, zawód czy prywatne doświadczenia. Ale we wspólnocie powinno też być coś wspólnego: i zamiast wspólnych cech dystyngtywnych czy nawet wspólnej krytyki patriarchy, która wynika z innych założeń i przesłanek, lepiej – skuteczniej – ustawić ją na wspólnych wartościach i wspólnych poglądach: wówczas można działać.

Tożsamość nie powinna wpływać na decyzje publiczne, bo wówczas zawsze wygrają ci w większości: polscy, mężczyźni, heteroseksualni, biali i pełnosprawni. Tożsamość to przestrzeń wpływu i decyzji jednostki, a ustawianie na niej społecznej hierarchii odbiera kontrolę nad własnym ciałem i życiem podporządkowanym mniejszościom. To poglądy wpływają na decyzje publiczne, to tu odbywają się polityczne decyzje i ich konsekwencje, to tu kształtuje się system, a nie w przypisanej płci czy kolorze skóry – to punkt, do którego powinniśmy dążyć. Jesteśmy inni, jasne, i tak właśnie ma być, ale w wybranej przez siebie wspólnocie walczymy z tym samym i o to samo: tylko dzięki temu będziemy mogli zachować różnice tożsamościowe w mocy, tylko dzięki temu kontrola nad naszym ciałem i życiem będzie należeć do nas – zgodnie z naszą płcią, orientacją, pochodzeniem, narodowością; tylko gdy różnice tożsamościowe nie będą wyznaczać hierarchii społecznej. A w takim razie budowanie na nich wspólnot niezależnie od poglądów to tylko podbijanie tych hierarchii.

Bardzo znamieny w tym kontekście zdaje się komentarz Jacka Dehnela pod postem Szczepana Kopyta ze zdjęciem dziewczyny trzymającej w jednej ręce karabin, a w drugiej kartkę z napisem „Jestem chrześcijanka”, która ma na sobie koszulkę z lublińskiego festiwalu Miasto Poezji¹⁹. Jacek Dehnel skomentował to zdjęcie tak: „Chyba chodzi o to, że miasto poje, aż zji”. Można uznać, że to tylko gra słów, więc nic nie znaczy i niczemu – poza bardzo wątpliwym „hehe” – nie służy, ale wówczas odbieramy wypowiedzi jej sens i działanie, a z nimi odpowiedzialność. Gdyby zatem przyjąć jednak, że wypowiedź mimo wszystko coś znaczy, znaczenie obracałoby się tutaj wokół jedzenia, na co wskazywałyby słowa „poje” i „zji”. Dziewczyna na zdjęciu jest dość otyła. Jacek Dehnel – znów: jeśli założymy, że o cokolwiek tu chodzi – komentuje zatem tuszę dziewczyny: dokonuje typowego *body shamingu*,

¹⁹ Online: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1780976848808955&id=100006899715446.

jednego z najskuteczniejszych mechanizmów upokarzania i kontroli ludzi (zwłaszcza kobiet). I tu pojawia się przesunięcie, które sprawia, że to nie poglądy są obiektem krytyki czy nawet wyśmiania, nie podjęty przez tę dziewczynę świadomie gest, lecz jej tusza. Tego typu zagrywki odbierają jakąkolwiek możliwość dyskusji czy rozwiązania problemu, bo kwestie pogładowe, o których się decyduje i z których można rozliczać, przenosi na kwestie ciała, które naprawdę nie są interesem nikogo innego poza tą, która w tym ciele mieszka. Działanie zostaje zablokowane, gdy zamiast poglądów osiłą sporu okazuje się ciało.

Dlatego automatyczne przekładanie różnic związanych z cechami dystynktywnymi na konkretne poglądy jest tak mylące. Kira Pietrek pisze w wierszu *mamy wreszcie pracobolniczeki* o unifikacji lesbijek i feministek oraz gejów i feministów: orientacja seksualna, płeć, kolor skóry, pełnosprawność czy rasa nie implikują konkretnych poglądów, bo to nie właściwości ciała czy tożsamości decydują o poglądach, tylko posiadająca je samodzielnie myśląca jednostka. Stąd utożsamianie korwinistów i aseksualistów, które miałyby obrażać tych pierwszych, jest mocno żenujące²⁰. Co więcej, tożsamościowa pozycja mniejszościowa i wrażliwość w jednej przestrzeni – niemęskość, nieheteroseksualizm, niepolskość, niepełnosprawność itd. – nie oznacza walki w imieniu innych, gdy istoty wszystkich wykluczeń nie upatruje się w panującym globalnym kapitale: wykluczenia wówczas jedynie się alienują, często ich interesy są sprzeczne, skoro nie mają punktów wspólnych ani wspólnego źródła. Gej-seksista nie jest przecież figurą nie do wyobrażenia, także w poezji. Ustawienie globalnego kapitału przyczyną wykluczeń tożsamościowych pozwala wspólnie walczyć przeciwko każdemu podporządkowaniu, tożsamościowemu i klasowemu – razem.

Patriarchat jest zły, to nie ulega wątpliwości. Problematyczna jest odpowiedź na pytanie: dlaczego patriarchat jest zły, dlaczego w ogóle istnieje? Wraz z odpowiedzią na to pytanie pojawiają się inne strategie działania dotyczące zniesienia patriarchatu; bez odpowiedzi na to pytanie działanie ulega zahamowaniu i wszystko pozostaje bez zmian, bez przejścia kontroli czy w ogóle podjęcia aktywności, bo tożsamościowy punkt wspólny w płci, który zakłada zróżnicowanie wszędzie indziej poza tym punktem, więc także w poglądach i założeniach, nie pozwala na jakąkolwiek polityczność, czyli podejmowanie świadomych wyborów jako wspólnota. Czy kapitalistka i marksistka naprawdę walczą o to samo, gdy krytykują patriarchat? Czy pomieszczone w antologii autorki naprawdę dążą do tego samego jako wspólnota?

²⁰ Więcej: P. Wieczorkiewicz, *Aseksualni korwiniści, czyli lewicowa beka z mniejszości*, Krytyka Polityczna, online: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kraj/20160728/aseksualni-korwin-lewica-beka-mniejszosci>.

Dlatego też nurt „kobiocy” w polskiej poezji współczesnej rzadko określa się jako polityczny czy zaangażowany, a jeśli poetki zaangażowane są do niego włączane, to obok tych jawnie apolitycznych, nastawionych na mistycyzm czy niepowtarzalne doświadczenia kobiecości, więc potęgujących rozumienie kobiety, przeciwko którym występują poetki zaangażowane. Poeci zaangażowani mają wspólną odpowiedź na pytanie o przyczyny patriarchy: podporządkowanie bezpłatnej lub płatnej siły roboczej kapitałowi. Więc mogą razem działać – walczyć nie przeciw mężczyznom, lecz kapitałowi, na rzecz kobiet, mężczyzn, pracowników, prekariuszy, lokatorów, imigrantów i wszystkich pokrzywdzonych w tym systemie. Wiedzą dobrze, po co są razem i ku czemu razem dążą.

O tym rozejściu bell hooks pisała w *Teorii feministycznej* tak:

Ruch feministyczny spowodował głębokie pozytywne zmiany w życiu dziewcząt i chłopców, kobiet i mężczyzn żyjących w politycznym systemie imperialistycznego, zdominowanego przez białych, kapitalistycznego patriarchy. I nawet, jeśli nadal powszechnie ośmieszają się feminizm, faktem pozostaje, że dzięki kulturowym rewolucjom, do których doszło z inspiracji współczesnego ruchu feministycznego, każdy coś zyskał. Ruch ten zmienił nasze postrzeganie pracy, naszą pracę oraz naszą miłość. Mimo to ruch feministyczny nie zaowocował trwałą feministyczną rewolucją. Nie wyeliminował patriarchy, nie wykorzenił seksizmu – opartych na nierówności płci, wyzysku oraz opresji. W związku z tym zdobycze feminizmu są wciąż zagrożone²¹.

Poezja feministyczna w rozumieniu Pietrek byłaby zatem poezją zaangażowaną pisaną przez kobiety i mężczyzn o podobnych poglądach przeciwko patriarchy, więc przeciwko kapitałowi. Tylko ona zakłada podejmowanie świadomych decyzji i branie za nie odpowiedzialności, więc polityczność – a zatem i działanie. Poezja kobiet zatrzymuje się w punkcie wspólnoty podlegania dyskryminacjom i wykluczeniom z racji przypisanej z góry lub obranej płci – ale świadomie podejmowane działania, więc i polityczność, są tu niemożliwe, bo różnorodność poglądów i założeń na to zwyczajnie nie pozwala: za wiele tu wykluczających się różnic, by ustalić wspólny punkt dojścia. A gdy za wiele wykluczających się różnic, wygrywa ta wizja, która jest najsilniejsza, więc która ma władzę, niestety. I wszystko pozostaje w normie.

Rozbieżność między „poezją zaangażowaną” a „poezją kobiecą” w Polsce jest więc raczej rozbieżnością strategii niż interesów. W tym sensie przypomina spór między partią Razem a KOD-em – z podobnymi

²¹ bell hooks, dz. cyt.

rozejściami w podejściu do polityczności i apolityczności oraz konsekwencjami tak zbudowanych wspólnot. Myślenie o poezji w kategoriach strategii jest w stanie przenieść dyskusje poetyckie w inny wymiar: gestu poetyckiego, który ma swoje konsekwencje w przestrzeni, do której trafia – i który ją kształtuje. Gestu poetyckiego, więc gestu politycznego. Warto by spróbować rozmawiać o poezji także na tym poziomie. Zwłaszcza teraz.

Antologia *Warkoczami* jest ważna i konieczna, ale dla mnie jako strategia zwyczajnie się nie broni.

„Odkąd cięża jest dyskryminacją / sztuka nie ma sensu”. Sztuka ma sens, kiedy nie uderza w to, co naturalne (fakt ciąży), lecz w to, co kulturowe (zbudowany na tym fakcie podział pracy i wyzysk). Chodzi więc nie o mistyczną biologiczną kobiecość, lecz o system, który ją tworzy. Sztuka ma sens, kiedy angażuje się w przestrzeń społeczno-kulturową, kiedy porzuca bierność i pragnie odzyskać kontrolę – kiedy jest zaangażowana. Wiersze Kiry Pietrek otwierają pole do tej walki.

BIBLIOGRAFIA

1. bell hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013.
2. A. Dzierzgowska, „Wszystkie jesteście u siebie!” *Happening podczas warszawskiej Manify*, „Codziennik Feministyczny”, online: <http://codziennikfeministyczny.pl/happening-warszawska-manifa/>.
3. J. Genet, *Murzyni*, reżyseria: Iga Gańczarczyk, broszura online: <http://docplayer.pl/11504795-Jean-genet-murzyni-rezyseria-iga-ganczarczyk.html>.
4. K. Marks i F. Engels, *Dzieła*, t. 21, Warszawa 1969.
5. K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010.
6. K. Pietrek, *Statystyki*, Poznań 2013.
7. *Revolutionary Feminism. Communist Interventions. Volume III*, New York 2016.
8. *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, red. S. Głuszak, B. Gula i J. Mueller, Warszawa 2016.
9. P. Wieczorkiewicz, *Aseksualni korwiniści, czyli lewicowa beka z mniejszości*, Krytyka Polityczna, online: <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kraj/20160728/aseksualni-korwin-lewica-beka-mniejszosci>.
10. *Zebrano się śliny*, red. P. Kaczmarek i M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie 2016.

II

POLITYCZNOŚĆ DOŚWIADCZENIA (TRAUMY NARODOWE I GLOBALNE)

KLAUDIA MUCA

W obliczu kryzysu, w konfrontacji z innością. Obrazy rewolucji na Ukrainie w polskiej poezji najnowszej

O Ukrainie po Majdanie opowiada się zupełnie inaczej. Rewolucja ożywiła narracje o autonomii, stworzyła nowe symbole, nowych bohaterów, a także nowe mity i nowe interpretacje przeszłości. Te wszystkie opowieści jeszcze nie są ukończone – tak jak odbudowa Ukrainy po latach dyktatury w białych rękawiczkach. Odzyskiwanie suwerennej państwowości i prawa do samostanowienia zbiega się w przypadku Ukrainy z próbą tworzenia innej narracji tożsamościowej, takiej, która pozwoli przedstawić lata zniewoleń (ekonomicznych, socjalnych, prawnych i innych) i odbudować narodowe poczucie wartości w oparciu o rewolucyjny zryw¹.

Narodowym narracjom² o rewolucji na Ukrainie towarzyszą narracje powstające poza granicami państwa. Mam na myśli przekazy prasowe, analizy historyków i teksty literackie, pisane z perspektywy zewnętrznej, perspektywy niebezpośredniego uczestnika zdarzeń. W tych narracjach pojawia się obraz nowej, walczącej Ukrainy, kraju, który się odradza i zyskuje pozycję aktywnego aktora w historii Europy Środkowo-Wschodniej. Część z tych narracji dotyczy istotnego problemu możliwości przekazania wiarygodnej, jak najbliższej prawdziwej informacji o tym, co wydarza się na Ukrainie od 21 listopada 2013 roku do określonego momentu w czasie, do jakiegoś „teraz”. Jak mówić i pisać o tym, czego nie widziało się na żywo? Jak interpretować zdarzenia, w których

¹ Postulat nowej Ukrainy i nowej narracji o Ukrainie pojawia się w wielu tekstach publicystycznych oraz reportażach, pisanych zarówno przez Ukraińców, jak i nie-Ukraińców. Pierwszy akapit mojego tekstu opiera się na tym, co udało mi się wyczytać z wypowiedzi, tekstów publicystycznych i książek Jarosława Hrycaka, Oksany Zabuzko, Timothy’ego Snydera, Iryny Shuvalovej, Rory’ego Finnina czy Ziemowita Szczerka.

² Kategorię „narodowej narracji” w kontekście tego tekstu należy traktować jako kategorię opisową, służącą odróżnieniu narracji tworzonych przez Ukraińców oraz nie-Ukraińców. Nie podejmuję w tym tekście problemu ukraińskiego nacjonalizmu, tak często dyskutowanego, krytykowanego lub chwalonego przez przedstawicieli różnych frakcji politycznych zaangażowanych w przemiany na Ukrainie, jakie zostały przyspieszone przez wydarzenia w Kijowie.

nie braliśmy udziału? Skąd czerpać informacje na temat sytuacji na Ukrainie? Jak pomóc tym, którzy potrzebują pomocy? Te i inne pytania zawierają się w tekstach poetyckich, z których chciałabym wydobyć najistotniejsze kwestie związane z opowiadaniem o ukraińskiej rewolucji. Większość tych pytań pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi. Teksty, które opierają się na takim pytaniu, na wątpliwości, na pragnieniu dotarcia do prawdy, są istotne, ponieważ przedstawiają i opisują konkretny problem wynikający z nieobojętnej postawy wobec tego, co dzieje się za wschodnią granicą Polski.

Nadrzędnym pytaniem mojego tekstu i tekstów, które chciałabym przeanalizować, jest pytanie o prawo do opowiadania historii innych i do jej artystycznego przetworzenia. Wiersz uwikłany w opowiadanie o takich doświadczeniach jak rewolucja czy wojna może spełniać kilka komunikacyjnych ról: staje się wierszem-komunikatem, naśladującym zwięzły przekaz medialny, zawierającym najbardziej sugestywne obrazy rewolucji (przykładem wiersza z konkretnymi obrazami rewolucji jest *Ninety Nine Blues for Maydan* Radosława Wiśniewskiego); może w krytyczny sposób odnosić się do strategii przekazywania informacji w telewizji, prasie czy w Internecie (cykl wierszy o Ukrainie ze *Stacji wieży ciśnienia* Dawida Mateusza); może również koncentrować się na języku jako medium, które nie przedstawia wszystkiego, na słowach, które powinny opisywać stan rzeczy i bieg wydarzeń, jednak zamiast zachowywać spójność i neutralność, eksponują formalny i treściowy rozpad albo ulegają metaforycznemu *flow*, narzucającemu językowi wędzidło apokaliptycznej topiki (*kerymu mir, cry & crime* Joanny Mueller, *manifest fest, war wr* i *karm kerym* Anety Kamińskiej). Ten krótki wykaz oczywiście nie wyczerpuje możliwych ról komunikacyjnych tekstów poetyckich, wskazuje jednak wspólny problem tekstów nawiązujących do wydarzeń na Ukrainie – tym problemem jest reprezentacja, jej możliwości i ograniczenia. Nie tylko język może zawieść w zetknięciu z negatywnym doświadczeniem, jakim jest obserwowanie gwałtownych zmian, niewystarczające mogą się też okazać te większe kulturowe narracje, na przykład romantyczne wyobrażenia na temat rewolucji i jej potencjału przynoszenia radykalnej zmiany. Między słowami więc rozgrywa się ukraiński spektakl rewolucji obserwowany przez widzów z kraju nad Wisłą.

1. U/ kra/ inni. Różnica, inność, apokalipsa

Nie ze wszystkich wierszy, które dotyczą Majdanu i ukraińskiej rewolucji, pisanych w Polsce przez polskie poetki i polskich poetów, da się tak łatwo wyczytać stosunek autora bądź autorki do opisywanych wydarzeń, jak z wierszy Anety Kamińskiej i Joanny Mueller. Dla obu poetek narodowa inność nie stanowi problemu, jest główną stawką i pożądanym zyskiem przedstawienia. Ta inność wzbogaca nasze narrac-

je, otwiera na cudze, trudne doświadczenia i oferuje im miejsce nie tylko w pamięci, lecz także w tekstach. Inność ma jednak także inny wymiar – może budzić strach i powodować napływ mrocznych obrazów, odpominanie jakichś historycznych zdarzeń, które kształtowały lub zniekształcały relacje między sąsiednimi państwami, czy aktualizowanie się zakorzenionych głęboko apokaliptycznych skryptów wcielających się w narrację o płaczu i zbrodni („cry&crime”).

Trzy teksty Kamińskiej – *manifest fest, war wrr i karm krym* – i jeden tekst Mueller – *krymu mir, cry & crime*³ – zapytam o cele, sposoby przedstawienia i jego formalne kształty. To teksty podszyte współczuciem dla osób, które stały się aktorami rewolucji i musiały zmagać się z jej skutkami: materialnymi (zniszczenia), światopoglądowymi, emocjonalnymi i innymi. Współczucia nie należy jednak traktować jako głównej motywacji tych tekstów czy usprawiedliwienia pisania. Chodzi więc nie tyle o ekspresję uczuć podmiotek przejętych sytuacją za wschodnią granicą Polski, ile o analizę sytuacji, w jakiej znajduje się „ja” w obliczu nieoczekiwanych zdarzeń, analizę języków, za pomocą których bronimy się przed trudnymi doświadczeniami, oraz – w przypadku wierszy Kamińskiej – o dekompozycję fantazmatów, jakie współtworzą obraz ukraińskiej rewolucji.

„Zaniepokojenie” – ten „niepełny”, niewcielony w gest afekt rozpoczyna *manifest fest* Kamińskiej, określając emocjonalny stan podmiotki tego poetyckiego manifestu. Zaniepokojenie nie jest jeszcze niepokojem (dlatego jest „niepełnym” afektem), to rozwijająca się emocja, która skłania do mówienia i wywołuje w języku obrazy przeszłości i aktualności. Zwrotka, w której ta emocja się pojawia, przybiera następujący kształt:

poważnie przeważnie odważnie
śmiertelnie rzetelnie
za
nie
pokojona
(pokajane niech będą
pokotem potem
pokojowe kraje-raje)⁴

Przedmiotem *manifestu fest* jest nie tylko zaniepokojenie autorki, ale przede wszystkim to, co ujawnia się w cytowanym wyżej fragmencie w jednym słowie rozłożonym na trzy wersy, czyli brak pokoju, stan niepokoju, który powstaje kiedy skrajność ściera się z inną skrajnością,

³ Wszystkie wymienione teksty zostały wydrukowane w antologii *Wschód-Zachód. Wiersze z i dla Ukrainy* (Wschód-Zachód..., red., przeł. A. Kamińska, Bydgoszcz 2014).

⁴ Cyt. wg wydania: *Wschód-Zachód...*, s. 102.

odslaniając różnicę. Zaniepokojenie wynika więc z braku tego elementarnego stanu społeczno-politycznej homeostazy i wywołuje sprzeciw wobec podziału wynikającego z radykalizowania się działań ukraińskich nacjonalistów. Nazwy tych skrajności, „imiona” aktorów rewolucji Kamińska gromadzi w końcowym fragmencie swojego tekstu – to „(eks) (tremiści) (trembiści) (tremoliści) / (bandery) (ści) (ban) (duryści) / (nacja) (naliści) (maliści) / (fa) (szyści) (czyści) / (na) (ziści) (ziści się) / (cie)”. Wiele z tych „imion” jeszcze przez długi czas będzie się wymawiało z niepokojem w głosie i sprzeciwem w myśli (rzadziej wcielonym w czyn, częściej wcielonym w tekst). Działania ukraińskich nacjonalistów są kolejnym przykładem niszczenia pokoju przez silnie zradykalizowany światopogląd, oparty na ekskluzji i ideale czynnej obrony integralności tego światopoglądu, opartego na projekcie polepszenia *status quo*. W tym projekcie nie ma miejsca na inność, na dostrzeżenie rewolucyjnego potencjału zmiany, jaki zawiera się w postawie wzajemnego zrozumienia i akceptacji inności. „[D]rodzy / moi / skrajni / u / kra / inni” – ta czuła apostrofa kończy manifest Anety Kamińskiej, jest mocną puentą, przedstawiającą semantyczny dowód na to, że inność, którą skrajność stara się spacyfikować, wpisana jest w narodową tożsamość, nie da się jej wyrugować i siłą zmienić w podobieństwo.

Kamińska czyni swoje teksty o rewolucyjnych i porewolucyjnych wydarzeniach na Ukrainie miejscem refleksji nad innością i tożsamością, wskazuje na języki, które nas dzielą, na ekstremizmy, które burzą pokój. Pyta też o to, czy to wszystko nas porusza i obchodzi, czy narracja o inności może stać się medium akceptacji, funkcjonującym zarówno wśród współobywateli, jak i w stosunkach z obywatelami innych państw. Jej wiersze pozbawione są rozbuchanej apokaliptycznej metaforyki (w przeciwieństwie do tekstu Mueller); to co istotne, rozgrywa się w słowach i ich dekonstrukcji, wewnątrz języka, który stara się dotrzymać kroku zdarzeniom i podjąć ich interpretacji. Język wierszy Kamińskiej nie przylega ściśle do tych zdarzeń, to znaczy autorka nie opisuje konkretnych sytuacji, w których ekstremizm stara się spacyfikować inność; to język, który rozpoznaje pewne historyczne prawidłowości, pewną negatywną tradycję w historii nacjonalizmów, z której nie nauczyliśmy się niczego; to również język efektownych semantycznych przekształceń, pozwalających rozpoznać te prawidłowości. Kamińska stara się pozostawać blisko osób, które nazywa „drogimi ukraińczykami”, jednak oddalenie i opóźnienie języka wobec zdarzeń nie pozwala na kontakt mogący zaspokoić głód informacji.

W innym wierszu z cyklu tekstów o ukraińskiej wojnie – w *karm krym* – Kamińska pisze o podróży, która się nie odbyła, o zerwaniu kontaktu, pozbawieniu autorki możliwości złożenia wizyty „drogim ukraińczykami”. Tekst o nieodbytej podróży zawiera także pewną autotema-

tyczną refleksję. Co pozostaje poecie, który się ukrywa, i poetce, która nie może pojechać w miejsce, które pragnie odwiedzić? Pozostaje pisanie, aktywność pozwalająca radzić sobie z niepokojem. W *karm krym* Kamińska wspomina o ukraińskim poecie, Wasylu Hołoborod'ce⁵, ukrywającym się w Irpeniu⁶:

tegoroczna
wyprawa na Krym
uroczyście
została nieodbyta
odbity
za to ługańsk
którego wcale nie ma
(holoborod'ko
na to miast
w irpeniu skryty
rękopisarza skryptów pełne parapety
może nie spłoną
na pniu
w dniu
lub po nocy)⁷

Pisanie jest aktywnością, która zastępuje interwencję, czyli podróż w miejsce, gdzie dzieje się coś ważnego. Ten rodzaj aktywności stanowi rodzaj wymuszonej egzystencjalnej metonimii powstającej wtedy, kiedy nie można wykonać czegoś innego, być może ważniejszego; pisanie jest jednak ściśle powiązane z tym, co zostało zakazane lub czego nie ma, o czym może świadczyć druga część wiersza *karm krym*:

krymskim tatarom
podaruj teraz śpiwór i prowiant
w kruszynianach
lub otwocku ośrodku
uchodźców ochoćców
w rezerwatach rodzą się teraz
bez karetki
bez serwetki
bez operetki

⁵ Wasyl Hołoborod'ko – współczesny ukraiński poeta, urodzony w 1945 r. w Adrianopolu w obwodzie ługańskim, przedstawiciel tak zwanej Kijowskiej Szkoły Poezji. W lecie 2014 roku tuż przed zablokowaniem dróg wyjazdowych z Ługańska, w którym mieszkał, schronił się w domu pracy twórczej w Irpeniu.

⁶ Niewielkie miasto na Ukrainie, położone w obwodzie kijowskim, oddalone o około 25 km od ukraińskiej stolicy, znane uzdrowisko. Znajduje się tam Dom Pracy Twórczej Związku Pisarzy Ukrainy.

⁷ Cyt. wg wydania: *Wschód-Zachód...*, s. 103.

prosto na kamieniu
i
na ramieniu
promienne
piszą
sobie
sonaty
sonety
anety

Rezerwat – miejsce tymczasowego pobytu, nie-miejsce w znaczeniu przestrzeni tranzytowej, w której nie spędza się zbyt wiele czasu⁸ – jest miejscem, gdzie mieszkańcy-uchodźcy piszą „promienne sonety”⁹. Sytuacja z początku wiersza zmienia się: podmiotka nie musi już jechać na Krym, bo jego mieszkańcy znaleźli się w Polsce. Działanie, które jest teraz możliwe, to pomoc dla azylantów („krymskim tatarom / podaruj teraz śpiwór i prowiant”). Rezerwat staje się dla nich metonimią domu, zamiennikiem zapewniającym bezpieczeństwo. „Pisanie sobie sonetów” jest czynnością niemal beztruską, odrobiną przyjemności w niepewnej sytuacji uchodźcy, który musi liczyć na pomoc innych. „Bracia, czekamy!” – z takim hasłem witano w Kruszynianach uchodźców z Krymu¹⁰. To bardzo chlubna manifestacja gościnności, gest solidarności z tymi, którzy musieli uciekać ze swoich domów. Jednak taka gościnność nie jest zjawiskiem powszechnym; jej brak spowodowany jest strachem przed innością, przed zetknięciem się oko w oko z innym stylem życia, inną mentalnością lub wiarą. W wyniku tego zetknięcia ujawnia się tożsamościowa różnica, która częściej powoduje dystans lub niechęć niż ciekawość inności. Kamińska w analizowanych wierszach sytuuje siebie właśnie po stronie inności i różnicy, deklaruje gościnność, krytykuje ekstremizmy rodzące podziały. W jej tekstach nie pojawiają się obrazy wojennych zniszczeń, sporo w nich ciepła i troski (jak np. we frazie „moi drodzy ukraiński”) oraz odniesień do sytuacji ludzi, a nie interesów politycznych państw.

Odmienne sposoby obrazowania i poetyckiej interpretacji wydarzeń na Krymie pojawiają się w wierszu *krymu mir, cry & crime* Joanny Mueller. Obie poetki próbują wykorzystać język i jego formalne

⁸ D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013, s. 16. Zob. także: M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2011.

⁹ W Otwocku znajduje się ośrodek dla uchodźców, Kruszyniany natomiast były pierwszą gminą, która w 2014 r. zgodziła się przyjąć i zapewnić wsparcie 32-osobowej grupie uchodźców z Krymu. O sprawie informowała m.in. redakcja „Gazety Wyborczej” (http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35235,15666066,Podlascy_Tatarzy_do_uchodzcow_z_Krymu__Bracia__czekamy.html, dostęp: 15.11.2016).

¹⁰ Por. przypis nr 7.

możliwości do przedstawienia tego, w jaki sposób świadomość zasiedlana jest przez ofiary protestów i walk zbrojnych na Ukrainie, różni je jednak ogólny ton tekstów – u Mueller jest on – ogólnie mówiąc – bardziej apokaliptyczny, o czym świadczy inicjalny poetycki obraz z wiersza *krymu mir...*:

przylecą tu na czole burzy / na skraj trzeciego światła
w tłuste wydajne zbożne czarnoziemy
w majdany proste jak protest
w muslimskie tłamsin-tłamsin
a tam w kraju kroi się kryzys
otwierają się banie z lękami
posady się chwieją w posadach
przyrasta zewnątrz / wewnątrz kurczy się¹¹

Burza to żywioł, który może niszczyć, zmieniać wygląd krajoobrazu. W podobny sposób działa rewolucja, czyli żywioł dziejowej wolty powodującej chwianie się politycznych „posad w posadach” i przynoszącej zapowiedź podziału państwowości („wnętrza”)¹². Mueller opisuje wydarzenie się tej wolty, stopniowe pograżanie się wszystkiego w rewolucyjnej zawierusze. Apokaliptyczno-wieszczony ton wiersza pogłębiają kolejne poetyckie obrazy oraz zmiana czasów gramatycznych, jaka następuje mniej więcej w połowie wiersza – zmiana czasu teraźniejszego na przyszły, czyli na czas przepowiedni. W drugiej zwrotce pojawia się opis dwóch ciał „wrzuconych w próżnię” podróżujących w nocnym pociągu z karaimskimi mimami, z którymi będą grać w niewymawialne. Podróżujące ciała wiozą ze sobą jakąś tajemnicę lub pamięć o przeszłości, o której ciężko jest opowiedzieć. Ten kompleks niejasności pomaga zrozumieć kolejną część drugiej zwrotki:

a tu: symetria z poślizgiem i krzywa stateczność
kalafonia i leporello / według matrycy dobrej patrycy
euforia eupatorii nostalgia jak lugola
czerwienią tej samej gwiazdy kupczą dziś malcziki
której ostrza ich dziadkom wydarły serduszka

W bardzo precyzyjny, a zarazem plastyczny i ewokacyjny sposób Mueller nazywa tę przeszłość, którą opatrzone etykietką „niewymawialne”: chodzi o epokę, kiedy nad Europą świeciła czerwona gwiazdka komunizmu. Jej ostrza krzywdziły pokolenia dziadków i ojców dzisiejszych chłopców („malczików”) zachłystujących się ideą rewolucji

¹¹ Cyt. wg wydania: *Wschód-Zachód...*, s. 104.

¹² Etymologię słowa „kryzys” – pojawiającego się w piątym wersie wiersza *krymu mir...* – wiąże się z greckim *krinó, krisis*, ‘rozsądzam, dzielę’ (łac. *dis-cerno*). Ten sam źródłosłów ma pojęcie „krytyka”.

i sprawiedliwości dziejowej. Mueller mimochodem przywołuje widmo komunistycznej rewolucji, nie to, o którym wspomina Marks na początku *Manifestu komunistycznego*, tylko widmo spełnionej apokalipsy, jaką był na przykład mroczny komunizm epoki stalinowskiej. Odwołanie do czerwonej gwiazdy w *krymu mirze...* nie jest oczywiście porównaniem przebiegu współczesnej ukraińskiej rewolucji do rewolucji komunistycznej XX wieku. Wydaje mi się, że Mueller próbuje podkreślić długie trwanie pewnych idei, nie przypisując ich na stałe określonym społeczno-politycznym ustrojom. Te idee nieodpowiednio użyte i zaaplikowane poprzez przymus, który odbiera jednostce autonomię, mogą doprowadzić do powtórki z „rozdzierającej serduszka” historii.

O skutkach ideowych nadużyć mowa w trzeciej części wiersza Mueller – w tej, w której czas teraźniejszy zmienia się na czas przyszły, a narracja o nadchodzącej rewolucji na narrację-przepowiednię, brzmiącą w niektórych fragmentach jak biblijne przekleństwo:

łapczywi wypoczywacze o osmutniętych oczach
wymienią dolegania na tysiąc małych chciejstw
przybędą marnotrwawić / rozregulują rutynę
bez utraty oddechu / nie dotykając gruntu
wsuną się w morza aksamitną kieszeń
w uderzenia udarów wymierzą splot słoneczny
świat im świadkiem i święty spokój
wszystkich emocji układu limbicznego
przydarzą im się bujania tkanek i dziwy prawidlane
a pustka przyjdzie, żeby w nich odpocząć

Końcowy fragment wiersza *krymu mir...* przynosi zapowiedź nadejścia zła uosobionego w postaciach „łapczywych wypoczywaczy”, którzy przybędą, by niszczyć: marnotrwawić i rozregulowywać. W neologizmie „marnotrwawić” obok czasownika „marnotrawić” pobrzmiewa słowo „krwawić” – połączenie tych dwóch słów wprowadza bardzo sugestywny i makabryczny obraz marnowania krwi osób, które uczestniczą w walce, obraz wykorzystywania istnień jako narzędzi w zyskiwaniu przewagi, odbieraniu komuś czegoś czy zawłaszczania przestrzeni życia innych ludzi („wrogów”). Przyjście wypoczywaczy spowoduje zakłócenie rutyny, czyli porządku codzienności niedopuszczającego wojennego ekscesu, istniejącego tylko w czasach pokoju. Te postacie są jak zwiastuny nowego, rewolucyjnego porządku politycznego zmieniającego rzeczywistość przy pomocy ideowego oręża, „nie dotykając gruntu”. Abstrakcje (idee) mają jednak realny wpływ na tych, na których próbuje się dokonać iniepcji, dlatego w wierszu Mueller przepowiednia jest jednocześnie rodzajem ostrzeżenia przed wyczerpaniem się idei i ich potencjału zmiany, przed wygaszaniem się żywiołu rewolucji – po wygaszeniu

zostaje tylko pustka, która zamieszkuje i odpoczywa wewnątrz „łapczywych wypoczywaczy” („przydarzą im się bujania tkanek i dziwy prawidłane / a pustka przyjdzie, żeby w nich odpocząć”).

Apokaliptyczną wizję rozprzestrzeniania się żywiołu rewolucyjnego Mueller równoważny ostatnią, najkrótszą w wierszu zwrotką, w której pojawia się błogosławieństwo: „kobieto roznosząca żar / dziewczyno nalewająca niebo / sypnijcie światłem do snu / a ty ich hospody pomyłuj od wszego najlepszego”. Dzieci rewolucji, chłopcy zapominający jak ostra może być idea skryta za emblematem czerwonej gwiazdy otrzymują w tym końcowym fragmencie tekstu dar wstawiennictwa wyrażający się w prośbie o zmiłowanie nad losem tych, którzy jako „łapczywi wypoczywacze” przejmują władze oraz tych, którzy tej władzy zostają podporządkowani. Ten religijny akcent pojawiający się na końcu wiersza brzmi wyjątkowo: trochę elegijnie, ale bez rezygnacji i smutku, jak rozsądna modlitwa, nie jak rozpaczliwe błaganie; brzmi bardzo lirycznie ze względu na przeplatanie się wersów o roznoszeniu żaru, nalewaniu nieba i rozsypywaniu światła. Mueller operuje w swoim tekście dwoma rodzajami tonacji, skontrastowanymi ze sobą: tonacją określoną wyżej jako minorowa tonacja apokaliptycznej wizji oraz tonacją „wysoką” – wprowadzającą do tekstu jasne, kojarzące się z ciepłem i bezpieczeństwem obrazy (niebo, kobieta, światło, sen) oraz prośbę do Boga o zmiłowanie („hospody pomyłuj”). Ta pierwsza z tonacji zdaje się dominować, jednak ta druga kończy wiersz i zostaje z czytającym na dłużej, łagodząc doświadczenie lekturowego przejścia przez rewolucyjną burzę. Autorka *intima thule* nie zachowuje poetyckiego *decorum* w przedstawianiu tego, co mroczne, obok tego, co jasne czy wzniosłe – wydaje mi się, że robi to celowo. Czas apokalipsy jest czasem zakłócenia proporcji i nastania kryzysu, czyli podziału¹³. Przywracanie tych utraconych proporcji jest funkcją rewolucji jako alternatywnego projektu wobec zastanego politycznego, społecznego i ekonomicznego *status quo*. Wiersz *krymu mir, cry & crime* podszyty jest obawą o skutki rewolucyjnego zrywu, o zniszczenia, jakie może spowodować – zarówno te materialne, jak i te „niewymawialne”, czyli nieodżałowane śmierci dzieci rewolucji, które podejmują idee porzucone przez swoich ojców.

Przepliw tych rewolucyjnych idei w wierszy Mueller jest zupełnie inny niż w tekstach Kamińskiej – jest bardziej rytmiczny i płynny, obrazy rewolucyjnego działania splatają się ze sobą tworząc obraz dziejowej burzy. W *manifestie fest* i *karm krym* Kamińska częściej korzysta z semantycznych gier wydobywających na powierzchnię języka ukryte idee lub nienazwane stany rzeczy (jak np. „inność” wyeksponowana we frazie „moi drodzy ukraiński” czy stan braku pokoju i skutek tego stanu, czyli niepokój, opisywane w wierszu *manifest...*). Poetki wykorzystują odmien-

¹³ Por. przypis nr 9.

ne tony i tryby przedstawień, które mają za zadanie reprezentować „niewymawialne”, nieoczekiwane zdarzenia, burze, idee, rodzenie się ekstremizmów i skutki tych narodzin. Mueller tworzy przedstawienie w wersji *noir*, łagodząc je nieco odbłaskami żaru, nieba i światła, rozszoszonego przez kobiety, o których mowa w zakończeniu *krymu mir, cry & crime*. U Kamińskiej wiersz jest mocniej osadzony na empatii, na postawie troski o losy uchodźców, którym trzeba zapewnić możliwie jak najlepsze warunki do aklimatyzacji w nowej, obcej rzeczywistości społeczno-politycznej. Obie poetki jednak dotykają tego, co istotne w momencie mówienia o rewolucji i jej bohaterach/ofiarach – piszą o ideach i ich dziedziczeniu, o podziałach ze względu na inność (różnicę), o gestach solidarności (Otwock i Kruszyniany u Kamińskiej), o zagrożeniach i sile „wiatru historii”, o niepewnej przyszłości i niepokoju. Rewolucja na Ukrainie stała się źródłem negatywnych doświadczeń i ich przedstawień, dała też jednak szansę na solidarnościowe manifesty, tworząc wokół tego wydarzenia pewną wspólnotę doświadczonych (Ukraińcy) oraz doświadczających powidoków rewolucji (Polaków), kontaktujących się ze sobą między innymi poprzez gest solidarności i współczucia, jakim może stać się tekst poetycki.

2. Idiomy zaangażowania

Spośród wielu wierszy, jakie powstały po wydarzeniach na Ukrainie i na fali powszechnego zainteresowania sytuacją polityczną u naszych wschodnich sąsiadów (obecnie ta fala rozbija się o brzeg braku informacji lub dezinformacji), wybrałam te, na podstawie których można odtworzyć i opisać emocje, idee i słowa, jakie towarzyszyły napływowi informacji o aneksji Krymu i kijowskiej rewolucji. Inność, empatia, ekstremizm, burza, współczucie, gościnność, solidarność, tajemnica, niepokój – to przedstawione w skrócie rewolucyjne atrybuty, jakie pojawiają się w wierszach Joanny Mueller i Anety Kamińskiej. U dwóch kolejnych poetów, których teksty chciałabym włączyć we własną mikronarrację o Ukrainie, zestaw atrybutów jest inny, powiązany z innymi doświadczeniami, oparty na innej ideowej konstrukcji, którą da się częściowo odtworzyć podczas lektury.

Ci poeci to Dawid Mateusz i Radosław Wiśniewski. Wiersze Wiśniewskiego pojawiły się w antologii *Wschód-Zachód. Wiersze z i dla Ukrainy*, natomiast wiersze Mateusza zostały opublikowane (dopiero) w tym roku w debiutanckim tomiku *Stacja wieży ciśnienia*. Te wiersze łączy nie tylko temat ukraińskiej rewolucji, ale także pewien koncept, pewien pomysł na wiersz i jego wykładnię, który zdominował literackie i krytycznoliterackie narracje na temat wybranych przedstawicieli najnowszej polskiej poezji – zaangażowanie. Punktem wyjścia analizy i interpretacji tekstów Wiśniewskiego i Mateusza będzie pytanie o to, co oznacza i jak manifestuje się

zaangażowanie w rewolucję na Ukrainie w wybranych tekstach tych dwóch przedstawicieli polskiej poezji zaangażowanej.

„Ten dym, ten rytm, płonące opony...” – w tym krótkim fragmencie wiersza *Ninety Nine Blues for Maydan* zawierają się dwa charakterystyczne aspekty poetyki wierszy Wiśniewskiego: rytm oraz posłużenie się konkretnym obrazem, natychmiast wywołującym – w przypadku *Ninety Nine Blues...* – jasne, jeszcze nieobciążone symboliką, znane z przekazów telewizyjnych przedstawienia wydarzeń na Ukrainie. W tym wierszu rytm budowany jest poprzez powracający w kilku wersach refren, który brzmi: „brakuje jednego do setki”. To powtórzenie tworzy w wierszu nastrój niepokoju, osacza jak oddział policji lub żołnierzy chcących spacyfikować jakieś uliczne rozruchy. Tekst oprócz wyraźnego rytmu ma również wyraźną strukturę fabularną: bohaterem jest rewolucjonista (żołnierz?, powstaniec?, ochotnik?), który najpierw zgarnia szron z maski samochodu – tej czynności towarzyszy sprzeciw wobec podległości:

Brakuje jednego do setki. Jest luty. Znow zgarniam szron
z maski samochodu, przemykam między czujkami udawać
spokój, porządek i ład społeczny. Odwieczne lizanie butów
suwerena, którym nie jestem ja ani nikt mi znany. Ten rytm
podobny jest do stojącego słupa napowietrznego mrozu, gdy
pytasz, czy oni mają co jeść, czy noc była spokojna. Brakuje
jednego do setki [...]¹⁴.

Podległość wobec suwerena jest również kierowana przez szczególny dziejowy rytm, jest czymś w rodzaju konieczności historii, która powołała państwa, ustroje polityczne i ich zarządców. Lizanie butów Wiśniewski nazywa „odwiecznym”, hierarchia i hierarchizowanie są więc wpisane w dzieje ludzkości jako pewien przymus identyfikowany jako naturalny porządek rzeczy, pryncypium pozwalające zachować porządek i równowagę w funkcjonowaniu państwa. Jednak w państwie, w którym znajduje się bohater wiersza, spokój, porządek i ład społeczny są tylko udawane, pozorne, dlatego jego obywatele decydują się na sprzeciw, na rewolucyjny gest zakwestionowania sensowności istnienia nadużywającej swojego autorytetu władzy. Warto w tym momencie przypomnieć frazę z wiersza *krymu mir, cry & crime* Mueller, tę o rewolucji jako czasie chwiania się „posad w posadach” i kryzysu, czyli podziału państwa wzdłuż granic, które w tym państwie już były obecne (np. „granic” (różnic) światopoglądowych lub związanych z poglądami politycznymi)¹⁵. Ukraina doświadczyła tego kryzysu, jego znakami były na przykład pojawiające się w wierszu Wiśniewskiego płonące opony, strzały, czujki, konieczność

¹⁴ Cyt. wg wydania: *Wschód-Zachód...*, s. 111.

¹⁵ Por. s. 6-7 tego tekstu.

ukrywania się i „brak jednego do setki” – ów brak może oznaczać utratę jednego z kompanów albo tego jednego człowieka, który ma dołączyć do oddziału w centrum miasta, by dopełnić ten oddział (dopełnić dzieła rewolucji).

Elementami spektaklu rewolucji w wierszach Wiśniewskiego są takie rekwizyty, jak broń czy opony, oraz takie działania, jak ukrywanie się, walka czy krytyka rzeczywistości politycznej. Autor *Psalmu do św. Sabiny* uwzględnia w swoich tekstach różne aspekty wydarzeń, w ciekawy sposób również wprowadza do tych tekstów krytykę poczynań pewnych ukraińskich ugrupowań politycznych. W *17 lipca 2014*, *To miał być urlop* poeta, krytykując rzeczy służące do zabijania, krytykuje tych, którzy się nimi posługują. Wiersz stanowi też komentarz do wypowiedzi Oлександра Zacharczenki – przywódcy prorosyjskich separatystów – z sierpnia 2014 roku. Zacharczenko mówił o wojskowych, którzy zamiast spędzać wakacyjne urlopy na plaży, wolą walczyć. Wiersz Wiśniewskiego rozwija tę wypowiedź w ten sposób:

Ludzie tak wolą. A co dopiero powiedzieć o rzeczach, szczególnie tych do zabijania. Rzeczy i ludzi. One też potrzebują urlopu, by w spokoju odpocząć od warsztatów, magazynów i wyluzować się zabijaniem naprawdę.
[...]
jakże one muszą być zawiedzione, gdy ktoś lub coś im zastępuje drogę na urlop. Wtedy odzywa się złośliwość rzeczy martwych. Rzeczy [martwych] czyniących martwymi¹⁶.

Sporo w tym tekście ironii wiążącej Krym – popularne miejsce urlopów Ukraińców i Rosjan – z bronią i jej prawem do sierpniowego urlopu, który w czasie walk o Krym nie może zostać przyznany. Rzeczy martwe stają się więc złośliwe i zaczynają zabijać. Wiersz *17 lipca 2014*... można uznać za tekst pesymistyczno-pacyfistyczny, za wypowiedzianą lekko drwiącym, sarkastycznym tonem myśl o powszechności wojny, będącą jednocześnie krytyką działań, które wprowadzają w codzienność (praca, urlopy) niepokój i zmuszają do zmiany porządku i tempa życia. Wiśniewski wprost odnosi się do realiów politycznych związanych z tak zwanym kryzysem krymskim, którego skutkiem było przyłączenie Republiki Autonomicznej Krymu do Rosji.

Kolejny wiersz Wiśniewskiego z datą w tytule jest jeszcze jednym poetyckim komentarzem do wydarzeń na Krymie. *3.09.2014 Zenon Kałuża parafrazuje wiersz Wojciecha Borosa sprzed lat* przedstawia historię mieszkańca Krymu, który wspomina przeszłość: fakt, że jego babcia urodziła

¹⁶ Cyt. wg wydania: *Wschód-Zachód...*, s. 112.

się jeszcze w ZSSR i mit jednej, zjednoczonej i znów potężnej Rosji – ponownie aktualizowany przez separatystów działających na Półwyspie Krymskim. Bohater tego wiersza goli się, żeby nie wyglądać jak czetnik (serbski separatysta). Wiersz kończy się symbolicznym fragmentem: „jeszcze raz umyłam ręce / w świetle wschodu / z profilu wyglądam na / Pilata”¹⁷. Postać, która pojawia się w tym wierszu, grzeszy zaniechaniem zaangażowania, to znaczy nie włącza się w czynny sposób w działania na rzecz zachowania autonomii Krymu. Jego aktywność jest ograniczana przez obronę interesu osobistego – chęć zachowania pracy jako hurtownik anten telewizyjnych. To człowiek, który nazywa Rosjan najeźdźcami, jednak godzi się bez żadnego sprzeciwu na to, co ma się stać („Kufajkę i waciak kupię na targu / a w październiku inkorporują nas do Rosji/ więc puszczam na cały głos „Kalaśnikowa” / Bregowicia kiedy się golę przed lustrem”).

Wiśniewski sporządza w przywołanych tekstach analizę i konfrontację dwóch postaw: aktywnej postawy separatystów, którzy rezygnują nawet z urlopów, oraz postawę mieszkańca Krymu, który chce chronić ten życiowy i materialny komfort, jaki zapewnia mu stała i stabilna praca. Poeta jednak nie osądza, tylko przedstawia, budując w tekście poetyckim historię wyboru innej formy zaangażowania: to zaangażowanie w ochronę porządku własnej codzienności.

To jedna z kilku manifestacji zaangażowania, jakie pojawiają się w tych trzech krótkich tekstach Wiśniewskiego. Warto potraktować te teksty nie tylko jako narracje o zaangażowaniu, ale także jako jego formy. Pisanie o Ukrainie można traktować jako gest solidarności (Mueller, Kamińska) lub ostrzeżenie (Mueller), jako szansę na wyrażenie sprzeciwu wobec działań wojennych (Wiśniewski) lub zawłaszczania zdarzeń przez języki i światopoglądy, którym rewolucja jest na rękę (Wiśniewski, Mateusz). Czynność pisania jest nazywana aktem, performatywem postaw, które chcą być wyrażone, zmanifestowane¹⁸. Zaangażowanie w tym kontekście przybiera więc formę manifestu, a nie działania w przestrzeni, gdzie dzieje się to, przeciwko czemu chcemy zaprotestować lub co chcemy skrytykować. Z jednej strony więc jest to zaangażowanie bierne, „papierowe”, z drugiej jednak – nie traci ono waloru aktywizującego, nie pojawia się jako „zamiast” czynnego zaangażowania.

Przekonanie o akcyjnym wymiarze pisania bardzo mocno wybrzmiało w komentarzach Dawida Mateusza, jakie pojawiły się po premierze *Stacji wieży ciśnienia*. W jednym z wywiadów poeta stwierdził, że akt

¹⁷ Tamże, s. 113.

¹⁸ Zob. w tym kontekście: M. Rakoczy, *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 13-32, oraz D.R. Olson, *Papierowy świat. Pojęciowe i poznawcze implikacje pisania i czytania*, przeł. M. Rakoczy, Warszawa 2010.

pisania jest aktem zaangażowania¹⁹. To, co zapisane, zawiera w sobie potencjał kontestacji (krytyki porządku rzeczy) i kreacji (utworzenia nowego porządku w dobie kryzysu). Można się spierać jednak co do tego, czy tak rozumiane zaangażowanie pokrywa się z tym zasięgiem kontestacji i kreacji, jaki ma aktywne działanie w przestrzeni kryzysowej, umożliwiające interakcję z ofiarami kryzysu i zdobycie informacji i wrażeń, które uzupełnią wiedzę na temat przyczyn tego kryzysu.

Wiersze nawiązujące w różny sposób do Ukrainy stanowią istotną część *Stacji wieży ciśnień*. W jaki sposób manifestuje się w nich zaangażowanie i jakie formy przybiera? Mateusz angażuje się w krytykę wojny medialnej prowadzonej różnymi kanałami informacyjnymi, powodującej zakłócenia i zniekształcenia treści, jakie da się stworzyć na podstawie przekazywanych poza granice Ukrainy obrazów rewolucji. Przedstawia też sytuację braku wystarczających informacji do stworzenia spójnego portretu rewolucjonistów, separatystów, rzeczników i przeciwników rewolucji oraz innych ludzi zaangażowanych w zmienianie sytuacji społeczno-politycznej w państwie ukraińskim. Do medialnej ciszy wokół Ukrainy, ciszy, jaka nastąpiła po oswojeniu się z faktem, że rewolucja trwa, że są ofiary i zniszczenia, nawiązuje ostatni tekst w tomie:

Oglądając pacyfikację Majdanu za pośrednictwem
serwisu Youtube, próbowałam ukończyć
Stację wieży ciśnień: tysiąc kilometrów na wschód

separatyści nie oszczędzali zdrowia w poddonieckich
burdelach, o czym media informowały mniej rozlewnie

niż o ściętym warkoczu Tymoszenko.

[...]

Oglądałem pacyfikację za pośrednictwem
serwisu Youtube, próbując jej o tym opowiedzieć. Kończę

Stację wieży ciśnień i nie mogę znaleźć
żadnych informacji o Ukrainie:

czekam, aż się zbudzi, by dać mi niepodległość²⁰.

Tekst nosi tytuł *Monika*, kończy *Stację...*, jest zapisany kursywą i oddzielony od reszty tomu jedną kartką z rysunkiem wieży ciśnień, informuje o okolicznościach pracy nad tomikiem; pojawiają się w nim również dwie mocno obecne w całej książce kobiety: tytułowa Monika

¹⁹ Rozmowę przeprowadził Jakub Skurtys. Ukazała się ona w „biBLiotece”: <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/kat-zaangazowania/>, dostęp: 27.11.2016.

²⁰ Ten cytat i następne wg wydania: D. Mateusz, *Stacja wieży ciśnień*, Stronie Śląskie 2016.

i Julia Tymoszenko, kobieta realna i kobieta będąca symbolem demokratycznej rewolucji na Ukrainie. Rewolucja stanowiła dobrą pożywkę medialną tylko do pewnego czasu. Z każdym negatywnym obrazem – obrazem katastrofy, zniszczenia, klęski żywiołowej – jesteśmy w stanie się oswoić, zaakceptować to, co się zdarzyło i wrócić do normalnego trybu życia, który gwarantuje naszą osobistą niepodległość, związaną także z wyzwoleniem się spod wpływu negatywnych obrazów rewolucyjnej burzy.

W przestrzeni publicznej dostępnej dla każdego odbiorcy potrafiącego dekodować i interpretować znaki językowe pozostaje jednak tekst, który staje się nośnikiem pamięci o Ukrainie. W sytuacji, kiedy media znajdują sobie temat zastępczy i przestają relacjonować zdarzenia zza wschodniej granicy, tekst poetycki staje się jedynym dostępnym pośrednikiem, dzięki któremu nie zapomina się o tym, o czym trzeba pamiętać. To gromadzenie informacji o osobistych przeżyciach związanych z Majdanem jest formą zaangażowanego pamiętania wbrew wartkiemu nurtowi zdarzeń dostarczającemu kolejnych obrazów rewolucji, zniszczeń, śmierci.

W pozostałych wierszach ukraińskich ze *Stacji...* powraca temat mediów, oglądania transmisji telewizyjnych, afektywnego zobojętnienia na obrazy rewolucji („Transmisję z Czelabińska przepijałem colą / Meteor w suchych ustach musował jak draże” [*Kiedy ścinałem jej włosy*]) lub nieadekwatnego zestawienia informacji z Kijowa i reklamy:

Transmisję z Kijowa przerywa reklama –

*Ludzie często zadają pytanie: dlaczego kobiety,
Które mają naturalnie proste włosy,
Chcą nosić loki?*

Kosmyk na skraju ucha. Pozwól się zabawić.

Zaangażowanie tych tekstów manifestuje się w swoistej podległości wobec tego, co aktualne. Majdan stał się symbolem spełnionych marzeń o realnej demokratyzacji, o dążeniu do zaprzestania „odwiecznego lizania butów” suwerenowi, o którym pisze Wiśniewski, o dążeniu do autonomii. W poezji Mateusza wiersz nie jest jednak niewolnikiem zdarzeń i idei, jest raczej miejscem pracy nad formą i treścią myśli o wydarzeniach w Kijowie. Ciekawym elementem tej myślowej konstrukcji jest fantazmatyczne tło, jakim jest splot narracji o rewolucji i narracji o kobietach (Julia, Monika)²¹; w roli patronki rewolucji występuje oczy-

²¹ O fantazmacie kobiety-rewolucji pisała m.in. Maria Janion. Zob. M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, [w:] tejsze, *Kobiety i duch inności*, wyd. 2, Warszawa 2006, s. 5-45.

wiście Julia Tymoszenko, przedstawiana przez autora *Stacji...* zazwyczaj w aureoli blond warkocza. Mateusz bardzo subtelnie operuje tymi fantazmatami, warkocz Tymoszenko czyni znakiem wolności i porównuje go do wiersza (*Kiedy ścinałem jej włosy*), używa ich zazwyczaj w celu podkreślenia wagi jakiegoś aspektu refleksji nad rewolucją. Układ, treść i powiązania między wierszami ukraińskimi w *Stacji wieży ciśnienia* są przemyślane i dopracowane, są to teksty zwracające uwagę na inny aspekt doświadczania rewolucji na Ukrainie niż wiersze Kamińskiej, Mueller czy Wiśniewskiego – na znaczenie medium i jego formy w gromadzeniu informacji o wydarzeniach, na zawłaszczenia i pominięcia informacji, na powinność pamiętania i nieuchronność następowania nowych zdarzeń.

Zakończenie

Płonem rewolucji są też jej przedstawienia. Analizując i interpretując wiersze nawiązujące do niedawnych wydarzeń na Ukrainie – wiersze Anety Kamińskiej, wiersz Joanny Mueller, teksty Radosława Wiśniewskiego i Dawida Mateusza – starałam się stworzyć mapę przedstawień rewolucyjnej problematyki, jaka pojawia się w najnowszej polskiej poezji, która nie uchyla się od obowiązku przedstawiania aktualności. Spełnianie tego obowiązku jest wyraźną manifestacją zaangażowania, przy czym nie chodzi tylko o zaangażowanie polityczne, ale także o postawę gościnności czy empatii, która może prowadzić do działań w przestrzeni pozatekstowej, w miejscu, gdzie rozgrywa się spektakl rewolucji. Zaangażowanie może mieć wymiar afektywny i zawierać się w formie lirycznego wyznania. Tekstowa forma jest tak naprawdę czymś drugorzędnym – bardziej liczy się skutek aktu pisania, sposób, w jaki tekst zostanie użyty przez autora lub czytelnika.

W moim tekście zestawiałam ze sobą różne teksty pisane przez niebezpośrednich uczestników zdarzeń na Ukrainie, dobierane zgodnie z kluczem tematycznym, któremu towarzyszył klucz afektywny związany z osobistym doświadczeniem lektury. W wybranych przeze mnie wierszach przedstawiony zostaje kompleks problemów, jakie towarzyszą podmiotowi, który próbuje ustosunkować się do doświadczenia percypowania obrazów rewolucji, zazwyczaj negatywnych, pokazujących zniszczone domy, rany, oddziały policji lub wojsk, złe warunki życia uchodźców. Te problemy to: narodowa inność będąca czasami powodem do wykluczeń; strach przed skutkami rewolucji jako żywiołu dziejowej zmiany, którego nie da się w pełni kontrolować; brak rzetelnych informacji na temat wydarzeń na Ukrainie; podważania utrwalonych hierarchii, stosunków zależności i służby; problem kryzysu, który wywołuje wewnętrzne podziały i zmienia kształt rzeczywistości w różnych jej wymiarach: społecznym, politycznym, symbolicznym czy prawnym. Analizowane teksty uwzględniają te wszystkie problemy, są aktem

zaangażowania w „sprawę ukraińską” i miejscem uwolnionej od uprzedzeń i historycznych zaszłości refleksji nad rewolucją i sytuacją jej aktorów.

BIBLIOGRAFIA

1. D. Czaja, *Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje*, [w:] *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. D. Czaja, Wołowiec 2013.
2. M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, [w:] *też*, *Kobiety i duch inności*, wyd. 2, Warszawa 2006.
3. D. Mateusz, *Stacja wieży ciśnienia*, Stronie Śląskie 2016.
4. M. Rakoczy, *Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie*, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.
5. *Wschód-Zachód. Wiersze z i dla Ukrainy*, red., przeł. A. Kamińska, Bydgoszcz 2014.

JAKUB SKURTYS

Widma terroryzmu w polskiej poezji najnowszej

Przyjmijmy na potrzeby niniejszego szkicu uogólniającą hipotezę, że historia na powrót ruszyła z posad po wrześniowych zamachach na wieże World Trade Center z roku 2001. Świadomość człowieka Zachodu, skupiona dotąd na wizji stabilizującej napięcia w centrum mapy i rozładowującej je na obrzeżach, musiała pogodzić się z tym, że historia nie tylko nie skończyła się, ale że wydarzyła się w samym środku ahisterycznej z pozoru, rynkowej i samoregulującej się maszyny, w centrum światowego handlu. Mnogość analiz socjologicznych i filozoficznych pokazuje, jak znaczące było to zdarzenie nie tylko dla Amerykanów¹, ale dla całej cywilizacji, zastygłej w utopistycznym paradygmacie ostatecznego tryumfu liberalnej demokracji². Jeśli przyspieszymy film, Historia potoczy się przed naszymi oczami lawinowo: od międzynarodowej wojny z terroryzmem (Afganistan i Irak), przez akcje odwetowe (zamachy w Madrycie, Londynie, Paryżu), konflikt syryjski i problem migracyjny, aż po wojnę na Ukrainie. Ta historia sygnowana była kolejnymi naruszeniami prawa (zarówno praw człowieka, jak i prawa międzynarodowego) i działaniami o charakterze terrorystycznym, symbolicznym zderzaniem się sił cywilnych z siłami militarnymi i bezbronnymi ludźmi z niezrozumiałą przemocą. Z jednej strony opowiadają ją jednak nazwiska ginących, z drugiej kamery wszytkowidzących mediów lub amerykańskich dronów. To nasilenie zjawisk o charakterze nagiej siły, połączone z wprowadzaniem w różnych regionach świata stanem wyjątkowym, zawieszającym reguły wartościowania ludzkiego życia³, każe postawić pytanie najbardziej banalne: na ile poezja najnowsza, porzuciwszy już

¹ Por. J. Mayer, *The Dark Side: The Inside Story of How the War on Terror Turned into a War on American Ideals*, New York 2008.

² Por. *Świat po 11 września 2001 roku*, red. K. Gładkowski, Olsztyn 2003; G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jurgenem Habermasem i Jacquesem Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski i B. Orlewski, Warszawa 2008, J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, Warszawa 2005; P. Virilio, *Ground Zero*, przeł. Ch. Turner, London 2002.

³ Por. G. Agamben, *Stan wyjątkowy*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2009.

marzenia o mimetyczności czy referencjalnych paktach, podjęła się zdania raportu z minionych lat.

Można pokusić się o tezę, że XXI wiek zaczyna się w naszej liryce echem zamachów na WTC, a swój poetycki głos na różne sposoby zabierają starsi autorzy, choć jest to głos niszowy i słabo słyszalny. Najbardziej znanym i najczęściej cytowanym wystąpieniem był tekst Wisławy Szymborskiej *Fotografia z 11 września* z tomu *Chwila*⁴. Oprócz naszej noblistki tematowi poświęcili swoje utwory choćby Ewa Lipska (*11 września 2001* z tomu *Ja*⁵) czy Julia Hartwig (*Wieże* z tomu *Bez pożegnania*⁶), a zatem autorki, które zachowały podstawowe, charakterystyczne jeszcze dla modernistycznej świadomości, pragnienie opisu świata i zarazem poczucie etycznego zobowiązania poezji. Najsilniejszym echem odbił się jednak wydrukowany w USA niedługo po zamachach (24.09 w „New Yorkerze”) tekst Adama Zagajewskiego *** (*Spróbuj opiewać okaleczony świat*)⁷, który mechanicznie odnosi się dziś do rzeczonyj tragedii, choć spisany był wcześniej i jak tłumaczył poeta, dotyczył raczej jego głęboko katastroficznego odbioru współczesnego świata⁸. We wszystkich tych wierszach dostrzegamy humanistyczny punkt widzenia, pochylenie się nad tragedią człowieka i narodu, przy całkowitym zbagatelizowaniu kwestii kolonialnych i imperialnych, które określić by można mianem makropolityki. Zarówno Lipska, jak i Szymborska, poświęcają uwagę relacjom medialnym, a zatem zdają sobie sprawę z zapośredniczenia komunikatu, narażonego na manipulację, ale też stwarzającego szansę zapisania traumatycznej chwili i powracania do niej w nieskończoność⁹. Opowiadając o zamachu, problematyzują jednak głównie pustkę ponowoczesnego świata – duchową i materialną, której symbolem staje się brak obu wież w panoramie Nowego Jorku. Jest to więc zarazem opowieść wartościująca, a role w niej są jasne i z góry obsadzone.

W niniejszym szkicu interesować mnie będzie temat terroryzmu w poezji autorów młodszych, dalekich zarówno od modernistycznego imperatywu etycznego, jak też zupełnie inaczej rozprawiających się z kwestią *mimesis*. Co oczywiste i chyba ważniejsze, ich raport będzie raportem z drugiej ręki, zapośredniczonym przez media i tworzoną przez

⁴ W. Szymborska, *Fotografia z 11 września*, [w:] tejsze, *Chwila*, Kraków 2002.

⁵ E. Lipska, *11 września 2001*, [w:] tejsze, *Ja*, Kraków 2003, s. 31.

⁶ J. Hartwig, *Wieże*, [w:] tejsze, *Bez pożegnania*, Warszawa 2004.

⁷ Por. J. Hniduk, *Co tam panie w Ameryce – o recepcji poezji Adama Zagajewskiego w Stanach Zjednoczonych (So, What's New in America, sir?)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 189-198.

⁸ Por. A. Zagajewski, *Ironia i ekstaza*, rozm. przepr. B. Gruszka-Zych, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 12, s. 1.

⁹ Szczegółowo omawia ten problem w kontekście mechanizmów widzenia Katarzyna Wądołny-Tatar: *11 września 2001 w poezji (Szymborska, Lipska, Hartwig)*, „Pamiętnik Literacki” 2012, 103/4, 101-113.

nie atmosferę strachu, raportem przybierającym niejednokrotnie charakter symulacji lub nawet symulakrum, bo to właśnie słownik Jeana Baudrillarda zdaje się wracać najpełniej u takich twórców jak Marcin Czerkasow, Dawid Mateusz, Tomasz Bąk, Radosław Jurczak czy Maciej Taranek. Jeśli zatem echa terroryzmu pojawiać się będą w wierszach młodszych autorów jako rodzaj doświadczenia negatywnego, musimy pamiętać o jego wirtualnym charakterze i o tym, że mało kogo z naszych poetów akty te dotknęły wprost. Mamy więc do czynienia raczej z aurą czasów (widmem), gdy konkretne daty i miejsca zamachów szkicują historyczną mapę początku nowego wieku¹⁰. Doświadczenie negatywne, jak chcę je dalej rozumieć, jest więc doświadczeniem o charakterze traumatycznym i zarazem fundacyjnym dla podmiotu, ale nie musi być przezeń przeżyte fizycznie ani bezpośrednio. Mnogość materiału – praktycznie każdy poeta, piszący po roku 2000, poświęcił kwestii terroryzmu jakiś wiersz lub posługiwał się takim polem semantycznym – nie pozwala na wyczerpującą syntezę, dlatego zdecydowałem się na wybór z konieczności dążący do typologizacji, a doświadczenia związane z terrorem podzieliłem wedle przysługujących im strategii reprezentacji. Wyklucza to równocześnie możliwość chronologicznego przedstawienia zmian w stosowności pojęcia i stosunku do niego, ale pozwala uwzględnić możliwie szeroki zakres użyć.

1. Odsłona pierwsza: świadectwa

Również poeci średniego pokolenia, rocznikowo pokrewni „brulionowi”, nie omieszkali włączyć tematu terroryzmu do swoich tekstów. Choć ich spojrzenie nie ma już charakteru podmiotowo-umoralniającego, możemy w nim znaleźć wyraźne sygnały powinności kronikarza, który okazuje się biernym obserwatorem wydarzeń, niezdolnym do zaradzenia przemocy, a przez to skazanym na borykanie się z niezrozumiałością doświadczenia. W kontekście gier losu opisał strzelaninę w amerykańskim kinie Aurora z roku 2012 Jerzy Jarniewicz w wierszu *Batman rzuca kością*¹¹. Choć autor rozważa temat potencjalności i przypadkowości, próbuje odpowiedzieć na pytanie „co by było, gdyby?” w kontekście jak najbardziej osobistym – relacji między nim a partnerką/kochanką, to tłem staje się cały kontekst zamachu, odarty z medialnego szumu, funkcjonujący jako hipoteza ludzkiej śmiertelności („Oszczędził nas / rachunek prawdopodobieństwa. Ale gdyby nie w Denver, / a na Bałutach [...]”). Kontekst ten to po części zdanie rela-

¹⁰ Na temat możliwości wykorzystania kategorii widma jako historycznej hipotezy przejścia między nowoczesnością a ponowoczesnością zob. J. Momro, *Widmologia nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.

¹¹ J. Jarniewicz, *Batman rzuca kością*, [w:] tegoż, *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną*, Wrocław 2012, s. 11.

cji, po części zaś hiperbola tragedii kochanków, którzy są ze sobą „wbrew prawu” (w wiecznej tajemnicy).

Z iście kronikarskim, naturalistycznym zamysłem ogrywał temat również Grzegorz Wróblewski w wierszu *Terror w Bostonie* z tomu *Namiestnik* (2015). Zderzając przywołaną z odmetów historii sylwetkę Mer-rera, urzędnika z czasów Cheopsa, z opisanym szczegółowo zamachem w Bostonie z roku 2013, podejmuje Wróblewski refleksję nad czasem i jego zmiennością, nad nietrwałością naszych działań i ułomnością przekazów:

Maraton w Bostonie. Amputacje nóg. W zamachu
użyto ładunków wybuchowych, umieszczonych
w sześciolitrowych szybkozach, które zostały
zapakowane do czarnych worków marynarskich.
Panie Merrer, jakich ciekawych czasów dożyłem!¹².

Można by powiedzieć, że podobnie jak np. Piotr Macierzyński (o czym dalej), dokonuje Wróblewski zbanalizowania tematu, ale mamy tu do czynienia z zupełnie inną strategią: obniżenie rejestru i przedstawienie współczesnej nam tragedii w kontekście spektaklu, nie prowadzi w tym wypadku do przechwycenia tematu na własne potrzeby i nie rozładowuje napięcia, ale uwypukla dystans, jaki dzieli kronikarza od zdarzenia. Prowadzi się tu równocześnie grę ze znanym przysłowiem, które po roku 2008 odżyło w tekstach licznych publicystów jako rodzaj samospelniającej się klątwy i dało nawet tytuł głośnemu, socjologicznemu studium przypadku Marii Jarosz¹³. Spośród młodszych roczników do strategii kronikarskiej możemy włączyć też Adama Pluszkę. Ironicznie, bo głównym tematem uczynił on zwierzęta, komentował np. zawieszenie prawa w *Zestawie do besztań* tekstem *Gina lwy w Bagdadzie / BBC News*, w którym rozprawiał się z amerykańskim zajęciem Iraku w ramach toposu świata na opak, nie stroniąc przy tym od przytaczania faktów, liczb i cytatów medialnych¹⁴.

Kronikarska skrupulatność, balansująca między imperatywem etycznym a świadomością utraty rzeczywistości na rzecz „świata podstawionego”, pojawia się też u Andrzeja Sosnowskiego. Obce nazwy – co jest cechą charakterystyczną całej twórczości autora – odsyłać mają do miejsc przekraczających tekstowy świat i zarysowywać wyobrażoną mapę

¹² G. Wróblewski, *Terror w Bostonie*, [w:] tegoż, *Namiestnik*, Łódź 2015 s. 31; por. G. Wróblewski, *Wiersz*, [w:] tegoż, *Kosmonauci*, Wrocław 2015, s. 21.

¹³ Por. M. Jarosz, *Obyś żył w ciekawych czasach. Fakty, wydarzenia, anegdoty*, Warszawa 2009; por. też C. Michalski, *Witajcie w niebezpiecznych czasach*, [w:] tegoż, *Zaloba*, Warszawa 2010, s. 68-72.

¹⁴ A. Pluszka, *Gina lwy w Bagdadzie / BBC News*, [w:] tegoż, *Zestaw do besztań*, Poznań 2014, s. 11-12.

późnej nowoczesności. Tak też w wierszu *Czyli tematem książki jest po prostu splin?* pojawi się „Zgroza na 0y Utoya, spektakl World Trade Center, / O którym z wypiekami śni młody prezenter”¹⁵, zarazem po to, by dokonać krytyki ekstatycznego, zapośredniczonego medialnie doświadczenia, o którym zawsze pisał Sosnowski, jak i po to, by wyznaczyć wierszowi konkretny moment historyczny. Między WTC z 2001 roku i zamachem Andersa Breivika w Norwegii z 2011 mija dziesięć lat monstrialnej epoki katastrof, której autor daje ciągle świadectwo wierszami, ale która coraz mniej go porusza. Zamiast polityki afektów proponuje więc Sosnowski filozofię acedii, świadomego zobojętnienia, typową dla poetyckich kronikarzy tego millenium.

2. Odsłona druga: przeciwna strona konfliktu

Wbrew humanistycznemu ujęciu obserwatora-wizytatora¹⁶, z jakim spotykamy się na ogół w tekstach starszych poetów, młodzi autorzy zareagowali bardziej krytycznie i starali się spojrzeć na obie strony rzeczonego konfliktu. W roku 2008, po wielu latach poetyckiej bytności we wrocławskim środowisku, niewielkim nakładem Biblioteki „Rity Baum” Konrad Góra wydał debiutancki tomik *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*. Przypada to na wiele lat przed tym, nim krytyka towarzysząca opisze kategorię „młodej poezji zaangażowanej”, a Górę mianuje jednym z jej patronów. *Requiem...* czytane więc było wówczas w duchu formalistycznych i podmiotowych eksperymentów, w kontekście niezwyklej, twórczej frazy oraz inspiracji twórczością Rafała Wojaczka. A jednak już okładka z grafiką przedstawiającą koktajl Mołotowa sugerowała, po której stronie lokować się będzie bohater tego tomu. Góra połączył plebejskie doświadczenie z prekarnością i znalazł dla nich ekwiwalent w wysokoartystycznej i arcypoetyckiej polszczyźnie. Nikt nie kwestionował jego przynależności do niższych warstw społecznych, których bronił w wierszach, a tym samym nikt nie poddawał sprawdzianowi wiarygodności jego podmiotu twórczego: świadomie składanej z siebie ofiary. Był wówczas Góra twórcą najbliższym miejskiej partyzantce, szczególnie wyczulonym na sytuacje, w których prawo odciska piętno na obywatelu.

Poświęcając tom zarazem „ubogim duchem” (o czym często zapominała krytyka, przytaczając tytuł) oraz Saddamowi Husajnowi i opisując jego egzekucję, zapoczątkował Góra cykl zapośredniczonych

¹⁵ A. Sosnowski, *Czyli tematem książki jest po prostu splin?*, [w:] tegoż, *Dom ran*, Wrocław 2015, s. 57.

¹⁶ Nawiązuję tu do pojęcia wizytatora, o którym pisze Przemysław Czapliński w kontekście polskich przedstawień Rosji (np. u R. Kapuścińskiego). Por. P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wzobraznienia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.

medialnie, poetyckich raportów z kontrowersyjnych momentów tzw. „wojny z terroryzmem”¹⁷:

Jego ciało pęka wzdłuż deski, wydaje mi się
O język zbyt ciężkie, za wczesne o oddech. I,
Zebrany w sobie, jest mniejszy o wszystko. O
Tyle, ile można wydrzeć ze zwierzęcia w sobie. Jego
Ofiara złożona na YouTube, bez żadnej pasji
Czuwam przy nim do wgrania się bez cofnąć¹⁸.

W cytowanym wierszu nie zabierał jednak głosu na temat słuszności czy niesłuszności samej wojny, ale na temat jej skutków i wprowadzanego z jej okazji każdorazowo stanu wyjątkowego, zawieszającego prawa zwyczajnych obywateli. Tytułowy utwór przedstawia więc Husajna w momencie egzekucji, w dwuznacznym kontekście: nie rozgrzesza go z win (przeciwnie – wręcz je podkreśla), ale zarazem dostrzega paradoks sytuacji, która zmienia byłego prezydenta Iraku w przedmiot wydarzeń, w biernego ich uczestnika, stającego się rozrywką dla oglądających go mas, ofiarą złożoną fałszywym bożkom Spektaklu. *Requiem...* zaczynało się mottem z *Oswajania świata* Nicolasa Bouviera, na pierwszym planie eksponując problem fanatyzmu religijnego, ale w tle czaiła się ironia: bieda, głód, imperializm i wszystkie te czynniki, które uzasadniają nienawiść, jako ostateczne antidotum na bezradność. Ta nienawiść została przeciwstawiona innej, poetycko zapośredniczonej, w wierszu *Jeńcy Al-Kaidy*, który paradoksalnie zrównuje ofiary ze sprawcami, by przeciwstawić im rodzaj słusznego, prekarnego gniewu: „Ich nienawiść / To ognisko, na którym ich starzy opalają miedź. Moja, / Zwierzę z piwnicy, nigdy syte, po wielokroć skruszone. Licha / Poświata [...]”¹⁹.

Góra nie porzucił w kolejnych tomach szczególnie bliskiego mu tematu: mechanizmu zawieszenia działania prawa (w tym prawa międzynarodowego) oraz momentu, w którym to prawo pozwala na przemoc

¹⁷ Przypomnijmy: były prezydent Iraku został skazany i uśmiercony w bazie wojskowej Camp Justice [sic!] za zbrodnie przeciwko ludzkości, dokonywane w latach osiemdziesiątych. Egzekucję nagrano m.in. telefonem komórkowym i umieszczono w Internecie, co było wówczas wydarzeniem bezprecedensowym. Sam proces był wynikiem tzw. II wojny w Zatoce Perskiej, toczony między międzynarodową koalicją (pod przywództwem amerykańskim) a Irakiem w roku 2003, skutkującej następnie siedmioletnią okupacją kraju. Bezpośrednią przesłanką wojny było ryzyko posiadania przez Irak broni masowego rażenia oraz powiązania z międzynarodową siatką terrorystyczną. Jako że nasilenie działań ofensywnych i opracowanie doktryny „ataku prewencyjnego” nastąpiło w USA po zamachach z 11 września 2001, można uznać II wojnę w Zatoce jako bezpośrednią akcję odwetową za działalność Al-Kaidy.

¹⁸ K. Góra, *Podwójne requiem*, [w:] tegoż, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008, s. 25.

¹⁹ Tenże, *Jeńcy Al-Kaidy*, tamże, s. 48.

lub samo się jej dopuszcza. Kolejny tom zatytułował *Pokój widzeń*, wprowadzając weń kwestię izolacji więziennej, gdy wciąż na wokandzie była sprawa nielegalnego więzienia CIA na terenie Polski. Stawał zarazem znowu po stronie uciekinierów, uchodźców i ofiar globalnej historii (*Rzymski nos*, *O krok od nich*). Do wątku powracał też w wierszu *Jeszcze*, z tomu *Siła niższa (full hasiok)*, gdzie swoje prowokacyjne błogosławieństwo kierował w imię „JezU eS A”: „do dwudziestu trzech nieumytych z miału / do Rzymów Mazar-i Shariff Nangar Khel / do pątników w amfiladach próżni?”. Nawiązuje tym samym do kontrowersyjnych nalotów na Mazar-i Shariff, skutkujących całkowitym niemalże zburzeniem miasta w roku 2001 po inwazji na Afganistan, motywowanej walką odwetową z Talibami i Osamą bin Ladenem. Nangar Khel odnosi nas z kolei do sytuacji ostrzelania cywili (sześć osób poniosło śmierć) przez polskich żołnierzy stacjonujących w Afganistanie.

O ile Góra pisał zawsze oddolnie i konfrontował ze sobą doświadczenie uciskanych jednostek, ofiar globalnych procesów, a terroryzm lewicowy poddawał próbie terroru międzynarodowego o charakterze fundamentalistycznym lub militarnym, o tyle Szczepan Kopyt, drugi z patronów młodej liryki zaangażowanej, wołał zderzać filozofie i języki, tworząc chaotyczną symulację naszego życia w dobie zaawansowanego kapitalizmu. Dwa lata przed ukazaniem się *Requiem...* wydał w Poznaniu tom *możesz czuć się bezpiecznie* (wraz ze wznowieniem debiutanckiego *yass*²⁰), który wręcz prosił się o przeczytanie jako bezpardonowa odpowiedź na *Terrorysta – on patrzy* Wisławy Szymborskiej. Rewersem terroryzmu jest bowiem fetysz bezpieczeństwa, rozumianego jako obowiązek państwa do zapewnienia ochrony życia i zdrowia obywateli w granicach wyznaczonych przez rozrastające się prawo²¹. Tom Kopyta zaczynał się od przechwycenia Agambenowskiego rozpoznania: „byliśmy w obozie zagłady / jesteśmy w obozie zagłady / będziemy w obozie zagłady” (*we śnie przychodził do mnie lenin*, s. 7-8), by w kolejnych wierszach potęgować stan strachu jako retoryczne przetworzenie obsesji nowoczesnego państwa na punkcie panoptikonu: „drżycie w parku z dziewczyną! / drżycie na oczach onetu! / drżycie w środkach komunikacji! / [...] podajemy listę słów, których należy się strzec: / dialektyka, ricœur, derywacyjna, leitmotive, / jest rozpoznawany, respective, »wiaduk«” (*instrukcje dla snajperów*, s. 13-14).

Kopyt nie zajmował się wówczas terroryzmem międzynarodowym, ale poprzez zderzanie słowników pełnych nazw, etykiet i pustych pojęć, w postmodernistycznym przemieszaniu i pomieszaniu zmysłów diagnozował słabość współczesnej lewicy, jej „kanapowy” charakter, i pośrednio restytuował podmiot profesjonalnego rewolucjo-

²⁰ Sz. Kopyt, *możesz czuć się bezpiecznie/yass*, Poznań 2006.

²¹ Por. G. Agamben i C. Emcke, *Security and Terror*, „Theory & Event” 2001, nr 4.

nisty, charakterystyczny dla XIX-wiecznych ruchów politycznych. Niby ironicznego wezwania „ach! piękny jesteś, wierszu, o mediach, akumulacji i spermie / trzeba kupić karabin, koniecznie, i jeszcze zapijemy brody // wszyscy” (*all the young punks [new boots and contracts]*, s. 49-50) nie powinniśmy traktować poważnie, tzn. wcielać w życie, a jednak wybrzmiewa zawsze w wierszach Kopyta postulat przejścia od tekstu do działania, od teorii do praktyki, która w dialektycznym ruchu zniosłaby również samą poezję. Tom ilustrowały zresztą zdjęcia, na których postępował akt fizycznego niszczenia klawiatury, więc i tu zaplanowano destrukcję, siłowe wyjście poza „poezję niewolników” (to powracające w wierszach określenie bezsilności i nieskuteczności poezji, z pewnym ironicznym ukłonem w stronę *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego).

Podobnie jak Góra, choć w sposób bardziej zapośredniczony filozoficznie, Kopyt problematyzuje kwestię stanu wyjątkowego, granic funkcjonowania i stosowalności prawa oraz znaczenia ludzkiego życia w świecie nagiej siły:

archiwum przestało obowiązywać
nadajemy na żywo z afganistanu
nasi chłopcy jeżdżą tu zabijać
groźne zwierzęta
bo przecież nie ludzi²².

Staje zawsze na lewo od centrum, więc terroryzm w jego tekstach będzie albo terrorem państwa na usługach globalnego kapitału, albo wezwaniem do terroryzmu lewicowego, np. łamanie prawa za pomocą mikrogestów (*buch*). Podstawowa różnica między oboma poetami w omawianym temacie dotyczy stopnia zaangażowania: Góra stawia zawsze na szali własne życie i ciało, przetwarzając ideę sakralizującej ofiary w somatycznych metaforach, Kopyt zaś taki proces sakralizacji przez cierpienie odrzuca, a ofiary (nawet jeśli jest nią on sam) są tylko jednym z elementów opisu w bardziej obiektywizującej analizie. Najpełniej wybrzmiewa to w wierszu *Kolonizatorów poprzedzali zwykle kupcy* (*herbert*), w którym autor posiłkuje się obiektywistyczną, historyczną i umoralniającą poetyką Zbigniewa Herberta, splatając ze sobą irracjonalny afekt i nowoczesny (kulturalny i spekulatywny) rozum w iście historiozoficznym traktacie o bezradności tego drugiego: „obcy chcą znowu być obcy bo są obcy / siedemnastoletnia wdowa która wysadziła się w metrze / zostawiła po sobie zdjęcia / nie sposób jej współczuć”, „wzburzone zwierzę rozszarp-

²² Sz. Kopyt, *self-made man / ty z thumu*, [w:] tegoż *buch*, Poznań 2011, s. 13.

puje tłum / samolot wbija się w budynek / rzędy książek trawi święty żar”²³.

3. Odsłona trzecia: doświadczenie pokoleniowe

Paradoks tej kategorii zasadza się na przyjęciu, że medialnie za pośredniczone obrazy mogą mieć zdolność tworzenia wspólnoty. Przeciwno takiemu ujęciu, a przede wszystkim przeciwko samej kategorii pokolenia, zdają się występować wszyscy młodzi twórcy (może poza Rafałem Różewiczem). Zaprzeczając zjawisku, stwarzają jednak równocześnie jego potencjalne ramy i kierują wzrok krytyka w tę właśnie stronę, przy oczywistym wzięciu w cudzysłów słów „doświadczenie” „pokolenie” i „terror”.

Symptomatyczny jest tu tryptyk Macieja Taranka z tomu *Repetitorium* (2013), uzupełniony następnie o wiersz czwarty, doskonale wpasowujący się w problematyczny obraz zarazem rwącej się i zapętlającej Historii (pętla rekurencyjna wydaje się najważniejszą figurą tomu, zarówno ma poziomie metaliterackim, jak i w sferze tematów). Przytoczmy cały cykl, w tomie rozdzielany kolejnymi utworami pod tytułem *level*:

boom #1

ogładałem pokemony, kiedy pierwszy samolot
uderzał w północną wieżę world trade center.
ogładałem pokemony, kiedy drugi samolot
uderzał w południową wieżę world trade center.

ogładałem uśmiechniętą mysz, która pika jak serce.

boom #2

grałem na pegasusie, kiedy eksplodowały
dwa pociągi na madryckiej stacji atocha.
grałem na pegasusie, kiedy eksplodowały
dwa pociągi za madrycką stacją atocha.

grałem w dziesięć gier na jednym kartridżu.

boom #3

układałem klocki lego, kiedy wybuchały
bomby w londyńskim metrze linii piccadilly.
układałem klocki lego, kiedy wybuchała

²³ Tenże, *Kolonizatorów poprzedzali zwykłe kupcy (berbert)*, tamże, s. 41-42.

bomba w londyńskim autobusie routemaster.

układałem wysoką wieżę, budowałem swój świat.

boom #4

grałem w pokemon go, kiedy ciężarówka
wjeżdżała w tłum ludzi we francuskiej nicei
grałem w pokemon go, kiedy ciężarówka
wjeżdżała w tłum ludzi we francuski dzień bastylli

łapałem pokemony jak lzy, czy już wszystkie masz?²⁴.

Mamy u Taranka niebanalne, chociaż celowo zakamuflowane, ujęcie problemu. Oto młody poeta, rocznik 1986, równocześnie odsłania się i ukrywa za wierszem. Nie wiemy, na ile można zawierzyć jego wyznaniom, bo, po pierwsze, ich repetycyjny, schematyczny charakter przelamuje ramy paktu autobiograficznego, po drugie zaś – nie całkiem uspoźniają się daty kolejnych zamachów z wykonywanymi w ich czasie czynnościami. O ile anime *Pokemon* rzeczywiście pojawiło się w polskiej telewizji na początku milenium, a gra *Pokemon Go* opanowała kraj latem 2016 roku, to już gra na Pegasusie (2004 – zamach w Madrycie) czy układanie Lego (2005 – zamach w Londynie) uchodzić może za czynność nie w czas, świadcząca raczej o niedojrzałości podmiotu. Kolejne daty zamachów są więc nie tyle sygnaturami dojrzewania, ile krokami w stronę alienacji, „budowaniem swojego świata”, którego czwartą odsłoną jest nostalgiczny powrót pokolenia trzydziestolatków do pamiętanych z dzieciństwa figurek, tym razem w wersji na smartfony. Oba porządki nie uzgadniają się więc w planie czasowym, ale zarazem – z czego doskonale zdaje sobie sprawę Taranek i co widać w innych wierszach z tomu – stanowią element pętli, jaką zakreśla dla podmiotu kapitalistyczna maszyna. Otwiera się przepaść między doświadczeniem realnym, a przecież znanym tylko z relacji medialnych, a doświadczeniem wirtualnym, ale jak najbardziej osobistym. Zabawa jest tu czynnikiem alienującym, a zarazem płynnie wpisuje się w logikę podrobionego świata, świata jako symulacji. Projektując historię dojrzewania podmiotu z perspektywy gracza (kolejne *boom*y odpowiadają wszak kolejnym *levelom*), nie ujmuje Taranek pokoleniowości jako poczucia wspólnoty, ale jako aurę homogenicznego oddzielenia, charakterystycznego dla późnego kapitalizmu. Każdy z osobna buduje swój świat jako prywatną, na polu wirtualną enklawę, wykonując te same, powtarzalne i wspólne wszystkim

²⁴ Trzy pierwsze pochodzą z tomu *Repetitorium* (Internet/Kraków 2013), czwarty z „2miesięcznika”: <http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/butelka-wierszamaciej-taranek.html>, dostęp: 10.10.2016.

czynności. Cykl Taranka ukazuje więc terroryzm jako traumę, ale równocześnie dotyka istotniejszej kwestii – zatarcia mechanizmu różnicującego.

Podobne echa relatywizowania problemu – zarazem jako doświadczenia pokoleniowego, w którym odbija się świadomość nieprzekraczalnej i każdorazowo kwestionowanej granicy między „ja” i światem oraz między prawem i wyjątkiem, odnajdziemy u Dawida Mateusza w *Stacji wieży ciśnienie* (2016). Choć autor komentuje głównie wojnę na Ukrainie i konflikt w Donbasie, nie omieszkał ukazać innych sprzeczności czasu, w którym przyszło mu wchodzić w dorosłość. *Brugata* odniósł się do dawniejszego wiersza Góry, a jej powracającą frazą „Oslo czarnych kurew”²⁵ wpisał weń narastającą nienawiść na tle etnicznym i narodowym, tematem czyniąc zamach Andersa Breivika. W pewnym sensie o zamachowcu jest również kolejny tekst *Strelkov*, dotyczy bowiem Igora Strelkova (ironicznie: „rosyjskiego Che Guevary”), jednej z ważniejszych postaci odpowiedzialnych za rozlanie się konfliktu na Krymie i wojnę o Donbas, obecnie sążonego w kontekście zestrzelenia samolotu Malezyjskich Linii Lotniczych nad terytorium Ukrainy przez jego oddział (14.07.2014). Już w pierwszym wersie bohater przyznaje się do morderstwa „– *To ja nacisnąłem spust*” (s. 18), a wiersz ukazuje nam w ironiczny i zarazem przerażający sposób człowieka, którego imperialistyczna fantazja rozgrzesza z poczucia winy.

Jeszcze klarowniej konflikt ten rozgrywa Radosław Jurczak, gdy w *Tej samej elegii napisanej trzy razy*, igrając z Czesławem Miłoszem i zarazem przywracając echa międzywojennego katastrofizmu, pisze o „szklanym sierpniu”:

A także bałem się w tłumie ubrany w maskę człowieka
który w możliwym świecie wysadził w powietrze parlament

Długo myślałem o dronach (a przybierało powietrze i krzyki):
kiedyś każdemu jeden dyskretny metronom

drobne szkiełko na niebie które dokładnie wytoczy
kosmos widzialny już zawsze i tu domyka się f(r)aza

(byliśmy pierwszym na świecie live streamem z każdego atomu
najkrótszym remiksem wszystkiego Nie byliśmy jeszcze na pewno

pokoleniem graliśmy w grę grała w nas gra)²⁶.

²⁵ D. Mateusz, *Brugata*, [w:] tegoż, *Stacja wieży ciśnienie*, Stronie Śląskie 2016, s. 16.

²⁶ R. Jurczak, *Ta sama elegia napisana trzy razy*, [w:] tegoż, *Pamięć zewnętrzna*, Kraków 2016, s. 6.

Diagnoza Jurczaka jest tu szczególnie symptomatyczna: gest odcięcia się od pokoleniowości idzie w parze z poczuciem, że istnieje wspólna świadomość zagrożenia, że wspólne są obrazy zamachów i dronów, że wspólna jest idea „stReamingu” jako metafora podrobionej i podwójnie zapośredniczonej rzeczywistości. Tematy terroryzmu, konfliktu arabskiego i granic poezji przeplatają się w tomie z perspektywą wchodzenia w dorosłość. *Vilanella dla Jacka S.* zaczyna się od cytatu w motcie: „W czerwcu w Iraku wysadził się Jacek S., pierwszy polski zamachowiec-samobójca w szeregach Państwa Islamskiego. Automatyczny pasek informacji Samsunga S1 (12 VIII 2015)” (s. 33). W *SysRq (ta elegia jest o stanie wiedzy)*, tekście dedykowanym samemu sobie „Na swoje dwudzieste urodziny”, czytamy:

Internet dojrzał i zrywać go garściami
aż dłoń od soku (wczoraj cztery zamachy bombowe

w mieście w którym nie byłem) Ekran aż brudzi palce
od światła: oglądam zamachy w mieście w którym nie byłem (s. 42).

W *Pamięci zęmmetrznej* najbardziej wyraziście spośród tomów młodych twórców świadomość „wirtualności doświadczenia” spotyka się z doświadczeniem pokoleniowym na tle problemów międzynarodowego terroryzmu. Objawia się to katastroficznym słownikiem, ale na tyle już przyswojonym i przetworzonym, że jego efektem nie może być umoralniający dyskurs kronikarza lub świadka. Dla wszystkich trzech tomów wspólnym kontekstem wydaje się Jean Baudrillard, zwłaszcza zaś jego esej *Wojny w Zatoce nie było*²⁷, problematyzujący wpływ mediów elektronicznych na konstruowanie i rozmywanie peryferyjnych konfliktów zbrojnych, a tym samym postępujące podrabianie/symulowanie rzeczywistości społecznej.

4. Odsłona czwarta: terror jako zbiorowa fantazja

Medialność działań terrorystycznych i ich oddziaływanie przede wszystkim na wyobraźnię, hiperbolizowane jeszcze dzięki różnorodnym formom transmisji, nie mogły umknąć poetom. Jakkolwiek okrutnie może to zabrzmieć w dobie międzynarodowego terroryzmu i jego całkiem realnych ofiar, terror i literatura mają ze sobą wiele wspólnego. Obie są – jak zauważał Giorgio Agamben – przede wszystkim kwestią formy i walki z nią o własną skuteczność²⁸. Oprócz terroryzmu jako zjawiska historyczno-politycznego, mającego swoją długą historię i konkretne manifestacje (od działań zaczepnych i ruchu robotniczego, przez miejskie

²⁷ J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, przeł. S. Królak, Kraków 2006.

²⁸ G. Agamben, *Man without content*, przeł. by G. Albert, Stanford 1994, s. 11.

partyzantki, po terroryzm międzynarodowy i cybernetyczny), możemy mówić więc o jego bezpośrednim przetworzeniu w sferze poetyckiej, gdzie diagnozy dotyczące niemocy literatury, szczególnie zaś bezsilności wiersza, spotykają się z ciągłymi próbami wykroczenia poza autonomiczną dziedzinę sztuki. W tym ujęciu akt terrorystyczny nie wiąże się z realną przemocą, a jedynie z przemocą symboliczną (dysproporcja między jedną a drugą jest zresztą konstytutywną cechą działania terrorystycznego w ogóle). Jego negatywność postrzegać musimy raczej jako akt negacji: zastanych zasad, nieprzekraczalnych opozycji, jako podjętą z bezsilności próbę rozsądzenia pola literackiego. Akt terrorystyczny, rozumiany jako literacka *praxis*, urasta więc do rangi rozpaczliwego i ślepego wybuchu gniewu, rozsadzającego reguły poetyckie lub staje się formą fantazji, sublimującej ów gniew. O takich działaniach trzeba by myśleć w kontekście anarchistycznych gestów Roberta Rybickiego (dekompozycja reguł wierszowych połączona z iście futurystycznym zmysłem destrukcyjnym) czy niektórych performansów Andrzeja Szpindlera i Adama Kaczanowskiego. Zarysowując pewien horyzont potencjalności poezji, napisze w podobnym duchu Szczepan Kopyt w ostatnim tomie: „wyobraź sobie tekst generujący ciągi zdarzeń wiersz jak kroplę / i bombę z cyfrowym detonatorem [...]”²⁹.

Ciekawszym tematem jest jednak terroryzm jako fantazja, skierowana nie na dekompozycję reguł poetyckich, ale skupiona na afektywnej prowokacji. Zamiast odwracać wzrok lub koncentrować go na pustych przestrzeniach i fotografiach, spotykamy w najnowszej poezji sporo fascynacji samym zjawiskiem wybuchów, zamachów, samolotów wlatujących w budynki i ostatecznej ekstazy, połączonej z melancholią. Przypomina mi się tekst Marty Koronkiewicz *Urowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, opublikowany kiedyś na łamach „Odry”³⁰. Jego początek tkwił w odmętach myśli Andrzeja Sosnowskiego, który jedną linijką utworu Ważyka *Lot* posłużył się kiedyś do omówienia reguł całej sztuki poetyckiej³¹. Dekonstrukcyjne „porwanie” i „uprowadzenie” wiersza szło w parze z urealnianą się na naszych oczach fantazją. Sosnowski mówił wszak o „uprowadzeniu wiersza w nierzeczywistość”, co sam zresztą skutecznie (do czasu) praktykował w kolejnych tomach. Apokaliptyczna wyobraźnia młodszych twórców odpowiadałaby tymczasem raczej próbie uwolnienia wiersza z dziedziny fantazji i zderzenia czytelnika – za pomocą zintensyfikowanego opisu, odnoszącego się do dotkliwego pola semantycznego – z Realnym.

²⁹ Sz. Kopyt, *wiersz*, [w:] tegoż, *z a b i c*, Poznań 2016, s. 22.

³⁰ M. Koronkiewicz, *Urowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, „Odra” 2011, nr 7/8.

³¹ Zob. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/jedna-linijka-z-wiersza-adama-wazyka-3/>, dostęp: 16.10.2016.

Jak zauważał Terry Eagleton, ekstrapolując nieco definicję działań terrorystycznych:

W porządku społecznym, który wydaje się coraz bardziej trywialny, przejrzyisty, zrjonalizowany i zrozumiały, brutalna rzeź niewinnych odbudowuje nieprzejrzyistość, nadmierność i nieredukowalną indywidualność. Terroryzm jest atakiem zarówno na znaczenie, jak i na materialność – dadaistycznym lub surrealistycznym „happeningiem” posuniętym do nieprawdopodobnej skrajności. Jest spektaklem i rzezią w jednym³².

Tak powinniśmy chyba czytać apokaliptyczne fantazje Adama Kaczanowskiego (ze *Szkieletu małpy* [2010] czy *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* [2016]), tak można by przeczytać zaskakującą metaforę budynków, które „stoją pogrążone w marzeniach / o ataku terrorystów” w *Folkestone* Filipa Wszyńskiego³³, tak wreszcie patrzę na powracające w nagrodzonej Silesiusem *Kanadzie* (2011) i kolejnym tomie *[beep] Generation* (2016) motywy terrorystyczne u Tomka Bąka. To fantazje o przemocy, będące antidotum na niemoc, wezwania do działania o charakterze partyzanckim w całkowicie spacyfikowanej rzeczywistości. „Pokaż mi swój łom, / a powiem ci, jaki z ciebie lewak” (*Hip*) – zaczyna Bąk, by konsekwentnie rozwijać obraz historycznego podmiotu na granicy uwolnienia sił sprawczych lub, mówiąc językiem wykorzystywanym przez autora, o krok od wielkiej rozpierduchy. „Plytko? Zedrzyj filc ze stopy i tupnij. / No tupnij. Wymierz w system i dupnij” (*Chiny*). W takiej perspektywie zlewa się ze sobą lewicowa guerilla i zwyczajna łobuzerka, a pragnienie odzyskania kontroli ulega fantazyjnej hipertrofii:

I czy warte dziewczę, by porwać samolot, wlecieć i późno w noc zasłynąć o najwyższe piętro Sky Tower? Bo to by było na miejscu: raz w życiu zachować się jak mężczyzna; nie mrugać, nie płakać, nie patrzeć w wybuch (*Czech Airlines*, s. 31).

W recenzji z drugiego tomu dopatrywałem się w bohaterze Bąka portretu współczesnego Kordiana: niedoszłego zamachowca, który nigdy nie stanie na wysokości zadania, bo literatura (i fantazja) wystarczająco kanalizują jego frustrację i gniew (por. *Marzec. Zaćmienia, Specjalnie dla ciebie robię licencję pilota. Do Krzysztofa Jaworskiego*)³⁴. „Człowiek-pizda” z *[beep] Generation*, mimo maski i naddatku komiksowego, posiada te same cechy, co podmiot tomu pierwszego: jest nadwrażliwym frajerem, dla którego system nie ma żadnej pozytywnej propozycji, pozostają mu więc marze-

³² T. Eagleton, *Święty terror*, przeł. J. Konieczny, Warszawa 2008, s. 141.

³³ F. Wszyński, *Folkestone*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty 2010*, Wrocław 2011.

³⁴ J. Skurtyś, *Kordian na tropach Yeti*, „Inter-” 2016, nr 28.

nia o efektownej destrukcji w „świecie podstawionym”, eskalującym do granic, gdzie *Multikino zaprasza na seans nienawiści* (s. 62-65):

Przed wojną uciekają tylko terroryści;
każdy wyjeżdżający za chlebem
tak naprawdę chce wysadzić się w piekarni.

Tak zwani uchodźcy przypominają zakalcowaty keks
nafaszerowany terrorystami jak bakaliarni.

Na jeszcze wyższych rejestrach operował Przemysław Owczarek, gdy w swojej postsekularnej próbie z tomu *Pasja* (2011), w części *Pasja śnienia*, wierszem *trzynasta gwiazda*³⁵ tworzył istic mesjański podmiot dla nowego milenium, pokrewny temu z *Króla-Ducha* Słowackiego. Jego droga od Tokio, przez Bagdad („ropę pilo się szklankami. na talerzach ryż / i płonące dzieci. drobiny fosforu w oczach szeregowców. / czolgi, na których rozciągano kobiety, żeby śpiewały *Allach Akbar*”), Teheran, Europę i Amerykę, aż po Jasną Górę w Częstochowie, jest swoistą, fantazyjną karykaturą, geograficznie rozpisany obrazem dziejów ponowoczesnej przemocy, spisany w istic rymkiewiczowskiej, irracjonalnej ekstazie. Wiersz nie służy tu ani apokaliptycznemu kaznodziejstwu, ani zdawaniu relacji z konkretnych zjawisk, bo do ich obrazowania posługuje się stereotypem i hiperbolą. Jeśli osiąga się w nim jakiś efekt, to raczej spotęgowania grozy sakralizowanej przemocy, takiej, która odnajduje swoją mistyczną, usprawiedliwiającą retorykę, jako „święty terror”.

5. Odsłona piąta: terror zbanalizowany

Po wierszach najmłodszych twórców widać też wyraźnie, że temat terroryzmu staje się powoli częścią medialnej zawiesiny, a pojęcie wchodzi do powszechnego słownika i zaczyna łączyć się z innymi kontekstami. Możemy tu mówić bądź o jeszcze dalej posuniętej prowokacji artystycznej, bądź też o zmęczeniu samym tematem i słowem, które uwalnia się od kontekstów i zaczyna swobodnie krążyć w sieci skojarzeń. Na prowokację stawiał jeszcze Piotr Macierzyński w tomie *Odrzuty*, gdy perspektywę osobistą (rozstanie z partnerką) zestawiał z głośnym atakiem na moskiewski teatr na Dubrowce, zakończony tragiczną interwencją sił rosyjskich:

gdyby moje myśli mogły powodować telefony od ciebie
rozmawialibyśmy przez całą noc

w tym czasie gdy rozmyślałem o tobie rosyjskie służby specjalne

³⁵ P. Owczarek, *trzynasta gwiazda*, [w:] tegoż, *Pasja*, Poznań 2011, s. 51.

uwolniły 750 zakładników
których Czeczeni zmuszali przez 3 dni
do oglądania tego samego przedstawienia w teatrze na Dubrowce
w terrorystycznej obsadzie
niestety 129 osób zginęło

może znasz takie służby specjalne
które potrafiłyby mnie uwolnić
od myślenia o tobie
i umiałyby to uczynić mniej brutalnie od rosyjskich³⁶.

Znany z opinii skandalisty Macierzyński celowo zestawia ze sobą dwa porządki, uzyskując efekt nie tyle intensyfikacji któregoś z nich, ile ich radykalnej nieprzystawalności, wystawiającej na próbę rortiańską (a więc neoliberalną) ideę konfrontowania słowników. Konflikt czeczeńsko-rosyjski był dla poety pożywką również w drugim, głośnym przypadku, tzn. zamachu na szkołę w Bieslanie, której poświęcił podobnie ironiczny tekst *Po ataku terrorystycznym na szkołę dzieci z Bieslanu mówią wierszem*. W kolejnych fragmentach dziecięcych monologów przeszedł z ręcznie od niezrozumiałości zaistniałego zdarzenia z perspektywy dziecka do narastającej, politycznie motywowanej nienawiści, stającej się pochwałą militarnych i siłowych rozwiązań po stronie rosyjskiej:

– marzę by pojechać do Czeczenii
i zabić terrorystów

– na każdym dachu w Bieslanie powinno być działo
do obrony przed kolejnym atakiem

– teraz Bieslan jest bogaty
każde dziecko które przeżyło dostało piętnaście tysięcy rubli
a dorosły dwadzieścia

– codziennie rysuję terrorystów i zaraz ich palę
ale powinno się przed tym
jeszcze ich podrzeć³⁷.

Takiej skoncentrowanej prowokacji nie uświadczymy już u Kiry Pietrek, gdzie „kremy antyterrorystyczne stoją na półkach / skóra jest już

³⁶ P. Macierzyński, *Straty*, [w:] tegoż, *Odrzuty*, Kraków 2007, s. 42.

³⁷ Tenże, *Po ataku terrorystycznym na szkołę dzieci z Bieslanu mówią wierszem*, [w:] tegoż, *Zbiór zdań z chemii i metafizyki*, Kraków 2009, s. 82-82.

na innych tworzywach niż człowiek”³⁸, ani u Kamili Janiak w tekście *królowo*:

królowo pracującej polski, oddaj mi proszę pieniądze, oddaj
samochód, bo zarobiłam już na niego sto razy i mieszkanie,
bo walczę z terroryzmem kupując produkty oznaczone płomyczkiem³⁹.

Doprowadzona do absurdu walka z terroryzmem staje się komentarzem na temat mechanizmów globalnego rynku i samonapędzającej się konsumpcji, a przestaje być realnym zjawiskiem, związanym z całkiem realną przemocą. Wyabstrahowany z rzeczywistości terroryzm i wojna z nim, za sprawą kolejnych medialnych komunikatów, stają się zaledwie jednym z pojęć, wymienialnych etykiet, sygnujących krytykę zaawansowanego, globalnego kapitalizmu.

6. Odsłona szósta: terror egzystencjalny

U wielu twórców terror pojawia się po roku 2000 nie jako odniesienie do zjawisk politycznych, ale jako opis funkcjonowania podmiotu w relacji ze światem. Nazwijmy go „terrorem egzystencjalnym”. Najbardziej wprost ujęcie takie wyeksplikował w 2015 roku Bartłomiej Majzel książką *Terror*. Pytany w wywiadzie o swoje motywy, tłumaczył następująco:

Terror jest książką z jednej strony pełną smutnej czulości, a z drugiej, mam wrażenie, jest książką krańcową. Bez względu i zapewne okrutną. Jest książką o terrorze czasu i o terrorze tłumy. O terrorze wspomnień. [...] To było pisane kilka lat temu, bo pracowałem nad tą książką ponad pięć lat. Wówczas słowo *terror* nie kojarzyło się aż tak jednoznacznie jak dziś. Być może udało mi się przepowiedzieć ten terror rozlewający się na różne dziedziny współczesnego świata. Terror upływającego czasu, ale jednocześnie terror braku czasu. Terror pamięci. Terror opowieści, które wymykają się nam spod kontroli, co jest chyba także wyznacznikiem dwudziestego pierwszego wieku⁴⁰.

Pisze więc Majzel nie tyle o terroryzmie, ile o terrorze jako pewnej kondycji egzystencjalnej czy nawet metafizycznym odczuciu, bliskim Heideggerowskiej trwodze (*Angst*). Podobnie terror ujmowali np.

³⁸ K. Pietrek, *** (*kermy antyterrorystyczne stoją na półkach*), [w:] *tejże, Statystyki*, Poznań 2013, s. 15.

³⁹ K. Janiak, *królowo*, [w:] *zweglona jantar*, tejże, Warszawa 2016, s. 36.

⁴⁰ B. Majzel, *Przestrzeń zawsze jest żywa. Martwy bywam ja*, rozm. przepr. U. Honek, <http://www.literackapolska.pl/kilka-pytan-do/bartlomieja-majzla-pytamy-o-terror/>, dostęp: 13.10.2016.

Grzegorz Kwiatkowski w swojej historycznej, strauumatyzowanej trylogii (*Powinni się nie urodzić*) czy Roman Honet (*Piąte królestwo*). O „terrorze intymności” i konieczności wyrwania się z niego wzmiankowała Joanna Mueller, przekładając – niespecjalnie udanie – temat miłości na język makropolityki i współczesnych konfliktów zbrojnych w wierszu *roz (moreska)* z tomu *Wylinki*:

umowy rozejmowe wypowiadamy jak wojnę
w dzień świąteczny u zbiegu dedlajnow
rozstawiamy się – żywe tarcze –
w miejscu strategicznym w czas rekwizycji straceń⁴¹.

W tomie *Preparaty*, idącym po śladach poetyk Pasewicza i Honeta, podobną formę nadawał pojęciu Przemysław Witkowski wierszem *terror indywidualny*⁴², mówiącym o konfrontacji nieco schizofrenicznego podmiotu z rzeczywistością, choć w innych tekstach autor nie stronił również od zdawania relacji z medialnych doniesień („znów trzystu zabitych w iraku, transmisja z planety małp / remisja raka u sąsiadów, listopad, sen martwych gołębi”⁴³) czy lewicowego, poetycko pojętego aktywizmu („powiesz marks, słyszysz kurz, więc oto plan: naród papieru, / a ja mam zapalki – prostą gramatykę w ustach i ekonomię / miejskich przepaści, ostrzę się i kończy się czas na tarczy”⁴⁴). Terroryzm egzystencjalny jest zapewne najbardziej ponadczasowym ujęciem doświadczenia negatywnego i najłatwiej przetłumaczalnym na inne języki, ale też najmniej wyczulonym na problemy społeczno-polityczne. Znajduje się tym samym na przeciwnym biegunie w stosunku do postaw kronikarzy i świadków epoki oraz doświadczeń pokoleniowych, zarówno o charakterze diagnoz, jak i afektywnego oddziaływania.

Powyższy przegląd nie wyczerpuje tematu przedstawień terrorizmu, ale stara się zdać relację z możliwych sposobów jego funkcjonowania w najnowszej liryce. Mnogość tekstów poświęconych tej kwestii dowodzi, że terroryzm stał się doświadczeniem charakterystycznym dla naszych czasów, obecnym w wierszach i regularnie przetwarzanym przez poetów. Wydaje się również, że z im młodszymi autorami mamy do czynienia, tym więcej przenika do ich języka medialnego, katastroficznego szumu, a świadomość zapośredniczenia własnych przeżyć

⁴¹ J. Mueller, *roz (moreska)*, [w:] tejsze, *Wylinki*, Wrocław 2010.

⁴² P. Witkowski, *terror indywidualny*, [w:] tegoż, *Preparaty*, Wrocław 2010, s. 27.

⁴³ Tamże, s. 15.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

w globalnej sieci przedstawień staje się podstawą do stawiania pytań o granice, zdolność symbolizowania przemocy oraz zbiorową odpowiedzialność. Przypominając tytuł powyższego szkicu, warto zastanowić się nad konsekwencjami tego szczególnego „nawiedzenia” dla najnowszej literatury. Mowa wszak w poezji już nie tyle o skutkach konkretnych zamachów, o ofiarach i winowajcach, ale o pewnej aurze, potęgującej zagrożenie oraz o zbiorowej fantazji, w jaką włącza nas Spektakl. Agamben twierdził, że widmo zrobione jest „[z]e znaków, a dokładniej z sygnatur, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną”⁴⁵. To „uhistorycznienie widma” powiązać trzeba jednak nie z jakąś pośmiertną formą bytowania, a właśnie z powrotem (do) historii, z umiejętnością nawiązania porozumienia z samym życiem i tym samym – dla Agambena – z mesjańską nadzieją. Gdyby próbować sformułować podsumowującą tezę, istotna okaże się wielość. Rodzima poezja najnowsza nawiedzana jest nie tyle przez widmo terroryzmu, ile przez jego widma, a więc różnorakie duchy konkretnych, historycznych tragedii, które na naszych oczach przemieniają się w dyskursy i obrazy. Zostaje po nich film, zdjęcie, echo w języku, coraz bardziej oderwanie od desygnatu. Od tej obserwacji zaczyna się jednak swoisty „powrót do historii”, dla której widmo pozostaje zawsze źródłem dialektycznego napięcia.

BIBLIOGRAFIA

1. G. Agamben, *Man without content*, przeł. by G. Albert, Stanford 1994.
2. G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
3. G. Agamben, *Stan wyjątkowy*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2009.
4. G. Agambeni i C. Emcke, *Security and Terror*, „Theory & Event” 2001, nr 4.
5. J. Baudrillard, *Wojny w Zatoce nie było*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
6. J. Baudrillard, *Duch terroryzmu. Requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Warszawa 2005.
7. G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowy z Jurgenem Habermasem i Jacquesem Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski i B. Orlewski, Warszawa 2008.
8. P. Czapliński, *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2016.

⁴⁵ G. Agamben, *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 48.

9. T. Eagleton, *Święty terror*, przeł. J. Konieczny, Kraków 2008.
10. K. Góra, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008.
11. K. Góra, *Siła niższa (full basiok)*, Wrocław 2012.
12. J. Hartwig, *Bez pożegnania*, Warszawa 2004.
13. J. Hniduk, *Co tam panie w Ameryce – o recepcji poezji Adama Zagajewskiego w Stanach Zjednoczonych (So, What's New in America, sir?)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3.
14. K. Janiak, *zweglona jantar*, Warszawa 2016.
15. J. Jarniewicz, *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną*, Wrocław 2012.
16. R. Jurczak, *Pamięć zewnętrzna*, Kraków 2016.
17. Sz. Kopyt, *buch*, Poznań 2011.
18. Sz. Kopyt, *możesz czuć się bezpiecznie/yass*, Poznań 2006.
19. Sz. Kopyt, *z a b i c*, Poznań 2016.
20. M. Koronkiewicz, *Urowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, „Odra” 2011, nr 7/8.
21. E. Lipska, *Ja*, Kraków 2003.
22. P. Macierzyński, *Odrzuty*, Kraków 2007.
23. P. Macierzyński, *Zbiór zdań z chemii i metafizyki*, Kraków 2009.
24. B. Majzel, *Terror*, Poznań 2015.
25. J. Mayer, *The Dark Side: The Inside Story of How the War on Terror Turned into a War on American Ideals*, New York 2008.
26. J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.
27. J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010.
28. P. Owczarek, *Pasja*, Poznań 2011.
29. K. Pietrek, *Statystyki*, Poznań 2013.
30. A. Pluszka, *Zestaw do besztań*, Poznań 2014.
31. *Półw. Poetyckie debiuty 2010*, red. R. Honet, Wrocław 2011.
32. J. Skurtys, *Kordian na tropach Yeti*, „Inter-” 2016, nr 28.
33. A. Sosnowski, *Dom ran*, Wrocław 2015.
34. W. Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002.
35. *Świat po 11 września 2001 roku*, red. K. Gładkowski, Olsztyn 2003.
36. M. Taranek, *Repetitorium*, Internet/Kraków 2013.
37. P. Virilio, *Ground Zero*, przeł. Ch. Turner, London 2002.
38. K. Wądolny-Tatar, *11 września 2001 w poezji (Szymborska, Lipska, Hartwig)*, „Pamiętnik Literacki” 2012, 103/4.
39. P. Witkowski, *Preparaty*, Wrocław 2010.
40. G. Wróblewski, *Kosmonauci*, Wrocław 2015.
41. G. Wróblewski, *Namiestnik*, Łódź 2015.
42. A. Zagajewski, *Ironia i ekstaza*, rozm. przepr. B. Gruszka-Zych, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 12.

ZUZANNA SALA

**Chwilowe zawieszenie wątpliwości.
Antologia smoleńska. 96 wierszy
jako poetyckie świadectwo traumy**

1. Poezja (po)smoleńska – geneza

Prawdopodobnie pierwszy był Jarosław Marek Rymkiewicz, gdy 19 kwietnia 2010 roku wysłał do redakcji „Rzeczypospolitej” wiersz *Do Jarosława Kaczyńskiego*. Prawdopodobnie, ponieważ nie wiemy, co działo się na kartkach papieru kilkudziesięciu, jeśli nie kilkuset, doświadczonych i „niedzielnych” poetów, którzy pod wpływem chwili, w przypływie niedowierzania, zmartwienia i szoku chwycili za pióra po katastrofie smoleńskiej. Nie wiemy, kto pierwszy napisał wiersz, chociaż wiele z utworów (po)smoleńskich jest datowanych na dziesiąty lub kolejne dni kwietnia. Bartosz Sadulski i Przemysław Witkowski, opisując poezję smoleńską w kwietniowym wydaniu „Odry” z 2012 roku, posunęli się do stwierdzenia, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat nie było żadnego wydarzenia ze sfery publicznej, które umotywowaloby powstanie tak wielu utworów o ujednocionej tematyce¹. Wyliczyć można sporo tomów poezji poświęconych tematyce smoleńskiej (m.in. *De profundis* Wojciecha Wencla czy planowana trylogia Romana Misiewicza), jeszcze więcej pojedynczych utworów napisanych zarówno przez poetów starszego pokolenia (Jarosław Marek Rymkiewicz, Leszek Elektorowicz), jak i debiutantów (również tych o niekoniecznie konserwatywnym światopoglądzie, jak Szymon Słomczyński i jego wiersz *Po dziesiątym* z tomu *Nadjeżdża* oraz nieco bardziej krytyczna kontynuacja w postaci utworu *Drugi krąg* z tomu *Dwupłat*).

Masowe chwyty za pióra w jednej sprawie nie było jednak oderwane od odczuć i reakcji opinii publicznej. Stało się to wbrew konstatacjom Artura Nowaczewskiego, który, odnosząc się do konceptu zestawienia poezji (po)smoleńskiej z poezją stanu wojennego, twierdził, że ta druga „odzwierciedlała nastroje większości społeczeństwa”, zaś

¹ B. Sadulski i P. Witkowski, *Stratosferyczni. Rzecz o poezji smoleńskiej*, „Odra” 2012, nr 4, s. 149.

w przeciwieństwie do niej ta pierwsza „konfrontuje się z obojętnością jego większej części”². Jednak, jak wynika z badań i raportów opublikowanych w monografii *Katastrofa smoleńska. Reakcje społeczne, polityczne i medialne*, „uczucia związane ze smoleńską tragedią są masowe. Niedowierzenie jest udziałem czterech piątych dorosłych Polaków, żal – prawie wszystkich (92%). O swych obawach i osamotnieniu mówi ankietnikom połowa badanych. O poczuciu wspólnoty – 90%”³. Katastrofa smoleńska stała się ważnym wydarzeniem w polskiej historii najnowszej, którego nikt, niezależnie od poglądów politycznych, nie mógł całkowicie zlekceważyć. Jeszcze cztery lata po wypadku samolotu Tu-154 reportażysta i filozof Krzysztof Środa snuł w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” rozważania o „plemionach smoleńskich”, sugerując, że od czasu katastrofy pewne poglądy są wśród Polaków pojmowane jako nierozdzielne. Dyskusja o tym, czy wydarzenia z 10 kwietnia 2010 roku były wypadkiem czy zamachem, podzieliła Polaków, przypisując im dwa odrębne „pakiety” poglądów. „Jeśli ktoś był za lustracją, powinien wierzyć, że w Smoleńsku był zamach. A jeśli jest za legalizacją marihuany, powinien uważać, że zamachu nie było” – twierdził Środa⁴. Ten podział po 10 kwietnia był odczytywany za pomocą mickiewiczowskiej metafory dwóch Polsk, którą Jarosław Marek Rymkiewicz przypomniał w wierszu *Do Jarosława Kaczyńskiego*. Sama zaś potrzeba pisania i mówienia o katastrofie smoleńskiej stała się koniecznością tej części Polaków, „którzy – cytując poetę – kochają Polskę i są jej wierni”⁵, czyli tych prywatnie wyznających idee konserwatywne.

Szerokie zjawisko, jakim jest poezja smoleńska, zaczęto odczytywać jako prawicowo zaangażowane getto literackie, w którym odnowiły się romantyczna estetyka oraz mesjanistyczne wartości. Krytyka literacka do większości tego typu utworów podchodziła z dystansem, analizując je (jeśli już brała je pod uwagę) pod kątem odradzania się wartości narodowych i religijnych w poezji najnowszej. Ponadto okazało się, że wiersze o tematyce smoleńskiej są trudne do oceny artystycznej. Te same utwory otrzymywały dramatycznie różne noty (o smoleńskiej poezji

² A. Nowaczewski, *Czarna skrzynka zwana poezją. Trzej poeci wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015, s. 141.

³ T. Żukowski, *Polacy wobec tragedii smoleńskiej. Przegląd wybranych badań demoskopijnych*, [w:] *Katastrofa smoleńska. Reakcje społeczne, polityczne i medialne*, red. P. Gliški, J. Wasilewski, Warszawa 2011, s. 94.

⁴ A. Kublik, K. Środa, *Krzysztof Środa o plemionach smoleńskich: Nie mamy szans na porozumienie*, http://wyborcza.pl/1,76842,15794905,Krzysztof_Sroda_o_plemionach_smoleńskich__Nie_mamy.html, dostęp: 21.09.2016.

⁵ J.M. Rymkiewicz, *Czego nas uczy Adam Mickiewicz?* <http://www.teologiapolityczna.pl/jaroslaw-marek-rymkiewicz-dla-teologii-politycznej-czego-nas-uczy-adam-mickiewicz-#p,1>, dostęp: 21.09.2016.

Romana Misiewicza wypowiedział się z entuzjazmem profesor Maciej Urbanowski, a Wojciech Wencel pisał o tomie *dobre-nowiny.pl*, że jest to „jedna z kilkunastu najważniejszych książek poetyckich po drugiej wojnie światowej”⁶, podczas gdy większość najważniejszych krytyków literackich w kraju milczała na temat tego autora, a dziennikarz Wojciech Staszewski publikował w „Newsweeku” prześmiewcze materiały m.in. na temat jego utworów⁷). Maria Kobielska na łamach „Polisemii” wyraziła jednoznacznie, iż „całość poezji smoleńskiej zaliczyłaby do literatury drugorzędnej zwłaszcza pod względem walorów artystycznych”⁸, z kolei w cytowanym już tekście Artura Nowaczewskiego pojawia się pełne dystansu sformułowanie, iż „poezja polska w swojej masie w ogromnej większości pozostała obojętna na upadek Tu-154 w lesie smoleńskim. Podjęcie tego tematu w sposób inny niż prześmiewczy jest traktowane w najlepszym wypadku z rezerwą”⁹. Nieznane są krytyczne próby podejścia do zjawiska na chłodno, analizowania go nie jako politycznej deklaracji zaangażowanych autorów czy jako zrywu amatorskiej twórczości o wątpliwych walorach artystycznych, ale jako poetyckiego świadectwa traumy, która dotknęła sporą część polskiego społeczeństwa.

Żeby jednak spojrzeć w ten sposób na poezję smoleńską, trzeba początkowo przyjąć kilka założeń. Analizując wiersze tematyzujące wydarzenia z 10 kwietnia 2010 roku metodologią *trauma studies*, wyzbywamy się krytycznego myślenia o artyzmie omawianych utworów.

Opowieść posttraumatyczna – jak czytamy u Geoffreya H. Hartmana – często wymaga „zawieszenia wątpliwości” [...]. Nawet jeśli ów wiersz powstał pod wpływem opium i jeśli stanowi, jak ujął elegancko Kenneth Burke, „odkupienie narkotyku”, to jednak nadal należy go traktować jako znakomite uzewnętrznienie stanu wewnętrznego¹⁰.

Skoro zaś wiersze, które będą omawiać, potraktujemy jako opis traumatycznej wiedzy podmiotu, ich ocena artystyczna staje się po pierwsze niewłaściwa z moralnego punktu widzenia (niestosowne byłoby cenie i omawianie tylko tych przeżyć, które wydadzą nam się „dobrze

⁶ W. Wencel, *Patrz im w oczy, nie lękaj się*, [w:] R. Misiewicz, *dobre-nowiny.pl*, Toronto 2012, s. 7.

⁷ W. Staszewski, *Nowy nurt w poezji: poezja smoleńska*, <http://www.newsweek.pl/polska/nowy-nurt-w-poezji-poezja-smolenska,film,383236.html>, dostęp: 21.09.2016.

⁸ M. Kobielska, „Teatr wspomnień i opera też” (*K. Jaształ*). *Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia” 2011, nr 1, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/teatr-wspomnie-i-opera-ez>, dostęp: 06.02.2017.

⁹ A. Nowaczewski, dz. cyt., s. 144.

¹⁰ G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, Kraków 2015, red. T. Łysak, s. 387.

opisane”), a po drugie zaburzałaby statystykę (pochylenie się jedynie nad wierszami godnymi uwagi z punktu widzenia artystycznego błędnie wskazywałoby, że tylko osoby o dużej wrażliwości artystycznej i talencie pisarskim mają udział w doświadczaniu traumy po katastrofie smoleńskiej; tymczasem ważne jest wsłuchanie się w głos wszystkich, niezależnie od kompetencji pisarskich, ponieważ interesujący jest w tym wypadku nie artyzm, a doświadczenie, które wchodzi na figuratywny poziom języka literatury).

Wartościowanie artystyczne w selekcji poetów zdają się pomijać również redaktorzy antologii, która w 2015 roku ukazała się nakładem Stowarzyszenia Solidarni2010 – *Antologii smoleńskiej. 96 wierszy*. Czterdziestu dziewięciu twórców biorących udział w projekcie reprezentuje różne estetyki, szkoły poetyckie i doświadczenia twórcze oraz ma w swoich dorobkach literackich nierówne osiągnięcia. Są wśród nich poeci doświadczeni, którzy wydali w swojej karierze poetyckiej po kilka tomików (m.in. Wojciech Wencel, Przemysław Dakowicz, Krzysztof Koehler), oraz tacy, którzy na co dzień nie zajmują się poezją, a na przykład pieśniarstwem (Przemysław Bogusz, Maciej Krzysztof Dobrowolski), tłumaczeniami (Aleksandra Niemirycz) czy pisarstwem dla dzieci (Barbara Lipińska-Postawa). W doborze twórców antologia wydaje się bardzo egalitarna: gromadzi poetów z różnym doświadczeniem i na różnym poziomie artystycznym, a następnie ustawia ich w kolejności alfabetycznej, nierzadko poświęcając mniej miejsca poetom uznanym niż tym „niedzielnym”. W samym zbiorze nie pojawiają się ani biografie twórców, ani komentarze pochodzące od literaturoznawców czy krytyków literackich. Zarówno przedmowa, jaki i posłowie, zostały przygotowane przez autorytety spoza kręgów pochyłających się nad najnowszą literaturą (przedmowa została napisana przez historyka i profesora nauk humanistycznych Andrzeja Nowaka, posłowie natomiast przez duszpasterza ks. Stanisława Małkowskiego). Świadczy to o zamiarach samych twórców zbioru, którzy pisanie wierszy smoleńskich potraktowali bardziej jako akt wspólnotowy niż jako akt artystyczny. Właśnie dlatego, że *Antologię smoleńską* konstytuuje doświadczenie (nie poetyka) oraz dlatego, że pokazuje ona szerokie spektrum twórców pochyłających się nad tematyką wydarzeń z 10 kwietnia 2010 roku, to właśnie ta książka będzie podstawowym źródłem tekstów w poniższym artykule.

2. Świadek traumy

O tym, że o poezji smoleńskiej można pisać w kategorii poetyckiego doświadczenia traumy, świadczy kilka argumentów, od genezy samej traumy poczynając. Jak twierdzi Roger Luckhurst jej genealogii można upatrywać „w katastrofach kolejowych, które w latach 60. XIX

wieku skonfrontowały brytyjskie elity oraz klasę średnią z technologiczną przemocą, znaną dotychczas jedynie robotnikom w fabrykach”¹¹. Według tej teorii uraz psychiczny wziął się z niespodziewanej i tragicznej w skutkach konfrontacji człowieka z maszyną. Nietrudno zauważyć w tym miejscu analogię do katastrofy smoleńskiej: ogromny i szokujący wypadek lotniczy spowodował drastyczne zmiany na scenie politycznej i być może przypominał ludziom o nieprzewidywalności jutra.

Nie można też przeoczyć roli doświadczenia urazu w tworzeniu polityki tożsamości po 2010 roku. Jak twierdzi Tomasz Łysak, „w ostatnich dwóch dekadach [...] pewne przejawy traumy stały się kapitałem kulturowym, podstawą tożsamości czy też powodem do dumy”¹². Dla części Polaków tragedia smoleńska stała się rodzajem „traumy fundującej” czy też „założycielskiej”, granicznym momentem „dezorientacji i zmiany biegu życia”, problematyzującym kwestię tożsamości indywidualnej i, co w tym wypadku chyba najważniejsze, stającym się podstawą tożsamości zbiorowej¹³. Wcześniej wspomniane rozważania o „plemiionach smoleńskich” towarzyszyły nie tylko Krzysztofowi Środzie – podobne refleksje można zauważyć w wierszach smoleńskich, sugerujących konieczność wybrania jednej ze „stron” konfliktu rozwijającego się wewnątrz polskiego społeczeństwa. Marek Gajowniczak w utworze *Katastrofa* pisał:

Ludzie szepczą – był zamach kwietniowy.
Do nas teraz należą wybory.
Jedni w lewo, a drudzy w prawo.
Narodowe, kwietniowe nieszpory¹⁴.

Zdarzały się też przypadki tekstów autorefleksyjnych, pisanych przez poetów poruszających w swoich wierszach tematykę smoleńską. Wojciech Wencel o twórczości po katastrofie pisał:

Po 10 kwietnia 2010 roku prawda stała się centralnym problemem polskiego życia. Pograżeni w narodowej traumie stawialiśmy pytania nie tylko o przyczyny katastrofy, ale i o jej duchowy sens. Wielu z nas odczuło metafizyczną grozę, jakby wy-

¹¹ T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, s. 9.

¹² Tamże, s. 5.

¹³ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 77.

¹⁴ *Antologia smoleńska. 96 wierszy*, red. A. Batelli, H. Dobrowolska, A. Jach-Lejkert i N. Tarczyńska, Łódź-Warszawa 2015 r., s. 54-55. Wszystkie cytaty z wierszy, jeśli nie zostały oznaczone inaczej, pochodzą z tej antologii.

darzenia pod Smoleńskiem na moment uchylily drzwi do tajemnicy życia i śmierci, dobra i zła¹⁵.

Te słowa autora *De profundis* wydają się adekwatne do opisanego założenia całej wspólnoty posmoleńskich twórców. Podobnie o katastrofie smoleńskiej jako o momencie przełomowym w polskiej myśli humanistycznej i zbiorowej świadomości narodowej pisze Przemysław Dakowicz w książce *Obcowanie. Manifesty i eseje*¹⁶. Odwołując się raz jeszcze do Dominicka LaCapry, warto wspomnieć, że „w swoim być może najbardziej politycznie ważkim aspekcie trauma założycielska może być dla grupy uciskanej lub osoby znieważanej sposobem na odzyskanie historii i przekształcenie jej w mniej lub bardziej sankcjonujące podstawy życia w teraźniejszości”¹⁷. Prawdopodobnie właśnie poprzez doświadczenie tragedii smoleńskiej konserwatywni poeci zaangażowani o poglądach prawicowych, zazwyczaj pomijani przez główny obieg literacki, odnowili swoją tożsamość i, choć po 1989 roku ze względu na niekompatybilność swojej poetyki z literackimi modami nie byli uprzywilejowani w dyskursie krytycznym, znaleźli uprawomocnienie i możliwość ukonstytuowania swojej twórczości.

3. Poetyka żałoby po ludziach i prawdzie

Trauma, której wyrazem stała się poezja smoleńska, ma kilka źródeł. To nie tylko sama katastrofa związana ze śmiercią dziewięćdziesięciu sześciu osób i żałobą po tych osobach (w wymiarze podwójnym: była to żałoba po członkach rodzin wielu Polaków, po autorytetach dla części społeczeństwa, a także żałoba w wymiarze wspólnotowym – oficjalna, narodowa). Drugim, równie silnym (jeśli nie silniejszym) źródłem urazu psychicznego okazało się przekonanie o byciu okłamywanym. Część Polaków wyznająca teorię, że wydarzenia z 10 kwietnia 2010 roku to w rzeczywistości międzynarodowy zamach, musiała konfrontować swoje przekonania z informacjami podawanymi przez media głównego nurtu, które zasadniczo różniły się od ich oglądu sytuacji. Nie inaczej wygląda stanowisko twórców i poetów *Antologii smoleńskiej*. Z tyłu okładki książki można przeczytać swego rodzaju dedykację: „Książkę poświęcamy pamięci Ofiar Zamachu Smoleńskiego w V rocznicę narodowej tragedii”¹⁸, wiersze zaś pełne są fraz o „ręce Kaina” (Marek Batorowicz, s. 25), mgłę, co „się nie przyzna” (Ewa Credo, s. 38), „miejscach knozań zawilych” (Leszek Elektorowicz, s. 48) czy „zamordowanych

¹⁵ W. Wencel, *Poezja po Smoleńsku*, „Gość Niedzielny” 2011, z. 30, <http://gosc.pl/doc/909987.Poezja-po-Smolensku>, dostęp: 28.09.2016.

¹⁶ P. Dakowicz, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014, s. 19-20.

¹⁷ D. LaCapra, dz. cyt., s. 78.

¹⁸ *Antologia smoleńska. 96 wierszy*, napis na tylnej okładce.

w Katyniu – 1940 i w Smoleńsku – 2010” (Lech Galicki, s. 56). Pojawiają się również wzmianki o strzałach, jak u Szymona Babuchowskiego („jakby ostry świst kuli zmieniał ich w aniołów / jakby rosły im skrzydła od jednego strzału”, s. 23) oraz Marka Baterowicza („W waszej śmierci slychać znowu strzały / znad katyńskich mogił”, s. 24).

W innych wierszach smoleńskich z kolei pojawia się silna empatia, przejawiająca się w identyfikacji z ofiarami, na granicy tego, co LaCapra nazywa „roszczeniem sobie prawa do jej [ofiary] głosu i pozycji podmiotowej”¹⁹. Marek Baterowicz w pierwszym wersie *Trenu smoleńskiego* napisał wprost: „W waszej śmierci umieram powoli” (s. 24). Niektórzy twórcy sięgają do naturalistycznych obrazów zmasakrowanych ciał (jakby rozliczali się z tym, co widzieli na własne oczy – jako ocaleni). Taki zabieg widzimy u Leszka Elektorowicza, który w wierszu *Smoleńskie pole* napisał:

szczątki ciał w blocie
ludzkie szczątki tam leżą
czyje są – nie dociec
zostawili je, gorsi od zwierząt (s. 48).

Podobnie dzieje się *Piosence o guzikach* Przemysława Dakowicza:

szczątki twe tkwiące w blocie ciało poćwiartowane
członki precz odrzucone niechaj jątrzą tę ranę
ona czoło mi pali z tyłu czaszki uwiera (s. 40).

Mówienie o tragedii smoleńskiej w kategorii doświadczenia intymnego również nie jest niczym niezwykłym. Poeci często opowiadają o bezradności („Co czuję – jak mi powiedzieć...?” Maciej Krzysztof Dąbrowski, s. 45; „W niebo mam patrzeć? / I co zobaczę?” Krzysztof Koehler, s. 62), smutku („mój dom jest zbyt szary, / łzy skrzywdzonych skrzą się jak krwawe sople” Lech Galicki, s. 56; „kwietniowy smutek o potędzie huraganu” Piotr Kasjas, s. 58) czy nawet utożsamiają pisanie wierszy z pisaniem intymnego dziennika (Wojciech Wencel o tomie *dobrenowiny.pl* Romana Misiewicza napisał: „wstrząsający dziennik wewnętrzny”²⁰).

Charakterystyczna dla utworów smoleńskich wydaje się romanetyczna symbolika. W *Antologii smoleńskiej* często pojawiają się odwołania do takich wartości, jak „narodowa niepodległość, prawda, [...] jedność z Bogiem, tradycja narodowa, piękno (jako ideał estetyczny), dobro (jako

¹⁹ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, s. 99.

²⁰ W. Wencel, dz. cyt.

ideał etyczny), bohaterstwo i ofiara”²¹. Niekiedy, choć niezbyt często, autorzy decydują się za mniej standardowe zabiegi formalne, takie jak specyficzne użycie interpunkcji w wierszu *Zniewolenie vs Wolność* Edyty Franczuk (s. 50). W tym utworze kilkakrotnie zamiast zwykłego wielokropka „(...)” pojawia się przedłużony, liczący osiem znaków interpunkcyjnych „(.....)”. Jeśli założymy, że długość wielokropka nie jest przypadkowa, możemy odczytać go jako wykropkowane (ocenzurowane) słowo „Smoleńsk” (osiem liter). Takie zabiegi jak ten pochodzący z wiersza Edyty Franczuk nie są jednak częste. W *Antologii smoleńskiej* dominują bowiem tradycyjne, sylabiczne formy, a poeci nierzadko sięgają po rymy.

Czasami pojawiają się również zaskakujące odwołania. Mimo słów zawartych w przedmowie Andrzeja Nowaka, umiejscawiających *Antologię smoleńską* w konkretnej tradycji literackiej („przez Anonima zwanego Gallem, pieśni wojów Bolesława Krzywoustego, poprzez skrzydlate słowa Jana Kochanowskiego, hymny konfederatów barskich, wiersze Ignacego Krasickiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Kamila Norwida, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Gajcego, Mariana Hemara, aż po Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza”²²) i otwarcie przeciwstawiających się poetyce reprezentowanej przez Wisławę Szymborską (nazywanej „narzędziem walki z próbami odnowienia nuty patriotycznej w polskiej kulturze”²³), możemy dopatrzeć się wyraźnego odwołania do poezji noblistki w jednym z wierszy Agnieszki Batelli. Utwór *Wieczór przed powrotem Pani Prezydentowej Marii Kaczyńskiej do Polski* to opowieść o suczce Luli, która czeka na swoją panią w pustym domu i nie wie, że jej właścicielka już nigdy nie wróci. Wiersz w oczywisty sposób czerpie z *Kota w pustym mieszkaniu* Wisławy Szymborskiej, uprawomocnia jednak wykorzystanie poetyki noblistki poprzez dodanie do niego akcentu patriotycznego, narodowego („Twoja Pani, Lula wraca / do Ojczyzny. / Nie jest już twoja, / jest całego Narodu”, s. 28).

4. Uwagi końcowe

W ostatnim czasie w debatach krytycznych powraca zainteresowanie tematem zaangażowania i wspólnotowości. Powstają kolejne tematyczne zbiory i antologie, tłumaczone są na język polski wartościowe zagraniczne teksty z zakresu socjologii literatury. Zaangażowania poezji są jednak różne – wszystkie kręgi światopoglądowe mają swoich poetów, krytyków i swoje metodologie. Granice gett literackich raczej się

²¹ S. Kukurowski, *Nie tylko socrealizm. O tzw. literaturze propagandowej, tendencyjnej i zaangażowanej*, Wrocław 2005, s. 57-58.

²² A. Nowak, *Druga przez pustynię*, [w:] *Antologia smoleńska*, s. 17-18.

²³ Tamże, s. 17.

wyostrzają, zamiast zacierać. Podczas gdy refleksja nad doświadczeniami zbiorowości nie powinna mieć tego typu granic – mogą one powodować badawcze zaciemnienia i zawężanie poznania. Przeżywanie katastrofy smoleńskiej może być doświadczeniem nie tylko politycznym, ale także po prostu ludzkim.

Powyższy tekst stanowi jedynie przyczynek do analizy zjawiska, jakim jest poezja smoleńska i swego rodzaju zachętę do dalszego jego badania. Z całą pewnością artykuł ten nie wyczerpuje możliwości badań nad tą kwestią – miał on za zadanie pokazać jedynie zasadność użycia *trauma studies* i wprowadzić rozważania o jednej z najważniejszych społeczno-politycznych tragedii ostatnich lat pomiędzy inne „doświadczenia negatywne”. W debatach krytycznych specyfika tematu wymaga zazwyczaj od zabierającego głos otwartego dookreślenia swojej pozycji światopoglądowej i niekiedy prowadzi to do owocnych dialogicznych starć czy rzetelnych krytyk, jak dwuczęściowy esej Kacpra Bartczaka *Kanon świętych głów*²⁴, wytykający Dakowiczowi nieścisłości merytoryczne czy wewnątrz sprzeczności zawarte w książce *Obcowanie. Manifesty i eseje*. W powyższym szkicu starałam się jednak uniknąć wartościowania, dążyć do obiektywizacji spojrzenia na zagadnienie w celu rozszerzenia możliwości zrozumienia (motywacji) tekstu.

BIBLIOGRAFIA

1. *Antologia smoleńska. 96 wierszy*, red. A. Batelli, H. Dobrowolska, A. Jach-Lejkert i N. Tarczyńska, Łódź-Warszawa 2015.
2. K. Bartczak, *Kanon świętych głów, cz. 1 i 2*, „Arterie” 2015, nr 1.
3. P. Dakowicz, *Obcowanie. Manifesty i eseje*, Warszawa 2014.
4. G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
5. M. Kobielska, „*Teatr wspomnień i opera łez*” (K. Jaształ). *Poezja smoleńska – rozpoznania wstępne*, „Polisemia” 2011, nr 1, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12011-5/numer-1-2011-5/teatr-wspomnie-i-opera-ez>, dostęp: 06.02.2017.
6. A. Kublik i K. Środa, *Krzysztof Środa o plemionach smoleńskich: Nie mamy szans na porozumienie*, http://wyborcza.pl/1,76842,15794905,Krzysztof_Sroda_o_plemionach_smolenskich__Nie_mamy.html, dostęp: 21.09.2016.
7. S. Kukurowski, *Nie tylko socrealizm. O tzw. literaturze propagandowej, tendencyjnej i zaangażowanej*, Wrocław 2005.

²⁴ K. Bartczak, *Kanon świętych głów, cz. 1 i 2*, „Arterie” 2015, nr 1, s. 66-77 i 210-222.

8. D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
9. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
10. T. Łysak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015.
11. A. Nowaczewski, *Czarna skrzynka zwana poezją. Trzej poeci wobec katastrofy smoleńskiej*, [w:] *Nowa poezja polska wobec tradycji*, red. S. Buryła i M. Flakowicz-Szczyrba, Warszawa 2015.
12. J.M. Rymkiewicz, *Czego nas uczy Adam Mickiewicz?*, <http://www.teologiapolityczna.pl/jaroslav-marek-rymkiewicz-dla-teologii-politycznej-czego-nas-uczy-adam-mickiewicz-#p,1>, dostęp: 21.09.2016.
13. B. Sadulski i P. Witkowski, *Stratosferyczni. Rzecz o poezji smoleńskiej*, „Odra” 2012, nr 4, s. 149.
14. W. Staszewski, *Nowy nurt w poezji: poezja smoleńska*, <http://www.newsweek.pl/polska/nowy-nurt-w-poezji-poezja-smolenska,film,383236.html>, dostęp: 21.09.2016.
15. W. Wencel, *Patrz im w oczy, nie lękaj się*, [w:] R. Misiewicz, *dobrenowiny.pl*, Toronto 2012.
16. W. Wencel, *Poezja po Smoleńsku*, „Gość Niedzielny” 2011, nr 30, <http://gosc.pl/doc/909987.Poezja-po-Smolensku>, dostęp: 28.09.2016.
17. T. Żukowski, *Polacy wobec tragedii smoleńskiej. Przegląd wybranych badań demoskopijnych*, [w:] *Katastrofa smoleńska. Reakcje społeczne, polityczne i medialne*, red. P. Gliński i J. Wasilewski, Warszawa 2011.

PAWEŁ KACZMARSKI

Trzy zgrzyty (albo o prekarności w nowej poezji)

1.

Historia pojęcia „prekarność” w polszczyźnie, przynajmniej w jej bardziej popularno-medialnym, nieakademickim obiegu, jest dość nietypowa. To bardzo szerokie określenie, które w angielskim (jako *precariousness* i mające nieco inne konotacje *precarity*) służy do opisanego wielu różnych form społecznej niepewności, zagrożenia i stresu – zarówno na rynku pracy, jak i choćby w relacji do normatywnych tożsamości kulturowych, a nawet ogólnych problemów „egzystencjalnych” – zostało wprowadzone do polskiej debaty bardzo niedawno, a do tego równoległe z dużo ściślejszym terminem „prekariat”. O ile „prekariat” i „prekarność” są ze sobą oczywiście mocno związane (prekariat jako klasa definiowany jest właśnie poprzez prekarne warunki zatrudnienia i życia), o tyle „prekarność” jest pojęciem szerszym i bardziej uniwersalnym. O prekarności pracy i prekarnej zatrudnieniu pisało się na długo przed ukuciem terminu „prekariat”; „prekarne życie” w tytule swojego zbioru esejów umieściła Judith Butler, mając na myśli między innymi Palestyńczyków i więźniów z Guantanamo¹. Rozluźnienie związków prekariatu i prekarności mogłoby być dla polszczyzny bardzo pożyteczne – nie tylko ośmieliłoby do mówienia o prekarności współczesnego życia przedstawiciele dyscyplin innych niż ekonomia, socjologia i filozofia, ale umożliwiłoby też bardziej precyzyjny opis całego szeregu zjawisk związanych ze współczesną kulturą i społeczeństwem. „Prekarny” to przecież nie to samo co „niepewny” czy „zagrożony”. Odcień znaczeniowy tego pojęcia jest bardzo specyficzny: nasuwa na myśl wszystkie te sytuacje, kiedy odczuwany brak stabilności – przez sam fakt, że *jest odczuwany* – powoduje niestabilność „obiektywną”, rzeczywistą, namacalną; to, co pomysłane, przeżywane, odczuwane, staje się materialne i cielesne. W pewnym sensie nie ma różnicy między prekarnością a *poczuciem* prekarności – granica jest mobilna, rozchwiana, nieuchwytna.

¹ Zob. J. Butler, *Precarious life*, London-New York 2004.

2.

Jedną z najbardziej literackich czy wręcz poetyckich intuicji Guya Standinga, autora *Prekariatu* (oraz jednego z głównych teoretyków i popularyzatorów tego pojęcia), dotyczy w większym stopniu właśnie samej prekarności niż prekariatu jako klasy. Ta intuicja każe mu często pisać nie tyle o samym prekariacie, ile – naraz – o „prekariacie oraz zbliżonych do niego grupach”², „prekariacie i osobach na jego obrzeżach”³, „tych sytuujących się blisko prekariatu”⁴. Sugestia jest wyraźna: prekariat nie jest w swojej prekarności sam; to samo poczucie zagrożenia, ta sama niepewność, która go definiuje, staje się udziałem wielu innych, zbliżonych doń grup i osób.

Słowa Standinga można zredukować po prostu do retorycznego zabiegu; odczytać jako sugestię, że procesy prekaryzacji/prekariatyzacji zagrażają nam wszystkim, albo jako zachętę do solidarności. A jednak wydaje się, że w tych niepozornych frazach jest coś więcej; trafna obserwacja tego, co nazwać moglibyśmy ekspansywnym czy zachłannym wymiarem prekarności.

Nie chodziłoby nawet o prekarność/prekaryzację pracy i życia (a więc o to, że coraz więcej form pracy i obszarów życia zostaje poddane procesom prekaryzacji), ale o to, w jaki sposób sama obawa przed popadnięciem w prekarność wywołuje prekarność. Poczucie niepewności prekariuszy/prekariuszek związane jest z tym, że są zawsze o krok od kryzysu; ale ci, którzy są o krok od bycia o krok, sami wpadają w podobny stres i stan zagrożenia – z obawy, że dołączą do prekariatu. Sytuacja jest schizofreniczna, na myśl przychodzi gra w „nie myśl o białym niedźwiedziu”: stres wywołany tym, że za moment mogą pojawić się *faktyczne* powody do stresu, wciąga kolejne osoby i grupy w spiralę prekarności. Dlatego u Standinga prekariat to zwykle prekariat *i coś jeszcze*, prekariat właściwy i wszyscy ci, którzy są *niemalże* prekariusz(k)ami.

Schizofreniczność czy makabryczność tych zjawisk i pojęć nie przeszkadza im być czymś wyjątkowo poetyckim, figurą permanentnego przesunięcia, rozchwianej granicy: prekarność to coś, co zawsze okazuje się nieco większe, szersze, bardziej wszechobecne, niż się wydawało; prekariat to on sam *i ktoś inny*.

3.

Chociaż w tytułowym eseju wspomnianej książki Butler chodzi o „prekarność” innego rodzaju niż prekarność prekariuszy – o ekstremalną niepewność życia pozbawionego ludzkich praw, bliższą filozo-

² G. Standing, *Karta prekariatu*, Warszawa 2015, s. 46.

³ Tamże, s. 129.

⁴ Tenże, *Prekariat*, Warszawa 2014, s. 103.

ficznej refleksji nad życiem nagim niż socjologicznym rozważaniom o prekariacie – to obserwacje filozofki umacniają poczucie płynności czy raczej zaraźliwości inherentnie obecnej w kategorii prekarności. Powołując się na Levinasa i jego rozważania o twarzy (które, jak sugeruje Butler, są kluczowe dla dialektyki humanizacji i dehumanizacji innego w amerykańskiej polityce zagranicznej), amerykańska krytyczka słusznie uważa, że zrozumienie prekarności życia wywodzi się zawsze z dostrzeżenia właśnie prekarności innego, nie z ekstrapolowania na niego własnej niepewności, własnego zagrożenia⁵. Cała świadomość kruchości życia, a więc również świadomości możliwości zabójstwa (i tego zabójstwa zakaz) bierze się nie z introspekcji – ze zrozumienia, że samemu jest się potencjalną ofiarą – tylko z kontaktu z twarzą innego.

I chociaż Butler pisze przede wszystkim o symbolicznych początkach przemocy, o wyobrażonej wizji pierwszego morderstwa, to wydaje się oczywiste, że ów moment wzajemnej konstytucji prekarnego życia odtwarzany jest raz po raz w każdej społeczności czy każdym społeczeństwie – raczej jako proces niż jednorazowe zdarzenie.

Prekarność – inaczej niż strach, stres czy po prostu poczucie zagrożenia – jest więc bezpośrednim skutkiem nawiązania relacji z (prekarnym) innym; nie pochodzi z introspekcji ani intuicji, myślowej wnikliwości ani jakiegoś rodzaju epifanii, „doświadczenia” przez wielkie „D”. Może należałoby mówić o poczuciu prekarności jako o bardzo podstawowej, pierwotnej formie empatii – wyrastającym z tego niemal epifanijnego momentu, w którym wrażliwość czy kruchość jednego ciała objawia podobną wrażliwość wszystkich innych. To empatia niewarłociowana jeszcze etycznie, niekoniecznie prowadząca do współczucia czy solidarności.

Tak rozumiana prekarność wychodzi oczywiście daleko poza prekarność ekonomiczną, o której myślimy, gdy używamy słowa „prekariat”. Prekarność wdziera się w nasze życie wtedy, gdy w sąsiednim kraju wybucha wojna; gdy na drugim końcu globu eksploduje bomba w centrum handlowym; gdy w Bangladeszu setka robotników ginie pod zawalonym dachem przepelnionej, nieremontowanej fabryki; gdy łódź pełna imigrantów tonie u wybrzeży Włoch. Zglobalizowany obieg medialny gra tu oczywiście kluczową rolę. Prekarność to figura tego cierpienia, które jest ewidentnie cudze, ale nie do końca cudze; wyraziście nie nasze, ale jednak – przez obraz, słowo, dziwny dyskomfort – trochę nasze.

4.

To, co czytelnikowi „z zewnątrz” może wydawać się zaskakujące w twórczości młodych poetów społecznie zaangażowanych, to między

⁵ J. Butler, dz. cyt., s. 134.

innymi niechęć do przedstawiania własnych, osobistych doświadczeń jako świadectwa opresji czy wykluczenia. Gdy tylko dotykają oni wprost sytuacji systemowej przemocy bądź wyzysku, w miejscu „ofiary” pojawia się ktoś inny; niepełnosprawny zamiatający ulicę „za pieniądze mniejsze niżli na niej leżą” (*Jego soki zalewają kraj ust z Pokoju widzeń* Konrada Góry), „czarni” z ostatniego wiersza *bucha* Szczepana Kopyta („słuchajcie czarni”) etc. Czasem, oczywiście, podmiot wiersza sam staje się ofiarą opisywanej przemocy; udziela jej nie tylko głosu, ale i pierwszoosobowej perspektywy. Tak jest w wypadku utożsamienia ze zwierzęciem jako jedną z naczelných figur zagrożonego życia (na przykład u Ilony Witkowskiej czy Kiry Pietrek) bądź w wypadku powołujących wspólnotę gestów geograficznej egzaltacji w niektórych wierszach Kopyta („uderzenie” z *kim*). Jeśli jednak dochodzi do wcielenia czy utożsamienia, moment przejścia i różnicy jest wyraźny: tam, gdzie mówi ofiara (przemocy, wyzysku, wykluczenia), autobiograficznie rozumiany podmiot ustępuje miejsca innemu.

Nawet twórcy otwarcie tematyzujący problemy młodego pokolenia, nieodżegnujący się od pokoleniowości, jak Tomasz Bąk, opisują jego sytuację poprzez celowe uogólnienia bądź fikcyjnych, na polu archetypicznych bohaterów; przez pryzmat opowieści znanych i przyjaciół bądź zza doraźnie przyjętej maski (pełniący funkcję protagonisty [*beep*] *generation* „człowiek-pizda” dzieli z Bąkiem wiele przekonań, ale nie stanowi jego *alter ego*).

Nie chodzi o to, że ci poeci i poetki nie piszą z osobistej perspektywy czy czerpiąc z osobistych doświadczeń; przeciwnie, robią to bardzo często. Rzecz raczej w tym, że nie przedstawiają samych siebie jako właściwych ofiar wyzysku i wykluczenia, o których piszą; tam, gdzie mowa o konkretnych ofiarach systemowej opresji, celowo ustępują pola cierpiącym w jakimś sensie „bardziej”⁶. Ten rodzaj (anty)lirycznej skromności ma oczywiście długą tradycję w szeroko rozumianej literaturze zaangażowanej – poeta już z racji bycia poetą znajduje się w swego rodzaju uprzywilejowanej pozycji (ze względu na wykształcenie, dostęp do autonomicznego głosu czy samą możliwość zajmowania się literaturą); „używa” więc wiersza, by udzielić głosu temu, kto go na co dzień nie posiada.

5.

O ile więc tego rodzaju gest ustąpienia miejsca nie jest w poezji niczym nowym, o tyle zachowuje dziś swoistą radykalność – jako gest

⁶ Od tej zasady są oczywiście wyjątki; choćby poezja skupiona na różnicy płciowej (powiedzmy: feministyczna) i nieheteronormatywnych tożsamościach (powiedzmy: *queerowa*). Tutaj wątki autobiograficzne stanowią czasem oczywisty sposób uwiarygodnienia głosu czy urealnienia przedstawionej sytuacji.

odrzućcia utożsamienia czy też konieczności utożsamienia, jako sprzeciw wobec tego, co w naszej kulturze fetyszyzuje autentyczność, każe mówić przede wszystkim „z doświadczenia”, uprzywilejowuje reportażowy ton. Wiersze Kopyta, Góry, Bąka, Witkowskiej – czy, może szczególnie, Pietrek, z jej oparciem w statystycznych danych – pokazują, że podstawą do pisania o mechanizmach przemocy jest samo ich istnienie, że literacka interwencja (czy w zasadzie jakakolwiek interwencja) nie musi każdorazowo legitymizować się konkretnością przeżycia. Nierówności, wyzysk i wykluczenie istnieją niezależnie od tego, kto o nich mówi – pozycja podmiotowa zmienia perspektywę, ale nie przesądza o zasadności krytyki.

Może dlatego w wierszach „młodych zaangażowanych” tak rzadko znajdziemy magiczną wiarę w moc literatury do odtworzenia czy przekazania „doświadczenia”. Nawet w swoich najwznioślejszych momentach, nawet wtedy, gdy mówią o sprawach najpoważniejszych, poeci i poetki zachowują świadomość dystansu; jakby z tyłu głowy pozostawiając wiedzę o tym, że bliskość jest jedynie (i aż) wyobrażona. Dlatego Tomasz Bąk może pisać tak poruszająco o wojnie w Syrii:

#aleppo

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie mrok topi twój samochód,
gdzie krótki błysk reflektorów
musi służyć za strefę komfortu.

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie chciałbyś zasnąć tak bardzo, że
o twojej potrzebie snu mówią nasze media,
nieprzerwanie od przeszło czterech lat.

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie gest wynurzającej się z kurzu
dłoni musi starczyć za pożegnanie,
nawet bakterie starczą na dłużej.

[...]

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie twoje gruzy kaleczą mi stopy,
gdzie twój gniew ściska moje gardło
i moje usta nie mają wyboru.

To na pewnym poziomie wiersz o jednoczesnej konieczności i niemożliwości utożsamienia czy współdoświadczenia; owszem, na pier-

wszy plan wysuwa się to, co wspólne, sugestia łączności i solidarności, ale to nadal „twoje grzyzy”, „twój gniew”, „moje gardło”. Całe nierozstrzygalne napięcie bliskość–dystans zawiera się zresztą w niejednoznaczności anaforycznie powracającej frazy (jakby więź między „tu” i „tam” zrywała się samoczynnie, jakby trzeba było odnawiać ją, ustanawiać raz po raz z początkiem każdej strofy): „jestem z tobą w Aleppo”. Jestem – w Aleppo – z tobą? Jestem w Aleppo i jestem z tobą? Czy raczej jestem z tobą-w-Aleppo – z tobą, który/która jesteś w Aleppo? Ani tak, ani tak, rzecz jasna; ani oczywisty dystans, ani pełne zbliżenie.

Jeśli poezja zaangażowana usiłuje wydostać się poza opozycję dystansu i zbliżenia, wspólnego odczuwania (czy rekonstrukcji doświadczenia) oraz suchej sprawozdawczości, to podejmuje w gruncie rzeczy przedsięwzięcie wykraczające daleko poza literaturę, podważające, nawet dziś, pewne popularne założenia dotyczące dziennikarstwa i „literackości”, realizmu i fikcji. Poezji nie odpowiada ani dystans agencji prasowej, ani wysilona empatia reportażu, ani *quasi*-mistyczne (neoromantyczne?) przekonanie, że literatura faktycznie i rzeczywiście może nas przenieść w rzeczywistość, choćby najbardziej prywatną, kogoś innego; że tekst stanowi „doświadczenie”, w które faktycznie „wchodzimy”, które staje się w jakimś sensie „nasze”.

Dlatego właśnie zaangażowana poezja jest wyjątkowo skutecznym narzędziem mówienia o prekarności współczesnego życia. Wywołać jej poczucie, nie zawłaszczając miejsca tego, kto jest *naprawdę* ofiarą, *właścivym* przedmiotem wyzysku i przemocy – to zadanie politycznego, interwencyjnego wiersza; to zarazem najtrafniejsze ujęcie tego, czym prekarność właściwie jest i jak działa, opis jej ciągłego konstituowania się poprzez spojrzenie innego.

Jakimi narzędziami dysponuje poezja, by zdać sprawę z owego dziwnego doświadczenia prekarności? Oczywiście formą. Nie abstrakcyjnie rozumianą, uogólnioną „formą poetycką”, ale konkretnymi formalnymi zabiegami: figurami, chwytami, trickami, zabawą z nastrojem, brzmieniem i sposobem zapisu; wszystkim tym, co pozwala nam (zazwyczaj) intuicyjnie rozpoznać wiersz jako wiersz.

6.

Przyjrzyjmy się kilku konkretnym wierszom młodych autorów i autorek, w których pojawiają się wyraziste figury prekarnego życia. Swój niedawno wydany debiut Dawid Mateusz zamyka wierszem o wojnie – i to tej (geograficznie przynajmniej) najbliższej, to znaczy o konflikcie na Ukrainie:

Monika

Oglądając pacyfikację Majdanu za pośrednictwem
serwisu Youtube, próbowałem ukończyć
Stację wieży ciśnień: tysiąc kilometrów na wschód

separatyści nie oszczędzali zdrowia w poddonieckich
burdelach, o czym media informowały mniej rozlewnie
niż o ściętym warkoczcu Julii Tymoszenko. Napisałem
tamten wiersz 26 października. Po piętnastu dniach
na Majdanie pojawili się pierwsi ludzie.

W kwietniu poznałem słowo Donbas.

Oglądałem pacyfikację za pośrednictwem
serwisu Youtube, próbując
jej o tym opowiedzieć. Kończę

Stację wieży ciśnień i nie mogę znaleźć
żadnych informacji o Ukrainie:

czekam, aż się zbudzi, by dać mi niepodległość.

W wierszu od pierwszych linijek dominuje wrażenie zagubienia i niewiedzy, niemocy i niedostępności informacji. Poeta „próbujący” ukończyć książkę, oglądający Majdan „za pośrednictwem” (a nie po prostu „na Youtube”), media informujące „mniej rozlewnie”; potem znów „pośrednictwo”, „próba” opowiedzenia, niemożność znalezienia „informacji o Ukrainie”. To wrażenie podbudowuje nieregularny, urywany tok wiersza – rytmicznie wydaje się on staranny, doprecyzowany, ale pauzy wersowe i stroficzne pojawiają się znienacka, nieuzasadnione wprost tokiem zdania czy myśli, całość na pół dzieli zaś wypowiedziane jakby innym tonem wtrącenie o słowie Donbas.

Wszystko jest tu na oślep, po omacku, niepewne. Najmocniej uwagę czytelnika przykuwa jednak puenta – obraz śpiącej partnerki, która po przebudzeniu ma narratorowi „dać niepodległość”. Analogia – ustanawiająca więź pomiędzy intymnością pokoju/lóżka a sytuacją na Ukrainie – jest w swoim podstawowym wymiarze jasna; w *Stacji wieży ciśnień* sceny wspólnego bądź osobnego przebudzenia odgrywają zresztą istotną rolę, więc ten wątek niespecjalnie zaskakuje. Ale w puencie *Moniki* pojawia się zgrzyt – ten surowy, minimalistyczny, stroniący od podniosłych tonów wiersz kończy się przecież frazą dość kiczowatą. „Zbudzi się, by dać mi niepodległość” – to brzmi nieporadnie i w pewnym sensie infantylnie (czy też „młodzieńczo”, jakbyśmy czytali erotyk autorstwa nastolatka). Na sam koniec wkrada się więc do wiersza dziwna

naiwność; same słowa „zbudzi” (zamiast choćby „obudzi”) i „niepodległość” wywołują do tego wrażenie patosu.

Językowy zgrzyt, co kluczowe, wydaje się jednak świadomy, zamierzony przez poetę; w nim kumuluje dominujące w wierszu poczucie zagubienia, bezradności czy niepewności. Jeśli narrator chce na koniec naprędcę, jakby desperacko zbudować więź między intymnością a prekarnym „tam”, między (własnym) pokojem a wojną, to dlatego, że wcześniejsze próby („próbując / jej o tym opowiedzieć”) zawiodły; bohater nie jest w stanie uspołnić i znarratywizować tego, co wie bądź przeczuwa. Ostatni wers to jawna prowizorka; próba swoistego *nadrobienia dystansu* między bezpieczną intymnością „tu” i namacalną prekarnością „tam”.

Prowizoryczność puenty, jej celowy zgrzyt, wzbudza jednak nie śmiech, a niepokój; na sam koniec książki, w wierszu zbierającym jej polityczno-medialne wątki, wierszu „poważnym”, oczekujemy jakiegoś rodzaju domknięcia czy wezwania – albo chociaż deklaratywnego, jawnego *niedomknięcia*, skonstatowania niewyraźności tematu. Dostajemy nie performatywny gest i nie świadectwo niemocy języka, ale stylistyczne potknięcie, językowy dyskomfort – odległe, ale wyraźne echo opisywanego zagrożenia.

7.

Przejmujący wiersz Ilony Witkowskiej o imigrantach ginących u wybrzeży Lampedusy jest z kolei zbudowany na pewnym poczuciu zubożenia bądź bezradności:

Kółko graniaste

Łódź zatonała koło Lampedusy.
śmialiśmy się: Łódź zatonała? miasto?

my tu się śmiejemy, oni tam umierają.

więc co? mamy się nie śmiać?
kiedy się nie śmiejemy, to też umierają.

Nie ma więc znaczenia, czy się śmiejemy, czy nie; Witkowska w pewnym sensie bierze w obronę gest błazna ironisty. Nieprzemysłany, nietaktowny, być może cyniczny, a na pewno niespecjalnie zabawny dowcip oparty na skojarzeniu Łódź/Łódź, rzucony podczas towarzyskiej, niezobowiązującej sytuacji, staje się więc nie symbolem „znieczulicy” takiej czy innej grupy demograficznej, ale dziwnym gestem, który nie zmienia praktycznie nic, który wydaje się pozbawiony wyraźnego – zarówno pozytywnego, jak i negatywnego – oddziaływania.

„Dlaczego w sumie się nie śmiać?” – to, rzecz jasna, obrona przewrotna. Można powiedzieć wręcz, że to najbardziej złośliwy sposób publicznej obrony ironisty: „zostawcie go, dajcie mu mówić, przecież nikomu nie zawadza”. Jedyne, czego w punkcie wyjścia chce ironista – co jest warunkiem jego istnienia – to przecież właśnie: zawadzać, być przewrotnością, przesunięciem, przeszkodą; nie pozwolić uspójnić się wykpiwanemu językowi, odmówić mu stabilności. Bycie ignorowanym czy niedostatecznie dowartościowywanym jest, jak pokazują choćby ostatnie pozapoetyckie wystąpienia Marcina Świetlickiego, największym nieszczęściem ironisty.

Jeśli ironia jest od lat 90. jednym z podstawowych narzędzi piszących po polsku poetów i poetek – a to, jak się wydaje, teza mało kontrowersyjna – to gest obojętności na nią sygnalizuje głębsze językowe przesunięcie. Istotne wydaje się, że Witkowska nie krytykuje „ironizmu” z perspektywy moralizatorskiej, z pozycji świętego oburzenia; nie atakuje ironisty za to, że nie podchodzi do cudzej traumy z należytą powagą, że ucieka, że stroni od działania. Nie, ironia jest po prostu – w najbardziej językowym znaczeniu – *jałowa*; ani nie podważa, ani nie ustanawia dystansu. Innymi słowy, ironia *nie działa* – i to nie w tym sensie, że jest nietrafna czy niewystarczająca, tylko w tym, że nie spełnia własnej obietnicy, założonej, podstawowej funkcji. Pozycja uczestników rozmowy w *Kółku graniastym*, ich (a także nasz) dystans wobec zdarzeń z wybrzeża Lampedusy jest bowiem zupełnie niezależny od obecności czy nieobecności ironii.

Trauma i dramat uchodźców nie są zupełnie *nasze*, ale nie są też *nienasze*, wchodzą w środek rozmowy, zmieniając jej warunki czy ogólne ramy; i ta fundamentalna relacja, jak sugeruje wiersz Witkowskiej, jest zasadniczo niezależna od „obrobienia” jej językowymi narzędziami, od przyjętej lingwistycznej postawy. Oddziaływanie jest jednostronne: to kruchość prekarnego życia wdziera się w nasz język, uniemożliwiając tradycyjne tricki.

8.

Jeszcze inaczej jest u Macieja Taranka, którego sztandarowy jak dotąd cykl wierszy – organizujący debiutanckie *Repetitorium*, ale wychodzący poza nie *boom*⁷ – jest w zasadzie historią zdawania sobie sprawy z prekarności współczesnego życia, nachodzenia wiersza przez zagrożenie, które jest wobec podmiotu jednocześnie cudze i nie-cudze.

Punkt wyjścia wierszy Taranka – dominujące w debiutanckim tomie odczucie, swoiste domyślne emocjonalne tło – to duszność,

7 Pierwsze trzy wiersze cyklu pomieszczone zostały w *Repetitorium*, kolejne dwa (*boom* #4) oraz *boom* #5) Taranek opublikował na Facebooku. Dalej cytuję je w całości.

klaustrofobia, izolacja jednostki zamkniętej we własnym otoczeniu, wchodzącej w interakcje przede wszystkim z tym, co (fizycznie, namacalnie) najbliższe. Dlatego *Repetitorium* stanowi przenikliwe studium współczesnego indywidualizmu. Pierwsze wiersze z cyklu *boom* bardzo precyzyjnie wyrażają tę wyjściową dla Taranka klaustrofobiczność języka i podmiotu:

boom #1

oglądałem pokemony, kiedy pierwszy samolot
uderzał w północną wieżę world trade center.
oglądałem pokemony, kiedy drugi samolot
uderzał w południową wieżę world trade center.

oglądałem uśmiechniętą mysz, która pika jak serce.

Kontrast jest oczywisty: w telewizji 11 września, natomiast przed bohaterem, na ekranie komputera gra (pokemony – sprowadzone do „uśmiechniętej myszy, która pika jak serce” – funkcjonują, jak się zdaje, jako synekdocha tego, co nierzeczywiste i przez to w jakimś sensie eskapistyczne). Zderzone zostają też dwa nastroje: surrealny optymizm gry i dramatyczna realność historycznego zdarzenia.

Podobny kontrast pokazany zostaje w drugim wierszu z cyklu:

boom #2

grałem na pegasusie, kiedy eksplodowały
dwa pociągi na madryckiej stacji atocha.
grałem na pegasusie, kiedy eksplodowały
dwa pociągi za madrycką stacją atocha.

grałem w dziesięć gier na jednym kartridżu.

Znów: gra, znów: zderzenie; znów: z jednej strony gra, z drugiej telewizja. Tym razem poczucie zamknięcia i klaustrofobii wyostrzone zostaje frazą „dziesięć gier na jednym kartridżu” – katalog gier (możliwych reakcji, doświadczeń, zachowań?) jest z góry domknięty, ograniczony.

Trzeci wiersz w cyklu mówi o różnicy między „tam” i „tu” zupełnie wprost:

boom #3

układałem klocki lego, kiedy wybuchały
bomby w londyńskim metrze linii piccadilly.

układałem klocki lego, kiedy wybuchala
bomba w londyńskim autobusie routemaster.

układałem wysoką wieżę, budowałem swój świat.

„Swoj świat”, który jest budowany (tworzony samodzielnie, dobrowolnie) naprzeciwko „nieswojego”, który się wydarza – Taranek wyostrza kontrasty obecne w cyklu od początku⁸.

W wierszu czwartym – już spoza *Repetitorium* – dzieje się coś niespodziewanego:

boom #4

grałem w pokemon go, kiedy ciężarówka
wjeżdżała w tłum ludzi we francuskiej nicei
grałem w pokemon go, kiedy ciężarówka
wjeżdżała w tłum ludzi we francuski dzień bastylii

łapałem pokemony jak lzy, czy już wszystkie masz?

Znów gra naprzeciw telewizji (znów pokemony, chociaż w wersji radykalnie odmiennej); znów bohater robiący „coś innego”, będący „tu”, w kontraście do „tam”, odcięty. Jednak tym razem przecież nie do końca: puenta nie służy (jak w *boom #3*) wyostreniu poczucia izolacji, przeciwnie, łączy prywatność bohatera (łapanie pokemonów) z historycznością traumatycznego, „cudzego” zdarzenia („lzy” po zamachu w Nicei). Bazowy kontrast – ten sam, co w poprzednich wierszach cyklu – zostaje nagle przelamany, a *boom* jako całość zaczyna wydawać się tłem, rozbiegiem dla tego gestu; jakby nieuchronnym punktem dojścia był moment przekroczenia, ukazanie niemożności izolacji.

Wreszcie docieramy do *boom #5*, stanowiącego odpowiedź dla przywołanego już wiersza Bąka:

boom #5

byłem z tobą w aleppo, kiedy weszło
w życie porozumienie o zawieszeniu broni.
byłem z tobą w aleppo, kiedy uszło
życie po zrozumieniu skutków używania broni.
byłem z tobą w aleppo, ale po, przed było milczenie.

⁸ Na marginesie warto zaznaczyć, że na podstawowym kompozycyjnym poziomie *boom* jest dla polskiej poezji najmłodszej czymś dość wyjątkowym: bardzo rzadko młodzi autorzy decydują się na przedłużanie cyklu wierszy poza książkę, jeszcze rzadziej cykl okazuje się całością dynamiczną, wyraźnie rozwijającą się w czasie, przechodzącą zwroty i zmiany, które nie wydają się zaplanowane z góry.

Pierwszy raz Taranek pisze nie o zamachach terrorystycznych, ale o sytuacji wojny; pierwszy raz też w całości „jest tam”, prywatne, klaustrofobiczne „tu” znika zupełnie (sugestia innego miejsca czy raczej innego czasu, pozostaje tylko – ulotna, niewyraźna – na końcu ostatniej linijki). *boom* jako cykl zaczyna się zaś jawić jako historia oporu: oporu przed przyznaniem (choćby przed samym sobą), że płynące z telewizji obrazy prekarnego życia coś zmieniają, że mogą wdrzeć się w prywatność pokoju i osobistego języka. Taranek pokazuje nam krok po kroku, jak kruchość narażonego, obnażonego, wystawionego na zagrożenie życia przechodzi z czegoś zupełnie obcego do czegoś całkowicie własnego; czy raczej w jaki sposób ta opozycja zostaje unieważniona. Telewizyjny obraz nie tylko zdaje relację z traumy, ale i pokazuje jej niezbywalną możliwość („to mogło zdarzyć się mi, tutaj, u nas” etc.); natomiast wiersz pokazuje, jak pozorne jest samo oddzielenie, jak wątpliwe pozostają nasze próby zdystansowania *faktycznej* traumy od *możliwej* traumy, zrealizowanej kruchości życia od kruchości życia „naszego”. *boom* jest w tym sensie opowieścią o zdawaniu sobie sprawy z powszechnej prekarności współczesnego życia. Najpierw jest się „tu” (w bezpiecznym, „własnym”, choć klaustrofobicznym pokoju); potem jest się „tam”, w miejscu zamachu czy w oblężonym mieście; przejście dokonuje się jednak nie na mocy jakiegoś osobnego zdarzenia, osobnego gestu, tylko samego uświadomienia sobie, że właściwie nie ma między czym przechodzić, że „tu” prowadzi do „tam” w sposób nieuchronny i (nie-)naturalny.

9.

Na koniec otwierają się przed nami, jak zwykle, kolejne wątki: jak wygląda w nowej poezji relacja tak szeroko rozumianej prekarności i prekarności ekonomicznej (związanej ze wspomnianym na wstępie „prekariatem”)? Jak poczucie niepokoju towarzyszące prekarności odnosi się do dominujących w młodej zaangażowanej poezji odczuć strachu i „wkurwu”? Jak na dojmujące poczucie kruchości prekarnego życia *reagują* poeci, co jest ich (świadomą, celową) odpowiedzią? Wreszcie: jaką rolę odgrywają w tym wszystkim zglobalizowane media, jako podstawowy dziś nośnik obrazu prekarnego życia (wszystkie przywołane powyżej wiersze odnoszą się do informacji podanych w radiu, telewizji, na portalach newsowych)?

Owszem, „prekarność” to kategoria trudna do zdefiniowania, bardzo abstrakcyjna. Jednak to w niej splatają się wątki kluczowe dla zrozumienia nowej („pokoleniowej”, „zaangażowanej”) poezji; dlatego na powyższe pytania warto, przy innej okazji, spróbować odpowiedzieć.

BIBLIOGRAFIA

1. J. Butler, *Precarious life*, London-New York 2004.
2. G. Standing, *Karta prekariatu*, Warszawa 2015.
3. G. Standing, *Prekariat*, Warszawa 2014.
4. M. Taranek, *Repetitorium*, Kraków 2013.

III
OSTATECZNE
I NIEOSTATECZNE
WYMIARY NEGATYWNOŚCI

ALEKSANDRA BYRSKA

Zrobić miejsce na śmierć w swoim życiu. Justyny Bargielskiej oswajanie śmierci

To, że Justyna Bargielska w swojej twórczości pisze o śmierci i prawie wyłącznie o śmierci, należy do spraw oczywistych. Jednak rozmowy o jej dorobku zdominował temat poronienia – niewątpliwie istotny, lecz nie jedyny aspekt śmiertelności ujęty w jej twórczości. Cień *Obsoletek* rzutuje na recepcję wszystkiego, co Bargielska napisała do tej pory. Niesłusznie. Śmierć jako temat towarzyszy jej bowiem od samego początku, od wydanego w wieku 26 lat, można by powiedzieć „panieńskiego” i „dziewczyńskiego”, debiutu – *Dating sessions* – opublikowanego w 2003 roku.

Doświadczenie ciągłego uświadamiania sobie własnej (oraz innych) śmiertelności ewoluuje na przestrzeni kolejnych tomików, mówiąc naprościej, dojrzewa wraz z autorką, a *Obsoletki* (2010) w momencie twórczym, w którym znajduje się teraz autorka, mają swoje miejsce dokładnie w środku. Chronologicznie obecny dorobek twórczy Bargielskiej prezentuje się następująco: tomy poetyckie – *Dating sessions* (2003), *China Shipping* (2005), *Dwa fiaty* (2009), następnie prozatorskie *Obsoletki* (2010), książka poetycka *Bach for my baby* (2012), proza *Małe lisy* (2013) i kolejne wiersze *Nudelman* (2014). Możemy mówić o tym, jak doświadczenie poronienia odcisnęło swoje piętno na sposobie myślenia autorki o śmierci. Co ciekawe jednak, nie miało ono radykalnego wpływu na estetykę czy radykalizm założeń poetki.

Śmierć zakorzeniła się w Bargielskiej razem z życiem i tak trwają razem. Świadomość przyszła wcześniej niż traumatyczne doświadczenie, a to ostatnie doprowadziło raczej do zwiększenia wysiłków, by obecność śmierci zaafirmować, przyswoić i przepracować, niż by tą śmiercią bezmyślnie wymiotować na wszystkie strony, jak zdają się sądzić krytycy tego pisarstwa. Jeżeli przyjąć założenie Michelle Vovelle, że „śmierć [...] uznano za największy skandal całej przygody ludzkości”¹, to Bargielska

¹ M. Vovelle, *La Mort et l'Occident, de 1300 a nos Tours*, Paris 1983, s. 382, za: Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 160.

stara się na ten skandal odpowiadać, jednym ze źródeł jej poezji jest nieustanne mierzenie się z tym tematem.

Wiersze w *Dating sessions* (2003) to mroczne baśnie pełne dziwnych, tajemniczych postaci, takich jak Ruda O. czy topczyk-nieochrzczony żywiołak. To teksty inicjacyjne rozciągnięte między poznawaniem życia, czyli tu przede wszystkim mężczyzn, rodzajem zabawy dorosłością, tymi wszystkimi *Dating sessions*, a poznawaniem śmierci – od topionych kociąt po pierwsze przemyślenia własnej śmiertelności („Przesadzają z tym życiem, tak jakby nie wiedzieli, że wcale nie trzeba” – *Kamienica*²) Podążanie za Rudą O. (*Ofelia*³) wydaje się być symboliczne dla całego tomu – Bargielska błądzi i podąża za różnymi tropami, testuje samą siebie, sprawdza możliwości. Także w zakresie estetycznym: wersyfikacji, interpunkcji, frazowania. Ruch między mężczyzną a śmiercią jest jednak tylko pozorną ambiwalencją, bo dla Bargielskiej miłość zawsze w pewien sposób znaczy ostatecznie:

Najgorsze jest, że budzę się złana potem
i przejęta pożądaniem wspólnego grobu
lub choćby dziecka, które nas rozdzieli
łagodniej nieco niż jego milczenie. [*Tornera*⁴]

Świat w *Dating sessions* jest miejscem obcym i nieprzyjaznym, i choć jego obraz w kolejnych tomach będzie się zmieniał, samo przekonanie o jego niezrozumiałości pozostanie niezmiennie. Na razie to jeszcze etap sprzeciwu – buntownicze próby prowokacji, bo „nikt nie udowodnił, że drugi brzeg istnieje” (*Niepamięć*⁵) i poczucie osamotnienia, zatrzaśnięcia w sobie, jak w wierszu bez tytułu kończącym tom:

Wpadłam wtedy do studni i chociaż krzyczałam,
wzięliście koszyk, wino i serwetkę w kratkę,
wsiedliście do samochodu i zapadła noc.
[...]
I nie było świtu. Zimą spędzę pod lodem,
znajdziecie mnie wiosną, powiecie, że się zmieniłam,
że jest w moich oczach wyraz, którego nie było⁶.

To zakończenie tomu to łagodna groźba – niczym *Lady Lazarus* Sylvii Plath⁷, Bargielska umiera wielokrotnie i wróży swoje odrodzenie,

² J. Bargielska, *Dating sessions*, Kraków 2003, s. 19.

³ Tamże, s. 20.

⁴ Tamże, s. 7.

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 40.

⁷ Por. S. Plath, *Poezje wybrane*, Kraków 2004, s. 30.

lecz odrodzenie z lodu, nie ognia. Żeby oswoić strach i świat, trzeba się zgodzić na dynamikę nieustannych zgonów i narodzin.

Zakończenie tomu okazuje się samospełniającą się przepowiednią, bo w *China Shipping* (2005) Bargielska powraca rzeczywiście zmieniona – trudno jednoznacznie orzec czy mocniejsza czy bardziej zrozpaczona, najprawdopodobniej jedno i drugie. *China Shipping* to tom o szaleńczym tempie i ogromnym ładunku emocjonalnym. Jest bardzo odważnym wyzwaniem rzucanym czytelnikowi, także przez formę graficzną, której nie sposób pominąć. Kształtem przypominający kwadratowy album, zwraca uwagę amatorskimi fotografiami i odważnymi rysunkami, na których wiersze wydrukowane są czcionką imitującą staranne, dziecięce pismo. Założenia tego tomu wybrzmiewają w wierszu *Ultrasonograf pasażerskiej*:

Skoro już wymyśliłam piękną śmierć,
co nie tyka węgla, czas sprawdzić, czy świat
gotów jest na tuzin fizjologicznych o niej
wierszy i na nią samą⁸.

Bargielska rzeczywiście sprawdza gotowość czytelnika na nowe wrażenia. Fizjologiczne wiersze grają cielesnością i erotycznymi napięciami, lecz równocześnie „magicznie” odpływają w rejony szalonej wyobraźni poetki. Jeśli *Dating sessions* były zbiorem mrocznych baśni szukających po omacku drogi do zrozumienia świata, to *China Shipping* jest brutalnym elementarzem, nie pozostawiającym wątpliwości jak okrutnym miejscem jest świat. To uczenie się okrucieństwa, oswajanie strachu przed śmiercią, ale też i tymi mniejszymi, wielokrotnymi, wewnętrznymi zgonami. *China Shipping* przypomina jednak również dziewczęcy pamiętnik – wiersze zapisane okrągłym, starannym pismem, a obok zdjęcia autorki, koty, żółwie, rysunki. Tylko że te rysunki są zaskakująco brutalne – pełne moczu, fantazji erotycznych, oderwanych kończyn. Także same teksty oscylują wokół bólu i szukania dna. W tekście zatytułowanym *justynex* autorka zwraca się do siebie:

ćmo, justysiu.
najbliżej wam do butwiejących liści. halo, łysy piesku!
dzisiaj śpijmy na podłodze kotłowni, dnie autoklawu⁹.

Butwiejące liście, podłoga kotłowni to schodzenie w dół, w brud. Ćma jest tutaj również nieprzypadkowo wybraną towarzyszką – to ta, którą przyciąga to, co dla niej złe. Po raz kolejny dostajemy też jasną odpowiedź w kwestii tego, co jest tematem najważniejszym: „I nie mylisz

⁸ J. Bargielska, *China Shipping*, Kielce 2005, brak numeracji stron w tomie.

⁹ Tamże.

się, każda pieśń jest o śmierci” (*Foka*¹⁰). Bargielska rzuca nam to wszystko w twarz. Trumny pełne dzieci, tonących Chińczyków, obskurna, przepelniona poczuciem winy seksualność, obcość. I pomimo, że jest to wypowiedzianie świata, który przeraża i pozbywanie się tego, co obrzydza, autorka buduje tutaj swoją siłę na konsternacji czytelnika. Jak pisała Julia Kristeva, „rodzi siebie wśród gwałtownych spazmów, wymiotów”.¹¹ Z samego dna atakuje swoim cierpieniem, swoimi upadkami, aż w końcu podniesie się, by wypowiedzieć swoje *fiat*.

Dwa fiaty (2009) są świadectwem zachodzących zmian, relacją z pola walki. Są tutaj wiersze podobne do poprzednich, ataki i przyływy melancholii, jest wołanie *Let's kobelet*¹² i „Hej, we mnie są twoje groby i zmarli twoi są tu”¹³. Pojawiają się jednak również pierwsze symptomy zmian, momenty przelamania dążące do afirmacji. Tak jak w *Pieśni szkerabisty*:

Nie krwawić ci teraz, serce, a rażno popindalać,
gdy przyszłość się mości w sloiku i jeszcze czas jakiś puchnie,
a smutek przychodzi od razu tak wielki i tak stary,
że zjedz mnie, czereśnio, wołam, zjedz mnie, okruszku, pesteczko¹⁴.

Pomimo ogromu smutku podmiot strofuje tutaj samego (a właściwie samą) siebie, mobilizuje do działania, bo zauważa i akceptuje obecność przyszłości, przyjmuje rękawicę i próbuje trwać na przekór okolicznościom. To pierwszy krok, ale jeszcze w tym samym tomie Bargielska wykona kolejny, być może najważniejszy. *Przekład* to wiersz, który chyba najlepiej ze wszystkich określa i dopowiada właściwie całą jej twórczość. Z tego powodu pozwolę sobie przytoczyć go w całości:

Z ulicy przez okno widzę, jak mama stoi przy zlewie
w płonącym domu, sama płonąć od dobrej chwili,
niedużo z niej zostało, właściwie sam profil. Minie trzydzieści lat
i moja córka będzie przez okno z ulicy
podglądać jak płonę w płonącym domu. Nawet nie wiem,
czy będzie już wtedy wiedzieć, co podgląda.

Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu,
odchyliłam koldrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Kristeva pisze: „Odrzucam siebie, wypływam siebie, czuję wstręt do siebie – i to w tym samym ruchu, w którym »ja« utrzymuję, że siebie ustanawiam. [...] »ja« jestem w trakcie stawania się kimś innym za cenę własnej śmierci. Na tej drodze, gdzie »ja« staje się, rodzę siebie wśród gwałtownych spazmów, wymiotów” – J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

¹² J. Bargielska, *Dwa fiaty*, Poznań 2009, s. 10.

¹³ Tamże, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 12.

Nie miałabym miejsca dla nikogo z was, gdybym nie zrobiła
miejsca śmierci. Póki nie zrobiłam miejsca śmierci,
dla nikogo z was nie miałam miejsca, nie ludźcie się.
Otwieram orzech i znajduję prochy myszki,
męża i dzieci, swoją nagrodę, swoje potwierdzenie¹⁵.

Ten wiersz jest esencją całego twórczego projektu Justyny Bargielskiej – zarówno poetyckiego, jak i prozatorskiego. Znajdujemy w nim figurę kobiety jako matki i córki, z jej nieprzemijalną wymienialnością miejsc i równoczesnym pełnieniem kilku ról, spalaniu się w nich. W *Przekładzie* jest jednak przede wszystkim otwarcie na śmierć i świadomość zależności między miłością a śmiercią. Otworzenie się na możliwość straty oraz na własną kruchość jest jedyną drogą do wyjścia poza siebie i zaakceptowania swojego istnienia. „Póki nie zrobiłam miejsca śmierci, dla nikogo z was nie miałam miejsca” – pisze Bargielska, bo strach i sprzeciw wobec przemijalności istnień zamykają człowieka w jego wnętrzu, zatrzymują w ograniczeniach, w których czasem trudno dostrzec innego poza sobą, własnymi myślami, cierpieniem i lękiem. Dlatego „Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu, odchyliłam koldrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber” to również bardzo trudne wyznanie miłości. Otwarcia się na możliwość kolejnych strat, podjęcia ryzyka, wyjścia poza strefę komfortu. To otwarcie głębokie, somatyczne, aż po odsłonięcie klatki żeber – to również ofiarowanie swojego ciała nadchodzącemu dziecku. „Kocham cię razem z twoją śmiercią”, pisała inna polska poetka, Krystyna Miłobędzka¹⁶. Żeby cię kochać, muszę zaakceptować fakt, że umrzesz, i że ja umrę, zdaje się mówić Justyna Bargielska. Pod koniec tomu pojawia się też właściwie pierwszy naprawdę jasny moment tej poezji:

Córcie
Coś, czego nigdy nie zapomnę, coś, czego nie mogę
sobie przypomnieć. Kwiecień, wiosna, brzuch,
zapewne niedziela. Nie dotknąłem cię, powiedział,
ale kiedykolwiek pomyślisz o tym popołudniu,
będziesz wierzyć, że cię dotknąłem.
I to jest mój dar, większy niż cokolwiek¹⁷.

Wspomnianą w *Przekładzie* nagrodą za podjęcie ryzyka jest laska macierzyństwa granicząca z objawieniem.

Po *Dwóch fiatach* opublikowanych w 2009 roku przyszedł czas na publikację pierwszej książki prozatorskiej – *Obsoletek* (2010), które zajmują się tematem śmierci w sposób najbardziej bezpośredni ze wszyst-

¹⁵ Tamże, s. 35.

¹⁶ K. Miłobędzka, *Po krzyku*, Wrocław 2005, s. 34.

¹⁷ J. Bargielska, *Dwa fiaty*, s. 37.

kich tekstów Bargielskiej, dlatego pomimo różnicy gatunkowej nie sposób pominąć ich w tym artykule – zmagania z tematem śmierci opisane przez autorkę w formie prozatorskiej rzucają wszak dodatkowe światło na interpretację jej tekstów poetyckich. Te krótkie teksty prozatorskie, zakończone najczęściej niczym wiersze (wyrazistą pointą), opowiadają wprost o cierpieniach kobiet, które poronily. Emanują cierpieniem i wewnętrznym rozdygotaniem, opisują krew i siną skórę, nie oszczędzają nikogo w brutalnej szczerości. Równocześnie jednak nie są wyłącznie sprawozdaniem z przeżytego piekła, ale misternie skonstruowanymi tekstami literackimi tworzonymi ze snów, metafor, starannie wyselekcjonowanych obrazów i opisów stanów wewnętrznych. Strategią osławiania śmierci, jaką tutaj wybiera poetka, jest mówienie o niej bez upiększeń, najbardziej jak to możliwe przyziemnie i otwarcie. *Obsoletki* opowiadają o dotkliwej obecności śmierci w codziennym życiu, o niemożności zapomnienia.

Senne obrazy, które płynnie przenikają się z jawą w świecie przedstawionym, są równie sugestywne i są tylko kolejnymi przykładami dokumentującymi manię śmierci, jak choćby: „Trumny wchodzące, trumny wychodzące. Trumny ścigające się na jedną czwartą mili. A w każdej trumnie mój włos i mój paznokieć”¹⁸. Uosobione trumny w nieustannym ruchu, ścigające się w groteskowym wyścigu śmierci, zawierają w sobie i gorycz, i ironię, i lekko obsesyjny rys. Groteska i czarny humor stają się bronią przeciw okrucieństwu rzeczywistości.

Bach for my baby (2012) jest jedynym tomem w dorobku poetki, w którym miłość zdaje się dominować, przesłaniać ważność śmierci. Tomasz Cieślak-Sokołowski tak podsumował wrażenia krytyków na ten temat: „Krytyczki i krytyków zachwyca zatem przede wszystkim owa »miłosa biografia« (Śliwiński), »zapis miłosnej podróży« (Kasperek), »wspaniale pieśni o miłości niemożliwej« (Sobolewska), »ta konfesja, która przede wszystkim próbuje ustalić granice intymności« (Kobierski)”¹⁹. Tak, bezsprzecznie to tom o miłości. Trzeba jednak pamiętać o tym, co już w *Dwóch fiatach* zostało powiedziane. Mamy tu zatem romans, korespondencję, „mistrzowski język miłości”²⁰ – to wszystko jednak jest fundowane na świadomości, że grunt jest kruchy, a ułomność i śmiertelność nadal nie opuszczają tych wierszy. Chyba najlepszym na to przykładem jest wiersz *Ciaccona di Paradiso e dell’Inferno*, w którym padają takie słowa:

Tak robią pantera i jaguar, żegnają się z tym, co było,
i wchodzą we wnyki, by umrzeć. Zdejmij,
zdejmij mi. Potem zdejmij mnie,
ja zdejmę ciebie i wreszcie obejrzymy

¹⁸ J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010, s. 53.

¹⁹ T. Cieślak-Sokołowski, *Miłosne inscenizacje*, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4-5, s. 56.

²⁰ Tamże, s. 57.

ten jednotaktowy domek w pieprzonej technologii
sumikowo-łątkowej, czy jakiejś innej
równie popieprzonej technologii,
która zwycięża śmierć²¹.

Ten erotyk o śmierci jest właściwie nieparafrazowalny. Bargielska, wykorzystując erotyczną dynamikę zbliżania się i oddalania, mówi o końcu, od którego nie można uciec, a skoro nie można, to niech ten akt dokona się teraz – niech zespolenie będzie ostateczne. Zamiast estetyzować, groteskowo opowiada o „technologii sumikowo-łątkowej, która zwycięża śmierć”. Równie istotne jest to, że miłość okazuje się walką: „Jeden na jedną i nieskończona ilość dozwolonych chwytów”²². Miłość nie przynosi ukojenia, ani nie redukuje obecności śmierci w codzienności. Jest zmaganiem się z sobą i z innym, a życie nie przestaje być uciążliwą szamotaniną. Co się jednak zmieniło, to to, że pojawiają się pojedyncze, dobre, a wręcz ekstatyczne momenty. Najlepszym na to przykładem jest wiersz zamykający tom *Bach for my baby* zatytułowany *Inna róża*, w którym Bargielska pisze:

Urodziłam niesamowicie piękną córkę, [...]
Piękno mojej córki, tak uważam,
jest jedyną nadzieją
tego świata²³.

I nikt właściwie nie wie, jak to się dzieje, że te słowa działają tak mocno i nie brzmią jak banal czy egzaltacja. Niosą w sobie ładunek autentycznego szczęścia, a zakończenie w ten sposób lektury tomu niweluje w pewnym stopniu zawarty w nim niepokój.

Bach for my baby jest jak punkt kulminacyjny, po którym emocje muszą choć trochę opaść. I takim krajobrazem po burzy, wprowadzającym pozornie lżejszą atmosferę, jest *Nudelman* (2014)²⁴. W tomie tym nie brak wierszy o śmierci, stylizacji na tekst biblijny, kontrastów, jakże ważnej już w poprzednich tomach postaci córki. Po raz kolejny mówienie o śmierci jest ściśle splecione z zachwytem nad życiem, a świadomość

²¹ J. Bargielska, *Bach for my baby*, Wrocław 2012, s. 15.

²² Tamże, s. 15.

²³ Tamże, s. 35.

²⁴ W tym miejscu należałoby wspomnieć, że między tymi dwoma tomami ukazała się książka prozatorska zatytułowana *Małe liły* (2013); są one jednak osobnym eksperymentem i stosunkowo mało mówią o śmierci. Jedynym wartym odnotowania tutaj faktem jest zakończenie powieści, w którym jedna z bohaterek próbuje popełnić groteskowe samobójstwo, zamarzając razem z dziećmi na śniegu, ale jej sąsiadka bez wysiłku udaremnia ten krok i ośmiesza całą sytuację. W tej sytuacji samobójstwo nie okazuje się poważną propozycją rozwiązania problemów, tylko wybrykiem histeryczki, którą bardzo łatwo można zawstydzić i powstrzymać.

kresu wzmaga tylko intensywność doświadczania świata. Jednak już na pierwszej stronie, w *Katullce*, autorka pyta: „A teraz co?”:

A teraz co? Jednoroźców nie ma, kutasów nienawidzę,
Pojedyncza pszczoła nie ma świadomości –

ograniczenie jest w słowie *jest*, w *nie ma* nie ma ograniczeń”,
powiedziała, podając zeszyt sarnie by go zjadła²⁵.

Katullka to początek tomu wyraźnie zwiastujący bliżej nieokreślone zamknięcie. Z jednej strony to pozostawienie za sobą złudzeń symbolizowane przez frazę „jednoroźców nie ma”, z drugiej wyraźna sugestia porzucenia ograniczeń, pewna beztroska, z którą bohaterka wiersza podaje zeszyt do zjedzenia sarnie. Najmocniej jednak brzmi to pytanie – co teraz? I trudno się dziwić, bo jak pisać dalej po takim nagromadzeniu emocji jak w *Bach for my baby*? Zmiany wydarzają się na pewno na płaszczyźnie estetycznej. Do fraz wkrada się dużo więcej potoczności, w treści królują nawiązania do popkultury i życia codziennego. Bargielska nie żałuje tego typu brokatu: jednoroźców, Lidla czy selfie, nawiązań do popularnych filmów. Śmiało bawi się słowami. Tworzy też nowego bohatera – tytułowego człowieka-kluskę, trochę bezradnego i ubolewającego nad nieszczęśliwym dzieciństwem. Jednak bez względu na dekoracje, istotne pytania pozostają niezmiennie te same. Jednym z ważniejszych wierszy *Nudelmana* jest *Niech go* – zwięźczenie dojrzewających przez kolejne książki pytań o Boga. Od „A nikt nie udowodnił, że drugi brzeg istnieje”²⁶ z *Dating sessions*, przez „Nie, nie znam cię. Sama się uformowałam (Justyna, 1, ∞)”²⁷ z *Obsoletek*, po ten właśnie fragment:

Zgoda, jesteś prawdą. I ta prawda jest taka,
że zostawiłeś dziecko w nagrzanym aucie, Panie.
Calutki nagrzaną autokar ślicznych, tłustych dzieci²⁸.

Zaskakujące wyznanie niepokornej wiary czy wypowiedzenie buntu, a może jedno i drugie? *Nudelman* jest gorzki, a najlepiej cały tom pointuje wiersz *Wielki Plan B*:

Wiesz, jakie mamy szanse? Zerowe.
Ale nauczyłam się, że należy grać na zwłokę,
bo właśnie ciało to jest to, co zostaje na polu bitwy²⁹.

²⁵ J. Bargielska, *Nudelman*, Wrocław 2014, s. 5.

²⁶ J. Bargielska, *Dating sessions*, s. 5.

²⁷ J. Bargielska, *Obsoletki*, s. 86.

²⁸ J. Bargielska, *Nudelman*, s. 30.

Tyle nam pozostaje. Gra na zwłokę i ciało. Jedyną formą oswolenia śmierci jest zaakceptowanie jej istnienia. A ciało? Z ciałem jest zaskakująco podobnie.

Jak napisał Niklas Luhmann: „Przy próbie rekonstrukcji tekstu jako komunikacji cała rzecz w zrozumieniu, co on zapośrednicza – i dlaczego”³⁰. Komunikat Bargielskiej dotyczy śmierci, zapośrednicza doświadczenie utraty. Anna E. Kubiak w książce *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności* w ten sposób podsumowuje dotychczasowe rozważania o śmierci:

Chociaż można powiedzieć, że Śmierć zawsze była *Innym* Życia, to stanowi ona zaprzeczenie idei nowoczesności: kontroli, planowania, porządku, panowania nad naturą, przewidywalności, pragmatyzmu, przeświadczenia o wszechwładzy rozumu i możliwości wyjaśnienia wszystkiego. Śmierć jest skandalem w nowoczesności. Pani Sroga wprowadza chaos. Jej potencjalność zaprzecza wszelkim planom. Śmierć to dzikie rubieże, śmietniska, miejsca odpadów starannie zaprojektowanych osiedli, symboli stabilizacji.³¹

W tym kontekście warto zacytować również Geoffreya Gorera i jego *Pornografię śmierci*: „Naturalne procesy rozkładu i gnicia stały się odrażające, tak jak odrażające były przed wiekiem naturalne procesy narodzin i kopulacji; zajmowanie się takimi procesami jest (czy było) czymś chorobliwym i niezdrowym [...]”³². A zatem śmiertelność i cielesność-seksualność, pozornie na dwóch przeciwstawnych biegunach, w sferze tabu znajdują się zaskakująco blisko siebie, i podobnymi sposobami trzeba sobie z nimi radzić. Właśnie takiej rzeczywistości sprzeciwia się Bargielska, rzeczywistości negowania dwóch najważniejszych płaszczyzn ludzkiego życia – śmiertelności i cielesności. Bardzo bliskie rozumieniu świata przez Justynę Bargielską zdaje się być to, co pisze Georges Bataille:

Skoro podstawowe zakazy są wyrazem niezgody człowieka na naturę widzianą jako marnotrawstwo żywej energii i orgia unicestwienia, to nie ma różnicy między śmiercią a seksualnością. Seksualność i śmierć są tylko dwoma szczytowymi momentami święta, które urządza sobie natura wraz z niewyczerpaną mnogością istot. I śmierć, i seksualność są bezgranicz-

²⁹ Tamże, s. 23.

³⁰ N. Luhmann, *Pisma o sztuce i literaturze*, red. N. Werber, przeł. B. Baran, Warszawa 2016, s. 351.

³¹ A.E. Kubiak, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014, s. 49.

³² G. Gorer, *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979 nr 3, s. 200.

nym marnotrawstwem, na które pozwala sobie natura na przekór pragnieniu trwania, właściwemu każdej istocie żywej³³.

To marnotrawstwo, nierozważność czy brak rozsądku określają tak naprawdę najistotniejsze kwestie w życiu człowieka, który większość energii poświęca na to, aby wyprzec ten fakt ze świadomości.

Żeby wystąpić przeciw tej sytuacji i zrobić to wiarygodnie, Bargielska musi opierać się na tym, co jej dobrze znane, na własnym ciele i swoich doświadczeniach związanych ze śmiercią. Dlatego w przypadku pisarstwa Bargielskiej można mówić o sytuacji podobnej do tej, którą opisuje Adam Dziadek, opowiadając o twórczości Aleksandra Wata: „Mamy tu do czynienia wręcz z »dyskursem psychosomatycznym«, w którym choroba staje się pracą myśli, doświadczenie bólu przenika do całej późnej twórczości pisarza i jest po niej rozproszone. Tekst życia i tekst literacki przeplatają się, są nierozłączne”³⁴. W przypadku autorki *Dwóch fiatów* dyskurs psychosomatyczny dotyczy całości przeżywania świata, nie tylko przyjmowanego bólu, ale również przeżyć pozytywnych – takich jak ekstazyjne doświadczenie narodzin córki. Dziadek, pisząc o Wacie, nie bierze jednak pod uwagę, że dyskurs psychosomatyczny może działać w obie strony i angażować także czytelnika, razem z jego ciałem. Że lektura może również wywoływać mdłości, skurcze w gardle, lzy, otwierać zastygłe w organizmie tamy. Recepcja choćby *Obsoletek* udowodniła jednak, że to możliwe. Nierozłączność tekstu życia i literatury pociąga za sobą poważne konsekwencje w postaci zbyt łatwego utożsamiania życia pisarza z jego twórczością – o takim przeniesieniu w przypadku Bargielskiej trafnie pisze Marta Koronkiewicz:

Wydaje się, że całe zjawisko polega na specyficznych związkach krytyki zaangażowanej z krytyką tematyczną. Zestawia się, za pomocą ciągu skojarzeń i selektywnego czytania, wątki rzeczywiście obecne w twórczości Bargielskiej, z takimi, które okazują się istotne z punktu widzenia debaty publicznej³⁵.

W ten sposób *Obsoletki* i tocząca się wokół nich społeczna dyskusja przesłoniły bardziej uniwersalne przesłanie poezji Bargielskiej, która, owszem, pisze jako kobieta, wyraża siebie, pisząc swoją cielesnością, jak chciała Helene Cixous³⁶, jednak przede wszystkim walczy w sprawie dotyczącej wszystkich bez wyjątku. Sięga do tego, co ukryte, i czego dziś boimy się najbardziej: do przemijania, cielesności, niedoskonałości i zmagania się z tym za nas wszystkich. Jej radykalizm i jej szczerłość powo-

³³ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015, s. 66.

³⁴ A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 63.

³⁵ M. Koronkiewicz, *Panny z wilka w wersji Tima Burtona*, „Wielogłos” 2012, nr 4, s. 299.

³⁶ Por. H. Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasilowska „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

dują jednak różne reakcje. Można to tłumaczyć formułą, którą wypracował Marek Zaleski we wstępie do tomu *Ciała zdruzgotane, ciała odporne*:

Intensywna obecność autorek w ich książkach, która nie daje o sobie zapomnieć, może niejednokrotnie wzbudzić w czytelniku skrepowanie i dezorientację. Jest to jednak celowe działanie, które ma doprowadzić do odblokowania w nim emocji, otwarcia na wypierane i tabuizowane tematy, a przez to zbudowania nowej przestrzeni komunikacji i pracy nad wzajemnym zrozumieniem³⁷.

I to jest może najważniejsza funkcja poezji Bargielskiej. Autorka nie tylko mierzy się z koniecznością oswojenia tematu śmierci dla samej siebie, ale również otwiera taką możliwość przed swoim czytelnikiem. Doświadczenie lektury tych wierszy to stan, który opisuje Bataille:

Doświadczenie wewnętrzne dane jest człowiekowi w chwili, gdy rozdzierając kokon poczwaraki ma on świadomość, że rozdziera sam siebie, a nie że walczy z oporem przeciwstawiającym mu się z zewnątrz. Przekroczenie świadomości obiektywnej, ograniczonej kokonem poczwaraki, jest związane z tym rozdarciem³⁸.

Śmierć oczywiście jest ostatecznie nieoswajalna, jednak, obserwując poetycką pracę Bargielskiej, można zauważyć, że ciągle konfrontowanie się z nią daje efekty – pomiędzy ambiwalencją obojętności i rozpaczą tworzy przestrzeń, w której los człowieka staje się na tyle akceptowalny, aby nie oszaleć.

BIBLIOGRAFIA

1. J. Bargielska, *Bach for my baby*, Wrocław 2012.
2. J. Bargielska, *China Shipping*, Kielce 2005.
3. J. Bargielska, *Dating Sessions*, Kraków 2003.
4. J. Bargielska, *Dwa fiaty*, Poznań 2009.
5. J. Bargielska, *Mate lisy*, Wołowiec 2013.
6. J. Bargielska, *Nudelman*, Wrocław 2014.
7. J. Bargielska, *Obsoletki*, Wołowiec 2010.
8. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2015.
9. Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998.

³⁷ A. Lipszyc, M. Zaleski, *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, Warszawa 2015.

³⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, s. 43.

10. T. Cieślak-Sokołowski, *Miłosne inscenizacje*, „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4-5.
11. H. Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasilowska „Teksty Druge” 1993, nr 4/5/6.
12. A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
13. G. Gorer, *Pornografia śmierci*, „Teksty” 1979, nr 3.
14. M. Koronkiewicz, *Panny z wilka w wersji Tima Burtona*, „Wielogłos” 2012, nr 4.
15. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
16. A.E. Kubiak, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014.
17. A. Lipszyc, M. Zaleski, *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, Warszawa 2015.
18. N. Luhmann, *Pisma o sztuce i literaturze*, red. N. Werber, przeł. B. Baran, Warszawa 2016.
19. K. Miłobędzka, *Po krzyku*, Wrocław 2005.
20. S. Plath, *Poezje wybrane*, Kraków 2004.

RAFAŁ GAWIN

Jaka piękna katastrofa. O wierszach Dawida Mateusza

„nie potrafię
radzić sobie ze złem

nie wiem jak pisać
żeby było dobrze”

Marcin Badura¹

Wśród poetów z roczników osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tuż przed debiutem i tych debiutujących w drugiej dekadzie XXI wieku można zaobserwować zwrot w kierunku tematów bardziej ponadczasowych, bardziej ostatecznych. Kacper Plusa, Bartosz Sadulski, Radosław Jurczak czy jeszcze bardziej nierozpoznani debiutanci najbliższych lat – Jan Rojewski i Agnieszka Tarnowska – nie tylko zmagają się z „doświadczeniami negatywnymi”²; interesuje ich – w mniejszym lub większym uproszczeniu, sprowadzonym do ich jednostkowej egzystencji – problem zła współczesnego świata². Dawid Mateusz stanowi niejako dobrą i wygodną egzemplifikację takiego pisania, w którym osobiste przeżycia urastają do wielkich traum i łączą się z istotnymi faktami rzeczywistości pozalirycznej, nie stroniąc również od tej politycznej.

Brzmi to bardzo górnolotnie, wręcz podejrzenie, w zestawieniu z wiekiem wspomnianych poetów (według kolejności wymienienia: dwadzieścia cztery, trzydzieści, dwadzieścia jeden, dwadzieścia dwa, dwadzieścia cztery i trzydzieści³), z ich potencjalnie możliwymi doświad-

¹ M. Badura, z nowych wierszy, „Arterie” 2016, nr 1(23), s. 61.

² Rozmowy podczas spotkań autorskich w ramach IV Forum Młodej Literatury w Łodzi: 10 września 2016 roku z Radosławem Jurczakiem, 11 września 2016 roku z Kacprem Plusą. Obaj poeci użyli określenia „doświadczenie zła” w kontekście zbiorowym.

³ Noty biograficzne Plusy, Sadulskiego, Jurczaka i Mateusza są łatwo dostępne w źródłach papierowych i internetowych, noty Rojewskiego i Tarnowskiej: „Odra” 2016, nr 9, s. 152.

zeniami czy brakiem przeżyć pokoleniowych (akurat ta grupa nie wymienia wśród nich Smoleńska, jak również Okrągłego Stołu, którego – zwyczajnie – większość nie pamięta lub nie miała okazji przeżywać). Jednak to nie przeszkadza stosunkowo młodym autorom w rozpoznawaniu zła, definiowaniu go i nazywaniu różnymi imionami. Słowem: w uczestnictwie w odwiecznym z nim problemie, i to często w charakterze wręcz sędziów. Możliwe, że właśnie brak głębszych i mocniejszych dotknięć zła w życiach tych poetów wymusił szukanie go na zewnątrz, identyfikowanie go z problemami współczesności – realnymi i tymi narzucanymi przez media. Oczywiście, upraszczając, bo nie o szerokość wachlarza definicji zła tu chodzi, tylko o podjęcie próby dotarcia do jego istoty tu i teraz.

Jak to się dzieje? Jak to wygląda? Debiut Dawida Mateusza *Stacja wieży ciśnię*⁴, czyli cały jego dotychczasowy dorobek, zamknięty w dwudziestu trzech lub dwudziestu czterech wierszach⁵, może posłużyć jako instrukcja obsługi, niejako geneza takiego odczytywania rzeczywistości. Od autorskiego pseudonimu i tytułu książki, poprzez jej ostateczny kształt i tematykę, po przekaz płynący nie tylko z wierszy, ale i z ust samego ich autora⁶. Ale po kolei.

Dawid Mateusz zadebiutował późno. Jak sam opowiada w rozmowach publicznych i prywatnych – już ponad dziesięć lat temu pisał, ale zablokował się pod tym względem na siedem lat⁷. I, oczywiście, nie zamierzam się tutaj doszukiwać racjonalnych czy literackich przyczyn. Zadziałało ponadczasowe „ja to ktoś inny” – żeby w jakiś sposób wrócić do pisania, potrzebował pseudonimu: zastąpił nazwisko (figuruje przy copyrightach jego wierszy, więc nie zdradzam tajemnicy) Kasiarz biblijnym imieniem Mateusz. I ruszył dalej. Swego czasu, na łamach wydawcy Mateusza, Biura Literackiego, udowadniałem wyższość poetów „bez nazwisk” (Czesław Miłosz, Maciej Robert, Joanna Lech), pochopnie

⁴ D. Mateusz, *Stacja wieży ciśnię*, Stronie Śląskie 2016.

⁵ W tomie znalazły się dwadzieścia trzy wiersze i wiersz-przypis zapisany kursywą, przez Martę Koronkiewicz i Pawła Kaczmarzkiego, redaktorów antologii *Zebrało się śliny. Nowe głosy z Polski* (Stronie Śląskie 2016, s. 169-180), potraktowany jako pełnoprawny utwór. Spoza książki pojawiła się tam jeszcze miniatura *Donbas* (s. 177, cytuję w całości: „Nie znalazłem tego słowa”), raczej zaangażowana chwilówka skrojona na potrzeby tego projektu niż wiersz z prawdziwego zdarzenia. Na wcześniejszą, obszerniejszą prezentację tekstów Mateusza – na łamach almanachu *Półn. Poetyckie debiuty 2013* (Wrocław 2014) – składało się dziesięć wierszy, które z niewielkimi poprawkami powtórzył w debiutanckim zbiorze.

⁶ Na wspomnianym IV Forum Młodej Literatury w Łodzi (10 września 2016 roku) czy na Stacji Literatura 21 w Stroniu Śląskim (16 września 2016 roku).

⁷ Albo sześć. Ta liczba nie jest istotna w kontekście niniejszej twórczości, raczej chodzi o długą, z punktu widzenia przeddebiutanta, przerwę w pisaniu.

zaliczając do tego grona autora *Stacji wieży ciśnień*⁸. W każdym razie ten trop wydaje się bardzo ciekawy interpretacyjnie – nie tylko od strony krytycznoliterackiej, ale i psychoanalitycznej, co zresztą się tutaj łączy – jednak jego wykorzystanie zostawię kolejnym chętnym.

Mateusz był niezwykle skuteczny w swoim powrocie: został „złapany” i zakwalifikował się do finału Połowy Biura Literackiego, co zaszkodziło jego obecnością w konkursowym almanachu⁹, po łódzkim konkursie im. Jacka Bierzina – drugim najbardziej prestiżowym projekcie dla autorów przed debiutem; aż wreszcie, po kolejnych dwóch latach – wydaniem debiutu¹⁰.

Stacja wieży ciśnień nie dość, że była debiutem oczekiwanym¹¹ i ukazała się w Biurze Literackim, jednym z nielicznych wydawnictw poetyckich, o których można powiedzieć, że mają dział promocji¹², to jeszcze osiągnęła sukces komercyjny¹³, oczywiście zachowując odpowiednie proporcje, jeśli chodzi o rynek poezji w stosunku do rynku prozy.

Co ciekawe, materiał, z którego autor selekcjonował wiersze do książki, składał się z około czterdziestu utworów. W zbiorze zachowała się połowa, czyli siła rzeczy (gdy tylko dwa wiersze nie mieszczą się na jednej stronie, zajmując dwie) – pozostawia niedosyt już na poziomie obiektywnym. Biorąc pod uwagę ogólną tendencję: z liczących się i docenianych przez krytykę debiutów poetyckich ostatnich lat równie mało obszerny były chyba jedynie te należące do Joanny Wajs – *Sprzedawcy kieszonkowych lusterek*¹⁴, Julii Szychowiak – *Po sobie*¹⁵ i Izabeli Kawczyńskiej – *Luna i pies. Solarna soldateska*¹⁶. Niemniej w powyższych

⁸ Polemika *Komu książkę z Połowy?*, wrzesień 2014, <http://portliteracki.pl/tawerna/polemiki/komu-ksiazke-z-polowu/>, dostęp: 29.09.2016.

⁹ Por. przyp. 5.

¹⁰ Por. przyp. 4.

¹¹ Pisał o tym niżej podpisany, jak również – w kilku miejscach – choćby Paweł Kaczmarewski.

¹² Drugim jest wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. Pozostałe po prostu wydają książki. Nie biorę tutaj pod uwagę wielkich oficyn, dla których publikacja tomów wierszy stanowi działalność zdecydowanie uboczną (jak np. Znak czy Literackie, a ostatnio Książkowe Klimaty).

¹³ Nie na miarę *Studium przypadku* Jakobe Mansztajna czy *Drożdżonni* Jakuba Kornhausera, wydanych przez poznańskie WBPiCAK, ale – jak na debiut i niewielką obecność autora w życiu literackim – znaczący.

¹⁴ Zielona Sowa, Kraków 2004. Zbiór uhonorowano Nagrodą im. Kazimierzy Illakowiczówny (2005), nagrodą literacką Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (2006), II nagrodą „Złotego Środka Poezji” (2005) i Dżonką – Nagrodą im. Stachy Zawiszaneki (2006).

¹⁵ Biuro Literackie, Wrocław 2007. Zbiór uhonorowano Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius w kategorii debiut roku (2008).

¹⁶ Stowarzyszenie Literackie im. K.K. Baczyńskiego, Łódź 2008. Zbiór uhonorowano II nagrodą „Złotego Środka Poezji” (2009).

przypadkach poetyka zawartych w książkach wierszy została niejako doprowadzona do ściany, wyeksploatowana do granic możliwości: gęstości i objętości rozbuchanej wyobraźni (Wajs i Kawczyńska, na różnych poziomach wytrzymałości percepcji) i konkretnych, bolesnych niedopowiedzeń i przemilczeń (Szychowiak; nie wartościuję, staram się okiełznać, nie oceniając). Mateusz zdążył swoją jedynie zasygnalizować. Jak sam mówi podczas spotkań autorskich – to działanie z premedytacją, ponieważ „niedosyt jest zdecydowanie lepszy od przesyty”¹⁷. Czy aby w tym przypadku na pewno? Wiersze są bardzo melodyjne, często formalnie oparte na jedenasto- lub trzynastozgłoskowcu, aczkolwiek niepedantycznie i niezobowiązująco utrzymywanym. Ich gęstość nie jest przesadna; obrazowość – trafna, ale mało wybuchowa (piję tutaj do powoli grzebanego nurtu ośmielonej wyobraźni¹⁸); język tych wierszy – oszczędny i precyzyjny, nawet w przypadku utworów opartych na powtórzeniach, również wręcz litanijskich, w ramach jednego tekstu¹⁹, jak i na przestrzeni zgrabnie skomponowanej całości. Konkluzja wydaje mi się jasna: kilka wierszy więcej tej książki by nie zaszkodziło, wprost przeciwnie. Tym bardziej że autor dysponował materiałem, w ostatecznej wersjij tomu zachowała się połowa wierszy z wersjij wyjściowej²⁰.

Poetyka Mateusza już w odniesieniu do pojedynczego wiersza to poetyka skracania, przycinania i obsesyjnego wręcz pozbywania się niepotrzebnych (zdaniem autora) słów. Każdy z dwudziestu jeden wierszy składających się na debiut poety mieszkającego w Krakowie doskonale ukazuje jego strategię twórczą na poziomie technicznym. Oczywiście, duże znaczenie ma tutaj rytm, popadanie poszczególnych zdań w sylabotoniczność, w każdym razie przy jednoczesnym uniknięciu mechaniczności takich zabiegów (obecnych, na potęgę, w wierszach tak zwanych poetów konkursowych²¹). Pierwszy wiersz, *Kiedy ścinałem jej włosy* (s. 7), ukazuje takie podejście do pisania, w połączeniu z warsztatowymi umiejętnościami, w pigułce:

Transmisję z Czelabińska przepijałem colą
Meteor w suchych ustach musował jak draże

¹⁷ Por. rozmowa z Dawidem Mateuszem podczas spotkania autorskiego 10 września 2016 roku w Łodzi.

¹⁸ Symbolicznym momentem jest tutaj wydanie przez Romana Honeta, jednego z ojców-założycieli nurtu, zbioru *Świat był mój* (Biuro Literackie, Wrocław 2014), którym w pewnym sensie zerwał z poetyką tego rodzaju iluminacji i olśnien na rzecz bardziej prywatnej, skupionej i oszczędniejszej budowy tekstów.

¹⁹ Zwłaszcza *Brugata*, s. 16-17.

²⁰ Por. rozmowa w Łodzi.

²¹ Nazwiska odpuszczam, by nikogo nie reklamować ani przesadnie nie piętnować. To inny poziom tzw. dyskursu.

Przyśniłem sobie frazę zgrabną jak tyleczek
Wiersz wolny jak warkocze Julii Tymoszenko

Już abstrahuję od warstwy symbolicznej i artystycznej, pogrywania formy z treścią („wiersz wolny” w trzynastozgłoskowcu) – wszystko jest na tacy, począwszy od pretekstowego dla tego szkicu zła (tutaj: poetycko oszajanego w erotycznym marzeniu sennym o wspólnym pokoju), o którym w następnych akapitach więcej i szerzej.

Jedynie w *Monice* (s. 33), dwudziestym drugim tekście w tomie, swoistym podsumowaniu, które Mateusz asekuje zastosowaniem kursywy, pozwolił sobie na więcej słów i luzu, niemalże coś na kształt zwalczanego na współczesnych warsztatach literackich opisywactwa. Zrobił to na tyle sprytnie (wspomniany, „listowny” zapis, ale i tekst nieodnotowany w spisie treści), że uczciwie nie można mu tego zarzucić.

Jak również szczerych intencji stojących za warstwą znaczeniową tomu. Historia w nim opowiedziana jest jednocześnie miłosna i traumatyczna. Złośliwi stwierdziliby z przekąsem, że to jedno i to samo. Ale po kolei. Pojawia się motto. Z ulubionego poety coraz mniej młodych, a coraz bardziej gniewnych poetów zaangażowanych (Kopyt! Góral!) – Hansa Magnusa Enzensbergera²²: „Odrzuć książkę / i czytaj”. Wprowadza ono kategorię przewrotności, którą można odnieść do całego tomu – nie tylko z racji tak pokojowego zderzenia najwyższej siły konstruktywnego uczucia z największą siłą destrukcyjnego przeżycia. Po prostu wiersze Mateusza pozwalają się czytać jako wyzbyte pierwiastka zła, jako nostalgiczne rejestracje pogodzenia się z bezwzględnością świata zewnętrznego i ucieczki (a raczej ucieczek) do świata wewnętrznego. To taki *Smutek tropików*²³ świadomego zagrożenia współczesnego świata pisarza, tyle że z podróży w głąb, ale przy punkcie wyjścia ulokowanym zdecydowanie w przestrzeni geograficznej i politycznej, trzy razy wu: w pierwszym wierszu, w Ukrainie²⁴, w Donbasie. Na froncie najświeższej wojny w regionie, która teoretycznie mogłaby zagrażać i Polsce²⁵.

Motyw przewodni dla zdefiniowania „zła świata” powraca w wierszu bez tytułu zaczynającym się od słów „Transmisję z Kijowa przerywa reklama” (s. 14), w szerszym, ogólnoukraińskim i okołokrymskim kontekście w *Strelkowie* (s. 18), w węższym prywatno-emocjonalnym

²² Por. np. P. Kaczmarek, *Uwikłanie w język*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6492-uwiklanie-w-zywy-jezyk.html>, dostęp: 14.10.2016. Mateusz poznał wiersze Enzensbergera dzięki Konradowi Górze – por. rozmowa w Łodzi.

²³ Por. C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 2008.

²⁴ Z premedytacją stosuję formę bardziej charakterystyczną dla suwerennych państw („w”) zamiast tej zarezerwowanej dla terytoriów zależnych czy krain geograficznych („na”).

²⁵ Poeta i żołnierz, Borys Humeniuk, mówił o tym podczas spotkania w Domu Literatury w Łodzi 6 października 2016 roku.

w *Dogmacie* (*nomen omen*, s. 26) i sąsiadującym z nim *Pożegnaniu z Julią* (s. 27) oraz notatkowej *Monice* (s. 33). Jakby jednocześnie był usprawiedliwieniem i tłem dla mówienia o zlu, jakie zalega w i obok człowieka, kłębi się i gnębi, niekoniecznie precyzyjnie nazwane i rozpoznane. Nie mówiąc o możliwości jego wyplenienia – tom daje nadzieję w postaci szeroko rozumianej więzi, przywiązania z udziałem uczuć wyższych – w tym przypadku dodatkową kanwą dla perypetii zła są wiersze z „więzią” w tytule (I – s. 13, II – s. 19, III – s. 25). Co ciekawe – umieszczone bardzo symetrycznie, jeśli chodzi o liczbę stron (nie wierszy): przed jedynką jest ich sześć, po – pięć, po dwójce również pięć, wreszcie po trójce – znowu sześć. Przypadek? Dwie piątki zamiast trzeciej szóstki?²⁶ To kolejny intrygujący klucz – poszukiwanie do niego drzwi, z powodu objętości niniejszego szkicu, muszę jednak pozostawić innym sympatykom krytycznoliterackiej numerologii.

Tutaj skupmy się na relacji – po pierwsze: człowiek–świat, po drugie: człowiek–istota żywa (którą równie dobrze może być drugi człowiek). Wiersze z cyklu *Więź* kręcą się wokół motywu ogona. Ogon, w sposób oczywisty, wyraża pozytywne emocje psa. Nic na to nie poradzimy, autor – konsekwentnie i konstruktywnie – brnie w to skojarzenie. Ponadto ta część ciała występuje w związkach (sic!) frazeologicznych: gonić i zjadać własny ogon²⁷. Z punktu widzenia niniejszego tomu istotniejszy jest ten pierwszy, jako egzemplifikacja pewnej niemożności osiągnięcia spokoju, wyzbycia się wewnętrznych napięć, za które odpowiedzialnością powinno się obarczyć wydarzenia „zewnątrzne”, gdyby to miało jakąś moc sprawczą²⁸. A tak, trwa przeciąganie liny, z tym że żadna ze stron nie chce mieć jej po swojej stronie, ani tym bardziej jej naciągnąć i, nie daj opatrności, zerwać. Takie najlepsze z możliwych *status quo*, akceptowane przez obie strony „więzienie” (ten aspekt też wydaje się znaczący, a co najmniej niejednoznaczny). Niemoc, która nie urodzi przemocy, a tylko zakonserwuje niewypowiedzane traumy.

Anarchista Enzensberger powraca w pozornie niezobowiązującym wierszu *Jej wiosenne sukienki* (s. 30), uprzedmiotowiony, jako rekwizyt w postaci książki leżącej (zalegającej?) na stole. Zrywa więzi? Przeszkadza w nawiązaniu porozumienia? Stanowi wieloznaczną kłamrę, rozważając olbrzymi i różnorodny dorobek autora *Eliksirów nauki*? Klamry są w tym zbiorze dość silnie obecne; gdy Mateusz wprowadza jakiś motyw, zwykle wręcz musi go wyprowadzić, wyciszyć, zaznaczyć jego funkcjonowanie

²⁶ Por. A. Szandor LaVey, *Biblia Szatana*, przeł. M.S., Wrocław 1996.

²⁷ Por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>, dostęp: 15.10.2016.

²⁸ Por. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.

w obrębie książki jako integralnej całości²⁹. W pewnym sensie – odbiera i daje, ale po tego rodzaju zabiegach nigdy nie pozostaje suma zerowa. Widać zagniecenia, zadrapania i szwy w przestrzeni. Jakby najtrudniejsze do okiełznania przejawy zła zamiatał pod kunsztownie uszyty i zaprojektowany na miarę dywan; przyziemny, nie – latający.

No właśnie, popisywać to mogę się ja, Mateusz stroni od efekciarstwa, efektywnie przeprowadzając czytelnika przez ten lez padół, nie roniąc nawet kropli. Tytuł *Stacja wieży ciśnienia* zobowiązuje. Puenta wiersza tytułowego (s. 24) wyznacza obowiązujący poziom: „Z wysokości / gniazda wieży ciśnienia nie różnią się wcale: wyglądają jak ryby // polknięte przez takt”. W ogólnym kontekście nie jest nawet istotne, że w warstwie opowieści chodzi o nieprzystosowane jeszcze do życia „wiewiórcze oseski”. Kluczowa okazuje się obojętność – im szersza perspektywa patrzenia, tym mniejsza ważność działania przejawów zła, mniejsza uważność w ich dostrzeganiu. „Takt” ma tu co najmniej podwójne znaczenie, również grzecznościowe. Nie posunąłbym się do postawienia hipotezy, że poeta oskarża tu globalizację albo zgłasza wątpliwości co do wpływu na odbiór rzeczywistości poprawności politycznej, broni nad wyraz obosiecznej. Niemniej w tak misternie skonstruowanym „trenie” utwór tytułowy będzie przynajmniej cichym krzykiem rozpacz; tytuł w końcu wiąże się z utrzymywaniem równowagi – stabilizacją ciśnienia, niezależnie od panujących warunków w „systemie” naczyń połączonych³⁰. Wskazuje na mechanizm wypierający zło, gdy nawet nie próbuje się go oswoić charakterystyczną dla ruchów radykalnych (po obu stronach sceny aktywistów) logiką dwuwartościową³¹.

Eskalacja, w pewnym sensie, tego tematu ma miejsce we wspomnianym już w niniejszym szkicu wierszu *Dogmat* (s. 26), rozpoczynającym się od znamienych słów: „Od kiedy zamieszkałem w stacji wieży ciśnienia”. Znowu, analogicznie i logicznie, perspektywa zmienia się z zewnętrznej na wewnętrzną, ten dośrodkowy ruch dociera do swojego apogeum. Znowu, przewrotnie, Julia Tymoszenko (klamra, kłamra!) skupia w sobie stany pozytywne (miłość) i negatywne (trauma) równocześnie. Oczywiście, co gwarantuje tytuł, pojawia się „bóg”, przechodni – podmiot liryczny w drugiej strofie niejako odbiera go byłej premier Ukrainy. A całość wieńczy – jako efekt poddania się, pogodzenia? – biały warkocz, prawdopodobnie odcięty, co symbolizuje między innymi zmierzch stanu wolnego³².

²⁹ Por. K. Wilber, *Jeden Smak. Przemyslenia nad integralną duchowością*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 2000.

³⁰ Analogiczne intuicje prezentuje Maja Staško na początku szkicu na temat wierszy Mateusza, zamieszczonym w antologii *Zebrato się śliny. Nowe głosy z Polski*, s. 181.

³¹ Por. *Mała Encyklopedia Logiki*, red. W. Marciszewski, Wrocław 1970.

³² Co przekonująco ukazał Wojciech Smarzowski w filmie *Wółny* (Polska 2016).

Ale zanim dochodzi do ostatecznego rozwiązania kwestii podjęcia do zła jako takiego, musi się coś wydarzyć na poziomie niepospolitych emocji – zarówno w osobie mówiącej w wierszach, jak i w odbiorcy, niejako transponującym te poruszenia na siebie: poruszenia obok tekstów³³, zresztą podkreśla to autor w rozmowach: „Wiersz działa, gdy porusza, po prostu. I gdy mówi coś, o czym nie opowiada nikt inny. Wtedy staje się wierszem ważnym”³⁴. Zło ogniskuje przeważająca większość elementów formalnych i treściowych, składających się na te wiersze. Ze złem jednak bohater tych wierszy musi się pogodzić, zostawiając miejsce na sprzeciw jedynie w sobie, ale i naiwną (ale jakże pożądaną) nadzieję na zmiany zewnętrzne, choć dopiero w *Monice*, wierszu-dopisku i wierszu-komentarzu, mający w tomie mniejsze prawa od „oczka” pozostałych.

Sama perspektywa w *Stacji wieży ciśnię* jest konkretnie i precyzyjnie statyczna, niedopowiedzenia i przemilczenia z premedytacją skutecznie zaplanowane. Nie zamierzam wyolbrzymiać zasług tej nieco klasycyzującej, rytmicznej i liryzującej poetyki ani przesadzać z nobilitacją metod i strategii podjęcia tematów, jakie pokolenia nowej i starej prywatności omijały szerokim łukiem³⁵. Nie wejdę również w dialog ani „monolog wobec” czołowych piewców poezji zaangażowanej: debiut Mateusza nosi cechy, które pozwalają go sytuować w zbiorze tych z politycznym zaangażowaniem: odwołania do tu i teraz, konkretnych sytuacji historycznych i politycznych, a także szeroko rozumianych kwestii posiadania – to kolejny wątek, który można by rozwinąć w bardziej „rynkowym” szkicu, choć zdecydowanie stroniącym od marksizmu, narzucanego przy interpretacji tekstów tej grupy młodych autorów³⁶.

Wolę zostać na stanowisku obrońcy dobrych wierszy. Nie, nie obronią się same, jeżeli będzie się wychodzić z takiego założenia. I każdy pretekst – choćby rozliczanie się i godzenie z doświadczeniami negatywnymi na poziomie mniej lub bardziej ponadczasowym – jest tutaj odpowiedni. Celowo nie konfrontuję się zbytnio z innymi recenzjami tego tomu³⁷ – nie tylko z racji jakości i nośności formalnej i treściowej

³³ Zgodnie z zasadą, że nawet ważniejsze jest to, co poza tekstem; por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2012.

³⁴ *Kąt zaangażowania. Z Davidem Mateuszem rozmawia Jakub Skurtys*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/kat-zaangazowania/>, dostęp: 16.10.2016. Nic dziwnego, że te słowa posłużyły jako motto recenzji Klaudii Mucy ze *Stacji wieży ciśnię*, zresztą pt. *Wiersz i jego ważność*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/wiersz-i-jego-waznosc/>, dostęp: 16.10.2016.

³⁵ Upraszczam, oczywiście, w końcu wiersze prawie całego pokolenia „brulionu” można sprowadzić do zmagania się ze złem, choćby i tym wewnętrznym, jednostkowym, przez male „zet”.

³⁶ Ku przestrodze: dalszy ciąg szkicu Staśko wspomnianego w przyp. 28.

³⁷ Proszę sobie poszukać, ostatnio Janusz Radwański, <http://salonliteracki.pl/new/recenzje/678-dawid-mateusz-stacja-wiezy-cisnien>, dostęp: 16.10.2016.

tych wierszy, ale również ze względu na objętość zbioru i mechanizmy marketingowe, do jakich dostęp ma wydawca – tekstów na temat tego debiutu pojawi się wiele. Choćby tegoroczny debiutant Radosław Jurczak³⁸ czy potencjalni przyszłoroczni, z Janem Rojewskim na czele, mieli skuteczniejsze sposoby na okiełznanie zła tego i tamtego świata, to mogą nie mieć takiej siły rażenia już z powodu mniej komercyjnego startu do tego wyścigu, w którym nie ma wygranych ani przegranych. Jednakże bardzo obiecujący punkt wyjścia ma Mateusz nie tylko z tego powodu, co zamierzałem udowodnić w niniejszym szkicu.

I wystarczy, by nie zagłaskać autora na śmierć (poetycką). Pozostaje przy nadziei na więcej, niezależnie od poziomu niedosytu, kierując się puentą wiersza-notatki, wieńczącego zbiór (znowu *Monika*, s. 33; pod „Ukrainę” można wstawić każdy niewypelniony brak osobisty): „Kończę // *Stację wieży ciśnień* i nie mogę znaleźć / żadnych informacji o Ukrainie: // czekam, aż się zbudzi, by dać mi niepodległość”. Życzę każdemu takiej pięknej katastrofy.

BIBLIOGRAFIA

1. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.
2. R. Honet, *Świat był mój*, Wrocław 2014.
3. P. Kaczmarek, *Uwikłanie w język*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6492-uwiklanie-w-zywy-jezyk.html>, dostęp: 14.10.2016.
4. *Kat zaangażowania. Z Dawidem Mateuszem rozmawia Jakub Skurtys*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/kat-zaangazowania/>, dostęp: 16.10.2016.
5. C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinsberg, Warszawa 2008.
6. *Mała Encyklopedia Logiki*, red. W. Marciszewski, Wrocław 1970.
7. D. Mateusz, *Stacja wieży ciśnień*, Stronie Śląskie 2016.
8. K. Muca, *Wiersz i jego ważność*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/wiersz-i-jego-waznosc/>, dostęp: 16.10.2016.
9. *Półw. Poetyckie debiuty 2013*, Wrocław 2014.
10. <http://portliteracki.pl/tawerna/polemiki/komu-ksiazke-z-polowu/>, dostęp: 29.09.2016.
11. J. Radwański, <http://salonliteracki.pl/new/recenzje/678-dawid-mateusz-stacja-wiezy-cisnien>, dostęp: 16.10.2016.
12. *Słownik Języka Polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl>, dostęp: 15.10.2016.

³⁸ R. Jurczak, *Pamięć zenmétrica*, Łódź-Kraków 2016. Na marginesie: redaktorem i współwydawcą tego tomu jest Dawid Mateusz.

13. A. Szandor LaVey, *Biblia Szatana*, przeł. M.S., Wrocław 1996.
14. K. Wilber, *Jeden Smak. Przemyslenia nad integralną duchowością*, przeł. H. Smagacz, Warszawa 2000.
15. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2012.
16. *Zebralo się sliny. Nowe głosy z Polski*, red. M. Koronkiewicz i P. Kaczmarzski, Stronie Śląskie 2016.

DEZYDERY BARŁOWSKI

Rycerski dekadent w czasach postmodernizmu? O melancholii w poezji Kaspra Pfeifera

„Melancholia jest ojczyzną myśli” – szeptą słowa Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Szeptą słowa zapisane ponad sto lat temu; słowa dekadenta, aktora *fin de siècle'u*, bożyszczą modernizmu. Słowa-metafory, słowaklucze. Melancholia, ojczyzna, myśl. Szepczące słowa, które dziś powinny raczej milczeć. Słowa „*ante*” w epoce „*post*”. Proste wskazanie źródła, prosta kontestacja racjonalności. A dziś? Czy w czasach nawarstwiających się postmodernizmów można doszukiwać się wielopłaszczyznowych gruntów tożsamości, półprecyzyjnie zdefiniowanych ojczyzn? Czy w młodej poezji XXI wieku można odnaleźć choćby symptom *fin de siècle'u*, choćby uchwytnie echo wyświechtanej dekadencji? Czy mocno usytuowane w tradycji słowa mogą wyrażać znacznie więcej niż sama tradycja, czy mogą działać [podkr. aut.], ot tak sobie, samodzielnie? Melancholia? Ojczyzna? Myśl?

Kasper Pfeifer wydaje się odpowiadać swą poezją na wszystkie powyżej przedstawione pytania. Ponadto gros jego rycerskich – pozornie – wprost osadzonych w historii, tradycji czy rzeczywistości wierszy woła o odczytanie ich jako swoistego procesu doświadczania melancholii, wyrażającej się głównie w tęsknocie za czymś, czego „nigdy nie było”. Biorąc zatem pod lupę twórczość młodego poety, nazywam go postmodernistycznym dekadentem, dla którego myślowy *fin de siècle* płynnie zapętała się wokół prób twórczego (nie)definiowania własnego „ja”.

Autor urodził się w roku 1990, więc jego dzieciństwo oraz okres adolescencji przypadają na przelom XX i XXI wieku, czas przemian, transformacji – czas formowania się nowego społeczeństwa. Można także podkreślić, że większość jego życiorysu związana jest z Polską Wschodnią, czyli stereotypowo zakorzenionym w naszej świadomości obszarem biedy i zastoju.

Twórczość Pfeifera trafiła do szerszego grona odbiorców w 2014 roku dzięki publikacji zestawu wierszy (zatytułowanego *Luke Skywalker*)

w almanachu *Polów. Poetyckie debiuty 2013*¹. W książce tej znajduje się również krótki tekst krytyczny, w którym Marta Podgórnica, redaktorka zbioru, pisze: „Podoba mi się u Autora ta postmodernistyczna rycerskość, co oczywiście biorę w rozciągalny nawias czytelniczego kredytu zaufania”². Rok później Dawid Kujawa w monografii *Równieśnicy III RP*, analizując wiersz Pfeifera pt. *na wieży* (odwołując się również do reszty jego utworów z *Lucke’a Skymalkera*), gani młodego poetę za „redukujący wszelkie napięcia ton nostalgiczny, natrętnie domagający się odczytywania jego wierszy w kluczu – chcąc nie chcąc – żenująco płytkiej psychoanalizy, w partacki sposób sprowadzającej wszystko do trójkąta mama-tata-ja, kompleksu Edypa, strachu przed kastracją”³. Jednocześnie pozytywnie ocenia (w wybranych utworach) „ekstazy i rozszalałe oblicze podmiotu”⁴. W 2016 roku pojawiają się dwa nowe zestawy wierszy Pfeifera⁵, w których autor konsekwentnie rozbudowuje poetykę opisaną przez Podgórnica i Kujawę. Jednak nadal dominują dworskie obyczaje, rycerskość, ekstatyczność, odwołania do nowoczesnych środków komunikacji, jak również nostalgia, melancholia i inne motywy zachęcające do „poszczucia kolejnych wersów Freudem”. Przywołajmy tu zatem najbardziej reprezentatywny – w mojej ocenie – utwór Pfeifera o rzeczonyj rozbudowanej poetyce:

canzona

gdzie w boku kole
znowu kopią mnie dzieci
gdy do piaskownicy sikam
jestem wierny bo jestem
psem a ty kochasz hycla⁶

Dworskość z rycerskością obecne są już na samym wstępie, aczkolwiek nienachlanie. Tytułowe nawiązanie do średniowiecznego gatunku lirycznego⁷ wprowadza tu jedynie powiew odległych czasów.

¹ Zob. K. Pfeifer, *Luke Skymalker*, [w:] *Polów. Poetyckie debiuty 2013*, red. K. Góra i M. Podgórnica, Wrocław 2014, s. 79-91.

² M. Podgórnica, *szkiełkiem i mieczem*, [w:] tamże, s. 93.

³ D. Kujawa, „*Ten chłopak jest szalony ten chłopak jest bombą*”. *Ekstazy Kasper Pfeifer*, [w:] *Równieśnicy III RP. 89+ w poezji polskiej*, red. T. Dalasiński i R. Rózewicz, Toruń 2015, s. 29.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. K. Pfeifer, *Wiersze*, „Opcje 1.1”, <http://opcje.net.pl/kasper-pfeifer-wiersze/>, dostęp: 16.11.2016; K. Pfeifer, *Wiersze*, „Arterie” 2016, nr 24 (w druku).

⁶ K. Pfeifer, *canzona*... (w druku).

⁷ Kancona (canzona) może być utworem wywodzącym się od prowansalskiej *canço*, czyli pieśni spod znaku poezji rycerskiej, w której podmiot zazwyczaj wyraża uczucia do wyidealizowanej kobiety. Termin ten może też określać cały zespół liryczny gatunków o charakterze pieśniowym, rozwijających się w okresie petrarkowskim; T. Kostkie-

Aura mediewistycznej pieśni zostaje bowiem natychmiast stonowana przez uczucie bólu. I jest to impuls na tyle silny, że sytuacja liryczna wkracza z lekka w przestrzeń wieku dziecięcego. Odległe czasy szczenięcych lat zachodzą mgliście na odległe czasy rycerskich pieśni. Podmiot sprawnie intonuje melancholijną nutę, a skrzynia z Freudowskimi narzędziami interpretacji otwiera się sama.

Zaskakuje wstydliva czynność oddawania moczu, która przedstawiona zostaje tutaj w niepozabawionych obyczajowej skazy okolicznościach. Bo kto „sika” w tak nieintymny sposób? Kto bezczelnie „leje” do piaskownicy? Łobuz? Zwierzę? Może ktoś niespełna rozumu? Czyżby następowała tu częściowa dehumanizacja podmiotu? Freud dość skutecznie obdarł wiek dziecięcy z niewinności, a poezja Pfeifera zdaje się co rusz oddawać pokłon tego typu tezom ojca psychoanalizy, lecz z zastrzeżeniem, że owa bardziej rozbudowana poetyka młodego autora w subtelny sposób balansuje między świadomością i nieświadomością – między byciem a (nie)byciem, nie dając domorosłym freudystom łatwego zadania. Jednak wróćmy jeszcze do wspomnianej piaskownicy...

Wprowadzony do utworu obraz czynności „sikania” rozdziera tu linię interpretacyjną wiersza na co najmniej dwie części. Bo, z jednej strony, może to być odcięta od świadomego działania reakcja organizmu na ból spowodowany biciem lub strachem; z drugiej strony, może to być gest utożsamienia się z psem, który bez wstydu oddaje mocz do piaskownicy. Rzecz jasna, w całościowej interpretacji utworu te dwie nici da się połączyć w jedną, uzyskując obraz podmiotu upokorzonego, melancholijnie uwikłanego w przeszłość, a jednocześnie w przyszłość, która jest konsekwencją tego, co stało się kiedyś, w – mniej lub bardziej – dawnych czasach.

Oddanie moczu. Zmoczenie się. Uryna. W tekstualnej warstwie *canzony* motyw ten zostaje tylko „zahaczony”, niedopowiedziany, niezrealizowany do końca. Dlaczego? Odwołując się do *Potęgi obrzydzenia* Julii Kristevej⁸, możemy znaleźć dość istotną wskazówkę. Mocz jest bowiem abiektem – czymś odrzuconym przez ciało; czymś, co wywołuje obrzydzenie, a jednocześnie fascynuje. „Wydalenie” abiektu jest konieczne w procesie definiowania własnego „ja”, w stawaniu się podmiotem. Dzięki abiektowi odkrywamy tęsknotę za prenatalną jednością z ciałem matki, za czasem połączenia wewnętrznego z zewnętrznym, za etapem prewerbalnej świadomości. Abiekt pozwala odkryć własną cielesność, doczesność, niepewność bytu oraz lęk przed własną innością. Poza tym umożliwia uzyskanie afirmacji tego stanu. Podmiot w *canzonie* napoczął ten proces, lecz nie idzie za ciosem. Pozostawia definiowanie własnego

wiczowa, *Kancona*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 2010, s. 234; T. Kostkiewiczowa, *Canço*, [w:] tamże, s. 73.

⁸ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

„ja”, tak jak pozostawia mocz – nawet niepojawiający się werbalnie w utworze – w piaskownicy, na terenie (nie)winnego dzieciństwa odgro-dzonego niedoskonałością (nie)pamięci od terażniejszości, od wiekuistej dorosłości „zamkniętej w ramach” wiersza.

Pojawia się za to pies. A pies jest wierny. Wierny niczym rycerz postępujący zgodnie z etosem odległej epoki. Lecz czy rycerz może być psem? Wróćmy zatem jeszcze raz: „ja” liryczne *canzony* mówi: „jestem wierny bo jestem”. I właśnie w tym miejscu rysuje się szansa na „samo-zdefiniowanie”, która zostaje zaprzepaszczone w kolejnym wersie, ponie-waż podmiot okazuje się zwierzęciem: „jestem wierny bo jestem / psem [...]”.

Kim więc jest Pfeiferowski podmiot – wzniosłym rycerzem czy uniżonym czworonogiem? A może pożądlwym, nieokrzesanym pies-kiem zaczerpniętym wprost z Morsztynowskiej *Kanikuły* (wszak dwor-zanin Morsztyn również kancony pisał)? Odpowiedź na to pytanie nadejdzie później, lecz teraz skupmy się jeszcze na ostatnim aktorze tego utworu, czyli hyclu. Kim jest ta postać – osoba, w której kocha się adresatka/adresat omawianego wiersza? Naturalnie, znów pojawia się kilka możliwości, co najmniej trzy. Może to być w potocznej mowie: łobuz, hultaj, który np. wdaje się w bójki, sika do piaskownicy lub bije w niej dzieci. Może to być – idąc tropem archaizacji – pomocnik kata, budzący odrazę w społeczeństwie. Może to być również osoba zajmująca się chwytaniem bezpańskich psów, np. takich jak podmiot liryczny lub takich jak ta/ten, która/który staje się adresatką/adresatem wiersza. Jedno można uznać pewne – hycel jest kimś „spoza” (osobą, widmem osoby, abjektem itd.); jest kolejnym czynnikiem zaburzającym konstytu-cję własnej podmiotowości mocno roztrzęsionej „wewnętrznie i zew-nętrznie” osoby mówiącej.

Utwór nie pozwala odbiorcy na jednoznaczną interpretację; pozwala jedynie na odczucie melancholii, jakiej podmiot doświadcza w procesie opisywania własnego „ja”, które tak naprawdę nie jest zdefiniowane, ponieważ sama osoba mówiąca w wierszu nie chce/nie potrafi go ostatecznie dookreślić. Powiedzieć „rycerz jest psem” to jak powiedzieć „wszystko i nic”. Z tym że „nic” oznaczać tu będzie niemożność, a „wszystko” – nieskończoność, czyli tę specyficzną ekstatyczność, wytwarzającą proces, który nie ma końca. Więc jak ostatecznie realizowane jest doświadczenie melancholii zarówno w tym, jak też w wielu innych wierszach Pfeifera?

Korzystając z Freudowskiej, istotnej dla epoki modernizmu definicji, można stwierdzić, że

melancholia pod względem psychicznym wyróżnia się głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym, utratą zdolności do kochania, zahamowaniem

każdej sprawności i spadkiem samopoczucia, wyrażającym się w formie zarzutów i pretensji kierowanych pod własnym adresem, posuwającym się aż do obłądnego oczekiwania kary⁹.

Opis ten należy uzupełnić sformułowaną przez ojca psychoanalizy tezą, zgodnie z którą melancholia jest skutkiem nieprzeprowadzenia żałoby po utraconym obiekcie, np. po ukochanej osobie¹⁰.

Przyrównując kolejne części powyższej definicji do poezji Pfeifera, można niczym w klinicznym notatniku wynotować kolejne objawy. Podmiot w wierszach młodego autora cierpi na powracające zniechęcenie; jeśli odnosi się do świata zewnętrznego, to raczej w celu opisania swojego wnętrza; natomiast jego zdolność kochania postawiona zostaje pod wielkim znakiem zapytania. Ton utworów Pfeifera prześląknięty jest poczuciem winy, pretensjami do wielu pojawiających się w przestrzeni wiersza osób (w tym także do siebie), a kara nie tylko ciąży nad tekstowym „ja”, lecz nawet stanowi w pewnym sensie konsekwencje przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości. Podmiot niezwykle często obniża własną wartość, czyniąc to zazwyczaj w konfrontacji z innym obecnym w przestrzeni wiersza.

By nie zatrzymywać się tylko na *canzonie*, przywołajmy przykłady z innych, wcześniejszych utworów Pfeifera, np. z *walety*: „dziewczyno rzucam cię i nieszczęście zrzucam / na karb opowieści bo lubię odrobinę dramatu [...]”¹¹ i strofę z *brzucha wielkiej ryby*: „nigdy nie byłem podobny do tego poukładanego mężczyzny / mówiłem że jest mi źle że może być lepiej że trzeba ten świat / naprawiać – wiersze jak recepty / jestem ostrygą wyplutą na piasek / ostrygą gryzioną przez psa zęby są jak pępowa”¹², tudzież dystych z *trenu dla wojtki*: „na rance napisałeś tam dom gdzie micha moja / tam dom gdzie wojna czyli świtanie”¹³. Cytowane wersy wybrzmiewają pulsującą „krytyką” wymierzoną w swoją stronę, zachwianiem poczucia własnej wartości, niestabilnością emocjonalną i melancholijnym narcyzmem. Szczególną uwagę zwraca często powracający motyw psa, który z jednej strony jest wierny („tam dom gdzie micha moja”), a z drugiej niebezpieczny („jestem ostrygą [...] gryzioną przez psa zęby są jak pępowa”).

Podobne elementy obecne są w rzeczonyj bardziej rozbudowanej poetyce z *canzon*, gdzie również pojawiają się: obniżenie poczucia własnej wartości, specyficzne zniechęcenie, bolesne doświadczenia, a nawet kryzysy wartości. Co istotne, figura psa zarówno w *canzonie*, jak i w przy-

⁹ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 148.

¹⁰ Tamże, s. 150-159.

¹¹ K. Pfeifer, *waleta*, [w:] *Polów...*, s. 86.

¹² Tamże, s. 89.

¹³ Tamże, s. 90.

wołanych cytatach, jest niemożliwa do prostego zakwalifikowania, choć skupia na sobie może nie cały, ale dość spory ciężar podmiotowości tekstowego „ja”.

Mimo że w wierszach Pfeifera widać pewną „melancholijną konsekwencję” i da się tu odnaleźć także pierwsze symptomy z cytowanej psychologicznej definicji, to jednak jego utwory – a przede wszystkim te późniejsze, jak *canzona* – skutecznie opierają się łatwemu uruchomieniu psychoanalitycznych odczytań. Oczywiście, melancholia jest w tej poezji procesem, a „wewnętrzna praca” także odbywa się „gdzieś tam na horyzoncie”, lecz do czego tak naprawdę ona zmierza?

Odpowiadając na to pytanie, warto sięgnąć do prac krytycznie przeformułujących teorię Freuda. Luce Irigaray przedstawia melancholię jako proces/element w rozwoju psychologicznym osobny płci męskiej, który ma na celu wprowadzenie porządku symbolicznego w podmiotowości dojrzewającego chłopca¹⁴. Freudowska męska melancholia, zdaniem francuskiej badaczki, opiera się na narcyzmie, który jest niezbędny do osiągnięcia stanu przygnębienia. Mężczyzna nie zostaje jednak rzucony na pastwę melancholii, ponieważ posiada silne, krytyczne, męskie *superego*. Melancholia przedstawia się tu zatem jako konflikt między *ego* a idealnym *superego*. Co istotne, przy takim zdefiniowaniu, *superego* pomaga chłopcu „przepracować” melancholię czy też „wytworzyć” idealny wzór straty. W przypadku Pfeiferowskiego podmiotu sprawa ma się nieco inaczej. Tekstualna przeprawa jego „ja” lirycznego może być spójna z zamysłem Irigaray, acz tylko do pewnego momentu, ponieważ bezkolizyjne podstawianie tej teorii pod poezję młodego autora kończy się w chwili, gdy pojawia się *superego*. Ten „finalny” element osobowości w wielu utworach Pfeifera jest osaczony niepewnością. Trudno bowiem oszacować przydatność *superego* u podmiotu przenoszącego się do czasów dzieciństwa i oddającego głos postaci, która zablądziła we wczesnym etapie swojego rozwoju. Co więcej, nie jest to jednorazowa wycieczka, a uciążliwa i uporczywa fiksacja, na którą cierpi omawiany podmiot oraz którą (nie)opowiada o sobie.

Gdzie zatem *superego* pobrzmiewa w *canzonie*? Wydaje się, że dochodzi ono do głosu tylko, gdy milczy, gdzieś w pustych miejscach, na obrzeżach wersów. Ponadto, czy *superego* może pomóc Pfeiferowskiemu podmiotowi „wytworzyć” idealny wzór straty lub samego siebie? Moim zdaniem mogłoby – choć akurat w tej poezji działa niemal bezskutecznie, gdyż samo „ja” tekstowe nie jest tym działaniem zbyt interesowane. Czytamy w *canzonie*: „jestem wierny bo jestem”. I już chciałoby się wyizolować tę linijkę i orzec definitywnie o stałości podmiotu lub o zdecydowanej dążności do takiego stanu. Podwójne użycie czasownika „być” w formie pierwszoosobowej mogłoby wskazać

¹⁴ Zob. L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, przeł. G.C. Gill, New York 1985.

podkreślać świadomy wybór „samozdefiniowania” podmiotu. Jednak ta wypowiedź jest mocno osadzona w złożonej materii całego wiersza i charakter ontyczny deklaracji tego wersu zostaje rozerwany, gdy odnieśliśmy się do całości utworu. „Ja” tekstowe mówi, że jest wierne, mówi, że jest psem, aż ciśnie się na usta: „jest wierny jak pies”, lecz kwestia ta nie może zostać ujęta tu w tak prosty sposób.

Formuła „być” krąży w przestrzeni metaforycznej *canzony* i ostatecznie nie znajduje stałego miejsca. Hamletowskie „być albo nie być?” nie zostaje rozwiązane. Nie wiadomo, czy podmiot chce udzielić odpowiedzi, czy posiada moc i władzę, by pokusić się o takie finalne stwierdzenie. Wracając jeszcze do „feministycznej wersji” psychoanalizy, warto powiedzieć, że w interpretacji Juliany Schiesari Hamletowska fraza (użyta przez nią w rozważaniach na temat melancholii), zostaje przedstawiona jako pytanie o władzę¹⁵. Władza w melancholicznym rozgraniczeniu genderowym stoi po stronie mężczyzny, podobnie jak melancholiczna funkcja „wytwarzania”, „przepracowywania” czy ukonstytuowania. W twórczości młodego poety problem ten nie zostaje jednak rozwiązany na drodze melancholii. Pfeifer rozciąga Hamletowski dylemat na cały niekończący się proces „samodefiniowania”. Na horyzoncie widnieje ojcowska władza, lecz nawet ona nie jest w stanie „zaprowadzić porządku” wewnątrz podmiotu. Choć w dorobku Pfeifera istnieją utwory, gdzie, po przyjęciu ekstatycznej postawy, podmiot zdaje się w niemal nietzscheańskich gestach dokonywać prób używania swej władzy, niemniej jednak w *canzonie* tego typu zabiegi po prostu nie mogą mieć miejsca. I nawet ta wierność – niewątpliwa wartość, działająca w przestrzeni superego – nie stanowi elementu dającego podmiotowi silny głos samostanowienia.

Do całościowego „przerobienia” przywołanej wcześniej definicji melancholii pozostaje nam jeszcze jedna kwestia w kontekście Pfeiferowskiej poezji – zagadnienie nieprzepracowanej żaloby po obiekcie, a uściślając: pytanie o sam obiekt. Anna Zeidler-Janiszewska, przedstawiając temat żaloby i melancholii w kulturze współczesnej, wyróżnia dwa modelowe obiekty straty, które dostrzegamy również we współczesnej poezji¹⁶. Pierwszym ma być forma kultury nowoczesnej, która sukcesywnie traci na ważności i aktualności lub zmienia zakres swoich wpływów. Natomiast drugi to sztuka dwudziestowiecznych awangard artystycznych, czyli część owej przebrzmiałej formy. W perspektywie Pfeiferowskiej poezji szczególnie istotny wydaje się pierwszy ze wskazanych obiektów.

¹⁵ J. Schiesari, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and Symbolic of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca 1991, s. 63.

¹⁶ A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żalobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 7-8.

Echo kultury, o której większości składników trudno dziś mówić inaczej niż w kategorii semantycznych zabytków, wybrzmiewa w wielu utworach młodego poety. W *canzonie* niniejsze echo nie jest zbyt głośnie, jeśli spojrzeć na pozostałe teksty omawianego autora. W innych wierszach pojawiają się bowiem jeszcze mocniejsze nawiązania: „gdy neony staną będą nalotem / gdy neony błysną będą rycerzem”¹⁷, „rozpogodzić się i uporać z królestwem [...] byłoby łatwiej gdyby miasta miały rycerzy”¹⁸, „[...] z kamieniem nad szyją wisiałem przyszyty / żalem do guzika żakietu księżniczki”¹⁹ itd. Nie byłoby więc przesadą stwierdzenie, iż to czerpanie z „obrazów” (przebrzmiałej) kultury dawnej jest „znakiem firmowym” całej twórczości Pfeifera²⁰. Czy zatem można powiedzieć, że melancholiczność jest tu efektem nieprzepracowanej żaloby po rycerskich czasach? W moim odbiorze takie stwierdzenie nie odzwierciedla jednak tego, co poezja Pfeifera naprawdę oferuje swojemu czytelnikowi.

Powróćmy jeszcze raz do *canzony*. Nawiązanie do dawnych epok pojawia się wprost tylko w tytule, a później następuje opis, który można utożsamić z latami dzieciństwa. Czyżby dzieciństwa podmiotu? Może wypadaloby pokusić się o rozbudowę opisu domniemanych czasów do wczesnej młodości podmiotu i wplątanie go w siatkę gospodarczych uwarunkowań? Może należy wejść w meandry biografizmu i doprecyzować takie tezy okolicznościami z lat dziewięćdziesiątych, trudów pierwszej dekady kapitalizmu (o których w kontekście życiorysu autora napomknąłem na początku tekstu)? Takie ścieżki interpretacyjne oczywiście istnieją, lecz wybieranie ich uważam za mało korzystne, ciekawe oraz znaczeniowo ograniczające dla omawianej poezji. Zauważmy, że te dawne czasy z perspektywy, powiedzmy, kultury Zachodu oraz z perspektywy samego podmiotu płynnie zachodzą na siebie, mieszają się. Podmiot nie odnosi się naprawdę do rzeczywistych [podkr. aut.] postaci z średniowiecza. Widać to szczególnie w późniejszych utworach Pfeifera. Obrazy rycerzy, księżniczek, królestw mgliście wpasowują się w obrazy społeczeństwa z XX lub XXI wieku czy też z ery powszechności Internetu, tworząc postmodernistyczną mieszankę. Podmiot, odsyłając nas do dzieciństwa oraz odległych epok kultury Zachodu, otwiera szufladki ze wspomnieniami bajek, legend, opowieści, których słuchaliśmy z wypiekami na twarzy. I ta „ekscytacja” udziela się również jemu,

¹⁷ K. Pfeifer, *z poezji rycerskiej*, [w:] *Polów...*, s. 81.

¹⁸ Tamże, s. 87.

¹⁹ K. Pfeifer, *z poezji dworskiej*, *Wiersze*, „Opcje 1.1”, <http://opcje.net.pl/kasper-pfeifer-wiersze/>, dostęp: 20.11.16.

²⁰ Warto również zaznaczyć, że taka intensyfikacja archaizacji czy odwołań do historii dawnej nie pojawia się u żadnego poety z grona rówieśników Pfeifera, nawet u twórców definiujących się jako poeci pravicowi (konserwatyści, tradycjoniści), czyli Krzysztofa Szeremety, Seweryna Górczaka czy Kacpra Plusy.

lecz tylko po to, by mógł brnąć dalej w opowiadanie o rzeczach, których w doznanej rzeczywistości nigdy dla niego nie było. Jak słusznie zauważa Frederic Jameson, w postmodernizmie to nie historia jest obiektem tęsknoty, a symulakryczny „produkt”, który tworzy się poprzez nakładanie kolejnych warstw stereotypów (np. stereotyp Polski Wschodniej), narracji (np. narracji o rycerskich czasach) itd.²¹. Ponadto amerykański socjolog definiuje nostalgiczność postmodernizmu jako konsekwencję „nieradzenia sobie” współczesnych zarówno z teraźniejszością, jak i przeszłością. Te tezy świetnie opisują nowszą poezję Pfeifera. Jego kompozycje nie są nierozzerwalnie osadzone na konkretnej płaszczyźnie historyczno-kulturowej, semantycznej itd. Jego rycerskość – jak to słusznie ujęła Podgórnik – jest postmodernistyczna, tworzona na nowo. Natomiast melancholia stanowi tu swoistą zasadę, utrzymującą podmiot w sferze niedopowiedzeń, niemożności odnalezienia się w historii i sprecyzowania swojego „ja”. Jednak nie jest to zupełnie bezproduktywna niemożność. Melancholia daje bowiem asumpt do kolejnych prób „samozdefiniowania”. Jest to do pewnego stopnia spójne z opisem melancholii romantycznej Marka Bieńczyka, gdzie historia zostaje ujęta jako bezcelowy proces, w którym koniec, a tym bardziej spełnienie nie są osiągalne²². Alina Świeściak, powołując się na tezy Bieńczyka, stwierdza, że

melancholia jako stan niemożności ustanowienia jakiegokolwiek immanencji, afirmacji, jako konieczności unieobecniania, bywa charakterystyczna dla każdej fazy przejściowej. Każdej przejściowości towarzyszy wszak niepewność podmiotu i rozchwianie, labilność kategorii uznawanych dotychczas za pewne i oczywiste²³.

Ponadto badaczka wskazuje dokładne przyczyny melancholii w poezji XXI wieku: życie w stanie ryzyka, niestabilność życia społecznego, zmiana statusu i upadek autorytetów oraz konsumpcjonizm²⁴. Wszystko to w pewnym stopniu mogłoby odpowiadać na pytania o źródła poetyki Pfeifera. Warto tu również dodać, że zgodnie z tezą Bieńczyka melancholia nie jest czasem zastoju, lecz fazą zapowiadającą nowy początek, kiedy „wiele się dzieje”. Biorąc pod lupę poezję Pfeifera, da się tę „atmosferę przegrupowywania idei” niewątpliwie wyczuć, ponieważ autor zazwyczaj rozciąga ją na całą długość utworu, niejako ustanawiając „fazę przejściową” „fazą wiekiustego przechodzenia”. Urok jego ut-

²¹ Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 190-213.

²² Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

²³ A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 11.

²⁴ Tamże, s. 11-12.

worów polega jednak na tym, że podmiot pozostawia czytelnika w owym specyficznym klimacie działania-przed-nadejściem-nowego, bo te świetlane nowe nigdy nie następuje i tak jak w *canzone* „ja” tekstowe zostaje z niezidentyfikowaną miłością.

Melancholia, ojczyzna, myśl. W utworach Kaspra Pfeifera melancholia również może być ojczyzną myśli. Jednak w przypadku twórczości tego młodego poety ojczyzna (coś tradycyjnego, tożsamościowego i stałego) stanowi przedmiot odrealniony/odrealniający się, symulakryczny; myśl staje się czymś niedokończonym, lecz pozostającym w ciągłej aktywności; a schyłkowa melancholia głośno wprawia to wszystko w ruch. Dekadent w świecie postmodernizmu może być tylko postmodernistycznym dekadentem, tak jak rycerz – postmodernistycznym rycerzem, i w mojej ocenie takim właśnie Pfeifer jest. I śledząc rozwój jego twórczości, rozbudowę tej specyficznej poetyki, z ciekawością czekam kolejnych rycerskich prób (nie)zdefiniowania.

BIBLIOGRAFIA

1. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
2. S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
3. L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, przeł. G.C. Gill, New York 1985.
4. F. Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński [w:] *Postmodernizm – antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
5. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
6. D. Kujawa, „*Ten chłopak jest szalony ten chłopak jest bomba*”. *Ekstatyczny Kasper Pfeifer*, [w:] *Równieśnicy III RP. 89'+ w poezji polskiej*, red. T. Dalasiński i R. Różewicz, Toruń 2015.
7. K. Pfeifer, *Luke Skymwalker*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, red. K. Góra i M. Podgórnik, Wrocław 2014.
8. K. Pfeifer, *Wiersze*, „Arterie” 2016, nr 3 (tekst w druku).
9. K. Pfeifer, *Wiersze*, „Opcje 1.1”, <http://opcje.net.pl/kasper-pfeifer-wiersze/>, dostęp: 20.11.2016.
10. M. Podgórnik, *szkiełkiem i mieczem*, [w:] *Połów. Poetyckie debiuty 2013*, red. K. Góra i M. Podgórnik, Wrocław 2014.
11. J. Schiesari, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and Symbolic of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca 1991.

12. A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010.
13. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996.

MACIEJ TOPOLSKI

**W przestrzeni wiersza *nic* doświadczysz
(Kira Pietrek, *Ale*)**

Słowo poetyckie skrywa w sobie słowo inne, nieobecne, niewidoczne na stronie. Wyrażenie „na stronie” rozumiem dwojako. Po pierwsze, jako dostępny oczom czytelnika tekst wraz z jego przestrzenią, czyli stroną, jako nośnik znaczenia. Po drugie, w użyciu przysłówkowym – jako oznaczające położenie w miejscu oddalonym, na uboczu, poza stronicą. To wyrażenie „na stronie” jest – moim zdaniem – pociągające, ponieważ wskazuje zarazem na miejsce i nie-miejsce, na nośnik, na którym osadza się znaczenie oraz unieważnienie możliwości takiego zakotwiczenia znaczenia. Pomiedzy tymi dwoma odczytaniem wyrażenia „na stronie” wytwarza się przestrzeń negatywności – „nic” wiersza.

Przypatrzmy się utworowi *Ale* Kiry Pietrek:

próbowałam zobaczyć siebie
w przemyśle rozrywkowym

próbowałam wykonywać ruchy
nie zaczerpnięte z kultury

próbowałam udowadniać
nieobecność jest dziedziczna

próbowałam ignorować fakt
że tam patrzą za mną tylko ciemnoskórzy mężczyźni
próbowałam się tego wstydzić

próbowałam napluć w twarz wykładowcy
który w pierwszej klasie powiedział czarni śmierdzą
wie bo gra z nimi w piłkę

próbowałam wyrazić umiarkowany sprzeciw
wobec stwierdzenia już tylko praga jest europejska
bo mniej czarniawa

próbowałam mieć jakąś refleksję gdy fotograf krzyczał
więcej anarchii we włosach
o moich włosach

próbowałam wyszeptać nie podobają się
włosy w ustach? to wypierdalać

próbowałam nie płakać
kiedy nazywałam podwładnych skurwysynami

ekscytować się moim życiem
tak jak ekscytują się nim inni

być jak inni
nie być jak inni

próbowałam pobrażać mężczyznom
zawsze byłam po ich stronie

próbowałam pobrażać kobietom
zawsze byłam po ich stronie

nie trzymać się za piersi
w miejscach publicznych

ale

funkcjonariusz zatrzymał mnie na czerwonym zapytał
dlaczego pani smutno
dlaczego pani płacze

próbowałam się śmiać
i się nie śmiać kiedy za mną krzyczeli

kira wszystko skira
kira wszystko skira

co jest najważniejsze
nic nie jest najważniejsze¹.

Już pierwszy wers mówi o nieobecności, o widzeniu, które ponosi fiasko („próbowałam zobaczyć siebie”). Podobnie w kolejnych strofach otwieranych czasownikiem „próbowałam” – aż do momentu wydzielonego w konstrukcji wiersza spójnika „ale”. Ale co? W istocie nie

¹ K. Pietrek, *Kira wszystko skira*, „biBLioteka” 14/2016, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/utwory/kira-wszystko-skira/>, dostęp: 05.02.2017.

zobaczymy niczego z tego, co wydarzyło się w miejscu tych prób. Widzimy „nic” w miejscu wiersza. Samo działanie wiersza zostaje ukryte, wiersz z każdym wersem wyrzuca nas niejako „na stronę”, pozwala się co prawda czytać, ale zarazem wytwarza dystans, coś zdaje się skrywać.

Przestrzeń wiersza „na stronie”, w oddaleniu, jest na dobrą sprawę przestrzenią znaczeń, które zaczynają działać dopiero przy współudziale czytelnika. Wiersz jest zatem przestrzenią polityczną o tyle, o ile umożliwia tworzenie wspólnych sensów, z których jedne są dopuszczalne i wymagane (widoczne na stronie tekstu), a inne wykluczane i przemilczane (zepchnięte „na stronę”). Jakże zatem znaczenia pomijamy i ukrywamy? Wiersz Pietrek zdaje się podpowiadać, że zakryciu poddane zostają te znaczenia, które są dla nas pod względem ekonomicznym niesprzyjające, niekomfortowe. W komentarzu do wiersza *Ale* poetka pisze:

Za szkołą, na budowie siedzieli chłopcy i wachali butapren. Mówili:
[Kira wszystko skira.

Kira wszystko skira.

Zawsze się przewracałam. Nigdy nie płakałam przy ludziach.

Kazali celowo wywołać porażkę. Celowo wywołałam porażkę.

Kazali zapierdalać nie beczeć. Nie beczalam zapierdalałam.

Kazali nie oczekiwać. Niczego od nich nie chciałam.

Kazali mi pozwolić dać się złamać. Dałam się złamać.

Kazali mieć syndrom środkowego dziecka. Miałam syndrom

[środkowego dziecka.

Wstydzić się zarobionych pieniędzy. Nie wstydzić się zakupionych rzeczy.

Kategoryzować na dobre słabe. Kategoryzować na dobre dobre.

Dać się ośmieszyć. Dałam.

Kazali płakać przy obcych ludziach. Płakałam przy obcych ludziach.

Wszystko skirać.

Najbardziej lubię zapach kleju. Tylko dlatego, że mój dziadek był szewcem.

W moim domu nikt nigdy nie płakał przy ludziach.

Co jest najważniejsze? Nic nie jest najważniejsze².

Ten autorski komentarz w ramach cyklu „Historia jednego wiersza” moglibyśmy potraktować jako opowieść o nakazie i podporządkowaniu. Doświadczenie podporządkowania, o którym tu czytamy, okazuje się doświadczeniem skrajnie negatywnym. Podporządkować się oznacza w tym przypadku zanegować siebie, a dalej: podważyć poczucie istotności własnych działań. Kiedy robię tylko to, co mi nakazane, „nic nie jest [dla mnie] najważniejsze”. To, co najważniejsze (a czego synonimem

² K. Pietrek, *Nic nie jest najważniejsze*, „biBLioteka” 14/2016, <http://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/nic-nie-jest-najwazniejsze/>, dostęp: 05.02.2017.

w tym komentarzu są słowa „nic”/„wszystko”), jest ukryte przed innymi, jest także nieobecne dla mnie samego.

Podporządkowanie przynosi szczególny rodzaj przyjemności, długo powtarzanej – przecież mówimy o latach szkolnych, kiedy chłopcy „wączali butapren” i wykorzystali swoją koleżankę do tego, żeby ich nie ujawniła – i związanej z cierpieniem, niekoniecznie realnie odczuty. Strach przed sprzeciwem, krytyką i odrzuceniem przez innych powoduje, że jestem w stanie zrobić wszystko, dać z siebie wszystko, żeby tylko zaspokoić ich potrzeby. Jeśli wykonam to, co mi nakazą, będę wciąż z nimi. Podporządkowanie zakłada jednak istnienie jakiejś resztki – niedostępnej i niepodatnej na zagarnięcie, zapewniającej perwersyjnie przyjemną możliwość i dlatego stającej się obiektem pragnienia tego, który się podporządkowuje. Ta resztką jest decyzją; bo tylko ty decydujesz, kiedy, gdzie i z jakiego powodu chcesz być nieobecny. Pietrek zdaje się zatem mówić swoim wierszem: nieobecność może się objawiać dzięki ekonomii wiersza, która zapewnia niejaki komfort.

Z perspektywy politycznej, z punktu widzenia tych, którzy tworzą wytyczne (nakazy), zwłaszcza dotyczące widoczności rzeczy, wiersz Kiry Pietrek nie istnieje. Nie istnieje, ponieważ nie podporządkowuje się nakazom widoczności i czytelności. Każda lektura zarazem wskazuje na nakaz (czytania właśnie tego, co widzimy na stronie tekstu) i na brak („nic”, które przeczuwamy „na stronie”). Wiersz Kiry Pietrek robi, mówi, działa w ten sposób, jaki mu się każe. Odsyła nieustannie do tego, co „na stronie” – na to, co nie może być wypowiedziane do końca, na co nie znajdujemy odpowiedzi i na co on sam nie potrafi dać odpowiedzi. I w tym miejscu widziałbym fascynujący potencjał utworu Pietrek – jego komfort, jego korzyść.

Każda interpretacja, a więc ruch lektury dążący w stronę rozjaśnienia tego „nic”, każde działanie mające na celu otwarcie przestrzeni wiersza jawi się jako naddatkowe, jako nakaz, wobec którego tekst jeszcze bardziej zwiija się w sobie, odmawiając współpracy w działaniu, mówieniu, interpretacji. Tym samym wiersz, jak również podmiot wiersza, odmawia sobie realnej, pełnej obecności. Decyduje się na nieobecność, kiedy pytamy o to, co zjawia się w miejscu wiersza. Przytoczony od autorski komentarz do wiersza *Ale* potwierdza to rozpoznanie – Pietrek tłumaczy, że podporządkowuje się nakazom tylko dlatego, żeby móc jakoś być, ale wszystko, co jest dla mnie najważniejsze, jest niczym dla nich i wobec nich, gdyż te nakazy, jak czuję, w ogóle mnie nie uwzględniają i jako takie pozostają wobec mnie zewnętrzne. Nie przystają do mnie, do mojego „nic”.

Fascynacja językami władzy, językami innych czy innymi językami, napędzająca tomy Kiry Pietrek i pozwalająca te języki od wewnątrz twórczo wykorzystywać, była związana z uczuciem przerażenia, jakie

towarzyszyło świadomości bycia wykorzystywanym, z podleganiem inności, roztapianiem się w niej i odczuwanym przez to cierpieniem. W ten sposób czytam frazę ze strofy otwierającej drugą część wiersza *Ale* („dlaczego pani smutno / dlaczego pani płacze”). Można powiedzieć, że wiersz „na stronie” jest nie-miejszem w tym sensie, że zupełnie nie wiąże nas ze sobą, utwierdza jedynie w czytelniczej samotności i podobieństwie. W debiutanckim tomie *Język korzyści* pojawia się krótki wiersz *jestem plagiatorem*:

bzdury
ciągną przez mrowiska mowy
neony grabieży

jestem pluginem³.

Mowa jest mrowiskiem, w mowie wrze. W mowie fascynująco skrzą się słowa, przyciągając wzrok. Mowa jest wreszcie tym, co się kradnie, co można skopiować i do czego potrafimy się jedynie jako użytkownicy dołączyć. Języki korzyści i języki statystyk, pod które podmiot wierszy Kiry Pietrek podpina się lub z których czerpie (także korzyść), poddane krytyce, oddalone ode mnie, uznane jako obce źródło, okazują się ostatecznie właścicielami swoich użytkowników. Używamy swoich języków, ale i języki używają nas (sobie na nas). Wyznaczają zachowania i zakres dopuszczalnych słów. Przepuszczają przez nas swoje „bzdury”. Nie sposób używać języka, który uznaliśmy za obcy, odrzucony, daleki nam, inaczej niż w tym krytycznym oddaleniu. Nie sposób używać języka, który będąc uznany za obcy, odrzucony, daleki nam, jest zarazem językiem naszym. W takim klinczu znajduje się plagiator, którego charakteryzuje brak języka własnego. Plagiator potrafi jedynie uznawać za swoje to, co powiedziane (nakazane) przez innego. Plagiatorem jest każdy, kto używa języka, ale tylko ci, którzy sprzeciwiają się temu, co powiedziane (nakazane) przez innych, czy też ponoszą fiasko w podporządkowaniu się językowi, są w stanie wytworzyć język własny lub poszerzyć możliwości mówienia.

Słowa „nic nie jest najważniejsze”, zamykające wiersz *Ale*, brzmią jak zdanie odwołujące się do normy – nakazu, którego podmiot jednak nie spełnia, któremu nie potrafi się podporządkować, ale jednocześnie z uporem zatracą w nim siebie, swoje ciało i swoje życie. O podobnej sytuacji mówi wiersz *manifest* z tomu *Język korzyści*:

zapisz się do jakiegoś ugrupowania
które wzmocni w tobie chęć przyswajania nowych wiadomości

³ K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010, s. 30.

znajdź doskonałego nauczyciela
rób różne rzeczy drugą ręką
zostań wolontariuszem
podtrzymuj kontakty z bystrymi przyjaciółmi
wykonuj ćwiczenia wytrzymałościowe siłowe i oporowe
miej orgazm⁴.

Manifest jest słowem wziętym z łacińskiego *mani-festus*, oznaczającym „dający się wyczuć”, „dotykalny”. Manifestować to inaczej ujawniać, uzewnętrzniać, ukazywać coś. Sprawiać, że coś da się dotknąć (dłonią). Słowa manifestu są obliczone na efekt, na zwrócenie czyjejs uwagi. Ich zadaniem jest uczynienie jakiejś rzeczywistości dotykalaną (dostępną umysłowi). Manifest ma zazwyczaj doniosłe oddziaływanie ze względu na nacechowanie emocjami, to one poruszają (dotykają) i przekonują (formują) odbiorcę. Manifest uzbrojony w racjonalną argumentację najmocniej oddziałuje afektywnie.

Słowa manifestu, czyniąc jakąś rzeczywistość dotykalaną, czynią ją wyłącznie dostępną umysłowi. To dotknięcie nie poddaje się jednak reprezentacji (jak wiadomo, afekt wywołuje rzeczywiste doświadczenie somatyczne, które nie poddaje się reprezentacji). Język manifestu, dotykając nas do żywego, próbuje ujawnić, wyciągnąć z nas żywe i niepodległe doświadczenie. Wiersz Kiry Pietrek *Ale* odsłania przed nami to „nic” doświadczenia. „Nic” domagające się zapisu. „Nic”, które ludzi nas możliwością dowolnego uformowania. Zawsze bowiem daje nadzieję, że jego przedstawienie będzie – jako że „nic” nie potrafi się sprzeciwiać – zupełne. Wiersz *Ale* chce od nas „nic”, nie chce więc, żebyśmy w nim coś zobaczyli. Wszystko, co w nim dostrzeżemy, co z niego wyczytamy, będzie mu nakazane. Tak dopomina się o przestrzeń, którą nazywam przestrzenią negatywności. Nie ma w niej naprawdę „nic”, a wszystko, co się w niej zjawia, jest tym „nic” nasączone: jako niewypowiedziane, jako niedoświadczone przez pismo, jako będące „na stronie”.

Szesnaście prób, które podejmuje podmiot wiersza *Ale*:

zobaczyć siebie
wykonywać ruchy
ignorować fakt
wstydzić się tego
napluć w twarz
wyrazić umiarkowany sprzeciw
mieć jakąś refleksję
wyszeptać: nie podobają się
nie płakać

⁴ Tamże, s. 31.

ekscytować się moim życiem
być jak inni
nie być jak inni
pobłażać kobietom
pobłażać mężczyznom
nie trzymać się za piers
śmiać się,

odsyla za każdym razem do tej resztki, która jest samym różnicowaniem, niezauważalnym, niepoddającym się słowom, a jednak będącym „na stronie” tekstu, tuż przed oczami. I to jest – na dobrą sprawę – jedyna forma obrony i forma ataku, jaką wiersz dysponuje. Ta pociągająca podwójność poezji świetnie wyrażona została przez Pietrek w wierszu *wszyscy jesteśmy pedałami*, który kończy się tak: „seks nie ma być przyjemny / seks ma być przyjemny”⁵. Wiersz zachowuje dla siebie tę resztę rozstrzygnięcia.

BIBLIOGRAFIA

1. K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010.
2. K. Pietrek, *Kira wszystko skira*, „biBLioteka” 14/2016, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/utwory/kira-wszystko-skira/>, dostęp: 05.02.2017.
3. K. Pietrek, *Nic nie jest najważniejsze*, „biBLioteka” 14/2016, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nic-nie-jest-najwazniejsze/>, dostęp: 05.02.2017.

⁵ Tamże, s. 33.

W BIBLIOTECE „INTER”
dotychczas ukazały się:

Seria poetycka

Młody Toruń poetycki. Antologia,
red. i wstęp Tomasz Dalasiński i Radosław Sobotka, posł. Radosław
Sioma, Toruń/Nowa Ruda 2013.

Piotr Sobolczyk, *100% ARABICA/chiNOISEry*, Toruń 2015.

Piotr Sobolczyk, *100% ARABICA/chiNOISEry*, edycja kolekcjonerska,
Toruń 2015.

Petr Štengl, *Jak gdyby nigdy nic. Wybór wierszy*, przeł. Anna Zajacová,
Toruń 2016.

Michał Ambrozkiewicz, *cukiereczki i misie*, Toruń 2016.

Michał Zdunik, *Pociąg. Poemat dla teatru*, Toruń 2016.

Marcin Marchwicki, *Wyboito*, Toruń 2016.

Seria poetycka JEDEN

Adam Wiedemann, *Karpie*, Toruń 2015.

Mariusz Grzebalski, *Z demobilu i nie*, Toruń 2016.

Seria prozatorska

mikroMAKRO. Antologia krótkich form prozatorskich, red. Tomasz
Dalasiński, Łukasz Grajewski, Rafał Różewicz i Aleksandra Szwagrzyk,
Toruń 2016.

Zbigniew Barański, *Zaulek ślimaków*, Toruń 2016.

Seria krytyczna

Poezja polska po roku 2000. Diagnozy-problemy-interpretacje,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański, Toruń 2015.

Seksualność w najnowszej literaturze polskiej,
red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański, Toruń 2015.

Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90.,
red. Tomasz Cieślak i Tomasz Dalasiński, Toruń 2015.

Dekada kultury 1989-1999,
red. Tomasz Dalasiński, Artur Jabłoński i Aleksandra Szwagrzyk,
wyd. II, Toruń 2015.

Rówieśnicy III RP. 89'+ w poezji polskiej,
red. Tomasz Dalasiński i Rafał Różewicz, Toruń 2015.

Zapis czasu/czas zapisu.
Rozmowy (nie tylko) o książkach,
red. Tomasz Dalasiński i Aleksandra Szwagrzyk, Toruń 2016.

Cisza. Lektura krytyczna,
red. Tomasz Dalasiński, Łukasz Grajewski
i Aleksandra Szwagrzyk, Toruń 2016.

Parodia i ironia w literaturze polskiej po roku 1989. Interpretacje,
red. Tomasz Dalasiński i Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska, Toruń 2016.

W niniejszej książce nie tworzymy katalogu doświadczeń negatywnych i katalogu interpretacji ich literackich form. Ta publikacja to zbiór otwartych, czyli stawiających pytania i nieproponujących gotowych odpowiedzi, naukowych i nienaukowych narracji o tym, co aktualne i co daje się zawrzeć w tekstach. Punktem wyjścia tych narracji są tylko dwa słowa, językowy duet powołany po to, by móc mówić i pisać o niełatwo poddającym się rozumieniu i u-sensownianiu zdarzeniach. Czym są doświadczenia negatywne? W opinii autorów tekstów zamieszczonych w tej publikacji na miano negatywnych zasługują takie doświadczenia, jak niepewność jutra, obawa o zatrudnienie i środki do życia, konfrontacja z własną cielesnością lub cielesnością Innego, doznanie melancholii, śmierć, terroryzm, wojna na Ukrainie, katastrofa w Smoleńsku. Wszystkie wymienione zjawiska i wydarzenia odcisnęły trwałe piętno na tych, którzy byli ich uczestnikami lub obserwatorami. To piętno, suma przeżyć powiązanych z konkretnym miejscem, czasem i konkretnymi ludźmi, zostaje użyte i zużyte w tekście-śladzie, przenoszącym to, co przeszłe, w tekstualną przestrzeń teraźniejszości.

Fragment *Wprowadzenia*

Patroni książki:



Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

WAKAT
KTYIA

ISBN 978-83-944164-8-5



9 788394 416485

Instytut Mikołowski 
im. Rafała Wojaczka

MIĘDZYLICZBA ARTYSTYCZNYCH PRAC
ARTERIE

INTER-



FRAGILE
pismo kulturalne

