



Jak być spiskowcem wśród komunardów



Joanna Orska

Precz z generałem Aupick!
Charles Baudelaire

W NUMERZE M.IN.:
Seamus Heaney, Petr Hruška, Adam
Kaczanowski,
Karol Maliszewski,
Joanna Orska, Małgorzata Rejmer,
Bianca Rolando, Janusz Rudnicki,
Marcin Senddecki, Piotr Sommer.
Rysunki Marianny Sztymy
i Magdy Wolnej.

Ponieważ Grzegorz Jankowicz swój tekst rozpoczyna od żartów, ja, jako reprezentantka prawicowej krytyki, nie chcę, broń Boże, paść ofiarą nawyków odbiorców przekonanych o prawicowym braku poczucia humoru i również – Państwo pozwól – zacznę od dowcipu, takiego zresztą, jak to się mówi, z długą brodą. Przychodzi facet do lekarza i mówi: Panie doktorze, doprawdy nie wiem, co mam zrobić, wszystko kojarzy mi się z polityką... Dalej już Państwo znają... Doktor pokazuje mu różne takie fotografie... A ten konsekwentnie, polityka i polityka...

*

No cóż, na pewne skojarzenia trudno coś poradzić. Z punktu widzenia dyskusji o literaturze zaczynają one być niewygodne, dopiero kiedy przeradzają się w utarty zespół przekonań, któremu odpowiada pewien ograniczony zestaw narzędzi interpretacyjnych, powodujący lekturę homogenizującą sensy wszystkiego, czego się zdetermi-

nowany przez owe narzędzia czytelnik nie dotknie. Być może nie byłoby z czego robić afery, jeżeli chodzi o próby upolitycznienia estetyki czy literatury przez kręgi krytyków powiązanych czy to z „Krytyką Polityczną”, czy też „Ha!artem”. Różne style czytania zapewne towarzyszyły każdemu literackiemu stuleciu i wyznaczały społeczne losy literatury. Powiedzieć przecież można przy tym, że zarówno strukturalizm, jak i semiotyka, dekonstrukcja, jak i psychokrytyka, lektura posthistoryczna czy postantropologiczna, czy to w kategoriach *gender* czy *queer*, to zawsze rodzaj wprost sformułowanych odbiorczych obsesji, funkcjonujących na podobnej zasadzie, co polityka w moim kawale. Być może w ogóle każdy odbiorca jest przejęty swego rodzaju obsesją – a im ona silniejsza, im bardziej przekonująca, tym bardziej ma szansę stać się nową teorią interpretacji. Z drugiej strony wydaje się, że na etapie refleksji poststrukturalnej w dyskusji o literaturze ujawniła się bar-

Krótko (na temat)

Marek K. E. Baczewski

22 czerwca 1580 r. Michel de Montaigne wyrusza w podróż do Włoch. Po drodze turysta zwiedza Meaux, nieduże miasto na wschód od Paryża. W lochach benedyktyńskiego opactwa z XII w. znajduje się prastare osuarium. Józef Hen, polski biograf Montaigne'a, pisze: „Panowie przymierzają kości dawnych rycerzy do swoich ramion. Nieco dłuższe od ramienia pana Montaigne'a – notuje sekretarz, nie wiadomo, czy z aprobatą swojego pana”. Przymiarka rycerskich szczątków musiała być traumatycznym przeżyciem. Po powrocie z wyprawy Montaigne miał jeszcze krótki epizod municypalny w Bordeaux, potem osiadł na stałe. W więzy. Dawni rycerze mieli jedną cechę, której żaden historyk w wątpliwość nie poda: byli oni dawni. Do potocznej świadomości przeszli jako klan ryzykujący prawdomównością oraz szarmanckim stosunkiem wobec istot zajmujących niższą pozycję na drabinie jestestw: białogłów, dziątek i włościan. Owo popularne domniemanie jest chybione. Jeśli coś zaprzętało uwagę dawnych rycerzy,

to troska o zachowanie własnej wielkości. Wielkość to bowiem budulec kruchy i zawodny. W bitewnym zgietku rycerze ustawiali się w pozycjach epickich, przybierając pozy na tyle patetyczne, na ile to było możliwe. Gdy nadchodziła po temu stosowna okazja, stawiali mężnie i bez lęku, oddając częstokroć i życie w obronie swego – po prostu alternatywnego – świata. A cóż my, skarłale plemię? Paskudna to rzecz, ale nie wiadomo. Montaigne'owi nie było dane przeprowadzić testu rycerskiej potęgi. Jest taki element męskiej urody, po którym nie pozostaje żadna kostna reminiscencja. Mam nadzieję, że myśliciel nie wnioskował *per analogiam*, na podstawie proporcji szkieletów.

Ciekawa to rzecz, że niewiele ponad 20 lat minęło od wyprawy Michela de Montaigne, a pewien przyszywany szlachcic, Miguel Cervantes, zasiada do pisania książki o przygodach ekscentryka z La Manchy. Cervantes podziela pogląd pana na zamku Montaigne. Ród rycerzy ulega inflacji. Szczęśliwie Opatrzność – cudowna, nieznużona – czuwa nad naszym więdnącym gatunkiem. Nie wszystkim naszym organom dała kości, w przeciwnym wypadku gaskoński pyrronista zamieniłby swoje *Próby* w jeden wielki skowyt.

Jeśli to prawda, że diabeł tkwi w szczegółach, a zwłaszcza jeśli tkwi on w szczegółach urody, to w tym szczególe diabeł tkwi szczególnie. Autorzy książki *Malleus maleficarum* poświęcają cały rozdział rozważaniom o czarownicach, które pozbawiają mężczyzn ich członków: „dwadzieścia albo trzydzieści razem w gniazdo ptasze albo też skrzynią jaką zamykają, a te jakoby żywe pomykają do jedzenia owsa, aby inszej zobi (tj. ziarna), co ludzi wiele widalo, i pospolita o tym bywa mowa. Powiedamy, iż sprawą szatańską i omamieniem zmysłów sposobami opisanymi wszystko się dzieje. Powiedział abowiem człowiek niektóry, iż gdy członek męski zgubił, i czarownice jednej o przywrócenie go prosił, rozkazała mu czarownica, żeby na drzewo pewne wstał i z gniaz-

(cd. na s. 18) →



Piosenka jest dobra na wszystko (J. Przybora)

Paweł Dunin-Wąsowicz

Jeśli chodzi o poezję, to muszę przyznać się, że jestem ignoratnem, i to raczej koszmarnym. To, że byłem wydawcą iluś tam tomików w miarę nowych autorów? Owszem, ale moje potrzeby duchowe najchętniej zaspokajam lekturą Lechonia i późnego Wierzyńskiego. Do tego Broniewski i Tuwim, oczywiście *Kwiaty polskie*, z których *passus* o bzie – będący pastiszem Wiecha – stał się parę tygodni temu niespodziewanie tematem *fejsbukowej* wyliczanki, odnawiającej znajomość z Beatą Chmiel, redaktorką najlepszego pisma książkowego ubiegłej dekady, czyli „Exlibrisu”. Wiem, że to niesłuszne i tym bardziej wgłębiam się w tomik poezji Antoniego Langego. Wiem, że powinienem mieć szacunek do wielkiego zarządcy polskiej poezji Artura Burszty, lecz sytuacja, w której wartość książek z wierszami zależy od tego, czy ukazała się nakładem Biura Literackiego (no dobra, jest jeszcze a5 i poznańska Wojewódzka Biblioteka, i na tym koniec, a reszta to grafomani?) **trozkie mię martwi**. Wydrukowałem sobie kiedyś książkę *Oko smoka* (tytuł jest cytatem ze Świetlickiego, który to dzieło jesienią

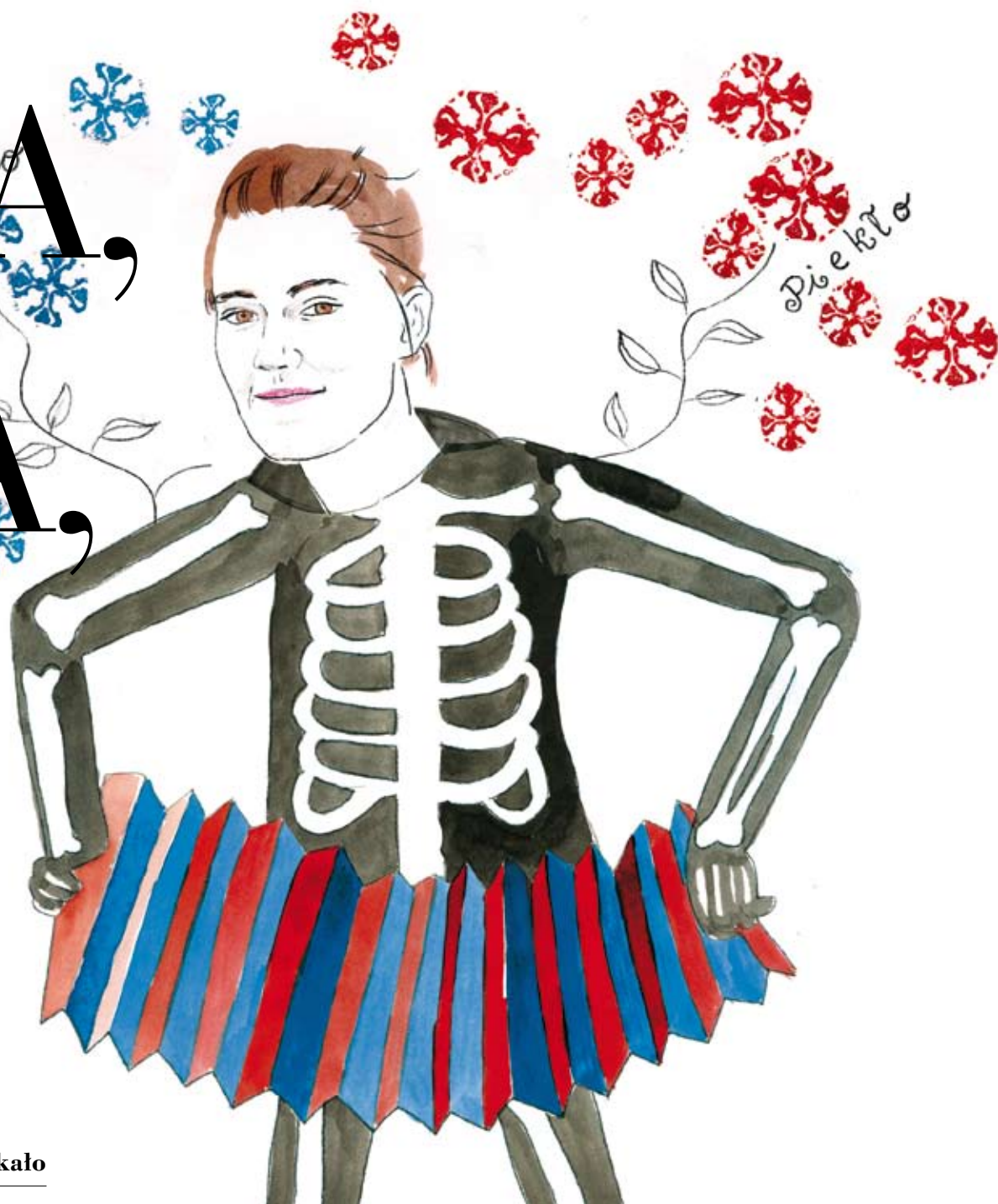
roku zerowego autor własnoręcznie zilustrował w cafe Boryna na warszawskiej Brackiej, nie mylić z Bracką krakowską), z której wynikało m.in. że naszą drukowaną poezję dwadzieścia lat temu przegoniły piosenki. **We związku z tem i z winy majowego kwiatu chciałbym Państwu powiedzieć, że znakiem tego** wydaje mi się, iż piosenką warto ciągle ufać. Jako wydawca testków Grabaża zawsze mogę być oskarżony o handlowe podejście do tematu, ale cóż mam poradzić na to, że mogę go czytać na zmianę z tym całym Wierzyńskim? I nieważne, co dziś śpiewa Muniek Staszczuk, ale za jego *Motorniczego* z 1992 roku oddam co najmniej dwadzieścia tomików innych autorów.

Wiadomo, że nie Doda ani Gosia Andrzejewicz, ani Piotr Kupicha. Ale chciałbym Państwa zachęcić do wyszukania w **jutubie** zespołu Przepraszam (tu w wersji elektronicznej powinien znaleźć się link do innych ciekawych lirycznie kapel, jak: Muzyka Końca Lata, Maki i Chłopaki, Płyny, Kawałek Kulki, Ballady i Romanse...). Zespół ten nie wydał jak na razie żadnej płyty, więc nie

poniósł jeszcze **tej porażki niezrozumienia**. Natomiast ma piosenkę o poezji, która idealnie zdaje raport z poematu tejże (poniekąd i mojego poematu?), ekspozując symbolizm w historii o sportowcu, który porzucił treningi pod wpływem skrzydlatego demona, jaki objawił mu się wskutek czytania wierszy – „trener mówi: wróć do sportu, przecież to jest grafomania”. Ma piosenkę *Kaseton*, w której udało się chyba po raz pierwszy od piętnastu lat udatnie spastiszować Świetliki, opowiadając historię o komiksowym przybyszu zjawiającym się nagle w mieszkaniu ciotki skacowanego narratora, w którym ten pomieszkuje ze skacowaną Julią. Wreszcie teledysk do piosenki *Mieszkanie*, oddający kapitalnie możliwe kilka lat temu snobizmy organizującego tzw. domówkę studenta warszawskiego kulturoznawstwa, na którego marzeń *universum* składały się zarówno gwiazdy sportu i popkultury, jak niszowych sztuk wyższych (a ów okazał się drobnomieszczaninem na koniec). Ze skandy-

(cd. na s. 16) →

BIANCA, BRUNA, BLU



Z Bianką Rolando rozmawia Agnieszka Wolny-Hamkało

Agnieszka Wolny-Hamkało: Zbierasz znakomite recenzje z wystaw, dostajesz nagrody za prozę i jeszcze ci mało? Postanowiłaś napisać poemat. Już zaczynasz się bać ludzkiej zazdrości?

Bianka Rolando: Gdybym bała się zazdrości i nieprzyjemnych spojrzeń, nie byłabym artystką. Będąc nią – narażam się. Napisanie *Białej książki* nie było kaprysem ani fanaberią. Ja tylko często zmieniam narzędzia, by cały czas opowiadać. Ostatnio najczęściej używam narzędzi „chirurgicznych”, bardzo ostrych, takich jak rysunek i język, i nie widzę powodu, bym się miała czegoś lub kogoś nadmierne obawiać. Jeżeli moja postawa nie mieści się w czymś schemacie myślenia, to nie jest mój problem. Twórczość nie jest spełnianiem oczekiwań innych ludzi.

Co trzeba mieć: jaki brak albo naddatek, żeby się wypowiedzieć w tylu formach?

Gdybym wiedziała, czego mi brakuje, zażyłabym antidotum i byłabym spełnioną jednostką. Ale właśnie ten brak każe mi szukać albo w języku, albo w sztuce uzupełnienia mnie samej. Naddatek to taki rodzaj dziwnej energii; to poczucie, że mimo zmęczenia i mimo wszystko musisz tworzyć intensywnie i rozrzutnie, bo za chwilę „pach!” – i znikniesz.

Dlaczego nie napisałaś np. poematu internetowego, cyfrowego, o ekonomii, kryzysie, kapitalizmie? Dla-

czego wybrałaś temat tyle razy podejmowany, tak zakorzeniony w kulturze i tak archaiczny: Niebo–Czyściec–Piekło?

Niebo, Czyściec, Piekło. Wszyscy to znają i tysiąc razy oglądali. Wielkie narracje budzą lęk przed pretensjonalnością, moralizatorstwem i patosem. Ja jednak się nie bałam, starałam się być szczerą wobec mnie samej i to mnie ratowało w pływaniu po tym archaicznym morzu. Poza tym nie interesuje mnie polityka z jej szczebiotaniem i skrzekotem. Kantor powiedział kiedyś, że sztuka nie powinna być tubą polityki. Szkoda czasu. Cieszy mnie, że chociaż jest kryzys, *Biała książka* w takiej pięknej formie, z barokową liczbą stron i metafor, wychodzi niejako naprzeciw oszczędności uczuć, sił i w ogóle wszystkiego.

To niesamowite, że ktoś wydaje w Polsce obszerny poemat na tak ładnym papierze. Na co liczyłaś?

To tylko pyszna izolacja od tematu, który napelnia mnie lękiem i fascynuje – przed śmiercią. Dlaczego nie ma być pysznie?

Jak długo i w jaki sposób powstawał ten poemat? Wyobrażam sobie, że wyjechałaś na stypendium albo zamknęłaś się w klasztorze i...?

Biała książka powstała w dziewięć miesięcy. Pisałam

z dużą intensywnością. W pełnym zanurzeniu, z krótkimi chwilami przerwy na dopełnienie życiowych rytuałów. Nie wyjechałam ani do pałacu na Karaibach, ani nie do klasztoru na Alaskę. Żadnych podniecających widoków plus codzienna rutyna. Prosta historia.

Obłożyłaś się książkami polskich poetów?

Nie robiłam sobie kojących okładow z literatury. Przeciwnie, musiałam wyczyścić pole – po to, by stworzyć coś autonomicznego, możliwie jak najbardziej zbliżonego do bieli. Ale oczywiście mam swoje fascynacje. By wypełnić tę biel i uchylić rąbka tajemnicy powiem, że ostatnio na przykład porwałam mnie bardzo interesujący, czarny język Audre Lorde...

Ale ja i tak myślę, że napisałaś tę książkę specjalnie dla Macieja Stuhra, który namiętym głosem czyta powien zmysłowy fragment twojego poematu. Tak było?

Pomysł wydania audiobooku powstał już po napisaniu książki. Maciej zinterpretował fragmenty *Białej...* we właściwy sobie sposób, bez mojej reżyserii. Ja tylko obserwowałam, jak książka zmienia się dzięki interpretacji.

Kiedy czytałam *Białą książkę*, odnosiłam wrażenie, że szłaś za językiem, że język cię prowadził. Że może czasem miałaś inny zamiar, co do treści, ale nagle skręcałaś w zupełnie innym kierunku... →

←
 Podążałam za językiem. Były jakieś konstrukcje, ale z czasem padały pod naporem języka historii, który mnożył się fraktalnie. Wywołałam wilka z lasu, a potem musiałam iść jego tropem.

Ile wyleciało z pierwotnej wersji tekstu?

Oj, wyleciało wiele. Jestem w stosunku do siebie bardzo surowa. Cięłam, odrzucałam po to, by niektóre rzeczy mogły zabrzmieć mocniej. Dziesiątki korekt, bardzo żmudna praca na delikatnym materiale. Książka powstała w dziewięć miesięcy, ale korekty trwały kolejny rok, zanim tekst trafił do redakcji wydawniczej.

Poemat składa się ze stu dwudziestu pieśni. W jednej z pierwszych opisujesz, jak rozpadasz się na kawałki: Bianca, Bruna, Blu. Dlaczego tak cię interesują twoja jasna i ciemna strona? Na czym polega ten rozpad tożsamości?

Lubię obserwować swoje balansowanie. Czasami o wszystkim decydują detale, mięśnie. Książka o określaniu się wobec śmierci musiała być napisana wierszem, bo tutaj każde słowo może być zapadnięciem.

W ogóle rozpad, rozkład przejawia się w poemacie na różne sposoby, ale cała książka jest „biała” i napisała ją Bianca – rzecz zatem stoi po jasnej stronie mocy?

Podoba mi się ten rodzaj tańca, stepowania w miejscu, w półmroku. Mam nadzieję, że ostatecznie okażą się jednak bardziej Bianką niż Bruną.

Co dla ciebie jest piekłem?

W książce *Piekło* przydarza się tym, którzy wybierają zło, wybierają przemoc z premedytacją, krzywdzą osoby, nad którymi mają władzę.

Wobec tego, co trzeba zrobić, żeby znaleźć się w twoim Niebie?

Postacie niebiańskie w *Białej książce* to niewyszlifowane dobre eksponaty. To osoby słabe, żebracy, ludzie opuszczeni, zapomniani, którzy są nie są od nikogo i niczego zależni, ale zachowują wrażliwość i czujność.

Patrząc na twoją energię i ekspresję, zastanawiam się, co nam teraz dasz. I wcale nie jestem pewna, jakim posłuszysz się medium.

Muszę być rozrzutna, zasypywać czytających i oglądających mnogością form, żeby nie mogli wyjść z moich „korytarzy” obojętni. Mam już napisaną kolejną książkę, o uwodzeniu, a w planch dużą wystawę w Galerii Leto w maju. Na pewno jeszcze wiele pięknych rzeczy się zdarzy, obiecuję.

Bianka Rolando

(ur. w 1979 r.), pisarka i artystka sztuk wizualnych. Swoje prace prezentowała na licznych wystawach w Polsce i za granicą. Debiutowała w 2007 r. w wydawnictwie Sic! tomem opowiadań pt. *Rozmówki włoskie*. W tym roku opublikowała metafizyczny poemat o śmierci zatytułowany *Biała książka*. Mieszka w Poznaniu.



Wiersze

Adama Kaczanowskiego

KO Classic: Foreman vs Foreman

człowieku jesteś jak
 cios wyprowadzony z niczego
 w próżnię wszechwag
 wszechkategorii niech
 ręka boska boksera
 niesprawiedliwy nokaut nadchodzi
 boks zamienia się we wrestling
 a wrestling w martwą, narzekającą na śmierć
 jaskółkę
 jeśli ktoś chce z tobą porozmawiać na poważnie
 to znaczy, że chce ponarzekać:
 coś mi nie wyszło
 nażarłem się nawpierniczałem
 a nie czuję się pełen
 czuję że odchodzę w niezrozumieniu

Mój bóg wymyślił atom

Byłem brudny, więc zamieszkałem w zmywarce.
 Byłem głodny, więc zamieszkałem w zmywarce
 i zjadałem resztki. Byłem spragniony i splukany,
 więc dorabiałem montując Szwajcarom telewizory,

każdy dom w Genewie miał schron nuklearny,
 więc ustawiałem im wyłącznie programy
 wychwalające pod niebiosa zalety dzikiej
 i nieokiełznanej przyrody. Serial o małym misiu

panda chorującym na serce i astmę. Gryzły mnie
 wszystkie swetry, żądliły pszczoły, muszki owocówki
 wpadały do gulaszu.

Rapowałem teksty: jeśli boga nie ma, człowiek jest
 jak zwierzę. Zbierałem fundusze na implanty, zęby
 z kości słoniowej. Wierzyłem, że następny

Wielki Wybuch od czegoś nas uwolni.



Adam Kaczanowski

(ur. w 1976 r.), poeta i prozaik, ostatnio opublikował powieść *Awersja* oraz książkę poetycką *Nowe zoo*. Mieszka w Poznaniu.

Janusz Rudnicki

Śmierć czeskiego psa

(Fragmenty)



TU STACJA KĘDZIERZYN-KOŹLE!

Ze złamaną nogą tkwię w kanale ulicznym, i to do tego z karłem.

Było tak: wysiadam na dworcu węzłowym mojego życia i nic. Cicho, żaden śpiew ani rzenie. Czekam, czekam, koni nie ma. Zawsze są, kiedy przyjeżdżam, teraz nie. Zawsze przysyła je po mnie Maślona Zenon, przyjaciel z czasów prepolucyjnych jeszcze, który potem, po prawie, karierę w finansach zrobił taką, że Kominy Zakładowe Azotów kłaniają mu się w pas, kiedy przejeżdża przez nie swoją ośmiokonną, pozłacaną karocą. I gdzież on teraz, przebrany zawsze za woźnicę, mrugający do mnie okiem i strzelający batem? Ciemno, zimno, a ja stoję jak odarty ze złudzeń słup ogłoszeniowy. Do toalety udaję się dworcowej, za potrzebą krótką, chcę wyjść, ktoś z dołu szarpie mnie za kurtkę. Karzeł, z ręką wyciągniętą jak semafor stoi i dwa złote chce, nie mam złotych, mam euro, daję mu jedno, mówi, że chce dwa, o ty bestio chytra! Odpycham go i wychodzę, on za mną. Ja szybciej, on też, ja jeszcze szybciej, on też, przed karłem uciekać? To trochę tak, jakby dyrektor cyrku bieg po zdrowie prowadził...

Najwolniejszy to ja nie jestem, w młodości ścigałem się z autobusami, byłem atrakcją turystyczną miasta, pasażerowie rzucali mi przez okna cukierki, a Zenek je zbierał, tak się dzisiaj mówi, cukierki, ale to były czasy, w których ludzie smarowali sobie chleb pastą do zębów rano. A pastą do butów wieczorem.

Najwolniejszy to ja nie jestem, ale co się odwracam, to ta menda za mną, co jest?! Przecież karły... Od kiedy to karły jak antylopy? Biegnę, uciekam

i nagle jak nie potknę się o coś przy budce telefonicznej! O głowę śpiącego na ziemi człowieka, okazuje się, któremu to głowa wystaje z ciała, które to ciało wystaje z budki. Lecę parę metrów w powietrzu i wpadam do dziury, do otwartego kanału, tą nogą właśnie. Jak półotwarty scyzoryk, jedna noga w kanale, wisi, druga na ziemi, leży, tak siedzę. Ból straszny, że aż milczę, i w ciszy tej oddech jakiś słyszę, mój? Jak mój, jak za mną? Odwracam się w jedną stronę, nikogo, odwracam się w drugą, nikogo. A oddech jest, na karku go czuję! Krzyczę, na pomoc, i słyszę głos przy samym uchu moim, żebym się nie darł tak, bo uszy puchną, bo sam nie jestem! Głos karła! Okazuje się, że na plecy mi skoczył, kiedy? Już jakżem z szalet wychodził?

I tak to się stało, że ze złamaną nogą tkwię w kanale ulicznym, i to do tego z karłem. Wyglądając jak kadłub z garbem. Może byś zlaźł ze mnie diable przeklęty, mówię, a on, że nie może, nie umie, skurczu jakiegoś dostał, ze strachu, jakeśmy padali. Mówię, żeby mnie uszczypnął, bo to mi się śni

→

wszystko chyba, uszczypnąć mnie nie może, bo przecież w skurczu, ale ugryźć mnie może, co też czyni, w szyję zęby mi swoje wbija, oj, oj, jeśli to sen, to ja takie sny pierdołę, boli tak, że o nodze bolącej zapominam. Krzyczę z bólu, bo on zębów swoich ze mnie nie wyciąga, nie może, nie umie, stęka, jęczy, mam dopuścić myśl, że szczeka jego też w skurczu? Idzie ktoś, na głowie coś trzyma, jakby kosą ścięte sombrero, wołam o pomoc, przyspiesza kroku i znika, echo tylko swoje słyszę. Dopuszczam tę myśl, szczeka jego też w skurczu, jego zęby nie opuszczają mojego ciała, boli przy każdym ruchu. Małe to-to jakby się do połowy same zjadło, a zęby ma normalne, duże, szlag niech to trafi! Znowu ktoś idzie, na głowie to samo, wołam, znika, jak ten, który zniknął. Co jest? Co oni noszą na głowach? Drę się, krzyczę, na nic. I żadnych ludzi, gdzie oni wszyscy? Ten mieszkający w budce przytomnie, podnosi się, siada na tyłku i trzyma za twarz. Jęczy, jęczy ja i jęczy karzeł.

Sygnal karetki z daleka slychać, nareszcie, i nagle nic, cisza. Idzie ktoś, znowu z czymś na głowie, pytam go, czy ma przypadkiem przy sobie granat, jeśli tak, to żeby mi zostawił, znika, jak ci, co zniknęli. Wołam o pomoc, ale już zrezygnowany, echo tylko słyszę, echo? Jak echo, jeśli co innego woła? Woła, żebym się drzeć w końcu przestał, bo to nie da nic. Bo nie jestem jedyny, który do kanału wpadł. Właśnie, woła ktoś inny, z innej strony, właśnie! Budzę go tylko ciągle! Z innych stron odzywają się inni, kto jak się nazywa, gdzie mieszka. Jeden woła, że koło niego koń do kanału wpadł i cały zaprzęg dęba stanął, a woźnica wyleciał tak daleko, że wpadł do następnego...

Ten mieszkający w budce tłumaczy mi, że po mieście grasuje banda guzikowców, kradną płyty z kanałów ulicznych i sprzedają na złom. Łatwe pieniądze, bo leżą na ulicy. Kradną ich tyle, że karetki nie mogą dojechać do tych, co wpadli do dziur, jak, kiedy same wpadają. Mówi, że ludzi na mieście tak mało, bo część w kanałach, a ci, co jeszcze nie, boją się po ciemku wychodzić, a on sam tu w budce mieszka, bo na telefon czeka, od żony, kiedy do domu może wrócić, bo nabroił.

Coś mnie za nogę, łapie! Za tę, która wisi. Serce lata mi po ciele jak kulka po fliperze, ktoś wisi na mnie i jęczy, to on? To ty, Zenek?! To on, musiał przeczłougać się kanałami i teraz znalazł wyjście, mnie.

Snieg, zaczyna padać. Dzwony, zaczynają bić. Wysuwam język, czekam na płatek, pić mi się chce. Spada jeden, biorę do ust, polykam.

I nagle ból piekielny, znowu, karzeł już ciału memu organiczny zębami rusza. Coś zaczyna mówić, za każdy jego pojedynczy dźwięk płacę nową krwią na szyi. Nie rozumiem, co tam z tyłu w mojej krwi bełkocze, coś, że zaraz spa..., spa..., rzeczywiście, obsuwamy się! Przez niego, Zenka, który po mnie wspinać się zaczyna do góry. Karzeł jęczy, wyje, krew mam na plecach, krew na pośladkach, udach, krew już na łydkach, kapie ze mnie jak z uderzonego z wprawą królika, który nie wie jeszcze, że już go nie ma, i spadamy w czeluście miasta, i ostatnie, co słyszę, to, z dworca przez megafon, tu stacja Kędzierzyn-Koźle, tu stacja Kędzierzyn-Koźle.

NA BARYKADZIE

Polacy wołają oddawać krew Niemcom.

W centrum Görlitz niemiecka firma skupuje krew. Połowę dawców stanowią Polacy z okolicy. Zarabiają na wakacje, ciuchy, piwo. (...) W Polsce za oddanie krwi lub osocza można dostać najwyżej sześć tabletek czekolady. W Niemczech na tym się zarabia. Firma wszystkie placówki ma w wschodniej części Niemiec. Kilka miesięcy temu zainwestowała milion euro w piętnastą stację w Görlitz oddzieloną tylko Nysą od Zgorzelca. Połowa z kilkuset dawców w Görlitz to Polacy. (GW 2007)

– Jasna cholera, do stu piorunów, słyszy mnie ktoś?! halo?! Powtarzam: przyślijcie posiłki! Sam barykady nie utrzymam, za dużo ich!

Przedem mną nasi, idą na mnie ze wszystkich stron. Za mną, w budynku w samym sercu miasta, ubrana na biało armia niemieckich żołnierzy, wszyscy ze strzykawkami w rękach!

Jestem agentem specjalnym rządu. Moja specjalność to ogniska zapalne, kiedy płoną niebezpiecznie tak, że trudno je ugasić, gaszę je ja, człowiek do specjalnych poruczeń. Przykłady? Pamiętacie „biały szkwał” na Mazurach? To ja byłem tym rzekomym jasnowidzem, który znalazł jego ostatnią ofiarę. To dzięki mnie żadne obce wojska nie weszły do Tbilisi, a w Gruzji nie zmieniła się władza. To ja przyczyniłem się do przelomu w poszukiwaniu grobu Mikołaja Kopernika. I gdybym to ja jechał z profesorem Geremkiem, ten nigdy nie zasnąłby za kierownicą. A jak Czesi dalej będą zwlekać z zamontowaniem dwujęzycznych tablic na Zaołziu, to pewnego ranka mocno się zdziwią. I to ja, jeśli nie zginę, i jeśli strony nie dogadają się, to ja będę tym, który rozwiąże problem rury bałtyckiej, bo ja mianowicie, nie gaz, wydobędę się z niej po niemieckiej jej stronie, wystarczy?

Ogniskiem zapalnym stało się miasto Zgorzelec: stu naszych, tygodniowo, zaczęło przelewać krew po drugiej strony Nysy. Gdyby tylko sprzedawać można było krew, sprawa rozeszłaby się po kościołach, oddawać można ją tylko 4 razy w roku (za dawkę pojedynczą euro 20), ale pies pogrzebany w tym cholernym osoczu! Tańsze od krwi (dawka pojedyncza euro 15), ale w roku przelać je można 36! Wychodzi rocznie? Plus krew? No właśnie. Stu naszych tygodniowo to, powtarzam, dane wcześniejsze, teraz sytuacja musiała zaognić się tak, że nie było innego wyjścia, na arenie zgorzelskich wydarzeń musiałem pojawić się ja.

Widok zaiste katastrofalny, kiedy zrzuciłem z głowy spadochron. Ludzie jak pomazańcy wampirów, bledzi, biali, niebiescy, ledwo snujący się po ulicach. Burmistrz miasta, słabym głosem przepaszając, że na przywitanie nie może podnieść się z fotela, w te słowy do mnie, że pomścić mam naszą krew, bo ci za rzeką, na których jesteśmy skazani, brali więcej niż po pół litra. A płacili za pół. I że połowa mieszkańców idzie, żeby przelać, a ci, którzy nie idą, nie idą, bo już szli. I że idzie biedota z kontenerów karnych, po wyrokach eksmisyjnych z mieszkań komunalnych, i że idą też z okolicznych wiosek, bo chłopcy zawsze przecież przelewali. I że nie wiadomo, kto ile razy przelał pod rząd, bo policja notuje ekstremalny wzrost liczby skradzionych lub sfałszowanych dowodów. Oraz liczby nielegalnych usunięć ciąży, bo, wiadomo, w ciąży...

Burmistrz nie skończył, a ja już na ulicy, i już zaraz blisko granicy, cholera jasna, rzeczywiście, tłumy, im bliżej mostu, tym bardziej nieprzebrane! W sensie: jedni wracają, drudzy idą. Stop, krzyczę z wojskowego jeepa, przez megafon, stać, hofoto! Oszukają was, krew wam spuszcza jak na świniobiciu! I komu to ratujecie przez to życie, dawcy-sprzedawcy?! Polskie bydło męskie! Żeńskie ścierva krajowe! Im? Im właśnie?! U nas nie ma, do kurwy nędzy, ofiar żyjących na miejscu wypadku, bo skąd krew?!

Nic, nie reaguje pielgrzymstwo polskie, idą przeze mnie, jakbym niewidzialnym był! Oto pierwszy skutek zniesienia granicy: oni oddają u nas butelki na kaucję, a my u nich krew.

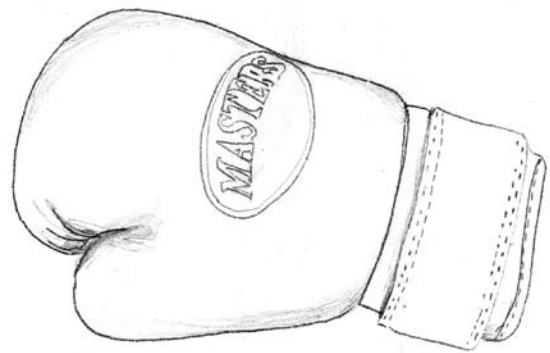
Postawiłem zasieki na moście, pokrwawieni, ale przeszli.

W centrum Görlitz, na placu gdzie Instytut, puściłem gaz łzawiący, petardy i świece dymne, trochę pomogło, cofnęli się, ale nie na długo.

– Jasna cholera, do stu piorunów, słyszy mnie ktoś?! Halo?! Powtarzam: przyślijcie posiłki! Sam barykady nie utrzymam, za dużo ich!

Nie słyszą mnie, nie mam połączenia z bazą w tym dymie i huku. Sam nie dam rady. Położę się na progu, przejdą przeze mnie, stratują, i wyglądał będę jak obrus po weselu. Na wsi. Rozerwę koszulę, to samo, zamarnę do tego, kto wytrzyma długo w styczniu z nagim torsem?

Trudno. Rozerwę się. Wysadzę się sam, nie ma innego wyjścia. Wbiegnę do Instytutu i wysadzę. I wezmę ich tam wszystkich ze sobą. Razem z całą tą ich kwaterą główną. Czerwonego diabła. I wszyscy trafią do piekła, a ja do podręczników. A moje organy, jeśli w stanie, do jakiś innych ciał własnych.



Janusz Rudnicki

(ur. w 1956 r.), prozaik. Studiował slawistykę i germanistykę w Hamburgu, gdzie mieszka od 1983 r. Stale współpracuje z „Twórczością” i „Machiną”. Opublikował tomy prozy: *Można żyć* (1992), *Cholerna świat* (1994), *Tam i z powrotem po tęczy* (1997), *Męka kartoflana* (2000), *Mój Wehrmacht* (2004), *Chodźcie, idziemy* (2007). W czerwcu br. ukaże się tom opowiadań *Śmierć czeskiego psa*, z którego pochodzą prezentowane fragmenty.

← (cd. ze s. 2)

Jak być spiskowcem wśród komunardów

Joanna Orska

dziej podstawowa przestrzeń interpretacyjnej wolności, którą dyskursy zorientowane na interesy konkretnych społecznych grup jako ograniczają. Wiadomo – intencje są jak zwykle szlachetne; chodzi przecież o uobecnienie w publicznej przestrzeni wszystkich, z których prawami dotąd nie bardzo chciano się liczyć. Wiadomo – społecznie zaangażowana, odważna sztuka może stać się nie byle jakim argumentem w dyskusji o prawach człowieka. Pytanie tylko, jaka to będzie sztuka? Recepta Igora Stokfiszewskiego wydaje się prosta: jeżeli nie chcesz opowiadać się po stronie niesprawiedliwego świata stworzonego przez burżuazyjny przemysł kulturalny, głosuj na Sieniewicza najbardziej rebeliancką prozę wszechczasów (W.A.B., Warszawa 2008)! Złośliwość? Spróbujmy więc jednak nie traktować szkicu warszawskiego krytyka jak reklamy. Warto podkreślić przecież pozytywne elementy lewicowego przesłania nowości. Wypowiedź artystyczna w pespektywie upolitycznionej nie jest w zasadzie propozycją estetyczną; chociażby wielość poznawczych perspektyw, do której autor *Co znaczy dzisiaj być polską pisarką* („Dodatek LITERACKI” nr 1(2)/2008) namawia, stanowi przede wszystkim o jej etycznej wartości. Chodzi przecież o prawdę! Jeżeli w związku z takim postulatem będzie się pisać coraz więcej polimorficznych książek o jasnym, społecznym przesłaniu, to, czy będą dobre, czy kiepskie, nie będzie miało dla nikogo żadnego znaczenia. A jeżeli w efekcie w polskiej prozie zaroi się od Sieniewiczoidów? No cóż, jeżeli chce się zrobić jajecznicę, trzeba się liczyć i z takimi konsekwencjami.

Z punktu widzenia Grzegorza Jankowicza (*Jak być dziś krytyczką wśród pisarek*, „Dodatek LITERACKI” nr 2(3)/2008) sztuka w zasadzie nie musi się zmieniać; przebudzić się natomiast powinien jej burżuazyjny interpretator. Wypowiedź artystyczna pozostaje przecież głosem w przestrzeni publicznej bez względu na to, z jakim powstaje zamiarem. Chodzi więc o to, żeby jej polityczne znaczenia uwypuklić – czy to demaskując zachowawczość, czy ujawniając rzeczywistą subwersyjność estetycznego przedstawienia. Zręczny interpretator potrafi wobec tego samego tekstu skutecznie nawet jedno i drugie. A jeśli tekst kieruje nas na inne interpretacyjne ścieżki? Jeśli dopuszcza wielość odczytań? Jeśli niesie w sobie ślady odmiennie rozumianej autorskiej intencji? Interpretatora, który wie już, że polityczna jest każda wypowiedź – a potwierdziły to przecież francuskie autorytety! – interesować to w ogóle nie musi. Wiersz wszak wychodzi z domu i nigdy nie wraca. Weźmy go na manife! Są tam już przecież i tak wszystkie inne ważne teksty europejskiej kultury.

Sednem poststrukturalistycznie rozumianej wolności czytania było otwarcie tekstu na niedookreśloność, wieloznaczność, nieskończoność interpretacji, w trakcie której każda konkluzja stanowi zwrot w kierunku następną – być może ironicznie powielającej/podważającej ją konkluzji. W takich dość swobodnych warunkach samo słowo konkluzja przestaje być obciążone sensem ostatecznego unieruchomienia znaczeń w jakimkolwiek

ściśle dookreślonym *residuum*. Wszystko to z punktu widzenia tradycyjnie ustawionego czytelnika, który chce od tekstu przede wszystkim potwierdzenia fundujących go kanonów, może wydawać się dla literatury i literaturoznawstwa wartością wątpliwą. Przyznam jednak, że polskie ćwierćwiecze czytelniczej swobody rozpuściło mnie przynajmniej na tyle, że wyjątkowo drażniące okazują się wszelkie nakazy i zakazy, apodyktycznie ustawiające przestrzeń czytania. Zwłaszcza, kiedy dochodzą do mnie ze strony politycznej, jaka mieni się zwolennikiem otwartego dialogu. Egoistycznie muszę więc powiedzieć, że szkoda mi czytelniczej wolności. Dzięki niekonkluzywności lektura stała się przestrzenią ryzyka, w związku z którą podbijałam stawkę o to, co – jako czytelnik – mam najcenniejszego: o moją własną utekstowioną podmiotowość, realizującą się w sposób i tak dość słaby. Z tej perspektywy w politycznej lekturze jedno pozostaje dla mnie szczególnie znaczące: to nie ja decyduję tu o tym, w jaki sposób spotkam się z tekstem. Być może wcześniej także nie decydowałam; musiałam jednak założyć pełen podejrzliwości wysiłek, żeby potencjalnych decydentów zdemaskować. Teraz nadszedł czas zmian! Jutrzenka świta i wszystko objaśnia: o moim spotkaniu z tekstem decydują Igor Stokfiszewski, Grzegorz Jankowicz i postmarksistowska krytyka. No cóż... do niedawna – inspirowana burżuazyjnymi pomysłami Barthesa – sądziłam, że posiada ono bardziej miłosny charakter. W związku z upolitycznieniem, a więc i upublicznieniem mojej lektury doznaję jednak pewnego czytelniczego dyskomfortu. Być może jestem konserwatywna, ale zauważmy... wszak sporo przywoitek pojawiło się na naszej literackiej randce... Zaprawdę trudno będzie uskuteczniać rozmaite płciowe performace w obecności wszystkich brodatych ojców socjalistycznej doktryny.

*

Na czym polega zmiana warunków dyskusji, do których zdążyliśmy się już w bliskiej nam nowoczesności przyzwyczaić? Jacques Rancière posługuje się dyskursem bardzo dzisiaj modnym. Główna jego teza zasadza się na przeniesieniu punktu ciężkości z badania dzieła jako zamkniętego artefaktu, rozumianego jako autonomiczny, ograniczony w swoich sensach, niejako jednorazowy estetyczny obiekt, na badanie samego procesu estetycznego porządkowania, które przekładałoby się także na czytanie społecznie doświadczanej przestrzeni. Ważne byłby okoliczności, w związku z którymi jej uporządkowanie „przedstawiałoby się”, więc stawało „widzialne” i społecznie znaczące. Właśnie one, a także sposób uwidaczniania się artystycznych przedstawień pozostaje polityczny – stanowi estetyczny wyraz społecznie predeterminowanego prawa do bycia widzialnym, albo krytyczne wobec przesłanek tego prawa jego podważenie, z konieczności zresztą odwołujące się do jego mechanizmów. Trudno byłoby z tak wyłożoną oczywistością się spierać; każda wypowiedź, w tym także wypowiedź artystyczna, zaiste nie jest wypowiedzią wygłoszoną w próżni. Wobec tego każda manifestacja – nawet manifestacja skrajnej autonomii – musi posiadać swoją społeczną, więc i polityczną wartość. Właśnie z tego punktu widzenia powiedzieć należy jednak, że udrapowana w radykalnie rewolucyjne szaty myśl Rancière, nie niesie ze sobą żadnych zasadniczo rewolucyjnych treści.

Obecna w pismach autora *Estetyki jako polityki* próba upłynnienia znaczeń nowoczesności – chociażby samego pojęcia autonomii sztuki – to *de facto* próba poruszenia ontologicznie unieruchomionego w przestrzeni poznawczej podmiotu, podejmowana przynajmniej od czasu przelomu antypozytywistycznego. Nie jest bowiem prawdą, jak twierdzi francuski filozof, że: „Nowoczesność chciała, aby istniał jeden, jedyny sens i kierunek zmian, podczas gdy czasowość właściwa estetycznemu reżimowi sztuk zakłada współlistnienie

wielu heterogenicznych czasowości” (*Dzielenie przestrzegalnego*, s. 87). Nie była taką przecież nowoczesność Nietzschego, Freuda, Marksa, Bergsona; nie była Simmela, Adorna, Heideggera; nie była Kafki, Joyce’a, Eliota, a najbardziej już chyba Wirginii Woolf. Nowoczesność – ze skrajnie estetycznym projektem autonomii, ze skrajnie uniwersalistycznym, skierowanym ku wieczności, projektem uporządkowania świata – *de facto* nigdy nie istniała. Jest nieosiągalnym marzeniem naukowców, antyprojektem radykalnie zorientowanych filozofów i postulatem grup awangardowych, odcinających się jednoznacznie od tradycji i kanonów. Widmem wywoływanym w konieczny sposób poprzez tkwiącą u jej własnych podstaw prerogatywę nowości. Widmem nieustannie poddawany miążdżącej krytyce, za którą idą zazwyczaj barokowe z ducha wyznania pokory i niewiedzy.

Nowoczesność płynna jest i była; jej najważniejsze projekty realizowały się zawsze performatywnie i zawsze były na gorąco podważane. Sposób, w jaki Rancière odwołuje się do podziału pracy w platońskim państwie; jego niby odkrywcze przywoływanie estetycznego wychowania człowieka Schillera; uwypuklanie społecznych znaczeń w skrajnie autotematycznych wizjach poezji Mallarmé’ańskiej posiada swoje wyraziste prefiguracje w emancypacyjnych z ducha teoriach estetycznych romantyzmu, w postheglowskich utopiach socjalistycznych czy w końcu w ideach sztuki obywatelskiej bez zapośredniczenia formalnego, które nieustannie odsuwając jej znaczenia w przeszłość unieważniają ją w kosztujących artefaktach. Friedrich Schlegel na początku XIX wieku twierdził, że rewolucja francuska jest najdoskonalszą alegorią transcendentalnego idealizmu – i w tym jednym zdaniu być może została zawarta istota historii i problematyka intencji współczesnej estetyki. Tautologia to niewątpliwie figura retoryczna, do której przedstawiciele późnej nowoczesności muszą się z konieczności odwoływać. Tak więc i Jacques Rancière odcina kupony od fundamentalnych, antypozytywistycznych przewartościowań, w związku z którymi marksizm, psychoanaliza i fenomenologia przez cały XX wiek zarówno współkonstytuowały, współkształtowały, jak i w rozmaity sposób naruszały znaczenia estetyki jako autonomicznej, samowystarczającej dziedziny ludzkiego doświadczenia. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że francuski filozof robi to, korzystając wprost z awangardowej retoryki nowego otwarcia; przywołując po raz kolejny w nowoczesności prawdę o byciu zniewolonym przez dyskurs władzy i obietnicę emancypacji. Słowem, oferując nam po raz kolejny wolność. Pisma filozoficznego beniaminka francuskich historyków sztuki, nie posiadają – jak się wydaje – specjalnego poważania w kręgach filozofów francuskich. Być może jego dzieła nie stanowią najsilniejszego ognia myśli spadkobierców Athussera; w oczywisty sposób pozostają zależne od krytycznej analizy dyskursów społecznych Michaela Foucaulta, którego koncepcji wydają się jedynie błędym odbiciem. Na pewno zaś zaprezentowany nam dotąd przez wydawnictwa „Krytyki Politycznej” i „Ha!artu” wybór jego pism nie potwierdza rangi, jaką usiłuje się nadać Rancièreowi w dyskusjach. Niewątpliwie natomiast jest wielki francuski sukces jego *Estetyki jako polityki* jako propozycji filozoficznej łatwo popularyzującej się, dającej ujście politycznym ambicjom współczesnych awangardowych artystów, dla których Duchampowski gest artystycznej wolności już się zużył. Którzy potrzebują ożywienia rzeczywistej przestrzeni konfliktu pomiędzy władzą i masami po to, by sztuka awangardowa stała się na powrót działaniem znaczącym. Odkryciem wielkiego społecznego kłamstwa w pozorach tego, co uważamy, za obowiązuje. A jednak powtórzenie Rancièreowskiego sukcesu to nie lada pokusa dla przedstawicieli polskiej nowej lewicy. Wiąże się z nim bowiem rzeczywisty rewolucyjny entuzjizm odkłamywania zawłaszczanej przez nieuprawnione

→

←
do tego znaki przestrzeni. Być może to jedyna rzecz, która może uprawdopodobnić sztukę, realizującą się całkowicie w warunkach przemysłu kulturowego, jako prawdziwy język wspólnoty. Nic dziwnego, że właśnie rozmaitego typu lewicowość najlepiej się na naszym rynku idei sprzedaje; cóż może być wdzięczniejszego do zeżarcia od młodości i prawdy?

Powrót do lat romantycznej adolescencji, do XIX wieku, kiedy emancypacja mas pozostawała rzeczywistym zadaniem dla kulturalnych, oświeconych elit – oto marzenie współczesnej, nie tylko artystycznej lewicy. Rancièreowska idea niezapomnianego komunikatu, jaki łączyłby wprost filozofa i robotnika w uwspólniającym ich doświadczenia politycznym przedstawieniu – jaki określa się tu estetycznym reżimem sztuki – to *de facto* rodzaj awangardowej utopii, proklamującej konieczność przekroczenia granic pomiędzy życiem a sztuką.

Jankowicz, wskazując więc na aspekt zaangażowania obecny w każdym w zasadzie nowoczesniej pojętym autonomicznym geście z tej perspektywy – podobnie jak Rancière – nie odkrywa nowych interpretacyjnych galaktyk. Sztuka z ducha autonomiczna zawsze posiadała polityczne afiliacje, nawet jeśli w okolicy polityki wpisywała się tylko poprzez manifest; autonomia dookreśla się zawsze dzięki krytyce, krytyka zaś to działanie wobec wspólnoty. Autorytet francuskiego filozofa jest natomiast niewątpliwie potrzebny nowej lewicy do wypracowania takiej formuły zaangażowania literatury, która byłaby bardziej ambitna i bardziej zadawalająca intelektualnie niż dotychczasowe próby Igora Stokfiszewskiego, próbującego przystosować do odczytywania współczesnych działań awangardowych język krytyczny wykorzystywany przez schyłkową, zdeformowaną, skrajnie sprymitywizowaną stalinowską odmianę marksistowskiej estetyki. Być może warszawskim krytykiem kieruje szal polemiczny; być może robi on sobie – jak sugeruje Jankowicz – z szanownych czytelników tak zwane jaja. W każdym z tych wypadków jednak – co zauważyć warto – słaby intelektualnie argument pozostaje właśnie takim słabym argumentem; kiepski żart pozostaje kiepskim żartem; krytyczny tekst, którego wartość nie przekracza wartości papieru, na którym drukowana jest „Gazeta Wyborcza”, także niczym innym nie jest.

Autorytet Rancière'a jest nowej lewicy, przynajmniej w sferze krytyki estetycznej, nieodzowny – po to, by mogła przystosować dla swoich potrzeb pojęcie autonomii sztuki, bez którego o współczesnej awangardzie nie da się dzisiaj nijak rozmawiać.

Taka sztuka zawsze posiadała polityczne afiliacje, nawet jeśli w okolicy polityki wpisywała się tylko poprzez manifest. Rancière nie mówi na jej temat nic nowego. Jego autorytet natomiast świetnie się nadaje, aby podżywać autentyzm dążeń współczesnych *happenerów*, jacy – znowu – mogą od idei *happeningu* jedynie odcinać kupony. Czy należy doceniać współczesne awangardowe działania ze względu na czystość intencji? Ze względu na sprawiedliwość dziejową? A może po prostu jest w nich coś... pięknie niepotrzebnego?

*

Tymczasem w Polsce dogmat o polityczności estetyki w oczywisty sposób ustanawia ideologię sztuki, która w dyskusji o literaturze realizuje się jako dyskurs roszczeniowy o pewnej hegemonii. Doskonale to widać na przykładzie tekstu Igora Stokfiszewskiego *Co znaczy dzisiaj być polską pisarką*. Całość zbudowana tu zostaje przecież na przesłankach drogi sercu współczesnego czytelnika. Mamy więc założenie o „wielości spojrzeń” naprzeciw kierujących się ontologią popularną, liberalnych i konserwatywnych projektów społecznych, w związku z którymi wszyscy widzimy świat tak, jak na reklamach. Mamy postulat wielości narracji, przedstawiających mnogość światów, naprzeciw trady-

cyjnych opowieści utrwalających świat jeden – boski i telewizyjny. Mamy konieczność komplikowania przedstawień poprzez eksperymenty kompozycji czasu i przestrzeni naprzeciw jednego czasu i jednej przestrzeni zorientowanych na zysk, kapitalistycznych pracodawców. W tekście Stokfiszewskiego, który w odróżnieniu od manifestów z lamów „Gazety Wyborczej” czy „Tygodnika Powszechnego”, miałby być – jak sugeruje to Jankowicz – napisany tym razem serio, dochodzi do przeciwstawienia tego, co idzie młode i śpiewa, temu, co stare i co w oczywisty sposób opisuje się jako inwalidne. Ciekawe, jak wszystkie postulaty politycznego krytyka, towarzyszące od dłuższego czasu naszej i jeszcze dłuższego zagranicznej literaturze, pozostają znaczące dla wielu artystów powiązanych z krytycznymi nurtami sztuki awangardowej XX wieku – żeby nie powiedzieć, że są po prostu awangardowymi oczywistościami. Cóż w rzeczywistości różni burżuazyjnego Joyce'a, który poprzez swoje przedstawieniowe powieści utrwał niesprawiedliwy porządek świata od „genialnego” Sieniewicza, który w udatny sposób w swojej *Rebelii* realizuje postulaty nowoczesności Stokfiszewskiego? Czy faktycznie całe życie utrwalający wartości i ideały gospodarki kapitalistycznej burżuazyjni poeci – Różewicz i Miłosz – utrwalali je właśnie, tworząc przedstawienia rzeczywistości o ujednoczonej czasoprzestrzennej perspektywie, promującej pewien preferowany przez przemysł kulturowy, jednowymiarowy obraz rzeczywistości? Z czym walczy Stokfiszewski? Za co chce zginąć? Wygląda na to, że całkiem szlachetnie próbuje walczyć przeciw jednej formie realizmu, propagując przy tym inną, lepszą, bo prawdziwą jego formę. Chodzi więc zapewne o to, żeby w serialach telewizyjnych – które przecież są właśnie skomplikowane, wielowątkowe i amorficzne – występowały także gejskie rodziny błogosławione przez nowego, czarnego papieża przy westchnieniu radości nieobecnej ciałem wspólnoty. Niewątpliwie wychwalane przez niego produkcje polskiej młodej prozy znajdują się na poziomie bliskim tej wizji. Czy razem z nim zginę, bo ja także jestem za równymi prawami dla całej ludzkości? Byłby to interesujący gest estetycznego samobójstwa. Ale może nawet i zginęłabym, bo łatwo mnie do różnego typu wybuchowych eskapad namówić – jako krytyczka prawicowa mam takie sentymentalne, burżuazyjne odchylenie. Dlaczego jednak z owych z ducha poststrukturalistycznych, negatywnych postulatów prokuruje mi się tu system równie dogmatyczny, co opisywana przez Stokfiszewskiego wcześniej ze szczegółami „ontologia popularna”? System, w którym „konieczne jest przełamanie pojedynczego spojrzenia”, w którym „należy komplikować narrację”, w ramach którego w pewien sposób myśleć „trzeba”, jeśli nie chce się stanąć po stronie tego, co stare i niesprawiedliwe. System w związku z którym, muszę uznać za arcydzieło kolejną, niezwykle wprost słabą książkę Mariusza Sieniewicza?

Dlatego, już nie Igorowi Stokfiszewskiemu, ale Grzegorzowi Jankowiczowi chciałabym powiedzieć z pełnym przekonaniem, że kociołek zepsuty jest faktycznie od dawna. Dotąd wydawało mi się, że w tym tkwi cały jego urok, jak i czar nieustannych prób drutowania. Nie przypuszczałam jednak, że jeśli wytknę komuś nieudolny styl, w jakim stara się go naprawić, będzie się mi wytykać brak poczucia humoru. Trudno odmówić tu racji Jankowiczowi. Jakim mianem nazwać kogoś, kto by przypuszczał, że za pomocą niezbyt subtelnej filozofii post-marksistowskiej można serio zdutować nasz kociołek? Po prostu brakuje słów... Warto zauważyć jeszcze na marginesie, że zarzucanie braku poczucia humoru domyślnym przeciwnikom to w marksizmie stara tradycja. Zrozumiałeś i przyjąłeś – dobrze. Nie przyjąłeś – chyba nie przypuszczałeś, że na serio używaliśmy tej niezwykle naiwnej argumentacji; posłuchaj uważnie jeszcze raz... Jak to się nazywało? Polityka kulturalna? I cóż z tego, że współczesna hegemonia lewicowego dys-

kursu jest delikatna, że daje jednostce duże możliwości rozwoju własnej autonomiczności w pewnych określonych ramach. Wobec dyskursów prawdziwie emancypacyjnych krytyka polityczna nie spełnia obietnicy wolności, która stanowi ich najgłębszą motywację. Usuwa bowiem z przestrzeni publicznej możliwość różnicy (nie można nie być politycznym) i możliwość ironicznego samounicestwienia się (wszyscy wiedzą, że z poważnych politycznych intencji się nie żartuje). Wobec dyskursów powiązanych z estetyką zaś, jakkolwiek w korzeniach swojego estetycznego reżimu sztuki sam francuski filozof widzi aprioryczne kategorie poznawcze wywiedzione bezpośrednio od Kanta, dokonuje innego typu sprzeniewierzenia. Dostrzegając estetyczność Kantowskich, intelektualnych systematyzacji postrzeżeń jako środków porządkowania, a zarazem udostępniania widzialnego, zapominamy o tej fundującej ją cesze estetyki, którą stanowi jej po kantowsku rozumiana bezinteresowność. Bezinteresowność estetyki, która przez Rancièreowską reinterpretację nie została uszanowana, skoro jako bezinteresowność właśnie, więc przestrzeń jakoś semanticznie pusta, rozmaitymi innowacyjnymi ideami nasiąka niezwykle łatwo. Bezinteresowność to pewna cecha naszego doświadczenia kojarzona nie tylko z estetyką; powszechnie łączy się ją także z przyjaźnią, czasami z miłością. Czy dałoby się połączyć bezinteresowność z polityką?

Ciekawie na to pytanie odpowiada Walter Benjamin w swoich szkicach o Baudelaire, odwołując się do uwag Marksa na temat spiskowców zawodowych, których uważa raczej za członków bohemy, niż za prawdziwych zaangażowanych komunistów. Autor *Estetyki jako polityki* od Benjamina się odcina, by móc powiedzieć współczesnym sobie awangardzistom, że estetyczne gesty mogą być w perspektywie społecznej użyteczne. Benjamin napisał najpiękniejsze szkice o eksperymencie poetyckim Baudelaire'a – pełne obrzydzenia, fascynacji i ironii – nie pozostawiając złudzeń co do tego, że prawdziwa sztuka kieruje się zawsze tylko swoim własnym interesem. Tak oto cytuje Marksa charakterystykę zawodowego konspiratora, którego wcieleniem pozostawał dla niego właśnie autor *Kwiatów zła*: „Jedynym warunkiem rewolucji jest dla nich należąca organizacja spisku... Rzucają się na wynalazki mające dokonać rewolucyjnych cudów: bomby zapalające, maszyny burzące o działaniu magicznym, bunt, tym skuteczniejsze, w sposób cudotwórczy i zaskakujący, im w mniejszym stopniu wykazują racjonalną postawę. Zajęci sporządzaniem tego rodzaju projektów, nie mają celu innego jak najbliższy przewrót panującego rządu i darzą głęboką pogardą bardziej teoretyczne oświecenie robotników co do ich interesów klasowych” (*Paryż II cesarstwa Baudelaire'a*, tłum. H. Orłowski, w: *Anioł historii*, s. 339).



Joanna Orska

krytyczka literacka, literaturoznawca. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004) i *Literackie narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006).

Wiersze Seamusa Heaney'a

w przekładzie Pawła Marcinkiewicza

Skunksica

Podniesiony, czarny, pasiasty i jedwabisty jak ornat
Na mszy pogrzebowej, ogon prowadził skunksicę
Niby na defiladzie. Noc w noc
Oczekiwałem jej, jak gościa.

Rzenie lodówki rozdzierało ciszę.
Światło znad biurka miękło za werandą.
Na drzewku majaczyły małe pomarańcze.
Czułem się spięty, jak podglądacz.

Po jedenastu latach znów pisałem
Listy miłosne, obracając słowo „żona”,
Jak beczułkę w piwnicy, jakby smukłe samogłoski
Przeobraziły się w nocny ląd i powietrze

Kalifornii. Piękna, bezużyteczna
Woń eukaliptusa przypominała o twojej nieobecności.
Wypicie łyka wina odurzało
Jak wdychanie ciebie z zimnej poduszki.

Wtem się zjawiała, uważna i olśniewająca,
Zwyczajna, tajemnicza skunksica,
Mitolologiczna, zdemitologizowana,
I obwąchiwała deski pięć stóp ode mnie.

To wszystko wróciło do mnie wczoraj wieczorem,
Wywołane przez czarny deszcz ubrań, gdy szliśmy spać,
A ty, z pochyloną głową i podniesionym ogonem,
Szukałaś w szufladzie nocnej koszuli z dekoltem.

Żniwny wianek

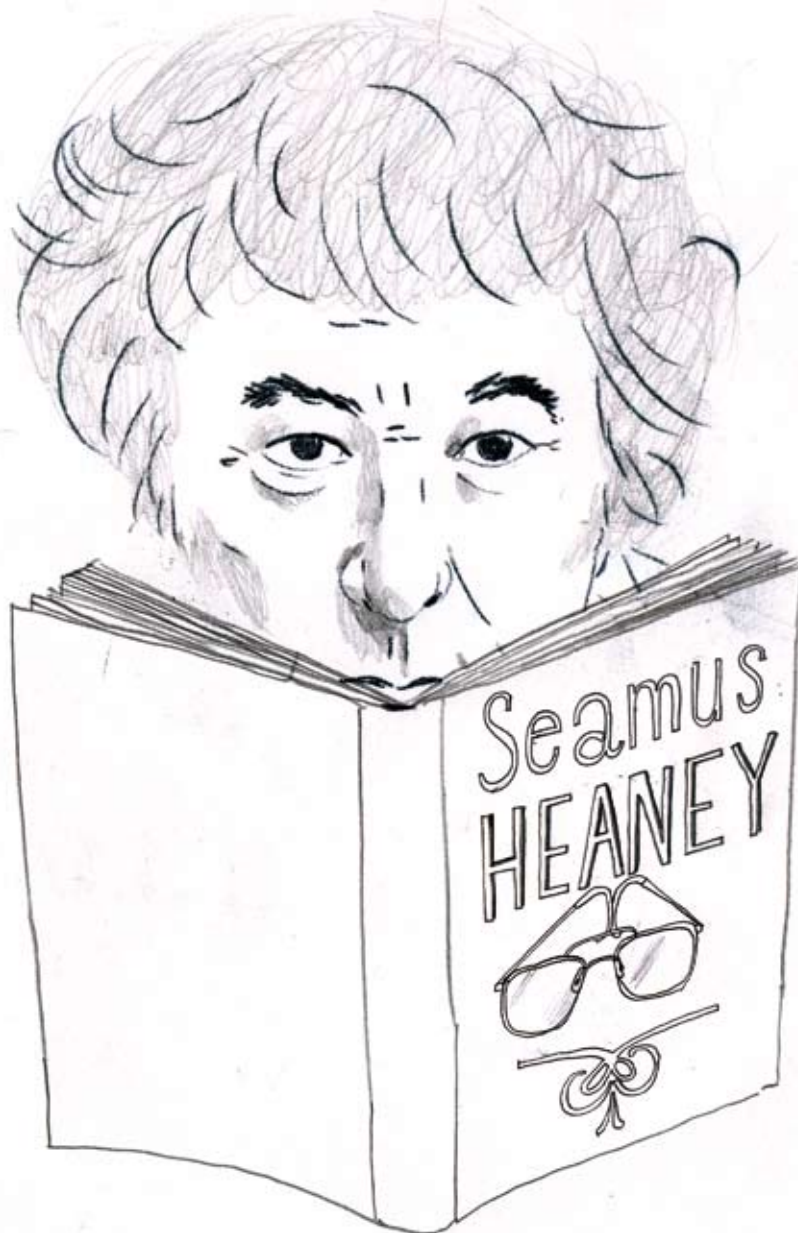
Gdy układałeś żniwny wianek,
wplątałeś dojrzałą ciszę ze swego wnętrza
W pszenicę, której nie ima się rdza,
Co się rozświecła w swych pętlach, naprężona
W rozpoznawalną koronę
Jednorazowy węzeł miłosny słomy.

Ręce, które starzały się przy gałązkach jesionów i laskach,
I owijały ostrogi pokoleniom walecznych kogutów,
Wróciły do swego daru i pracowały w misternym skupieniu,
Aż ręce poruszały się, jak we śnie,
Poznaję go i muskam, jak pismo Braille'a,
Zbierając niewypowiedziane pokłosie z dotykanej rzeczy.

I, gdy ciekawie zaglądam w jego złociste pierścienie,
Widzę nas między kolejowymi nasypami, jak idziemy
W wieczór wysokich traw i rojów ochotek:
Słup niebieskiego dymu, wieczne zagony, pług pod żywoplotem,
Ogłoszenie o sprzedaży na ścianie wygodki –
Ty ze swoim żniwnym wiankiem w klapie kurtki,

Ja z wędką, już stęskniony za domem
Od ogromu tych wieczorów, gdy laską ciąłś
Końce chwastów i liście krzewów,
I wciąż nią uderzasz spoza czasu – uderzasz, a niczego
Nie ranisz. Tamta pierwotna okolica
Wciąż ma język związany w twój słomiany węzeł.

„Na końcu sztuki jest spokój”,
To dobre motto dla tego kruchego przedmiotu,
Który przybiłem do drzwi sosnowej szafy,
Jak sidła zastawiane na ptaki,
Z których przed chwilą wyrwał się duch zboża:
Choć tyle, że wypolerował je dotykiem i ogrzał.



Seamus Heaney

(ur. w 1939 r. w Mossbawn w Irlandii Północnej). Jest autorem dwunastu tomów wierszy, z których ostatni, *Okrąg i okrąg*, ukazał się w 2006 r. Popularność zdobył już na początku swej kariery publikacją entuzjastycznie przyjętą przez krytykę tomów *Śmierć naturalisty* (1966) oraz *Drzwi do ciemności* (1969), w których zarysowały się

najważniejsze cechy całej jego późniejszej twórczości. Jest laureatem wielu nagród literackich, w tym Nagrody Nobla (1995). Wielokrotnie gościł w Polsce. W październiku br. przyjedzie do Krakowa na zaproszenie wydawnictwa Znak, które wydaje jego *Wiersze wybrane*. Prezentowany przekład pochodzi z tego tomu.



Z panem Skrzydółko

Małgorzata Rejmer

Każdego piątego dnia miesiąca, także w niedzielę, do mieszkania przychodziła złamana wpół starucha, z garbem podobnym do skorupy. Chociaż jej palce były powykęcane artretyzmem i chociaż wiem, że mieszkała sama, na sobie miała zawsze tę samą koszulę w jasnym, sinawym kolorze, starannie zapiętą na mnogość drobnych guzików. Do tego płócienne spodnie i tanie buty przypominające tenisówki. Skórę miała bladą, poroziąganą, nos opadający na górną wargę i oczy starczo wodniste, położone tak daleko od siebie, że zwracało to uwagę zaraz po dostrzeżeniu garba. Chociaż starucha dzwoniła długo i zajadle, przystawałam pod drzwiami, nasłuchując jej sapania, i aż do trzeszczenia naciągałam chwilę, po której musiałam już otworzyć drzwi. W tym czasie starucha świszczała ze złości, tak jakby wyczuwała mnie, stojącą po drugiej stronie.

W przedpokoju dawałam jej pieniądze, które przeliczała, raz po raz śliniąc palce, a potem szybko rozglądała się, próbując dostrzec jak najwięcej, nie

ruszając się z miejsca. Nie pytała mnie o nic ani nie odzywała się. Kiedyś tylko powiedziała: „Powinna tu pani przewietrzyć”. Potem po mieszkaniu chodziłam, na różne sposoby powtarzając to zdanie: cicho i głośno, wolno i szybko, śpiewnie i charcząco, a potem starałam się już tylko jak najlepiej mówić staruchą, która ostatnie słowo wymawiała zupełnie płasko, z poświętem płózając je po podłodze.

Kiedy zamykała za sobą drzwi, patrzyłam jeszcze przez wizjer na chylącą się do ziemi postać, w stłumionym świetle klatki schodowej niemal szarosiwą, oddalającą się powoli, na wygiętych nogach w miękkich tenisówkach. Tylko mnie garb interesował. Patrzyłam na garb oddalający się ode mnie.

Czy ta kobieta ogląda w lustrze swój garb, zastanawiałam się. Kiedy ostatnio widziała się nago? Jak zapina guziki koszuli? Czy obcina paznokcie u nóg?

Przystawałam w oknie, mając nadzieję, że dojrzę jeszcze staruchę, lecz ona niemal natychmiast zniknęła za zakrętem ulicy, a ja miałam przed sobą to samo, co zawsze: rozległy płat ściany z jednym zasnutym oknem, plejadę chwałostów porzebijanych przez warstwę żwiru i rząd kamienic po prawej, z pierwszoplanowym kinem Kamczatka i zakładem krawieckim smutnym jak pogrzeb, zmatowiałym ze starości, w którym musi szyć wypłowiały pan z tektury, z siwym posępnym wąsem, dąsem, płąsem, śpiewałam sobie piosenkę z wleczonych samogłosek.

Lecz zaraz zamykałam się, ponieważ nie wiem, czemu się śpiewa, gdy nie ma do tego powodu. Cisza jest czysta, bezkresna, po co ją rwać. Ciągłe się w ściany wsłuchuję. W łazience z kranu skapuje dźwięk. I dźwięk. Się szarpiąc, otwieram drzwi balkonowe i wtedy słyszę szum miasta, i ciszę rozdiera skowyt i ujadanie psów, i chociaż wychyłam się przez poręcz balkonu, nie widzę ich. Samogłoski nadymają się. Na balkonie po drugiej stronie ulicy stoi kobieta ubrana na czarno. Czarny to przepaść lub gniew. Rur-ki piszcze-li wyzu-te ze szpi-ku, powtarzam. Wracam do pokoju, siadam przy biurku, i palcem w blat biurka stukając, skanduję: rur-ki piszcze-li wyzu-te ze szpi-ku. Kwiku! Kwiku! Kwiku!

Potem przyciszam się. Idę do kuchni i otwieram drzwi lodówki. Patrzę. Zamykam. Drzwi lodówki otwieram. I patrzę. A w środku są tylko pęczki zeschnięte rzodkiewki, która udaje czarne pancerze chrząszczy. Zawsze proszę panią, żeby kupiła mi pęczek rzodkiewek, bo tak naprawdę hoduję chrząszcze. Mam ich już sto małych chrząszczy. Dwieście tysięcy ich mam. Mama kazała mi jeść rzodkiewki, bo od nich pochodzi zdrowie. Podawała mi rzodkiewki prosto do ust i mówiła że życie mierzy się w bólach. Mówiła: „Będziesz dźwigała torby pełne bóli, tylko nie będziesz miała gdzie z nimi iść”. Na pewno bym miała gdzie iść, gdybym mieszkała z panem Skrzydełko. Byłby tu przeszedł w piąty miesiąca dzień. Kiedy po czynsz przychodzi zdobiona garbem starucha, od razu staje mi przed oczami mój pan Skrzydełko, z jedną łopatką wystrzeloną w górę jak ostry kąt. Łopatką kłującą powietrze. Pod ciężarem skrzydełka plecy pana Skrzydełko dzień po dniu coraz bardziej kulają się w kułak, a on wychodząc codziennie z domu, z rozpaczu zaciska pięść. Często widziałam go przez okno, jak wcześniej rano sunął przytłoczony ciężarem kamienic, stawiając drobne kroki, ubrany w ten sam od lat płaszcz, który wydawał się za krótki, i te same od lat buty, które wydawały się za duże. A jednak był bardzo staranny i biła zeń jakaś szlachetność, kiedy niezdarnie, jak gdyby zastanawiając się, strzepywał niewidzialny kurz z mankietów płaszcza, albo raptownie zmieniał rząd płyt chodnikowych, po których szedł, jak gdyby chciał zejść z drogi niewidzialnej przeszkodzie, a może uchronić przed zdeptaniem muchę lub mrówkę, jedyne istoty słabsze od niego. Mój pan Skrzydełko szedł i obawiał się, oddychał i obawiał się, jadł i obawiał się, a potem spał i wreszcie się nie bał.

Po jakimś czasie nauczyłam się rytmu jego kroków, i kiedy szedł, miałam wrażenie, że czuję każdy jego nerw, każde napięcie mięśnia, i że kontroluję jego wydech i wdech. Nawet gdy z jakiegoś powodu nogi splątywały mu się i zmieniały tempo, miarowym uderzeniem palca w szybę naprowadzałam je na właściwą drogę. Przechodząc moją ulicą, pan Skrzydełko musiał przez chwilę odczuwać spokój – to tylko ja, ja tylko, ja, czuwałam nad drogą i reżyserowałam każdy jego krok, każde wyciągnięcie nóg, tak by stopy raz po raz, bez żadnych wątpliwości, wyczuwały ziemię.

Pan Skrzydełko wiedział, jak mi się odwdzięczyć. Tuż za zakładem krawieckim, a więc tam, gdzie mogłam najlepiej go widzieć, przystawał na chwilę przed kinem Kamczatka, czynnym tylko w soboty i niedziele, i mi pozwalał sobie oglądać. Kolebiąc się z nogi na nogę, ze szpikulcem skrzydełka, na moich oczach pnącym się w górę, wpatrywał się w splowiałe plakaty filmowe, niezmieniane od lat. Ruch jego głowy przypominał literę zet: oczy omiatały kolejno *Podróże Guliwera*, *Czarodzieja z Krainy Oz*, *Dusze na sprzedaż*, *24 godziny miłości* i mój ulubiony film, *Dziewczyna, która została w domu*. Przy nim najdłużej przytrzymywał wzrok. Po drugiej stronie ulicy, stojąc w oknie napięta jak struna, szybko wygładzałam włosy i przygryzałam usta, by były bardziej czerwone. Gdyby tylko chciał, mógłby mnie mieć. Gdyby tylko raz spojrzął w bok i nieznacznie przechylił głowę, zobaczyłby mnie – oddaną, tklivą i już na zawsze mu wierną. Czasem nie wytrzymałam i podskakiwałam niezdarnie, żeby dostrzegł mnie, rozmytą za brudną szybą. Stukałam w okno, wołając: „Panie Skrzydełko, to przecież ja! Panie Skrzydełko, czy pan widzi mnie?”. Ale on nigdy nie patrzył w górę.

Wszystko skończyło się, kiedy ktoś opowiedział mi o moim śnie. Bo przysniło mi się, że trzymam w dłoniach coś podobnego do nasionka drzewa. Miało duży, owalny żółty środek, przypominający wydłużone jajo, i skrzydełka, brązowe, po jednej stronie pokryte niebieskawymi plamami, przypominającymi grzyba lub pleśń. Zaczęłam je szorować, pleśń zbierać szczoteczka. I nagle zrozumiałam: trzymam w ręku miejsce, w którym dojrze dziecko, przecież nie włożę go sobie z powrotem do środka. Już nigdy nie dojrzeje we mnie dziecko. A jak zadrzałam, nasionko wypadło mi z rąk.

Nie wiem, naprawdę nie wiem, kto mi o tym powiedział, ale w następny dzień po moim śnie pan Skrzydełko nie pojawił się na ulicy, chociaż wpatrywałam go o tej samej godzinie co zawsze. Bałam się że zajęła go choroba, ale nie było go cały czas, przez wszystkie kolejne dni. Wyobrażałam sobie, że na ulicę spada deszcz moich włosów, cienkich jak babie lato, i na ich grubej warstwie widać każdy odcisnięty krok pana Skrzydełko, nawet ten, którego jeszcze nie postawił. Wyrzywałam sobie włosy i patrzyłam, jak spadają, a potem wyobrażałam sobie, że stąpa po nich pan Skrzydełko, i każdy włos przesuwa się, jak w kalejdoskopie tworzy inny wzór. Wyobrażałam sobie, że pan Skrzydełko idzie przez moją ulicę, staje przed moim oknem, macha do mnie, a potem znika, i zaraz słyszę dzwonek do drzwi, otwieram je, i staje w nich pan Skrzydełko, uśmiechając się chytrze, bo wie o czymś, o czym ja jeszcze nie wiem, a bardzo chciałabym wiedzieć. Ręce ma schowane za sobą, i nagle stuka żelówką o beton klatki, jakby sobie przytupywał, i zza pleców wyjmuje moje nasionko, i mówi: „Wiem jak je włożyć z powrotem, pomogę ci”.

I kiedy tak o tym myślałam, ciszę rozerwał dzwonek do drzwi. Pobiegłam, nie widząc niczego dookoła, nie widząc, że w przedpokoju kalendarz wskazywałby piąty miesiąca dzień, gdybym kiedykolwiek zrywała jego kartki, i gdybym w ogóle go miała. Otworzyłam drzwi i zobaczyłam w nich staruchę, tak samo posępną jak zwykle.

Zawołałam: Czy pani wie, gdzie znikł pan Skrzydełko?

Pan Skrzydełko? zapytała starucha.

Tak, pan Skrzydełko, krzyknęłam. Ten, który codziennie o siódmej rano idzie wzdłuż mojej ulicy, żeby przystanąć przy kinie Kamczatka i obserwować stare plakaty.

Nie znam nikogo takiego, powiedziała starucha.

Musi go pani znać, krzyknęłam. Przecież jest taki jaki ja! Przecież jest taki jak pani! Ma taki sam dziwny... Zgrubienie jak pani ma!

To ja mam jakieś zgrubienie? zdziwiła się starucha.

Wrzasnęłam: Ma pani garb!

Starucha wpatrywała się we mnie oszołomiona. Wyglądała, jakby szarża wściekłości toczyła w niej walkę z kulącym się strachem.

Ale ja nie mam żadnego garba! krzyknęłam i odwróciła się.

Wyszła tak szybko, że zapomniała wziąć moje pieniądze. Miesiąc później po czynsz przyszedł młody chłopak, który przedstawił się jako jej wnuk. Nie miał na sobie nawet śladu garba.



Małgorzata Rejmer

(ur. w 1985 r.), studiuje psychologię i kulturoznawstwo na Uniwersytecie Warszawskim w ramach Kolegium MISH. Współpracuje z miesięcznikiem „Lampa”, w którym publikowała recenzje, reportaże i opowiadania. Otrzymała I nagrodę w konkursie literackim Uniwersytetu Gdańskiego (2009), I nagrodę za reportaż w konkursie Planete Doc Review (2008) oraz III nagrodę w konkursie na prozę poetycką im. Witolda Sułkowskiego (2006). Mieszka w Warszawie.

Z Piotrem Sommerem

o jego nowych
książkach

rozmawia Krzysztof Siwezyk



Krzysztof Siwczyk: Drogi Piotrze, *Dni i noce*, tom Twoich wierszy, na który czekaliśmy dziesięć lat, wydaje mi się książką pyszną, którą dodatkowo wspiera wybór *Rano na ziemi*. Czy ten gest wydawniczy implikuje jakiś rodzaj lektury? Mam na myśli ciągłość Twojego „charakteru pisma”, jego stałe, konstytutywne cechy, jak chociażby dbałość o językowy niuans i optykę „twojej pojedynczości”, wyczuwalną w każdym wierszu.

Piotr Sommer: Nie wiem, czy implikuje. Wybór zaproponował mi do swojej serii Mariusz Grzebalski, a że przedtem miałem wybór przed kilkunastu laty, to przyjąłem propozycję z radością. Poza tym ciekawiło mnie, jak go skomponuje, zwłaszcza że poprzedni nie uwzględniał już wierszy z *Piosenki pasterskiej*, która wyszła w 99 roku, dwa lata po nim. Rzeczywiście nie było mnie w książkowym obiegu od dziesięciu lat. Tym bardziej jestem zaskoczony twoim zbiorowym „czekaliśmy”, którym posłużyłeś się w odniesieniu do *Dni i nocy*.

Na początku nie zdawałem sobie sprawy, że obie książki – *Rano na ziemi*, w której są wiersze z lat 1968–1998, i ta nowa – ukażą się prawie równocześnie. Ale tak wyszło, i może nawet jest w tym jakaś wygoda. Po pierwsze dla mnie, bo układanie wyboru pozwala lepiej rozumieć, co człowiekowi mniej więcej wyszło – nie ma w takim uprzytomnieniu chyba nic złego; po tych wszystkich latach byłoby nawet trochę dziwne, gdybym w tej mierze nic o sobie nie wiedział. Inaczej mówiąc, ustalenie spisu treści takiej książki jest w jakimś sensie dochodzeniem do większej samowiedzy, do – czy ja wiem – lepszego rozumienia własnego języka. U mnie to dochodzenie do lepszego rozumienia ma najwyraźniej jakiś spowolniony przebieg... co zresztą zupełnie mi dogadza. A poza tym czasem jakieś pojedyncze osoby podpytywały mnie w ostatnich latach o moje wiersze, a ja mogłem tylko wskazać im antykwariat. Więc może jest w tym również jakaś wygoda dla kogoś poza mną.

Słowem publikacja obu książek nie sugeruje żadnego konkretnego sposobu lektury: nie ma konieczności czytania ich łącznie ani czytania rozłącznie, nie ma w ogóle konieczności ich czytania, ale dzięki temu, że tom *Rano na ziemi* się ukazał – a cieszy mnie w nim i to, jak wygląda – taka bardziej „ciągłościowa” lektura jest w każdym razie do pomyślenia.

A co do samej ciągłości – jestem dwumyślny. Z jednej strony wolalbym nic o tym odautorsko nie orzekać, z drugiej – ciągłość między wierszami z tomu *Rano na ziemi* i wierszami z *Dni i nocy* wydaje mi się oczywista, jak mech w lesie.

Odnoszę wrażenie, że *Dni i noce*, na poziomie motywów i tematów, rozgrywają kwestie, o które tak oto zapytywałeś w wierszu *Przed snem z tomu Pamiętki po nas*: „Opis pogrzebu, opis ślubu,/ starzenia się i odgrzebywania wspomnień –/ i z tej bezradności wyrazić na koniec/ głęboką wiarę w sztukę,/ w słowo pisane?” Czy *Dni i noce* są aktem poetyckiej wiary w słowo pisane, czy może już nie?

Jak tak stawiasz pytanie, to sugerujesz, że poprzednie książki były przede wszystkim, hm, „aktem poetyckiej

wiary”, ale że teraz z bogobojnego członka kongregacji zamieniłem się w jakiegoś, zgiń-przepadnij maro, ateistę, który może nawet poetyckiego sumienia nie ma.

Czy w wierszu, który przytaczasz, we frazie „głęboka wiara”, a może i w całym pytaniu, nie słyhać dziś żadnej ironii? Mówię „dziś”, bo *Pamiętki po nas* pisałem i układałem ponad trzydzieści lat temu – ironia miałyby się prawo stępić albo unieczystnić. Ale mnie się wydaje, że sens obu słów jest w tym zdaniu podcięty. Bo chyba nawet wtedy ciężko byłoby mi wsadzić do wiersza wyrażenie typu „głęboka wiara”, czy jakkolwiek inny gotowiec językowy – serio, bez skromnego choćby przekrzywienia. Dziś byłoby może jeszcze ciężiej, ale to, mam nadzieję, nie znaczy, że *Dni i noce* są wyrazem niewiary autora w mowę wiersza. Poetycka wiara albo niewiara, jeśli to w ogóle rzecz warta namysłu, nie jest chyba czymś niezmiennym – i jedno i drugie zmienia natężenie, niemal zależnie od pogody albo dnia tygodnia, jak oddech albo uśmiech. A ja w dodatku do kategorii „wiary”, która miałyby mierzyć stosunek autora do słowa pisanego, nie jestem zbyt przywiązany. Niektórym słowom wierzy się bardziej, jeśli wypowiadają je niektórzy ludzie, czasem zresztą i tu może się zdarzyć jakaś pochopność, ale żeby ogólnie wierzyć w słowo pisane – to nie.

Grzegorz Jankowicz, komentując na łamach „Tygodnika Powszechnego” Twoją nową książkę, poddaje drobiazgowej analizie „czas” w tych wierszach, ich temporalną dynamikę, która dąży do zapisu jakiejś nieubłaganej cykliczności, która pozbawia nas rzeczy, wspomnień, bliskich, i wreszcie wywłaszcza nas „z samych siebie”.

Naprawdę uważasz, że Grzegorz Jankowicz tak ustawił ten niby-mój koncept czasu? Że ten czas taki nieubłagany? To by chyba było przegięcie, ale ja tego w recenzji nie zauważyłem. Moje mówienie o tym, jak czas chodzi w mojej własnej książce ma chyba mało sensu – co z tego, że mnie się zdaje, że on, ten czas, ma w sobie nawet jakąś lekkość albo i przestronność. Moje wyobrażenie o tym, co się w wierszu dzieje, może być mało miarodajne. Czas wydaje mi się „w ogóle” czymś przewiewnym i przestronnym, bo się na ogół wiąże z konkretną przestrzenią – i różne czasy układają się z różnymi przestrzeniami. On sobie na moje oko raczej przepływa i wędruje, w mniejszym stopniu upływa albo „przemija”. Przemijanie czasu w ogóle wydaje mi się jakoś wątpliwe. A jeśli już musi przemijać, to niekoniecznie zaraz nieubłaganie albo boleściwie – boleśniejsze mogą być inne rzeczy.

Jeśli medytacja o czasie gra w mojej książce rolę tak pierwszoplanową, jak to stoi w recenzjach – czy to prawda, nie wiem – to jest, tak mi się zdaje, czas całkiem intensywnie doznawany, ale nieostentacyjnie, chciałbym mieć nadzieję, zaświadczy. Wiersz bywa świadectwem tej ciągłości i „przepływności” czasu, przechodzenia z jednej fazy czasu do drugiej – niekoniecznie w jednym, tym najbardziej oczekiwanym kierunku, czasem również wstecz. Między innymi dlatego „nieubłaganość” nie wydawałaby mi się pomysłem trafnym. W książce jest na przykład wiersz *Chłopiec*, któremu, jak sądzę, udaje się pokonać ka-

wątek tej drogi pod włos czasu. A może wiersz to nie tyle świadectwo ciągłości czasu, ile jej ujawnienie – i swego rodzaju ciąg dalszy? „Ujawnienie”, bo czas nie zawsze lubi obnażać się sam z siebie – samemu okazywać własną ciągłość. Może okazanie ciągłości poczytywałby sobie za słabość? To ja go trochę próbuję ośmielić.

W Twoich wierszach elegijność nigdy nie jest podniosła, świetnie obywa się bez tej rękojmi patosu, jak w wierszu *Później*: „Kiedy już byłem bardzo dorosły/ i wszystko wiedziałem lepiej,/ Mama przejęła rolę dziecka./ Gotowa była nawet słuchać,/ ale się trochę nudziła”. Piotrze, co to znaczy „wiedzieć lepiej”? Czy wiersz „wie lepiej”, jak sobie radzić z traumatologią dnia powszedniego?

Później postawiłbym obok *Chłopca* – to też jest wiersz idący „wstecz”. I tutaj też „ja” wiersza mówi to zdanie – „wszystko wiedziałem lepiej” – nie całkiem serio. Czy ktoś sympatyczny, a wydaje mi się, że narrator tego wiersza jest postacią w miarę sympatyczną, mógłby serio wypuścić coś takiego z ust – i to na własny temat? To przecież też językowo-mentalny gotowiec. I ja, Krzychu, wyobrażałem sobie, że to zabrzmi nawet trochę komicznie – tak jak nieco komicznie wygląda, dajmy na to, dwudziestoletni młodzieniec, który wszystko wie lepiej i gotów jest tę swoją lepszą wiedzę głosić z otwartą przyłbicą.

A czy wiersz, język wiersza wie lepiej, co robić z traumą? Lepiej od kogo? Jeśli wiersz wychodzi, to chyba znaczy, że coś o tym wie, może nawet wie precyzyjniej niż inne języki, zdawałoby się mniej od mowy wiersza obce.

W gorzkim i pięknym kawałku *Na lekarstwo* coś nie-samowitego dzieje się z językiem. Otóż rozterka tego języka polega głównie na trosce o „nieprzegadanie”, czy o „niezagadanie” kluczowych momentów egzystencji, kiedy coś przytłaczającego dzieje się w cierpkiej sytuacji życiowej. Opisujesz scenę, w której wydarza się potencjalnie dramat, nigdy tego dramatu nie nazywasz. Ten kawałek to chyba tekst o „granicach” poezji, o jej zasadniczych ograniczeniach, czy może się fatalnie mylę?

Wydaje mi się, że się fatalnie nie mylisz. Tyle że ja tych wszystkich ciekawych rzeczy, o których mówisz, nie wiedziałem, kiedy wiersz, że tak powiem, kazał mi się zapisać. Twój komentarz pomaga mi uzmysłowić sobie, dlaczego zawsze coś w tym wierszu lubiłem. Mam ochotę powiedzieć, że twoja intuicja jest trafna, a jednocześnie nie umiem do twojego komentarza nic dodać. Nie wiedziałem tylko, że wiersz jest gorzki – może dlatego, że starałem się powiedzieć go w intonacji opisowo-objektywistycznej. A poczucie, że się do pewnego stopnia opisowi sprostało – nie wiem, czy ono tutaj akurat powinno mi towarzyszyć – jest chyba przyjemne, to taka niemal optymistyczna chwila: coś człowiekowi wyszło. Dlatego gorzkość, cierpkość, dramat – nic z tych rzeczy nie przyszłoby mi do głowy. Myślałem o tym wierszu jak o mniej lub bardziej udanej próbie jednozdaniowego opisu, który wręcz nie chce mieć nic wspólnego z tym, co przytłaczające – bo

←
ma do wykonania swoje skromne zadanie i próbuje się z niego wywiązać. I chciałbym mieć nadzieję, że jak coś jest ładne, jak coś ładnie wychodzi, to może jest w tym nawet jakaś słodycz, nie gorycz, prawda?

Gdzie jest humor w poezji? Jak mało kto potrafisz w lapsusach, drobnych językowych wpadkach zobaczyć fantastyczny kontekst, który pozwala „lepiej być”. Pytam o humor, bo *Dni i noce* mają momenty pięknego, niezapośredniczonego w żadnym koncepcie humoru, kiedy dajmy na to mówi „inny”, na przykład Młodszy.

Pytasz „gdzie”, w sensie: u kogo, tak? No, na przykład u Berrymana jest humor w poezji, zwłaszcza humor kompletnie sklejonny ze skrajną desperacją, i u Wata jest humor w poezji, nawet w tych tragicznych wierszach zsyłkowo-rosyjskich Wat nie traci instynktu dada, i u Reznikoffa jest humor w poezji, też często przełamany jakoś przez różne przykrości, i u Cage’a, na przykład w sposobie narracji, i u Kawafisa albo u Brechta, powiedzmy, że w takiej wyrafinowanej naiwnej miłości, czasem naiwnej do bólu, i u Enrighta, we wściekle rozpaczliwej elegii *In memoriam*, i u Białoszewskiego, w prywatnie ułożonej w ustach obserwacji, i u Charmsa, bo może Charms wiedział, jaki nieśmieszny los go czeka. No więc na przykład u tych poetów jest humor w poezji.

Ostatnio w „Kwartalniku Artystycznym” opublikowałeś nowe przekłady wierszy Davida Schuberta, poety obecnego w głośnej książce Johna Ashbery’ego *inne tradycje*. Ashbery kreśli nieco łotrzykowski obraz alternatywnego kanonu literatury anglojęzycznej. Czy mógłbyś naprędce dokonać czegoś analogicznego, jeśli chodzi o polską poezję XX wieku? Skądinąd wielokrotnie wskazywałeś w swojej esyście na potrzebę takowej alternatywy.

Rzeczywiście alternatywa jest u Ashbery’ego tylko nieco łotrzykowska...

Kiedyś myślałem o tym – i to nawet jakoś od dwóch stron. Najpierw chciałem ułożyć antologię poezji polskiej, niekoniecznie w ścisłym sensie tego słowa „alternatywnej”, ale z takim, powiedzmy, alternatywnym przechyłem – poezji raczej dwudziestowiecznej niż tylko powojennej – poczynając, dajmy na to, od Leśmiana i Wata, bo dla mnie Leśmian to też alternatywa. Wtedy Wat był głównie dodatkiem do Miłosza i trudno było sobie wyobrazić sytuację odwrotną. Dziś się to troszeńkę wyrównało – myśl, że Wat jest od Miłosza poety ciekawszy nie jest już całkiem egzotyczna. Nawet najbardziej zachowawcze środowisko literackie w Polsce – „Zeszytów Literackich” – zaczęło obstawiać Wata; niedługo usłyszymy, że go odkryli. Inaczej mówiąc, koncept alternatywy szybko się zmienia, zwłaszcza w kraju, w którym ciekawych poetów jest wprawdzie wielu, ale – inaczej niż na przykład w Stanach – da się ich jednak policzyć. Więc pewnie dziś odszedłbym od tego hasła, a myślałbym raczej o tym, co w dwudziestowiecznym wierszu polskim nadal najwyższe, najciekawsze, najbardziej energiczne, najaktywniej osobne, najmniej usilne i najmniej podrabialne.

Ale jak by to dalej wyglądało, wyszłoby dopiero w praniu, w trakcie myślenia o tym. Więc naprędce wdawać się w to bardziej detalicznie bym nie chciał. Ale dla przykładu z pewnością byłby tam i Jerzy Ficowski, i Miron Białoszewski, i Witold Wirpsza, i Andrzej Bursa, i Krystyna Miłobędzka, i Piotr Matywiecki, i Bohdan Zadura, i Julian Kornhauser, i Bożena Umińska, i Maciej Cisło, i Rafał Wojaczek – razem pewnie niewiele więcej niż trzydzieści nazwisk. Niektórych odkleciłbym od niemal całkowitej nieobecności, innych odklejać nie byłoby powodu, bo są nieźle zdomowieni. Dowiedziałem się, że powstaje właśnie antologia pomyślana cokolwiek podobnie, więc może moja przestanie być potrzebna – wcale nie będzie mi to doskwierało.

A później, niezależnie od myślenia o takim wyborze wierszy, zainspirowała mnie idea Johna Ashbery’ego. Tyle że w Polsce wyobrażałem to sobie jako edycję zbiorową – z krytycznoliterackim udziałem kilkunastu najwyższych poetów współczesnych, z którymi zresztą byłem już na konkretne teksty umówiony. Miały to być różne gatunki wypowiedzi – od klasycznych szkiców po dyskurs wierszem. Tym samym książka byłaby pokażniejsza od *innych tradycji* – Ashbery omawia tylko sześcioro pisarzy. Ja myślałem o kilkunastu poetach niedo-obecnym od dawna albo od zawsze, których potencjał ma ogromną siłę, na których przydałoby się spojrzeć po nowemu – część nazwisk pokrywałaby się z antologijnymi, część może nie. Jedyne tekst, jaki powstał – o Karpowiczu – napisał Zbigniew Machaj.

Kazałeś naprędce, a ja się i rozgaduję, i nie dopowiadam jednocześnie. I nawet już nie wiem, czy mówię na temat.

17 maja 2009 r.



Piotr Sommer

(ur. 1948), poeta, tłumacz. Opublikował ostatnio tom szkiców, *Po stykach* (2005), antologię przekładową, *O krok od nich* (2006), wybór wierszy *Rano na ziemi (wiersze z lat 1968–1998)* oraz tom wierszy *Dni i noce* (2009). Mieszka w Sulejówku.

Wiersze

Marcina Sendeckiego

[Gdybym cię nie zobaczył]

Gdybym cię nie zobaczył, nic by się nie stało.
I nic się nie stało, bo cię nie widziałem.
Sen tak potrafi dyrygować ciałem,
Że nic nie mając, wszystkiego mu mało.

Jakież to anioł tę rzecz przeinaczył?
Musiał mieć starte palce od wiecznych pretensji.
Uderzyć, wyparować, dać się wylogować: pół pensji
Na prąd, herbatko. Drugie pół na kwiaty.

Jeden goździk w kołczanie, jeden sus
Z nasypu. A pociąg w glorii nadmiarowych liści
Przemierzy las i stanie. Wąskousta stacja

W rejestrze korzyści ma kredkę do warg. Z wysoka,
Cna instancjo, zbudzone gawrony spoglądają na bloki
W karminowym sosie. Widać bardzo mało.

[Fioletowe pola]

Fioletowe pola, poboczne kolory.
Liść trzeba pobrać i zajrzeć do książki
Z kluczem i konkordancją. Uważać na cążki,
Bo się łatwo skaleczyć. Couching i mentoring

Przysporzą zapału. Suvenir z obiboka
Da sukces w miłości. Zamaskuj go kwieciami i łąką,
Miej wystąpienie i odbierz honory. Sobota
Wyskakuje jak korek z butelki, chce z ukosa

Zobaczyć, jak lgną do siebie gryka, rzepak, lucerna.
Powidok to karmelki dla wydziedziczonych, Kocham cię.
On tak nigdy nie mówi, kolosalnie utył

Przez te wszystkie lata, wiecowy agronom. Zza pazuchy
Na zjeździe i wrzutka na portal z odpowiednim
Tagiem. Con amore.



Marcin Sendek

(ur. 1967), poeta. Opublikował kilka książek z wierszami. Debiutował tomem *Z wysokości* (1992), ostatnio wydał *Trap* (2008) oraz *22* (2009), z którego pochodzą prezentowane wiersze.

Poezja, czyli zmowa recenzentów

Karol Maliszewski

To, co podaje się do wierzenia, do uznania za poetycką wielkość, wiąże się z werdyktami większych i mniejszych konkursów, z wydawnictwami i promocją, z czymś, co pozwalam sobie nazwać medialną obróbką.

Ten oczywisty banał zaczyna ostatnio pokazywać swą stronę cokolwiek złowrogą. Otóż z uporem bierze się pod uwagę wąski i określony krąg środowisk, nazwisk i poetyk. Przykładem takiej monopolizacji może być skądinąd pożyteczna działalność wrocławskiego Biura Literackiego. Postronnym obserwatorom zaczyna się wydawać, że wydawanie tomiku poza Biurem nie ma większego sensu. To znaczy autor i grono współpracowników będą szczęśliwi, natomiast książka – przebije się i nie wybiję. Podobno promocja tomiku poetyckiego w Polsce jest już ustawiona. Nie do końca w to wierzę, aczkolwiek zaczynam odczuwać niepokój, obserwując w ostatnich latach fakt „niezałapywania się” na podium wielu oryginalnych zjawisk, a przez „podium” rozumiem obszar zainteresowania krytyki, mediów i czytelników.

Tomik poetycki potrzebuje nieco bystrzejszych i prze-myślniejszych form promocji, niż jest to dane każdej innej książce. Być może jest tak, że Biuro Literackie wyspecjalizowało się w tworzeniu i doskonaleniu owych form, stąd efekty w postaci rozpoznawalności autorów Biura, rozgłosu popartego docenieniem i nagrodami. Kto się nie załapał na uznanie ze strony Biura, z trudem załapuje się na czyjekolwiek uznanie. To mnie niepokoi. Akceptacja Biura nobilituje zbyt automatycznie, stając się wodą na młyn dla leniwych dziennikarzy i recenzentów łasych na gotowce podsuwane przez Biuro, ślepo przyklaskujących tak tworzonym schematom i hierarchiom. Los poezji Miłosza Biedrzyckiego czy Macieja Meleckiego potwierdza te obserwacje. Wraz z zerwaniem ściślejszych więzi z Biurem zniknęli z pierwszoplanowego oglądu krytycznego, trafili do niszy. A szkoda, wcale nie są gorsi od nagłościonych poetów Biura. Łatwość tego znikania, zarządzania mocnym byciem i takimż niebyciem, ta jedna wielka manipulacja, bardzo mnie niepokoi. A także mechaniczne tworzenie hierarchii w oparciu o rzekome oklaski, błahe nieraz dowody brane z szumu i powietrza, z medialnej otoczki, z wartości promocji, a nie wartości tekstów i tomików.

Wciąż apeluję o osobiste ryzyko krytyka i zachęcam do tego, by mieć szeroko otwarte oczy. Widzieć małe serie, małe wydawnictwa, inicjatywy oddolne z trudem radzące sobie w tak zmonopolizowanym krajobrazie. Czujny krytyk powinien zaglądać, gdzie się da, a nie tylko do gotowych, podsuniętych zestawów. Nie powinien przepuścić żadnemu tomikowi, nie sugerując się przy tym nazwiskiem autora i mianem oraz pozycją wydaw-

nictwa na rynku. Nieodkryta polska prowincja poetycka czeka na swoich odkrywców. Wielu już próbowało te zasoby opisywać, niestety potem z wielkim trudem znajdowało chętnych na wydrukowanie recenzji czy szkicu dotyczącego nienagłośczonego nazwiska czy zjawiska. A jak coś może być nagłośczone, skoro nikt nie chce zaryzykować i zacząć nagłaśniać? Kółko się zamyka. Obserwując pierwsze wypowiedzi podsumowujące rok 2008, odniosłem wrażenie, że znajdujemy się w kółku wzajemnej adoracji. Mało kto ma odwagę wyjść poza „kredowe koło” sprawdzonych nazwisk. Nie dziwmy się potem inercji jury. Nawet ci, którym nowy tomik dajmy na to Sendeckiego nie przypadł do gustu, o czym komunikowali nieoficjalnie, na forum publicznym podkreślali jego zalety i dopisywali się do zgodnego chóru, bo przecież to koronne nazwisko „bruLionu” – siłą rozpędu klaszcze się dalej. W szkołach powinni uczyć większej asertywności, może by coś drgnęło w krytyce, z którą na co dzień obcujemy. Jeżeli coś ci się nie podoba, to nazwij rzecz po imieniu, nie bój się, nie krępuj. Wystarczyłoby, jak sądzę, nad tytułem *Trap* wpisać cokolwiek, na przykład Łukasz Bębenkiewicz, a otworzyłyby się śluzi szczerości i wylała się wielka fala niczym nieskrępowanej recenzentkiej błyskotliwości. Wszak Bębenkiewiczowi



z Łomży można powiedzieć w oczy, co się myśli, Bębenkiewiczowi można dokopać. Za nim nic i nikt nie stoi. Nazwę rzecz po imieniu: zawiodłem się na nowej książce Marcina Senddeckiego. To jest jakie mijanie się z poezją, wysilone pokazywanie na migi czegoś, o czym już dawno wiem.

Podobnie odbieram urojoną wielkość tomiku Dariusza Basińskiego *Motor kupił Duszana*. Większość z opublikowanych weń kawałków słyszałem z kabaretowej sceny. Nie pamiętam już, czy to było Świnoujście czy Kraków. Spore zrobiły na mnie wrażenie, lecz odgrzane i podane na papierze już tego wrażenia nie robią. Wydaje mi się, że przy werdykcie orzekającym, że mamy do czynienia z najlepszym polskim debiutem roku, doszła do głosu szlachetna tęsknota za jakąś wielką stylistyczną zmianą, za fajerwerkami, który uprzytomniłby, że przełom w liryce wydarzył się naprawdę. Jest to jednocześnie tęsknota za utopią absolutnej innowacyjności. Coś takiego w poezji jest już chyba niemożliwe. Jeśli chodzi o książkę Basińskiego, i absolutność, i innowacyjność są iluzoryczne, opierając się na – przepraszam za słowo – groteskowym nieporozumieniu. I swego zdania nie zmieniałbym, nawet gdyby wydano to w Biurze Literackim, gdzie też od czasu do czasu zdarzają się lapsusy. Nie bójmy się tego słowa. Czymś takim była dla mnie książka Jakuba Wojciechowskiego pt. *Senne porządki*. Przy niektórych jej fragmentach mogą rzeczywiście rozboleć zęby, a bólowi towarzyszy pytanie, czy zawsze infantylizm musimy dowartościowywać słowem „kinderyzm”.

Moim zdaniem, tym razem najciekawszy debiut związany jest ze środowiskiem łódzkim. Od czasu do czasu życie duchowe poetyckich regionów wskakuje na wyższe obroty i zaczyna się tam dzieć coś, co wprawia w zdumienie miejscowych, zupełnie uspionych starych literatów. Wysypowi talentów towarzyszy organizacyjna chęć, by owe talenty wypromować. Przed laty towarzyszyłem takiej właśnie przygodzie Katowic i okolic; i nie tylko ją nazwałem ten twórczy ferment „śląskim boorem”. Nazwiska wtedy wypromowane wiele dzisiaj znaczą na poetyckim parnaisie. Nie wiem, czy tak będzie z Łodzią i okolicami. W tej chwili wyrosło tam i wchodzi do literatury interesujące pokolenie. A ten intrygujący debiut to *Luna i pies*. *Solarna soldateska* Izabeli Kawczyńskiej. Jeśli otrząśniemy się z wrażenia nadmiernej barokowości jej języka i przedrzemy się na drugą stronę piętrzących się obrazów, docierając do ukrytego sedna, to czeka nas przeżycie i wzruszenie. Kawczyńska pokazuje, jak wiele jeszcze można zrobić z tropów, które wydawały się całkowicie zużyte, jak można być zaskakująco świeżym w granicach znanych metafor, a tradycję potraktować lekko, niczym trampolinę do skoku w poetycką nieobliczalność i nieskończoność. Oprócz Kawczyńskiej tworzą i wydają w Łodzi inni. Te nazwiska warto zapamiętać: Monika Mosiewicz, Przemysław Owczarek, Krzysztof Kleszcz, Michał Murowaniecki,

Rafał Gawin, Robert Miniak, Piotr Gajda, Konrad Ciok, Magdalena Nowicka, Justyna Fruzińska.

Do trzech najważniejszych dla mnie debiutów roku zaliczam również *Antypody* Sławomira Elsnera i *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem* Konrada Góry. Rozwojowi poetyckiemu Elsnera towarzyszę od lat i muszę przyznać, że nie przewidziałem tak gwałtownego skoku. Od razu w dojrzałość, w poezję daleką od spełniania reporterskich i utylitarnych obowiązków, w tajemnicę, którą podszyte jest tu każde pozornie proste i jednoznaczne sformułowanie. Czytałem te wiersze też jako pokaz sprawności unikania pułapek naśladownictwa narzucających się wzorców, bowiem autor w gęstej przestrzeni określonej przez skrzydła Sosnowskiego i Świetlickiego wynalazł i określił wyraziście osobną niszę. Ta osobność rzuca się w oczy jeszcze bardziej przy wierszach Konrada Góry, który przypomina lekcję Wojaczka o tym, że poezja może być beczelna i nieprzyjemna. Nie jest łatwo skatalogować gest poetycki Góry, jeśli się nie ma w sobie życzliwości dla społeczno-obyczajowej kontestacji i dla tej chwilami dość ryzykownej stylistyki.

Z „dorosłych” tomików czytanych w mijającym roku miałem wiele czytelniczej uciechy; są to jednak zupełnie inne emocje od tych, które towarzyszą debiutom. Oczywiście, że przyczynił się do tego nowy tomik Krystyny Miłobędzkiej pt. *gubione*, ale nigdy nie zdecydowałbym się nazwać go poetycką książką roku. Pani Krystynie należy się nagroda za całokształt i nie należy stosować żadnych zamienników, gdyż zaciemnia to obraz dynamiki współczesnego życia poetyckiego i stwarza fałszywą perspektywę. Autentycznej doniosłości szukałem pośród takich książek, jak *Lacrimosa* Radosława Kobierskiego, *Wszystko* Bohdana Zadury, *Baw się* Romana Honeta, *Fizyka* Jacka Bieruta i *Filtry* Adama Wiedemanna. Każda z tych książeczek miała w mojej świadomości swoje pięć minut, okres mniejszej czy większej fascynacji. Stopniowo otrząsając się z ich niewątpliwego uroku, uzyskując coraz większy dystans, rozumiałem, że najczęściej i uporczywie wracam pamięcią do wierszy Wioletty Grzegorzewskiej i Edwarda Pasewicza. Ale jaka jest szansa, by *Orinoko* Grzegorzewskiej było gdziekolwiek zauważone i docenione? Prawie żadna. Jury NIKE i NL GDYNIA cieniutkich książeczek wydawanych na prowincji (w tym przypadku Teatr Mały w Tychach) zdaje się nie zauważać. Tym większa radość dla czytelnika, bo w jego samodzielnym myśleniu o tomiku pojawia się perwersyjna idea „nienagrodzonego, a wcale niegorszego”. Specjalnością tej poetki są świeże, zaskakujące, jędrne porównania, które przykuwają uwagę czytelnika. Zapowiadają pointę albo często tą pointą się stają. Porównania i metafory tworzą gęstą sieć nakładaną na świat doznań i wzruszeń. Całość wynika z wzajemnego przenikania się tych sfer. I to jest być może głównym źródłem czytelniczego wzruszenia: wiersza Grzegorzewskiej nie potrafię przyjąć na zimno,

on mnie dotyka do żywego, „wisi w powietrzu i wchodzi do gardła”, a to znaczy, że zauważam najpierw jakiś rodzaj pierwotnego, dziecięcego, kobiecego człowieczeństwa, a dopiero potem myślę nad zastosowaną kompozycją i użytym konceptem. Tutaj nie zostawia się czytelnika tylko mądrzejszym, bowiem wychodzi się z założenia, że musi ponadto zostać poruszony. Tacy poeci to prawdziwe błogosławieństwo dla poezji.

Zupełnie inne błogosławieństwo gwarantuje miłośnikom mowy wiązanej Edward Pasewicz, którego tomik *Drobne! Drobne!* mogę czytać bez końca. I jak zawsze po wstrząsającym kontakcie z narkotycznym liryzmem Pasewicza, z jego metafizycznym hazardem i cielesną religijnością wychodzę z pokoju zwierzeń oczyszczony, dziwnie spokojny. Odbyło się spotkanie na najwyższym szczeblu tekstowego wtajemniczenia, kiedy to tekst sięga głębiej i nie chodzi już o literaturę. Ta poezja podobno jest o niczym, lecz paradoks polega na tym, że jednocześnie o wszystkim, a więc po drodze zagarnia również mnie, pasożyta, moje małe rozterki i wielkie oczekiwania. Spełnia wszystko i pozostawia człowieka poruszonym. Nie rozumiem, jak mogą tego nie czuć jurorzy i znawcy poezji, dlaczego nie stać ich na odwagę przeżycia propozycji Pasewicza. W jaki sposób jest dla nich nieczytelna, dlaczego jest niewygodna? Odpowiedź dotknęłaby pewnie kwestii społecznego usytuowania fizycznej osoby autora, a mało by miała wspólnego z wartością i ważnością jego tekstów. I jak tu nie mówić o swoistej zмовie rozdających karty recenzentów.



Karol Maliszewski

(ur. w 1960 r.), krytyk literacki, poeta, prozaik. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i w Kolegium Karkonoskim w Jeleniej Górze. Opublikował osiem zbiorów wierszy, ostatnie to: *Rok w drodze* (2000), *Inwazja i inne wiersze* (2004), *Zdania na wypadek* (2007) i trzy książki prozatorskie: *Dziennik pozorny* (1997), *Próby życia* (1998), *Faramucha* (2001). W roku 1999 ukazała się jego książka krytycznoliteracka pt. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, a w 2001 druga książka tego typu, zatytułowana *Zwierzę na J. Szkice o wierszach i ludziach*. Ostatnio wydał: *Nowa poezja polska 1989-1999. Rozważania i uwagi* (2005), *Rozproszone głosy. Notatki krytyka* (2006), *Po debiucie* (2008).

← (cd. ze s. 2)

Piosenka jest dobra na wszystko (J. Przybora)

nawskimi drwałami rąbiącymi pizzę siekierką i rzekomą Dorotą Masłowską wtaczającą się do tego mieszkania. Z Agnieszką Drotkiewicz uginającą się w przerysowanych ukłonach, podobnie jak również rzekoma Joanna Brodzik. Z Marcinem Świetlickim z nieodłącznym papierosem, tę rolę w ogóle zagrała dziewczyna („przyszła w swoim swetrze, mówi swoje wiersze”). Z Mirosławem Nahaczem, który nie przyszedł (puste drzwi), bo może coś pisze – a wiadomo, że nie żyje... Z Jerzym Dudkiem, Jackiem Krzynówkiem („trenują rzuty karne, rozbili mi lampę”) i bułgarskimi sztangistami. Z Marcinem Milo-

wiczem, który we wklejonym piracko fragmencie skopionym z telewizora rozbija *continnum* czasoprzestrzenne imprezy. I z genialną puentą: „Trzeba było zaprosić gości z klasą, nigdy więcej nie zaproszę tych pijaków”.

A dlaczego o tym w ogóle piszę? Bo to i dobre słowa, a i reportaż z postrzegania literatury też. Ja tylko sygnalizuję, a Państwo sobie sami dopowiedzą.

Paweł Dunin-Wąsowicz

(ur. w 1967 r.), publicysta, krytyk literacki, szef wydawnictwa Lampa i Iskra Boża, redaktor naczelny czasopisma „Lampa”. Laureat Pasportu „Polityki” (2005) w kategorii „kreator kultury”. Opublikował m.in. *Parnas Bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*



(wspólnie z Krzysztofem Vargą, 1995), *Rewelaja* (1994), *Widmowa biblioteka. Leksykon książek urojonych* (1997), *Okno smoka. Literatura tzw. pokolenia brulionu wobec rzeczywistości III RP* (2000), *Rozmowy lampowe* (2007).



Jest bezpiecznie, jest spokojnie

Krzysztof Siwczyk

W tekście *Poezja, czyli zmowa recenzentów* Karol Maliszewski niezawodnie wykazuje się czujnością. Trzymając od lat rękę na pulsie poetyckiego świata, z pewnością dobrze widzi zachodzące w nim przemiany, drobne poruszenia w naturze jego funkcjonowania i wszelkie patologie, który ten światek dręczą. W tekście znać zaangażowanie krytyka, który odkrył dla polskiej poezji conajmniej kilka wyjątkowych talentów, jednocześnie przez lata swojej aktywności podejmował ryzyko opisu zjawisk nieoczywistych – działał na pierwszej linii krytycznego frontu, bez posiłków w postaci narzędzi krytycznego opisu. Te narzędzia wymyślił sam, dopracowując się niepowtarzalnego stylu swojej eseistyki. Dodać

należy, że sztuka krytyczna Maliszewskiego nigdy nie była sztuką dla sztuki. Jego pismo krytyczne chyba najpełniej spełniało postulat „miłości do oryginału” – Karol nurkował wraz z autorem w przeróżne narzecza i żargony, pętał się z nim po rubieżach autorskiej filozofii wiersza, diagnozował wspólnie rzeczy i ludzi tego świata. Narzązał się tak akademii, jak i samym autorom, potrafił przyznać się do błędu (fantastyczny gest, jeśli chodzi o ocenę poezji Krzysztofa Śliwki), wreszcie sam wystawił sobie pomnik za życia. Dowody: *Nasi klasycyści, nasi barba-*

rzyńcy, Zwierzę na J., Rozproszone glosy. Z tym większym zdziwieniem przeczytałem jego tekst.

Poezja, czyli zmowa recenzentów jako rozpoznanie terenu poetyckiego *anno domini* 2008? Gdyby stan faktyczny teatru działań miał się przedstawiać tak, jak twierdzi Maliszewski, wtedy wszyscy piszący w tym kraju powinni zaniechać dalszych prób. A przecież krytyk raz na miesiąc w programie telewizyjnym *Poezjem* twardo zachęca do nieskładania broni.

Biurowo Literackie zmonopolizowało rynek (raczej rynek), przy okazji przeobrażając się w głównego lustratora poetyckiej jakości. Niczym politbiuro reguluje przynależność partyjną, a wszelką dywersję skazuje na niebyt. Ten rynkowy niebyt właściwie firmują krytycy, ci z politbiura, którzy nie mają na tyle odwagi, żeby ująć się za wyrzutkami, ginącymi gdzieś w gułagu, w regionalnych domach kultury, np. w Łomży. Moim skromnym zdaniem Maliszewski ma absolutną rację. Przy czym jego racja nie wykracza poza potwierdzenie stanu rzeczy, który jest jak najbardziej porządkany dla rozwoju każdej formy sztuki. Kiedyś kontestowano system, później wszystkim obrzydł „zanik centrali”, teraz jakby znowu mierzi nas „powrót centrali”, no i jeszcze Biuro Literackie z tym nieznośnym samozadowoleniem, autopromocją i podrzędnymi chwytami marketingowymi – wszystko to nadaje się świetnie do rewolucji. Oczywiście, zjawiska okołopoetyckie, które łaje Maliszewski są mniej lub bardziej komiczne. Niektórzy autorzy chcą się im poddać, inni nie. Najczęściej jednak traktują je z przymrużeniem oka. Tyle wiem z kulturalistów. Nie ma przecież „Nowego Nurtu”, gdzie można było napisać coś głośno i odważnie. Rzeczywistość staje się faktycznie groźna, gdy przyjmujemy za Maliszewskim tezę o koniunkturalności krytyki. Jeżeli istotnie polską krytykę poetycką gnębi utrata etosu poszukiwaczy zjawisk ryzykownych, a utylitarny gest potwierdzenia *status quo* (w Biurze są gotowce, spiszymy je w recenzji i wszyscy będą zadowoleni) zawładnął zbiorową wyobraźnię krytyki – to cóż, jesteśmy głęboko w taidze. Problem jednak leży gdzieś indziej i bynajmniej nie tylko krytycy są odpowiedzialni za jego zaistnienie, jeżeli to w ogóle jest jakiś problem. Wszak obiektywnie rzecz biorąc, w Biurze Literackim ukazywały się i ukazują rzeczy ryzykowne. Ukazują się również rzeczy zupełnie niegroźne.

Maliszewski przywołuje dwa, symptomatyczne nazwiska: Melecki i Biedrzycki. Twierdzi, że za ich nieobecność w *mainstreamie* krytyczno-literackiego komentarza (czy kiedykolwiek taki istniał?) odpowiedzialny jest nieroz-

sądny gest wydawniczy. Obaj panowie wydają książki poza oficyną biurową. Nie przysparza im to ani chwały, ani wstydu. Sęk w tym, że nie ma żadnego znaczenia to, gdzie kto wydaje. Chociaż czy wydawnictwo a5, w którym pojawiła się *Sofostrofa i inne wiersze* to przysłowio-wa Łomża? A olsztyński „Portret”, który ugościł wybór dysydenta Meleckiego to garaż i podziemie? Chyba nie. Tego rodzaju rozważania są po prostu jałowe. Prawdziwie zajmująca jest recepcja ich twórczości, a właściwie jej brak. Coś mi się zdaje, że ten brak zwyczajnie wynika z trudności zadanych przez naszych obu autorów, radykalności ich lirycznej propozycji, ekstremizmu i hermetyzmu, czyli wszystkiego, za co kiedyś Karol Maliszewski kochał młodą poezję polską i co był skłonny przenikliwie nazywać i pseudonimować w swoich artykułach. Mało kto mógł mu w tym dorównać. Faktem jest, że obecnie mało który krytyk zajmie się tego rodzaju twórczością – ona wymaga skupienia, pochłaniania czasu, może okazać się zgubną przygodą, prowadzącą wprost do przykrego końca krytycznej szuflady. Bo jak zaszufladkować Meleckiego czy Biedrzyckiego? Co począć z Baczewskim i Domarusem? Przecież nie damy im na odczepnego jakiejś nagrody! Wydaje się, że obecnie poezja znowu raczej nazywa niż pseudonimuje, w tym widzę jej regres do „przygód z rzeczywistością”, ponowny zwrot ku urojonej prawdzie przedstawienia „tu i teraz” czy zachowawczości eleganckiego i doskonale przejrzystego języka, podanego na tacy przez określone konwencje, które już się sprawdziły. Adam Wiedemann ukuł nawet liczman: „poezja międzynarodowa” – czyli taka dla każdego coś miłego i jeszcze przetłumaczyć to się da. Gesty ciut bardziej poszukujące, niepewne swego brzmienia i znaczenia, poddające w wątpliwość własną referencyjność, od razu odsądzane są od pustostlowia, nieświeżej awangardy i postmoderny do entej potęgi. Karol też postanowił nazwać rzecz po imieniu: spisek recenzentów. A może raczej spisek autorów wierszy? Starając się śledzić na bieżąco to, co się wydaje, odnośne wrażenie, że znakomita większość obecnie ujeżdżanych poetek jest już od dawna ujeżdżona. W tym sensie to poeci lubują się w koniunkturalizmie, co wcale nie musi być objawem etycznej miernoty, może być zwyczajnym objawem inteligencji i umiejętności znalezienia się w aktualnym centrum medialnych wydarzeń. Inną sprawą pozostaje, kto to centrum organizuje. Myślę, że niekoniecznie Biuro Literackie, raczej ruchome święto oparte jest na kalendarzu wręcz prestiżowych nagród, co z kolei związane jest z arbitralnymi wskaza-

←
niami grupy krytyków zasiadających w danym jury. A ci nie zaryzykują, na przykład z Baczewskim, chociaż trochę próbowali. Sytuacja jest więc jak najbardziej zdrowa, ale jednocześnie niesprawiedliwa, jak to w systemie demokratycznym. Weźmy wywołanych do tablicy przez Maliszewskiego paru autorów: Monika Mosiewicz, Wioletta Grzegorzewska, Edward Pasewicz. Czy to ich wina, że są znani i doceniani? Jestem przekonany, że wszyscy „niedopatrzni i niedocenieni” z tekstu Karola wcześniej czy później doczekają się wyróżnień, z tej prostej przyczyny, że krytyczna kodyfikacja ich poetyk nie jest znów aż tak niewykonalna. Przykład Elsnera jest tu wręcz dojmujący: coś między Sosnowskim a Świetlickim, czyli coś jak wszystko ostatnio. Chyba przesadza Maliszewski, twierdząc, że Edward Pasewicz to nieodkryty ład polskiej poezji, brylat zupełnie niepoznany. Nie sądzę, żeby poezja Pasewicza nie nadawała się do medialnej obróbki i tym samym (wg krytyka) nie mogła liczyć na krytyczne i finansowe apanaże. Myślę, że jak najbardziej się nadaje, sam chętnie bym ją nagradzał, gdybym miał czym. Podobnie chyba myślą jurorzy Nagrody Literackiej GDYNIA, konsekwentnie wypychając Pasewicza w pułk nominantów. Można wręcz uznać Edwarda za pupila reżimu, który zwalcza Karol. Grzegorzewska, odkrycie Tyskiego Lata Poetyckiego, lada moment zagości na bankiecie NIKE, jeżeli będzie pisać takie tomy jak *Orinoko*. Mosiewicz natomiast jak na debiutancką książkę, zajechała od Łomży szczególnie daleko. Podzielając ogólny entuzjazm Maliszewskiego w temacie twórczości Pasewicza (*Drobne! Drobne!* to najgorsza z jego książek), jednocześnie chciałbym nieco bronić styranego nieczytelnością i mową bełkotliwą Sendeckiego, który jest podręcznikowym przykładem zajadłego, poetyckiego reakcjonisty. Nie dość, że czasy od „bruLionu” się zmieniły, stawki nagród podskoczyły od 1000 do 100 000, ten dalej brnie w „nieczytelność

tego świata” jak pisał Paul Celan. Ale przynajmniej w wierności sobie, rozwijając i parafrazując myśl Anzela, „nie wszystko ma podwójne”. W tym sensie wierzy sobie Sendek dla Maliszewskiego to poeta, który ciągle „pokazuje na migi coś, o czym krytyk już dawno wie”. Karolu, co wiesz od dawna?

I tu zbliżamy się do *clou*. Dla jednych *Trap* to bełkot, dla innych klejnot, kwestia gustu. Zasadniczą wątpliwość stawia autor *Po debiucie*: czy piszący wiersze piszą pod instytucję? Czy instytucja nagrody literackiej czy wydawnictwa prowadzi rękę piszącego niczym Obcy? Czy nagrodzeni i nominowani są jak zombi, w przeciwieństwie do tych, którzy jeszcze nie zostali dotknięci palcem opatrności kapituły, bo pochowani są gdzieś w poetyckiej prowincji? Już sam fakt, że Karolowi Maliszewskiemu w jego tekście takie rzeczy chodzą po głowie jest przerażający, są one jedynie synonimowane, ale gdzieś tam prawie nazwane. Symptomatyczne wydaje się, że przy odrobinie złej, krytycznej woli można pokusić się o stworzenie portretu pamięciowego takiego zombi: jego poezja byłaby więc idealnie wyważona między maską anarchizmu spod znaku „bruLionu” i pudrem spod znaku „Zeszytów Literackich”. Byłaby czymś na wzór hybrydy złożonej z wszystkich autorskich języków, które pojawiły się w ostatnim dwudziestolecu – okresie, który Maliszewski zna najlepiej. Pod ten portret nie podpada mi ani Pasewicz, ani tym bardziej Sendek. A to kogo chętniej czytam, to już mój, nikogo nieobchodzący problem.

Na koniec ośmielę nieco Karola Maliszewskiego. Uważam, że spośród dziesiątek tomików, które wydało Biuro Literackie, znaleźć można dużo więcej pomyłek, niż jedna czy dwie. Wiele z inicjatyw medialnych Biura wydaje mi się mocno przesadzonych. Chwalby recenzentów towarzyszące na internetowej stronie kolejnym książkom mogą wydawać się niewiarygodne. Sam mia-

łem takie odczucia, pisząc niektóre z nich. Niemniej uważam, że parę książek jednak to wydawnictwo wydało dobrych, i byłyby one dobre nawet wtedy, gdyby ukazały się w Łomży.

Jakie to jednak ma znaczenie dla piszącego wiersze? A przynajmniej dla takiego piszącego, dla którego akt poetycki jest zasadniczym aktem egzystencji, obszarem pełnej, intelektualnej niepodległości? Mylić zawsze się trzeba – to jest powinność poetów, a odnoszę wrażenie, że tych poetów i poetek, którzy chcą się mylić w imię artystycznego ryzyka jest teraz jakby mniej niż jeszcze parę lat temu. Jeżeli unikanie ryzyka związane jest z presją instytucji i koninkturałnych krytyków, to faktycznie czas, żeby pojawił się ktoś, kto powie to głośno. Najlepiej gdyby był to Poeta Laureat. Na moje oko zmówili się krytycy z poetami.

„Jest bezpiecznie, jest spokojnie”, jak śpiewała Siekiera, w pięknych dla poezji czasach.



Krzysztof Siwczyk

(ur. 1977), poeta, recenzent. Autor ośmiu książek poetyckich. Ostatnio opublikował *Centrum likwidacji szkód* (2008). Współprowadzi program o książkach *Czytelnia* na antenie TVP KULTURA. Pracuje w Instytucie Mikołowskim. Mieszka w Gliwicach.

← (cd. ze s. 2)

Krótko (na temat)

da, w którym takowych członków było niemało, któryby mu się podobał, wziąć pozwoliła. Gdy tedy on jeden największy między nimi obrawszy wziąć go chciał, rzekła czarownica, zaniechaj tego, abowiem to jest plebana jednego”.

Słusznie Rzymianie czcili bóstwo męskiej potencji, nie znali natomiast boga sraczkii. To ostatnie jest bowiem niezawodne, pierwsze – ustawicznie przypomina o zmienności Losu. Prawdziwie rycerski tłoczek jest kłopotliwym przywilejem plebana, które ma zeń średnią pociechę, mianowicie stanu duchownego. Rozsądny Rabelais zna przyczynę tego stanu rzeczy: „nie jest zgola (ich kuśka) zamknięta w pludrach, jeno ich dobry wisiorok rośnie swobodnie na wolności, nie ściągnięty żadną uźdżienią i tak im buja sobie, i dynda aż do kolan jako różańce u niewiast. A dlatego ma i grubość odpowiednią wedle tej proporcji, iż od tego trzęsienia humory opuszczają się do tegoż członka, wedle legistów bowiem, ciągła niespokojność i ruch mają cnotę przyciągania”. Prawo moralne jest we mnie. Bez dwóch zdań. Ale gąbczastą treścią swej istoty gładź gędzi w niebiesiech. Mądrze sceptyka nie przedstawia swoją posturą tak spektakularnych ogromów. „Drudzy tworzą człowieka; ja go opisuję i przedstawiam tu jego poszczególny okaz, bardzo lichy obdarzony” – uskarża się Montaigne w eseju *O żalu*. W innym tekście narzeka na naturę: „wierę, obeszła się ze mną niezyciwiwie i po macoszemu, i z niezmiernym uszczerbkiem mego dziedzictwa”. I w łożu, i przy biurku przychodzi mu w sukurs technika dywersji, polegająca na odwlekaniu definitywnej konkluzji.

Skąd ten lament? Czyżby jakaś dama poczęstowała pisarza cierpką uwagą? Józef Hen aż łapie się za głowę: „byłby to już nazbyt dosłownie cios poniżej pasa”. Akrobata maszerującego po ostrzu brzytwy nie rozlicza się z umiętności wykonania szpagatu.

W eseju *O wierszach Wergilego* filozof użala się na autorów perwersyjnych rysunków. Dają oni dziewicom – zauważa Montaigne – nieprawdziwy obraz męskiego ciała. Spotyka te damy gorzkie rozczarowanie, skoro wpuszczą do alkowy realnego samca. Myśliciel zatem konkluduje: przyszli małżonkowie winni być sobie okazywani w stanie nieosłoniętym kłamliwymi szatami, tak aby wzajemna cielesność nie stała się dla nich niespodzianką podczas nocy poślubnej.

Demoniczne wyolbrzymienie fallusa antropologia uznaje za element prymitywnej magii płodności. Taki sens ma przekonująco potężna odrośl postaci uwiecznionej na ścianie szybu w Lascaux. Montaigne zdradził się z lekką obsesją, upatrując w pokątnych rysunkach aluzji do własnej kompleksji.

Ogrodowe figury Priapa wyposażano w trzy, pięć i siedem fallusów, co dobitnie świadczy o tym, że wyobrażenia erotyczne nie mają i nie mogą mieć wiele wspólnego z rzeczywistością. Czym innym jest być wyposażonym przez naturę, czym innym – przez wyobraźnię. W końcu te potworki spełniały funkcję, do jakiej były przeznaczone: odstraszały wróble.

Powiadają, że piszą książki, by przedłużyć sobie życie. Ale czy na pewno chodzi o życie? Nie chciałbym przez to powiedzieć, że jest to choroba zawodowa pisarzy (Freud zresztą byłby chlubnym wyjątkiem). Ale proszę się tylko przyjrzeć, jaka przygoda spotkała Salahuddina Czameczawallę, bohatera *Szatańskich wersetów* Salmana Rushdiego: „Salahuddin przypominał sobie tylko jeden raz, kiedy zobaczył nagie ciało swego ojca; miał wtedy dziewięć lat – zakradł się do łazienki – kiedy Czameczawallę brał prysznic

i na całe życie zapamiętał wstrząs, jaki wywołał u niego widok ojcowskiego penisa. Był gruby i kanciasty – jak pałka. O, mocy tej rzeczy; i jego własnej nicości...”

Może to się wydać dziwne, ale ten przedmiot, skromny i kapryśny, będący na naszym utrzymaniu, w istocie jest tym większy, im wyższa – w sensie duchowym – istota szuka w nim satysfakcji. Jeśli Zorba upatrywał we własnym fufaszkę czegoś na kształt drabiny Jakubowej, jego domniemanie musiało mieć jakąś potężną przyczynę. Jeżeli jednak owa opoka czasami staje się chimeryczna, to tylko dlatego, że sięga po nią dłoń płocha. Prawdziwa miłość i mądrość potrafiłaby wykręcać erekcję z ektoplazmy. Choć może nieco przesadzam. Nieco więcej niż nieco.

Co do naszych rozmiarów, to zadowolamy się tym, co mamy. Dwuznaczność z góry upatrzona.



Marek K. E. Baczewski

(ur. 1963), poeta, autor ośmiu książek poetyckich. Ostatnia z nich *Morze i inne morza* (2006) była nominowana do Nagrody Literackiej GDYNIA (2007). Laureat Nagrody „Nowej Okolicy Poetów” (2007).

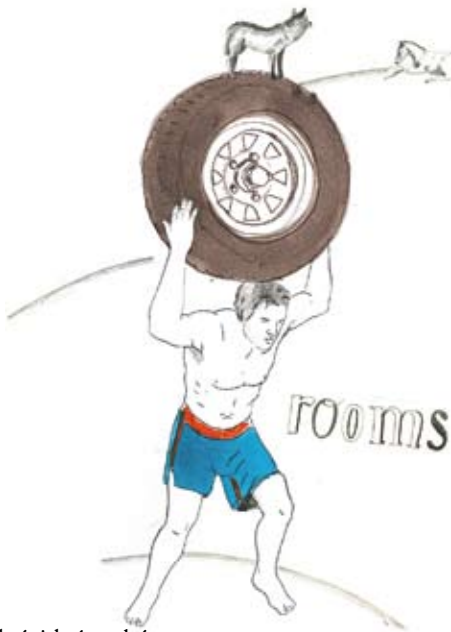
Wiersze Petra Hruški

w przekładzie Franciszka Nastulczyka

Łańcuchy

Karolowi Šiktancowi

Koła potrzebują łańcuchów.
Samochód głupio znika
w mące zimowego półmroku.
Las śledzi tę niemotę.
Uklęknać,
objąć koło.
Z tyłu zahaczyć o coś ostrego,
mocnego,
ubrudzić rękaw.
Trzy cztery słowa
bez narzędzi, bez światła.
Znaleźć zgrabiałymi rękami
oba końce,
zahaczyć,
potem przewlec.
Jeszcze dociągnąć.
Być świadkiem ustępującej niezrozumiałości łańcuchów,
cichej wielkości koła.



Nocleg

tiry ryczały jak głodna
nocna zwierzyna
krzyczałaś do mnie cenę
za pokój dwuosobowy
facet od dystrybutora
skostniały z niewyspania
prowadził nas potem po stromych
schodach
Berlin Kraków Triest wszystko
było za nami
nigdy nie widziałem
tak wąskiego pokoju
gdy chcieliśmy się odwrócić
musieliśmy się objąć



Petr Hruška

(ur. w 1964 r. w Ostrawie), wydał tomy poezji: *Obywać niepokoje* (*Mieszkalne niepokoje*, 1995), *Měsíce* (*Miesiące*, 1998), *Vždycky se ty dvěře zavíraly* (*Zawsze się te drzwi zamykały*, 2002), *Zelený svetr* (*Zielony sweter*, 2004.). Jego wiersze zostały przetłumaczone na języki: angielski, francuski, niemiecki, słoweński i polski. Jest członkiem rady redakcyjnej czasopism „Host” i „Obrácená strana měsíce”. Pracuje w Instytucie Języka Czeskiego Akademii Nauk RC oraz wykłada literaturę czeską na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. Mieszka w Ostrawie.

NOMINACJE DO NAGRODY LITERACKIEJ GDYNIA 2009

I. POEZJA

1. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki
Piosenka o zależnościach i uzależnieniach
2. Edward Pasewicz
Drobne! Drobne!
3. Jacek Gutorow
Inne tempo
4. Monika Mosiewicz
cosinus salsa
5. Radosław Kobierski
Lacrimosa

II. PROZA

1. Andrzej Bart
Fabryka mucholapek
2. Marcin Świetlicki
Jedenaście
3. Inga Iwasiów
Bambino
4. Jacek Podsiadło
Zycie a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sance

III. ESEJ

1. Justyna Jaworska
Cywilizacja „Przekroju”
2. Andrzej K. Waśkiewicz
Obcy z wyboru. Studium filozofii społecznej
3. Stanisław Rosiek
nienapisane
4. Cezary Wodziński
Logo nieśmiertelności
5. Maria Poprzęcka
Inny obraz



„Nieprzystawalność” tragedii, o której mówi Andrzej Bart w *Fabryce mucholapek* do nie tyle komediowego, co – dla niektórych czytelników – bardzo efektownego sposobu opowiedzenia o niej, budzi pewne opory. Nie chodzi tu o zgorzniecie, ale o swego rodzaju dysonans poznawczy. Co wydaje mi się o tyle dziwne, że do takich rozdzwięków (także pomiędzy tematyczną trywialnością przedstawionej historii, a wyrafinowanym językiem czy przemyślaną konstrukcją) powinniśmy być od dawna przyzwyczajeni.

Fakt, że jednak coś wciąż może nas zadziwić, sprawić rozkoszną lub niemilą niespodziankę, świadczy

przede wszystkim o tym, iż w literaturze wiele da się jeszcze zdziałać. Jej potencjał opiera się nie na niewyważonych dotąd językach, konwencjach czy gatunkach, ale na tym, co nie wyszło dotąd poza sferę tematów tabu. Pytanie czy takim właśnie tematem jest holocaust, to pytanie retoryczne. Przy czym nie dlatego, iż się go nie porusza, ale dlatego, że istnieje społeczne przyzwolenie tylko na niektóre sposoby artykulacji. Jeśli pisarz zaryzykuje wolę, powinien się liczyć z tym, że zostanie oceniony nie tylko w kategoriach artystycznych, lecz także i moralnych. Czy jednak decydując się na taką a nie inną formę narracji, twórca *Fabryki mucholapek* rzeczywiście aż mocno naruszył owo tabu? Niezupełnie, zważywszy, kim jest bohater jego powieści, Chaim Mordechaj Rumkowski. Postępowania prezesa łódzkiego getta zwyczajnie nie da się mierzyć sprawdzoną w wielu innych przypadkach miarą. Z tą postacią nie można

sobie poradzić przy pomocy konwencjonalnych metod. Nie da się Rumkowskiego ocenić jednoznacznie, obsadzić tylko w roli kata lub ofiary (jak to się zwykle czyni w rozliczeniach z holocaustu) wytoczenie mu więc fikcyjnego procesu, w miejsce tego, który nie mógł się odbyć, jest pomysłem znakomitym. Naturalnie można go było zrealizować zupełnie inaczej, choćby w formie biografii, ale czy dałoby się w niej nadać tej postaci, a raczej tej postawie, wymiar symboliczny? Wątpię, bo ów wymiar tworzy wszystko to, czego w tradycyjnym życiorysie nie dałoby się zawrzeć: wystąpienia Hanny Arendt czy „festiwalu szekspirowskiego”, dostarczającego przysięgłym narzędzi do interpretacji. Nie tylko o Rumkowskiego, którego zresztą w książce się cytuje, ale poza tym w ogóle nie dopuszcza do głosu, tu chodzi, lecz w ogóle o jednostkę uzurpującą sobie prawo do bycia panem życia i śmierci. Oraz o rozmaite okoliczności

przywłaszczenia władzy i, również rozmaite, koszty takiej decyzji. Z tych właśnie względów tę książkę należy czytać w zupełnym oderwaniu od poddawanych osądowi przypadku i determinujących go realiów historycznych, do czego zresztą jak najbardziej prowokuje postać współczesnego narratora. Mam całkowitą pewność co do tego, że użyta w *Fabryce mucholapek* figura procesu, odsyła do wszystkich innych osądów nad przeszłością, do których doszło rzeczywiście lub które zachodzą tylko w sumieniu winnych zdrady, nadużyć czy grzechu pychy.

Marta Mizuro

Andrzej Bart, *Fabryka mucholapek*, W.A.B., Warszawa 2009.



Inne tempo Jacka Gutorowa to książka ze wszech miar wyzywająca. Trudno bowiem jednoznacznie zidentyfikować poetykę nowych wierszy Gutorowa. Czego tu nie ma? I trochę gnomicznych zapisów w stylu Krynickiego, trochę dłuższych medytacji przypominających Ashbery'ego. I wreszcie wyraźnie obecny duch poezji Stevensa, tak lubianej przez Gutorowa-tłumacza. Najbardziej zastanawiająca jest metoda, za pomocą której Gutorow osiąga efekt brzmienia

oryginalnego i, co tu kryć, niepodrabialności swojego charakteru pisma. Wydaje mi się, że metoda ta polega na takim łączeniu motywów, skądinąd znomych, aby pierwotne źródło inspiracji, w przestrzeni samego wiersza, ulegało zatarciu, a nawet całkowitemu „wyparciui”. Gutorow ma bowiem co „wypierać”. Nie dość, że napisał sporo z najistotniejszych tekstów krytycznych dotyczących „nierozpoznanej tradycji” wiersza polskiego (np. *Urwany ślad*), to jeszcze swoją praktyką translacyjną przysposobił wiele z tradycji wiersza anglojęzycznego (Stevens, Ashbery). „Wyprzeć” tego rodzaju doświadczenie okołopoetyckie z pewnością nie jest łatwo, zwłaszcza gdy w grę wchodzi walka o swoją i tylko swoją intonację i brzmienie tekstu.

Wydaje się, że Gutorow nie sili się na wykonypowaną i niezapowiedzianą oryginalność. Wie, że tego typu postawa skazuje poetę na śmieszność, nawet jeżeli ta śmieszność jest cokolwiek bądź heroiczna. Wybiera więc grę w różne tradycje, w „inne tradycje”, przy założeniu, że reguły tej gry są nie do końca jasne. Niejasność reguł gry, możliwa zmiana i dowolność paradygmatu poetyckiego, który zawsze może zaistnieć w przebiegu poszczególnego wiersza Gutorowa, nadaje rytm tytułowego innego tempa. Niektóre jego wiersze są niczym kalejdoskop, w którym możemy przeglądać poszczególne obrazki (nieprzystające do siebie, zrywające linearnie i fabularne narracje całość „opowieści” wierszem najczęściej układa się tuż za linią demarkacyjną: puentą. Dużo

dzieje się tam, gdzie wiersz się kończy. Tam otwiera się pole ewentualnej spekulacji interpretacyjnej, tam wreszcie wybrzmiewa wyraźne echo elokwencji i nadświadomości autora tych wierszy, który raz po raz ośmiesza arbitralne gesty efektownego „kończenia” czy „zaczyniania” wiersza. Innymi słowy: Gutorow wie o pisaniu na tyle dużo, że sam w swoim tekście jest krytykiem jego mocnych, ontologicznych przesłanek. W *Innym tempie* odnaleźć można sporo momentów, w których poeta problematyzuje status samego wiersza, jego wątpliwą *modus operandi* powołujący i uruchamiający istnienie nieliteralnej rzeczywistości. Chociaż często poeta operuje namacalnym konkretem, drobną obserwacją, błyskawicznie „podcina” jej empiryczną sprawdzalność. Tym samym

odważnie wikła się w całe pasmo nierozstrzygalnych zagadnień filozofii języka, pułapek modalności, które czyhają na każdy wiersz, który twardo próbuje coś o rzeczywistości orzekać. Może się wydawać, że tego rodzaju tematyczna dominanta została już silnie wyeksplorowana przez poetów, których Gutorow tłumaczył i krytycznie opisywał, rzecz jednak w tym, iż jego autorska refleksja naznaczona jest trudnym do sprecyzowania konglomeratem powagi

i lekkości jednocześnie. Wiersze te czyta się w klimacie zdecydowanie „post”: poststevensowskim, postshberowskim. Niekoniecznie natomiast w postmodernistycznym. Być może na tym polega rzeczona „metoda”: wybrać z tradycji bardzo określone punkty orientacyjne i jednocześnie rozrzedzić je w ogólnym klimacie „literatury wyczerpania”, dając tym samym szansę własnym słowom dojść do głosu. Gutorow swoją poezją przywraca wiarę w istnienie równowa-

gi między dwoma, zasadniczymi lękami twórczym: lękiem przed wpływem i lękiem przed naiwnością. Pokazuje, że można istnieć doskonale zbalansowany wiersz, który nie odmawia sobie prawa do „gry w literackość” i „gry w życie”. Gra w życie pojawia się więc w momentach nieco czułościowych retrospekcji, kiedy poeta przyspiesza z konfesją, retardacja natomiast każdorazowo polegałaby na przytrzymaniu tej konfesji w określonej tradycji poezjowania. Tym

samym „inne tempo” tej poezji oznaczać musi inne imię mediacji między porządkami życia i literatury. Porządkiem, który tak bardzo zajmuje Gutorowa, i sporą grupę poetów polskich, którymi Jacek Gutorow zajmował się jako eseista.

Krzysztof Nicz

Jacek Gutorow, *Inne tempo*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.



Gdy wszyscy czekają na nowe *Przedwiośnie* czy posttransformacyjną *Lalkę*, Inga Iwasiów oddaje w ręce czytelnika nową *Granicę*. *Bambino* to powieść skoncentrowana na życiu psychicznym, wyborach uczuciowych i moralnych, dążeniu do szczęścia za wszelką cenę, ale przede wszystkim to opowieść o próbach przezwyciężenia schematów.

Bohaterowie *Bambino* rozpoczynają swe życie w wojennym Szczecinie – ta „ziemia odzyskana” staje się dla nich miejscem budowania życia na nowo, daje szansę na wyzwolenie się z układów, w jakich ich wychowano, jakie im wpojono.

Do miasta przybywa Janek – bękart urodzony na wsi, Anna – wypędzona z domu przez przyrodniego brata, Marysia – repatriantka z Buga. W Szczecinie od urodzenia mieszka zaś Ula-Ulrike, ale ona również, jak pozostali bohaterowie, przyjmuje nową tożsamość. Szczecin jest zarówno ziemią jałową, miastem składającym się z ruin i przybyszów, ale jest też ziemią obiecaną. Czwórka młodych wyobraża sobie, że można oderwać się od schematycznych wyobrażeń utrwalonych przez rodzinę, że można wyzwać się z determinującego wpływu środowiska. Cała ich młodość, to niczym w *Granicę* pęd do zdobycia tego, czego nigdy nie mieli: pracy biurowej, a nie fizycznej, osiągnięcia awansu, wyjścia za mąż za kogoś z wyższym wykształceniem, kto nie będzie bił, założenia rodziny, urodzenia jednego dziecka zamiast siedmiorga. U Iwasiów, podobnie jak u Nalkowskiej, od schematu nie ma ucieczki – Marysia i Janek zrywają

ze sobą, obrzucając się obelgami: „Lepiej być ruską suką niż ubecką świnią” – mówi kobieta.

W powieści Iwasiów decyzje polityczne mają prywatne uzasadnienie, jej świat – pozornie poszarpany i nielogiczny – znajduje swoją motywację w sferze psychologicznej. Bohaterowie, w drodze po szczęście, chrzczą dzieci, a różaniec trzymają tuż koło legitymacji partyjnej – w bieliźniarce między wykrochmalonymi prześcieradłami. Żywiół życia codziennego i uparte kobiece trwanie przeciwstawia się tu męskiemu przemianom: to mężczyźni bowiem przychodzą i odchodzą, to oni wprowadzają destabilizację, wywołują ruch i napięcie. To oni piją, biją i zdradzają – czytając jednak ich historię, nie wyczuwamy tu serialowej kliszy, Iwasiów bowiem sięga głębiej i widzi ostrzeż.

Drugą warstwą w *Bambino* jest historia – choć pozornie to ona zdaje się narzucać interpretację, budo-

wać sensy, w tej psychologicznej analizie, usuwa się na dalszy plan. Wieloznaczność dziejów stanowi tło dla opowiadanej w *Bambino* historii. Szczecin staje się tu bowiem miastem-wyspą, utopią dla przybyszów ze wsi, z Podkarpacia i Ukrainy, ale dla SB jest miastem podejrzanym, miastem, którego ludność należy poddawać nieustannej kontroli, miastem niepewnym, leżącym nieopodal często patrolowanej granicy.

Szczecin to miasto-Atlantyda, wynurzyło się dla Polaków z wojennych odmetów, ale po 1945 roku nikt nie spieszy się z jego odbudową, bo nie wiadomo, czy nie trzeba będzie go oddać i znów nie zniknie, nie rozplynie się na powrót w materii historii.

Paulina Małochleb

Inga Iwasiów, *Bambino*, Świat Książki, Warszawa 2008.



Z książką Justyny Jaworskiej *Cywilizacja „Przekroju”* jest trochę tak jak z samym „Przekrojem” – warto ją znać, żeby poczuć się nieco bardziej kulturalnym w wydrążonym z *saavoir vivre’u* współczesnym świecie konsumpcji. Poważna lektura tej zajmującej pracy badawczej może się przyczynić do renesansu pewnych postaw, które powojenny „Przekrój”

pod wodzą Mariana Eilego promował. Chociaż dzisiaj to już zupełnie inne pismo, spełniające zupełnie odmienną rolę społeczną, nie znaczy to wcale, że nie należy znać jego czupurnej historii. Jaworska podjęła się zadania jej zdokumentowania, a przy okazji pokusiła się o głębszą diagnozę socjoserfery dwóch dekad powojennej Polski i oddziaływania, jakie linia pisma ewentualnie w tej socjoserferze generowała. Biorąc pod uwagę fakt, że prasa i wrogie realia komunistycznego reżimu regulowały poziom i higienę życia obywateli, jednocześnie wzmacniając w nich

mechanizm autocenzury obyczajowej, działalność „Przekroju” była niczym katalizator uświadamiający ten mechanizm. Jaworska analizuje poetykę tekstów z ówczesnych szpałt, skupiając się głównie na trzech, konstytutywnych dla życia człowieka tematach: alkohol, moda, kuchnia. Lektura książki pod tym kątem wydaje się jak najbardziej ahistoryczna, wszak te trzy dziedziny ludzkiej aktywności nie starciły nic ze swojej istotności. „Przekrój” Eilego jak mógł, tak prowokował do przeorientowania postaw społecznych, dowcipnie i sarkastycznie uczył jak zrobić „z igły widły”, jak wyrwać się z wszechogarniającej szarości społecznego trwania w zuniformalizowanym więzieniu. Panoptikon PRL-u miał to do siebie, że wzajemna obserwacja obywatelska, poza utrzymaniem stanu podwyższonej gotowości do walki z polityczną reakcją, ograniczała przede wszystkim wobrażnie, co wspaniale obrazowała ówczesna moda, nie mówiąc już o powszechnym picciu pod stół. „Przekrój” uczył, jak wyrwać się z permanentnej inwigilacji i stać się nieco bardziej „poszczegól- nym” w korowodzie kolejek po mięso. Skoro akurat mięso było towarem deficytowym, „Przekrój” w cynicznych wzmiankach kulinarnych, sugerował

jak przyrządzić z ochłapy piątej kategorii pyszny befszyk za pomocą soli i pieprzu. Podobnie z alkoholizmem Polaków radził sobie w iście zawiadackim stylu. Chodziło o wprowadzenie zasady podnoszenia propaństwowych toastów w momentach znamionujących ostateczne zerwanie filmu. Te proste, przewrotne i absurdalne porady, składały się na realizację programu „podgrzywania” władzy, drażnienia jej absurdów za pomocą uderzenia w konformizm obywatelski. Tą odważną strategią bezpardonowo określił sam Eile: „pismo robi się przeciw czytelnikom, o stopień wyżej niż czytelnicy. Oni się powoli podciągają i kochają swój tygodnik”. Który redaktor dzisiaj zaryzykowałby podobny policzek, wymierzony w odbiorcę swojego pisma?

Jaworska dowodzi, że ta strategia doskonale się sprawdzała. Duży kwantyfikator, „Cywilizacja”, sugeruje, że pismo wykreaowało lepszy, trasgresujący swoją kiepską kondycję, gatunek obywatela i chyba faktycznie tak było. Odbiorcy pisma, konsekwentnie w swoim wymiarze tak literackim i wizualnym, raz w tygodniu otrzymywali dawkę poważnego lania, po której zwawo ruszali do dalszego budowania socjalizmu, ale już bardziej podejrzliwie. Inteligen-

cja, która skupiała się wokół tytułu, zostawiła w nim niebagatelnej klasy teksty, rysunki, komentarze. Już samo archiwum numerów i spis ich treści może przyprawić o zawrót głowy. Zupełnie zasłużenie Eile traktowany jest w świecie prasoznawców jak legenda. Tym bardziej dziwi takie oto stwierdzenie, które w swojej recenzji książki Jaworskiej przypomina Milena Rachid Chehab, jednocześnie cytując anonimowego publicystę: „Mimo tego w latach 90. jeden z publicystów zarzucił tamtejszemu „Przekrojowi” wszczepianie idei bolszewickiej poprzez gatunki żartobliwe”. Jeżeli potraktować to stwierdzenie serio, Eilemu należy się tym samym pomnik gdzieś na krakowskim rynku, najlepiej koło Adama Mickiewicza. Chociaż może wystarczyć praca Jaworskiej, która jest jego doskonałym ercem.

Krzysztof Siwczyk

Justyna Jaworska, *Cywilizacja „Przekroju”*. *Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.



Lacrimosa, szósty tom poetycki Radosława Kobierskiego, przynosi wiersze o wyjątkowym, funeralnym natężeniu. Nie powinno to dziwić czytelników zaznajomionych z poezjowaniem tego autora. Z penetracji „grobowego” obszaru ludzkiej aktywności uczynił on swój znak rozpoznawczy. Jednak tym razem rzecz raczej w metodycznym wręcz nasileniu tych poszukiwań, w obłądnym błędzeniu po rubieżach świata umarłych, które zamieszkiwane są jeszcze przez na wpół żywych bohaterów wierszy Kobierskiego.

W głośnej książce *Śmierć w cywilizacji Zachodu* Michel Vovelle nakreślił fascynującą antropologię śmierci i związanych z nią „rytuałów zaradczych”, jakich dopracowała się ludzkość w swej przykrótkiej

historii. Kobierski wydaje się być wiernym czytelnikiem tej książki. W *Lacrimosa* zastosował kilka patentów – od lamentu po sarkastyczny śmiech. W ostrym reżimie jego tercyn raz po raz słychać pogłosy chocholego tańca nad grobami, zgaszonego jak kaganek jęku otępiałych z bólu żałobników, i ciszy granitu pokrytego podniosłą, łacińską nomenklaturą. Autor tych wierszy, poruszając się w z góry ustalonych, kulturowych parametrach żałoby, ostentacyjnie nasycza zastygłe w rytuale formy treścią absolutnie prywatną – ten moment zderzenia oferty rytualnej z traumą indywidualnego doświadczenia śmierci czyni z tych tekstów amalgamat rozpacz i pogodnej wręcz rezygnacji. Dodajmy – amalgamat artystycznie wykwinny, językowo przekonujący i zwyczajnie po ludzku przejmujący.

Autor *Lacrimosa* jawnie sięga do tego źródła poezjowania, które wydawało się dawno wyschnięte: jest to gra w *katharsis*. Narkotycznym opisem krain dzieciństwa, pryncypialnym odwzorowaniem czasu utraconego i freudowskim rozwiązaniem dychoto-

mii Syn–Ojciec w wierszach Kobierskiego zawsze towarzyszy pewien naddatek spekulacyjny. W ostrych puentach słychać bowiem próby sprawdzenia skuteczności narzędzi skompromitowanego logosu. Kobierski chce niemożliwego: rozumieć przypadek ludzki – skłonność do błyskawicznego zniknięcia, do nieistnienia jako predykatu. Człowiek raczej „nie jest”, zdaje się twierdzić jego wiersz. To jedyny kwantyfikator w jego semantycznej maszynce, jedyny punkt oparcia dla toczonego się w przestrzeni wiersza spektaklu odchodzenia i opuszczenia. Nieistnienie jako warunek konieczny i wystarczający do snucia przypuszczeń na temat genealogii własnej i cudzej, wydaje się silną przesłanką ontologiczną. Jednak wiersze Kobierskiego, w swoim żywole spekulacyjnym, nie wkraczają już w obszar zainteresowań niegdysiejszych metafizyków. Są raczej jak galeria, w której możemy podziwiać idolatrie, które wyszły z obiegu. Sceptycznym podmiotu tych wierszy najsilniej ujawnia się właśnie w momentach głuchych przywołań Boga, Ojca, Syna, wreszcie siebie

samego – do metafizycznego porządku. Popatrzcie, zdaje się mówić wiersz, to już nie działa, te imiona „nie istnieją” – to ich jedyne usprawiedliwienie. Wizyta w takiej galerii może silnie poturbować, zwłaszcza tych czytelników, którzy *katharsis* rozumieją jako „oczyszczenie”, a nie jako „ograbienie” z resztek złudzeń.

Przejmująca do szpiku śmiertelnych kości książka Kobierskiego w obszarze zastosowanych perswazji językowych i leksykalnych rozwiązań wydaje się wręcz lekka. Efekt literackiej wiarygodności został więc osiągnięty metodą oksymoroniczną. Widać tak trzeba: tańczyć nad grobami, fruwać nad kompostem pochłaniającym naszych bliskich, nas i nasze wiersze.

Krzysztof Nicz

Radosław Kobierski, *Lacrimosa*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.



Jak wiadomo, a raczej jak się niektórym wydaje, pan Cogito kryzys i prawil moralny, natomiast pani Dubito, o której przygodach właśnie czytamy, „przesyła calusy”. Tylko tyle. Zamiast patosu i poczucia misji bezpretensjonalność i wdzięk. Wprawdzie utworu, którego fragment trafił do tytułu recenzji, nie znajdziemy w debiutanckim tomiku

Moniki Mosiewicz pt. *cosinus salsa*, ale znaleźć go można na internetowej stronie autorki. Figuruje tam obok wielu innych błyskotliwych żartów z poetyckiej funkcji języka i przewodniej roli poety, przy lekturze których przyszło mi na myśl, że te perełki można by nazwać szelmostwami niegrzecznej, przekornej dziewczynki. W zbiorze takich wierszy jest zdecydowanie najwięcej. One przytłaczają poważne i natchnione sąsiedztwo. I bardzo dobrze, ponieważ siłą

Mosiewicz jest zręczne parodiowanie, a następnie budowanie na parodii własnej wypowiedzi. Od tego się zaczyna i na tym kończy, tyle tylko że zakres parodii zmienia się i zaskakuje. Może ogarnąć zużyte słowo czy zwrot, w tym także filozoficzną sentencję, może odwołać się do znanego wiersza lub piosenki bądź wykpić manierę poetycką czy nawet cały liryczny nurt. A zaczyna się to już na pierwszej białej kartce, gdzie w motcie do tomiku czytamy słowa szklarza rzucone znad frezu: „Nie da się dwa razy przejść przez to samo lustro”. To, co w poezji pani prawnik z Pabianic wydaje się najważniejsze, realizuje się w formie kąśliwej i dowcipnej rozprawy z mitem i mitotwórstwem. W ten sposób pod piórem Mosiewicz kona w zabawnych podrygach figura poety przewodawcy, próbującego z narażeniem życia i talentu ogarnąć rozproszoną substancję narodową. Wyzierająca zza tych wierszy energiczna „osóbka” (raz żeńska, raz męska figura językowa) niczego nie próbuje ogarnąć, wręcz przeciwnie, z upodobaniem ćwiczy się w rozprasaniu. Jest to rozprasanie *stric-*

te poetyckie, a więc ma naturę paradoksu, bo rozpraszając, jednak skupia.

Po pierwsze skupia uwagę na języku, a po drugie na opowiadanych historyjkach. Historyjki jakby znajome: od menstruacyjnej mitologii po „kota w pustym mieszkaniu”. Ale to „jakby” robi jednak różnicę. Nie mamy do czynienia z opisywactwem typowym dla liryki narracyjnej. Mosiewicz postawiła na heurystyczną wartość niespodzianek tkwiących w samym języku, być może trochę zapatrzona w poszukiwania neolingwistów warszawskich. Jej lingwizm śmiało można nazwać lingwizmem z ludzką twarzą, ewentualnie lingwizmem ludycznym. Dba się o lekkość, nie szafuje przesadą. Nie mnoży się barier komunikacyjnych ponad potrzebę. W efekcie odnosi się wrażenie, że pewne spięcia, błyski, odkrywcze zbitki i gotowe mikro-sytuacje wynikają z energii języka, że potencjalna poezja już w nim tkwi, musi tylko nadejść ktoś bystry i zamieszać w tym morzu metafor. Musi potrząsnąć, odsłonić, ujawnić. Przychodzi na myśl bąk puszczony ręką dziecka. Nie wiadomo, jak

będzie wirować, gdzie się potoczy i czym to się skończy. Podobnie jest z niejednym wierszem Mosiewicz: nie wiadomo, w co tym razem zwątpi i jak sobie to wypieje, a jeszcze lepiej – zatańczy. Wątpię, więc tańczy? Tańcowi dźwięków, aliteracji, kalamburów i paronomazji zaczyna towarzyszyć taniec znaczeń. Zachodzi coś w rodzaju odwzorowania i zaczynamy szukać prawidłowości w układzie kroków, w rytmie zgłosek. Taka mała poetycka trygonometria. Bo już sam nie wiem, jak tłumaczyć zagadkową współobecność funkcji *cosinus* i latyno-amerykańskiej salsy. Pamiętajmy jednak, że w przesłaniu pani Dubito mówi się o calusach. I to na razie powinno wystarczyć.

Karol Maliszewski

Monika Mosiewicz, *cosinus salsa*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.



Jeżeli pozostaniemy przy opowieści o walce aniołów i ich ziemskiej pokucie z notki zdobiącej okładkę najnowsze tomu Edwarda Pasewicza, będziemy zapewne mogli rozpoznać wiele tropów charakterystycznych dla *Drobne! Drobne!*, jak i dla poezji tego autora w ogóle. Droga manichejską będziemy wówczas poszukiwać rozmaitego typu dualizmów. Przede wszystkim więc dostrzeżemy zło, strach, przerażające płócenie się i rozkład form żywych, tutaj zawsze połączony z somatycznością, z materią, która – jak wiadomo – jest grzeszna. Alternatywą – jednak pozytywną wobec nieuchronnej biologiczności bytu – byłoby wówczas przemijanie, nicność, brak materii i także brak znaczeń, w jakimś sensie brak „ja”. Słowem, jak czytamy w *Dniu z życia manichejczyków*: „Przyzwyczajam się, / to nie miejsce, ale brak. / Za rzeczami ich / interpretacje”. Dlaczego jednak taka dualistyczna właśnie propozycja wobec *Drobne!...* nie wydaje mi się przekonująca? Przede wszystkim dlatego, że „drobne” to „drobne”. Wiersz Pasewicza pozbawiony jest praktycznie tropów fundujących dualizm – takich jak formuły metaforyczne, przenoszące nas z jednych warunków znaczenia w inne, wskazujących poprzez jedną

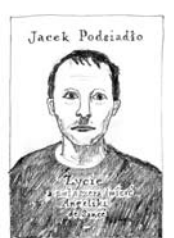
rzeczywistość na drugą. Autor *Drobne! Drobne!* natomiast zazwyczaj wybiera takie układy formalne, które umożliwiają replikację – wyeksponowany więc jest tu rytm, rzadkie rymy, enumeracje, hipnotyczne powtórzenia całych fraz, bądź powtarzalność czy podobieństwo związków składniowych, w końcu metonimizacja i tautologie. W efekcie osiągamy rodzaj ekspresji, którego dominującą zasadą pozostaje przemieszanie i rozproszenie znaczeń niż ich ustanawianie. Po drugie warto zauważyć, że z *Drobnych!...* Pasewicza nie będziemy w stanie wydedukować świata, który można by uporządkować zgodnie z dualistycznymi przesłankami. Nie mamy tu możliwości zestawienia ciemności i światła, grzesznego ciała i samoabstrahującej się od niego nicności, która byłaby pozacielesna – być może boska. Replikacje Pasewicza zachodzą bowiem poniekąd wyłącznie na powierzchni znaczeń; brak im drugiego dna. Powierzchnia ta natomiast – niczym misternie utkana tkanina – jest zmienna i właśnie poprzez tę zmienność znacząca. Ciulanie drobnych to więc ciulanie słówek, a słówka i interpretacje, jako reprezentanci nicności, budzą grozę. Z drugiej strony groza nicności czai się także za zwykłymi czynnościami, rzeczami, które oglądając nazywamy. A jednak w końcu u Pasewicza nie ma nicności absolutnej. Zawsze pozostaje pełna zjawisk – mieni się i migocze sensami; w każdej też chwili gotowa jest rozmiąć się na drobne. Kolejną kwestią pozostaje możliwy czy też rzekomy dualizm w obrębie podmiotu/ podmiotów. Różne

go rodzaju wewnątrzpodmiotowych rozdzielen jest w *Drobne! Drobne!* wiele. Pasewicz tworzy chyba jedno z nielicznych w polskiej liryce mówiących „ja”, które jakkolwiek posiada autotematyczną świadomość, to nie identyfikuje się raczej z wyższą instancją twórczą, z tak zwanym podmiotem utworu. Tak jakby chciało się w *Drobne!...* udawać, że ktoś inny pozostaje odpowiedzialny za przedstawienie – Mistrz na przykład – a ktoś inny wypowiada słowa i ponosi ich konsekwencje. Ktoś inny więc także ma ciało, obowiązki wobec niego – składające się z rozmaitych pożądań, cierpień i udręczeń, tylko rzadko zaś z fascynacji, zazwyczaj posiadających przy tym estetyczne podstawy. I ktoś inny tu pamięta i samemu sobie relacjonuje wspomnienia. Jak pointuje autor wiersza 45: „Bo są trzy kategorie/ tłumów w tym pokoju: ja, ty i ten, co pojawi się/ tu samorzutnie, kiedy obaj wyjdziemy”. „Ten trzeci” pojawia się oczywiście zawsze poza i ponad powierzchnią zdarzeń, poza i ponad zwykłą wymianą informacji pomiędzy „ja” i „ty”. To być może właśnie „nicność pełna zjawisk”, która w wierszu *No to masz* objawia się w obierkach z ziemniaków, mówi poprzez ciała, z których zaraz nie będzie, inaczej nie potrafiąc się wypowiedzieć. Najważniejsze jednak z perspektywy mojego przeciw-dualistycznego tekstu pozostaje to, że każdy z „protagonistów” stanowi tu „tłum”. Z tej zaś perspektywy trudno byłoby upierać się przy tym, że tłum ów dzieli jakiegokolwiek granice. *Drobne! Drobne!* nie opowiadają o dualistycznym rozdzieleniu na

oglądanie/duchowość i cielesność; nie wskazują też na estetyczny dystans; na sam akt oglądania owego *theatrum horrendum* cielesności, w somie nie został bowiem zawarty okrucieństwo duszy tęskniącej do innego świata. Mówiący podmiot pozostaje raczej zamknięty w kręgu interpretacji, pozorów, które zamieniają się w rzeczy lub wręcz – literalnie i w pełen grozy sposób – nimi są. Podmiot Pasewicza pozostaje więc rozproszony, a nie rozdwojony w sobie. Na oślep i pamiętając źle rozpoznaje przestrzeń pozornie tylko obłaskawioną przez innych – także tych najbliższych. Ten podmiot wpatruje się we własne cierpienie raczej niż cieszy się feerią otaczających go zjawisk. Elementem, który wydaje się sygnalizować tu dystans i uważność pozostaje natomiast sam język – rytm, refreny, powtórki i tautologie. Estetyzacja wydaje się trzymać cierpienie przemijania na wodzy. Estetyzacja to jednak także tylko poetyckie gadzety: drobne, drobne. Jest ich tu bardzo dużo, a ich szum – szum krwi w uszach, szepot opadających płatków śniegu, szadz i szron – odwracają w rzeczywistości naszą uwagę od tego, czego obawiamy się w *Drobne! Drobne!* najbardziej – od śmierci.

Joanna Orska

Edward Pasewicz, *Drobne! Drobne!*, Wydawnictwo WBPICAK, Poznań 2008.



Jak przekuć poezję na prozę? Na pozór to proste: wystarczy usunąć wersyfikację i tym samym pozbyć się charakterystycznego dla tej pierwszej „oddechu”, sprzyjającego kontemplacji poetyckiego obrazu. Jak przekuć prozę na poezję? O, to już nie takie łatwe, choć można wskazać prozaików, których chwali się za liryzm języka. Najczęściej jednak komplementu tego używa się wtedy, gdy o danym pisarzu wiadomo, że żaden z rodzajów literackich nie jest mu obcy. Inna rzecz, iż takich przypadków rodzimej proveniencji wyliczyć można całkiem sporo. Jacek Podsiadło

nie jest więc pierwszym polskim „pisarzem-orkestrą”. Swobodnie czuje się i w przestrzeni wiersza, i w poetyce felietonu, i – czego dowodem jest *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé* – jako autor prozy. Przy czym swoboda ta nie zawsze musi się przekładać na przyjemność odbiorczą. Lecz nie ma tu mowy o rozdzwieku. Miłośnik Podsiadło-poety nie tylko bardziej utwierdził się w swoim uwielbieniu dla idola, lecz zobaczy także jego inne, nieodkryte dotąd twarze. Dla mnie jest to przede wszystkim twarz człowieka, który lubi się bawić nie tylko formą, ale również samym życiem (bywa, że nie idzie to ze sobą w parze). Nie chodzi w żadnym razie o igraszki starego cynika, przeciwnie – 44-letniemu Podsiadło można pozazdrościć pogody ducha, nieodparcie sympatycznej „piotrusiopianowości” i wiary w życie jako niekończącą się przygodę. Wiary, która bywa nierzadko, podszyta melancholią lub

autoironią, czyli ufności nienawnej, lecz, co tu kryć, jednak niewystępującej w przyrodzie, zwłaszcza w tej grupie osobniczej, zbyt często. By tę wiarę podtrzymać, trzeba mieć przede wszystkim sprawdzoną paczkę przyjaciół i umiejętność przekształcania najbardziej wydarzenia w przygodę właśnie, jeśli nie – czasem – w cud. Cud, jakim staje się na przykład spotkanie z pajakiem, inspirowanym przedziwną historią, z której Podsiadło kilka odcinków. Zwariowana opowieść o Olgierdzie, Angelice, Rescatorze i zacierpniętych z innych rejestrów oraz baśni przyjaciół nie jest stałym akompaniamentem przygód narratora, ale wpisuje się w jego filozofię wyciągania z życia całej jego treści, przekształcania realnego nic-się-nie-działania w akcję rozgrywaną się w sferze wyobraźni. I urywającą się w momencie, gdy na horyzoncie pojawia się przygoda ciekawsza, domagająca się tego, by

dla odmiany zająć się właśnie nią. Zapisać jakiś komiczny epizod, sportretować kogoś zobaczonego po drodze lub też przetrawić w sobie lekturę, piosenkę, problem roku 2000. Można tę powieść (poemat dygresyjno-heroikomiczny?) nazwać „powieścią drogi”, zakładając, że wiele z tego rodzaju utworów nie mówi o wyprawie, której przyświeca jakiś cel. Celem Podsiadło jest jedynie bycie w ciągłym ruchu. Oraz to, by płynąć pod prąd, może nie aż nicości, ale z pewnością malkontentstwa. Ta książka powinna wydatnie wpłynąć na obniżenie jego poziomu w czytelnym organizmie.

Marta Mizuro

Jacek Podsiadło, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Znak, Kraków 2008.



Maria Poprzęcka, niekwestionowany autorytet w świecie sztuki, napisała może najwspanialszą ze swoich prac. *Imne obrazy* czyta się w poczuciu obcowania z kompetencją, która może zniewalać. Nie jest to jednak książka li tylko dla akademików. Pasja, z jaką autorka odkrywa dla czytelnika niuansowe zagadnienia „patrzenia” na dzieło sztuki, tak z perspektywy widza jak i artysty, nie ma nic wspólnego z fajerkami erudycji. Stopień sporematyzowania aktu kontemplacji, jest wprost proporcjonalny do konsekwencji niemal ontologicznych, jakie to patrzenie rodzi, stąd lektura niesie za sobą ogromną ilość pytań. Namalować to, czego wcześniej nie widziano – ten imperatyw przyczynił się do gwałtownych zmian

w świecie malarstwa, od Renansu do XXI wieku. Dynamika zmian w tym świecie określona jest właśnie poprzez unaocznienie dotychczas „nieobecnego”. W tym sensie książka Poprzęckiej jest metatekstem. Jej przedmiotem jest to, co widzimy albo czego nie widzimy na obrazach oraz to jak obraz „widzi” nas. Jeżeli uwolnimy zasadę widzialności i wzajemnej obserwacji twórcy i dzieła z okowów realnej historyczności malarstwa, wtedy książkę Poprzęckiej można potraktować jako dzieło filozoficzne *par excellence*. W zupełnie naturalny sposób przechodzimy w ten sposób od porządku ontycznego do ontologicznego. Jedyny problem wiązać się będzie z uprzywilejowaną pozycją, jaką Maria Poprzęcka wśród zmysłów przynajmniej oku. Jednak pod jej piórem „oko” faktycznie ujawnia swoje niebagatelne możliwości poznawcze, będąc przy okazji instrumentem poznania również dyskretnym jak rozum. *Imne obrazy* są również nietuzinkowym wykładem z historii sztuki, przy szczególnym uwzględnieniu tych twórców, którzy jawnie przeciwstawiali się glo-

śnej tezie Leone Battisty Albertiego, że: „Malarza w ogóle nie obchodzi to, czego nie widzi”. Wylamaniem się z konwencji zadekretowanej przez wielkiego twórcę Renansu, okazywało się obietnicą zupełnie nowych zdobyczy na polu sztuki i radykalnego odwróceniu porządku poznawczego. Poprzęcka promuje ten sposób patrzenia, który wydaje się nieostry, labilny i aktywny w swoim pragnieniu opuszczenia realistycznego dogmatyki. Przy okazji zapytuje o sens realizmu, o naturę każdej próby przedstawienia rzeczywistości, i na ile sami tę rzeczywistość kreujemy patrząc w określony sposób: z oczyma zasłanymi łzami, z bielmem na oku, w półśnie, z przymrużonymi oczami. „Oku narzucono spojrzenie”, twierdzi Maria Poprzęcka. Inwazja kulturowo dekretowanego spojrzenia, chociażby w narracji o historii sztuki, staje się ograniczającą konwencją, którą powinniśmy próbować łamać sami. *Imne obrazy* są w tym bardzo pomocne, uczą „spojrzenia innego”. W tym sensie tom Poprzęckiej działa podobnie do *Dawnych mistrzów* Bernharda. Bohater tej prozy, krytyk

sztuki w podeszłym wieku, ciągle przesiaduje przed obrazem Tintoretta i jednocześnie odsądza od czci i wiary całą sztukę. *Imne obrazy* są odtrutką dla dusznych kalumni bohatera Bernharda. Tamten defetysta widział we wszystkich odwiedzających muzea jedynie bandę półglupków nie potrafiących patrzeć. Nawet jeżeli jest w tym odrobina prawdy, książka *Imne obrazy* może okazać się użytecznym podręcznikiem dla tych, którzy chcą zostać wtajemniczeni. W dużej mierze to wtajemniczenie ułatwia klarowność wypowiedzi i skłonność autorki do systematycznego przeglądu zjawisk.

Krzysztof Nicz

Maria Poprzęcka, *Imne obrazy*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.



Książka *nienapisane* Stanisława Rośki rozgrywa enigmatyczny problem: czy pole literatury może stanowić obszar, w którym twórca pisząc swoje „ja”, jednocześnie dokonuje wpisu do księgi wieczystej, dokonuje aktu przeżycia własnej śmierci, unieobecnienia za pomocą pisma własną śmiertelność i przechodzi do wieczności wizerunku. W ważnym tekście „Czy poeta powinien dać się sportretować?” Rośka opisuje napięcie, jakie występuje na linii dwóch, nieredukowalnych do siebie bytów: czyste słowo, nie będące gwarantem tego unieśmiertelnienia, autonomiczne w swoim poetyckim, pustym pięknie oraz ikonosferę, gdzie puste piękno słowa zastąpione zostaje narracją niekoniecznie mającą wiele wspólnego ze sztuką. Pro-

blematyka wyboru strategii przetrwania (w historii, pamięci, metafizyce, polityce) za pomocą literatury może wydawać się dzisiaj nieco passe. W czasach błyskawicznej dystrybucji „życia” opartego na merkantylnym wyborze atrakcyjnego obrazu tego życia, generowanego przez sferę medialnej symulacji, namysł Rośki na powrót każe zadbać o „nie-doczesność” tego życia. W szkicach poświęconych Peiperowi i Białoszewskiemu, Rośka operujący stylem rzeczowej narracji połączonej z pełnym młodzieńczej pasji poszukiwaniem obszarów niezbadanych, wprowadza dwie piękne figury poety. Wypowiadającego w synonimie i metaforze całość doświadczenia rzeczywistości (Peiper) autora, który anihiluje realność i zastępuje ją literacką protezą, odporną na prośbę powszechnego „śmiertelnienia” oraz poety, któremu udało się przeżyć jednak własną śmierć, chorobę i rozpad poprzez język (Białoszewski). Jeżeli przyjmujemy za dobrą monetę tezę Wittgensteina, iż „śmierć nie jest wydarzeniem w życiu, jej się nie przeżywa”, wtedy okaże się, że nie bardziej yle-

go pod słowem. Przykład Białoszewskiego będzie wtedy stanowić program pozytywny tego przeżycia, cedy natomiast będzie dekonstrukcją siebie samego w zakamarkach gramatyki języka, którym jest od-tąd Białoszewski „mówiony”, staje się pośmiertną maską języka, matrycą, w której odbił własne istnienie. Stosunek ciała i słowa, a właściwie ciała słowa, w tych niedokończonych fragmentach prac badawczych, Rośka stawia w stan podejrzenia po wielokroć. Otwarty charakter jego szkiców jest nie tyle zaproszeniem do interpretacji, ile poważnym wezwaniem do reorientacji własnego stosunku do śmierci. Jak bowiem inaczej potraktować przejmujące ustępy o Schulzu, czy przeciwstawienie maski pośmiertnej filozofii twarzy Innego Emanuela Levinasa? Uwodząca tematyka, czy raczej różne tematyki książki Rośki, to tylko awers tej książki. Rewersem jest jej problematyczna forma. Autor wyzywająco podrzuca nam strzępy niedokończonych, właśnie „nienapisanych”, całości. To „nienapisanie” całości jest warunkiem możliwości jej zaistnienia, z jednym wszak za-

strzeżeniem: to czytelnik odpowiada za „napisanie” do końca Księgi. To czytelnik powinien wziąć odpowiedzialność za ustalenia skończonego obrazu tych szkiców, że świadomością, że akt dokończenia dzieła jest jednocześnie jego zabiciem. Dyskretna granica pisma zaczyna się tam, gdzie próbuje ona na powrót wypowiedzieć śmierć, tym samym skazując się na milczeniu. Być może stąd, taka sugestia jest obecna w niektórych fragmentach dzieła Rośki, w kulturze powszechnie śmierć jest obecna poprzez swoją „nieobecność”, „niedomówienie”. Brak litery pisma jest zatwierdzone w kulturze sygnaturą śmierci. Sylwiczny charakter książki *nienapisane*, jej gatunkowa nieprzynależność stanowi próbę odpowiedzi na drążące każdego człowieka literatury wątpliwości.

Krzysztof Siwczyk

Stanisław Rośka, *nienapisane*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.



Swoją najnowszą powieść kryminalną *Jedenaście* Marcin Świetlicki mógłby właściwie zakończyć tak samo, jak zamknął wydaną niedawno książkę *Ostatnia* Maciej Malicki, czyli frazą „Zegnam Państwu”. Autor *Dwanaście* zapowiedział bowiem, że definitywnie zamyka cykl o przygodach mistrza (choć dla tych, którzy polubili postać notorycznie alkoholizującego się detektywa, mam dobrą wiadomość: pojawi się on jeszcze w pisanej przez Świetlickiego razem z Gają Grzegorzewską i Irkiem Grimem powieści *Orchidea*). A szkoda – bo Świetlicki wyraźnie rozkręca się z książki na książkę

i *Jedenaście* – jak na mój gust – jest zdecydowanie najlepszą częścią trylogii. To powieść nieco inna od poprzednich części cyklu. Świetlicki jest uznawany za autora tzw. kryminałów krakowskich, a akcja ostatniej książki rozgrywa się głównie w odległej od Krakowa o jedenaście kilometrów wioszczynie. Mistrz jeździ tam, aby rozwikłać zagadkę śmierci swojego przyjaciela Doktora. Policja uznała, że popełnił samobójstwo, w co jednak nie wierzą ani mistrz, ani była dziewczyna Doktora. W *Jedenaście* mamy też do czynienia ze zdecydowanie bardziej wyrazistą i precyzyjniej zbudowaną intrygą kryminalną, niż to miało miejsce w *Dwanaście* i *Trzyście*. O ile w poprzednich częściach trylogii mistrz właściwie jedynie pozorował detektywistyczną robotę, o tyle teraz bardzo się stara. Wprawdzie prowadzi śledztwo w specyficzny sposób, głównie

przesiadując w restauracji o wszystko mówiącej nazwie Stylowa i nieodmiennie spożywając w dużych ilościach wysokoprocentowe alkohole, ale jednak krok po kroku zbliża się do rozwiązania dręczącej go sprawy. A – dodam – dręczy go nie tylko tajemnica śmierci Doktora. Nie przepadam za nadużywaną przez recenzentów piszących o prozie kryminalnej frazą „więcej niż kryminał”, jednak w przypadku *Jedenaście* pasuje ona jak ulał, bo jest to również – a może nawet przede wszystkim – powieść o wyobcowaniu i osławianiu straty. Mistrz czuje się coraz bardziej obcy i samotny. Nie podoba mu się to, co dzieje się w ukończonym niegdyś Krakowie „pod honorowym patronatem Prezydenta Jacka Maichrowskiego” i w ogóle w całym kraju „pod honorowym patronatem Prezydenta Lecha Kaczyńskiego”. Raz po raz rzuca na

temat tego, co widzi wokół siebie pełne gryzącej ironii komentarze. Co więcej, ludzi mu bliscy, jak Doktor czy Mango Głowacki, nie żyją, miejsca, w których czuł się jak u siebie, choćby sławna knajpa Biuro, przestały istnieć. Im więcej mistrz traci, tym jego żywot staje się bardziej widmowy, pozorny, nieważny. Co mu pozostaje? Próbować osławiając stratę w jedyny znany mu sposób: popijając alkohole i wspominając, oczywiście z pełną świadomością, że wszystko to jest (najdurne). „Dorosły mężczyzna” nie powinien przecież mieć złudzeń. A mistrz jest jak najbardziej „dorosłym mężczyzną”. Tyle dobrego że mistrz odchodzi w świetnym stylu.

Robert Ostaszewski

Marcin Świetlicki, *Jedenaście*, BGW, Kraków 2008.



W najnowszej książce, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* Tkaczyszyn-Dycki pisze, że „istotą poezji jest nie tyle zasadność/ co bezzasadność napomknąć i powtórzyć” i, rzecz jasna, nie mamy powodu mu nie wierzyć. Bo właśnie „bezzasadność” pewnych powracających fraz w jego poezji robi wielkie wrażenie. Tłumaczy też, jak to się dzieje, że Tkaczyszyn, cały czas robiąc to samo i w taki sam sposób, uwodzi, niepokoi i ekscytuje. W *Piosence o zależnościach i uzależnieniach*, po niezbyt udanych *Dziejach rodzin polskich*, w których „zasadność” użytych słów odbierała im sporo uroku, znowu bezzasadność napomknąć – uwodzicielska, olśniewająca – gra pierwsze skrzypce,

a my staramy się uchwycić to, co tak bardzo nie ma znaczenia, że aż staje się konieczne. Tkaczyszyn jako poeta jest bowiem uzależniony i usiłuje całkiem skutecznie (przynajmniej niektórych) uzależnić od takich właśnie „bezzasadnych” wątków, słów, zwołań, z których wyprowadza długą narrację, cykliczne warianty fraz, zafiksowane (akurat w tym zbiorze) na podobnych słowach: matka, przyjaciel, ksiądz, księgozbiory, nekrologii, poezja, ślimaki. Gdy pisze: „jestem/ Dycki z tych, co niepokoją sobą” w *Kolysance*, to jakby dokonywał najlepszej autoprezentacji. Gdy w wierszu XXXVI pojawiają się dwie zagubione po śmierci matki łyżeczki, o których podmiot nie może zapomnieć, gdy w szpitalu rozmawia o ślimakach, a najbardziej, gdy „definiuje” osobę, która spełnia kryteria „bycia przyjacielem” – wszędzie tam mamy do czynienia z zwodniczą arbitralnością, która w wyniku powtórzeń, metamorfóz i różnych innych odkształceń wydaje się absolutnie

konieczna. Nawet jesteśmy w stanie uwierzyć, że nekrologii powinny zastąpić księgozbiory. W jego książkach, które należy traktować jak projekt całościowy, rozpisany na kilkadziesiąt lat, sprawdzają się słowa opowieści o czerwonym kolorze lisiego ogona: wróżka obiecała chłopcykowi, że spełnią się wszystkie jego życzenia, jeśli tej nocy nie pomyśli ani raz o czerwonym kolorze lisiego ogona. Jak łatwo się domyślić, chłopczyk całą noc myślał o czerwonej lisiej kicie. Jean Baudrillard, przywołujący tę historię, komentuje ją jednym zdaniem: „nie zapomnieć czegoś, co nic nie znaczy”. W gruncie rzeczy mogłoby to być definicja pewnych koncepcji poezji, a poezję Tkaczyszyna, jak sądzę, to zdanie określa w miarę adekwatnie. On także stara się bezzasadność wciągnąć na listę spraw „do zapamiętania”. A co dalej z tym projektem? – można się zastanawiać. Autor *Peregrynarza* stworzył tak obsesyjną, klaustrofobiczną wizję świata, że wszystkie elementy jego

układanki w jakimkolwiek nie byłyby miejscu – i tak są na swoim. Od początku jego pisanie było zastawianiem na siebie pułapki, liczba kombinacji w zamkniętym układzie jest skończona, ruchy polegające na dodawaniu nowych elementów – nie zmieniają wiele w systemie, innowacyjność to stawka w poezji, która nie pociąga Tkaczyszyna. Jednak w projekcie, w którym dobrowolnie „skazał” się na mikroruchy, jego głos jest tak pewny i tak łatwo rozpoznawalny, że każdy poeta mógłby o tym pomarzyć, a akurat w *Piosence o zależnościach i uzależnieniu* pokazując, że pułapki to jego żywioł.

Anna Kałuża

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.



Obcy są wśród nas – tak mniej więcej zaczyna się książka Andrzeja Waśkiewicza, a po tym poruszającym odkryciu – podobnie jak w filmach Hitchcocka – napięcie nieprzerwanie rośnie. A mówiąc poważnie, to licząc ponad 400 stron studium z pogranicza filozofii, socjologii i historii idei wciąż czytelnika jak dobrze napisana powieść lub biografia.

Nie przesadzam. Takimi literackimi rozwiązaniami, jak bohater-*outsider* czy dramatyczny zwrot akcji, Waśkiewicz posługuje się z wprawą autora kryminałów. Wyobrażam sobie sceptyczne miny tych jego kolegów po fachu – rodzimych uniwersyteckich hu-

manistów – którzy jak żrenicy oka strzegą czystości swoich naukowych dyskursów, ale sam nie mam nic przeciwko temu. Rozprawa Waśkiewicza na tle większości uczonych narracji, sformułowanych po polsku, wyróżnia się gawędziarską swadą i eseistyczną finezją. Kim jest tytułowy obcy? Z kilku powodów niełatwo odpowiedzieć na to pytanie. Obcy w pracy Waśkiewicza jest zarazem realnym człowiekiem, jak np. słynny amerykański fizyk Richard Feynman, ale i postacią literacką lub ideą filozoficzną – „człowiekiem” wywiedzionym z nauczania Seneki, pism św. Augustyna albo Rousseau. Obcy jest przy tym istotą z pogranicza społecznego. Należy do wspólnoty narodowej, politycznej lub religijnej, lecz nie uznaje jej za istotne źródło swojej tożsamości, za ojczyznę duchową. Z własnej woli sytuuje się pomiędzy – „Państwem Rozumu i państwem ziemskim, *Corpus*

Christi i kościołem sakramentalnym, gospodarką naturalną a systemem ekonomicznym nastawionym na zys kosztem eksploatacji przyrody, wreszcie nauką rozumianą jako proces czysto poznawczy a jej organizacją w formie uniwersytetu”. A zatem obcy w sensie proponowanym przez autora tej książki nie przybywa ze społeczności obcych, ale jest obcem obok swoich. Nie jest kimś w rodzaju żydowskiego karczmarza wśród katolickich chłopów, którego odmienność przywołuje odległą, radykalnie obcą kulturę i religię, lecz raczej prawdziwym jankesem kontestującym amerykańską cywilizację białego człowieka. Tym niepoprawnym jankesem w książce Waśkiewicza jest Henry David Thoreau, autor *Obywatelskiego nieposłuszeństwa*. Bohater studium Waśkiewicza pozostaje niepochwytany. Taki powinien pozostać, jeżeli chcemy zachować jego graniczną tożsamość. Autor zdaje

sobie z tego sprawę i nie podsuwa czytelnikowi ściślejszej definicji „obcego z wyboru”. Ujmuję go chętniej w działaniu – jako protagonistę opowieści biograficznej – albo przedstawia w kilku intelektualnych wcieleniach światowej rangi. Nie ma wśród nich postaci o polskim rodowodzie. Waśkiewicz nie tłumaczy tej decyzji, ale mam wrażenie, że jest to nieobecność znacząca. Podczas lektury *Obcych z wyboru* nie opuszczało mnie wrażenie, że w naszej kulturze poczucie indywidualizmu i wewnętrznej wolności jest, niestety, słabiej rozwinięte.

Wojciech Browarby

Andrzej Waśkiewicz, *Obcy z wyboru. Studium filozofii społecznej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.



Gdyby mierzyć poetycką wartość książki *Logo nieśmiertelności* Cezarego Wodzińskiego, wypadłoby przyznać, że mamy do czynienia z najwybitniejszym poematem napisanym w polszczyźnie w ostatnich latach. Wodziński wszak wniknął w frazeologię języka tak głęboko, że osiąga niespodziewane i olśniewające efekty semantyczne. Jeżeli dodamy do tego fakt, że *Logo nieśmiertelności* dotyczy rzeczy tak dyskretnych jak filozofia platońska, a dokładniej „unieśmiertelnienia” Sokratesa w platońskich dialogach, wtedy wrażenie płynące ze spotkania z tą książką jest jeszcze bardziej dotkliwe. Jest to bowiem pozycja boleśnie wręcz wnikliwa, przerażająco erudycyjna, perfekcyjnie zimna w swojej żelaznej logice.

Wydawnicza aktywność Wodzińskiego w ostatnich latach, mierzona mniej więcej od głośnych *Swiatłocieni zła*, w *Logo* osiąga swoje apogeum. Ta monumentalna biografia pojąć, bo chyba tak należy po-

traktować filozoficzne śledztwo w sprawie „śmierci Sokratesa”, w zupełnie tajemniczy sposób w trakcie lektury przestaje być biografią pojęć, a staje się namacalnym dokumentem ich „przeżycia”. Nie tyle stanowi ich powtórnią interpretację, co jest aktem przejścia suchej litery filozoficznej dysertacji w obszar księgi dokumentującej jak najbardziej realną filozofię zastosowaną. Trudno oprzeć się wrażeniu, że to nie Heidegger, a Wodziński jest „ostatnim filozofem Zachodu”. Mam tu na myśli wyczuwalne przekonanie autora *św. Idioty*, iż historia filozofii jest nie tylko historią interpretacji, a zadaniem pracodawcy od nowa uniwersalnego losu. Jeżeli przyjmiemy, że Sokrates jest uniwersalną figurą i archetypem człowieka pytającego, Platona natomiast potraktujemy jako kodyfikatora obszaru pytania, wtedy książka Wodzińskiego stanie się próbą de-szyfracji związku, jaki zachodzi między pytaniem a jego przedmiotem. W zasadniczych ustępach *Logo* filozof poddaje drobiazgowej analizie antagonizmy, jakie zaszły między Platonem a poetami. Ten konflikt „prawdy” i „idei” z jej poetyckimi wyobrażeniami, w których „kłamstwo poety” uzyskuje pozycję ustabilizowanej w przedstawieniu prawdy, staje się podstawową aporią, jaka wykołubiła za a dobrze sys-

tem platońskiej Całości. Poeci kłamiąc, mówią prawdę – ten paradoks określa odtań „skrytość” prawdy. *Alathea* (ἀλήθεια) zachodzi mgłą mowy, z jej gramatyczna architektura, trudnym do rozrzedzenia gąszczem znaczeń. Mowa wreszcie, niczym nowotwór zagarnia wymiar transcendentalny prawdy i osadza go we właściwej sobie immanencji. Jednym słowem: dramat ugrzęźnięcia w słowie. Sęk w tym, że Wodziński potrafi na nowo wyzwać – za pomocą kompetencji językowych – prawdę z ograniczeń gramatyki. W tym sensie jest wierny Heideggerowi. Dokonuje szeregu operacji uzdrawiających „znaczące” (choćby przez olśniewające kalambury i słowotwórstwo), upuszcza sporo krwi „znaczonego” (choćby przez nietuzinkową refleksję ta temat „śmiertelności”, ostre sądy bliskie skrajnemu zwątpieniu w istnienie „znaczonego”). Nagle słowa harmonijnie oddają sensy, zdania układają się w piękną melodię, w której znowu wybrzmiewa jakaś Całość. Wodziński, jak często wcześniej, napisał Całość sfragmentaryzowaną, ulepił z poszczególnych ustępów to, co po doświadczeniu negatywnym historii człowieka, można jeszcze ulepić. Kiedy czyta się *Logo* w kontekście ostrych diagnoz chociażby ze *Swiatłocieni zła*, tym bardziej ujawnia się faktyczny

zakres ambicji jego projektu. Powrócić do źródeł filozofii, do *arche*, jeżeli jeszcze się ostało w zgłiszczach pieców Birkenau, pogrzebać w szczątkach tego, co określa właściwą duchowość Zachodu, w celu jej powtórnej rehabilitacji? I tak i nie, zdaje się odpowiadać Wodziński. A może po prostu, co stanowiłoby atrakcyjną obietnicę filozofowania, to zanurzenie w zawsze obecną przeszłość, jest szansą „unieśmiertelnienia” siebie? Cezary Wodziński absolutnie nie wyklucza takiej możliwości. Niczym *homo viator* krąży po różnych językach filozofii w poszukiwaniu „unieśmiertelnienia” w mowie. Język Greków najwiśniewocniej ukochał najbardziej. *Logo nieśmiertelności* może być czytane również jako poemat o wiecznym powrocie tego języka, jego substancjalnej jedyności, w obliczu której wszystko, co zdarzyło się potem było jedynie nawiązaniem i interpretacją.

Krzysztof Nicz

Cezary Wodziński, *Logo nieśmiertelności*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2008.



TURNIEJ JEDNEGO WIERSZA

ARTUR GĘBKA

Rospuda

O litość prosiły torfowiska i rosiczka długolistna
 Życ chciały tu szuwały, istnieć ekosystem cały
 Nikt nie słuchał ich wołania
 Cud poddano do rozebrania...
 Biegnie czarna autostrada
 Bobry, wydry, wilki zjada
 Orlik, żuraw wrzeszczą z bólu w spalin chmurach
 Tak że płazy utraciły tu swój azyl
 Małża skójką gruboskrupa leży teraz przy innych trupach
 Dzieciół białogrzbietowy cierpi przejechany do połowy
 W kole tira nocek rudy już nie wróci do Rospudy
 Muchówka mała dawno z bólu już skołała
 A w koparce, w grubym betonie polski bielik
 – godło tonie
 Krew tryska z głuszcza pyska
 Doliny Rospudy już nikt nie odzyska.

MACIEJ KOTŁOWSKI

dolce przemijana

w miejscu gdzie wczoraj leżał potrącony kot
 psy wyczuły zapach śmierci
 podobno preferencje seksualne nijak się mają do tego
 jakim jesteś człowiekiem
 ale ja właśnie wtedy wiem jakim jestem
 kiedy świętuję w tobie
 a z braku na prześcieradle rozgarniam nosem
 wczorajsze ciebie
 tylko mięso i mięso jak krzyczał ojciec
 żeby dokuczyć matce i opowiadał
 historię o starych kurach które babcia podała kombajnistom
 na późniowy obiad
 a oni nie mogli ich przeżyć
 chociaż szczęki mieli jak pługi na białych talerzach
 leżałem wtedy na plecach i oczami w niebieskim
 unikając myszobicia i dziecięcych wojen
 w najdalszym punkcie ścierniska kłuły mnie w plecy setki palców
 żeby wstał ale nie wstałem bo było dobrze
 więc teraz nie popychaj mnie gdzie indziej
 żeby w wyszedł i zniknął
 jak ostatnia nuta tanich perfum
 z hali targowej śmierć hałasuje w głowie

NATALIA MALEK

Opis

Dziś w nocy czytam „Opis” Kundery. Fermentuje we mnie
 tekst, widzę go w bałaganie,
 w Łazience, w wazonie z kilkudniową rzęsą od głodnego słonecznika.
 Kto jest kim, kogo należy otulić zrozumieniem, kogo wpuścić
 pod powiekę. Widzę pnące się gałęzie
 i wiem, będziemy schnąć, pozbawieni najżywniejszych nitek,
 skrzeszeni swoim wejściem
 w drugie życie.

Jesteśmy blisko, ze zdaniem, które zostaną
 zadane. Dlaczego mówić że to droga do raj, jakbyśmy nie wiedzieli:
 chłonie nas jak papier.

Dziś w nocy czytam Opis, powtarzam swoje frazy, dotykam się,
 i wiem, gdy będzie chciało przyjść po więcej,
 odsłonię mu kark.

ANNA WIESER

Kantor

Wszyscy siedzimy nadal w tym samym miejscu
 w swoich skórkach-puszkach na które nie możemy się zamienić

Znam kolesia który wystawił ciało na aukcję
 chciał się drania pozbyć za cenę minimalną
 ale zdumiewająca ilość nabywców
 skłoniła go do podbicia stawki
 wszystko szło jak w filmie
 dopóki ktoś nie zażądał przymiarki
 i facet rozpadł się ze strachu na kawałki

z tych kawałków teraz buduje sobie dom
 codziennie wysła zaproszenia
 gołębiom które mu paskudzą przejście do ludzi

PATRYK ZIMNY

Męska rozmowa

witaj tatko
 ostatnio gaworzyliśmy gdy miałem roczek
 dzisiaj w końcu możemy pogadać normalnie
 jak ojciec z synem o życiu i kobietach
 jakby przy stole z setką i talerzem ogórków
 możemy płakać śmiać się z tego co boli
 nikt nam nie powie że nie wolno

jak widzisz nadal mam twoje uszy
 podobne zamięłowania i poetycki bajer
 potrafię już śmiało prowadzić samochód
 co weekend wypiję z kolegą dwa piwka

mogę ci jeszcze rzec słówko o twojej żonie
 mama pozdrawia gorąco pyta co słyhać
 wychudła ze zdenerwowania i poświęceń
 przekaże jej twoje uściski
 wiem nie musisz dziękować to drobiazgi

tylko w środku trochę dziwnie
 zwierając się do kamiennego zdjęcia
 lejąc setkę na zimny nagrobek
 mówiąc tatko widzisz
 jakoś sobie radzę



Maciej Kotłowski (ur. w 1976 r.), absolwent Edukacji Artystycznej na ASP w Gdańsku. Laureat konkursów poetyckich: im. M. Czychowskiego, „Połowów Poetyckich” w Gdyni, VII O.K.P. im. C.K. Norwida oraz konkursów jednego wiersza. Wiersze publikował w „Autografie”. Mieszka w Wejherowie.

Natalia Malek (ur. w 1988 r.), studentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Laureatka kilku konkursów poetyckich, m.in. I nagrody w Konkursie im. Czerwonej Róży, III w Konkursie TVP Dolina Kreatywna, VII Prania Poetyckiego i in. Nominowana do nagrody głównej w Konkursie im. Jacka Bierzina. Wiersze publikowała m.in. w „Toposie” i „Autografie”. Mieszka w Redzie i w Warszawie.

Anna Wieser (ur. w 1981 r.), laureatka licznych konkursów poetyckich, np. „Połowów Poetyckich” w Gdyni, XIII Konkursu im. Czychowskiego w Gdańsku. Wiersze publikowała m.in. w „Toposie”, „Autografie”, „Arteriach”, „Pograniczach”, „Dodatku LITERACKIM”. Autorka arkusza poetyckiego (Topos, nr 1-2/2009). W 2008 r. nominowana do Nagrody im. Jacka Bierzina. Studiowała filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Mieszka w Gdyni.

Patryk Zimny (ur. w 1988 r. w Lęborku), laureat m.in. Wojewódzkiego Konkursu Poezji w Pałacu Młodzieży w Gdańsku, VII Połowów Poetyckich na Strychu w Gdyni, Turnieju Jednego Wiersza na Strychu w ramach OFL „Pora Poezji”, Turnieju Jednego Wiersza „O kwiat rumianku, Turnieju Jednego Wiersza „Złoty Środek Poezji” w Kutnie. Wiersze publikował w „Autografie”.

12-13 czerwca 2009

Teatr Miejski im. W. Gombrowicza w Gdyni

literaturomanie

DNI NAGRODY LITERACKIEJ GDYNIA

Gośćmi będą m.in.:

Krall / Huelle / Grzela

Głowacki / Szaruga

Zaleski / Czaplinski

Wiedemann / MUMIO

www.nagrodaliterackagdynia.pl

