UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

WYDZIAŁ FILOLOGII POLSKIEJ I KLASYCZNEJ

Agnieszka Waligóra

Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989*

New autothematicism? Meta-reflexivity in Polish poetry after 1989

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Joanny Grądziel-Wójcik
w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu

POZNAŃ 2022

*Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018-2022, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

Spis treści

Streszczenie ... 3
Abstract ... 4
Wprowadzenie ... 5
I. Historia i teoria literackiej samozwrotności ... 8
Samobójstwo sztuki ... 8
Mapowanie pojęć ... 15
Wcielenia autotematyzmu ... 22
Absolutnie nowoczesne ... 30
Bomba próżniowa ... 51
Maszyna, tygrys i lew ... 58
II. Metafizyka (niedoskonałego) przekładu ... 74
Romantyzm i chmury ... 74
Zacieranie śladów ... 86
Głowa Gorgony ... 95
Wieże Babel ... 106
Igła w dzbanku ... 110
Inne głosy ... 123
III. We władzy podmiotu ... 134
Modele ... 134
Rzeczywistość traumatyczna ... 141
Re-prezentacja ... 158
Ciało wiersza ... 168
Dialektyka „ja” ... 175
Poza opozycjami ... 189
IV. Syllepsis języka ... 200
Usta Ewy ... 200
Ona, książka ... 222
Powtarzać „się” ... 236
Pomnik w ruchu ... 253

V. Ludzkie i nieludzkie 267

Autopoiesis 267

Współwibracje 277

Zwrot (wiersza) ku środowisku 288

Dialog bez słów 301

Konstrukcje poziome 318

Zakończenie 334

Bibliografia 337

Streszczenie

Niniejsza rozprawa ma na celu metodologiczne odświeżenie i przywrócenie badaniom literaturoznawczym pojęcia autotematyzmu, popularnego w XX stuleciu w związku z dominacją paradygmatu strukturalno-semiotycznego oraz żywotnością poetyk modernistycznych, współcześnie zaś odsuniętego czy zapomnianego w wyniku różnego typu przemian następujących po roku 1989. Problematyka ta jest natomiast wyraźnie obecna i niezwykle ważna w najnowszej twórczości literackiej – leży u podstaw najważniejszych dla końcówki XX i początku XXI wieku debat krytycznych, które dotyczyły poezji niezrozumiałej i polityczności sztuki, silnie wiążących się z problemem referencjalności tekstu. Okoliczności te motywują do przedyskutowania metarefleksyjnych wymiarów współczesnej literatury oraz emancypacyjnego potencjału samozwrotnej liryki. Analizowane są one w odniesieniu do podstawowych dla autotematyzmu kwestii: formy tekstowej, medium języka oraz podmiotu tworzącego, które obudowane zostają teoretycznymi, filozoficznymi i politycznymi kontekstami zjawiska – między innymi jego możliwą nieantropocentrycznością. Problemy te zostają zobrazowane na przykładzie szeregu tekstów poetyckich, między innymi tych autorstwa Krystyny Miłobędzkiej, Andrzeja Sosnowskiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Joanny Mueller, Macieja Taranka czy Natalii Malek.

Abstract

The aim of this dissertation is to restore the concept of autothematicism in methodological terms and to reinstate it in literary studies. Popular in the twentieth century, due to the dominance of the structuralist semiotic paradigm and the vitality of modernist poetics, autothematicism is currently dismissed or forgotten, as a result of various transformations that took place after 1989. The issue is nonetheless present and extremely important in the most recent literary works – it lies at the root of the most notable critical debates of the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century, which concerned hermetic poetry and the political nature of art, strongly related to the problem of textual referentiality. These circumstances are an incentive to discuss the meta-reflexive dimensions of contemporary literature and the emancipatory potential of self-reflexive poetry. They are analysed in relation to the basic issues of autothematicism: the textual form, the medium of language and the lyrical subject, which are then embedded in the theoretical, philosophical and political contexts of the phenomenon – including its possible non-anthropocentricity. The lyrical works of Krystyna Miłobędzka, Andrzej Sosnowski, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Joanna Mueller, Maciej Taranek and Natalia Malek, among others, serve as the basis for illustrating these issues.

Wprowadzenie

Autotematyzm, którego pojęcie zostało wprowadzone do polskiego dyskursu humanistycznego w okresie powojennym, stanowił popularny temat rodzimych badań literaturoznawczych drugiej połowy XX stulecia. Namysł nad metarefleksyjnością literatury podejmowali wówczas badacze i badaczki miary Stefana Żółkiewskiego, Edwarda Balcerzana, Ewy Szary-Matywieckiej, Michała Głowińskiego czy Bogusława Bakuły. Z czasem jednak zainteresowanie zagadnieniem samozwrotności zaczęło słabnąć: w pierwszych dekadach XXI wieku podejmowały je jedynie rozprawy Joanny Grądziel-Wójcik i Andrzeja Niewiadomskiego oraz rozproszone analizy dotyczące twórczości pojedynczych poetów i poetek.

Taki stan rzeczy wynikał z kilku równorzędnych przyczyn: z jednej strony po transformacji lat 80. polska nauka otworzyła się na nowe metodologie i teorie, detronizujące orientacje strukturalno-semiotyczne, w jakich metarefleksja zajmowała istotne miejsce. Z drugiej natomiast zmiana charakteru życia społecznego, politycznego i ekonomicznego doprowadziła do przewartościowania poglądów na samą literaturę oraz rolę pisarza czy pisarki. To właśnie wówczas podjęto na nowo dyskusję z romantyczno-modernistycznym modelem sztuki – silnie powiązanym z problemem reprezentacji, istotnym dla postmodernistycznych interpretacji nowoczesności – otwierając jednak także pole dla jej innych, mniej filozoficznie obciążonych wizji. Duże zainteresowanie spotkało więc wówczas metarefleksję rozumianą w sposób mniej radykalny; chętnie koncentrowano się wówczas na kwestiach autobiografizmu, autokreacji czy konceptualizowano stosunek literatury, języka i podmiotu tworzącego do konkretnych zjawisk współczesnego świata, rezygnując z analizowania modernistycznych problemów z referencjalnością i ideałami dzieła doskonale wsobnego.

Jakkolwiek więc literatura stanowiła właściwie jeden z głównych tematów potransformacyjnej produkcji pisarskiej, często postrzegano jej kondycję i charakter zgoła inaczej niż w czasie, gdy prymat wiodły nowoczesne ujęcia sztuki słowa i samej mowy. Problemy te jednak nie wygasły; jak wskazywał Paweł Kaczmarski, komentujący historycznoliterackie i krytyczne próby ustanawiania dat przełomowych dla poezji ostatnich dziesięcioleci, zagadnienie referencji tekstu przez cały ten czas leżało w gruncie rzeczy w centrum uwagi badaczy i badaczek, przyjmując jednak oblicze rozmowy na temat niezrozumiałości poezji i jej polityczności[1].

[1] Krytyk wskazuje, że poruszane w nich kwestie sprowadzić można było właśnie do zagadnienia szans (i chęci) na reprezentację rzeczywistości w sztuce. Zob. P. Kaczmarski, *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą*, „Wielogłos" 2020, nr 1, s. 104.

Wydaje się zatem, że współczesne badania literackie domagają się odświeżenia problematyki autotematyzmu. Doczekał się on szeregu interesujących ujęć, lecz większość z nich sformułowano jeszcze w ubiegłym stuleciu, właściwie ograniczając się do teorii strukturalnej. Niniejsza rozprawa, poza historycznym i metodologicznym przypomnieniem i uzupełnieniem rozpoznań dotyczących metarefleksji, stawia sobie zaś za cel znalezienie dla niej innych perspektyw i języków opisu. Jednocześnie usiłuje się w niej także odczarować złą sławę podobnej literatury, która w zasadzie od swych początków – tak artystycznych, jak i badawczych – uważana była za ściśle utopijny projekt nowoczesnej sztuki. Stworzenie samozwrotnego tekstu nie jest natomiast, jak zobaczymy, czymś niemożliwym. Niekoniecznie wiąże się także z poznawczymi aporiami przedstawienia. Może się bowiem okazać, ze na impas badań nad autoreferencjalnością utworów wpływ miało niedostateczne zbadanie możliwości tekstowej formy; sformułowana w niniejszej rozprawie koncepcja, traktująca dzieła autotematyczne jako tekstowe mechanizmy samoodniesienia, stara się uzupełnić tę lukę.

W przedkładanej pracy zaczynam od zarysowania tła: przywołania historii zjawiska, omówienia dotychczas stosowanych w jego analizie narzędzi i zarysowania alternatywnych szans opisu zagadnienia. Następne rozdziały mają zaś charakter w przeważającej mierze interpretacyjny, choć każdy opatrzony jest adekwatnym komentarzem teoretycznym. Koncentruję się w nich na głównych problemach autotematycznej literatury: kwestii jej romantycznych i modernistycznych proweniencji, powiązanych także z ideologią formy dzieła, figurze samopoznającego się podmiotu, wyzwaniach, jakie stawia poezji świadomej siebie samo medium języka (i inne, szerzej pojmowane media) oraz szansach na stworzenie metarefleksji nieantropocentrycznej. Jednocześnie już na wstępie podkreślić muszę, że wymienione tematy nie są możliwe do całkowitego rozgraniczenia: pojęcia formy, podmiotowości i języka oraz ich ludzkie i nieludzkie wymiary tworzą raczej przeplot, który w kolejnych rozdziałach podlega rozmaitym akcentowaniom. Decyduje to o charakterze dysertacji, która nie stanowi zbioru rozłącznych ujęć do autotematyzmu, ale raczej rozbudowaną – choć wciąż otwartą – konstelację, której poszczególne punkty są ze sobą ściśle powiązane.

Decyzja, by zająć się w tej mierze poezją, a nie prozą, była w gruncie rzeczy prosta: z jednej strony często przekonuje się, że w polska liryka najnowsza motywuje do o wiele ciekawszych dyskusji, niż rodzime dzieła narracyjne, które zostały już zresztą przekonująco opisane w kategoriach metafikcji. Z drugiej natomiast forma wierszowa – najczęściej obierana przez analizowanych dalej poetów i poetki – oferuje znacznie szersze możliwości w zakresie eksperymentów formalnych, co okaże się tu sprawą absolutnie kluczową.

Zawartą w tytule datę 1989 roku traktuję zaś oczywiście umownie. Powszechnie wiadomo, że moment transformacji politycznej i ustrojowej nie był jednoznacznie przełomowy dla samej literatury: zmiany zaszły w jej zakresie już wcześniej – lub miały swe korzenie w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Wybór przedziału czasowego powodowany jest tu jednak przede wszystkim faktem, że twórczość najświeższa – w odróżnieniu od tej publikowanej w ubiegłym wieku – nie doczekała się jeszcze wyczerpujących analiz pod kątem autotematyzmu. Tymczasem zjawiska literackie najpopularniejsze w latach 90. – choć czasem opublikowane nieco wcześniej – mierzyły się wyraźnie z autoreferencjalnym dziedzictwem romantyzmu i modernizmu, otwierając także pole dla refleksji prowadzonej ze zgoła innych pozycji.

I. Historia i teoria literackiej samozwrotności

Samobójstwo sztuki

Pojęcie autotematyzmu zostało ukute przez Artura Sandauera w trzech szkicach: *Konstruktywny nihilizm, O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku* oraz *Samobójstwo Mitrydatesa*, publikowanych niemal co dekadę w latach 1947-1967[2]. Jakkolwiek Ewa Szary-Matywiecka przekonywała, że Sandauerowska teoria samozwrotnej sztuki była teoretyczną odpowiedzią na prozatorską *Pałubę* Karola Irzykowskiego[3], stanowiącą pionierski na gruncie polskim eksperyment warsztatowy, pierwsza z opisanych prac koncentruje się na twórczości francuskiego poety symbolisty Paula Valéry'ego i poszukiwaniach świadomości czystej, to znaczy pozbawionej odniesień do wszystkiego, co względem niej zewnętrzne. Epiką zajmuje się dopiero drugi ze wskazanych tekstów, rysujący dwie możliwe drogi rozwoju literatury po kryzysie realizmu: psychologizm oraz właśnie autotematyzm. *Samobójstwo Mitrydatesa* kontynuuje zaś i niejako syntezuje problematykę poprzednich prac, zawiera bowiem dywagacje dotyczące nowoczesnej alienacji sztuki, stanowiącej w ujęciu Sandauera efekt ostatecznej rezygnacji z kategorii *mimesis* oraz stwierdza powstanie trzech postrealistycznych poetyk: kreacyjnej, negatywnej i autotematycznej. Opisywały one w zamierzeniu badacza strategie twórcze po zanegowaniu idei reprezentacji, skupiając się na tworzeniu światów pozbawionych iluzji prawdziwości, zaprzeczaniu możliwości sądów pozytywnych oraz właśnie analizowaniu idiomatycznej przestrzeni sztuki.

Dokładnie w połowie „autotematycznego" dwudziestolecia, to jest w roku 1957, ukazała się także niewielka książeczka zatytułowana *O jedności treści i formy*[4], którą Sandauer uważał zresztą za swe najważniejsze i najbardziej osobiste dzieło, stanowiące wyraz jego prywatnych przekonań dotyczących sztuki, sformułowanych nareszcie w postaci (względnie) kompletnej teorii. W czwartej części owej rozprawy wyłożył on swe poglądy na „podstawowe kategorie estetyczne", czyli treść, temat, formę oraz wartość artystyczną, które niejako wyjaśniły specyfikę zaproponowanego przez Sandauera pojęcia „autotematyzmu", różniącego się od angielskich czy francuskich odpowiedników terminu.

---

[2] Pisma zostały zebrane w tomie A. Sandauer, *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971. Dalej *Konstruktywny nihilizm* oznaczam jako KN, *O ewolucji sztuki narracyjnej* jako OE, *Samobójstwo Mitrydatesa* – SM, podając odsyłacze do odpowiednich stron.

[3] Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby" do „Jedynego wyjścia")*,Wrocław 1979, s. 5.

[4] A. Sandauer, *O jedności treści i formy*, Kraków 1957.

Dzieła autotematyczne są, mówiąc najszerzej, zainteresowane samymi sobą – swoją ontologią, charakterystyką i cyrkulacją. Sandauer wyróżniał dwa rodzaje samozwrotnej literatury: skupioną na „samosłowie", czyli własnym kształcie materialnym, oraz na „samotreści", czyli własnym znaczeniu [SM, 387]. Co istotne, utwory „samosłowne" powstawać miały już w starożytności – badacz łączył je ze zjawiskami z zakresu szeroko rozumianej poezji wizualnej, takimi jak na przykład kaligramy. „Samotreść" stanowiła zaś według niego zjawisko *par excellence* nowoczesne, powiązane silnie z filozofią niemieckiego idealizmu, rozwijaną w oświeceniu i romantyzmie.

Kategoria nowoczesności oraz jej konteksty filozoficzne i estetyczne stanowiły zresztą jeden z głównych przedmiotów zainteresowania Sandauera, który – mimo przygotowania filologicznego – nader często rezygnował ze sformalizowanej analizy tekstu na rzecz dywagacji dotyczących filozofii Europy Zachodniej XIX i XX wieku oraz jej świadomości estetycznej, czyli modernizmu. Pozwoliło to zresztą licznym krytykom i krytyczkom, wśród których najważniejsi byli być może Tomasz Burek i Stanisław Barańczak, na wskazywanie braku precyzji myślowej i pojęciowej autora *Liryki i logiki* oraz zawarte w jego pracach uproszczenia i błędy przedmiotowe[5]. Tego typu filozofująca analiza właściwa jest także artykułom poświęconym autotematyzmowi, które – podkreślmy – nie stanowią lektur czysto literaturoznawczych[6].

Polskie badania nad autotematyzmem prowadzone były niemal wyłącznie na gruncie strukturalizmu i semiologii, czyli w ramach paradygmatu lingwistycznego. Natomiast inicjator badań nad metarefleksją w Polsce nie tylko strukturalistą nie był, ale wręcz programowo się od tej formacji badawczej odcinał[7], jakkolwiek trudno przekonywać, by jego badania nie zawierały

---

[5] Zob. T. Burek, *Szkoła mitologiczna Artura Sandauera*, [w:] tegoż, *Dalej aktualne*, Warszawa 1973; S. Barańczak, *Samobójstwo sandaueryzmu*, [w:] tegoż, *Książki najgorsze (1975-1980) i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990. Co zresztą ciekawe, wielu komentatorów i komentatorek Sandauera zwracało uwagę na to, że jego zafascynowanie autotematyzmem wynikało z „narcystycznej" osobowości badacza. Zauważmy, że nie inaczej sądził sam krytyk – uważał on na przykład, że skłonność do autorefleksji właściwa jest osobom przede wszystkim pochodzenia żydowskiego, które w obliczu historycznych i społecznych kontekstów swego funkcjonowania były niejako zmuszone do namysłu nad swoimi usytuowaniami i cechami dystynktywnymi. Podobnych przemyśleń, lokujących autotematyzm w kontekście polityczno-socjologicznym, pełna jest praca *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982 (zwłaszcza ostatni rozdział).

[6] Warto przy tym zauważyć, że niejednoznaczna ocena stosunku badacza wobec narzuconego przez państwo marksizmu (czy socrealizmu) jako orientacji badawczej wynikać może przy tym przynajmniej częściowo właśnie z faktu, że Sandauer był przywiązany do typowo nowoczesnego – przede wszystkim Heglowskiego – oglądu rzeczywistości w kategoriach historycznych i dialektycznych, a zatem operujących pojęciami postępu, walki, przemiany, rozwoju lub wyczerpania, doskonale zresztą wyraźnymi w interesujących nas tutaj szkicach. Najbardziej przekonującą i najpełniejszą interpretację postawy badacza w kontekście politycznym przedstawił Grzegorz Wołowiec w książce *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999.

[7] Świadczą o tym nie tylko same prace krytyka, ale i na przykład wypowiedzi jego studentów i studentek. Wspominają oni, że Sandauer gorliwie przestrzegał adeptów i adeptki literaturoznawstwa przed teoretycznymi modami oraz nie stronił od podkreślania podmiotowości badacza w analizie tekstu, zob. np. E. Paczoska, *W szkole*

żadnych elementów charakterystycznych dla rozwijającej się dopiero wówczas na gruncie polskim metodologii. Myśl teoretyczna Sandauera, wyłożona przede wszystkim we wspomnianej już pracy *O jedności treści i formy*, ale także we wstępie do zbioru pism krytycznych *Liryka i logika*, zakładała jednak – jak określał to sam badacz – wieloaspektowość, co odpowiada zresztą nowym ideom czytania zróżnicowanego, reprezentowanego głównie przez Marjorie Perloff[8]. W przypadku autora *Konstruktywnego nihilizmu* praktyka analityczna łączyć miała jednak oczywiście nie języki teorii ufundowane na badaniach kulturowych z tradycyjnym, częściowo nowokrytycznym bliskim czytaniem, a krytykę genetyczną i opisową, dokonując fuzji zantagonizowanych przez przełom antypozytywistyczny sympatii psychologizmu i biografizmu ze stosunkowo młodymi metodami wyrosłymi z językoznawstwa[9].

Nie dziwi tym samym, że polski termin „autotematyzm" jest różny od zachodniej autoreferencjalności (*self referentiality*), metafikcyjności (*metafiction*) czy francuskiego *mise en abyme*, nie kładzie bowiem – przynajmniej nie eksplicytnie – nacisku na problemy reprezentacji i znakowości[10]. Sandauer wywiódł bowiem owo określenie z osobistej teorii sztuki, zainteresowanej nie autonomicznym językiem badania literatury, do jakiego dążył właśnie strukturalizm, lecz właśnie przemianami świadomości, kodyfikowanymi i omawianymi przede wszystkim w nowoczesnych pismach filozoficznych oraz dziełach literackich – choć na obronę krytyka dodać należy, że omawiane teksty wciąż poddają badaczom i badaczkom wiele interesujących tropów.

Ukuty przez Sandauera termin należałoby zatem analizować w kontekście wykładu myśli estetycznej zawartego we wspomnianej rozprawie *O jedności treści i formy*. Kluczowe pojęcie tematu definiował on tam bowiem – przynajmniej we własnym mniemaniu – inaczej, niż się to zwykle czyni: „temat jest obiektywizacją treści, wyobrażeniem konkretnym, przy pomocy którego artysta demonstruje swój stosunek do rzeczywistości"[11], podczas gdy

---

Artura Sandauera: dwa rzuty oka, [w:] *Artur Sandauer. Pisarz, krytyk, historyk literatury*, pod red. K. Hryniewicza i A. S. Kowalczyka, Warszawa 2014.

[8] Zob. M. Perloff, *Zróżnicowane czytanie*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, [w:] „Wielogłos" 2011, nr 1 (9).

[9] Zob. A. Sandauer, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Liryka i logika*…, dz. cyt., s. 5-8.

[10] *Mise en abyme*, termin najrzadziej stosowany w polskiej krytyce, odnosi się nie tylko do szkatułkowej kompozycji autotematycznego dzieła literackiego, lecz także do kategorii plastycznych, obrazowych. Jako klasyczny przykład „sytuacji" *mise en abyme* podaje się umiejscowienie osoby (figury, przedmiotu itp.) między dwoma lustrami, które produkują nieskończoną liczbę odbić. Z racji faktu, że ten zaczerpnięty z heraldyki termin rzadziej odnoszony jest do literatury, gdzie zresztą podziela „dialektyczną" formułę innych określeń, nie zajmuję się nim bliżej – nawet w kontekście omawianego dalej autotematyzmu „ikonicznego" z wielu względów nie okazuje się poręczny. Zob. np. J. J. White, *The semiotics of the Mise-en-Abyme*, [w:] *The Motivated Sign: Iconity in Language and Literature*, red. M. Nänny, O. Fischer, Amsterdam – Philadelphia 2001.

[11] *O jedności treści i formy*…, dz. cyt., s. 61.

tradycyjnie „tematem jest nie przeżycie artysty, lecz rzeczywistość, skąd je zaczerpnął”[12]. Wymaga to oczywiście uzupełnienia definicji treści: „treść znaku nazywamy myślą, treść objawu – uczuciem. Myśleć – znaczy, przynajmniej mentalnie, znakować; czuć – znaczy chcieć coś zdziałać. Myśl jest refleksyjna, uczucie – nierefleksyjne; toteż jest ono zasadniczo niewyrażalne. Jeśli je nazywamy, zmieniamy tym samym jego istotę na refleksyjną”[13].

Opisując utwory autotematyczne konsekwentnie narzędziami zaproponowanymi przez twórcę terminu, należałoby więc powiedzieć, że są to teksty, których tematem jest problematyzacja ich stosunku do siebie samych, przefiltrowana jednak przez refleksję podmiotu tworzącego. Warto zwrócić uwagę na to, na jaką interpretację podatne jest tu ujęcie tematu dzieła. Sandauer nie tyle rezygnuje tu z kategorii powiązanych z referencjalnością, ale niejako odwraca ich wektor: temat jest tu widziany jako to, co w procesie twórczym osiąga się w procesie refleksyjnego wysiłku, a nie jako podglebie sztuki – treści nie odnoszą się do tematu, czyli elementu rzeczywistości, ale temat, rezultat pracy pojęciowej, sformułowany zostaje niejako wtórnie wobec nich. Badacz opowiada się tu więc w pewien sposób za pierwszeństwem afektywnego czy doświadczeniowego wymiaru tworzenia, którego efekty dopiero z czasem ujmuje się w intelektualne ramy. W tym sensie nie dziwi negatywny stosunek badacza do praktyk autotematycznych, które prowadzą w jego mniemaniu do zanegowania komunikatywności i oderwania sztuki od przeżyć autora czy autorki, a zatem jej specyficznej dehumanizacji[14].

Utwory autotematyczne to wszak – analizując pojęcie zgodnie z przyjętym autorskim kluczem Sandauera – te, które tematyzują same siebie. Tym samym są one – przekonuje badacz w *Samobójstwie Mitrydatesa* – w gruncie rzeczy atematyczne. Aby bowiem tekst mógł tematyzować sam siebie, powinien istnieć przed własną tematyzacją – tak, by najpierw zaistniały treści, które można następnie zobiektywizować. Autotematyzm suponuje jednak ich równoczesność, co czyni go zagadnieniem problematycznym w kontekście temporalności – reprezentacja wymaga wszak dystansu czasowego, któremu „synchroniczny” autotematyzm

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 56.

[14] Sandauer zauważa bowiem, że literatura „jest przede wszystkim komunikatem”, nie „rzeczywistością samoistną”; w tym sensie nie można wyobrazić sobie pełnego autotematyzmu, czyli „komunikatu, który nic nie komunikuje”, „myśli, która nie ma treści poza samą sobą” [SM, s. 386]. W polemikę z badaczem wejdzie w tej kwestii Edward Balcerzan, przekonujący, że (z perspektywy strukturalizmu komunikacyjnego) nie istnieją komunikaty, które nic nie przekazują (zob. E. Balcerzan, *Przez znaki, Granice autonomii sztuki poetyckiej (na materiale polskiej poezji współczesnej),* Poznań 1972, s. 77 i dalsze).

zaprzecza z samego założenia[15]. Tak powstaje słynne *perpetuum mobile* literatury[16]; szukamy bowiem utworu, który stałby za utworem, z którym mamy do czynienia, lecz jednocześnie był z nim tożsamy, samego siebie poprzedzając i stanowiąc.

Podobne ujęcia prowadzą do swoistego rozszczepienia tekstów autotematycznych. Jak pisał krytyk, „«samotreść» – nie tracąc tożsamości ze sobą – powinna by jednocześnie rozdwoić się na pierwiastek znakujący i znakowany, czynny i bierny, podmiotowy i przedmiotowy" [SM, 390]. Aby przerwać aporetyczną pętlę samoodniesienia, w której zakłada się kolejne unieważnienia „tematu" jako „treści", ulegamy łatwo pokusie założenia, że utwór, z którym faktycznie obcujemy, skrywa w sobie inne, niejawne i być może całkowicie nieuchwytne dzieło, którego sam jest jedynie śladem. Trudno wyobrazić sobie bowiem, że – zauważał Jonathan Culler – tekst jest w stanie jednocześnie opisywać się i być opisywanym; istnieć, biorąc własne istnienie pod uwagę[17]. Stąd i sam Sandauer często wspominał zatem właśnie o założonej niespełnialności takiego projektu, co podejmowała Joanna Grądziel-Wójcik, mówiąc o „literaturze niemożliwej" i „nieosiągalnym horyzoncie autotematyczności"[18].

Zauważmy więc, jak silnie Sandauerowskie rozróżnienie tematu i treści skorelowane było z podstawową dla semiologii strukturalnej dystynkcją znaczącego i znaczonego, czy też – profilując nieco nazewnictwo względem kluczowej dla badacza kategorii *mimesis* – przedstawiającego i przedstawionego. Koncepcja dzieła jako samowystarczalnego mikrokosmosu, będącego jednocześnie (i z punktu widzenia Sandauera oraz wielu innych badaczy – niemożliwie[19]) „sobą" i „opowieścią o sobie", stanowi zatem ukoronowanie nowoczesnego kryzysu referencjalności, łączącego się – w odwołaniu do szkicu *O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku* – z wyczerpaniem poetyki realistycznej. Jak pisał krytyk, utwór prawdziwie autotematyczny obalałby „ontologiczną barierę między twórcą a tworem, którą wzniosła dwupłaszczyznowa estetyka realizmu iluzyjnego" [SM, 390]. Innymi słowy, spełnienie marzeń „samotreści" sugerowałoby rozsadzenie kategorii przedstawienia. Biorąc pod uwagę typową dla nowoczesności dialektykę, trudno jednak określić, czy owo rozsadzenie

---

[15] Jak czytamy w *Samobójstwie Mitrydatesa*, utwór jest bowiem „wydarzeniem realnym, dziejącym się w czasie, który nie pokrywa się bynajmniej z czasem wydarzeń opowiedzianych. Powstaje w ten sposób możliwość nakreślenia dwu torów akcji: «piszącej» i «pisanej», oraz przeprowadzenia dwu chronologii: podmiotowej i przedmiotowej" [SM, 391]. Por. z M.P. Markowski, *Prolog. Ikony i idole*, [w:] tegoż, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

[16] Zob. J. Grądziel-Wójcik, *„Perpetuum mobile", czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki" 2015, nr 2.

[17] Zob. J. Culler, *Changes in the Study of the Lyric*, [w:] *Lyric poetry beyond New Criticism*, red. Ch. Hošek and P. Parker, Ithaca 1985, s. 52.

[18] Zob. J. Grądziel-Wójcik, *„Perpetuum mobile"*…, dz. cyt., s. 108.

[19] Poza tekstami samego Sandauera i cytowanym Cullerem zob. np. *Metafiction*, red. i wstęp M. Currie, New York 1995 (zwł. wstęp redaktora).

następowałoby poprzez Heglowskie pozytywne zniesienie referencji (uobecnienie znaczonego w znaczącym), czy poprzez ostateczne ośmieszenie jej dzięki aporetyczności tkwiącej w samym „autotematycznym zamierzeniu" [SM, 386], wykazanie absurdalności pomysłu „reprezentacji reprezentacji".

Lektura tekstów Sandauera pozwala zatem stwierdzić, że kwestia referencji stanowiła od samego początku podstawowy problem autotematyzmu, jawiącego się dzięki temu jako radykalizacja modernistycznych poszukiwań istoty literatury samozwrotnej. Tym samym nie dziwi opór niektórych badaczy i badaczek wobec ukutego przez krytyka terminu – jego wymiany na „międzynarodową" autoreferencjalność (*self-referentiality*) konsekwentnie domagał się na przykład Dieter de Bruyn[20]. Kwestia słownika opisu autotematycznych praktyk literackich, mających wpływ na możliwości precyzyjnego określenia przedmiotu badań, stanowi jednak zagadnienie domagające się osobnej refleksji, zawartej w kolejnym podrozdziale.

Co jednak należy zauważyć już w tym miejscu, Sandauer oraz liczni krytycy i krytyczki zjawiska postrzegali zagadnienie reprezentacji dość jednostronnie[21]. Często unikali oni przy tym jednoznacznego problematyzowania zależności pomiędzy *mimesis*, reprezentacją, przedstawieniem i referencją – chociaż nie rozwijali oni zachodzących pomiędzy nimi związków, z wywodów samego autora *Liryki i logiki* można wywnioskować dosyć oczywisty pogląd, że naśladowanie (*mimesis*) rzeczywistości prowadzi do powstania przedstawień, czyli reprezentacji, jakie odniesione zostają do konkretnych przedmiotów czy zjawisk (zachodzi więc między nimi referencja). Tak też owe relacje postrzegane są w niniejszej pracy.

Na początku XXI wieku Michał Paweł Markowski wskazał także na inny zasadniczy problem krytyki reprezentacjonizmu: fakt, że istnieją (przynajmniej) dwie filozofie przedstawienia. Pierwsza z nich, substytucyjna, której słynnego podsumowania dokonał Erich Auerbach, postrzegała je jako zastępstwo – zazwyczaj niedoskonałe – tego, co przedstawiane. Druga natomiast, pojawiająca się na przykład w myśli Wolfganga Isera, skupiała się raczej na możliwościach uobecnienia – reprezentacje ukazywały według niej to, co istniejące, stając się w pewnym sensie czynnymi inscenizacjami określonych zjawisk[22]; propozycja ta okaże się

[20] Zob. D. de Bruyn, *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm" a amerykańskim pojęciem „metafiction"*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2006, sectio FF – Philologiae 24; tenże, *The trap of Autotematyzm. Deviating Interpretations of Literary Rexlexivity in Polish Literary Criticism of the 1990's*, [w:] *Faces of Post-communism. Central and Eastern Europe's Social, Political and Cultural Experiences*, pod red. T. Burean, Warszawa 2007.

[21] Na przykład Ewę Szary-Matywiecką uznać można za radykalną przeciwniczkę „przedstawieniowości" – zob. D. de Bruyn, *The Trap of „Autotematyzm"*…, dz. cyt., s. 174-175.

[22] Zob. M.P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 288-289.

niezwykle istotna przy analizach autokreacyjnych technik podmiotu, prowadzonych w trzecim rozdziale rozprawy.

Uwagi polskiego badacza obrazują zatem niejednoznaczność kategorii przedstawienia. Obok silnie krytycznych ujęć *mimesis*, które podejmowano między innymi w orientacjach poststrukturalnych, możliwe są bowiem także pozytywne wizje zjawiska. Nie są to przy tym wyłącznie perspektywy hermeneutyczne (w opracowaniu badacza czytamy o Gadamerowskiej definicji reprezentacji jako czegoś budującego „przyrost bytu"[23]), dowartościowujące to, co niejawne, skryte i czekające na rozszyfrowanie – o podobnych poglądach na *mimesis* wspominam w ostatnim podrozdziale tej części rozprawy. Mimo tego trzeba mieć oczywiście na uwadze fakt, który jasno uwyraźniła analizowana dalej filozofia Martina Heideggera. Reprezentacja – zwłaszcza w ujęciu substytucyjnym – jest silnie powiązana z ideałem racjonalności: oznacza działanie interpretacyjne rozumnego podmiotu, odkrywającego prawdę o przedmiocie. Tego wymiaru reprezentacjonizmu nie było w stanie całkowicie osłabić nawet przekonanie, że rzetelne czy adekwatne przedstawienie ostatecznie „oddaje głos samej rzeczy" poprzez stylistyczne naśladowanie jej obiektywnych jakości[24], ostatecznie prowadząc także do myśli, że każda reprezentacja jest ściśle polityczna – przekazuje obrazy zanurzone w konkretnych światopoglądach[25]. W tym sensie, jak będę dalej przekonywać, utwory autotematyczne – jako w gruncie rzeczy nieprzedstawieniowe – obdarzone są autonomią, która nie decyduje jednak o ich wyrugowaniu z przestrzeni społecznej; wręcz przeciwnie, okazać się może, że przesądza ona o emancypacyjnym potencjale podobnych praktyk.

Dla badań nad autotematyzmem najciekawsze wydaje się jednak to, na co Markowski zwracał uwagę za Louisem Marinem: każde przedstawienie ma aspekt autoprezentacyjny, kieruje uwagę nie tylko na to, co zastępuje lub uobecnia, lecz także na samo siebie[26]. Utwory samozwrotne wydają się zatem zrównywać obie „funkcje" reprezentacji – to właśnie w owej zależności tkwi ich wielokrotnie sugerowana w opracowaniach aporetyczność, z którą w kolejnych partiach pracy usiłuję się zmierzyć.

---

[23] Tamże, s. 322.

[24] Zob. E. Auerbach, *Mimesis: Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedm. opatrzył Z. Żabicki, przedm. do drugiego wyd. M. P. Markowski, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2004, s. 470; por. M.P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość: wprowadzenie do lektur Erica Auerbacha*, tamże, s. XIII.

[25] Zob. M.P. Markowski, *O reprezentacji*…, dz. cyt., s. 310 i dalsze.

[26] Tamże, s. 310.

Mapowanie pojęć

Terminy autotematyzmu, samotematyzmu (formy pierwotnej, którą Sandauer posłużył się w *Konstruktywnym nihilizmie*), autoreferencjalności, samozwrotności czy autorefleksyjności często stosuje się w zasadzie wymiennie, choć pomiędzy ich zakresami znaczeniowymi możemy zaobserwować różnice. Uporządkowanie i precyzacja używanych pojęć posłuży tu zaś nie tylko udoskonaleniu badawczego słownika, ale i swoistemu uporządkowaniu pola analizy.

Liczni badacze i badaczki zagadnienia refleksji nad literaturą prowadzoną w samej literaturze zakładali, że zdolność do takiego namysłu umożliwia świadomość czy samoświadomość. W sensie filozoficznym samoświadomość łączy się bezpośrednio z autorefleksyjnością[27], to znaczy – w odwołaniu do nowoczesnej teorii samoprzejrzystego podmiotu – implikuje możliwość aktów samopoznania; nie dziwi zatem, że w szerszych ujęciach autorefleksyjność ma nacechowanie antropologiczne czy wręcz psychologiczne, opisując rozważania nad kondycją czy uwarunkowaniami Ja. Wyjaśnijmy dla porządku, że samo pojęcie refleksji oznacza rozważanie (w filozofii, powtórzmy, silnie łączone z analizą samoświadomych aktów podmiotu[28]), łącząc się jednak także z kategorią odbicia, czyli fundamentalnymi tu problemami przedstawienia i referencjalności[29]. Metarefleksja – dopowiedzmy – stanowi zaś, jak wskazuje sam przedrostek, sugerujący analizę z perspektywy naddanej, refleksję o refleksji. W tym sensie wiąże się ona z filozoficzną definicją samozwrotności, czyli możliwości przedmiotowego ujęcia własnych aktów[30]. Wymaga bowiem podjęcia namysłu nad samym sposobem ujmowania określonego przedmiotu, co na gruncie badań nad sztuką oznaczałoby analizę artystycznych konceptualizacji.

Zauważmy więc, że w zasadzie każda świadoma obserwacja wymusza wytworzenie pewnego naddanego poziomu, jednak nie każda go problematyzuje, czyniąc z niego samego przedmiot analizy; to właśnie odróżniać będzie świadomość (myślę o czymś) od samoświadomości (myślę o tym, że myślę) oraz autorefleksję (rozważam siebie) od metarefleksji (rozważam swoje rozważanie).

Jak wskazywała Roma Sendyka, w anglojęzycznej krytyce zaistniały dwa powiązane, lecz zróżnicowane zakresowo terminy przymiotnikowe, odnoszące się wyraźnie do powiązania

---

[27] J. Wojtysiak, *Słownik terminów filozoficznych*, [w:] A. B. Stępień, *Wstęp do filozofii*, Lublin 2001, s. 409.

[28] W. Chudy, *Refleksja*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, Lublin 2010, s. 1.

[29] Zob. tamże.

[30] Tamże.

aktów samoświadomości z podmiotowością. Rozróżnienie to jest zniuansowane (jak wspomina Sendyka, każdy z terminów posiada „podwojoną referencję", co czyni je delikatnie rozmytymi), wprowadza ono jednak istotne zmiany do sposobu myślenia o interesującym nas tu zagadnieniu.

Badaczka ma na myśli semantyczne zróżnicowanie „refleksyjności" i „refleksywności". Określenie „refleksyjność", oddawane angielskim „reflective", odnosi się według badaczki do aktów kognitywnych, namysłu, medytacji, ale także „zdolności odbijania" (w sensie rozsławionym przez Charlesa Baudelaire'a). „Reflexive" zaś oznaczało będzie „akt zwrotu" i „cyrkularną relację"[31], powiązaną także ze zdolnością do „zewnętrznej" oceny siebie"[32]. Sendyka optuje wyraźnie za stosowaniem drugiego pojęcia, oddawanego właśnie przez polską „refleksywność". Wydaje się, że w obliczu wyraźnej dekonstrukcji monadycznej wizji podmiotu (zastępowanego „«relacyjnym», «skręconym» i «zaimkowym», niejednorodnym i wielogłosowym modelem *siebie*"[33], o którym traktuje rozdział drugi), zwrotność „cyrkulacyjna" będzie w sposób niejako naturalny zastępowała nieruchomy model medytacyjny, powiązany także dość ściśle z problemem referencji (pomyślmy głębiej o cytowanym „odbijaniu"!). Wpłynie to zapewne także na zmianę konotacji samej „refleksyjności"[34]. Stąd nie dokonuje się tu podmiany pojęcia, lecz ma na względzie jego przewartościowanie.

Jakie znaczenie mają owe rozróżnienia dla przedmiotu niniejszych badań? Zauważmy, że pojęcia świadomości i samoświadomości są dla autotematyzmu tyleż podstawowe, co nieoperatywne. „Produktami szczególnie aktywnej samoświadomości" są bowiem zasadniczo wszystkie wskazywane przez Sandauera modernistyczne poetyki[35]. Samoświadomość twórczą, w optyce fenomenologicznej leżącą podstaw tekstów i przesądzającą o ich przemyślanej budowie, należałoby rozpatrywać raczej w odniesieniu do psychologii lub socjologii literatury,

---

[31] R. Sendyka, *Od kultury „ja" do kultury „siebie". O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 7 (przypis 2).

[32] Zob. G.E.J. Bolton, *Reflective Practice: Writing and Professional Development*, Los Angeles 2010, s. XIX. Zdolność ta wiąże się oczywiście z omawianą dalej, paradoksalnie „uprzedmiotawiającą" rolą podmiotowej refleksywności.

[33] R. Sendyka, dz. cyt., s. 8.

[34] Nie bez powodu bowiem są wykorzystywane niemal zamiennie przez nauki społeczne: oczywiście w perspektywie diachronicznej, która podkreślała będzie „dawną" refleksyjność i „nową" refleksywność (jako dominujące wzorce aktów samoświadomości) rozróżnienie to jest istotne. Sama wolę jednak widzieć metarefleksję jako pojęcie elastyczne, łączące w sobie zarówno dążenie do Kartezjańskiej „medytacyjności" (oraz krytycznego namysłu), jak i dostrzeganie splotów, powiązań, odbić i cyrkulacji poddawanych pod rozwagę kwestii. Por. E. Hałas, *Refleksyjność jako zasada i problem teorii społecznej*, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2011, nr 2, zwł. s. 192.

[35] A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 12.

ponieważ wiedza o tym, co (i jak) się tworzy niekoniecznie musi zostać w jakikolwiek sposób wyrażona w samym dziele. Czym innym byłaby natomiast samoświadomość wyrażona i sproblematyzowana – wówczas nazwać moglibyśmy ją metarefleksją.

Badania nad sztuką słowa używają różnorodnych pojęć powiązanych z kategorią perspektywy nadrzędnej, takich jak metaliterackość (Sławiński[36]), metapoetyckość (Niewiadomski) czy metafikcja (de Bruyn). Określa się nimi te praktyki i wytwory artystyczne, których immanentnym składnikiem jest element namysłu nad nimi samymi, ich istotą, charakterem, kształtem, zadaniami, powinnościami czy miejscem w przestrzeni kulturowej i społecznej.

Zauważmy jednak, że każde z przywołanych określeń jest jednak specyficznie sprofilowane: na przykład metaliterackość implikuje zainteresowanie zagadnieniem norm literackości[37], czyli – na przykład – stylami odbioru, technikami interpretacji albo wręcz literaturoznawczymi teoriami, obejmując sobą także dzieła stanowiące indywidualne arspoetyki[38]. W podobny sposób precyzujące są pojęcia metafikcji, które proponował de Bruyn, metatekstowości i refleksji metapoetyckiej, obecne u Agnieszki Kluby czy Andrzeja Niewiadomskiego[39]. Metafikcja implikuje namysł nad poziomami narracji czy zerwaniami pewnego nadawczo-odbiorczego paktu (jak w przypadku ironii romantycznej albo postmodernistycznych powieści). Metatekstowość – choć być może najmniej kłopotliwa i przy tym najbliższa autotematyzmowi – implikuje oderwanie od wszystkiego, co nie-tekstowe, zaś poetyckość zawęża zastosowanie pojęcia albo do poezji (jak czyni to Niewiadomski[40]), albo też wiąże się z wartościowaniem języka jako wyjątkowego, niecodziennego czy nastrojowego.

Metarefleksyjność jest w tym sensie określeniem najszerszym, nie ogranicza bowiem namysłu poprzez podporządkowanie go implikacjom wymienionych pojęć (choć obejmuje je swoim zasięgiem). Stąd każde zainteresowanie praktykami artystycznymi i ich kontekstami zawarty w tekście przyjdzie tu określać właśnie w taki sposób. Uniknięcie podobnego sprofilowania semantycznego pozwala tu bowiem na włączenie w obręb zainteresowania

---

[36] Zob. J. Sławiński, *Metaliteratura,* [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988.

[37] Tamże, s. 278.

[38] Zob. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Kraskowska, *Arspoetyka*, „Forum Poetyki" 2015, nr 1.

[39] Zob. A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004, s. 7; A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*…, s. 17. Warto zaznaczyć tutaj, że Kluba posługuje się terminem „referencyjność", a nie „referencjalność" – słowniki nie sugerują znaczących przesunięć semantycznych pomiędzy owymi wyrazami, jakkolwiek referencyjność ma konotacje zakresowe, zaś referencjalność wydaje się lepiej ugruntowana w we współczesnych badaniach literackich (*vide* pojęcie autoreferencjalności u Edwarda Stankiewicza czy Ryszarda Nycza). Stąd też w niniejszej rozprawie decyduję się stosować ten właśnie termin.

[40] Zob. tamże, s. 15-18.

stosunku literatury nie tylko do – na przykład – języka, konwencji, problemów wyrażalności czy komunikowalności, ale także społeczeństwa, ekonomii, polityki czy życia literackiego, w obrębie których twórczość funkcjonuje. Jest to perspektywa zasadniczo zbieżna z ujęciem proponowanym przez Joannę Grądziel-Wójcik, która za określenie najpojemniejsze uznawała „autorefleksję", definiując ją jako „tematyzowanie problemu literatury w ogóle – cudzej i własnej". Badaczka zaznaczała też, że nie oznacza to stronienia od kwestii „pozaliterackich"[41], takich jak właśnie społeczne czy polityczne uwarunkowania twórczości artystycznej. Jedyną zmianą względem owej eksplikacji byłaby korekta terminu w związku z jego wyjaśnionymi już konotacjami i konsekwentne stosowanie możliwie najszerszej kategorii metarefleksyjności literatury, czyli metarefleksji dotyczącej literatury i zawartej w literaturze[42].

Podkreślmy także wyraźnie, że metarefleksyjność literatury nie jest całkowicie tożsama z autotematyzmem, określającym utwory *stricte* samozwrotne, stanowiące jednocześnie swoją warstwę przedstawiającą i przedstawianą, podmiotową i przedmiotową, a zatem w gruncie rzeczy rozsadzające tego typu podziały. Metarefleksyjność autotematyzmu ujawniałaby się zatem przede wszystkim przy założeniu, że tekst autotematyczny nie tyle samego siebie konstytuuje, ile rozważa. Sytuacja taka zaistniałaby jednak tylko wówczas, gdyby tekst był faktycznie „beztematyczny" i wyczerpywał się we własnym opisie – opisie pustki; tego typu „apofatyczny" autotematyzm odnaleźć można na przykład u przywoływanego dalej Andrzeja Sosnowskiego. Wydaje się jednak, że nie o taką realizację zjawiska chodziło modernistom – chcieli oni raczej pokazać, jak „materia" zagarnia „transcendencję", jak to, co naddane, może zostać wchłonięte przez przedmiot. Stąd autotematyzm stanowi sposób na uczynienie metarefleksji horyzontalną, a zatem zaprzeczenie jej naddaniu – lub całkowite jej zniesienie.

Dzieła autotematyczne to zatem specyficzny rodzaj tekstów wchodzących w zakres literackiej metarefleksji. W obręb owego zagadnienia wpisuje je fakt ich samoodnośności, omawiany wcześniej w kontekście możliwości przedmiotowego ujmowania własnych aktów – zasadniczo jednak nie muszą one podnosić samego problemu literackości, poetyckości itd. Autotematyzm stanowi zatem – w pewnym sensie – metarefleksję indywidualną, zredukowaną

[41] J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji (na przykładzie Witolda Wirpszy)*, Poznań 1999, s. 16.

[42] Odrzuca się tu zatem także definicję Agnieszki Kluby, uznającej refleksję metapoetycką za „tematyzowanie zasad poetyki (…) w obrębie utworu" – takie ujęcie wydaje się bowiem zbyt wąskie (zob. A. Kluba, dz. cyt., s. 7). Andrzejowi Niewiadomskiemu który punktuje, że w ramach refleksji metapoetyckiej interesować go będą sytuacje „przyznawania się do bycia poetą", pisania, wypowiadania się na temat procesu twórczego i odbioru, problematyzowanie implikacji społecznych, filozoficznych czy światopoglądowych, a także gotowości do formułowania programu poetyckiego (A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów*…, dz. cyt., s. 18), należy przyznać rację w zakresie wyczerpującej listy zagadnień, rezygnując jednak z tytułowej dla jego rozprawy kategorii „poetyckości" właśnie ze względu na jej zawężające i profilujące tendencje.

do przestrzeni jednego samozwrotnego utworu, a nie problematyzującą literaturę jako taką, oraz w swych realizacjach radykalnych „zontologizowaną", czyli zrównaną ze swym przedmiotem.

W tym sensie rację miała rzadziej cytowana Aleksandra Budrecka, która zauważała, że „o zjawisku autotematyzmu można mówić wtedy, gdy język, w obrębie którego ono zachodzi jest językiem jak gdyby «jednopoziomowym», to znaczy takim, który zaciera różnicę, jaka istnieje między językiem a metajęzykiem. Autotematyzm pojawia się wtedy, gdy w zajmującym nas tekście napotykamy zdania zbliżone do zdań samoodnoszących się, na przykład takie, które orzekając o jakimś zbiorze zdań, samo należy do tego zbioru"[43]. Powołując się na strukturalistyczną, językoznawczą definicję proponowaną przez Danutę Danek, postrzegającą autotematyzm jako „wypowiedzi o dziele w dziele"[44], można powiedzieć, że autotematyczne w najradykalniejszym sensie są te utwory, które mówią o sobie „całymi sobą". Obok tego typu ścisłych czy pełnych realizacji istnieją jednak także teksty zawierające jedynie samoodnośne komponenty. Stąd mówić można o autotematyzmie niepełnym czy cząstkowym, który nie jest jednak tożsamy z Sandauerowskim niespełnionym „zamierzeniem autotematycznym". O zagadnieniu tym traktuje kolejny podrozdział – w tym miejscu zamierzamy jedynie wyjaśnić do końca terminologiczne nieścisłości.

Pojęcia autotematyzmu używa się bowiem czasem wymiennie z autoreferencjalnością i samozwrotnością. Zauważmy jednak, że autoreferencjalność ma także inne, o wiele szersze znaczenie i nie odnosi się koniecznie do utworów, które bezpośrednio same siebie tematyzują. Według niektórych badaczy i badaczek jest ona bowiem cechą charakterystyczną wszystkich utworów modernistycznych, to znaczy postrzegających język jako przestrzeń „wydarzania się" literatury i formę jako główny przedmiot jej zainteresowania. Perspektywę historycznoliteracką, podnoszoną między innymi przez Edwarda Stankiewicza, Włodzimierza Boleckiego, Ryszarda Nycza czy Agnieszkę Klubę[45], radykalizuje zresztą optyka strukturalna, zgodnie z którą autoreferencjalność cechować może każdy tekst w ogóle. Zgodnie z nią teksty istnieją bowiem nie dzięki odniesieniu do zewnętrznej rzeczywistości, ale – cofając się do samej koncepcji znaku Ferdynanda de Saussure'a – dzięki systemowi opozycji między znakami

[43] A. Budrecka, *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, opr. A. Budrecka, Wrocław 1981, s. XXXIV.

[44] D. Danek, *Wypowiedzi o dziele w dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki" 1968, nr 59/3, s. 200.

[45] Zob. E. Stankiewicz, *Poetyka i strukturalna lingwistyka*, [w:] tegoż, *Poetyka i sztuka słowa*, przeł. P. Wawryszko, Kraków 1996, s. 41; R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 120-121 (zauważmy, że Nycz pisze o antymimetycznym charakterze sztuki XX wieku jako wręcz o „komunale", co – jak się przekonamy – nie jest jednak aż tak oczywiste); tenże, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 126; W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, [w:] „Teksty Drugie" 2002, nr 4, s. 30; A. Kluba, dz. cyt., s. 7-17.

fundującymi ich znaczenia. W obu wskazanych kontekstach autoreferencjalność nie jest więc specyficzną cechą twórczości metarefleksyjnej, ale fundamentalną właściwością literatury jako takiej, odsuwającej zresztą znacząco podmiotowe aspekty metarefleksji; utożsamienie autoreferencjalności z autotematyzmem wymagałby tu więc jednoczesnego zawężenia i rozszerzenia pojęcia, stąd unika się tu traktowania owych określeń synonimicznie.

Warto natomiast zastanowić się dłużej nad konotacjami samozwrotności, która – choć zasadniczo tożsama z autotematyzmem w jego rozumieniu ścisłym – pozwala na interesujące analityczne przeakcentowania, zwłaszcza przy dowartościowaniu jej aspektu „zwrotnego". Jak przekonamy się bowiem w ostatnim podrozdziale wstępu, zwrotność – korespondując z charakterem „cyrkularnej" refleksywności – może nakłaniać interpretatorów i interpretatorki do profilowania namysłu na zagadnienie funkcjonowania tekstu w różnorodnych sieciach relacji[46]. Samozwrotność implikuje bowiem ruchliwość tekstu autotematycznego, już nie biernie „odnoszącego się do siebie", ale raczej aktywnie zajmującego określoną pozycję wobec literatury i innych składników rzeczywistości. W tym sensie należałoby oczywiście argumentować za konsekwentną wymianą słownika i zaryzykować stwierdzenie, że na gruncie terminologicznym to właśnie samozwrotność mogłaby być postrzegana jako „nowy" autotematyzm. Zaznacza się tu jednak, że w obliczu dobrego ugruntowania pojęcia autotematyzmu w dyscyplinie nie rezygnuje się tu ze stosowania go jako stylistycznego zamiennika[47].

Zauważmy dalej – wracając do podziału sformułowanego przez Bogusława Bakułę – że autotematyzm czy samozwrotność mogą w przypadku literatury obejmować praktyki skupione na dwóch odmiennych obiektach. Pierwszym jest oczywiście utwór literacki, tekst, któremu można przypisać wówczas (przynajmniej retorycznie) samosprawczość, czyniącą go dziełem samostwarzającym się czy też – wprowadzając pojęcie dyskutowane szerzej w ostatnim rozdziale rozprawy – autopojetycznym (o suponowanym „autogeneratywnym" charakterze[48]). Drugim natomiast pozostaje oczywiście podmiot.

W pewnym sensie owego rozróżnienia na autotematyzm „tekstowy" i „podmiotowy" dokonał już sam Sandauer – w szkicu *O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku* wspomina on

[46] Posługuję się pojęciami „sieci" i „aktora" w najogólniejszej inspiracji pracami Brunona Latoura – wybór taki powiązany jest z proponowaną dalej relacyjną i nieantropocentryczną wizją literatury, zaś słownik autora *Splatając na nowo to, co społeczne* wydaje się w tym zakresie najszerzej rozpoznawany.

[47] W tym sensie termin faktycznie powinien zostać odsunięty, jednak nie – jak chciał de Bruyn – po to, by zastąpić go uniwersalną autoreferencjalnością, której problematyczność już wykazaliśmy.

[48] Autopojetyczność byłaby tu pokrewna ujęciu Michała Głowińskiego, piszącego o „odkrywaniu mechanizmów własnego powstawania" przez teksty autotematyczne; byłaby supozycją, że utwór stanowi taki mechanizm dla samego siebie. Zob. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, dz. cyt., s. 99.

bowiem o rozwidleniu dróg literatury postrealistycznej, kierującej się bądź w stronę autopsji psychiki podmiotu, bądź właśnie ku autotematyzmowi. Zasadniczo jednak dróg tych nie można traktować całkowicie rozłącznie, to znaczy dostrzec należy, że duża część utworów określanych mianem autotematycznych czy metarefleksyjnych problematyzuje kondycję podmiotu tworzącego czy postaci poety lub poetki, wiążąc się z pojęciami wskazanej wcześniej autorefleksji, lecz także szeregiem zagadnień takich jak autokreacja czy autobiografizm[49]. W *Konstruktywnym nihilizmie* Sandauer posługuje się zresztą – wyjaśnijmy ostatecznie niejasności pojęciowe – terminem „samotematyzm", którym określa próby stworzenia „poezji apriorycznej, złożonej z koniecznych jedynie danych świadomości" [KN, 43]. Później rezygnuje on jednak z tej kategorii, skupiając się na poetyce autotematycznej i jej omawianych wcześniej komponentach – samosłowie i samotreści, które w przeciwieństwie do wyraźnie nacechowanego podmiotowo określenia pierwotnego mają wymiar zdecydowanie tekstowy.

Decyduję się zatem nie mnożyć pojęć i nie stosować terminu samotematyzm, podkreślając jednak, że to, co określamy autotematyzmem w wersji podmiotowej nie stanowi typowej, „samotreściowej" realizacji zjawiska. Biorąc pod uwagę stan badań oraz narastające tendencje do zainteresowania somatycznością czy autobiografią, należy włączyć owo zagadnienie w zakres zainteresowania badań nad metarefleksją, zaznaczając jednak, że na potrzeby niniejszej pracy za „autotematyzm podmiotowy" uznawać się będzie bezpośrednie ewokacje Ja jako osoby tworzącej. W mniej restrykcyjnych ujęciach każdy utwór liryczny mógłby bowiem zostać potraktowany jako dzieło autotematyczne – autotematyzacja lirycznej persony; w ujęciu strukturalistycznym podmiot utworu jest wszak konstytuowany przez całość tekstu, a zatem i tekst jako całość odnosi się – w pewien sposób – do podmiotu. Problematykę tę poruszamy szerzej w trzecim rozdziale rozprawy.

Biorąc jednak pod uwagę zarysowane kwestie, trzeba mieć na względzie dwutorowość samego autotematyzmu – choć, warto podkreślić, jego wersja podmiotowa, ujmowana najkrócej przez formułę „Ja piszę, że piszę", jest czymś nieco różnym od ścisłej samozwrotności tekstu, o którą chodziło samemu Sandauerowi. Jako że oba zjawiska łączy jednak gest radykalnego zwrócenia się ku sobie, przyjdzie tu mówić właśnie o autotematyzmie podmiotowym, a nie na przykład metarefleksji podmiotu twórczego – która, ponownie, nie

[49] Według Bogusława Bakuły tego typu zainteresowania wcieleniami autora (dosłownie – także grami z jego somatycznością) właściwe jest przede wszystkim sztuce postmodernistycznej. Zob. B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki: z problemów metarefleksji artystycznej, Poznań 1994*, s. 38. Interpretacja „somatyczna", którą podniosła także Kristeva pisząc o osobie pisarza jako jednocześnie „podmiocie książki" i obiektem jej widowiska (aktorze) – okaże się to niezwykle istotne w odniesieniu do poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, zob. J. Kristeva, *Séméiotike. Studia z zakresu semanalizy,* przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017, dz. cyt., s. 43.

wymaga owego jednoznacznego zwrotu – jakkolwiek wyraźnie zastrzega się, że pomiędzy owymi autotematyzmami zachodzi istotna różnica. Różni je bowiem charakter „siebie" podmiotu – wyrażanego przez tekstowe medium – i „siebie" zautonomizowanego utworu. Trzeba także zauważyć, że tego typu precyzja pojęciowa, służąca uporządkowaniu pola badań, nie przekreśla możliwości stosowania terminu autotematyzm w sposób bardziej potoczny, to znaczy opisujący literaturę „na temat" literatury, a zatem – literaturę metarefleksyjną. We wstępie do niniejszej pracy wypadnie zdecydować się na terminologiczny puryzm, jednak w interpretacyjnej części pracy, skupiającej się nie na historii zjawiska, ale jego obecnych realizacjach, dopuszcza się większą swobodę w zakresie posługiwania się wspomnianym terminem.

Wcielenia autotematyzmu

Jak zarysowane zostało w poprzednich podrozdziałach, możliwość istnienia dzieł w pełni autotematycznych postrzegano raczej negatywnie. Samo poszukiwanie utworu doskonale „samotreściowego" łączyło się bowiem ze specyficznym postrzeganiem twórczości artystycznej, to znaczy z romantyczną wizją dzieła totalnego lub modernistycznym ściganiem esencji sztuki (u Sandauera określonym mianem „Księgi Ludzkości" [SM, 390]). Wbrew temu, co na temat możliwości podobnych tekstów uważał jeszcze Sandauer, osiągnięcie w pełni samozwrotnego charakteru tekstu nie jest jednak na gruncie literatury zupełnie niemożliwe; zauważmy w tym momencie, że za dzieło najbliższe spełnienia „zamierzenia autotematycznego" Sandauer uważał *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* autorstwa Stéphane'a Mallarmé, którego tytuł w wersji polskiej podawał jako *Rzut kostką* [SM, 391]; dziełu temu współczesna filozofia poświęciła sporo uwagi i będzie ono niezwykle ważne dla niniejszej rozprawy – więcej miejsca poświęcamy mu w kolejnym podrozdziale.

Teza, że dzieło prawdziwie autotematyczne da się stworzyć, wymaga jednak przyjęcia odpowiednich założeń. Zauważmy bowiem, że nader często decyzja o autoreferencjalności wypowiedzi jest kwestią empiryczną – zależy od tego, jaką decyzję podejmą użytkownicy języka (czytelnicy i czytelniczki)[50]. Takie podejście właściwe jest przede wszystkim orientacjom pragmatycznym, czyli wynikającym z inspiracji filozofią Ludwiga Wittgensteina czy teorią aktów językowych Johna Searle'a; odwołując się do ich tez stwierdzić można, że oceniając paradoksalność wyrażeń uważanych za samoodnośne, należy wziąć pod uwagę

[50] Zob. Z. Tworak, *Kłamstwo kłamcy i zbiór zbiorów: o problemie antynomii*, Poznań 2004, s. 167.

konteksty, w jakich były one wypowiadane czy cele wypowiedzi, co nie każde możliwe wyrażenie takiego typu czyni paradoksalnym – paradoksalność cechowała będzie tylko niektóre stwierdzenia ściśle „samozależne", takie jak „obiecuję nie dotrzymywać obietnic"[51]. Jakkolwiek literatura rządzi się innymi prawami niż logika, nie jest to obserwacja całkiem dla nas obojętna: zgodnie z powyższą teorią nie wszystkie teksty samoodnośne cechowało będzie zatem aporetyczne zapętlenie[52].

Warto przywołać kilka wierszy, które posłużą do dyskusji nad możliwościami „pełnego" autotematyzmu i jednocześnie zobrazują charakter jego wersji „niepełnych". Są to *wiersz doskonały* Krystyny Miłobędzkiej:

sam z siebie się biorę
sam z siebie piszę
sam się skreślam[53]

****[Coś w zębach…]* Adama Wiedemanna:

Coś w zębach. Twarde. Wypluć, czy rozgryźć? Rozgryzam.
I? Opłaciło się. Pieprz, chyba z kiełbasy.
Leciutka rozkosz, ogienek błądzący chwilę po języku
(wierszyk)[54].

oraz *Wiersz (Trackless)* Andrzeja Sosnowskiego:

Wiersz traci pamięć za rogiem ulicy
W czarnym powietrzu brzmią wołania straży
Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać

---

[51] Zob. K. Matuszkiewicz, *Self-reference in philosophical argumentation from the perspective of pragmatics*, „Filozofia Nauki" 2018, nr 26 (3), s. 15-19. Matuszkiewicz wyróżnia stwierdzenia odnoszące się do empirycznych warunków ich wypowiadania (np. „ja szepczę"), do transcendentalnej pragmatycznej samoodnośności, dotyczącej możliwości wypowiadania (np. „nie mogę wypowiedzieć danego słowa") oraz do samozależnych (*self-dependent*), czyli właśnie wyrażeń typu „obiecuję dotrzymywać/nie dotrzymywać obietnic". Pierwsze stwierdzenia mogą być prawdziwe lub fałszywe; drugie opierają się na logicznym fałszu, lecz nie na paradoksie; trzecie zaś okazują się zawsze paradoksalne i w tym sensie mają takie same ograniczenia, jak samozwrotność pojmowana bez kontekstu pragmatycznego. Matuszkiewicz stwierdza zatem w podsumowaniu, że najpoważniejszym problemem powiązanym z samozwrotnością jest samozależność zdań; w tym sensie jednak nie wszystkie pozornie samoodnośne stwierdzenia są faktycznie paradoksalne – na przykład sceptyczna teza, że niczego nie można być pewnym, bierze według badacza pod uwagę nie samo zdanie, ale i warunki wynikające ze zdolności poznawczych itd., zachodzi tam więc nie tyle sprzeczność, ile niekonsekwencja.

[52] Zob. M. Finlay, *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlin – New York – Amsterdam 1988. W rozprawie przekonuje się także o ogromnym wpływie romantyzmu jenajskiego na kryzys przedstawienia.

[53] K. Miłobędzka, *Wiersz doskonały*, [w:] tejże, *zbierane, gubione 1960-2010*, Wrocław 2010, s. 258.

[54] A. Wiedemann, *** *[Coś w zębach…]*, [w:] tegoż, *samczyk*, Poznań 1996, s. 59.

Nie miałem siostry jak sięgnąć pamięcią
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
W naszej okolicy zgubi się w podwórkach
Nie zna białego ranka Pije w suterenach

Marzy godzinami przy murku śmietnika
Moje ciemne powieki ciężkie są od wina
Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca
Wiersz nie pamięta domu którego nie było

Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
Idzie bez pamięci i znika bez śladu
Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu[55]

Jeśli przekonywać, że *wiersz doskonały* nie tylko opowiada o sobie samym, ale i jednocześnie pretenduje do spełniania wyznaczników owej doskonałości – autopojetyczności i samoskreślania się – należałoby go uznać za przykład nieosiągającego celu „zamierzenia autotematycznego", który określamy później autotematyzmem „nieszczęśliwym". Jest to bowiem tekst, który – choć można założyć, że odnosi się do samego siebie – nie spełnia własnych założeń, czyli w tym wypadku nie przybiera charakteru samopiszącej i samoskreślającej się maszyny (choć można wyobrazić sobie eksperymentalną realizację owego wzorca, na przykład cybernetyczną, w której tekst faktycznie automatycznie pojawiałby się na ekranie i z niego znikał). W tym sensie staje się on pewnego typu modelem innego tekstu, samemu zyskując rangę zjawiska modelującego[56].

Utwór Wiedemanna zwraca się zaś ku samemu sobie dopiero w ostatniej linijce – dopiero wówczas za to, co „twarde między zębami" uznać można sam „wierszyk". Owo możliwe samoodniesienie nie pretenduje do ustanowienia immanentnej zasady działania utworu – opisuje jedynie warunki, w jakich wiersz powstał, warunki te nie są zaś czysto tekstowe, lecz materialne. Został on bowiem wypluty – jego charakter ujęty jest tu poprzez pieprzny smak, nie zaś przez jakiekolwiek tekstowe właściwości.

Nieco inaczej sprawa ma się jednak z *Wierszem (Trackless)*, któremu więcej miejsca poświęcono w kolejnym rozdziale rozprawy. Wiersz ten jest w pewnym sensie nieodłącznym towarzyszem innego utworu, *Trackless*, pochodzącym z tego samego tomu; można go więc traktować jako pewną instrukcję obsługi dla innego utworu (a nawet – co jest dość popularną praktyką krytyczną – jako pewien klucz interpretacyjny dla całej twórczości Sosnowskiego). Czyniłoby go to autotematycznym w sposób bardzo specyficzny – realizowałby on wówczas

[55] A. Sosnowski, *Wiersz (Trackless)*, [w:] tegoż, *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2006, s. 237.
[56] Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm*…, dz. cyt., s. 133 i dalsze.

samozwrotność wyższego rzędu, to znaczy rozpatrywaną na przestrzeni całego artystycznego projektu. Interpretacja owego tekstu jako samodzielnego zjawiska wykazać może jednak, że w gruncie rzeczy opisuje on dokładnie to, czym sam się staje – dyspersję sensów i śladów. Jeśli stwierdzimy, że nie realizuje on zasady swego działania, czyli nie zanika wraz z kolejnymi gestami rozpraszania doraźnie ustanawianych relacji i jednocześnie założymy, że mówi on o samym sobie – to znaczy uważać będziemy, że opisuje on (własne) zanikanie, lecz nie zanika – uczyni go to być może samozwrotnym fałszywie, lecz, trzeba podkreślić, nie paradoksalnym[57]. Jeśli jednak uznać, że tekst realizuje „schemat zanikania" (pomyślmy na przykład o tym, że „dom" wiersza wspomina się tu tylko po to, by nigdy do niego nie powrócić), wówczas w kwestii opisywanej dyspersji „bierze on samego siebie pod uwagę". Autotematyczność dotyczy więc realizowania własnych założeń – w tym wypadku są to założenia negatywne, co stanowiło będzie bazę dla późniejszej analizy samozwrotności apofatycznej, czyli rezygnującej z pozytywnych planów spełnienia „zamierzenia autotematycznego".

Można argumentować, że gdy tekst nie zawiera eksplicytnych wskazań na samego siebie, nieuniknione jest uzależnienie jego autotematyczności od interpretacji. Wiąże się to oczywiście ze znacznie szerszym problemem. Badacze i badaczki analizowanych tu zagadnień przyjmowali bowiem nie tylko rozmaite definicje metarefleksji czy autotematyzmu, lecz także ich różnorodne tekstowe wyznaczniki. Jak bowiem można wyczytać w niektórych opracowaniach, niejawna może być zarówno autotematyczność dzieła, jak i jego metarefleksyjność. Najdobitniej takie podejście sformułował Michał Głowiński, który wspomina wszak o autotematyzmie w „mniej lub bardziej jawnych" operacjach tekstowych[58]; pomyślmy także o nurcie badań nad modernistyczną samoświadomością twórczą zapoczątkowanym przez Marię Podrazę-Kwiatkowską, opartym przede wszystkim na analizach symboli[59].

W rozumieniu radykalnym za metarefleksyjne lub autotematyczne uznać można każde dzieło literackie. Każdy tekst jest przecież w stanie powiedzieć nam coś – choćby nie wprost –

[57] Zob. przypis 46; Matuszkiewicz omawia wyrażenia typu „I can't say 'cake'" („nie mogę powiedzieć [słowa] ciasto"), jako nie tyle paradoksalne, ile właśnie w pragmatycznym sensie fałszywe. Jeśli więc w ramach eksperymentu zredukować tekst Sosnowskiego do komunikatu „[ja] znikam", będzie to tekst samoodnośny i fałszywy, lecz nie paradoksalny.

[58] „Przyjmujemy więc, że wierszami o poezji są jedynie te utwory, w których bezpośrednio, w sposób mniej lub bardziej jawny mówi się o poezji, w których występują takie czy inne nazwy czynności twórczych" – M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*…, dz. cyt., s. 99. Zauważmy, że o niejawnej samoodnośności wspominali także logicy, zob. Z. Tworak, dz. cyt., s. 164 (przykład zdania „ty w ogóle nie słuchasz tego, co do ciebie mówię").

[59] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolika kreacji artystycznej*, [w:] tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

o samej literaturze lub o kontekstach jej funkcjonowania, bo zasadniczo wszystko można uznać za kontekst funkcjonowania sztuki. W tym sensie literatura jest więc z założenia metarefleksyjna, lub jako czytelnicy i czytelniczki decydujemy o jej metarefleksyjnej lekturze; takie poglądy właściwe są przede wszystkim teoriom poststrukturalnym, rezygnującym z tradycyjnej definicji prawdy, a zatem obiektywizacji interpretacji. W pewnym sensie stanowi to rozwinięcie przekonania, że metarefleksyjność jest milczącym założeniem każdego dyskursu (w tym wypadku – tekstu), ponieważ – jako język zdyscyplinowany – wymaga on określenia własnych zadań czy granic.

Uzupełniając poczynione już obserwacje dotyczące autoreferencjalności w perspektywie modernistycznej i strukturalnej, argumentować można także, że każdy utwór stanowi praktyczną realizację pewnej teorii, idei czy poglądu na temat sztuki, którą da się na jego podstawie wtórnie sformułować. Czyni to każde dzieło możliwie autotematycznym. Na taki stan rzeczy wskazywały już badania Edwarda Balcerzana osadzone w strukturalizmie komunikacyjnym:

> […] cała literatura – od stuleci – myśli o sobie samej. Autotematyzm ujawnia potencjalną i obecną w każdym dziele literackim partyturę dla „badacza". Każdy tekst poetycki, będąc realizacją podstawowych reguł języka poetyckiego, można traktować jako model poezji „w ogóle". Każdy – reprezentuje nie tylko swoją epokę, swojego autora, swój styl, swą ideę, ale stanowi znak wszelkiej poetyckości. Nastawienie na tekst jako na wypowiedź o poezji jest właśnie, jeśli tak można powiedzieć, poszukiwaniem w „czytelniku" – „badacza"[60].

Przekonanie o „pan-metarefleksyjności" potwierdza zresztą sam Sandauer, pisząc kilkanaście lat wcześniej, że „zarodek" autotematyzmu tkwi w „najbardziej nawet heterotematycznych gatunkach; najbardziej nawet znakujący przedmiot zaczyna – z chwilą gdy staje się sztuką – wskazywać na siebie" [SM, 390]. Wydaje się jednak, że należy rozróżniać metarefleksyjność widzianą w postaci wyrazu niejako uniwersalnej samoświadomości artystycznej, odnajdywanej już we wskazywanych przez Sandauera antycznych inwokacjach do Muz, od konstruktu typowo nowoczesnego, związanego z ideą samoświadomego podmiotu oraz właśnie kryzysem reprezentacji, zaś chcąc ocalić operatywność omawianych terminów, należałoby odróżnić refleksję uobecnioną w samym dziele od typu namysłu, który leży w gestii odbiorców. Taką strategię obiera zresztą większość badaczy zjawiska, w tym sam Głowiński[61].

[60] E. Balcerzan, *Przez znaki*…, dz. cyt., s. 77.
[61] Por. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów*…, dz. cyt., s. 11.

Dostrzegając liczne przekonujące argumenty wysuwane przez ujęcia skoncentrowane na *intentio lectoris* (i *auctoris*) na potrzeby niniejszej rozprawy uznaje się tu jednak raczej pogląd, że metarefleksyjne lub autotematyczne są te dzieła, za których metarefleksyjnością lub autotematycznością przemawia bezpośrednia obecność wymienionych wcześniej wątków związanych z kondycją literatury albo których autopojetyczność można uzasadnić poprzez analizę formy (omawiany dalej przypadek *Rzutu kośćmi*). Mówiąc najszerzej, skłaniam się zdecydowanie najsilniej ku *intentio operis*, nie wykluczając jednak wagi przekonującej interpretacji czytelniczej.

Trzeba na koniec zauważyć, że autotematyzm doczekał się kilku interesujących ujęć, które pod pewnymi względami stanowią kontrapunkty sprecyzowanej dotychczas definicji radykalnej. Zanim przejdę do dalszych zagadnień powiązanych z autotematyzmem, czyli jego historycznoliterackiej biografii, należy o nich pokrótce wspomnieć.

Pierwszą propozycję stanowią tu prace Danuty Danek, która metapoziom dzieła rozumiała nie jako obecność w samym tekście pewnej naddanej perspektywy, ale niejako na sposób genetyczny. Za „metaelementy" dzieła uznała ona bowiem tytuły czy spisy treści, które z założenia obejmują sobą całe teksty. W innym miejscu omawianej pracy badaczka wskazywała także na bardzo ciekawe autotematyczne funkcjonowanie przedmiotów typu epitafia, rozumianych jednocześnie jako określone teksty oraz media, na których utrwalono ich słowa, czym otworzyła drogę do krytyki genetycznej i materialnej zjawiska[62].

Podobne, choć z wielu względów odmienne spojrzenie na dzieła autotematyczne zaproponowała także wspominana Ewa Szary Matywiecka. Badaczka w pracy *Powieść – dzieło – autotematyzm* zajęła się specyficznym rodzajem tekstów autotematycznych, które jako swój immanentny składnik traktują media funkcjonujące w obiegu rynkowym – czyli właśnie książki. Pozwoliło to badaczce na wyzwolenie interpretacji dzieł autotematycznych z ahistoryzmu i sproblematyzowanie jej w kontekście materialnej produkcji[63]. Implikacjami „materialnych" analiz Danek i „materialistycznego" spojrzenia Szary-Matywieckiej zajmuję się szerzej w rozdziale trzecim i czwartym.

Wyróżnić można także trzecie inspirujące i nietypowe rozumienie autotematyzmu, jakkolwiek jest to zagadnienie opisane słabo – w zasadzie nieusystematyzowane, pojawiające

[62] Zob. D. Danek, *Wypowiedzi o dziele w dziele*…, dz. cyt.; taż, *Dzieło literackie jako książka: o tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.

[63] E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm*…, dz. cyt.

się luźno na przykład w opracowaniu Andrzeja Wernera[64], Edwarda Balcerzana[65] czy tekstach Bogusława Bakuły[66].

Jak pisał Balcerzan, „autotematyzm pojawia się wówczas, gdy znak niedostatecznie jakby «uprzedmiotowiony», poddany operacji poetyckiej, wprawdzie wypreparowany z historii poetyckiej, ale – już zbanalizowany, zostaje dodatkowo opisany jako przedmiot «chwytu». Obiektem takiego opisu staje się zarazem sam «chwyt»"[67]. Definicję „chwytową" można jednak nieco uprościć i zaproponować takie formalistyczne ujęcie zjawiska, które rozpatrywałoby konkretne tekstowe zabiegi – chwyty – „autotematyzowania" tekstu. W zakres tego typu środków wchodziłby na przykład autocytat (podkreślmy – autocytat, nie zaś sporządzanie kolejnych wersji własnych utworów), odsyłający do rozpatrywanej całościowo twórczości danego autora czy autorki lub do konkretnych dzieł i dzięki temu „samozwracający" ową twórczość do niej samej. Ślad podobnego myślenia o autocytacie odnaleźć można na przykład w książce Marty Koronkiewicz poświęconej Andrzejowi Sosnowskiemu[68]; wyrazistym przykładem tego typu praktyki byłaby także poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, którą w niniejszej rozprawie z wielu powodów będę jednak interpretować raczej w kontekście zawartych w niej autotematyczności podmiotowych.

Do tej samej grupy środków zaliczyć można także zawarte w samych utworach nawiązania do fragmentów ich konstrukcji. Tak dzieje się na przykład w inicjalnym wierszu tomu Marcina Świetlickiego *Dobra zmiana,* czyli *Dwóch słowach*:

Na początku były dwa słowa. Po jakimś czasie pojawiło się jedno słowo. Strach pomyśleć, co będzie później[69].

„Na początku" utworu stoją dwa słowa, „na" i „początku". Jednocześnie jednak tytuł utworu to „dwa słowa", a zatem pierwsza fraza odsyła zarówno do tytułu (jeśli uznamy go za początek tekstu – faktycznie utwór otwierają „dwa słowa"), jak i do samej siebie. Mamy tu zatem do czynienia z samozwrotnością, która nie ma charakteru aporetycznego – zwłaszcza

[64] Zob. A. Werner, *Człowiek, literatura i konwencje*, [w:] tegoż, *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965, s. 344.

[65] E. Balcerzan, *Przez znaki*…, dz. cyt., s. 79.

[66] Bakuła wspomina o „pojęciach chwytu i tekstu" jako jednej z możliwych dróg badania autotematyzmu, zob. *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań 1991, s. 22-23, 29 i dalsze (o „sygnałowości" autotematyzmu).

[67] Zob. E. Balcerzan, *Przez znaki*…, dz. cyt., s. 79.

[68] M. Koronkiewicz, *Zmysłowe nawyki*, [w:] tejże, *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław 2019, s. 52.

[69] M. Świetlicki, *Dwa słowa*, [w:] tegoż, *Drobna zmiana*, Kraków 2016, s. 5.

jeśli zwrócić uwagę na rozwinięcie, „po jakimś czasie pojawiło się jedno słowo". Wówczas cała dwuzdaniowa wypowiedź staje się intertekstualnym i wciąż autotematycznym[70] odniesieniem do Biblii, gdzie w słynnym fragmencie także „na początku" stoją dwa słowa – „na" i „początku", zaś samo „słowo" (z frazy „na początku było słowo") faktycznie pojawia się dopiero „po jakimś czasie".

Na podobnej, choć mniej poznawczo wywrotowej zasadzie działa także opisywany przez Tomasza Mizerkiewicza chwyt korekcji, polegający na „samopoprawieniu się autora"[71]. Jak zauważa badacz, „niejeden utwór autotematyczny, zakładający swą otwartą konwencję większej szczerości, pozwala sobie sięgać po korekcję"[72]. Jako przykład podobnego chwytu wskazuje on wiersz Jana B. Ożoga *Opis:*

> (…) I sypią się z corsa kanarki,
> Kanarki? Ależ to żandarmi[73].

Zawarta w tekście poprawka każe powrócić czytelnikom i czytelniczkom od finałowego wersu do poprzedniej linijki – innymi słowy, fragment tekstu odsyła tu do innego fragmentu. Poruszamy się zatem w przestrzeni jednego utworu, nie zachodzi jednak aporetyczny stosunek słów odnoszących się do samych siebie.

W omawianej kategorii mieścić mogłyby się również śledzone przez Podrazę-Kwiatkowską i Niewiadomskiego metapoetyckie symbole czy motywy. Nośną, choć słabo rozpoznaną emblematykę tego typu – powiązaną z przekładem literackim – omawiam w rozdziale poświęconym twórczości Sosnowskiego i Tomasza Pułki. Gdyby rozszerzyć pole zainteresowania tak, aby obejmowało też zjawiska wychodzące poza granice klasycznego słownika poetologicznego, na liście autotematycznych chwytów znalazłby się także chociażby zaczerpnięty z muzyki rapowej *bragging* (chwalenie się), który odnaleźć można chociażby w słynnej frazie z utworu Paktofoniki: „jestem Bogiem, / uświadom to sobie, sobie".

Interpretację formalistyczną, zwracającą uwagę na „chwytową" postać autotematyzmu, można zresztą rozszerzyć, jednak nieco inaczej, niż opisał to Edward Balcerzan; można bowiem uczynić z chwytu zasadę funkcjonowania utworów samozwrotnych. Samoodnośność da się

---

[70] Relacje pomiędzy intertekstualnością i autotematyzmem, które były tak istotne zwłaszcza dla badań ubiegłego wieku, omawiam w kolejnych podrozdziałach.

[71] T. Mizerkiewicz, *„Co mówię?". O korekcji i współczesnym przeżyciu metatonicznym*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6, s. 143.

[72] Tamże, s. 146. Autor uważa, że korekcja właściwa jest raczej utworom autentystów niż awangardzistów, którzy chcieli budować przekonanie o doskonałości formalnej swoich dzieł – stąd wspomina o „konwencji większej szczerości".

[73] J. B. Ożóg, *Opis*, cyt. za T. Mizerkiewicz, *„Co mówię?"*…, dz. cyt., s. 145.

bowiem rozpatrywać jako pewien rozszerzony chwyt, mający na celu właśnie wywołanie poznawczej konfuzji lub spiętrzenie relacji pomiędzy członami tekstu (jak w *Dwóch słowach*). Stanowiłoby to – mówiąc słowami Wiktora Szkłowskiego – maksymalne udziwnienie nie tyle treści tekstu, co samych podstaw jego funkcjonowania, o ile za podstawową funkcję tekstu uważać właśnie jego przedstawieniowość. W tym sensie lektura tekstów autotematycznych miałaby na celu nie zmotywowanie czytelniczek i czytelników do analizy poziomów tekstu, lecz wywołanie w nich pewnej poznawczej konfuzji – do tego zagadnienia wypadnie jeszcze wrócić. Podobne konkretne „autotematyzujące" zabiegi tekstowe usiłuje się tu także tropić w części interpretacyjnej.

Absolutnie nowoczesne

Jak zostało już wspomniane, literatura dywagowała o samej sobie począwszy od starożytności. Dywagacje te posiadały jednak charakter zdecydowanie różny od metarefleksji nowoczesnej, wynikłej z koncepcji autorefleksyjnego, racjonalnego podmiotu oraz kryzysu sztuki przedstawieniowej, jakkolwiek za „wczesne" autotematyzmy, oderwane jeszcze od paradygmatycznych problemów nowoczesności, uznać można chociażby elżbietańskie dramaty[74] czy fascynacje motywem lustra[75]. Przywołajmy słowa Sandauera: „w istocie, jak świat światem, poeci opiewali poezję. Te ich «pochwały Muz» nie miały oczywiście nic wspólnego z autotematyzmem, dotyczyły bowiem tworzenia w ogóle, nie zaś tego aktu, który dał początek określonemu dziełu" [SM, 391-392].

Autotematyzm we właściwym sensie rodzi się więc wraz z indywidualizacją dzieła z konwencji tworzenia – w sytuacji, w której dany utwór nie jest komponowany w zgodzie z systemem reguł, określających jego charakter, stając się jednostkowym i niepowtarzalnym zjawiskiem artystycznym, które formułuje (przynajmniej postulatywnie) własne zasady funkcjonowania. Utwory autotematyczne można zatem widzieć jako radykalizację romantycznej, Schleglowskiej „poetyki poetyckiej", zakładającej dopasowanie charakteru refleksji nad literaturą (także tą prowadzoną w samej literaturze) do jej wiecznie rozwijającej się, niegotowej materii[76]. Nie bez przyczyny badacze romantyzmu jenajskiego – Philippe

[74] Zob. B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu*…, dz. cyt., s. 27.

[75] Zob. tenże, *Człowiek jako dzieło sztuki*…, dz. cyt., s. 60 i dalsze.

[76] Zob. W. Hamerski, *„Poetyka poetycka" Friedricha Schlegla*, „Forum Poetyki" 2017, nr 3. Badacz omawia tam koncepcje poezji progresywnej i transcendentalnej, pisząc: „progresywność, związana z ideałem kształcenia, *Bildung*, czyli «przemianą spojrzenia i przemianą doświadczenia» odpowiada za wieczną niegotowość «rodzaju romantycznego": «jest jeszcze w trakcie stawania się, ba, jego właściwą istotą jest, że wiecznie może się tylko stawać, a nigdy się nie spełnić». A skoro taki jest los poezji, niemożliwy okazuje się metaopis, który nie dezaktualizowałby się w okamgnieniu" (tamże, s. 6). Przekonanie o „wolnościowej" proweniencji autotematyzmu łączy się oczywiście także z myślą Johanna Gottlieba Fichtego, według którego

Lacoue-Labarthe i Jean-Luc Nancy – pisali o „literaturze wytwarzającej siebie, a zarazem własną teorię”[77]; twórczość zrywająca z kategoriami klasycznymi potrzebowała wszak swoistej indywidualnej instrukcji obsługi – narodził się więc koncept dzieła jako teorii, której praktyką jest ono samo.

Tym samym za moment narodzin autotematyzmu i sztuki autoreferencjalnej uznać należy przełom XVIII i XIX wieku, to znaczy moment, w którym rozpoczęła się już romantyczna dekonstrukcja klasycznego sposobu myślenia o literaturze, skoncentrowanego na starożytnych kategoriach *mimesis* czy *decorum*, oraz dokonała indywidualizacja i sekularyzacja podmiotu. Nowoczesna samoświadomość ufundowana jest bowiem właśnie na przekonaniu o istnieniu instancji w pełni racjonalnej i przejrzystej, umożliwiającej akty introspekcji. Kondycję owego podmiotu – zobiektywizowanego, odcieleśnionego, zinstrumentalizowanego i poddanego rygorom *ratio* – świetnie opisuje formuła Charlesa Taylora, piszącego o podmiotowości punktowej u Johna Locke’a. Podmiotowość taka oznacza utożsamienie się z „władzą uprzedmiatawiania i przekształcania”, i tym samym „odcięcie się od wszystkich swoich jednostkowych cech, podlegających właśnie potencjalnej zmianie”[78].

Nowoczesność definiuje się tu zatem – doprecyzujmy – za Wolfgangiem Welschem[79]. Określa się tak związany z rewolucją przemysłową, postępującą urbanizacją, technicyzacją i rozwojem cywilizacyjnym szereg zmian, które zaszły w europocentrycznej polityce, w ekonomii, życiu społecznym i kulturowym mniej więcej w XVIII stuleciu. Modernizm można uznać zaś za reakcję estetyczną na postęp techniczny, ekspansję przemysłu i przemodelowanie społeczeństwa, symbolicznie datowane już od czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej[80]. Dla niniejszych rozważań najważniejsze będzie jednak jego znaczenie

świadomość – w proponowanym tu ujęciu znajdująca przełożenie na metarefleksyjną poezję – jest właśnie aktem absolutnej wolności „ja”, przeciwnej wszelkiej konieczności.

[77] P. Lacoue-Labarthe, J. Luc-Nancy, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard i Ch. Lester, New York 1988, s.12; cyt. za W. Hamerski, *Ironie romantyczne* Warszawa 2018, s. 44.

[78] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. różni, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 321.

[79] Ogromny zamęt pojęciowy, dotyczący nowożytności, nowoczesności, ponowoczesności oraz relacji tychże z modernizmem i postmodernizmem Welsch omawia wyczerpująco w trzech pierwszych rozdziałach książki *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.

[80] W zależności od przyjętej perspektywy cezury modernizmu można ustanawiać rozmaicie: zagarniać może on wszelką refleksję począwszy od Jana Jakuba Rousseau, a skończywszy na Theodorze Adornie (lub jeszcze późniejszych autorach), albo odnosić się do pewnego tylko wycinka produkcji artystycznej ostatnich stuleci, na przykład schyłkowych dekad XIX wieku i czasów poprzedzających wybuch II wojny światowej; w radykalnych interpretacjach utożsamiany bywa zaś z awangardą lub modernizmem wysokim. Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawryszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, zwłaszcza s. 136-140; H. R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, tamże; A. Eysteinsson, *Awangarda jako/czy modernizm*?, przeł. D. Wojda, tamże.

„formalistyczne", to znaczy kojarzące modernizm przede wszystkim z proklamowaniem autoreferencjalności dzieła artystycznego i centralności kategorii powiązanych z formą. Nie oznacza to, że inne cechy składające się na skomplikowany i dialektyczny obraz modernizmu – na przykład te sformułowane przez Włodzimierza Boleckiego w postaci siedmiu dominant: symbolizmu, witalizmu, esencjalizmu, relacjonizmu, konwencjonalizmu, poetyckości i konstruktywizmu[81] – są nieistotne. Dla badań nad autotematyzmem kluczowe okazuje się jednak powiązanie modernizmu z poszukiwaniami dzieła doskonałego, spełniającego fantazję pełnej samozwrotności wynikającą z kryzysu przedstawienia, oraz fetyszem formy[82]. W tym sensie wypadnie zgodzić się z Niewiadomskim, który zauważał, że skłonność do dywagacji o własnej specyfice okazać się możne jedną z konstytutywnych cech modernizmu[83].

Awangarda rozumiana jako „krytyczne ostrze" modernizmu, przynoszące ideę ciągłego eksperymentu i teorię dzieła jako artefaktu, stanowi w pewnym sensie rozwinięcie obecnej już w projekcie modernistycznym koncepcji utworów autotematycznych jako autonomizujacych formę. Postrzeganie owej formy było jednak różne od romantycznego i modernistycznego: ruchy awangardowe widzieć można w zakresie praktyk samozwrotnych jako antynowoczesne, sprzeciwiające się rozszczepieniu utworów przez kategorię reprezentacji, ale nie w celu odnalezienia dzieła doskonałego, przekraczającego rozdział pomiędzy językiem i życiem, lecz aby owe artystyczne obiekty zaangażować – jako autonomiczne byty – w aranżację politycznej sceny. Awangarda skupiała się raczej na wykazywania antymetafizycznych właściwości dzieł i podkreślaniu ich konstruktywizmu – tymczasem romantyczno-modernistyczna wizja Księgi Ludzkości była wizją stricte metafizyczną[84]. Tej zależności na gruncie metarefleksji literackiej nie neguje nawet myśl Jeana-Françoisa Lyotarda wyrażona we *Wzniosłości i awangardzie*, gdzie czytamy o ideale „tu i teraz" – pragnieniu jednoczesnego „wydarzania się" dzieła i ujawnianiu jego znaczenia[85].

Filozof skupia się jednak przede wszystkim na sztukach plastycznych i wizualnych, nie literaturze. Tym samym stwierdzić trzeba, że różne dziedziny twórczej aktywności różniły się w zakresie konceptualizowania modernizmu, ponieważ podobny cel „temporalny" – osiągnięcie pełnej synchronii „dziania się" i „usensawiania" – stawiały sobie głównie orientacje

[81] Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej*…, dz. cyt., s. 24-25.

[82] Pisał o tym między innymi Włodzimierz Bolecki: „«Nowa sztuka» nie miała się zaczynać – jak dotychczas – od dodawania formy do przedmiotu, lecz odwrotnie. Jej inicjalnym elementem stawała się forma, podczas kształtowania której przedmiot dopiero się wyłaniał", *Modernizm w literaturze polskiej*…, dz. cyt., s. 31.

[83] Zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów*…, dz. cyt., s. 9.

[84] Bakuła uznawał „wynalazczość artystyczną" i skłonność do *quasi*-teoretyzowania w dziele, które zawierać miało jednocześnie fikcję fabularną i nie-fabularną, za jedne z najistotniejszych właściwości postępowej sztuki. Zob. B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki*…, dz. cyt., s. 38.

[85] Zob. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3 (38/39).

przed-awangardowe, czyli przede wszystkim omawiany dalej symbolizm[86]. Zgodnie więc z wcześniejszymi rozpoznaniami terminologicznymi, literackie problematyzacje samoświadomości awangardowej, skupionej raczej na konstruktywizmie niż „uobecnieniu" czy zontologizowaniu metafizyki, należałoby widzieć jako działania w większej mierze metarefleksyjne niż autotematyczne. Ruchy te chętne formułowały bowiem poetyckie programy – zarówno w samych dziełach, jak i w postaci manifestów. Wpisuje się to doskonale w zarysowane już ramy sztuki metarefleksyjnej i jednocześnie świetnie ukazuje zmianę paradygmatu z romantycznego „kreowania" na rzemieślnicze, techniczne „fabrykowanie"[87].

Autotematyzm narodził się natomiast właśnie w momencie, w którym zachwiana została wiara w mimetyczne zdolności sztuki i w zunifikowaną wizję świata – wówczas, gdy miejsce naśladowania zajęło kreowanie. Jest on zatem, warto powtórzyć, zjawiskiem *par excellence* nowoczesnym, ponieważ to właśnie w nowoczesności nastąpił rozpad pierwotnej jedności etyki, estetyki i epistemologii, stwierdzany przede wszystkim na podstawie podzielonej na trzy kategorie krytycznej filozofii Kanta[88]. Sztuka wyobcowana z rzeczywistości – oderwana od rytuału i życia społecznego – zaczęła kierować się ku przeżyciom samego podmiotu bądź jedynej możliwej przestrzeni pewnej, czyli tej wytworzonej przez nią samą. Nowoczesna specyfikacja doprowadziła zatem do alienacji, odbierając podmiotowi jedność poznania i bezpośredniość kontaktu ze światem.

Ów kryzys poznawczy na gruncie estetycznym uzmysławia rezygnacja z alegorii na rzecz symbolu, znów ugruntowana w myśli niemieckich idealistów. Jak pisała Agata Stankowska-Kozera, choć obie figury zakładają „tę samą ontyczną wizję świata", opartą na dychotomii bytu i zjawiska, alegoria suponowała poznawalność obrazowanego pojęcia. Natomiast symbol konotował te „idee, których nigdy nie posiądziemy, a które jednak, w odróżnieniu od pojęć, istnieją"[89], stając się jednocześnie „zabezpieczeniem przed paradoksem" – symbolizujące i symbolizowane stanowią bowiem, zauważała Julia Kristeva,

[86] Oczywiście literaturę modernistyczną możemy widzieć jako awangardową z samego założenia, wydaje się jednak, że w przypadku autotematyzmu kluczowe są metafizyczne roszczenia ruchów wczesnomodernistycznych oraz właśnie antymetafizyczne nastawienie historycznych awangard. W tym sensie posługujemy się więc pojęciami w zakresie węższym, niż na przykład czynił to Jerzy Ziomek pisząc o formacjach romantycznej i awangardowej. Zob.: A. Eysteinsson, *Awangarda jako/czy modernizm*?, dz. cyt.; J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 77/4.

[87] Zob. np. *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, pod red. W. Browarnego, P. Mackiewicza i J. Orskiej, t. 1 (Kraków 2018) i 2 (Kraków 2019).

[88] Por. J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt?*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1998, s. 34.

[89] A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 32.

dwie nietożsame jednostki, które nigdy się do siebie nie zbliżą[90]. W tym sensie sama struktura symbolu sugerowała niespełnialność autotematyzmu – niemożność zrównania przedstawiającego z przedstawianym. Mogłoby to motywować do pytania o alegoryczność autotematyzmu jako strategii antynowoczesnej, zauważmy jednak, że alegoria opiera się – wracamy tu do problemu temporalności – na „generowaniu następstw", zaś autotematyzm – jak i ironia – na synchronii[91].

Tęsknota za utraconą w oświeceniu naiwnością zaowocowała najpierw ideami rewolucji estetycznej, która próbowała ustanowić nowe spoiwo rozbitej świadomości w postaci sztuki; najdobitniej owe zadania formułował Fryderyk Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*. Jednocześnie powstawać zaczęła poetyka realistyczna, usiłująca nadać wytworom artystycznym pozór rzeczywistości i tą drogą przywrócić im rolę poznawczą i władzę sądzenia. Skompromitowany lub wyczerpany realizm, przez niektórych uznawany za główną ideologię modernizmu[92], wpajającą pozór przezroczystości reprezentacji, został według Sandauera ostatecznie zastąpiony subiektywizmem, który nie usiłował kreować złudzenia bezpośredniego kontaktu ze światem zewnętrznym. Zaczęto kierować się ku wnętrzu – samego podmiotu lub sztuki, co zgodnie z wizją badacza zainicjowało powstanie trzech wspomnianych już postrealistycznych poetyk: negatywnej, autotematycznej i kreacyjnej[93].

Zainspirowany niemiecką filozofią idealistyczną Sandauer zauważał, że dopełnienie projektu literatury konsekwentnie autotematycznej doprowadziłoby do „końca historii", w tym – historii sztuki. Powstałoby bowiem wówczas dzieło całkowicie samozwrotne, stanowiące kres możliwości artystycznego rozwoju – Księga Ludzkości, będąca pewnego typu literackim analogonem Heglowskiego ducha absolutnego; kwestię tę omawiamy szerzej w kolejnych podrozdziałach. Zauważmy natomiast, że pragnienie stworzenia podobnego dzieła

---

[90] Zob. J. Kristeva, *Séméiotikè…*, dz. cyt., s. 37 i dalsze. W ujęciu Kristevej interesujący znak dzieli z symbolem ową cechę – zob. tamże, s. 39.

[91] Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11, s. 238.

[92] Zob. F. Jameson, *Beyond the Cave. Demystifying the Ideology of Modernism*, [w:] *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, vol. 1 (*Situations of Theory*), przedm. N. Larsen, London 1988.

[93] Oczywiście przedstawiona tu linia rozwojowa nie jest wolna od kontrowersji: zauważmy bowiem, że o ile zależności pomiędzy wyczerpaniem literackiego realizmu a narodzinami modernistycznej poezji są znakomicie widoczne na przykład na wzorcowym dla Sandauera gruncie francuskim (ideałem poezji czystej pozostaje dla niego bowiem, uprzedźmy dalsze rozważania, twórczość symbolistów), o tyle drogi sztuki rodzimej układały się nieco inaczej – podwaliny pod modernistyczną poezję autotematyczną postawił wszak, jak widzieliśmy, romantyzm, poprzedzający chronologicznie rozkwit wielkich realistycznych dzieł narracyjnych. Zauważmy na przykład, że Piotr Śniedziewski w książce *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce* (Poznań 2008) łączy polskiego poetę romantycznego właśnie z francuskim mistrzem modernizmu; gdy Norwid umierał, literatura polska dopiero rozwijała fascynację realizmem, zaś Sandauer widział zachodni symbolizm jako reakcję na przepracowanie wielkiego realizmu. Stąd kwestie periodyzacji i chronologii nie są tu wcale oczywiste.

ugruntowane jest już w romantyzmie – pomyślmy o jenajskim ideale poezji stanowiącej doskonałą fuzję literatury i filozofii oraz o marzeniu o sformułowaniu „ostatecznej książki romantycznej", czyli powieści[94].

Choć projekty te zostały przez modernizm przefiltrowane przez kategorie formy i referencji, nie można przecenić wkładu romantyzmu – a zwłaszcza myśli Schlegla – w rozwój literackiego autotematyzmu. Sandauer bezbłędnie wykazał bowiem w *Samobójstwie Mitrydatesa*, że jednym z najważniejszych wydarzeń w historii zjawiska była ironia romantyczna, skonceptualizowana właśnie przez autora *Lucyndy*. Ironia ta, rozumiana jako obnażenie fikcyjnego charakteru literatury, powstała dzięki zerwaniu nadawczo-odbiorczego paktu – „wychylenie się" artysty z dzieła doprowadziło do radykalnej deziluzji sztuki i ugruntowania przekonania o jej kreacyjnym charakterze. Jak dialektycznie definiował ironię Schlegel, stanowiła ona „wyraz sprzeczności między tym, co skończone a co nieskończone, co relatywne a co absolutne"[95], stając się świadectwem akceptacji ułomności zdolności poznawczych i twórczych człowieka: w obliczu uświadomienia porażki umysłowej i artystycznej (będącej efektem nowoczesnej utraty obrzędowego charakteru sztuki) oraz obnażenia fikcyjności realizmu, pozostało uznać własne ograniczenie i wyszydzić je. Jak komentował Sandauer, „ironia romantyczna jest więc skierowana do wewnątrz, jest właściwie autoironią" [SM, 364]. Tym, co różniło jednak romantyczny, ironiczny pre-autotematyzm od modernistycznej radykalnej samozwrotności, była jednak – trzeba powtórzyć – totalność projektu, w którym literatura miała stać się integralnym elementem filozofii i polityki, a zatem odzyskać utracony status składnika rzeczywistości.

Tymczasem Sandauer postrzegał modernistyczne poszukiwania Księgi Ludzkości – dzieła w pełni autotematycznego – jako wyraz ostatecznego nowoczesnego kryzysu sztuki przedstawieniowej, dający jednak szansę na jej restytucję. Sprawę można bowiem konceptualizować na dwa odmienne sposoby. Z jednej strony autotematyzm jawi się jako wyszydzenie samej idei referencjalności, ponieważ obrazować może on jej najistotniejsze ograniczenia (niemożność samoodniesienia). Z drugiej natomiast, gdyby zakładać jego możliwą spełnialność, stawałby się Heglowskim pozytywnym zniesieniem problemu przedstawienia, przezwyciężającym jeden z najbardziej palących problemów nowoczesności:

---

[94] Zob. F. Schlegel, *Rozmowa o poezji*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000; W. Hamerski, *Ironie romantyczne*…, dz. cyt., s. 46 i dalsze. Motyw księgi wydaje się nieprzypadkowy także ze względu na dominujące w zachodniej kulturze wyobrażenia dotyczące owego medium, które „pilnie strzeże wiedzy o sobie samej", choć „dostarcza człowiekowi wiedzy o świecie", jednocześnie pozostając także wyobrażeniem rozdwojonym – tego, co materialne, i tego, co metafizyczne. Zob. A. Dróżdż, *Książka w świecie utopii*, Kraków 2006, s. 6, 15.

[95] F. Schlegel, *Seine Schriften*, Wiedeń 1882, t. II, s. 296, cyt. za SM [364].

rozdźwięk pomiędzy słowem i rzeczą, podnoszony w motywie niewystarczalności języka. Stawałby się on wówczas nie ostatnim krokiem rozłożonego w czasie samobójstwa sztuki, lecz przeciwnie – wyrazem tęsknoty za przednowoczesnym stanem natury, a w realizacji radykalnej jego ponownym osiągnięciem; emblematem nowoczesnego pragnienia bycia nienowoczesnym.

Sandauer za najwytrwalszych (czy może: najradykalniejszych) argonautów Księgi uznawał francuskich symbolistów, tworzących w drugiej połowie XIX wieku. Jak zostało to już wspomniane, krytyk za pierwszego eksperymentatora z „czystą świadomością", czyli sztuką występującą przeciwko kategorii przedstawienia, uznawał Paula Valéry. Jednocześnie zwracał on jednak uwagę na fakt, że ze wszystkich twórców najbliższy osiągnięcia dzieła w pełni samozwrotnego był być może Stéphane'a Mallarmé [SM, 391], autor *Rzutu kośćmi*[96], którego interpretacji podjął się niedawno realista spekulatywny Quentin Meillassoux w pracy *Liczba i syrena*.

Meillassoux wykazywał, że przy odpowiednich założeniach tekst ten koduje samego siebie, a zatem jest – zgodnie z rozpoznaniami zawartymi w poprzednim podrozdziale – określoną realizacją fantazji o dziele całkowicie samozwrotnym. Filozof wykazuje bowiem, że utwór o tytule *Rzut kośćmi nigdy nie zniweczy przypadku* stanowi poszukiwanie i jednocześnie kodowanie doskonałej liczby, która okazuje się jednocześnie absolutnie losowa; tym samym poemat powinien być jednocześnie precyzyjnie zaplanowany i w pełni przypadkowy. Jak się okazuje, kluczowa dla utworu liczba to 707; poemat zawiera zaś zgodnie z interpretacją Meillassoux rozmaite konstrukcje symbolizacje powiązane z siódemką i zerem[97] – symbolizacje, które znajdują analogony w jego konstrukcji (na przykład zero zawarte pomiędzy siódemkami jest moment wyciszenia obecny w samym sercu tekstu). Tekst zatem zarówno opisuje Liczbę, jak i – jeśli wybrać określoną interpretację składowych – staje się Liczbą. Dlatego też można stwierdzić, że jest on „po prostu w trakcie robienia tego, co opisuje"[98]. Sam Sandauer pisał zresztą o *Rzucie* jako o „układzie obrotowym" zainteresowanym „samym aktem kreacyjnym, któremu zawdzięcza on swe powstanie" [SM, 388].

W tym sensie tekst całkowicie i „prawdziwie" autotematyczny zyskuje zresztą strukturę pokrewną kołu hermeneutycznemu. Samozwrotność nie prowadzi w nim bowiem do aporii,

[96] Zauważmy jednak, że Sandauer uznawał poemat pierwotnie za doskonały przykład „samosłowa", dopiero później dostrzegając, że w istocie stanowi on również znakomite zobrazowanie „samotreści" [SM, 388, 392], czym w zasadzie zdekonstruował własne rozróżnienie.

[97] Q. Meillassoux, *Liczba i syrena, Rozszyfrowanie „Rzutu kości" Stéphane'a Mallarmégo*, przeł. P. Herbich, Warszawa 2019, s. 69-92.

[98] Tamże, s. 46.

którą rodzi przekonanie o wskazanej systemowej hierarchiczności tekstu. Hierarchiczność tę zapewniało rozróżnianie w tekście warstwy opisującej i opisywanej, przedstawiającej i przedstawianej, które chwyt „autotematyzacji" wprawiał w nieskończony ruch opisującego zamieniającego się w opisywane, które z kolei nadal należało uznawać za opisujące – i tak w nieskończoność.

Tymczasem rezygnacja ze struktury podmiotowo-przedmiotowej pozwala poruszać się po tekście jak po schemacie jednocześnie konstytuującym własne przesłanki i przez nie potwierdzanym, a zatem w gruncie rzeczy znoszącym podział na konstytuujące i konstytuowane, na warstwę podmiotową i przedmiotową[99]. Neguje to także problemy natury temporalnej; Sandauer przytacza tu zresztą adekwatne słowa Valéry'ego, który wskazywał na pełną synchroniczność aktu twórczego, stojącą za *Rzutem* [SM, 388-389][100]. Tekst w pełni autotematyczny – jeśli omawiany poemat uznamy za taki na bazie spekulatywnej interpretacji Meillassoux[101] – rozsadza zatem czy przekracza ograniczenia referencji i niweczy samą jej kategorię; staje się „czynem", nie tylko „gestem"[102]. Jak pisał Sandauer, podobny „wiersz śpiewa, śmieje się i płacze sam nad sobą i na nadmiar dźwięków – umiera" [SM, 390]. Czy nie tak określić moglibyśmy marzenie stojące za *wierszem doskonałym* Miłobędzkiej?

Trzeba jednak powrócić jednak do tła historycznego. Gdyby chcieć uzupełniać mapę „ojców założycieli" autotematyzmu – nie przeczy się bowiem, że ma on pewien rys fallologocentryzmu – należałoby przywołać jeszcze kilka nazwisk, choć, jak zauważała Agnieszka Kluba, to właśnie dzięki autorowi *Rzutu* „do ogólnoświatowego obiegu idei artystycznych przeniknęła koncepcja autonomii kodu poetyckiego, a tym samym idea przekształcenia symbolu ewokującego sakralne byty – w znak"[103]. Twórczość Paula Valéry'ego, koncentrująca się według Sandauera na odnalezieniu świadomości czystej, to znaczy pozbawionej wszelkiego odniesienia do świata zewnętrznego, stanowiłaby bowiem

[99] W filozofii takiego przewartościowania dokonał na bazie krytyki fenomenologii Edmunda Husserla omawiany później Martin Heidegger.

[100] Valéry podkreślał jedność „pomysłu" i „wykonania" dzieła; Meillassoux natomiast zwracał uwagę na rolę przypadku w omawianym wierszu, którego pełny tytuł brzmi, zaznaczmy, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Według filozofa przypadek gra w owym dziele fundamentalną rolę konstrukcyjną – nie tyle opisuje ono pewną przypadkowość, ile właśnie się nią staje; zob. Q. Meillassoux, *Liczba i syrena*…, dz. cyt., s. 209. Zauważmy, że odmienną interpretację *Rzutu kośćmi* zaproponowała Julia Kristeva – badaczka przekonywała właśnie o otwarciu przez ów tekst nieskończoności, wynikającej z jego „generatywności" znaczącego. Jako całość interpretacja Kristevej jest jednak mniej przekonująca – nie bierze pod uwagę samej idei uporządkowania i „wymierności" tekstu, którą według Meillassoux implikuje obecność Liczby. Zob. J. Kristeva, *Séméiotikè*…, dz. cyt., s. 185 i dalsze; interpretacja francuskiego poematu rozpoczyna się na s. 195.

[101] Zob. *Liczba i syrena*…, dz. cyt., s. 193 i dalsze; filozof pisze tam o niepewnościach dotyczących faktycznego charakteru kodu.

[102] Tamże, s. 118.

[103] A. Kluba, dz. cyt., s. 12.

próbę stworzenia literatury czysto autorefleksyjnej (zgodnie z zarysowaną uprzednio typologią autotematyzmu „podmiotowego" i tekstowego). Dorobki Paula Verlaine'a czy Arthura Rimbauda postrzegane w kontekście teorii oddźwięków Baudelaire'a można by zaś postrzegać jako źródła projektu „zwrotnego" – przywołać można na przykład Rimbaudowskie *Samogłoski*, poszukujące „alchemii" znaków; w pewnej interpretacji nurt ten stanowiłby próbę stworzenia literatury rezonującej ze światem.

Ujmując rzecz chronologicznie i rysując jednocześnie mapę patronatów autotematycznych praktyk, pokazującą zresztą postępującą radykalizację zainteresowania literatury samą sobą można zatem powiedzieć, że Baudelaire, Verlaine i Rimbaud inspirowali praktyki zwrotne, Valéry – autorefleksyjne, zaś Mallarmé „ściśle" autotematyczne, choć zaznaczyć należy, że jest to podział upraszczający[104]. Kazałby on ponadto stwierdzić, że w kontekście omawianego zagadnienia poezja symbolistów nie miała na celu eksploracji tego, co niejawne, skryte czy nieokreślone po to, by jedynie podkreślać jego tajemniczy i ostatecznie niepoznawalny charakter, ale wręcz przeciwnie; „uobecniający" własne zasady konstrukcyjne *Rzut* uzmysławia, że literaturze samozwrotnej chodziłoby właśnie o złączenie przedstawiającego z przedstawianym, utożsamienie istoty ze zjawiskiem, a zatem autotematyzm „symboliczny" byłby w istocie autodekonstrukcją symbolizmu[105].

Zgodnie z nowoczesną filozofią i modernistyczną praktyką artystyczną, ukoronowanie historii w postaci podobnego doskonałego dzieła jest jednak albo nieosiągalnym jeszcze punktem procesu rozwoju, albo też czymś, czego w ogóle nie da się pomyśleć. Jak wskazywał Sandauer, dzieło doskonałe musiałoby bowiem wyzbyć się całkowicie „treści" i pozostać czystym „tematem", wyznaczającym całą jej substancjalność – stałoby się więc „absolutnie jałowe" [SM, 391]. Taki w pełni „dedukcyjny" tekst albo nie mógłby zatem posiadać żadnej materialności, czyli statusu artefaktu (redukując się do własnego opisu, a zatem pewnego typu „nie-dzieła" – pomyślmy o *Wierszu (Trackless)*), albo też oznaczałby formę pozbawioną wszelkiej „zewnętrznej" treści, czyli formę całkowicie autoreferencjalną. Dialektyczność owej sytuacji w pełni obrazuje zresztą samo Sandauerowskie rozróżnienie na poetyki negatywną

[104] Jest to szczególnie upraszczające zwłaszcza w przypadku Valéry'ego, o którego fascynacjach językiem pisał na przykład Edward Stankiewicz – zob. *Poetyka i strukturalna lingwistyka*…, dz. cyt., s. 40-41. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (Ze studiów nad poezją Młodej Polski),* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939,* seria 2, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, Wrocław 1974.

[105] Podkreślmy tajże, że przekonanie o rzeczywistości podzielonej na pozorną i istotową, widzialną i skrytą przed wzrokiem, racjonalną i zmitologizowaną odpowiadało koncepcji nowoczesnego podmiotu, jaką sama nowoczesność dekonstruowała: z jednej strony rozumnego, z drugiej zaś – nieprzejrzystego i kierowanego niejawnymi siłami (*vide* psychoanaliza Zygmunta Freuda).

(demontaż formy) i autotematyczną (jej absolutyzacja), co wpisuje się zresztą znakomicie w „autodestrukcyjne" – obok „autokreacyjnego" – myślenie o ironii u Schlegla[106].

Modernistyczna Księga Ludzkości to już zatem nie dzieło wyrażające doskonałość kosmosu, choć na taką interpretację wskazuje określenie w gruncie rzeczy romantyczne, nie modernistyczne określenie Sandauera. Jest to natomiast utwór, który niweluje rozdźwięk pomiędzy reprezentowanym a reprezentującym, a zatem przezwycięża nowoczesny rozpad i alienację, na nowo integrując „świat" w całość i jednocześnie doprowadza do triumfu samowystarczalnej formy (warto pomyśleć o nim kontekście teorii czystej formy Stanisława Ignacego Witkiewicza!).

Nie można jednak zapominać o tym, jak sceptycznie wobec możliwości stworzenia podobnego dzieła odnosili się badacze i badaczki zjawiska, w tym sam Sandauer. Za przeszkodę uznawali oni zresztą często charakter samej literatury – zauważmy bowiem, że pragnienie stworzenia podobnego dzieła doskonałego wyrażały i inne sztuki. Przywołać można chociażby motyw tańca i ciał aktorów, podjęty przez Sandauera w *Samobójstwie Mitrydatesa*, oraz korespondującą z owym zagadnieniem modernistyczną teorię rzeźby. Autor *Liryki i logiki* pisze o „wrodzonej" autotematyczności sztuki użytkowej, architektury, tańca i muzyki [SM, 385], które z założenia do niczego nie odsyłają; nowoczesne teorie i konceptualizacje sztuk plastycznych pełne są zaś wyobrażeń dotyczących absolutnej „wsobności" rzeźb. W obu przypadkach – ciał ludzkich i posągów – uruchomione zostaje bowiem myślenie „unifikujące" o byciu jednocześnie sztuką i ciałem; mistyka rzeźby zakładać może wszak, że niczego ona nie reprezentuje, lecz przeciwnie, sama jest określonym przedmiotem, który nie odsyła do niczego poza sobą. Podobnie sprawa ma się z tańcem, którego wykonawcy i wykonawczynie są jednocześnie „nieartystycznymi" ciałami i ciałami jako składowymi sztuki; ów „somatyczny" aspekt wyobraźni autotematycznej powróci w kolejnych podrozdziałach[107].

Zastanawiając się nad kwestią cielesności formy i powracając do jej awangardowych kontekstów, należałoby nawiązać także do często powtarzanego przekonania dotyczącego skrajnego eskapizmu tekstów autotematycznych, które tworzyć mają osobne i niezależne od rzeczywistości mikrokosmosy. Choć wielu badaczy przekonywało, że praktyki samozwrotne

[106] Zob. W. Hamerski, *Ironie romantyczne*…, dz. cyt., s. 326.

[107] Szeroka gama przykładów dotyczących podobnej konceptualizacji rzeźb zawarta jest w rozprawie Katarzyny Trzeciak *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty*, Kraków 2018 (zob. zwł. s. 123 i dalsze, s. 176 i dalsze; badaczka opisuje tam „paradoksy ontologii rzeźby", której nieprzenikniona trójwymiarowość jednocześnie sugerowała istnienie głębi znaczonego oraz dekonstruowała jej wyobrażenie oraz odnosi owo zagadnienie do modernistycznych teorii języka poetyckiego).

nie służą odcięciu literatury od rzeczywistości[108] (omawiany *Rzut kośćmi* powstał w reakcji na sytuację polityczną Francji[109], zaś niektórzy badacze uznają poezję autotematyczną ze spełnienie demokratycznych ideałów republiki[110]), a nawet że przyczyniają się do dokładniejszego jej poznawania[111]. Należałoby się jednak zastanowić, jaką rolę dla samych modernistów pełniły kategorie autonomii i autoteliczności sztuki – oraz czy przekonanie o radykalnej obcości twórczości artystycznej wobec świata jest koniecznie czymś negatywnym. Zwróćmy bowiem uwagę na fakt, że na przykład Charles Baudelaire, jeden ze wspomnianych „ojców założycieli" autotematyzmu, rozumiał niepodległość sztuki w sposób zgoła odmienny od popularnych przekonań. W jego ujęciu tym, wobec czego miała dystansować się literatura, była oczywiście burżuazja widziana zarówno w kontekście ekonomicznym, jak i ideowym; maksyma „sztuki dla sztuki" służyła więc niekoniecznie umocnieniu elitarnego, eskapistycznego charakteru artystycznego wytwórstwa – miewała ona także na celu ucieczkę od kapitalizacji i utowarowienia[112].

Wracając jednak do kluczowego tu tematu modernistycznych konceptualizacji autotematyzmu zauważyć trzeba, że jego radykalne roszczenia mogą zostać pod pewnymi względami spełnione: w sposób pozytywny (absolutyzacja formy, „samosłowo" Mallarmégo) lub negatywny (dyspersja i dekonstrukcja u Sosnowskiego)[113]. Dzięki temu Sandauerowskie

---

[108] Zob. np. J. Przyboś, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 129-131.

[109] Zob. Q. Meillassoux, *Liczba i syrena*…, dz. cyt., s. 108-110.

[110] Zob. F.-J. Deiters, *Poetry is a republican speech: Friedrich Schlegel's concept of self-referential poetry as perfection of political philosophy of European enlightenment*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 2006, nr 81 (1).

[111] Zob. S. Żółkiewski, *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

[112] Podobne wątki odnajdujemy właśnie w rozprawie Ewy Szary-Matywieckiej, która – choć wychodziła z odmiennego punktu – także sugerowała, że dzieła autotematyczne mogą podważać mechanizmy rynku. Dzieje się tak nie dlatego, że są obdarzone pełną autonomią, lecz z faktu, że nie są one w gruncie rzeczy tym, czego spodziewają się odbiorcy i odbiorczynie. Stanowiąc – w pewnym sensie – historię własnego powstawania, towarem czynią nie gotowy produkt, ale jedynie jego opis, co prawdopodobnie w perspektywie badaczki przesądza o ich dywersyjności względem fetyszyzmu towarowego – „powieści autotematyczne naruszają prawo rynku czytelniczego, polegające na dostarczaniu „gotowego" przedmiotu powieściowego w zamkniętej formie książki-powieści (…). W tej sytuacji na rynku wymiany czytelniczej powieść autotematyczna reprezentuje po prostu sam ruch przemiany przedmiotu powieściowego w temat, fabuły w tekst, tekstu w książkę", taż, *Książka – powieść – autotematyzm*…, dz. cyt., s. 114. Zauważmy także, wracając do problematyki materialności formy, że badaczka interpretowała utwory autotematyczne właśnie w odwołaniu do marksistowskiego materializmu historycznego, przekonując, że ich interpretacji jako w pełni autonomicznych i ahistorycznych odpowiadać musi interpretacja przeciwna – dzięki materialnemu wymiarowi wszystkich tekstów włączonych w ekonomiczne procesy produkcji i cyrkulacji, stanowią one jak najbardziej „faktyczne" komponenty empirii, co pozwala na analizę ich implikacji w sferze społecznej. Oczywiście należy mieć na uwadze fakt, że marksistowski charakter rozprawy może być efektem ówczesnej sytuacji politycznej, co nie zmienia jednak faktu, że przytoczone tezy mogą okazać się interesujące (zob. tamże, s. 28-29). Rozpoznania Szary-Matywieckiej pozwalają także stwierdzić, że teksty autotematyczne działają na zasadzie nie koła, lecz spirali – według autorki stanowiącej dialektyczne przeciwieństwo aporetycznego zapętlenia; zmiana modelu sprawia zaś, że autotematyzm, nawet jeśli „zamyka" dzieło w jego własnych ramach, nie powoduje wyłączenia go ze stosunków społecznych i ekonomicznych, a nawet wykazuje potencjał emancypacyjny.

[113] Choć Sandauer uznawał poemat Mallarmégo za doskonały przykład poetyki negatywnej [SM, 388].

poetyki negatywna i autotematyczna ulegają w niektórych projektach wyraźnemu zbliżeniu. Gdyby chcieć opisać owe zjawiska pojęciami z zakresu teologii – taki tryb rozumienia autotematyzmu wyjaśnia się w ostatnich podrozdziałach wstępu – należałoby mówić o autotematyzmie katafatycznym i apofatycznym. Katafatyczność, czyli możliwość pozytywnego ujęcia absolutu (w tym wypadku – doskonałego utworu), widać w *Rzucie kośćmi,* w którym „istota" jest tożsama ze „zjawiskiem". Apofazę – przekonanie, że interesujący nas byt jest w istocie niepoznawalny, a zatem dotrzeć do niego można wyłącznie przez przeczenia – wskazać zaś można w *Wierszu (Trackless)*. O takim „negatywnym autotematyzmie" pisali już Erazm Kuźma, Marcin Telicki czy Katarzyna Wądolny-Tatar[114]; w ujęciu Sandauerowskim stanowiłby on, zauważmy, fuzję wyróżnianych przez niego poetyk.

Problem autotematyzmu – a zatem jego możliwej spełnialności – ulega jednak znaczącej przemianie, gdy obejmie się perspektywę nienowoczesną, tzn. charakteryzującą wciąż efemerycznie definiowaną ponowoczesność lub orientacje odcinające się od typowych dla nowoczesności problemów rozszczepienia podmiotu i samej rzeczywistości, o których szerzej mówi się tu w kolejnych rozdziałach. Choć przejście od nowoczesności do jej kontynuacji – dyskutowanej w związku z transformacją społeczeństwa industrialnego w społeczeństwo informacyjne czy postępującą cyfryzacją, a zatem w związku z przemianą samych fundamentów, z których nowoczesność wyrosła – pozostaje kwestią otwartą, na potrzeby rozprawy trzeba przyjąć jej wyróżnialność o tyle, o ile w istotny sposób zmienia ono funkcjonowanie samej kategorii referencji.

Postmodernizm, uważany za dadaistyczne, radykalnie pluralistyczne odwrócenie modernizmu na gruncie estetyki i filozoficznego światopoglądu (w interpretacji politycznej – rozbiórkę modernistycznych wizji różnorodnych instytucji, czyli Lyotardowskich wielkich narracji[115]), wiąże się z przekonaniem o jeszcze wyraźniejszej autoreferencjalności całej produkcji literackiej, a raczej fuzji kategorii z pojęciem intertekstualności, przefiltrowanej

---

[114] Zob. E. Kuźma, *Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki. O poetyce negatywnej*, [w:] *Poetyka bez granic*, pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995; M. Telicki, *Modalność aporetyczna. Wokół jednego wiersza Piotra Sommera*, „Przestrzenie Teorii" 2013, nr 19; K. Wądolny-Tatar, *Wiersz-luka, bezwiersz, znikopis. Negatywny autotematyzm w późnej poezji Urszuli Kozioł*, [w:] *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, pod red. A. Waligóry, Poznań 2021.

[115] Według Rosi Braidotti postmodernizm i poststrukturalizm zanegowały instancję „wielkich narracji", właściwą modernizmowi jeśli nie na płaszczyźnie estetycznej, to właśnie światopoglądowej – postmodernizm nie może być wszak rozpatrywany w oderwaniu od zaangażowania w przebudowę kolonialnej, imperialnej, kapitalistycznej i patriarchalnej rzeczywistości, którą modernizm w swych ekskluzywnych i elitarystycznych wymiarach wyraźnie wspierał. Zob. np. R. Braidotti, *Feminist epistemology after postmodernism: critiquing science, technology and globalisation*, „Interdisciplinary Science Reviews" 2007, nr 32. Trzeba też zauważyć, że metanarracje Lyotarda odnosiły się będą przede wszystkim światopoglądu, sztuki dotycząc w formie „zmikronizowanej" lub zastępującej „obumarłą utopię", zob. B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki*…, dz. cyt., s. 30 i dalsze.

przez koncept nieskończonej semiozy. Z tego więc względu należałoby go na potrzeby niniejszej pracy konceptualizować jako zjawisko od modernizmu nieco odmienne[116].

Czołowi przedstawiciele nurtu, tacy jak na przykład Jorge Luis Borges czy Umberto Eco przekonywali wszak, że żyjemy w wielkiej bibliotece. Czytanie tekstów kultury jest zatem każdorazowo aktem obcowania z ogromną, wielowiekową, pozbawioną granic składnicą książek. Nie ma więc takiego utworu, który w procesie lektury – tu odwołuję się oczywiście do towarzyszących postmodernizmowi teorii poststrukturalnych[117], przypominając także o ujętej wcześniej poststrukturalnej strategii lektury skupionej na intencji czytelnika – nie okazywałby się autotematyczny, ponieważ każdy odwołuje się do nieskończonej przestrzeni aktywnie obecnych w kulturze znaków. Tym samym zmianie ulega w zasadzie sam koncept autotematyzmu i autoreferencjalności. Utwór literacki przestaje być (przynajmniej w niektórych optykach – na przykład dekonstrukcyjnej i pragmatycznej[118]) samowystarczalny i autonomiczny; dzieła nie odnoszą nas do samych siebie, ale do całego semiotycznego łańcucha.

W zakresie najważniejszych tu problemów, czyli autoreferencjalności i autoteliczności, postmodernizm łączy się zatem z istotnymi zmianami, które wskazał na przykład Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie*. Nycz twierdzi, że postmodernizm dekonstruuje nowoczesną ideologię dzieła, przecząc gwarantowanej przez teorie modernistyczne autoreferencji[119] – czy też, jak można przeakcentować rozpoznania badacza, rozszerza jej formułę na wszelkie struktury znakowe, czyli całą kulturę. Jak czytamy:

> Obiektem krytycznej refleksji są [w postmodernizmie – AW] [...] nie tyle poszczególne techniki czy „wynalazki" nowoczesnej literatury, co raczej ogólne cechy, jej status i funkcje [...]. Chodzi tu więc o stereotypowe, łączące pokrewne wątki myśli nowokrytycznej, fenomenologicznej i strukturalistycznej pojęcie dzieła literackiego jako całości organicznej, autonomicznej struktury językowej o autoreferencjalnym charakterze, stanowiącej zamknięte symboliczne uniwersum, dzięki szczególnej semiotycznej organizacji formalno-znaczeniowej[120].

---

[116] Nie przeczy się tu, że postmodernizm w pewnych ujęciach stanowi po prostu pewną interpretację modernizmu, natomiast nie jest to dla potrzeb niniejszego wywodu aż tak istotne; osoby zainteresowane tematem odsyła się tu ponownie do dywagacji periodyzacyjnych i terminologicznych Welscha (zob. przypis 68).

[117] Zob. G. Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy dystrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 66 i dalsze.

[118] Zob. B. Witosz, *Tekst a/i dyskurs w perspektywie polskiej tradycji badań nad tekstem*, [w:] *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Wrocław 2009, s. 74. Autorka zauważa, zresztą że także polski strukturalizm – otwarty na komunikację i pragmatykę – nie był wcale skupiony na tekście jako artefakcie, a zatem bycie autonomicznym.

[119] Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 131-132.

[120] Tamże, s. 126.

Przekonania te wspierają chociażby rozpoznania Lindy Hutcheon. Badaczka zauważała, że „to, co w dzisiejszej literaturze skłonni jesteśmy nazywać postmodernizmem, zwykle charakteryzuje się skrajną autorefleksyjnością i jawnie parodystyczną intertekstualnością”[121]. Hutcheon zwraca także uwagę na wyraźnie samoświadomy wymiar, jaki przybrała wówczas historia w ogóle[122]. Ma ona jednak na myśli nie refleksyjność typu nowoczesnego, ale narratywizację wywodzoną od Haydena White'a, ujmującego historię jako świadomą własnego konstruktywizmu opowieść[123].

Biorąc pod uwagę ów konstruktywizm, w postmodernizmie zakwestionować można było istnienie poziomów naddanych, czyli ukrytych warstw „przedstawianych” lub, dopasowując słownik do czasów, „znaczonych”. Stało się tak, ponieważ niektóre teorie zanegowały samą łączliwość znaczącego i znaczonego. Tym samym drugi komponent opozycji – to, co nieuchwytne czy niejawne – utracił swój dawny status ontologiczny. Dostrzeżono bowiem, że istotny jest nie obiektywny byt danego przedmiotu czy zjawiska, lecz możliwość opowieści o nim – i jego skapitalizowanie. W tym sensie to, co niejawne, przestało istnieć, ponieważ zaprzeczono samej możliwości istnienia tego, co niejawne.

Autotematyzm w ścisłym sensie można byłoby zatem z perspektywy postmodernistycznej rozpatrywać jako pewną wielką narrację o sztucznie wydzielonym z sieci znaków dziele – narracji, która owe znaki zagarnia, petryfikuje i przyznaje im autorytarnie status „znaczącego” nieistniejącej esencji. Z drugiej jednak strony – dialektyka modernizmu i autotematyzmu nie przestaje tu działać – sformułować da się także tezę przeciwną: autotematyzm dzięki możliwej unifikacji tego, co wcześniej postrzegane było jako rozdzielone (znaczące i znaczone) i dzięki jednoczesnemu zanegowaniu wszelkiego zewnętrznego odniesienia, stanowi fascynującą polemikę ze słynną Derridiańską metafizyką obecności. Na jego podstawie przekonywać bowiem można, że owa dualistyczna metafizyka zostaje zdekonstruowana poprzez unifikację – lub, jeśli zakładamy niespełnialność „zamierzenia autotematycznego” czy też niesprowadzalność znaczonych do znaczących, jesteśmy w stanie potwierdzać nieskończony dryf odbijających się od siebie znaków na podstawie samozwrotnych gestów artystycznych, które nigdy nie osiągają jednak jednoznacznej i pełnej wsobności.

---

[121] L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1997, s. 378.

[122] Zob. tamże, s. 379.

[123] Zob. H. White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore-London 1993.

Tak czy inaczej, autorytarny potencjał autotematyzmu zostaje rozbrojony dzięki negacji sztywnych granic dzieła sztuki; w zamian proponuje się tam otwierający model intertekstualny, odcinający się od fetyszyzacji autonomicznej formy[124]. Okazuje się on możliwy dzięki wrodzonej semiotyczności artystycznych obiektów, które zbudowane są ze znaków odnoszących się do innych znaków w nieskończonym łańcuchu powiązań. Wiąże się to także z zanegowaniem modernistycznego postrzegania formy jako pewnego typu instancji absolutnej, zastępującej romantyczne marzenia o transcendencji; jak pisał Christian Quendler, nastąpiło tu przejście od „romantycznej autorefleksyjności jako pojednania z absolutem do postmodernistycznej metafikcji jako introspekcji granic fikcji poza zabezpieczeniami metafizycznego systemu"[125].

Zwróćmy na koniec tej części rozważań uwagę na to, że w postmodernizmie kategorie powiązane z autotematyzmem – przede wszystkim słynna postmodernistyczna metafikcjonalność – wiązane były w przeważającej mierze z twórczością prozatorską; dowodem mogą tu być cytowane rozprawy Bogusława Bakuły, skupione wyłącznie na dwudziestowiecznej epice i uznające jej autotematyczność za jedną z cech konstytutywnych[126]. Na gruncie poezji sprawa miała się natomiast nieco inaczej – nie łączy się ona wszak tak silnie z zagadnieniami fikcji czy narracji. Zaznaczyć trzeba też, że pominięcie zagadnienia ironii odświeżonego przez postmodernizm nie jest tu przypadkowe – omawiam je szerzej w kolejnych podrozdziałach. W tym momencie natomiast wypadnie przejść do zagadnień, które niejako same nasuwają dostrzeżenie zależności pomiędzy postmodernizmem (filozoficznym i estetycznym) a poststrukturalizmem jako zbiorczym określeniem kilku literackich teorii, powstałych w drugiej połowie XX stulecia.

1. Ikona i struktura

Postrzeganie utworu autotematycznego jako układu dychotomicznego było efektem ufundowanych przez nowoczesność binaryzmów, w tym strukturalistycznej teorii znaku, sformułowanej na przełomie XIX i XX stulecia. Gdyby zatem szukać podbudowy

[124] Choć, jak się przekonamy, forma w optykach poststrukturalnych potrafi zachowywać swe pierwszorzędne znaczenie (myśl Gillesa Deleuze'a).

[125] C. Quendler, *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction*, Frankfurt 2001, s. 37; cyt. za W. Hamerski, *Ironie romantyczne*…, dz. cyt., s. 30.

[126] Zob. B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki*…, dz. cyt., s. 13 i dalsze. Zob. także W. Rusinek, *Pożegnanie z powieścią warsztatową? w polskiej krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, „Konteksty Kultury" 2012, nr 9.

metodologicznej dla umocowanego w problemach reprezentacji i referencji autotematyzmu, należałoby zacząć właśnie od pytania o teorię znaków oraz spróbować usytuować zjawisko samozwrotności literackiej w analogii do relacji semiotycznych, ujmując związek pomiędzy warstwą przedstawiającą i przedstawianą – znaczącym i znaczonym – w odwołaniu do koncepcji formułowanych przez semiotykę i semiologię.

Podstawowe dla owych badań diadyczne ujęcie Ferdynanda de Saussure'a, przekonujące o arbitralnym związku między *signifiant* (obrazem akustycznym) a *signifié* (obrazem myślowym) kazałoby bowiem postrzegać utwór w pełni autotematyczny jako układ, który na mocy przyjętej konwencji paradoksalnie stanowi swój własny obraz akustyczny i myślowy: nie znaczyłby on nic ponad brzmienie, czyli nie znaczyłby w ogóle – byłby komunikatem semantycznie pustym. Takich komunikatów zaś, powtórzmy słowa Edwarda Balcerzana, nie ma[127]; ponadto relacje pomiędzy znaczącym a znaczonym są w przypadku autotematyzmu oparte o ich obligatoryjne utożsamienie, nie zaś o konwencjonalne powiązanie, a zatem teksty samozwrotne nie są w gruncie rzeczy – powtórzmy – symbolami. Tym samym zjawisko wymyka się ujęciu de Saussure'owskiemu.

Nieco bardziej skomplikowaną wizję problemu sformułować można na podstawie koncepcji triadycznych. Pomyślmy na przykład o trójkącie Ogdena i Richardsa, wykorzystującym terminy znaku, znaczenia i desygnatu, gdzie pierwsze łączy się z symbolem, drugie – odniesieniem, czyli relacją między znakiem a jego przyporządkowaniami, zaś trzecie określa przedmiot rzeczywisty. Dzieło autotematyczne leżałoby na każdym wierzchołku semiologicznego trójkąta, stanowiąc jednocześnie zbiór znaków, znaczenie tłumaczące własne powiązanie ze znaczonym oraz desygnat – materialny tekst, czyli sam znak. Interpretacja koncentrowałaby się tu zatem na analizie znaczenia jako instrukcji własnego pośredniczenia między znakiem a desygnatem. Zauważmy, że jeśli faktycznie odsunąć desygnat – czyli sam utwór – z pola zainteresowania, dotarlibyśmy do sytuacji, w której nie interesuje nas tekst, który właśnie badamy (będący jednocześnie znakiem i przedmiotem materialnym), a jedynie jego możliwy sens. Znaczenie wtórnie konstytuowałoby zatem materialny znak-przedmiot – analiza dotyczyłaby tu więc czysto abstrakcyjnego poziomu koncepcji samozwrotności; perspektywa taka zbliżałaby swoją drogą semiologię Ogdena i Richardsa do dekonstrukcjonizmu Derridy, o czym wspominam pod koniec podrozdziału.

Innych wniosków dostarczyć może słynna triadyczna koncepcja znaku Charlesa Sandersa Peirce'a, sprzeciwiająca się dualistycznej koncepcji de Saussure'a i jednocześnie

[127] Zob. E. Balcerzan, *Przez znaki*…, dz. cyt.

wizji semiologicznej, która odżegnywała się od badania materialnych referentów, a jednak włączała je w obręb schematu.

W diagramie Peirce'a wyróżniamy bowiem reprezentamen (nośnik znaczenia), referent (dotyczący przedmiotu jako elementu relacji znakowych) oraz interpretant (czyli treść, znaczenie znaku). Pierwsza intuicja kazałaby stwierdzić, że dzieło w pełni autotematyczne stanowiłoby swój własny reprezentamen i referent, czym właściwie wymykałoby się ramom samej teorii; jak zauważa Peirce, niemożliwe jest zbliżenie nośnika – materialnego – oraz referentu o charakterze niematerialnym. Przedmiot rozpatruje się tu bowiem właśnie w sensie znakowym: „przedmiot dynamiczny", czyli to, co rzeczywiste, jest różny od „przedmiotu bezpośredniego", czyli tego, co reprezentowane przez znak (w tym sensie nie dziwią antyreprezentacjonistyczne fascynacje Peircem, ponieważ skonstruowany przez niego diagram nie skupia się na przedmiotach istniejących namacalnie w świecie[128]). Przedmiot bezpośredni byłby raczej pewną semiotyczną funkcją bycia przedmiotu rzeczywistego, nigdy nie osiągając z nim jednak pełnej tożsamości. W wypadku utworu autotematycznego sytuacja jest jednak wyjątkowa i przedmiot bezpośredni jest jednocześnie przedmiotem dynamicznym, ponieważ jest jednocześnie nośnikiem – ciągiem znaków – oraz tym, co stanowi przedmiot relacji znakowych i tym, co im materialnie odpowiada, tożsamym w tym wypadku z nośnikiem; przedmiot dynamiczny autotematyzmu sam ma bowiem w tej interpretacji charakter semiotyczny.

Zauważmy jednak, że w myśli Peirce'a interpretant – myśl interpretująca znaczenie, czyli to, co w istocie konwencjonalnie łączące dwa pozostałe składniki relacji – obligatoryjnie należy do innych relacji reprezentamenu, a zatem funduje całość relacji znakowej. W tym sensie tekst autotematyczny może nie tyle być swoim własnym interpretantem – ten z założenia nie przynależy jedynie do jednego reprezentamenu i referentu – ile może wprost informować, co nim jest; czyniłoby to z wiersza autotematycznego specyficzny znak z jednoznaczną instrukcją autoobsługi.

Gdyby jednak argumentować, że interpretant w podobnych tekstach nie ustala konwencjonalnej relacji pomiędzy reprezentamenem i referentem, ponieważ są one tożsame, całe powyższe wnioskowanie można byłoby zastąpić znacznie prostszym stwierdzeniem. Należałoby bowiem powiedzieć, że teksty samozwrotne nie są symbolami (w rozumieniu Peirce'owskim), ponieważ relacja pomiędzy reprezentamenem a referentem jest w nich w dwójnasób niekonwencjonalna. Są one bowiem tożsame, a zatem związek pomiędzy nimi

[128] Zob. A. Baldy, *Przyczynek do Ch. S. Peirce'a koncepcji znaku*, „Studia Philosophiae Christianae" 2007, nr 43/2, s. 127 i dalsze.

nie jest kwestią ustalonego zwyczaju – „instrukcja obsługi" jest dla nich uniwersalna. W tym sensie można argumentować, że są one raczej wyjątkowymi ikonami (gdzie referent jest ściśle przyległy do reprezentamenu) lub wskaźnikami (reprezentamen kieruje wprost na samego siebie, przez co okazuje się referentem)[129].

Interpretacja ikoniczna odpowiadałaby także w pewnym sensie podniesionej przez Ewę Szary-Matywiecką kwestii grafemiczności autotematyzmu, to znaczy pierwszorzędności jego wymiaru materialnego raczej niż „fonematycznego", co badaczka lokowała w kontekście awangardowych poglądów na dzieło literackie (transmutacyjne, przestrzenne i otwarte w opozycji do ekspresyjności, czasowości i zamkniętości)[130]. Możliwa interpretacja „wskaźnikowa" łączyłaby się zaś z Husserlowską teorią znaków „pozbawionych chęci powiedzenia" czy chęci „wglądu", co w ujęciu Kristevej sytuowałoby go w „semiotyce gestu"[131]. Tak czy inaczej – powróćmy tu do pytania o rezygnację z alegorii na rzecz symbolu – należałoby stwierdzić, że autotematyzm nie posiada charakteru symbolicznego, lecz właśnie „synchronicznie ikoniczny" lub „samozwrotnie wskaźnikowy". Zagadnienie ikoniczności autotematyzmu, blisko powiązane z nowoczesnymi pragnieniami kratylejskimi, omówione jest szerzej w czwartym rozdziale rozprawy.

Karierze pojęcia autotematyzmu w dwudziestowiecznych, strukturalnych badaniach najsilniej sprzyjały jednak nie tyle czysto semiotyczne, ile – wróćmy do cytowanego Balcerzana – komunikacyjne rozpoznania dotyczące charakteru literatury, niejako oderwane od dywagacji nad charakterem znaku. Klasyczna już rozprawa Romana Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa* i zawarty w niej schemat komunikacji językowej dawały w tym zakresie całkiem poręczne narzędzia interpretacyjne; wydaje się bowiem, że w kontekście omawianej metodologii utwór autotematyczny można najprościej ująć jako komunikat, który eksponuje więc własną poetyckość i eksplicytnie ją problematyzuje, a zatem najaktywniejsze są w nim funkcje poetycka i metajęzykowa. Współgra to doskonale z wypunktowanymi przez Jeana Piageta konstytutywnymi cechami struktury, czyli całościowością, przekształceniem i samosterownością[132]. W gruncie rzeczy bowiem w ujęciu strukturalistycznym o spoistość utworu autotematycznego nie trzeba spekulatywnie walczyć: jeśli postrzegać go jako komunikat, jest on rzeczywiście formalną, niepodzielną całością. Trafia wszak do odbiorców i odbiorczyń w formie jednolitej wypowiedzi – dopiero analiza struktury głębokiej takiego

[129] Por. A. Hensoldt, *Peirce i Wittgenstein o życiu znaków*, „Diametros" 2014, nr 41, s. 38-55.

[130] Zob. E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm*…, dz. cyt., s. 92-93. Por. B. Bakuła, *Oblicza autotematyzmu*…, dz. cyt., s. 20.

[131] Zob. J. Kristeva, *Séméiotikè*…, dz. cyt., s. 22, 28.

[132] J. Piaget, *Strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1972, s. 82.

dzieła pozwala na ewentualne wyróżnienie określonych poziomów znaczenia, co poświadcza także jego wyraźną „piśmienność”[133].

Na gruncie strukturalnym jednak podział ten zamienić można na analizę w kontekście zaktywizowanych funkcji. Pierwsza intuicja kazałaby zatem rozważać zjawisko jako dominację funkcji metajęzykowej – zauważmy jednak, że autotematyzm nie musi być budowany poprzez metajęzykowość komunikatu. Utwory „zainteresowane sobą” nie zawsze koncentrują się wszak na samym języku, nawet jeśli zakładamy, że język jest ich „materią” – i nawet jeśli zakładamy, za Josephem Hillisem Millerem oraz Joanną Grądziel-Wójcik, że zainteresowanie autotematyzmem jako takim jest konsekwencją zwrotu lingwistycznego[134]. Należałoby raczej stwierdzić, że funkcja poetycka, koncentrująca uwagę na samym komunikacie i jego charakterze, posiada pewną sub-meta-funkcję – takie myślenie było zresztą właściwe praskiemu strukturaliście Janowi Mukařovský'emu, który pisał o autoreferencjalnym wymiarze funkcji estetycznej, konstytuującej metajęzyk[135]. Rozpoznania badacza stały przy tym w opozycji do myśli Jakobsona, według którego funkcje poetycka i metajęzykowa są wzajemnie opozycyjne[136]. Względem Jakobsona przekonanie, że funkcja poetycka i metajęzykowa tworzą pewną fuzję – funkcję meta-poetycką – byłoby zatem wywrotowe, jakkolwiek nie odżegnywałoby się od tradycji badawczej.

Badania inspirowane strukturalizmem komunikacyjnym mogą więc – warto powtórzyć –odrzucić niemal w całości problemy rodzące się z semiotycznej perspektywy na utwory autotematyczne. Pozwala na to wspomniana spoistość czy całościowość komunikatu *per se* – zwłaszcza, że, podkreślmy, pojawiająca się u Piageta samosterowność wiąże się z przekonaniem o autokonstruktywności, czyli „wzajemnej asymilacji” w obrębie struktury[137].

---

[133] Wydaje się, że w kulturze oralnej, nienawykłej jeszcze do analitycznej architektoniki tekstów skodyfikowanych, niemożliwe było rozwiązywanie aporii logicznych pokroju paradoksu kłamcy, do którego problemu jeszcze powracam.

[134] Zob. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens,* Princeton 1985, s. XIV; J. Grądziel-Wójcik, *„Perpetuum mobile”*…, dz. cyt., s. 114.

[135] Zob. E. Stankiewicz, *Poetyka i strukturalna lingwistyka*…, dz. cyt., s. 45.

[136] Według Jakobsona „poezja posługuje się równaniem aby zbudować szereg”, zaś metajęzyk „posługuje się szeregiem, aby zbudować równanie”. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 89.

[137] J. Piaget, *Strukturalizm*…, dz. cyt., s. 99. Zauważmy zresztą, że jednocześnie strukturalizm nie proklamował koniecznie oderwania tego typu utworów – jakichkolwiek utworów – od przestrzeni społecznej. Piagetowskie struktury istniały wszak w świecie – w odróżnieniu na przykład od teorii systemów Rolanda Barthesa; pomyślmy tu o sformułowanych w *Systemie mody* cechach systemu oderwanego od świata, czyli zamknięciu, pustce i zwrotności. W pewnej interpretacji autotematyzm stanowiłby idealny przykład takiego systemu, choć – jak już wiele razy podkreślano i co jest doskonale widoczne na tle założeń Piageta – takie ujęcie nie jest konieczne ani wyłączne, zaś same systemy w ujęciu Barthesa służą raczej tworzeniu „jasnych obrazów” czyli reprezentacji, a nie ich zaburzaniu właściwym autotematyzmowi. Zob. R. Barthes, *System mody*, tłum. M. Falski, Kraków 2005, s. 285; A. Doda-Wyszyńska, *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*, Poznań 2012, s. 99.

Owa wzajemna asymilacja w utworach autotematycznych mogłaby dotyczyć właśnie „wyrównywania" poziomów znaczącego i znaczonego. Stąd strukturalistyczne analizy utworów autotematycznych rzadko skupiają się na ich teoretycznych aberracjach, zajmując się raczej analizą porządków wyższego rzędu, czyli na przykład powiązanych z metarefleksją motywów czy symboli oraz ich indywidualnymi realizacjami w tekstach[138]. Podobne podejście reprezentują zresztą zazwyczaj także autorzy i autorki skupieni na estetycznym, modernistycznym wymiarze autotematyzmu, tacy jak wspomniani Maria Podraza-Kwiatkowska, Andrzej Niewiadomski czy Kamil Dźwinel[139]; omijają oni niejako problemy, z którymi borykali się badacze i badaczki skupieni na problemach autoreferencjalności, podjęte w kontekście analiz Nowej Krytyki przez Jonathana Cullera, uznającego, że niemożliwe jest ujęcie autotematyzmu jako „organicznej, unifikującej siły, która domyka interpretację poprzez uczynienie wiersza liczącym się dla niego samego i występującym w sposób niezależny, jako samowystarczalna fuzja «bycia» i «robienia»", jest on bowiem raczej „zwrotem [*a turn*], który otwiera luki i wytwarza sprzeczności"[140].

Culler nie docenia jednak możliwości literackiej spekulacji, które – jak widzieliśmy – w wypadku pewnych tekstów mogą prowadzić do uznania ich „fuzyjności". „Luki", o których pisze Culler, zostają zresztą docenione w badaniach dekonstrukcyjnych. Dekonstrukcja Jacquesa Derridy neguje przekonanie o stabilnej, mocnej formie, która fundowałaby istnienie utworu, zastępując ją pojęciem tekstu oraz nieskończoną grą jego interpretacji. Jak pisał Grzegorz Grochowski, filozofa fascynowało odwracanie wektorów wnętrza i zewnętrza tekstu, które decydowały o niemożliwości tradycyjnie pojmowanej referencji: na przykład analizując *Szaleństwo dnia* Maurice'a Blanchota miał on zwracać uwagę na fakt, że źródło fikcji nie leży poza granicami dzieła, lecz w nim samym[141]. Miało to prowadzić do dyskusji z samą ideą reprezentacji oraz negować możliwość rozrysowania prostych zależności; różnia (*différance*) Derridy prowadzi zatem do uznania niemożliwości zbliżenia znaczących i znaczonych, co zaprzecza samej idei autotematyzmu jako strategii „uobecnienia" znaczonego w znaczącym – przynajmniej autotematyzmu katafatycznego. Zauważmy bowiem, że w wersji apofatycznej, suponującej nadbudowę znaczącego nad nieobecnym i zredukowanym do śladu – czyli

[138] Zob. tradycyjne rozprawy, np. *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, D. Brzostka, Toruń 2009.

[139] Zob. K. Dźwinel, *„z językiem trzeba twardo". Autotematyczne wymiary poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Ruch Literacki" 2013, nr 4-5 (54); tenże, *„Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie". Autotematyzm a podmiot wierszy Stanisława Barańczaka*, „Prace Polonistyczne" 2014, nr 69.

[140] J. Culler, *Changes in the Study of the Lyric*…, dz. cyt., s. 46 (tłum. moje – AW).

[141] G. Grochowski, dz. cyt., s. 86 i dalsze. Myśl Blanchota okazuje się zresztą istotna także ze względu na wykazywaną przez pisarza negatywność języka, który – w ujęciu systemowym – jest w stanie stwierdzać jedynie własne ograniczenia.

„wymazywania siebie, własnej obecności”[142] – znaczonym (*Wiersz (Trackless)* Sosnowskiego!), ujęcie filozofa staje się nader trafne. Pomyśleć warto tu także o znaczącym komentarzu de Mana do jednego z wierszy Baudelaire'a. Autor *Alegorii czytania* pisze o nim, że „przedstawia on potencjalną autoreferencjalność jako auto-dekonstrukcję”[143]. Słowa te mogłyby w zasadzie służyć jako motto autotematyzmu negatywnego, który zresztą powiązany także silnie powiązany jest z filozofią niemiecką, to znaczy ze szkołą frankfurcką (przede wszystkim Theodorem W. Adorno i Maxem Horkheimerem).

Do powiązań autotematyzmu i perspektyw dekonstrukcyjnych wracamy w następnym rozdziale. W tym miejscu zaznaczamy tylko, że niniejszą część wstępu wypadnie tutaj zakończyć, nie zajmując się autotematyzmem w innych perspektywach poststrukturalnych czy kulturowych. Decyzja ta podyktowana jest faktem, że bezpośrednie i całościowe zainteresowanie kwestiami autoreferencjalności nie było dla innych orientacji badawczych kluczowe – problematyzacje owego zagadnienia odnajdujemy w nich przede wszystkim kontekstowo. Stąd metodologie takie jak hermeneutyka czy psychoanaliza przywoływane będą w kolejnych rozdziałach jako słowniki przydatne przy analizie konkretnych realizacji autotematyzmu – podobnie decyduję się uczynić z orientacjami aktywnymi w ramach najszerzej rozumianego zwrotu kulturowego, którego mianem zbiorczo określam szeroką grupę „podzwrotów” i teorii proklamowanych w humanistyce ostatnich dziesięcioleci.

Podsumowując bowiem: główne problemy badawcze (i szerzej, poznawcze) dotyczące autotematyzmu wynikają – obok nowoczesnej koncepcji samoświadomego podmiotu – z kryzysu koncepcji przedstawienia i problematycznego statusu ugruntowanych przez nowoczesność binaryzmów, a więc z problemów podejmowanych na gruncie metodologicznym właśnie przez strukturalizm i dekonstrukcję. Stąd w ostatnich podrozdziałach wstępu koncentruję się raczej na głębszym badaniu przyczyn kłopotliwości owych kwestii i proponuję spojrzenie na nie z punktu widzenia filozofii omijających problemy autonomicznego, zinstrumentalizowanego rozumu-samoobserwatora oraz referencji.

---

[142] J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016, s. 400. O pozytywnych możliwościach podobnych praktyk filozof wypowiadał się krytycznie na przykład w poświęconym poezji symbolistów eseju *Qual quelle. Źródła Valéry'ego* (przeł. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002). We właściwy sobie, metaforyczny sposób pisze on na przykład o jego samozwrotnej liryce: „w geście powrotu wpisanym w koło foniczne źródło objawia się jako takie jedynie w chwili, która już nie jest chwilą, w ledwie sekundzie momentalnej emisji, gdy początek poddaje się i przyjmuje to, co wytwarza. Źródło przyjmuje, siebie przyjmuje, przerywa obieg jedynie po to, by go nasycić” (s. 354); „koło obraca się, by unieważnić cięcie, a tym samym bezwiednie je zaznacza. Wąż połyka swój ogon, z czego wcale nie wynika przede wszystkim, że łączy się bez uszczerbku z samym sobą” (s. 356); wspomina on także o koniecznym „zrywaniu z kolistym porządkiem wpisanym w słyszenie siebie mówiącego” (s. 358).

[143] Cyt. za J. Culler, *Changes in the Study of the Lyric*…, dz. cyt., s. 51-52.

Bomba próżniowa

Pierwszą prefiguracją mityczną samozwrotności jest oczywiście opowieść o Narcyzie – młodzieńcu, który zakochał się we własnym odbiciu dojrzanym w tafli wody. Zgodnie z Owidiańskimi *Metamorfozami* Narcyz nie potrafił pogodzić się z ulotnością odbitego na jej powierzchni obrazu: cierpiał fizyczne męki z powodu narastającego pragnienia, lecz nie był w stanie przezwyciężyć pokusy, by nie podziwiać dalej doskonałego oblicza widocznego na jej niezmąconym zwierciadle. Zapatrzenie we własne obicie okazało się więc dwutorowo zgubne: odciągnęło o Narcyza od „prawdziwej" rzeczywistości – tej, która nie była wyłącznie refleksem materialnego bytu, czyli świata, w którym bohater był czującym i pragnącym ciałem – i jednocześnie sprowadziło na niego pewien rodzaj szaleństwa czy obsesji, pogrążając go w nieskończonym poszukiwaniu rzeczywistego bytu w nietrwałym przedstawieniu.

Cierpienie Narcyza spowodowała jednak nie tyle „nieprawdziwość" czy ulotność odbicia, lecz nieświadomość: bohater nie wiedział, że spogląda jedynie na reprezentację, i to reprezentację własnej osoby, dzięki zgubnemu samozachwytowi rozszczepionej na pragnący podmiot i upragniony przedmiot. Odbicie doprowadza więc do wytworzenia przedmiotu fałszywego – kreuje iluzję odwracającą uwagę od świata; złudzenie prowadzące do zapatrzenia w nicość[144]. Ponad dwa tysiące lat później związana z psychoanalizą teoretyczka Julia Kristeva, badająca autoreferencjalność właśnie w kontekście mitu o Narcyzie, uznała artystyczne praktyki autotematyzmu za bezproduktywne namnażanie refleksów nicości; jak można interpretować jej rozpoznania na potrzeby literatury, samozwrotność przypomina sytuację ustawiania luster przed pustką. W zwierciadłach, o których pisze badaczka (odwołując się oczywiście do Lacanowskiej fazy budowania samoświadomości), miałby się wówczas odbijać nie substancjalny podmiot, lecz samo lustro. Stąd oczywiście wspomniane już zjawisko *mise en abyme*, oparte na serii zwielokrotnionych odbić i odwracające tym samym uwagę od tego, co reprezentowane (odbicia) na rzecz samego faktu reprezentowania (mechanizmu odbijania samego siebie)[145]. Tym samym autotematyzm doprowadza do radykalizacji Platońskich obaw dotyczących naśladowania: zamiast kierować ku poznaniu prawdy, praktyki autotematyczne zatrzymują uwagę na serii przedstawień nie tylko fałszywych, ale i pustych.

---

[144] Zob. S. Schabio, *Screens over Nothingness: Self-Reflection in Lady Mary Wroth's "Pamphilia to Amphilanthus"*, [w:] *Seeing and saying. Self-Referentiality in Britsh and American Literature*, red. D. Gohrbandt and B. von Lutz, Frankfurt am Main 1998.

[145] Zob. J. Kristeva, *Freud and Love: Treatment and Its Discontents*, in: *The Kristeva Reader*, red. T. Moi, Oxford 1986, zwł. s. 242.

Jeszcze w antyku sformułowano jednak podstawę drugiej zasadniczej konceptualizacji samozwrotności, osadzoną wyraźniej w języku. Mowa tu rzecz jasna o wspominanym przez Eubulidesowym paradoksie kłamcy, prowadzącym do logicznej antynomii. Za rozwiązanie lub unieważnienie aporii zawartej w słowach Kreteńczyka stwierdzającego, że wszyscy Kreteńczycy kłamią, uznaje się zazwyczaj przyjęcie dwupoziomowości języka. Rozpatrywana w oderwaniu od możliwości przedmiotowego ujęcia mowy przez samą mowę sofistyczna zagadka prowadzi do zapętlenia: skoro kłamca przyznaje, że kłamie, jest prawdomówny, jednak wówczas nie można go uznawać za kłamcę; w związku z tym musi on kłamać mówiąc, że Kreteńczycy kłamią, a zatem Kreteńczycy – w tym on – mówią prawdę.

Błędne koło przerywa tu stwierdzenie, że obserwacja czyniona jest z metaperspektywy, której nie dotyczą w tym momencie założenia dotyczące prawdziwości lub fałszywości – takie rozwiązanie problemu samozwrotności proponowali na przykład Bertrand Russell czy Alfred Tarski[146]. Wypowiedź – nawiązując znów do Cullera – nie może bowiem brać samej siebie pod uwagę, jakkolwiek zauważmy, że według Aloysiusia Patricka Martinicha, jeśli nie wypełnia się warunków narzuconych przez zdanie „mówiącego prawdę kłamcy", nie można mówić o paradoksalności stwierdzenia, bo bez spełnienia założeń wypowiedzi nie tworzy się paradoks[147]; gdyby zatem uznawać owe konstatacje za prawdziwe, należałoby stwierdzić, że spełniony autotematyzm stanowi wypowiedź nieparadoksalną. Warto bowiem przypomnieć, że celem autotematyzmu było nie rozszczepianie tekstów na warstwy opisującą i opisywaną, lecz właśnie zanegowanie suponowanych przez reprezentację i referencję opozycji, czyli spełnienie się jako własnego założenia: utwory samozwrotne usiłowały znieść podział na podmiot i przedmiot, nie popadając przy tym w aporię. Jest to cel trudny, lecz – jak widzieliśmy – niekoniecznie niemożliwy.

Interesujących wątków dla możliwych alternatywnych interpretacji autotematyzmu dostarczyły jednak także inne nurty filozofii starożytnej, na przykład myśl Arystotelesa i Plotyna. Opisując fundamenty bytu i zasady jego funkcjonowania – w wypadku Arystotelesa był to Nieporuszony Poruszyciel, zaś u Plotyna Jedno – obaj myśliciele dochodzą w końcu do punktu, w którym nie można poszukiwać kolejnych przyczyn istnienia ani wyższych stopni doskonałości, dociera się bowiem do granicy: tego, co nieuwarunkowane, samowystarczalne i niepoznawalne. Cechy te są właściwe bytom, które – w obliczu własnej doskonałości, która

[146] Zob. teorię hierarchii typów: B. Russell, A. Whitehead, *Principia mathematica*, Cambridge 1925; A. Tarski, *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Warszawa 1933.

[147] Zob. A. P. Martinich, *A Pragmatic Solution to the Liar Paradox*, [w:] „Philosophical Studies" 1983, nr 43 (1).

nie dopuszcza myśli o niczym podrzędniejszym – muszą myśleć o tym, co im równe, a zatem o samych sobie. W wypadku obu systemów jednak to, co doskonałe i zarazem samozwrotne – bierna część Arystotelesowskiego rozumu, Jedno Plotyna – pozostaje niepoznawalne dla śmiertelników; jak pisał autor *Ennead,* do Jednego zbliżyć się można jedynie dzięki indywidualnej drodze do zbawienia i epifanii, czyli nie dzięki refleksji, a poprzez ekstatyczne zjednoczenie z najwyższym, niewyobrażalnym dobrem. Tym samym „ekstatyczna" interpretacja utworów autotematycznych, skupiająca sięna doznaniu paradoksów przedstawienia lub epifanii ich przekroczeń, nie wydaje się wcale błędna.

Wycofanie ze sfery czysto intelektualnej spekulacji zwrócić może naszą uwagę na jeszcze jeden aspekt samoświadomości w starożytności, właściwy przede wszystkim szkołom hellenistycznym. Zgodnie z pierwotnym pojmowaniem filozofii jako praktyki dobrego życia, które refleksja o charakterze mądrościowym ma kształtować i wspierać, świadoma refleksja nie musi stanowić jedynie badania systematyki bytu, granic poznania oraz poziomów analizy. Samoświadomość dla tak istotnej w antyku szkoły myśli oznaczała bowiem raczej troskę o doskonalenie własnej osoby czy nawet – po prostu – troskę o samo życie[148], zaś skierowany ku samym sobie namysł służył przede wszystkim lepszemu funkcjonowaniu w świecie.

Tradycję tę przyćmiła oczywiście racjonalistyczna filozofia nowożytna i narodziny paradygmatu mentalistycznego wraz ze słynną i kluczową dla zrozumienia problemu samozwrotności myślą Kartezjusza. Kartezjańskie stwierdzenie *cogito, ergo sum* (o którym szerzej piszę w rozdziale trzecim), stanowiące ugruntowanie jasnego i pewnego ugruntowania źródła wiedzy – podmiotu i jego samowiedzy – zorganizowała poszukiwania całych pokoleń następujących po autorze *Rozprawy o metodzie* filozofów. Kartezjusz sądził, że w obliczu niepewności dotyczącej realnego istnienia świata zewnętrznego, pierwszym krokiem do uznania bytu jest zbadanie tego, co wydaje sądy o istnieniu, czyli refleksyjnego „ja". Fakt, że Ja zdolne jest do pewnej aktywności – myślenia – i jednocześnie dostrzeżenia, że właśnie myśli, miał przesądzać o stabilności jego ontologii. Oczywiście myśl kartezjańska zapoczątkowała późniejszą aporetyzację samowiedzy podmiotu: Ja, które stwierdza, że myśli, patrzy na siebie niejako z góry (przyjmuje wobec samego siebie metaperspektywę). Tym samym o myśleniu orzeka już nie to samo Ja, które myślało, lecz jakieś inne, usytuowane wyżej (właśnie w metapozycji) lub głębiej – stale wycofujące się z samoświadomego orzeczenia o istnieniu lub nieustannie mu umykające.

[148] Zob. P. Hadot, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 1992.

Tym samym zaryzykować można stwierdzenie, że faktyczne istnienie podmiotu myślącego pozwala dostrzec nie jego stabilna, esencjalna postać formułująca autorefleksyjne sądy, lecz właśnie owa nieskończona spirala, wznosząca się coraz wyżej i obejmująca coraz więcej świadomych instancji. Wiecznie wydłużający się łańcuch („ja" myślę, że „ja" myślę, że „ja" myślę) pozwala bowiem nie tyle uchwycić nadrzędne, nieporuszone „ja", ile właśnie doświadczyć poznawczej konfuzji, potwierdzającej byt. Konfuzja ta dotrzeć musi do kresu, inaczej ulegnie samorozsadzeniu – jakkolwiek jej kresem może być, powtórzmy, ekstatyczne doznanie niemożliwego.

Problemem „najwyższego", nieuchwytnego „ja" zajął się ponad stulecie później Immanuel Kant, dający podwaliny pod właściwą epistemologię, czyli naukę o poznaniu. Jak wskazywał Marek J. Siemek, Kant jako pierwszy zapytał nie tyle o przedmiot wiedzy, ale o jej warunki – zarysował ramy poznania, proponując poznanie samej wiedzy[149]. Z tych względów *Krytyka czystego rozumu* będzie więc dla zagadnienia szerzej pojmowanej metarefleksji jednym z najistotniejszych punktów odniesienia.

Kant w wykładach z logiki rozumie świadomość jako pomyślenie przedstawienia zjawiska; przedstawienie świadomości jest to pomyślenie pomyślenia[150]. Samoświadomość natomiast jest świadomością świadomości – „samoświadomość przedstawia świadomość w postaci swojego przedstawienia «Ja myślę»"[151], jak interpretował owe relacje Marek Kilijanek. Przedstawienie to zapewnia jedność świadomości – pewność, że wszystkie przedstawienia należą do tego samego podmiotu. Tym samym działanie samoświadomości opiera się na, mówiąc najkrócej, przedstawianiu przedstawień.

Filozofa interesuje jednak także kwestia jedności samoświadomości czystej i empirycznej: samoświadomość empiryczna ujawnia się w aktach typu „Ja myślę A, Ja myślę B"[152], zaś samoświadomość czysta jest wyrażona w najogólniejszym stwierdzeniu „Ja myślę" – wyraża fakt, że podmiot jest w stanie pomyśleć każde możliwe przedstawienie – odnosi się więc do apriorycznych warunków przedstawienia[153]. Tym samym Kant problematyzuje świadomość inaczej, niż robi to Kartezjusz i empiryści (tacy jak John Locke czy David Hume), dla których apercepcja jest postrzeganiem tego, co dane w doświadczeniu wewnętrznym. Dla Kanta świadomość nie jest postrzeganiem: apercepcja działa spontanicznie i nie przedstawia,

[149] M. J. Siemek, *Transcendentalizm jako stanowisko epistemologiczne*, [w:] tegoż, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982.
[150] M. Kilijanek, *Kant: samoświadomość i poznanie dyskursywne*, Poznań 2000, s. 31.
[151] Tamże.
[152] Tamże, s. 42.
[153] Tamże, s. 45.

lecz wytwarza samo przedstawienie „Ja myślę”[154], jest więc oparta na samorzutnym działaniu umysłu. Jedności owej apercepcji czystej – co bardzo ważne – nie da się według filozofa przedstawić, ponieważ nie jest ona empirycznym faktem: jest ona założeniem transcendentalnym, które obejmuje wszystkie możliwe przedstawienia. Da się ją ująć jedynie przez – jak określa to Kilijanek – przedstawienie aprioryczne, czyli właśnie to, które jest wytworzone przez sam umysł („Ja myślę”). W tym sensie czysta apercepcja jest po prostu warunkiem możliwości aktów empirycznej samoświadomości, które obejmują przedstawienia empiryczne[155].

Szczegółowa analiza koncepcji samoświadomości Kanta nie jest tu bez znaczenia, choć do badań literackich można ją zaaplikować jedynie w określonym stopniu. Autotematyczna literatura nie ma bowiem bezpośrednio na celu dyskusji z teorią poznania i wiedzy, choć z pewnością się z nią łączy – pomyślmy o Paulu Valérym i jego koncepcji poezji czystej[156]. Ujęcie kantowskie dialoguje jednak ze wspomnianym już, charakterystycznym zwłaszcza dla modernizmu poszukiwaniem istoty czy esencji poezji – jej doskonałej realizacji, w której znikłaby przepaść pomiędzy przedstawiającym a przedstawianym. Stosując aparat pojęciowy transcendentalizmu można byłoby powiedzieć, że wiersze autotematyczne, próbujące być tym, o czym właśnie opowiadają – czyli stanowiące swój własny metapoziom, a nawet swoją własną transcendencję – usiłują dotrzeć do Kantowskiej rzeczy samej w sobie, noumenu: przedstawić to, co z założenia nieprzedstawialne. W przypadku niektórych utworów poetyckich takim noumenem byłaby zatem czysta świadomość (Valéry) – w odniesieniu do innych coś, co moglibyśmy określić mianem „czystego wiersza” (Mallarmé).

Jak jednak wiadomo, idea noumenów pełni w myśli Kanta przede wszystkim funkcję regulatywną – ustanawiają one granicę, za którą zaczyna się to, co niepoznawalne. Idea noumenu literatury – jak zapewne moglibyśmy nazwać ową esencję poezji lub jej najdoskonalszą realizację – oddawałaby zatem niespełnialne pragnienie sztuki, aby dosięgnąć własnej istoty. W zaproponowanym tu ujęciu istotę ową definiowałoby dotarcie do tego, co nieprzedstawialne. Pragnęłoby się tu jednak nie tyle stworzenia reprezentacji owej nieuchwytnej rzeczy samej w sobie – w przedstawieniu utraciłaby ona bowiem niezależność od

[154] Tamże, s. 44.
[155] Tamże, s. 46.
[156] Zwróćmy uwagę na fakt, że w pismach Friedricha Schlegla pojawia się kategoria poezji transcendentalnej. Stanowi ona według autora połączenie poezji i filozofii oparte na metafizycznych, idealistycznych podstawach i w pewnym sensie opiera się właśnie na poszukiwaniu totalności. Poezja autotematyczna byłaby więc – gdyby chcieć wpisywać jej modernistyczne realizacje w kontekst romantyczny – specyficznym rodzajem poezji transcendentalnej, usiłującym docierać do tego, do czego nie mogła dotrzeć „zwykła” filozoficzna mowa. Zob. F. Schlegel, *Aforyzmy*, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków…*, dz. cyt.; R. Gadamska-Serafin, *Poetyka – estetyka – metafizyka*, „Tematy i Konteksty” 2013, nr 3.

percepcji podmiotu – ile właśnie przekroczenie problemu przedstawienia poprzez pełne uobecnienie, zrównanie bytu z myślą.

Wydaje się, że kondycję spełnionego autotematyzmu – jak i niespełnionego – opisać można pozostając dalej na gruncie filozofii niemieckiej, sięgając jednak już nie do Kanta, a do Hegla. Autor *Fenomenologii ducha* ujmował doskonałą samoświadomość w kategorii bytu absolutnego, stanowiącego ostateczną syntezę ducha; wskazywał on, że samoświadomość – bezpośredni dostęp do siebie samego – jest w pewnym sensie dla absolutu konstytutywna[157], a zjednoczenie – po okresie innobytu, czyli samowyobcowania – stanowi jej cel i jest warunkiem do sublimacji w ducha. Osiągnięcie owego stanu wymaga jednak przejścia przez świadomość określonej dialektycznej drogi. Jak przekonywał Hegel w *Fenomenologii ducha*, ostateczną postacią samoświadomości nie jest wizja jej jako czegoś odróżnionego od przedmiotu, o którym się myśli, lecz wręcz przeciwnie – pozytywne zniesienie wyobcowującej i rozdwajającej ową samoświadomość autorefleksji i zjednoczenie jej „bytu dla siebie" z „bytem dla siebie" określonego przedmiotu, o którym myśli. Innymi słowy, Hegel rezygnuje z abstrakcyjności Ja, wskazując na jego substancjalną tożsamość z wiedzą[158] i konstatując jednocześnie nieszczęście takiej świadomości, której nie udało się siebie pozytywnie znieść. Nieszczęśliwa jest zatem ta świadomość, która zatrzymała się w dialektycznej drodze i nie scaliła ponownie tego, co uległo rozpadowi[159], nie dotarła do syntezy, w której byt i myśl osiągają absolutną tożsamość.

Myśl Hegla wskazuje zatem na konieczność zjednoczenia, tego, co zostało rozłączone, czyli – przepisując problematykę na grunt literatury po kryzysie reprezentacji – scalenia przedstawianego z przedstawiającym. W tym sensie utwory, które miały je scalać, jednak nie podołały wyzwaniu, można nazwać (autotematycznymi) „wierszami nieszczęśliwymi" – odpowiadałyby one Sandauerowskiemu niespełnialnemu „zamierzeniu autotematycznemu". Dotarcie do problemu syntezy motywuje także do zapowiedzi problematyki kolejnego podrozdziału, skupiającego się na niereprezentacjonistycznych ujęciach autotematyzmu. Jakkolwiek bowiem wydaje się, że jego problematyka jest organicznie powiązana z filozofią niemieckiego idealizmu, znajdując w heglizmie swe rozwiązanie, należy zadać – również dialektyczne – pytanie o konieczne powiązanie zjawiska z kategoriami reprezentacji w chwili, w której okazuje się je ono przekraczać czy, w interpretacji skrajnej, negować. Jest to kwestia, którą zajmuję się szerzej w odwołaniu do spinozjańskiej filozofii Gillesa Deleuze'a oraz

[157] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. F. Ś. Nowicki, Warszawa 2010, s. 27.
[158] Tamże, s. 141.
[159] Tamże, s. 147.

amerykańskiego pragmatyzmu, łącząc je także ze krytyką intencjonalizmu, czyli dekonstrukcją prymatu „znaczonego", oraz problematycznym statusem autotematyzmu w zakresie owej problematyki[160].

Kończąc dywagacje poświęcone implikacji (post)kantowskiej filozofii dla wątków (samo)świadomościowych w literaturze nie można zapominać, jak epistemologia zaprezentowana w *Krytyce czystego rozumu* wpłynęła na rozumienie refleksyjności w ogóle. Jak zauważał wspominany już Marek S. Siemek, filozofowanie po Kancie wymagało określenia własnych ram, to znaczy sproblematyzowania perspektywy poznawczej, z której było prowadzone. Taki stan rzeczy zmienił dopiero Martin Heidegger. Każdorazowe określanie metodologicznych warunków orzekania – czyli nieustanne nadbudowywanie poziomów refleksji – prowadziło według niego do stopniowego oddalania się od przedmiotów analizy czy namysłu, zamieniając filozofię w nieustanne dywagowanie nie nad określonymi problemami, lecz nad samą sobą i własnymi możliwościami rozwiązywania ich. Według autora *Bycia i czasu* doprowadza to ostatecznie do zjawiska bomby próżniowej – wewnętrznego rozsadzenia refleksji skupionej na własnych uwarunkowaniach i ostatecznego otwarcia jej na tematy zgoła inne. W wypadku Heideggera była to przede wszystkim oczywiście słynna kategoria bycia, zastępująca analizę bytu i orzekanie o jego podstawach i właściwościach; natomiast w literaturze analogonem epistemologicznego *horror vacui* stałaby się ujmowana w metaforze *perpetuum mobile* wizja literatury autotematycznej jako beztematycznej, zredukowaną do serii odbić pustki[161].

Co istotne, Heidegger nie zrezygnował z refleksji metafilozoficznej całkowicie, a jedynie zmienił jej założenia – skupił się nie na klasycznym badaniu epistemologicznym, ale właśnie na niemetodologicznych warunkach uprawiania refleksji, nadając filozofii nowy wymiar poprzez wskazanie tematów, od których do tej pory stroniła lub których dotychczasowy aparat pojęciowy nie był w stanie ująć. Zmiana ta – słynne przejście od analizy nieruchomego bytu do namysłu nad trudno uchwytnym, niejawnym byciem – była możliwa zasadniczo tylko

[160] Intencjonalizm zyskuje rosnącą popularność w polskich badaniach literackich, inspirowanych przede wszystkim Walterem Bennem Michaelsem. Nie jest to zagadnienie kluczowe dla niniejszych badań, zainteresowanych odsyła się więc do pracy W. B. Michaels, *Kształt znaczącego: od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011, oraz do dyskusji toczącej się na łamach „Małego Formatu", zapoczątkowanej przez wrocławskiego krytyka Pawła Kaczmarskiego. Zob. P. Kaczmarski, *Nieczułe narracje o pewnym modelu zaangażowania w poezji*, „Mały Format" 2021, nr 3, http://malyformat.com/2021/04/nieczule-narracje-o-pewnym-modelu-zaangazowania-poezji/, dostęp: 10.11.2021.

[161] Co zresztą ciekawe, komentująca nowoczesne warunki tworzenia Orska zwraca uwagę na fakt, że silne Foucaultowskie przekonanie dotyczące literatury „mówiącej, że mówi", a więc w gruncie rzeczy milczącej, zostaje w filozofii Heideggera rozbrojone – „same warunki mowy", jak i same warunki „bycia", mają bowiem dla myśliciela niebagatelne znaczenie. Zob. J. Orska, *Poetyckość i polityczność*, [w:] tejże, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013, s. 260-261.

dzięki świadomemu filozoficznemu wysiłkowi, od poprzednich dokonań myśli kontynentalnej różniła się jednak tym, że zrewidowała sam język, a przez to nie tylko odniosła się do przeszłych poziomów refleksyjnej nadbudowy, ale i zapoczątkowała całkiem nową, unikając próżniowego wybuchu.

Dokonane przez Heideggera otwarcie metarefleksji na zagadnienia inne niż same metodologiczne warunki wydawania sądów daje zresztą asumpt do osadzenia autotematycznych utworów literackich w rozmaitych kontekstach; filozofia – zgodnie z dokonaniami Heideggera – może jednocześnie zajmować się własną specyfiką i usytuowaniem, jak i odcinać od bezproduktywnej, systemowej konfirmacji własnych praktyk formułowanej w obrębie wewnętrznego dyskursu, zbliżając się do tego właśnie, co nieuchwytne w owych racjonalnych perspektywach. Innymi słowy, może ona jednocześnie budować samą siebie i interesować się rzeczywistością jako czymś, w czym sama jest zanurzona. Przekładając owe rozpoznania na badania literatury stwierdzić można, że i autotematyczne wiersze są w stanie mówić zarówno o sobie samych, jak i przekazywać w ten sposób – choćby stroniły od mówienia o wszystkim, co wobec nich „zewnętrzne" – określoną wizję świata lub jego wycinka; na to zezwalać będzie przede wszystkim akcentacja aspektu „zwrotnego" w „samozwrotności", omawianej w ostatnich fragmentach wprowadzenia.

Zauważmy zatem, że gdyby usunąć z pola widzenia problematyczną kategorię reprezentacji – jak i zanegować ją próbuje Heidegger, przepracowując rozróżnienia na podmiot i przedmiot – unieważnieniu uległby problem zaangażowania czy obecności utworów autotematycznych w rzeczywistość. Dokonać można tego albo (w perspektywie heglowskiej dialektyki) poprzez osiągnięcie syntezy, która znosi istnienie samoświadomości poprzez jej wchłonięcie przez byt, a zatem dotarcie do esencji sztuki lub sztuki absolutnej – wówczas sztuka samozwrotna niejako przekracza problem w jego ramach – albo też dzięki odejściu od kategorii filozofii idealistycznej i sięgnięcie do tradycji niereprezentacjonistycznych. Stąd przedstawiam możliwe konsekwencje całkowitej akceptacji oderwania znaczącego od znaczonego w ujęciu postmodernistycznym – ukazującego następstwa przywiązania do problematycznej przedstawieniowości – by skupić się następnie na inspiracjach nie-nowoczesną filozofią Barucha Spinozy i jej deleuzjańskimi kontynuacjami oraz możliwym opisie zjawiska z perspektywy amerykańskiego pragmatyzmu.

Maszyna, tygrys i lew

Radykalną dyskusję z kategorią binarnej struktury znaku, a zatem i problemem odniesienia i reprezentacji, podjęto w postmodernizmie w związku z zainteresowaniem ekonomią znaków. Z jednej strony przekonywano więc o oderwaniu znaczącego od znaczonego oraz kapitalizacji samego znaku, z drugiej zaś wykazywać zaczęto nieprzystawalność samej kategorii dla niektórych zjawisk. Pierwszym modelowym przykładem może stać się teoria symulacji i symulakrów Jeana Baudrillarda[162]. Autor *Ameryki* wskazywał bowiem na nieodróżnialność reprezentującego i reprezentowanego dostrzegalną w hiperrealnych przedmiotach, na przykład budowlach rekonstruowanych w oparciu o ich najpierwotniejsze usytuowanie i postać, a nie ostatnią z zaistniałych w historii form. Tym samym rekonstrukcja staje się czymś uprzednim wobec wzoru, a zatem łańcuch wykorzystującej dystans czasowy reprezentacji zostaje zaburzony – to, co reprezentujące, wyprzedza to, co reprezentowane, stając się właśnie symulakrem. Baudrillard sproblematyzował zatem ową kwestię nieco podobnie od wspomnianego już Derridy, zasugerował jednak, że symulacje nie tyle odsyłają do określonych przedmiotów lub zjawisk czy ich nie zastępują, ile przewyższają je swą realnością; w tym sensie to, co kiedyś określilibyśmy mianem reprezentacji, zyskuje niezależność od swych oryginałów i traci status kopii, nie lokując się ani po stronie „rzeczywistego", ani „zmyślonego" – jak mówi Baudrillard na przykładzie symptomów choroby, symulacja nie jest ani „faktycznym" schorzeniem, ani czystym udawaniem.

Taka perspektywa na utwory autotematyczne jest jednak w pewnych wymiarach kłopotliwa. Teksty faktycznie samozwrotne nie muszą bowiem niczego symulować – zagadnienie to można byłoby dyskutować ewentualnie wobec utworów „nieszczęśliwych", jedynie aspirujących do modelowania noumenu (*vide* tytuł przytoczonego wiersza Miłobędzkiej) oraz – w pewnym sensie – apofatycznych, które opisują dyspersję, lecz same realnie istnieją. Tak czy inaczej, obserwacje sformułowane przez filozofię określaną mianem postmodernistycznej prowadzą – wracając do Derridy – do zanegowania metafizyki obecności, a zatem do kresu postrzegania rzeczywistości w kategoriach istoty i zjawiska oraz pochodnych względem nich opozycji, takich jak wskazane oryginał i kopia. Wielu myślicieli odnosi przy tym owe kwestie jeszcze wyraźniej niż Baudrillard do kategorii ekonomicznych, łącząc dereferencjalizację znaków ze stopniową autonomizacją i dematerializacją „dynamiki pieniądza" w kapitalizmie[163]. Trzeba jednak nadmienić, że autotematyzm rozumiany nie jako

[162] Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

[163] Wspomina o tym cytowany we wprowadzeniu Kaczmarski, zob. *Jakieś dziwne przeczucie*…, dz. cyt., s. 102-103. Badacz powołuje się tam na pracę Bifo Berardiego *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012. Co ciekawe, Berardi uważa, że lekarstwem na podobne zależności byłaby praca tekstowej ironii. Podobne kwestie interesowały także Fredrica Jamesona – zawarte są zwłaszcza w znanej pracy *Postmodernizm, czyli logika*

gra z referencją – oderwanie sensów od ich nośników – lecz całkowite przekroczenie aporii przedstawienia, nie poddaje się podobnym interpretacjom.

Zróżnicowany wewnętrznie poststrukturalizm przyniósł jednak nie tylko badania oparte na kategorii znaku, a zatem ewokujące takie czy inne pytania o reprezentację, lecz także inspiracje uwalniające od problemów *mimesis* w ogóle. Jedną z nich jest oczywiście wciąż zyskująca popularność przednowoczesna myśl Barucha Spinozy, zaadaptowana na potrzeby filologiczne i kulturoznawcze przez Gillesa Deleuze'a i jego następców. Przełożenie spinozjańskiej i deleuzjańskiej ontologii na instrumentarium literaturoznawcze opisała zaś syntetycznie i przekonująco Joanna Orska w pochodzącej z 2019 roku książce *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, wskazującej na możliwości spinozyzmu i deleuzjanizmu w zakresie budowania alternatywnej teorii dzieła literackiego[164].

Myśl nowożytnego monisty oparta jest na odmiennych założeniach ontologicznych, niż borykająca się z kategorią reprezentacji myśl idealistyczna. Spinoza nie wyróżniał bowiem sfery transcendentnej jako czegoś odmiennego od „ziemskiego" bytu: Bóg był dla niego tożsamy z Naturą – a zatem byt stanowił jedność. Nieobecne tu rozszczepienie bytu na jawny i ukryty, pozorny i istotowy, fenomenalny i noumenalny sprawiło więc, że pojęcia naśladowania czy reprezentacji są bezzasadne – nie ma bowiem czego naśladować ani reprezentować; transcendencja (to, co ukryte, źródłowe) zawsze była immanencją (tym, co się jawi)[165].

Myśl Spinozy leży u podstaw filozofii Deleuze'a, który w napisanej wraz z Félixem Guattarim rozprawie *Czym jest filozofia* przejmuje niereprezentacjonistyczny monizm autora *Etyki*. Jak bowiem czytamy – dzieło sztuki jest według badaczy podtrzymującą samą siebie kompozycją wrażeń, będących blokami perceptów i afektów. Postrzegają oni sztukę jako w pełni autonomiczną – percepty i afekty nie są bowiem tożsame z percepcjami ani emocjami osób tworzących lub czytających. Mówiąc o – na przykład – motywie wrzosowiska w dziele literackim, proponują oni ujmować jego obecność nie poprzez „percepcję wrzosowiska", ale

---

kulturowa późnego kapitalizmu, przeł. M. Płaza, Kraków 2011; wspominał o nich także Markowski w szkicu, który w zmienionej formie znalazł się w cytowanym już artykule o reprezentacji – zob. tegoż, *Reprezentacja i ekonomia*, „Teksty Drugie" 2004, nr 4, oraz Craig Owens, pisząc, że modernizm zakładał zastąpienie referenta przez artefakt, natomiast postmodernizm problematyzuje samą kwestię referencji (zob. C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*", „October" 1980, nr 12-13).

[164] Zob. J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 24 i dalsze.

[165] Spinoza odnosił się krytycznie także do wielopiętrowych konstrukcji epistemologicznych, ironicznie pisząc, że zgodnie z nimi zjawisk nie można poznać przez uprzedniej znajomości ich definicji; podobne przekonania zawarte są w rozprawie filozofa o znamiennym tytule *Traktat o uzdrowieniu rozumu* (B. Spinoza, *Traktaty*, tłum. I. Halpern-Myślicki, Kęty 2000).

„wrzosowisko jako percept”[166]. Nie postulują oni zatem, że pojawiające się w utworze wrzosowisko odsyła do określonego krajobrazu, lecz wręcz przeciwnie – że percepty i afekty istnieją w samych dziełach, ich materii czy stylu. Zgadza się to z rozpoznaniami Cezarego Rudnickiego, że tak rozumiane dzieło sztuki przypomina coś nie dzięki odniesieniu, ale ewentualnie dzięki mocy własnych środków tworzenia[167].

Jak zauważała wspomniana już Joanna Orska, możliwej aplikacji myśli Deleuze'a i Guattariego do badań literackich można upatrywać w wykorzystywaniu pojęć powiązanych silnie z kompozycją. Ich myśl skupiała się bowiem w ogromnej mierze na kwestii układu czy aranżacji elementów, składających się na dane wydarzenie (w tym – tekst, utwór literacki). Pojęcia literaturoznawcze i, mówiąc szerzej, estetyczne (Orska wspomina na przykład o harmonii czy fudze), są zatem pomocne w określaniu wzajemnych relacji pomiędzy składowymi wydarzeń – perceptami i afektami – oraz ich usytuowań i wzajemnych dostrojeń[168]. W tym sensie nasuwa się myśl, że samozwrotność można ujmować jako określony rodzaj kompozycji, który problematyzuje samą kompozycję, lub też – w wersji radykalnej – jako utwór przynoszący „percepty perceptów”. To ostatnie rozwiązanie poza zmianą słownika i warunków prowadzenia namysłu nie stanowiłoby na pierwszy rzut wyraźnej zmiany w praktykach badawczych autotematyzmu i zapewne nie spełniało wymogów samej teorii, która odżegnywała się od poddawania pracy świadomości tego, co – zgodnie ze słowami Rudnickiego – nieludzkie, wielkie i nieznośne. Tym samym można byłoby zakładać, że w deleuzjanizmie sama kategoria samozwrotności – jako oparta na kategorii referencji – mogłaby tracić rację bytu[169].

Zwróćmy bowiem uwagę na negatywny wymiar świadomości w omawianej myśli, sięgając do słynnego antykapitalistycznego dzieła Deleuze'a i Guattariego, czyli oczywiście dwutomowego *Kapitalizmu i schizofrenii*. Bazując na sformułowanej przez Marksa obserwacji, że spędzający większość swego życia przy maszynach fabrycznych robotnicy sami stają się pracującymi maszynami, Deleuze i Guattari zdemistyfikowali założenia filozofii opartej na głębi (na przekonaniu, że to, co obserwowane i empirycznie doświadczalne, jest jedynie przejawem lub nigdy do końca adekwatnym symbolem tego, co dzieje się w sferze ukrytej). Dla autorów *Tysiąca Plateau* nieistotne jest bowiem to, co kryje się w maszyneriach – nie tylko

[166] G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 186.

[167] Zob. C. Rudnicki, *Koncepcja aury immanentnej*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 30 (3), s. 99 i dalsze.

[168] Pojęcie to zapożyczone jest z myśli Heideggera i jej recepcji w pracach Rity Felski, zob. taż, *Hooked: Art. and Attachment*, Chicago 2020.

[169] Por. S. O'Sullivan, *Art. Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Basingstoke 2006.

w maszynach fizycznych, ale i społecznych i ekonomicznych. Ważne jest to, w jaki sposób owe maszynerie działają; rozważając ów problem na gruncie psychoanalizy Deleuze i Guattari występują oczywiście przeciwko tytułowemu dla pierwszej części dzieła Edypowi, to znaczy przeciwko praktykom mającym na celu poskramianie burzliwych wewnętrznych pragnień poprzez czynienie ich nie tylko świadomymi, ale i figuratywnymi. Filozof i psychiatra uważają wszak, że tego typu praca świadomości prowadzi do wyciszenia emancypacyjnej, rewolucyjnej energii tkwiącej w owych maszynach (stąd, wyjaśnijmy dla porządku, termin schizoanalizy, sugerujący dywersyjną siłę nieprzepracowanych popędów i lęków wobec kapitalizmu, oraz postantropocentryzm całej koncepcji, unikającej dowartościowywania „ludzkiej" racjonalności i nie rozróżniającej gatunkowo maszyn).

To, że utwory autotematyczne – o zamierzeniu autotematycznym – i kodyfikujące akty samoświadomości twórców i twórczyń powstawały, pozostaje jednak faktem. Sposób ich możliwie niesprzecznego z deleuzjanizmem rozumienia rozjaśnić może jednak nieco rozwinięcie interpretacji maszyneryjnej. Jak czytamy we wspomnianej już rozprawie *Czym jest filozofia* oraz późniejszej *Logice sensu*, dla Deleuze'a ważniejsze od ukonstytuowanych znaczeń czy sensów są te, które dopiero się konstytuują, co filozof określał mianem „stawania-się"[170]. Stawanie-się nie bierze pod uwagę przyczyny ani celu, lecz sam ruch; w tym sensie utwory samozwrotne to po prostu te, które wykonują eksplicytny zwrot ku samym sobie. Interesujący byłby więc w owej optyce przede wszystkim charakter owego ruchu, nie zaś jego możliwe efekty (czyli „zwrot ku sobie", a nie powodzenie „zamierzenia autotematycznego").

W *Logice sensu* Deleuze przekonuje – rozwijając podstawowe ontologiczne przekonanie Spinozy o tożsamości „materialnego" z „duchowym", na gruncie badań nad sztuką przekuwane w myśl o wspomnianej nierozróżnialności „znaczącego" od „znaczonego" – że na poziomie tekstu, a zatem także dzieła literackiego, najistotniejsze jest to, co dzieje się na powierzchni, na samym naskórku[171]. Według Deleuze'a pościg za sensem – nie znaczeniem, ale pojęciowym uporządkowaniem i wyjaśnieniem niepewności czy zagadek – motywowany jest nie dzięki skryciu owego sensu w głębi tekstu lub w sferze transcendencji, ale dzięki pewnemu powierzchniowemu brakowi, luce w systemie[172]. Luka to wprawia nieruchomy kiedy indziej układ w ruch: nakłania do poszukiwania elementów brakujących i ostatecznie konstytuujących nie tyle samo wydarzenie tekstu, ile jego całościowy skład. Co oczywiste,

[170] C. Rudnicki, *Koncepcja aury immanentnej*…, dz. cyt., s. 187.

[171] G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. Grzegorz Wilczyński, przekład przejrzał M. Herer, Warszawa 2011, s. 26-27.

[172] Zob. tamże, s. 40.

według poststrukturalisty pościg ten nigdy się nie kończy – system ulega ciągłej dyspersji, interpretacja nigdy nie osiąga ostatecznego stopnia pewności. Logika sensu zakłada bowiem właśnie owego sensu nieuchwytność, fundamentalną i niezbędną dla samego poszukiwania wyjaśnień.

Ujmując rzecz w słowniku Deleuze'a i „pościgowym" trybie, utwory autotematyczne nie byłyby zatem nieskończoną grą poziomów znaczącego i znaczonego czy zjawiska i istoty; wyczerpują się na powierzchni, która na zasadzie samozwrotnie działającej maszyny każe ścigać samą siebie. Pościg ten zapoczątkowywany jest zaś przez pewną lukę, samo-nie-scalenie, to znaczy wyeksponowanie samego siebie jako dziejącego się wydarzenia, które nie tyle zostało już ukonstytuowane, ile dopiero się konstytuuje. W tym sensie istotna jest nie wspomniana spełnialność zamierzenia, lecz ruch tekstu ku samemu sobie, czyli – wracając niejako do kartezjańskiego doświadczenia konfuzji i plotyńskiej ekstazy – ekstatyczny percept autotematyzacji.

Metarefleksyjność nie jest, warto przypomnieć, całkowicie tożsama z samozwrotnością, która przynajmniej na zasadzie retorycznej nie służy wznoszeniu poziomów naddanych. W tym sensie myśl deleuzjańska nie wykluczałaby więc takich praktyk estetycznych lub nie czyniła ich antywzorcami. Utwory autotematyczne niekoniecznie służą bowiem – jak się przekonamy – dyscyplinowaniu samych siebie czy dyscyplinowaniu innych składowych rzeczywistości. Maszyny te, jeśli sprzyjać terminologii Deleuze'a i Guattariego, nie są bowiem pozbawione określonych pragnień: samozwrotność może jawić się jako ich popęd wprowadzający mechanizm w ruch. Mówiąc zatem o – na przykład – relacji słynnego poematu *Nie* Konrada Góry wobec wypadku w fabryce tekstyliów i zawartych w owym poemacie komentarzy do roli literatury wobec podobnych wydarzeń nie trzeba zakładać, że utwór zawiera referencje wobec owego wypadku, nad którym nadbudowuje się literatura. Stwierdzić można natomiast, że literatura i owa katastrofa stają się razem częścią wydarzenia, jakim jest poemat w określony sposób rozgrywający zachodzące między nimi związki.

Deleuzjańska lektura tekstów autotematycznych pozwala zatem zarówno na uznanie autogeneratywności dzieł samozwrotnych, jak i na dostrzeżenie, że w gruncie rzeczy najistotniejsze są sposoby, na jakie wytwarzają określone efekty – choćby efektem tym miała być ekstatyczna konfuzja. Są to zaś sposoby możliwe do porównania z funkcjonowaniem innych bytów aktywnych w społeczeństwie, polityce czy ekonomii, ponieważ, powtórzmy za Orską, w ujęciu kompozycyjnym ich charakter opisywać będą pojęcia o wspólnych zakresach.

Potraktowanie utworów autotematycznych jako pewnego typu maszyn – ujęcie samozwrotności jako określonego mechanizmu – niekoniecznie wypływać musi zresztą

z bezpośredniej inspiracji autorami *Anty-Edypa*. Popularna ostatnio metodologia badawcza nie obejmuje całości interpretacji „inżynieryjnych", które były zresztą aplikowane do zjawisk blisko z autotematyzmem związanych – pomyślmy na przykład o określeniach Bogusława Bakuły, takich jak „semiotyczne urządzenie" czy „demonstrowanie maszynerii"[173].

Ma się tu na myśli współczesne badania poświęcone ironii – zarówno romantycznej, jak i retorycznej, to znaczy wieloaspektowych badań nad deziluzją w kontekstach pragmatycznych i egzystencjalnych. Ich współczesne realizacje wypływają przede wszystkim z lektury dekonstrukcyjnych tekstów Paula de Mana, który ujmował figury retoryczne właśnie w porównaniu do maszyn. Badający kategorię ironii w pismach Schlegla autor dostrzegł bowiem samonapędzający się, destruktywny charakter ironii, która raz puszczona w ruch staje się niemożliwa do zatrzymania: proces podważania znaczeń – dekonstrukcja alegoryczności przekazu – zaczyna się w momencie pierwszego zwątpienia w jednoznaczność i pochłania nie tylko praktyki artystyczne, ale i komunikacyjne, obejmując sobą wszystkie płaszczyzny egzystencji[174]. Ironia okazała się więc ostatecznie, jak reasumuje syntetyzujący nowe badania Wojciech Hamerski, pewnego typu mechanizmem, który raz w tekście dostrzeżony, samonapędzał się w całym procesie lektury[175].

Podobną i z wielu przyczyn kluczową dla niniejszych rozważań interpretację zjawiska przedstawił niedawno Paweł Stachura. Jak wskazuje badacz w artykule *Automaty i tygrysy. Dzikość i skamieniałość figur retorycznych według de Mana*[176], istnieją dwa typy automatów: skończone i nieskończone, gdzie pierwsze to ciągi stanów, które – jak czytamy – dodają elementy zgodnie z prostymi regułami działania. Reguły te nie zakładają przejścia do innych stanów – reprodukują one określone ciągi (na gruncie autotematyzmu byłby to zapewne ciąg „Ja myślę, że Ja myślę, że Ja myślę" i jego tekstowe analogony). Drugie typ automatów – automaty nieskończone – wprowadzają zaś w owych ciągach modyfikacje w dowolnym miejscu i względem dowolnej reguły, a zatem wytwarzają stany różne od stanu wyjściowego[177].

Rozróżnienie to jest fundamentalne dla zrozumienia, czym właściwie jest autotematyzm i jak powinno się postrzegać jego inżynierię. W *Alegoriach czytania* de Man przekonywał bowiem, że niektóre modernistyczne strategie lektury (przede wszystkim formalizm Nowej

---

[173] Zob. B. Bakuła, *Człowiek jako dzieło sztuki*…, dz. cyt., s. 37 i dalsze.

[174] Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.

[175] Zob. W. Hamerski, *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018, zwł. s. 350 i dalsze.

[176] P. Stachura, *Automaty i tygrysy. Dzikość i skamieniałość figur retorycznych według de Mana*, [w:] *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, pod red. J. Borowczyka, W. Hamerskiego i P. Śniedziewskiego, Poznań 2011.

[177] Tamże, s. 97-98.

Krytyki) dokonały odwrócenia wektorów wnętrza i zewnętrza tekstów, czyli w tym wypadku poziomów samozwrotnego tekstu, nigdy nie kwestionując jednak samej metafory ich dwubiegunowości, czemu – jak widzieliśmy – spora część produkcji literackiej, w tym utwory autotematyczne, usiłowała się na różne paradoksalne sposoby wymykać (nie bez powodu sam de Man pisze o „referencjalnej aberracji"[178]). Według de Mana teksty uważane niegdyś za autoreferencjalne nie były w istocie samozwrotne, ponieważ – pisze Stachura – znaczenie nie poddawało tam modyfikacji samego siebie[179]. Stanowiły one zatem automaty skończone, oparte na wspomnianym monotonnym nadbudowywaniu ciągów metarefleksyjnych stwierdzeń, nie działały zaś jako aktywne auto-przebudowy. W tym sensie teksty autotematyczne paradoksalnie muszą przyjmować charakter automatu nieskończonego, to znaczy takiego, który nie tyle reprodukuje siebie jako strukturę zamkniętą, lecz wręcz przeciwnie – takiego, który samego siebie otwiera (interpretacja poststrukturalna, dyspersyjna) lub dopełnia, modyfikując własny charakter (kod Mallarmégo).

Gdyby de Man nie wysuwał uprzedzeń wobec samego pojęcia zdehumanizowanej maszyny (z perspektywy deleuzjańskiej wolnej od negatywnych skojarzeń), należałoby stwierdzić, że sprzyja on zatem automatom nieskończonym – jakkolwiek definicja maszyneryjna ironii ujawniona zostaje bezpośrednio w jego pismach[180]. Polski badacz analizujący jego myśl proponuje jednak nie przyjęcie terminu maszyneryjnego, ale opisanie agresywnego i jednocześnie niemożliwego do poskromienia tropu za pomocą metafory tygrysa, zaczerpniętej oczywiście ze słynnego wiersza Williama Blake'a; nieskończony retoryczny potencjał ironii, destabilizującej alegoryczność przekazu na rzecz jego symboliczności – przypomnijmy tu rozważania Julii Kristevej i Agaty Stankowskiej, dotyczące światopoglądowych implikacji owego przejścia – wiąże się bowiem nie z martwym automatyzmem maszyny, lecz z żywotnością dzikiego zwierzęcia.

Trudno określić, czy tygrysia metafora jest wymiernie przydatna w badaniu autotematyzmu – zwłaszcza jeśli uwolnić się od pejoratywnego nacechowania maszyny. Wydaje się bowiem, że potraktowanie utworów faktycznie samozwrotnych – a zatem relatywnie niewielkiej liczby tekstów, których „autogenerowania" można dowieść – jako pewnego rodzaju mechanizmów jest poznawczo produktywne. Jak już wskazywaliśmy, Quentin Meillassoux dowiódł, że *Rzut kośćmi* może generować samego siebie, dopuszczając

[178] Zob. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nieztschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 22.

[179] Zob. tamże, s. 14; P. Stachura, *Automaty i tygrysy…*, dz. cyt., s. 99-100..

[180] Zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna…*, dz. cyt., s. 277.

przy tym istnienie w systemie pewnych błędów, których rozwiązanie tkwi w geście interpretatora lub interpretatorki. Tym samym – jeśli posłużyć się metaforyką Stachury, naginając ją nieco w stronę słownika schizoanalizy – stwierdzić można, że nie tyle teksty autotematyczne nie są maszynami, ile że nawet w maszynie żyje tygrys, nieokiełznane pragnienie; tygrys ten bywa luką w systemie.

Gdyby jednak – skomplikujmy nieco sprawę – celem było sformułowanie pragnienia utworów autotematycznych i dyskusja nad możliwościami doścignięcia sensu, należałoby stwierdzić, że tekst samozwrotny dąży nie tyle do uwolnienia tkwiącego w maszynie tygrysa, ile do stania się lwem. W poświęconym problemowi znaków dialogu Augustyna Aureliusza zatytułowanym *O nauczycielu* znajdujemy bowiem anegdotę, która w zamierzeniu miała obrazowo wykazać nietożsamość znaków i rzeczy. Gdyby znaki i rzeczy były tożsame, czytamy, z ust człowieka wypowiadającego słowo „lew" wychodziłoby żywe zwierzę[181].

Tożsamość znaków i rzeczy – tak można sformułować jeden z naczelnych celów utworów autotematycznych; jest nim osiągnięcie jedności opisującego i opisywanego, przedstawiającego i przedstawianego, wypracowanie dzieła, które zawraca czytelników i czytelniczki ku samemu sobie. Tym samym autotematyzm miałby na celu nie dostrzeżenie we własnej maszynerii luki, nie otwarcie interpretacji, lecz wręcz przeciwnie: domknięcie jej poprzez objęcie siebie sobą, czyli stanie się tym jedynym lwem, który przechodzi przez usta jako żywe zwierzę. O pragnieniu tym nie wolno – paradoksalnie zgodnie z konatywizmem spinozjanistów Deleuze'a i Guattariego – zapominać nawet wówczas, gdy naszą uwagę skupi wyłącznie ruch tekstowej maszyny i nawet jeśli, zgodnie z analizą Stachury, literaturę jako wykorzystującą retoryczny ruch języka traktować jako automat nieskończony.

W takim rozumieniu autotematyzm jawi się zatem jako tygrys samego poststrukturalizmu: jedyny ruch pragnący domknięcia, poświadczający niedomknięcie „antyteoretycznej", niesystemowej i dopuszczającej wyjątki teorii właśnie poprzez dywersyjną obecność pragnienia skończoności w mikroskali. Wraca tu zatem klasyczny problem konsekwencji metodologicznej antyesencjalizmu – ujęcie promujące otwarcie musi być otwarte na zamknięcie. Tygrys tygrysa jest więc, powtórzmy, lwem; nieskończone procesy pozbawione syntezy znajdują tu więc syntezę, autotematyzm opiera się nie na powtórzeniu, ale na różnicy, ta jedna różnica sprawia bowiem, że obieg zamyka się, nieskończoność sprowadza się do skończoności, maszyna do lwa, tekst staje się zaś nie perceptem perceptu, lecz perceptem

[181] Augustyn Aureliusz, *O nauczycielu*, [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, tł. A. Świderkówna i inni, oprac. i indeksy W. Seńko, Kraków 1999, s. 463.

samego siebie[182]. Tym samym autotematyzm wymyka się także władzy nieskończonej i negującej syntezę ironii, a zatem ostatecznie są to zjawiska do siebie nieredukowalne[183].

Alternatywnej konceptualizacji autotematyzmu, oddalonej zarówno od kategorii referencji, jak i od problemów filozofii kontynentalnej, dostarcza nam myśl wyspiarska. Zauważmy, że już dla wczesnooświeceniowych filozofów, czyli Johna Locke'a czy Davida Hume'a, problem charakteru „ostatecznego Ja" – ostatecznej instancji poznania, centrum wszelkich doświadczeń – zasadniczo nie istniał; unikali oni abstrakcyjnych dywagacji na temat charakteru „centrum poznania", które ujmowali jako niezgodne ze zdrowym rozsądkiem (*common sense*)[184]. Podejście to dzielili zresztą z filozofią analityczną; wspomnijmy bowiem słowa Ludwiga Wittgensteina dotyczące Ja jako granicy świata oraz metaforę oka, które widzi świat, lecz nie może dojrzeć samego siebie (czemu w pewien sposób zaprzeczył Jacques Lacan – nadmieniam o tym w trzecim rozdziale rozprawy).

Na podstawie filozofii anglosaskiej przełomu XIX i XX wieku sformułować można ujęcie, w którym utwory autotematyczne odnajdują się w sposób mniej problematyczny. Mowa tu oczywiście o amerykańskim pragmatyzmie (wracając niejako do wspomnianego już Peirce'a) i „strumieniowej" ontologii sformułowanej przez Williama Jamesa, opisującego świat jako nieprzerwany potok obiektów różnorodnych, lecz posiadających identyczny status ontologiczny. Rezygnację z dywagacji nad reprezentacją i odniesieniem umożliwia w pracach filozofa przekonanie o wieloaspektowym funkcjonowaniu wszystkich możliwych zjawisk, co autor *Pragmatyzmu* omówił najdobitniej w esejach *Czy „świadomość" istnieje* i *Pojęcie świadomości*. Porusza on tam zagadnienie charakteru bytów jako zjawisk empirycznych i zjawisk obecnych w świadomości, podejmując namysł nad możliwym zróżnicowaniem statusu ontologicznego obiektu – w wypadku cytowanych prac dłoni – jako materialnego „przedmiotu" oraz jako „wyobrażenia". Autor dochodzi tam ostatecznie do wniosku, że dłoń jest w obu przypadkach tym samym obiektem; jako wyobrażenie nie jest ona „myślową" reprezentacją części ciała, a jedynie występuje tam w innej niż fizyczna postaci[185].

Podobne przesunięcia widoczne są także w Jamesowskiej filozofii podmiotu, która stanowi zresztą fundament teoretyczny trzeciego rozdziału niniejszej rozprawy. Jamesowskie

---

[182] Por. W. Hamerski, *Ironie romantyczne*…, dz. cyt., s. 322, 351.

[183] Tamże, s. 54. Dekonstrukcji ulega tu więc także paradoks ironisty, sformułowany przez Marike Finlay (*The Romantic Irony of Semiotics*…, dz. cyt., s. 268; cyt. za W. Hamerski, *Ironie romantyczne*, dz. cyt., s. 414): czy kiedy ironista mówi, że nie jest ironiczny, to ironizuje?

[184] Zob. C. Henke, *Self-Reflexivity and Common Sense in a „Tale of a Tub" and „Tristram Shandy": Eighteenth-Century Satire and the Novel*, [w:] *Self-Reflexivity in Literature*, pod red. W. Hubera, M. Middeke i H. Zapfa, Würzburg 2005.

[185] Zob. W. James, *Czy „świadomość" istnieje* oraz *Pojęcie świadomości*, [w:] tegoż, *Eseje o radykalnym empiryzmie*, tłum. A Grzeliński, K. Wawrzonkowski, Toruń 2012.

self rozpatrywane jest na kilku płaszczyznach: opisuje się je jako jednocześnie materialne, społeczne oraz duchowe, przyznając mu także wymiar czystego Ego[186]. James bierze więc pod uwagę możliwość „pomyślenia o sobie jako o myślicielu", odcinając się jednak, jak wspominaliśmy, od dywagacji Kantowskiego transcendentalizmu. „Myślenie o sobie", prowadzące do skonstruowania figury „uogólnionego Innego", nie stanowi dla niego bowiem głównej ani najważniejszej funkcji podmiotu – jest po prostu jedną z jego mnogich zdolności, która nie prowadzi do rozszczepienia instancji, a jedynie zapewnia jej pewną plastyczność.

Zauważmy, że według Jamesa zdolności poznawcze działają przy tym niejako w dwóch stadiach: nieświadomym, gdzie percepcja dotyczy strumienia obiektów autonomicznych i wzajemnie ze sobą niepowiązanych, oraz świadomym, w którym obiekty te są analizowane i łączone[187]. W odniesieniu do literatury zyskuje to zatem ponownie przełożenie na zagadnienie kompozycji tekstu – wątki metarefleksyjne stanowiłyby narzędzie służące eksplicytnemu problematyzowaniu relacji pomiędzy literaturą a innymi składnikami rzeczywistości.

Relacje te najlepiej opisuje zaś zapowiadane pojęcie zwrotności. Jak przekonuje Kacper Bartczak w monografii *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, wykładającej jego autorską teorię poetologiczną, opartą właśnie na wczesnym amerykańskim pragmatyzmie[188], kluczowe dla zrozumienia roli owej filozofii w badaniach nad literaturą jest dostrzeżenie implikowanej przez nią relacyjności pomiędzy składowymi świata. Każdy obiekt jest bowiem częścią pewnego, jak nazywa to badacz, środowiska – wycinka strumienia – i jednocześnie sam na nie oddziałuje[189]. Zależność tę dobrze oddaje przykład z zakresu badań nad podmiotem, a konkretnie – nad autobiografią; każdy napisany przez artystę czy artystkę utwór jest wszak pewnym elementem jego lub jej życia, został bowiem napisany w określonym czasie i okolicznościach. Jednocześnie każde dzieło zwrotnie ową autobiografię kształtuje, stanowiąc określone wydarzenie w historii życia twórcy lub twórczyni i wywierając na nią pewien wpływ[190].

---

[186] Zob. W. James, *The principles of psychology*, Chicago 1991, rozdział 10.

[187] Zob. tamże, 325 ff; zob. także E.H. Madden, *The Metaphysics of Self-Consciousness*, [w:] *Chauncey Wright and the Foundations of Pragmatism*, Washington1991.

[188] Zob. K. Bartczak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2019. Z pracy Bartczaka czerpię przede wszystkim inspirację kategorią zwrotności i bezpośrednie nawiązania do filozofii pragmatycznej, pomijając niejako autorskie aspekty konstruowanej przez niego teorii jako nie tak istotne dla badań nad autotematyzmem.

[189] Zauważmy, że kategoria zwrotności ma bogatą tradycję filozoficzną i także łączy się z niemieckim idealizmem – na przykład istotną rolę grała w słynnej *Teorii wiedzy* Fichtego, przy kwestii podmiotowości. W tym kontekście rozwijał ów problem także de Man, pisząc o zwrotności Ja, zob. P. de Man, *Ideologia estetyczna*…, dz. cyt., s. 261. Na potrzeby niniejszej pracy skupiam się jednak przede wszystkim na interpretacji zjawiska wywiedzionej właśnie z amerykańskiego pragmatyzmu (nie zaś dekonstrukcjonizmu).

[190] Tradycja pragmatyczna nie odrzuca tu zainteresowania podmiotem, które w podobnej formie obce było myśli Deleuze'a; jakkolwiek w niniejszej rozprawie sprzyja się ujęciom nieantropocentrycznym, należy

Zauważmy, że owa relacyjność – zbudowana na omówionej „egalitarnej" ontologii Jamesa – nie jest powiązana z reprezentacją. Nie prowadzi ona do zainteresowania odniesieniem dzieła do życia jego autora czy autorki, a jedynie do namysłu nad dwuwektorową – zwrotną – rolą w owego życia komponowaniu. Zwrotność opiera się zatem na jednoczesnym kształtowaniu środowiska przez tekst i własnej podatności na przemodelowanie. Owe tekstowe zależności znakomicie widać na przykładzie interpretowanego przez Bartczaka wiersza *The Snow Man* Wallace'a Stevensa[191]. Amerykanista przekonuje, że tekst Stevensa, w którym pojawia się łąka pokryta śniegiem, na którym nie został odciśnięty żaden (ludzki) ślad, umożliwia dotarcie do utęsknionego przez modernizm stanu natury. Wiersz nie tyle bowiem opisuje krajobraz zaobserwowany przez określony podmiot – wówczas widok ten byłby już „akulturowany" – ile właśnie wytwarza jego, sięgnijmy do słownika deleuzjańskiego, percept[192]. Jednocześnie sam staje się owej przedkulturowości emblematem, co w domyśle pozwala na zdyskredytowanie słynnej nowoczesnej opozycji.

W perspektywie pragmatycznej teksty metarefleksyjne byłyby zatem tymi, które problematyzują relacje literatury z innymi składnikami rzeczywistości. Odnośnie utworów radykalnie samozwrotnych należałoby zaś stwierdzić, że konstytuują one charakter świata zredukowanego do nich samych – nie tyle zatem rezygnują one z relacyjności, ile ograniczają jej zakres. Taka konceptualizacja wpisuje się zresztą idealnie w zaproponowaną analizę *Rzutu kośćmi* – poematu powoływanego przez kod zawarty w konstrukcji tekstu, pomijając jednak całkowicie problemy reprezentacji i referencji.

Omówione podejścia nieprezentacjonistyczne dostarczają zatem narzędzi poręcznych w badaniu autotematyzmu. Nie prowadzą one przy tym, wbrew obawom Sandauera, do stwierdzenia eskapistyczności samozwrotnych praktyk. Wręcz przeciwnie: w kontekście poststrukturalizmu wyróżnienie utworu jako autonomicznego wydarzenia może być uznawane wręcz za warunek jego polityczności[193], zaś perspektywa pragmatyczna buduje przekonanie o niezbywalnej „relacyjności" każdego zjawiska w ogóle – w tym samozwrotnego wiersza. Spinozjańska myśl Deleuze'a oraz filozofia pragmatyczna posiadają przy tym, jak widzieliśmy, wiele punktów wspólnych. Ich zestawienie pozwala zatem na sformułowanie zestawu pojęć

podkreślić, że zagadnienia powiązane z podmiotowością są zbyt istotne, aby je pomijać. Ich możliwy wymiar egalitarny omawia się w dalszych rozdziałach pracy.

[191] Zob. K. Bartczak, *Materia i autokreacja*…, dz. cyt., s. 133-165.

[192] Por. T. Morton, *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Asthetic*, Cambridge – London 2007; Morton pisze w owej pracy o jawieniu się śniegu w kontekście nieantropocentrycznej ekologii.

[193] Podobnych obserwacji pełne są teksty krytyczne Dawida Kujawy, zob. np. D. Kujawa, *Czułość i nieczułość w jednym stały domu*, „Mały Format" 2021, nr 4, http://malyformat.com/2021/04/kujawa-kaczmarski-polemika/, dostęp: 10.11.2021.

kluczowych, które staną się punktem wyjścia dla analiz prowadzonych w części interpretacyjnej rozprawy. Będą to (anty)reprezentacjonizm, autopojetyczność, zwrotność, kompozycyjność (powiązana z formą i materialnością) oraz możliwa nieantropocentryczność zjawiska, które do tej pory postrzegane było wyłącznie przez pryzmat nowoczesnego mitu o racjonalnym podmiocie. Praca ta ma przy tym z założenia charakter deskryptywny, a nie preskryptywny – jej celem jest opisanie mnogości możliwych wątków metarefleksyjnych w najnowszej poezji polskiej; w tym sensie dobór aparatu teoretycznego ma raczej charakter selektywny (mówiąc po Sandauerowsku – wieloaspektowy), a nie wyłączny, to znaczy nie stosuje się tu konsekwentnie słownika jednej teorii, a jedynie formułuje na podstawie dotychczasowych doświadczeń badawczych zestaw najpotrzebniejszych narzędzi.

Wyjaśniając zaś zawarte w owej liście pojęć fundamentalnych dwutorowe wartościowanie reprezentacjonizmu należy stwierdzić, że jakkolwiek autotematyzm radykalny wpisuje się doskonale w założenia krytyki pojęcia przedstawienia[194], można go rozpatrywać nie jako wysuwany wobec niej sprzeciw, ale testowanie jej możliwości: jawić się może jako badanie granic, doświadczanie poznawczych konfuzji, upatrywanie szans na pozytywne zniesienie czy nawet przywrócenie *mimesis* w jej wydaniu „ucieleśnionym". Problem reprezentacji zaczyna bowiem wracać w obręb zainteresowania szeroko rozumianej humanistyki – pomyślmy tu o pojęciu obrazu prawdziwego, veraikonu, zdolnego do adekwatnego oddania traumy[195] czy teorii tekstu Julii Kristevej, przekonanej, że teksty nie przedstawiają Realnego, ale „konstruują ruchomy teatr jego ruchu"[196]. Stąd też zawarte w niniejszej rozprawie analizy nie będą rezygnowały z podejmowania kwestii przedstawienia zarówno w sensie pozytywnym (to znaczy w kontekście Heglowskiej syntezy oraz restytucji referencjalności w mikroskali, obserwowanej na poziomie chwytu), jak i negatywnym (zainteresowanie projektami, w których eksplicytnie rezygnuje się z zainteresowania referencją lub jej sprzeciwia)[197]. Zgodnie z modernistycznymi korzeniami zjawiska, autotematyzm

[194] Pierre Steiner wymienia ją jednym tchem wraz z pojęciami takimi jak *autonmy, embodiment, structural coupling, sense-making, life-mind continuity* czy *lived experience*; zob. P. Steiner, *Enacting anti-representationalism. The scope and the limits of enactive critiques of representationalism*, „AVANT" 2014, nr 2. Zob. także R. Rorty, *Filozofia i zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994; P. Salis, *Varieties of anti-representationalism*, [w:] *Revisiting Richard Rorty*, P. Góis Moreira, Porto 2019.

[195] Zob. A. Stankowska, *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy" w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2019.

[196] J. Kristeva, *Séméiotikè*.., dz. cyt.,, s. 6.

[197] Zob. P. Steiner, *Enacting*…, dz. cyt., s. 50-51. W tym sensie teorie reprezentacjonistyczne są tu użyteczne w sensie „lokalnego reprezentacjonizmu metodologicznego", który zakłada potrzebę użycia w konkretnych przypadkach kategorii reprezentacji do wyjaśnienia zjawiska – zob. tamże, s. 54. Zauważmy natomiast, że w udanych wierszach autotematycznych chodziłoby raczej faktycznie o wykazanie potencjału „samoucieleśnienia" i ruchliwości (samo)reprezentacji, co „lokalnie" znosić może ograniczenia enaktywizmu wymieniane przez badacza – zwłaszcza że, podkreślmy, wielu badaczy i badaczek potwierdza konieczność lub

sytuuje się tu w obrębie kryzysu przedstawienia, a nie jego zinternalizowanego odrzucenia – w historii samozwrotności tkwi nie tyle natychmiastowa rezygnacja z reprezentacji, ile mierzenie się z jej wyzwaniami w dialektycznym procesie. Jakkolwiek zatem podejścia spinozjańskie czy pragmatyczne pozwalają na ominięcie owej problematycznej drogi rozwoju, należy mieć ją w pamięci.

Zaznaczyć należy także, że rysujący ramy metodologiczne i mapujący zjawisko wstęp miał charakter sprawozdawczy i modelujący, to znaczy usiłował uporządkować dotychczasowy stan badań, profilując go jednocześnie tak, aby zaproponować świeże spojrzenie na stawiane przez samozwrotność wyzwania. Poświęcony był on w największej mierze analizie pojęciowej, historycznej, metodologicznej i filozoficznej radykalnego autotematyzmu jako praktyki najbardziej kłopotliwej – dalsze części pracy nie będą jednak poświęcone wyłącznie tropieniu następców *Rzutu kośćmi*. Wypływa to z faktu, że „nowy" autotematyzm nader często przyjmuje formułę metarefleksyjną, rezygnując z roszczeń totalnych – cel „mówiącej formy" okazuje się wszak, zgodnie z przedstawionymi tu założeniami, uniwersalnie nowoczesno-antynowoczesny. Fakt, że dla współczesnych twórców i twórczyń często mniej interesujące jest eksplorowanie możliwości tekstu w zakresie jego autoreferencjalności, wypływa zaś, jak wspominałam, z implikacji samego zwrotu kulturowego i zmiany paradygmatów myślowych, w czego konsekwencji przedstawione tu metafizyczne konteksty samozwrotności utraciły status centralnych.

Pierwszy rozdział stanowi tu pewnego typu ogniwo – łączy on autotematyzm (post)modernistyczny z poezją współczesną. Jako najwyrazistszy przykład przywołuje się w nim – zgodnie ze ścieżką wytyczoną przez Niewiadomskiego w zakończeniu jego rozprawy[198] – twórczość Andrzeja Sosnowskiego, lokowaną na tle przemian lat 90. Sam charakter tworzonych przez niego tekstów opisuje się zaś w przede wszystkim za pomocą narzędzi podsuwanych przez dekonstrukcję. Taka lektura twórczości autora *Taxi* pozwala na przedyskutowanie romantycznych i modernistycznych przekonań dotyczących ontologii tekstów autotematycznych, której model zbudować można w oparciu o kategorie związane z przekładem. Dyskurs translatologiczny – widziany jako przeoczone źródło metafor i symboli

przynajmniej przydatność reprezentacjonizmu dla badań, zauważając na przykład rolę konstruktywistycznych reprezentacji w praktykach społecznych (tamże, s. 58, 67). W badaniach zachodnich przekonuje się także o prawdopodobieństwie zaistnienia „zwrotu mimetycznego", co ma związek na przykład z późnymi poglądami Jeana-Luca Nancy'ego – zob. N. Lawtoo, *Mimesis: Concept singulier-pluriel, entretien avec Jean-Luc Nancy*, [w:] „L'Esprit Créateur" 2021, nr 61 (2).

[198] Zob. A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów*..., dz. cyt., s. 417.

artystycznej wytwórczości – rzuca także inne światło binarną metafizykę obecności, przedstawiając problematykę referencji w kontekście podwójności Derridiańskiej wieży Babel.

Poezja Sosnowskiego, pozwalająca na poglądowe ukazanie przejścia od literatury romantycznej przez modernistyczną aż do praktyk (neo)awangardowych, zestawiona zostaje z dokonaniami paradygmatycznego dla najmłodszej polskiej poezji Tomasza Pułki, którego surrealistyczny liryzm podważa podniosłość elitarystycznego dyskursu o sztuce samozwrotnej i sprowadza autotematyzm do konkretu, pytając o artystyczny warsztat. Kontekstowo fragmenty poświęcone Pułce zahaczają także o problematykę metarefleksji postsekularnej oraz ludycznej, obrazując fakt, że samoświadomość nigdy nie była własnością twórczości „wysokiej"; wręcz przeciwnie, nader często ujawnia się ona na zasadzie prostych konstatacji dotyczących zastanego charakteru literatury, jej uwarunkowań instytucjonalnych czy ekonomicznych oraz w charakterze prywatnych obserwacji dotyczących samego procesu pisania.

W rozdziale drugim koncentruję się natomiast na problemach związanych z autorefleksyjnością „ja" i „auto-bio-tematyzmem", to znaczy konceptualizacjami twórczej kondycji w dziełach artystycznych. Najwyraźniejszym przykładem tego typu praktyk pisarskich staje się tu twórczość Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Lektura utworów autora *Nenii* każe zresztą ponownie zapytać o problem reprezentacji w ujęciu performatywnym. Poruszana w kontekście Tkaczyszynowej figury Pana kwestia władzy rozwinięta zostaje zaś najpierw w odniesieniu do poezji zaangażowanej, omawianej tu przede wszystkim na przykładzie marksizującej liryki Szczepana Kopyta; następnie postawione zostają zaś pytania o konceptualizacje nie-fallologocentrycznego, niebinarnego autotematyzmu. Przykładów dostarcza tu przede wszystkim queerowa, zbuntowana wobec biegunowych ujęć tożsamości i płci twórczość Łukasza Kaźmierczaka/Łucji Kuttig.

Dostrzeżenie wyraźnie patriarchalnego charakteru metarefleksyjności – u swego zarania zakładającej przejrzystość i samopoznawalność podmiotu, zdolnego racjonalnie zarządzać samym sobą jako ujarzmionym punktem – prowadzi zaś do upomnienia się o ujęcia bardziej egalitarne, o których traktują ostatnie rozdziały. Rozpatruje się w nich zatem „somatyczny", feminizujący lingwizm (twórczość Joanny Mueller), zahaczając także o interpretację materialistyczną zjawiska u Marty Podgórnik czy twórczości liberackiej. Badania te uzupełnione zostają przez analizę ściśle tekstocentrycznej, lecz wciąż antyreprezentacjonistycznej twórczości Macieja Taranka i Natalii Malek.

„Bezpodmiotowość" projektu autorki *Karapaksu* pozwala natomiast przejść do rozdziału ostatniego, dotyczącego przede wszystkim możliwie posthumanistycznego ujęcia

dzieł metarefleksyjnych. Interpretuje się w nim bliżej pojęcie *autopoiesis*, badając jego interpretacyjną produktywność na podstawie poezji Edwarda Pasewicza i Kacpra Bartczaka, zbaczających w stronę biologizmu i organicyzmu. Nieco miejsca poświęca się w nim także projektom problematyzującym szanse mowy w etycznej komunikacji dopuszczającej byty nieludzkie, finalnie pochylając się nad egalitaryzmem zastosowanym, odnajdywanym na przykład u Konrada Góry.

Długa lista nazwisk i problemów nie implikuje jednak wykorzystania dużej liczby tekstów. Skłaniam się raczej ku bliskiej, dokładnej interpretacji pojedynczych utworów, do całościowych projektów artystycznych odnosząc się raczej kontekstowo. Wiele interesujących zjawisk z konieczności zostaje tu więc jedynie wspomnianych, wybieram tu bowiem przede wszystkim te zagadnienia – te wiersze – które najlepiej ukazują kwestie istotne dla przemian i dynamiki polskiej poezji potransformacyjnej. Rozprawa zawiera więc też miejsca puste lub niedostatecznie zbadane, nie jest to jednak efektem braku atencji dla innych, być może nie tak centralnych dla współczesnych dyskursów badawczych zjawisk artystycznych, lecz oczywistych ograniczeń. Proponowane tu zagadnienia ontologii i topiki autotematyzmu oraz powiązanych z nim ściśle zagadnień podmiotowości, języka i formy jawią się jako konteksty najistotniejsze, lecz nie wyczerpujące; proponowane tu ujęcie jest zatem mapą wyczekującą na przemodelowania i uzupełnienia.

II. Metafizyka (niedoskonałego) przekładu

Romantyzm i chmury

Zgodnie ze słowami Andrzeja Niewiadomskiego, zawartymi w ostatniej obszernej rozprawie poświęconej autotematycznym wątkom w polskiej poezji, bezpośrednim kontynuatorem modernistycznej linii rozwoju metarefleksji jest Andrzej Sosnowski, poeta debiutujący w roku 1992 tomem *Życie na Korei* i szybko rosnący do rangi najbardziej wpływowego autora postmodernistycznego nurtu liryki lat 90. Niewiadomski wskazał nawet konkretny utwór, który jego zdaniem najlepiej ukazuje rolę Sosnowskiego w krytycznym rozwijaniu tradycji romantyczno-modernistycznej; takim wierszem jest według niego *Esej o chmurach*[199].

Nie jest to zresztą stwierdzenie oryginalne czy stające na przekór wobec rozpoznań innych krytyków i krytyczek. Wiele osób podkreślało wyraźną obecność wątków metarefleksyjnych w projekcie poetyckim autora *Taxi*, najczęściej precyzując, że mają na myśli teksty takie jak *Wiersz (Trackless)*, *Czym jest poezja?* oraz właśnie *Esej*. Zwróćmy uwagę na to, że wymienione utwory nie tylko bezpośrednio przywołują problematykę związaną z kondycją literatury, lecz także spełniają jeden z klasycznych celów artystycznej metarefleksji. Oświetlają one bowiem całą (wczesną) twórczość poety, podsuwając jej możliwe interpretacyjne umocowania. Pierwszy z wymienionych tekstów, zawierający znamienne określenie wiersza jako tego, który wychodzi z domu i nigdy nie wraca, traktować można zresztą jako paradygmatyczne ujęcie poststrukturalnych, dekonstrukcjonistycznych poglądów na poezję jako taką – w latach 90. niezwykle popularnych zarówno w produkcji artystycznej, jak i krytyce.

Charakteryzując pokrótce pozycję Sosnowskiego w życiu literackim i naukowym przełomu, nie można zapomnieć o jego twórczości przekładowej. Instytucjonalne otwarcie państwa na zachodnią krytykę i produkcję artystyczną oraz zmiana, jaka dokonała się w owym okresie w rodzimej liryce, były wszak w ogromnej mierze zależne od działalności tłumaczy i tłumaczek. Jak może się okazać, spolszczenia utworów anglosaskich – trudno bowiem nie zauważyć, że najbardziej prominentną tradycją transformacji stała się właśnie twórczość amerykańska i brytyjska – nie pozostały bez znaczenia także dla literackiej metarefleksji, która

[199] A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych*…, dz. cyt., s. 417.

w omawianym okresie była realizowana na trzy główne sposoby. Zauważyć możemy więc, że wciąż popularne było kultywowanie idei modernistycznych (reprezentowanym na przykład przez Jarosława Marka Rymkiewicza), wypierane przez inspiracje dekonstrukcyjne, stanowiące – jak widać było we wstępie – zjawisko niejako komplementarne względem pozytywnych poszukiwań autotematyzmu modernistycznego. Ta druga perspektywa właściwa była przede wszystkim właśnie Sosnowskiemu oraz jego następcom. Ostatni wyraźny nurt charakteryzowało natomiast skupienie na codzienności i prywatności, obserwowane głównie u Marcina Świetlickiego, Marcina Sendeckiego czy Mariusza Grzebalskiego.

Komplikując nieco ową prostą mapę metarefleksyjnych inspiracji i praktyk zauważyć trzeba, że twórczość Sosnowskiego wpisuje się zasadniczo także w pierwszą z wymienionych ścieżek poezji. Nader często poeta nawiązywał do tradycji nie tylko modernistycznej, którą przeformułowywał zresztą zazwyczaj na modłę amerykańskiej neoawangardy bądź w krytycznym trybie postmodernistycznym, ale i romantycznej. Interpretował je jednak przez pryzmat wpisujący się znakomicie w dekonstrukcjonistyczną teorię de Mana, na co wskazywała nie tylko poświęcona mu krytyka, do której dalej się odwołuję, ale i same wypowiedzi autora[200]. Stąd analizę autotematycznych konceptualizacji polskiej poezji potransformacyjnej zacząć wypadnie od analizy romantycznych i modernistycznych podwalin wspomnianego przez Niewiadomskiego poematu, zatrzymując się także nad pozostałymi dwoma słynnymi metarefleksyjnymi tekstami autora *Taxi*. Obrazu relacji pomiędzy „tradycyjnym" autotematyzmem metafizycznym i postmodernistyczną intertekstualną samoświadomością dopełni tu analiza poematu *Cover*, zawartego w zbiorze *Konwój. Opera*.

W *Coverze* wątki autotematyczne pojawiają się w kontekście otwierającym pole do refleksji nad przekładem literackim i translatologią – polami właściwie przeoczonymi w badaniach nad samozwrotnością[201]. Omawiany we wstępie „apofatyczny" autotematyzm wierszy Sosnowskiego zostanie zatem zanalizowany także w oparciu o rozpoznania z zakresu dekonstrukcyjnej myśli o tłumaczeniu literackim, umożliwiające dyskusję nad ontologią przekładu i jego reprezentacjonizmem. Zwieńczenie krytycznego przedłużenia linii romantyczno-modernistycznej stanowiła będzie interpretacja tekstu *quasi*-przekładowego –

[200] Zob. np. *Trop w trop. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, [w:] „Strony" 1997, nr 5-6, oraz analizy zawarte w pracy zbiorowej *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2010: m. in. E. Winiecka, *Poezja, ta dziwna świeca. Glosa o słowach i rzeczach do jednego wiersza Andrzeja Sosnowskiego*; G. Jankowicz, *Czy wiersz może być zbawiony?*; A. Bielik-Robson, *„A poem should not mean but live". Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*.

[201] Wyjątkiem pozostają rozprawy analizuje metarefleksyjne wypowiedzi tłumaczy i tłumaczek – zob. np. J. Święch, *Przekłady i autokomentarze,* [w:] *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2013.

przypomnijmy, że *Cover* zbudowany został na szkielecie poematu *In Memory of My Feelings* Franka O'Hary, autora stanowiącego paradygmatyczną inspirację dla polskiej liryki przełomu.

Analiza pochodzących z wczesnego okresu twórczości Sosnowskiego tekstów pozwoli zatem określić stan literatury metarefleksyjnej w latach potransformacyjnych czy też późnomodernistyczną, krytyczną wizję autotematyzmu. Wątki te zostaną rozszerzone i skontrapunktowane w lekturze subwersywnego kontynuatora Sosnowskiego, czyli niezwykle wpływowego dla młodej poezji Tomasza Pułki. Interesujący będzie tu wiersz [*** *Jeżycjada upływa…*], w którym tematyka przekładowa ma wymiar z jednej strony egzystencjalny, z drugiej zaś – „rzemieślniczy", to znaczy odniesiona zostaje do technicznych wymiarów *poiesis*. Pozwoli to na analizę wątków autotematycznych niejako w oderwaniu od modernistycznej metafizyki, zwracając uwagę na dokonującą się na początku XXI wieku zmianę modelu poezji. Poglądowego obrazu pola dopełni tu wizja metarefleksji rezygnującej z kontekstów metafizycznych – przykłady zaczerpnięte z liryki Roberta Rybickiego, Bianki Rolando czy Adama Kaczanowskiego staną się pewnego typu przeciwwagą dla twórczości Sosnowskiego, zafascynowanej gasnącym spektaklem nowoczesności.

*

Rozpoczynanie opowieści o autotematycznych wątkach w poezji Andrzeja Sosnowskiego od *Eseju o chmurach* to ruch oczywisty. Poemat ten zawarty został w pierwszym tomie wierszy poety, *Życiu na Korei*. Jest zatem pierwszym eksplicytnie metarefleksyjnym utworem, z jakim zapoznają się czytelnicy i czytelniczki tekstów pisarza, i jednocześnie dziełem, które w pewien sposób wpisuje całą jego twórczość w konkretną historycznoliteracką narrację – rozpoczyna niezwykle w odwołaniu do owego autora istotną problematykę, jaką jest łączność z tradycją oraz jej możliwe kontynuacje, przekroczenia czy przekreślenia.

Wypada zacząć jednak nie od uwag ogólnych i interpretacji totalnej, usiłującej z poematu trudnego i wielowarstwowego – choć nie aż tak trudnego i wielowarstwowego, jak to u Sosnowskiego bywa – wyciągać *ad hoc* pewne syntetyzujące stwierdzenia i wnioski. Na początku warto zastanowić się bowiem nad fundamentami – na przykład tytułem. Oto bowiem utwór, będący bezsprzecznie poematem – wierszowanym tekstem o sporej objętości – nazwany jest esejem.

Eksplicytna informacja, dotycząca genologicznej przynależności utworu, należy według Gérarda Genette'a do szeregu zjawisk architekstualnych, lecz wyrażonych przez

paratekst[202]. Ujawnianie takiego „samookreślenia" utworu jest jednak niejednoznaczne. Może być jasnym sygnałem przypisania dzieła do pewnej literackiej konwencji i, dzięki temu, dotyczącą możliwego trybu lektury i interpretacji sugestią dla czytelników i czytelniczek. Równie dobrze jednak da się takie eksponowanie własnego charakteru genologicznego odczytywać jako chwyt ironiczny (czyli po prostu dwuznaczny, skrywający prawdziwą intencję): poemat, który zwie się esejem, nie jest bowiem niczym powszechnie spotykanym. Już zatem tytuł utworu każe odbiorcom i odbiorczyniom zastanowić się nad jego przynależnością gatunkową, doszukiwać się w wierszu elementów zwykle rozpoznawalnych jako eseistyczne lub przeciwnie, dyskutować z eksplicytnym przyporządkowaniem. Na tę zależność – niekoniecznej prawdziwości tytułowej informacji – zwracał uwagę sam Genette, pisząc: „określenie statusu gatunkowego tekstu nie jest w końcu jego sprawą, ale sprawą czytelnika, krytyka, publiczności, którzy mogą zakwestionować status przypisywany mu przez paratekst"[203]. W tym więc sensie utwór jest po-nowocześnie ironiczny, co podkreślał sam Sosnowski[204]. Ironia ta ma też, podkreślmy, rys metarefleksyjny nie tylko dlatego, że wpisuje się w autotematyzm w rozumieniu Danuty Danek, dotyczący właśnie paratekstowych perspektyw naddanych, lecz także z powodu nakierowania odbiorczej uwagi na sposób ujęcia analizowanego wiersza.

W pewnym sensie tytułowa „eseistyczność" nie jest jednak typową paratekstualnością. Zgodnie z rozpoznaniami licznych teoretyków i teoretyczek, koniec XX stulecia i wiek XXI cechuje genologiczne rozprężenie czy wręcz „zagłada" gatunków[205]. W obronie klasycznych typologii i jednocześnie interesie metodologii związanych ze zwrotem kulturowym stają jednak głosy przekonujące, że o ile trudno jest mówić współcześnie (a być może trudno było mówić kiedykolwiek) o pełnych, idealnych realizacjach konkretnych wzorców rodzajowych i gatunkowych, o tyle możemy zasadnie mówić o rodzajowych i gatunkowych cechach. Lepiej zatem decydować o poematowości danego utworu niż nazywać go poematem, słuszniej przesądzać o eseistyczności, a nie przynależności do szeregu dzieł zwanych esejami, nawet jeśli w potocznej komunikacji dalej korzystamy z tradycyjnych określeń i przyporządkowań[206].

W tym kontekście można więc z przekonaniem twierdzić, że dany wiersz ma cechy eseju, jest „eseistyczny". Będzie to sugerowało, że wykazuje cechy takie jak na przykład

---

[202] Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

[203] Tamże, s. 112.

[204] Zob. *Trop w trop. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*…, dz. cyt.,, s. 45.

[205] Zob. np. *Genologia dzisiaj: praca zbiorowa*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, zwłaszcza teksty: S. Balbus, *Zagłada gatunków*; J. Olejniczak, *Gatunek jako temat (przypadek Czesława Miłosza).*

[206] Por. z: R. Sendyka, *Nowoczesny esej: studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.

erudycyjność, otwartość, nie-systemowość czy nie-systematyczność[207]. Ze wszystkich form literackich to właśnie esejowi przypisywano największą genologiczną, stylistyczną i formalną chwiejność, jako jego cechę esencjalną wskazując właśnie brak esencjalności oraz możliwą ogromną wariacyjność i wariantywność zarówno treści, jak i artystycznego kształtu. Innymi słowy – posługując się definicją cokolwiek poetycką i metaforyczną – można stwierdzić, że esejem jest każdy tekst, który w sposób z założenia niesystemowy próbuje zmierzyć się z istotnym dla kultury tematem czy problemem (nie należy bowiem mylić braku ścisłego rygoru z brakiem określonego celu – założeniem eseju jest bowiem próba objęcia pewnej całości). Esej jest więc niejako nie osobnym gatunkiem, a utworem „najsilniej" eseistycznym: można więc przekonywać, że są to określenia równoważnie, ponieważ nie istnieje idealna realizacja wzorca gatunku, którego cechą dystynktywną jest właśnie brak wzorca.

Koresponduje to wyraźnie z mianowanymi na głównego bohatera omawianego tekstu chmurami, których byt jest nietrwały, zmienny i plastyczny, podatny na ruch i transformację. Pozwala to już na tym etapie wyciągnąć istotny wniosek interpretacyjny: omawiany poemat jest z definicji subiektywnym i nie-ścisłym (nie pretendującym do miana całościowego czy metodycznego) spojrzeniem na obiekt, którego cechą charakterystyczną jest właśnie niestałość. Dlatego też chmury możemy określić mianem symbolicznego lub obrazowego analogonu eseju jako takiego. Dzieło Sosnowskiego jest zatem autotematyczne już na poziomie tego prostego faktu: bycia esejem o eseistyczności, eseistycznym poematem, którego bohaterem jest symbol eseistyczności[208].

Takie „eseistyczne" odniesienia odnaleźć można zresztą w całym tekście, w którym czytamy najpierw o „fragmentach obcych" i „tych znanych światów", zawartych w „epizodach obłoków"[209] [D, 18]. Później zaś pojawiają się w nim przedmioty kojarzone z amalgamatycznością, podatnością na zmianę lub brakiem określonego kształtu czy rdzenia, jak na przykład piana czy dmuchawiec. Stanowią one pewnego typu wariacje na temat centralnego motywu chmur, które ostatecznie zdają się ujmować nie tylko charakter gatunku, ale i całej materii sztuki oraz nowoczesności jako paradygmatu. Główna linia narracyjna dzieła przedstawia bowiem historię chmur, prowadzoną równolegle z historią opowiadającego

[207] Cechy przypisywane esejowi klarownie przedstawia wstęp Doroty Heck (*Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*) do zbioru *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wrocław 2003, zwł. s. 5-15.

[208] Podobne intuicje (w zakresie tematyzacji gatunku, dalszej „pustki symbolu" oraz ironiczności ram) wykazywał Jacek Gutorow, kończąc jednak swe dywagacje na krótkiej refleksji, zob.: J. Gutorow, *Implozja*, [w:] *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003, zwł. s. 70.

[209] Wszystkie cytowane fragmenty wierszy Andrzeja Sosnowskiego pochodzą z wydania *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2003. Dalej oznaczam skrótem D z odsyłaczem do odpowiedniej strony, przy pierwszym przytoczeniu konkretnego utworu wskazując tytuł tomu, w którym został pierwotnie wydrukowany.

(o chmurach), jednak obaj aktorzy tej relacji (chmury i podmiot) są w pewnym wymiarze metonimiami – odpowiednio (nad)rzeczywistości, którą się twórczo przetwarza, oraz tych, którzy ją przez wieki przetwarzali.

Tytułowe zjawisko szybko zyskuje bowiem rozmaite dookreślenia i funkcje. Chmury stanowią tu jednocześnie obiekt materialny i możliwy do naśladowania oraz byt skrajnie nietrwały i z samej swej istoty zmienny, a zatem niepodatny na unieruchomienie w reprezentacji. Pozostają więc zjawiskiem granicznym; sytuując się na styku świata zmysłowego i duchowego stanowią w gruncie rzeczy zasłonę, która zakrywa nieuchwytną transcendencję i poszukiwany przez marzycieli inny wymiar rzeczywistości. Ostatecznie wydają się zatem ulotną linią styku pomiędzy tym, co istnieje, a tym, co dopiero może zaistnieć. Obłoki jednocześnie „uczą bierności i wrażliwości na szczegół" [D, 18]: są doskonałym przedmiotem artystycznej, poetyckiej obserwacji, pozwalającej na następne odwzorowywanie widzialnej rzeczywistości, jak i motywują do spojrzenia wyżej i głębiej, ku przestrzeniom nieosiągalnym. Nie bez powodu podmiot nakazuje: „pomyśl o chmurach, podnieś wzrok i długo patrz w chmury, aż zakołysze się świat" i pyta, jaki będzie miała smak nowość [D, 18].

Tym samym cały *Esej o chmurach* zdaje się podróżą przez historię śródziemnomorskiej kultury. Rozwój europejskiej sztuki i filozofii opisuje się zaś w analogii do chmur – na przykładzie tego, jak były one postrzegane czy portretowane w rozmaitych epokach. Dzięki temu symbolika obłoków zyskuje kolejny wymiar: stają się one obrazowym analogonem samego procesu historycznego, ulegającego ciągłym zmianom. W poemacie Sosnowskiego jednym z głównych zagadnień mieszczących się w obrębie owych przemian jest kwestia stosunku sztuki wobec rzeczywistości, a więc – między innymi – problem reprezentacji[210]. Rozpisany jest on przynajmniej do pewnego momentu biegunowo: z jednej strony czytamy o „biernym" naśladowaniu rzeczywistości i akceptacji poznawczych ograniczeń człowieka, czyli szeroko rozumianym klasycyzmie, z drugiej zaś mowa oczywiście o jego przejściu w paradygmat rewolucyjny i oparty na niestałości, czyli romantyzm i rozpoczętą u jego progu nowoczesność[211]. Co zapewne oczywiste, czytelników i czytelniczki nakłania się tu – przynajmniej początkowo – raczej do sympatii względem buntowniczych marzycieli: stabilizacja wizerunku chmur w mimetycznym stylu stanowi bowiem zbrodnię przeciwko ich „nieistotowej" istocie.

[210] Inną istotną kwestią byłby tu na przykład utopizm filozoficzny i polityczny – nie zapominajmy, że sportretowani w utworze artyści poszukują nowego, wspanialszego świata.

[211] Zob. M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

Nie można jednak uprzedzać wydarzeń; cała opowieść zaczyna się prosto, od spojrzenia w niebo. Spojrzenie ku suponowanej granicy rzeczywistości sprawia, że w podmiocie – artyście – rodzi się natchnienie lub, po prostu, zdolność mowy: „jakbyś słońce jak akron zażył i gardło wyleczył / spuchnięte od nadmiaru oczywistych kwestii", czytamy; „chmura przyszła mi na myśl i zaćmiła grzechy. / Oko musi porzucić ostre kontury rzeczy/ i spocząć w wiedzy przestronnej, oddechu obłoków" [D, 18]). Nie można naśladować więc tego, co pozbawione „ostrego konturu" – nie można zatrzymywać się na tym, co oferuje znana już rzeczywistość. Należy zaś nieustannie skupiać się na chmurach jako granicy pomiędzy tym, co znane, a możliwym, choć niepewnym „tam". Zaczynają one tym samym wchodzić z ziemską rzeczywistością w relację zerwanej lub oczekiwanej przyległości: chmury wznoszą się ponad światem, który nieustannie za nimi goni, pragnąc się do nich zbliżyć i spocząć w ich oddechu – niczym, dopowiedzmy, tekst autotematyczny tęskniący za samozatraceniem.

W poszukiwaniu nowej rzeczywistości rozpoczyna się więc podróż przez „kopalnie wiatru", w której przewodnikiem jest prowadzący „po grani, a potem po tęczy" Mistrz [D, 18]. Nasuwa to oczywiście skojarzenie z *Boską komedią* i towarzyszącym Dantemu Wergiliuszem[212], co doskonale wpasowuje się w rozważania o klasycznych, antycznych konwencjach myślenia i tworzenia. W przestrogach, które postać wypowiada w stronę podmiotu („lecz strzeż się gry kryształów i zwodniczych barw, (…) niejednego chmury zwiodły z drogi na dzikie manowce" [D, 19]) – dziedzictwo starożytności tkwi jednak dwutorowo. Pobrzmiewa w nich Arystotelesowskie skupienie na świecie przyrody – nie bez powodu Mistrz każe podmiotowi skupić się na „fizyce", doradzając mu zainteresowanie „kropelkami wody i kryształkami lodu, zamrożeniem pary i jej kondensacją" [D, 19]. W kontekście całości tekstu wątki te wiążą się oczywiście także ze sformułowaną przez Stagirytę normatywną teorią sztuki, skoncentrowaną wokół kategorii *mimesis* czy *decorum*. Odnajdziemy tutaj jednak także Platoński lęk przed zatracaniem w ułudzie – nieustannie zmieniające się obłoki są wszak absolutnym przeciwieństwem wiecznych i stabilnych prawd. Idealistyczny sprzeciw wobec zapatrzenia w materialne odbicia prawdziwej rzeczywistości paradoksalnie wspiera tu zatem żądania filozofii racjonalnej: chmury nie są symbolem, lecz zjawiskiem atmosferycznym, zaś nawet gdyby były symbolem, odciągałyby od prawdziwej rzeczywistości.

Postać Mistrza jest zatem metonimią klasycznego pojmowania rzeczywistości w kategoriach rozumu – wiąże się też ze sztuką widzianą przez pryzmat reprezentacji

[212] Skojarzenie to tym ciekawsze, że Genette jako przykład typowego architekstu (wyrażonego paratekstualnie), który prowokuje do dyskusji o treści dzieła i skontrastowanym z nią przyporządkowaniem gatunkowym, podaje właśnie *Boską komedię*, zob. dz. cyt., s. 212.

i stosowności. Oczywiście scjentystyczne przekonania przewodnika korespondują także z oświeceniowym optymizmem poznawczym i kultem rozumu, a nawet z pozytywistycznymi ideałami naukowości. Tworzy to razem całościową wizję normatywnej lub po prostu kierowanej względami racjonalności i systemowości teorii sztuki, która – niczym w sinusoidzie Juliana Krzyżanowskiego – przewijała się przez wieki rozwoju zachodniej kultury. Jej adwokaci kierowali się imperatywem, aby ich „umysły nie były jako chmury".

Proces konceptualizacji chmur – ich filozoficznej, artystycznej, naukowej – został zatem zapoczątkowany właśnie przez klasyków. Skonkretyzowanie wyobrażeń było tu jednak skutkiem obrony przed groźnym rozprzężeniem, jakim grozi uległość wobec amalgamatyczności obiektów i ich rozchwianej wieloznaczności. Jedyna pozytywna rola, jaką klasycy chmurom przypisywali, opierała się zatem – warto przypomnieć – na ich ewentualnej przedmiotowej usłużności wobec treningu wyczulonej artystycznej obserwacji. Ugruntowali oni rolę chmur w obrazowym symbolizowaniu tego, co nieuchwytne, a zatem tego, czego nie można nawet próbować doścignąć – obłoki, niczym Kantowskie noumeny, miały pełnić rolę regulatywną.

Jeśli zatem należało już odwzorowywać w sztuce chmury, ich reprezentacje musiały być ostrożne i przede wszystkim użyteczne. Jako kontrapunkt dla tej perspektywy ustawia się zaraz formacja rewolucyjna, reprezentowana przez Johanna Wolfganga Goethego czy Johna Constable'a, którego sztuka „znajdzie temat pod każdym / żywopłotem, żyję w sąsiedztwie chmur, oswajam obłoki" [D, 19]. Sugeruje tym samym, że sztuka zrywająca z prawidłami klasycznymi jest w stanie spojrzeć w dół – jednak nie we wspomnianym sensie Arystotelesowskim, czyli nakierowującym refleksję na przyrodę; jest ona raczej wyzwolona z zasad stosowności. Nie tylko staje się zatem otwarta na to, co wcześniej niegodne (to, co bliskie ziemi, materii), lecz także sama ulega metamorfozie – nowa sztuka nie patrzy w chmury, lecz żyje obok nich; nie naśladuje rzeczywistości i nie boi się granic pomiędzy światem znanym i nieznanym, wręcz przeciwnie, jej celem jest doścignięcie tego, co do tej pory zdawało się niemożliwe.

Hipoteza dotycząca zachodzącego tu możliwego konfliktu między klasycznym a „barbarzyńskim" widzeniem sztuki przez wieki – między żywiołem dionizyjskim i apollińskim – ulec musi jednak komplikacji. Spójrzmy na dalsze wersy, zawierające resztę wypowiedzi Constable'a i streszczającą zarzuty krytyków wobec jego twórczości: „naprawdę są bez duszy – / naukowe, przypadkowe, oschłe prezentacje / bez ludzkiej treści, w nieznanym języku, / percepcje bez refleksji i przesądu nastroju" [D, 19-20]. Choć Sosnowski – niejako zgodnie z przedstawioną we wstępie rozprawy Sandauerowską wizją historii sztuki – portretuje

tu romantyzm jako największego przeciwnika mimetycznego realizmu, nie możemy zapominać, że wspomniany malarz był powiązany właśnie z nurtem realistycznym.

Esejom nie nakłada się obowiązku prezentowania wizji spójnych czy totalnych; trudno byłoby także przedstawić całościową, dokładną narrację dotyczącą historii przemian tego, co niejako z samej zasady zmienne, niestałe i wymykające się wszelkim ramom. Dlatego też poemat Sosnowskiego nie dyskutuje konsekwentnie owej dialektycznej opowieści o chmurach – momentami próbuje pogodzić jej dwa bieguny. Zauważmy, że Constable zaprzecza krytykom, którzy chórem pytają, czy „chciał namalować historię naszego klimatu", twierdzi natomiast, że „arbitralne ramy" przedstawienia wystarczy usunąć, „by chmury ruszyły na przełaj i rozniosły ten świat" [D, 20]. Pragnie on „zerwać zasłonę zażyłości z rzeczy, obnażyć / ich piękną obcość i odmienność", zaś intensywność doznania jest właściwie niewyrażalna: „te srebrne chmury – aż nie mogę pisać (…)" [D, 20]. Wzniosłość przeżycia – uczestnictwa w podniebnym locie – uniemożliwia pełne wysłowienie: przybliżona „takość" rzeczy, która zakłada także ich fascynującą nieprzeniknioność, jest dla romantyka objawieniem. Nie oznacza to jednak, że unika on w swej sztuce naśladowania. Naśladowanie to musi jednak postrzegać rzeczy jako swoiście niepodległe, różne od wszystkiego, co do tej pory znane – raczej towarzyszyć im w ich inności, niż sprowadzać je do tego, co znane.

Tym samym proponuje się tu mniej krytyczną wizję reprezentacji, jakby wracając do przekonań Auerbacha, że adekwatne naśladowanie pozwala „przemówić samym rzeczom". W przypadku chmur ma to jeszcze jeden ciekawy wymiar: podobne zbliżenie do przedmiotu zrywa tu z wertykalnym modelem rzeczywistości – artyści i obłoki zbliżają się do siebie w samej przestrzeni. Projekt romantyczny jest zatem głęboko egalitarny, choć zarazem całkowicie utopijny: pragnienie dotknięcia powiela tu oczywiście starożytny motyw ikaryjski. W tym sensie „wyjście poza ramy" oznacza nie tylko zerwanie z granicami sztuki, czyli biernym naśladowaniem. Łączy się ono także z ucieczką poza kres znanego świata, jak w *Paryskim splinie* Baudelaire'a, gdzie czytamy o szydzącym z łuczników poecie i jego wezwaniu do ucieczki „gdziekolwiek, gdziekolwiek, byle poza ten świat!"[213], wykrzykiwanemu z poziomu obłoków. „W górę" patrzą jednak przede wszystkim marzyciele i mistycy – poszukiwacze transcendencji, gnozy, epifanii czy postępu. Są oni zresztą produktem historii: zawsze „po geologii, po archeologii i po filologii meteorologia bierze w górę – bujamy w obłokach" [D, 20]. Marzycielstwo okazuje się zatem głównym napędem do doskonałości i rozwoju – czy to artystycznego, czy naukowego, i w tym sensie wizja dialektyki „szkiełka i oka" ulega

[213] Ch. Baudelaire, *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posł. opatrzył R. Engelking, Łódź 1993, s. 197.

ponownemu przewartościowaniu. Świat filozofii i przyrodoznawstwa także pełen jest w *Eseju* snów o wielkości i szalonych zamiarów: „przyszłość szumi spiętrzona przed pustką jakiegoś dzisiaj, / formacje chmur na niebie jak boskie graffiti/ zwiastują jakieś jutro boskiej meteorologii"; „spójrz jak dryfujemy w stronę nowej ery, / niektórzy idą tyłem, inni mrużą oczy i nikt / dobrze nie widzi, ale słońce rośnie/ aurą, łuną blasku obcy smak nadając rzeczom i uczuciom (…)" [D, 20, 21][214].

Chmury są więc uniwersalnym emblematem rewolucji i jednocześnie tym, co wymykało się klasycznej teorii sztuki i nie dawało sprowadzić do prostych odwzorowań, a zatem rozsadziło ideę prostego naśladowania; tym, co ustanowiło granicę, jaką koryfeusze wszystkich epok chcieli przekroczyć. Wydaje się więc, że Sosnowski obserwuje w *Eseju o chmurach* zasadniczą swoistość całej nowoczesności. Jej pojęcie możemy tu jednak rozszerzyć, obejmując nim nie tylko paradygmat eurocentrycznego oświecenia, ale i antyczne *modernes* czy *modernitas*, określające wszystko, co w jakiś sposób przeciwstawiało się zastanej tradycji[215]. Owo ciągłe zawieszenie między tym, co dopiero nadchodzi a tym, co już się rozegrało i odeszło w sferę pamięci, wyznacza tu najpełniej charakter dialektycznej postępowości, która zapatrzona jest w przyszły świat i jednocześnie pozostaje przywiązana do ziemi jako negatywnego punktu odniesienia.

Esej wychyla się w końcu ku czasom „nowej radości", kiedy to buntownicy odsunęli się od utrwalonego porządku i zbliżyli do chmur. Czasy te nie stanowią jednak Heglowskiego stanu absolutnego, szczęśliwego dopełnienia dziejów. Są one raczej przeciwieństwem utopii: „piosenki pękają", „dorosła dusza przestudiowała wszystkie fakultety", ale zarazem „uschła na tycią łupinkę" [D, 21]. Odsunięty od rzeczywistości, pozbawiony relacji ze sprawami tego świata język „chmurnej" sztuki traci wartości poznawcze („gaśnie noc, gwiazdy odchodzą w niepamięć, / rzeczy kwitną do wewnątrz mową niepojętą" [D, 21]). Znaki tracą swe odniesienia, a po zakończeniu spektakli twórczego szału, niedostępnych zwykłym śmiertelnikom, świat pogrąża się w ciszy i pustce – prawdziwie żyją tylko „(…) poeci, ci, co miotają znaczenie / w spazmach bezsilnej powagi lecz oto kończy się feta, / po uczcie zmywanie znaczeń" [D, 21]). Zerwanie z przeszłością oraz negacja trwałych punktów odniesienia – faktyczna utrata gruntu pod nogami – prowadzi do wyobcowania mowy, która jedyne połączenie ze światem zyskuje w retoryce władzy: „tylko ten wiersz jest anomalią w naszym

[214] Pomyślmy tu także o odwołaniu do słynnej komedii Arystofanesa, szydzącej z bujającego w obłokach Sokratesa i innych oderwanych od codzienności filozofów: „nie dramatyzuj chmur, wszak grecka tragedia nie ma nic wspólnego z tym hedonistycznym kaprysem niebieskich migdałów" [D, 21].

[215] Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*…, dz. cyt., zwł. rozdz. II i III (*Moderna – migotliwy przeciwbiegun postmoderny* oraz *Epoka nowożytna – nowoczesność – ponowoczesność*).

gorącym klimacie / przestróg, egzorcyzmów, przykazań". Stąd otrzymuje się w końcu cokolwiek destrukcyjną dyrektywę: „idź, idź / dokąd poszli tamci, w grób usypany w powietrzu" [D, 21]. W świecie, który sam siebie określił jako „niebiański", brakuje już celu: wyżyny zostały osiągnięte, choć być może Ziemia jeszcze do nich nie dorosła.

Stąd ostateczną predestynacją romantycznych niedobitków pozostaje śmierć. Ucieczka od rzeczywistości i jednocześnie kres poszukiwania innego świata prowadzi do abulii: marzyciele przestają naśladować chmury, bo sami przyjmują ich charakter – stają się nieskrępowanymi jednostkami: „może już dorastamy do niuansów powietrza. Pomyśl o obłokach, o tych, co idą przez życie swobodni jak chmury" [D, 21]. Nadmiar wolności i zerwanie więzów, które zarazem ograniczały artystów i dawały oparcie, prowadzi jednak do utraty społecznej wartości sztuki oraz sensu samej egzystencji; charakteryzują ją teraz „piękne spektakle samobójstw / pośród nieważnych rozmów, urok dezynwoltury – / «dał sobie przeciąć żyły, nie mówiąc nic poważnego»" [D, 21].

Absolutna wolność początkowo zdaje się więc wspaniała; panuje powszechne „przyzwolenie / na lot serca w pochmurne niebo wrażeń wolne / od władczych fabuł celu i którejś przyczyny, / z dala od ludzi ciężkiego ducha i ciała / zgubionych w labiryncie z pojedynczym środkiem [D, 22]". *Esej* portretuje jednak niebezpieczeństwo spełnienia naczelnych marzeń nowoczesności. Zanegowanie fundamentów – także podwalin europejskiej filozofii – ostatecznie prowadzi do nieograniczonej dyfuzji: życia, które samo upodobniło się do wiecznie zmiennych, nieokreślonych, pozbawionych stabilnej formy chmur. Tym samym i symbolika obłoków wkracza na kolejny metapoziom. Chmury stają się pokrewne Ecowskiemu „imieniu róży", symbolowi tak podatnemu na przyjmowanie kolejnych sensów i konotacji, że aż pustemu; okazują się dyspersyjnym emblematem dyspersji, której charakter sam staje się dyspersywny.

Opowieść o acentrycznym labiryncie obłoków – „acentrycznym nawet tutaj, w Polsce" [D, 22], czyli kraju dopiero wyzwalającym się z autorytaryzmu – zostaje przerwana przez Mistrza, który zauważa, że „kopalnie powietrza to szyby głosów, chóry słów zwietrzałych, co wrócą deszczem – zbyt ciężkie, by fruwać, wejdą w krew żywych" [D, 22]. Tym samym świat nieba przestaje wydawać się nieskolonizowaną przestrzenią dziewiczej natury – okazuje się on doskonale zestetyzowany. Romantycy wszystkich epok nie tyle doścignali obłoki, ile je zaanektowali – stanowią one „piętra sonetów, ody i powieści, zuchwałe rytmy, ronda i kancony" [D, 22]. Chmury przestają być więc chmurami, przyjmując wymiar znakowy: wymarzone zbliżenie do „oddechu obłoków" nie uszanowało ich inności, lecz zdewaluowało ją i, chcąc nie chcąc, ujarzmiło. Przejęcie przestrzeni, która wcześniej wolna była od wszelkich

symbolizacji – chroniona przez klasyków jako nieosiągalna granica – prowadzi do utraty świata możliwego. Okazuje się, że „wszystko to cytat, obłok cudzej mowy, słowa, co padły i myśli zwietrzałe, lustrzany obraz nieszczęsnego świata w lotnych chmurach, wieczna spekulacja" [D, 22].

Pozostaje zatem powrót na ziemię – podmiot przykazuje: „baw się i trzymaj fason, / zadzwoń pojutrze wieczorem" [D, 22]. Droga przez „kopalnie nieba" skończyła się i zatoczyła koło – nic nie zmierza już ku zmianie, ponieważ zmiana stała się stałością, myśli są zbyt ciężkie, by znów wzlecieć w powietrze. Misję „dorośnięcia do niuansów powietrza" podsumowało niezbyt spektakularne lądowanie, czynionym ze świadomością, że przestrzeni prawdziwych obłoków – utopii – nigdy nie osiągnięto. Ich kraina nie istnieje – dotrzeć można tylko do sfery zaborczych słów i ulotnych sensów, które nigdy nie spełnią marzeń o transcendencji. Chmury same nie są więc chmurami, ponieważ stała zmienność nie jest zmiennością: zdobycie nieograniczonych możliwości i pełnego wyzwolenia okazuje się najboleśniejszym z ograniczeń – pozbawieniem szans na rewolucję. Gdy bowiem – sięgnijmy do Heraklita – wszystko ulega nieustannej metamorfozie, w gruncie rzeczy nie ulega jej nic[216].

Podmiot utworu trafia więc do pozbawionej centrum plątaniny, w której nie tyle trudno znaleźć drogę, ile każda z dróg prowadzi donikąd. Nie ma miejsca na historię, kończy się więc ona w momencie, w którym kresu dobiega sam *Esej o chmurach*, poemat podsumowujący nową, nowoczesną rzeczywistość sztuki – przejście od unieruchamiającego chmury mimetyzowania do mimikry sztuki względem nieznających spoczynku obłoków, kiedy to sztuka staje się bardziej „chmurna", niż same chmury. Obłoki stają się wtórne wobec znaków konstytuujących ich radykalną ontologię – znajdujemy się zatem zasadniczo w polu postmodernizmu (warto przypomnieć omawianą we wstępie myśl Baudrillarda!), konstruując je zasadniczo przez pryzmat romantyczny; pomyślmy tu bowiem o chmurach jako romantycznym symbolu kształtowania poetyckiej indywidualności[217].

Poemat ten podąża więc drogą od klasycyzmu (ery reprezentacji i mowy zrozumiałej) przez romantyzm (spojrzenie ku chmurom i pragnienie zbliżenia się do nich) i modernizm (zatracenie się w przestrzeni nieba, przyjęcie charakteru chmur), aż do ich martwego punktu:

---

[216] Jacek Gutorow w cytowanej *Implozji* sugeruje, że Sosnowski jest być może antymodernistyczny, a być może – gotowy do ciągłego podważania języka modernizmu. Zob.: *Implozja*…, dz. cyt., zwł. s. 71-72.

[217] Zob. W. Hamerski, *Śmierć nienaturalna. Przyroda w polskiej i angielskiej poezji romantycznej*, [w:] tegoż, *Ironie romantyczne*…, dz. cyt., s. 177. Badacz zwraca uwagę na fakt, że chmury obrazują w poezji romantycznej antropomorfizowaną logoreę i symbol zapętlenia skojarzonego z cyklicznością rytmów przyrody (Shelley). Jednocześnie odwołuje się on do pracy Marjorie Levinson, która odnosi motyw chmur w poezji Wordswortha do problemu reprezentacji – zasadniczo więc *Esej* Sosnowskiego lokuje go jako kontynuatora poezji romantycznej. Temat ten omawiany jest dalej w odwołaniu do rozpoznań Joanny Orskiej.

labiryntu bez dróg i granic, słów wyzwolonych ze wszelkich zobowiązań, znaków wyprzedzających swe znaczenia. Dociera on więc, podsumujmy, do płynnej nowoczesności – postmodernizmu i jego ideologii niestabilnej formy, widzianej jako mieszanina dyfuzyjnych sensów[218], niejako streszczając w sobie historię przemian sztuki aż do jej postmodernistycznej, dekonstrukcyjnej formy. Czy nie z tego punktu wychodzą zresztą najpopularniejsze linie interpretacyjne utworów Sosnowskiego?

Zacieranie śladów

Kilka stron po *Eseju w chmurach* wydrukowano w *Życiu na Korei* drugi słynny metarefleksyjny wiersz poety. Mowa tu oczywiście o utworze *Czym jest poezja?*, który doczekał się już przekonujących interpretacji[219]. Mimo tego nie sposób pominąć owego tekstu w dyskusji o potransformacyjnym, postmodernistycznym autotematyzmie. Kontynuuje on bowiem linię wspomnianej apofatycznej samozwrotności literatury, która jest istotna nie tylko ze względu na możliwości rozumienia poezjopoglądu samego autora; wpisuje się ona także w nurt modernistycznego autorefleksyjnego krytycyzmu, dyskutując z możliwościami stworzenia dzieła doskonałego oraz wizją scalonej formy.

Zasadniczo interesujący będzie tu więc chwyt przeczenia, którym posługuje się Sosnowski już w pierwszych wersach utworu. Czym zatem jest poezja? – „zapewne nie jest strategią przetrwania, ani sposobem na życie" [D, 24]. Opis przez negację („X nie jest Y") uznać możemy za ontologiczny model autotematyzmu apofatycznego. Skoro nie da się powiedzieć, czym poezja jest, pozostaje konstatacja, jak na pewno nie da się jej opisać – lub też ujmowanie jej w kategoriach takich jak „niejasność, hermetyczność, zagadkowość, dysonansowość, elitarność, wyobcowanie, depersonalizacja, niespójność, pusta transcendencja, brzydota, deformacja, dehumanizacja"[220]. Podobne zabiegi widoczne są na przestrzeni całego tekstu: pomyślmy chociażby o opisujących rozproszenie zarówno świata, jak i sensów linijkach: „ale ten podmuch! / Przeciąg, gdy otwierasz drzwi i wiatr / rozprasza liście, a świat staje dęba / i słowa idą jak confetti w rozsypkę". Wpisują się one znakomicie również

[218] Analizę „nowoczesności" Sosnowskiego przeprowadził Grzegorz Jankowicz, zob. *Sosnowski i nowoczesność,* [w:] *Lekcja żywego języka…*, dz. cyt. Później badacz i poeta poruszyli później także problem jednolitej wizji modernizmu. Gdyby uznawać go za nurt pozbawiony wieloznaczności, Sosnowskiego należałoby od modernizmu odżegnywać; mieści się on jednak – jak zresztą dalej się okazuje – w jego ujęciu dialektycznym lub wielowymiarowym. Zob. *Big bang, jak to się czasem mówi. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Grzegorz Jankowicz,* [w:] *Lekcja żywego języka…*, dz. cyt., s. 180 i dalsze.

[219] Zob. np. M. Jaworski, *Czym nie jest poezja,* [w:] *Wiersze na głos…*, dz. cyt.

[220] E. Kuźma, *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki,* [w:] *Poetyka bez granic,* pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995, s. 49.

w popularne odczytania wczesnej twórczości autora, skupione właśnie na wspomnianych już wątkach dekonstrukcyjnych i, szerzej, poststrukturalnych – przytoczone wyliczenie brzmi właściwie jak wiarygodny cytat z poświęconego Sosnowskiemu tekstu krytycznego.

Przekrojową enumerację cech właściwych liryce określanej przez Hugona Friedricha typowo „nowoczesną"[221], lecz przynależnych – jak można założyć – także literaturze późnej nowoczesności, przytoczył Erazm Kuźma w istotnym szkicu dotyczącym związków negacji i metapoetyki. Poetyka negatywna była – jak przypomina badacz – jedną z trzech dróg literatury postrealistycznej, wytyczonych przez Sandauera w *Samobójstwie Mitrydatesa*. W opinii Kuźmy wymieniane ścieżki nie posiadały jednak równej filozoficznej i literackiej wagi: postrzega on autotematyzm i kreacyjność jako produktywne ścieżki wychodzące ze wspólnego źródła, które stanowi właśnie negacja[222], wynikła z kryzysu wiary w reprezentację i późniejszej proklamacji antymimetyczności sztuki[223]. Literaturoznawca przekonuje dalej o istnieniu trzech różnych poetyk negatywnych, czyli opartych na braku, niepełności czy nieskończoności – są to według niego negacje typu ontologicznego, aksjologicznego i gnozeologicznego. Pierwsza ma opierać się na pytaniu o byt i niebyt bądź kwestionowaniu pewności istnienia; druga wartościować zjawiska literackie przede wszystkim pod kątem niedoboru piękna czy dobra (a więc – mówiąc precyzyjniej – rozpatrywać je w kontekście rozpadu kalokagatii). Trzecia zaś posługuje się dychotomiami rozumu i nierozumności oraz prawdy i kłamstwa[224], co może zresztą służyć otwarciu negatywizmu na lekturę emancypacyjną[225].

Za najistotniejszy dla badania metarefleksyjności u Sosnowskiego uznać powinniśmy zapewne pierwszy ze wskazanych typów negatywności. W kontekście pierwotnej tradycji badań nad jego twórczością, czyli poststrukturalizmu w wydaniu dekonstrukcjonistycznym,

---

[221] Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrz. Wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.

[222] Zob. E. Kuźma, dz. cyt., s. 51.

[223] Sam Sosnowski uznaje natomiast jeden z typów negacji – ontologiczną nieobecność – za zjawisko ponowoczesne. Odnosi to zagadnienie także do „ponowoczesnego" wiersza. Zob. *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski*, „Nowy Wiek" 2001/2002, nr 7/8, s. 39.

[224] Zob. tamże, s. 42.

[225] Warto zwrócić bowiem uwagę na psychoanalityczną interpretację negacji – pomyśleć o przeczeniu i „nicościowaniu" jako analogii do genitalnego „niczego" (tego pojawiającego się na przykład w tytule Szekspirowskiej komedii). Być może więc nie bez powodu mnogie przykłady autotematyzmu negatywnego odnajdujemy właśnie w modernistycznej twórczości poetek – przede wszystkim Urszuli Kozioł i jej koncepcji znikopisu czy niewiersza, ale także u wspomnianej Krystyny Miłobędzkiej czy Barbary Klickiej (tom *nice*). Zob. A. Waligóra, *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller)*, [w:] *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, pod red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowskiej i E. Sołtys-Lewandowskiej, Kraków 2018; J. Gradziel-Wójcik, *„Znikopis" Urszuli Kozioł, czyli arspoetyka jednorazowego użytku*, „Forum Poetyki" 2017, nr 7; K. Wądolny-Tatar, *Wiersz-luka, bezwiersz, znikopis. Negatywny autotematyzm w późnej poezji Urszuli Kozioł*, dz. cyt.; A. Waligóra, *Poezja anestetyczna – „nice" Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33.

właściwie całą twórczość autora *Taxi* można opisać jako swoiście nie-byłą – według licznych krytyków i krytyczek ma ona bowiem unikać jednoznacznej stabilizacji sensów oraz odniesień. Przekonania te wspierały zresztą same wypowiedzi autora na temat teoretycznego i filozoficznego umocowania jego twórczości, w których jednoznacznie przyznawał się do silnej inspiracji pismami Paula de Mana; równie oczywistym tropem interpretacyjnym jest tu oczywiście myśl Jacquesa Derridy[226].

Jak dobrze wiadomo, nurty dekonstrukcyjne filozofii i literaturoznawstwa kwestionowały umocowane w zachodniej metafizyce przekonanie, że element znaczący odsyła bezpośrednio i w sposób stabilny do określonego znaczonego – a zatem że język łączy się „w linii prostej" z rzeczywistością[227]. Zamiast tego, zadłużając się wyraźnie u omówionych już poetów francuskiego modernizmu, proklamowały one demontaż podobnych wyobrażeń i narzędzi ich opisu, co przyniosło przekonanie o poluzowaniu relacji między składowymi struktury symbolicznej. Stąd narodziło się pojęcie nieskończonej semiozy, oddające przekonanie o nielinearnym, rozproszonym i pozbawionym końca dryfie znaczeń czy też kategoria śladu[228]; zastępowały one trwałe i bezpośrednie połączenia znaków z ich odniesieniami poprzez wskazanie na cząstkową, nieoczywistą i niemożliwą do ostatecznego zinterpretowania łączność symbolu z wieloma możliwymi desygnatami.

Oczywiście zaznaczyć należy, że owo przypisywanie symbolom i znakom stałości i bezpośredniości także stanowiło pewne uproszczenie – negacja alegorii jako struktury stabilnej nastąpiła już w późnym oświeceniu, na co wskazywała cytowana Agata Stankowska. Tak czy inaczej, myśl dekonstrukcyjna dotyczyła nie tylko języka filozofii, w którym owe poznawcze klisze miały być najgłębiej utrwalone – wiązała się ona także z literaturą. Najpoważniejszą inspiracją dla przeprowadzenia wewnętrznej dywersji zachodniego stylu myślenia była bowiem sztuka autoreferencjalna, czyli – między innymi – poezja symbolistów, a przede wszystkim wspomnianego Mallarmégo. Umożliwiła ona kontestację „metafizyki obecności" i – mówiąc za de Manem – wyzwolenie się spod jej jarzma poprzez otwarcie gry

[226] Zob. np. I. Stokfiszewski, *Poezja uników*, [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009 oraz syntetyzujący wczesne badania artykuł: D. Bujno, *Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3.

[227] Zob. D. Bujno, *Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego*…, dz. cyt., s. 325-326.

[228] Krytykę recepcji „nieskończonej semiozy" podnosił Stanisław Balbus, wskazując na nieścisłe rozumienie pojęcia w licznych pracach teoretycznych (i u samego Derridy). Zagadnienie to jedynie sygnalizuję, ponieważ nie łączy się ono bezpośrednio z poruszaną tu problematyką, zob. S. Balbus, *Od tekstu do „Tekstu" i z powrotem*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002.

„retorycznych odwróceń", których nie ograniczały dłużej kategorie reprezentacji i odniesienia[229].

Jak jednak widzieliśmy, badacze i badaczki autotematyzmu postrzegali literacką samozwrotność jako zanegowanie referencjalności przez utożsamienie znaczącego i znaczonego, przedstawiającego i przedstawianego. Autotematyzm radykalny niekoniecznie był zatem, warto powtórzyć, naśladowaniem pustki; stanowić miał on zniesienie samego problemu przedstawienia poprzez jej negację, która mogła dokonywać się w trybie syntezy, czyli ontologizacji poziomu naddanego, lub – wchodząc tu niejako w negację drugiego stopnia – poprzez zakwestionowanie istnienia poziomu przedmiotowego, czyli tego, co przedstawiające.

Zabiegi takie odnaleźć można w licznych utworach Sosnowskiego. Jak pisała Joanna Orska, poeta ten cały czas zainteresowany jest rozgrywaniem „dramatu rządzącym fundamentalną ambiwalencją życia i słowa, obietnicą prawdziwego porozumienia i towarzyszącym jej, pełnym rozczarowania odkryciem autoreferencjalności"[230], co czyni go spadkobiercą czy kontynuatorem romantyzmu niemieckiego, powszechnie uznawanego za źródło autotematycznych fascynacji[231]. Cały czas obraca się on jednak w problematyce negatywności – znakomicie widoczne jest to w omawianym już wstępnie *Wierszu (Trackless)*, opublikowanym w tomie *Taxi* pochodzącym z 2003 roku [D, 237]. Przywołajmy go ponownie, poszerzając nieco interpretację:

Wiersz traci pamięć za rogiem ulicy
W czarnym powietrzu brzmią wołania straży
Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać

Nie miałem siostry jak sięgnąć pamięcią
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
W naszej okolicy zgubi się w podwórkach
Nie zna białego ranka Pije w suterenach

Marzy godzinami przy murku śmietnika
Moje ciemne powieki ciężkie są od wina

[229] P. de Man, *Alegorie czytania*…, dz. cyt., s. 63. Podobnie o poezji symbolistów myślał sam Sosnowski. Wskazywał on w wywiadach na ucieczkę od sankcji ideologicznych dla poezji, odnajdywaną – być może – w jej autoreferencjalności, to znaczy przy założeniach, że jest ona absolutnie wolna od wszelkich zobowiązań. Zob. *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?*..., dz. cyt., s. s. 50. Takie autoteliczne ujmowanie literatury nie przesądza zresztą o jej apolityczności – zob. D. Kujawa, *Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów*, „Biuro Literackie" 2017, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzesza-niezastapionych-najemnych-konsumentow/, dostęp: 10.11.2020. Tezy o niemożliwości spieniężenia autonomicznej poezji pojawiają się także w wywiadzie, którego autor udzielił Jackowi Gutorowowi, zob. *Trop w trop…*, dz. cyt., s. 41.

[230] J. Orska, *Czy Andrzej Sosnowski jest poetą romantycznym? O transcendentalnej bufonerii*, [w:] taż, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006, s. 71.

[231] Por. tamże, s. 75 oraz tejże, *Liryka „ex post"*, tamże, s. 58.

Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca
Wiersz nie pamięta domu którego nie było

Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
Idzie bez pamięci i znika bez śladu
Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu

Na uwagę zasługuje paradygmatyczny dla całego wiersza chwyt wskazywania „utraty" (pamięci) i „ucieczki" (z domu) jako głównych cech wiersza, dokonywany bez uprzedniego pozytywnego określenia tekstu w ich obrębie. Jeśli ktokolwiek lub cokolwiek było w stanie skądkolwiek wyjść – miejsce to musi lub musiało istnieć. Jeśli pamięć można stracić – musiała ona być kiedyś aktywna. Jednak w dekonstrukcyjnym trybie lektury zarówno dom, jak i pamięć – rozumiane jako pewnego typu źródła czy umocowania literatury w kulturze, tradycji, historii czy biografii – są jedynie fantazmatami powoływanymi w trybie retrospektywnym. Wiersz istnieje – obcujemy z nim w jego materialnej, znakowej formie; nie wymaga on określenia własnej historii czy tradycji – znaczy ze względu na siebie. Są to oczywiście założenia poststrukturalnej teorii literatury, sugerującej, że każda nawiązana w procesie analizy relacja będzie wtórna wobec bezprecedensowej wolności utworu. W tym sensie omawiany tekst jest zarówno metarefleksyjny – zajmuje bowiem pewne stanowisko względem skonceptualizowanych praktyk interpretacyjnych – jak i, przypomnijmy rozpoznania zawarte w rozdziale wstępnym, autotematyczny.

Istnienie „domu" (zakorzenienia) i „pamięci" (indywidualnej historii wiersza) jest tu przywoływane w trybie przeczenia: wspomina się je w duchu Derridiańskiej metafizyki obecności tylko po to, by natychmiastowo je zdekonstruować. Trudno zatem rozpatrywać charakter tych więzów inaczej, niż w kontekście pojęcia utraty. Jak pisała Joanna Roszak, *Wiersz (Trackless)* nawiązuje do biografii i twórczości ważnego austriackiego poety Georga Trakla, który boleśnie przeżył śmierć swej siostry Grety[232]. Jeśli Greta nie żyje, określenie „siostra" – służące jako pewnego typu nazwa własna, a zatem etykieta konkretnego elementu rzeczywistości – jest określeniem pozbawionym denotatu, słowem odsyłającym do czegoś, co nie istnieje. Tym samym kolejne rzeczowniki (siostra, dom, pamięć) odnoszą się nie do rzeczywistych obiektów, ale do zjawisk anihilowanych lub nigdy nieistniejących, a sam utwór zaczyna działać na zasadzie czysto czasownikowej – jest pełny nieskończonego ruchu, nieustannych gestów ucieczki[233]. Siostry faktycznie więc nie ma – pozostaje tylko pusta nazwa,

[232] Zob. J. Roszak, *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty (w poezji Andrzeja Sosnowskiego)?*, [w:] *Wiersze na głos*…, dz. cyt., zwł. s. 43-44.

[233] Zob. A. Świeściak, *„Tak się obraca świat w nierzeczywistość". O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, [w:] *Lekcja żywego języka*…, dz. cyt.

pozbawiona materialnego odniesienia. Nie ma jednak także – kontynuuje Roszak – samego Trakla[234]. *Trackless, trackl-less* to bowiem umniejszenie utworu o Trakla, przywoływanie postaci poety po to, by samemu przywołaniu zaprzeczyć.

Jak zatem widzimy, omawiany wiersz stać się może uniwersalną instrukcją obsługi postmodernistycznych tekstów. Zawarte w tytule przyporządkowanie formalne wzmacnia więc jego metonomiczną kondycję, właściwą wszystkim utworom w ogóle, zaś wspomniane słowo *trackless* oznacza mniej więcej tyle, co „bezdrożny" lub, w przypadku zwierzęcia, niemożliwy do wyśledzenia. Utwór pozostający w nieustannym ruchu, gubiący się w podwórkach i przemierzający znikające ulice, nie zostawia śladów, które umożliwiłyby odtworzenie jego historii, a zatem właściwie tejże historii nie posiada. Jeśli jego podstawą jest biografia Trakla – śmierć Grety – poprzez zanegowanie odwołania do poety destabilizuje on podstawę własnego bytu, demontuje własną architektonikę. Tym samym niemożliwa do wytropienia jest droga, którą tekst przebył: zaciera on własne ślady.

W przypadku omawianego dzieła faktycznie obcujemy więc z dwoma wierszami w jednym: *Wierszem (Trackless)*, czyli ciągiem znaków sygnowanych przez Andrzeja Sosnowskiego, oraz wierszem-bohaterem, który staje się jednocześnie modelem wszystkich wierszy w ogóle. W pewnym sensie spełniają się zatem Sandauerowskie lęki o rozszczepieniu dzieł samozwrotnych – w innym jednak zostają one rozbrojone. Jeśli bowiem dokonać ekstrapolacji zasady zanikania na wszystkie możliwe wiersze, obejmując nią także ciąg znaków *Wiersza (Trackless)*, to stwierdzić należy, że interesujący nas tutaj tekst sam powinien ulegać zanikowi. Jak jednak widzieliśmy we wstępie – choć jego materialne istnienie zostaje zachowane, mówi o utracie i zapomnieniu, o własnej destrukcji, nie wysuwając żadnych roszczeń pozytywnych. Tym samym, przypominając postawione już hipotezy, staje się on dziełem w pełni (w pustce?) autotematycznym: wyczerpuje się w opisie własnego wyczerpania.

Utwór ten działa więc na zasadzie automatu, przekreślającego każde możliwe pozytywne stwierdzenie; stwierdzenia te istnieją tylko pod przekreśleniem – ich ontologia pozostaje słaba, ale wciąż żywa[235]. Jak bowiem czytamy w wierszu *Trop w trop* z tomu *Stancje*, „a jednak / nawet przez sen zostawiasz ślady i tylko / niektóre z nich są całkiem jasne jak coś / co nie przypomina krwi lub nią nie jest" [D, 74]. Gdyby wiersz (omawiany utwór Sosnowskiego – i każdy inny) faktycznie gubił wszystkie ślady, byłby całkowicie niezrozumiały, jednak nie w sensie słynnego dla poezji współczesnej hermetyzmu, ale raczej absolutnego braku

[234] J. Roszak, dz. cyt., s. 143.

[235] Jakkolwiek fragmenty interesującego nas tekstu zawarte zostały w wierszu *Acte manque* z tomu *Sezon na Helu* – niekoniecznie więc utwory gubić muszą wszelkie możliwe odniesienia.

komunikatywności[236]; utwór taki nie mógłby posługiwać się „tradycyjnym" językiem, gwarantującym podstawową intersubiektywność. Poezja jest wolna od domu, rodziny i pamięci – a zatem od jakiegokolwiek zakorzenienia, jednak samo przywołanie owych pojęć pozwala jakoś usytuować ją w świecie rzeczywistym: pozostawiają one ślady.

W myśli Derridy ślad „stanowi wymazanie siebie, własnej obecności, ustanawia go groźba lub obawa nieodwołalnego zniknięcia, zniknięcia swego zanikania"[237]. Twórczość Sosnowskiego nie jest więc afirmacją całkowitej i ostatecznej negacji: ślady w świecie zanegowanej referencji są ostatnim ratunkiem dla odchodzącej w niebyt historii. W perspektywie dekonstrukcyjnej dzieło autotematyczne jest zredukowaniem wsobnego, doskonale scalonego bytu do rozproszonej resztki – Księga Ludzkości, szczyt metafizycznych roszczeń literatury, zostaje sprowadzona do postaci niemożliwego do wytropienia fantazmatu. *Wiersz (Trackless)* modeluje zatem nicość rodzącą się z ginącego noumenu i usiłuje utożsamić się z nią w pościgu, pozostaje mu jednak cząstkowa, „wspomnieniowa" ontologia. Tym samym negowana Księga i dekonstruujący się wiersz zyskują jednakową strukturę. Odmienną drogą dochodzimy tu więc do wniosków zawartych we wstępie: *Wiersz (Trackless)* realizuje subwersywny, lecz wciąż radykalny autotematyzm.

Tekstowy ślad Księgi upodabnia się jednak także do – przypominając cytowe *Trop w trop* – mechanizmu semantycznego przekształcenia. Retoryczna tropika nie zakładała ostatecznego zakończenia procesu poszukiwania sensów nietypowo użytych wyrażeń, a jedynie wprawienie w ruch modyfikacji znaczenia (de Man). Podobnie w przypadku apofatycznego autotematyzmu pościg służy jedynie przechowaniu odległego, negatywnego wspomnienia przeszłych nadziei. Utożsamienie ostatecznie następuje, dzieje się to jednak poza czasem i przestrzenią tekstu – gdy wiersz się kończy, następuje ostatecznie zrównanie opisu ze skrytą pod nim pustką; wszystkie struktury zostały rozebrane, zatarty został każdy ślad. Pościg rozpocznie się jednak ponownie – wraz z kolejną lekturą tekstu; póki rozwija się ciąg jego znaków, póty w mechanizmie tkwi tygrys.

Autotematyzm apofatyczny powiązany jest więc silnie z krytyką modernistycznej, nowoczesnej metafizyki reprezentacji: jego celem jest nie tyle zrównanie znaczącego ze

[236] Tzw. poezja niezrozumiała była przedmiotem niezwykle ważnej, wspominanej już debaty, w której głos zabrali m. in. Czesław Miłosz, Jacek Gutorow, Jacek Podsiadło i Karol Maliszewski. Dla poglądowego podsumowania zob. A. Niewiadomski, *Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie" 2004, nr 4. Niedawno wątki owe zostały odświeżone przez Ryszarda Nycza, jakkolwiek wydaje się, że omawiana kategoria straciła już w wyniku krytycznej dyskusji poręczność. Zob. R. Nycz, *Zaangażowani i niezrozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5.

[237] J. Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 400.

znaczonym, ile dobitne wykazanie „inności" nieuchwytnego znaczonego, którą możemy jedynie tropić – jak i pozostaje nam tropić chybotliwe sensy językowych modyfikacji. Mieści się to oczywiście w granicach nowoczesnej dialektyki, stąd konsekwentnie mowa tu o Sosnowskim jako autorze nurtu postmodernistycznego lub krytycznego modernizmu – rozwijającym postmodernistyczny autotematyzm. W tym sensie struktura głęboka *Wiersza (Trackless)* jest modelem tekstu autotematycznego odmiennym od modernistycznej wizji scalonej formy, czysto wobec niej subwersywnym. Jako że w utworze zbudowanym na zasadzie negacji warstwa „opisywana" tekstu ulega ciągłej dyspersji, mamy w nim do czynienia wyłącznie z poziomem „omawiającym mówienie"; naprowadza on na istniejący niejako przed ową narracją (czy pod nią – pod słowami opisu) tekst właściwy, stając się jego śladem. Wiecznie ścigany tekst, do którego doprowadziłby opis, trwa oczywiście w trybie warunkowym – zaistniałby, gdyby deskrypcja uległa pozytywnemu wyczerpaniu, co pozostaje niemożliwe z punktu widzenia filozofii języka (oraz niepożądane z perspektywy dekonstrukcyjnej – *vide* dywagacje Paula de Mana)[238]. Tym samym negatywna ontologizacja metarefleksji dokonuje się poprzez wchłonięcie poziomu przedmiotowego – przekreślenie materii wiersza.

Zauważmy jednak jeszcze, że w *Życiu na Korei* oprócz *Wiersza (Trackless)* zawarty został także wiersz zatytułowany po prostu *Trackless* [D, 238]:

I któż to tak pięknie wykonuje
bataliony, desant i pancernych
że w salonie powieści Dekameron – czy tak? –
zwyczajnie wszyscy mdleją i proszą o jeszcze?
oksymoron? Nie musimy być onieśmieleni,
trzeba gruchać, trzeba wdzięcznie słuchać, dzieweczko.

i każdy w swoim czasie bierze posadę w centrali
i każdy układa wcześnie kilka melodii pod balet
dla podmorskich tancerek. A moja syrenka?
jakaś dziwna owocowość wkradła się w twoją bluzkę
po ostatnim praniu – powiedz mi, co to jest? O,
niech skonam. O, nie zgadnę – Deophanteomatic?
księżyc jak zimny prysznic po zachodach słońca.
ciemny brzask na śniadanie z końcem opowieści.

Pobudka w piasku należy już do kina.
ale trzeba by jeszcze poświęcić niebo
z lotu ptaka. W deszcz desant reverse
liryczny na podobieństwo Westerplatte
odlot kropelek, tęcza, uśmiech słońca,
kiedy swoją drogą schodzą czwórkami na plażę
w komplecie. Chodziłoby tu o helską Jamajkę?
Idę czwórkami przed siebie, chodzę i powracam

[238] Na temat lektury owego tekstu w kontekście filozofii języka szerzej pisałam w artykule A. Waligóra, *Kilka uwag o opisie autotematycznym. „Wiersz (Trackless)" Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie filozofii języka*, „Forum Poetyki" 2020, nr 20.

nieprzytomny w Jastarni, budzę się w Juracie
przytomny i zbawiony, na wakacjach –
akcja
niebyła w filmie, który nie może się zerwać,
chociaż raz się zaczął. Raz nawet się zaciął.

Trackless nie stawia pytań o ślady, ponieważ ten obowiązek przejął za niego *Wiersz (Trackless)*. Zgodnie z dyspersyjną strategią omówionego utworu nie warto więc zastanawiać się, co dzieje się z podmiotem przytoczonego tu dzieła, nawet jeśli ten „idzie czwórkami przed siebie, chodzi i powraca / nieprzytomny w Jastarni", a „budzi się w Juracie", nagle „przytomny i zbawiony". Jego działania nie poddają się uporządkowaniu: nie można go tropić, ponieważ nie wytycza on żadnych dróg, nie sugerując nawet ich istnienia; pomiędzy Jastarnią a Juratą nie odciska się żaden jego krok, nigdy nie zajrzymy pod bluzkę, gdzie wkradła się „dziwna owocowość" ani nie spotkamy „podmorskich tancerek". Struktura tropiczna została już puszczona w ruch, sugestie interpretacyjne i zasady ontologii zostały już wyłożone – pozostaje więc jedynie podziwiać samonapędzający się spektakl. Wszak film „raz się zaczął" i „raz nawet się zaciął", niczym zmieniający ciąg formuł automat nieskończony. Pomyślmy tu znów o interpretacji, jakiej Stachura poddał de Mana: autotematyzm dekonstrukcyjny usiłuje pozostać tygrysem, a kiedy już miałby stać się lwem, z ust poety wychodzi jedynie milczenie; film zacina się, a tekst kończy, w ciszy – ciszą – siebie samego dopełnia.

W pewnym sensie więc *Trackless* jest zacierającym ślady wierszem-bohaterem *Wiersza (Trackless)*. *Trackless* z instrukcją obsługi w postaci metarefleksyjnego towarzysza staje się nie tyle lepiej zrozumiały, ile umieszczony w konkretnych ramach interpretacyjnych – sugeruje się tu czytelnikom i czytelniczkom, że nie sposób czytać poezji z nastawieniem na ustalenie jej ostatecznych znaczeń. *Wiersz (Trackless)* jest więc nie tylko utworem opisującym wiersz o bezdrożach, lecz także bezdrożem obejmującym sobą inne teksty, lokującym je w przestrzeni pozbawionej ścieżek. Jednocześnie sam ulega on rozmyciu, bowiem nie zawiera żadnych treści poza negacją. Spełnia się tu zatem wymarzona przez modernizm jednoczesność: dzieło mówi tu o sobie całym sobą, lecz na sposób subwersywny, zanika opowiadając o zanikaniu. Owoc odwróconego autotematyzmu może opowiadać zatem wyłącznie o stracie i odnosić jedynie do pustki, bo tylko istotowy brak „treści" umożliwia utożsamienie „siebie samego" z „opowieścią o sobie". Otrzymujemy więc pusty opis, który nie posiada żadnego denotatu, w perspektywie reprezentacjonistycznej wiersza rzeczywiście więc nie ma: jest samopodważającą się narracją, niebyłą historią o pustce. Koniec opowieści o utracie jest tu więc właściwie jej początkiem – utratą substancjalności samozdekonstruowanego tekstu.

Głowa Gorgony

Omówione dotychczas utwory, uznawane powszechnie za emblematyczne dla metarefleksyjnego wymiaru poezji Andrzeja Sosnowskiego, pozwalają na sformułowanie kilku wniosków. Twórczość ta lokuje się wyraźnie wobec historycznoliterackich i filozoficznych paradygmatów, dyskutując z kategoriami romantyzmu oraz nowoczesności i jej ujęć krytycznych: zagadnieniem języka i jego „wystarczalności", reprezentacją czy postępującą acentrycznością, w tym rezygnacją z wielkich i ostatecznych narracji, takich jak skończona i kompletna interpretacja tekstu. Używając pojęć dekonstrukcyjnych, skupia się ona raczej na „śladach" lub „braku śladów", czym realizuje negatywny, apofatyczny model autotematyzmu, połączony z demontażem klasycznych dla filozofii zachodniej opozycji metafizyki obecności.

Co często podnosiła krytyka, poezji Sosnowskiego trudno nie badać w kontekście intertekstualności – i, jak będzie się tu argumentować, przekładoznawstwa. Jakkolwiek problematyka intertekstualności nie implikuje koniecznie namysłu translatologicznego[239], warto zauważyć, że w przypadku Sosnowskiego sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Nader chętnie nawiązuje on do bowiem poetyk i twórczości, które sam tłumaczył, a nawet dokonuje ich specyficznych przekładów na potrzeby swoich dzieł. Dla niniejszej rozprawy najistotniejszym przykładem takiego „okołoprzekładowego" utworu, łączącego się jednocześnie bezpośrednio z problematyką metarefleksji, będzie poemat o tytule *Cover*, zawarty w tomie *Konwój. Opera* z 1999 roku.

O *Coverze* – oraz jego relacjach z *In Memory Of My Feelings* Franka O'Hary, który jest wskazaną wprost w tekście Sosnowskiego podstawą operacji „coverujących" – napisano już sporo: utwory analizowane i porównywane były przez Tadeusza Piórę, Ryszarda Chłopka, Jacka Gutorowa i Ewę Rajewską[240]. Badacze wskazywali na rozmaite cechy, wyznaczniki i uwarunkowania *quasi*-gatunku coveru, w kontekście muzyki popularnej określającego przede

[239] Zob. E. Kraskowska, *Intertekstualność a przekład*, [w:] *Między tekstami*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego i W. Boleckiego, Warszawa 1992.

[240] Zob. T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy*, [w:] *Lekcja żywego* języka…, dz. cyt.; R. Chłopek, *Kogo śmieszy „Cover"?*, tamże; J. Gutorow, *Kilwater*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007; E. Rajewska, *Kariera coveru*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, pod red. W. Boleckiego i E. Kraskowskiej, Warszawa 2012. Wskazany poemat O'Hary cytuję konsekwentnie w oryginale ze względu na fakt, że to właśnie z wersją anglojęzyczną Sosnowski dialogował. Jak wspominam dalej, polskie brzmienie tytułu to *Pamięci moich uczuć* – przekładu dokonał Piotr Sommer. Zainteresowanych czytelników i czytelniczki odsyłam do jego tłumaczenia (F. O'Hara, *Pamięci moich uczuć*, przeł. P. Sommer, [w:] „Literatura na Świecie" 2015, nr 9-10), jednak w kolejnych podrozdziałach decyduję się nie przytaczać jego spolszczenia, tylko metodą opisową wyjaśniać zawartość krótkich cytatów. Wersja angielska cytowana jest za wydaniem F. O'Hara, *In Memory of My Feelings*, [w:] tegoż, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, red. D. Allen, Berkeley 1995, s. 252-257. W tekście oznaczam je skrótem CP z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

wszystkim piosenki powstałe na bazie innych piosenek. W odniesieniu do literatury, w której covery stanowią według nich specyficzną wersję adaptacji, kładli oni nacisk między innymi właśnie na jego „przekładopodobność" i konieczną „pograniczność" (a więc istnienie na styku dwóch języków, dwóch poetyk). Wskazywali także na istotny kontekst postmodernizmu, który lokuje omawiany typ twórczości na tle kultury popularnej i sprzyja namysłowi nad interteksualnością, możliwą parodystycznością czy (dekonstruowaną) kategorią nowości, zastępowaną przez pojęcie różnicy[241]; jak pisał Gutorow, cover to „utwór w nowej wersji, powtórzenie, lecz bynajmniej nie takie samo"[242].

Jak mogłaby brzmieć wyjściowa hipoteza interpretacyjna, dotycząca ogólnego wydźwięku obu tekstów – stawiana przy założeniu, że *Cover* Sosnowskiego jest coverem *In Memory Of My Feelings* O'Hary, a zatem wchodzą one ze sobą w szeroką relację intertekstualnego i między-językowego dialogu[243]? Zapewne jedną z najoczywistszych propozycji byłoby następujące rozróżnienie: *In Memory*… jest, mówiąc ogólnie, utworem poświęconym doświadczeniu oraz podmiotowości. Sugerują to rozmaite elementy składowe wiersza, opowiadającego o serii przemian i podróży bohatera przyjmującego mnogie tożsamości (w tym – nieludzkie). Każde poszczególne „ja" (*self*) przeżywa własne przygody, rozgrywające się w różnych momentach historii i na rozmaitych kontynentach; opisywane są one poprzez nazwy konkretnych emocji i stanów oraz multisensoryczne deskrypcje poznawanych przedmiotów.

Na taki typ lektury O'Hary nakierowuje nie tylko litera tekstu, lecz także polska recepcja jego twórczości, kojarząca lirykę poety z zanurzeniem w codzienności, doświadczeniowości, prywatności i konkrecie osobistego przeżycia[244]. W zasadzie jednak sama analiza tytułu wyraźnie profiluje interpretację dzieła: obok podmiotowej (prywatnej lub kolektywnej) pamięci pojawia się w nim także znaczące odniesienie do „moich uczuć". Nie tylko zatem skupia to uwagę na emocjonalnym charakterze utworu, ale i wyraźnie podkreśla ich przynależność do określonej postaci, a zatem subiektywizm i ekspresywizm[245].

Zgoła inaczej rysuje się wstępna interpretacja *Coveru*. Jego tytuł jest bowiem niezwykle enigmatyczny – nie odsyła bezpośrednio do problematyki utworu, jak to ma miejsce

[241] Zob. E. Rajewska, dz. cyt., zwł. s. 328-329.
[242] J. Gutorow, *Kilwater*…, dz. cyt., s. 190.
[243] E. Rajewska, dz. cyt., s. 328-329.
[244] Są to cechy najszerzej kojarzone z tzw. o'haryzmem poezji potransformacyjnej, zob. np. J. Orska, *Co to jest o'haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy" 1998, nr 3 (35).
[245] W kontekście ekspresywizmu nie możemy zapomnieć także o dedykacji, którą poeta opatrzył tekst; adresowany jest on do malarki Grace Hartigan. Zob. także M. Perloff, *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago 1997.

w przypadku O'Hary. Nie sugeruje nawet, czego coverem tekst będzie, co w gruncie rzeczy niespotykane zarówno w kulturze popularnej, jak i w praktyce literackiej, o czym świadczy lista przywoływanych przez Gutorowa tytułów składających się na swoisty korpus przykładów owego *quasi*-gatunku[246]. Zamiast tego kieruje on – ponownie – jedynie do kategorii genologicznych, teoretycznych i semiotycznych. Nie przynosi on zatem informacji, czego tekst będzie dotyczył (do czego się w ramach owej coverowej relacji odnosi), ale do jakiej grupy utworów należy go przyporządkować. Przenosi tym samym punkt ciężkości analizy z treści i problematyki na zagadnienia rodzajowe – choć jednocześnie wyjaśnienie, czego coverem jest *Cover*, następuje dopiero w jednej z końcowych partii utworu.

W najogólniejszym i upraszczającym rozumieniu *In Memory of My Feelings* byłoby więc poematem o podmiocie i doświadczeniu, zaś *Cover* – tekstem o innym tekście; tekstem o tekstowości. Zawiązywałoby to sytuację doskonałej sprzeczności: dyskusji znakocentrycznego postmodernisty z emocjonalnym poetą modernistycznym[247]. Należałoby jednak zastanowić się zarówno nad charakterem nawiązywanej przez owe teksty relacji, która – biorąc pod uwagę wskazane różnice problemowe – nie może stanowić prostego naśladowania, jak i nad nietypową autotematycznością poematu Sosnowskiego. Zauważmy bowiem, że skoro zbudowany na strukturze składniowej i rytmicznej utworu nowojorczyka *Cover* odsyła do swego dzieła bazowego, odsyła jednocześnie do samego siebie jako pewnego typu nadbudowy.

Bezpośrednie przywołanie „wzorca" coveru pojawia się w czwartej części poematu, gdzie nawał znaków długiego wiersza porównany zostaje z desantem stonki na polską plażę: „stonka z miejsca przechodzi do ataku jak wiersze Franka O'Hary. / Co to za poemat, długi jak przemarsz dywizji? / Patrzę / i naturalnie w dłoni wyrasta mi butelka z naftą, kiedy ten desant przenika / faszynowe płotki, włazi na wydmy i niknie w głębi lądu za ochronną kosówką / mrowiem wersów «In Memory of My Feelings»!"[D, 121]. Utwór Sosnowskiego lokuje zatem dzieło O'Hary w kontekście kulturowej kolonizacji: ojczyzną poetów, którymi fascynuje się bohater poematu, są wszak położone za oceanem Stany Zjednoczone, a mrowie wersów zyskuje paralelę z mrowiem owadów – stonek, które zgodnie z komunistyczną propagandą amerykańskie siły wojenne miały rozrzucić na polskie ziemie na początku lat 50. Tego typu historyczne i polityczne nawiązanie koresponduje oczywiście z następującą w latach 80. i 90.

[246] Zob. E. Rajewska, dz. cyt., s. 324; badaczka przytacza tam przykłady podane przez Gutorowa podczas warsztatów literackich.

[247] O twórczości O'Hary w kontekście modernizmu pisał Pióro, zob. tenże, *Frank O'Hara and the ends of modernism*, Warszawa 2013.

„amerykanizacją" polskiej poezji, o jakiej tyle pisała wówczas krytyka, widząca w anglosaskich inspiracjach podwaliny „barbarzyńskiego" nurtu nowej liryki[248].

Zwróćmy jednak uwagę nie tylko na kontekst socjologiczny i kulturowy owej inwazji, ale i na to, co z rzeczonym poematem czyni sam bohater. Czytamy bowiem dalej: „nie chciałbyś tego zrobić, Piotrze? / Jeszcze tylko kwadrans szkunera. / On płynie tak bardzo daleko. / Sens, / serce / arktycznego konwoju, jeśli to *move is to love* (…)" [D, 121]. Pod imieniem Piotra trudno nie rozpoznać Piotra Sommera, tłumacza poezji amerykańskiej, który wydał słynny zbiór przekładów Franka O'Hary najpierw w postaci tematycznego numeru „Literatury na Świecie", później zaś – jako wybór *Twoja pojedynczość*. Warto zresztą nadmienić, że kilkanaście lat po wydaniu *Konwoju* Sosnowskiego Sommer faktycznie opublikował spolszczenie *Pamięci moich uczuć*, jednak ze względu na „dwujęzyczny" charakter dialogu pomiędzy omawianymi poematami rezygnuje się tu z przywoływania owego tłumaczenia[249].

Odwołania dotyczą tu zatem nie tylko życia literackiego ówczesnych czasów: poemat zawiera także – mimo wskazanej wcześniej niewytłumaczalności – pewnego typu metarefleksyjne „tłumaczenie się" z własnej postawy twórczej[250]. Sosnowski nie przekłada utworu O'Hary, a jedynie bazuje na jego rytmicznym i – w pewnych wypadkach – semantycznym szkielecie[251], zastanawia się natomiast, czy pracy tej nie może podjąć się ktoś inny. W tym sensie dokonuje się tu niebezpośrednie, unikające racjonalnej konceptualizacji ujęcie własnej twórczości. Wydaje się bowiem, że tym, co przesądza o rezygnacji bohatera-autora z przełożenia amerykańskiego poematu, jest szeroko pojmowany sentyment – widziany przede wszystkim w ujawnianym emocjonalnym nastawieniu podmiotu do tekstów, wobec których nie umie on przyjąć postawy zdystansowanej, ale także w nieustającym, choć krytycznym przywiązaniu do dawnych wzorców pisarskich czy wreszcie indywidualnej definicji poezji samego Sosnoswskiego.

---

[248] Zob. np. K. Koehler, *O'haryzm*, „Brulion" 1990, nr 14-15.

[249] Zob. F. O'Hara, *Pamięci moich uczuć*…, dz. cyt.; zob. przypis 41.

[250] W tym miejscu nadmienić warto także, że istotnym i ciekawym rodzajem wypowiedzi metarefleksyjnych są właśnie tłumackie „tłumaczenia się" z przekładów, omawiane przez cytowanego Jerzego Świętcha. Słynnym przykładem takiej praktyki jest oczywiście *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia* Stanisława Barańczaka („Teksty Drugie" 1990, nr 3). Szanse konceptualizacji tłumackiej samoświadomości analizowałam też w artykule: A. Waligóra, *Ja tłumaczę – Ja piszę? O przekładzie wierszy autotematycznych*, „Porównania" 2020, nr 1 (26).

[251] Obszerną analizę porównawczą obu tekstów zaproponowałam w artykule: A. Waligóra, *Poeci, afekty i miejsca wspólne, czyli „In Memory of My Feelings" Franka O'Hary i „Cover" Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie autotematycznej*, „Forum Poetyki" 2019, nr 17.

Co dobrze rozpoznane w krytyce, konwój – znajdujący się w tytule tomu, z którego pochodzi *Cover* – oznacza akt przewozu, transportu cennej wartości z miejsca na miejsce[252]. Konwojem, o którym pisze tu autor, jest zaś poezja przenosząca dziedzictwo nowoczesności w jego krytycznym wymiarze. Dzięki temu sam utwór staje się wydarzeniem, spektaklem pożegnania; do kresu jego trwania, do końca jego lektury – przez około kwadrans – należy pożegnać się ze sposobem, w jaki funkcjonowała literatura przez ostatnie stulecia, i powitać to, co nowe[253]. Napływająca zza oceanu stonka, jakkolwiek skojarzona z desantem nieprzyjacielskich sił i niepowstrzymaną energią konkwisty, niesie więc w sobie obietnicę przyszłości. Jak wybrzmiewa w dalszej części tekstu: „wyglądają na roboli wyobraźni, te chrząszcze, / i przynoszą mi szum fal, w których zakochałem się jako wisielec" [D, 121]. Cytat ten przywołuje oczywiście skojarzenie ze znanym przysłowiem – „co ma wisieć, nie utonie", co wspiera intertekstualne nawiązanie do „szukającego szubienicy" podmiotu tekstów Rafała Wojaczka. Wojaczkowy wisielec – pisarz wychowany na Wojaczkowej poezji wisielca – zakochuje się w wodzie, która nigdy nie przyniesie mu śmierci; przez ocean ten, medium pomiędzy Europą a Stanami Zjednoczonymi, dostarczane są mu bowiem świeże inspiracje.

Poemat w jednej z możliwych interpretacji ujmowałby zatem zmierzch pewnej epoki, „zdeklasowanie klasyki", przygaśnięcie paradygmatu romantycznego, nieustannie wskrzeszanego przez emocjonalne przywiązanie do jego ideałów – aż do ostatecznego desantu nowości[254]. Rozpoznania takie wspierają zresztą eseje autora, w których mowa o zakończeniu pewnej wspólnotowej przygody marzycieli, czyli romantyzmu; nawet jeśli projekt grupy szaleńczych „książąt na obłokach" uległ przedawnieniu, jego odwagę należy uszanować – szkuner-nowoczesność trzeba godnie pożegnać, gdy ostatecznie odpływa[255], zaś Sosnowski żegna go nie tyle z szacunkiem, ile z iście operowym sentymentem[256].

---

[252] Zob. T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy*…, dz. cyt., zwłaszcza s. 108-109, gdzie brzmi np. „w etymologii słowa «konwój» Sosnowski zaznacza, że «przez wieki towarzyszyć, prowadzić, eskortować» brzmiało tak samo, jak «przekazywać, dawać, komunikować» (…).«Konwój» to narracja historyczna, aczkolwiek kryjąca swój historyczny i polityczny sens w rozmaitych fantasmagoriach (…)".

[253] Kwadrans jest motywem powtórzonym w wierszu *We love you* z tomu *Zoom*, gdzie czytamy: „Ktoś był sentymentalny i mówił dokładnie / kwadrans na metaforę, potem możesz spadać, / kwadrans do pociągu, potem musimy już lecieć w swoje ciemne strony (…)" [D, 221]. Wydaje się zatem, że owo określenie czasowe jest z jakiegoś powodu dla poety ważne, zawsze wiążąc się właśnie z pożegnaniem. Według Joanny Orskiej w *We love you* taki zabieg ma charakter nadający realizmu, zob. *Czy Andrzej Sosnowski jest poetą romantycznym?...*, dz. cyt., s. 84. Cały *Cover* pełny jest zresztą określeń godzinowych – na szczególną uwagę zasługuje zapewne odliczanie do jakże symbolicznej północy zawarte w drugiej części poematu [D, 118].

[254] Por. z M. Janion, *Zmierzch romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki" 1963.

[255] Zob. A. Sosnowski, *„Najryzykowniej"*, Wrocław 2007.

[256] Pomyślmy o tym w kontekście suponowanej przez Karolinę Felberg i Alinę Świeściak melancholii autora, zob. K. A. Felberg, *Melancholia i ekstaza. Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Warszawa 2009; A. Świeściak, *Melancholia ponowczesna. Andrzej Sosnowski*, [w:] taż, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010. Według Hala Fostera melancholia łączy się zresztą bezpośrednio z kryzysem porządku

Cover metarefleksyjnie ustanawia zatem nowe ramy funkcjonowania literatury. Omawia je w kontekście wyczerpania pewnych wzorów i konwencji myślenia, które jednocześnie stanowi też otwarcie pola – być może przymusowe – dla rozprzężonej, chaotycznej masy świeżych wpływów i form. Owo poromantyczne, postmodernistyczne rozprzężenie widać znakomicie w porównaniu poematu z *In Memory*… O'Hary, gdzie mnogie tożsamości „ja" spajane są przez określone, milczące centrum. U Sosnowskiego takiej instancji brakuje lub jest ona w stanie permanentnego zagrożenia – to dlatego potrzeba jej „eskadry i eskorty", a broń „nie jest biała" [D, 117]: *Cover* jest poematem pełnym lęku, fortyfikacją, którą usiłuje wznosić zakochany w falach podmiot.

Być może Sosnowski szydzi tu nieco z konserwatywnych, niechętnych wobec desantu amerykańskiej poezji krytyków lat 90.; być może jednak wskazuje na fakt, że – mimo fascynacji tym, co kryje się za oceanem – pamięć czci tu uczucia, które skierowane były w zgoła innym kierunku, to znaczy wstecz. Warto przypomnieć, że Sosnowski zaaplikował do współczesnej literatury znany z tradycji niemieckiej podział na poezję naiwną i sentymentalną, za naiwną uznając lirykę wyznającą wiarę w język autentyczny, w tym – wciąż powiązany z przekonaniem o możliwościach referencji; sentymentalna była zaś według niego ta twórczość, która takich nadziei jest pozbawiona, i to ją poeta cenił wyżej[257].

Choć więc sentyment w jego poemacie można pojmować prosto – jako tęsknotę za tym, co przeszłe – w *Coverze* przyjmuje on także wymiar dyskusji z problemami znakowego odniesienia. Dzieje się tak już poprzez motto utworu, zaczerpnięte od Augusta Strindberga: „na witrynie zakładu widzę wymalowane moje inicjały: A.S., unoszące się na srebrzystobiałym obłoku, a ponad nimi łuk tęczy" [D, 117]. Analogia między inicjałami obu pisarzy problematyzuje tu kwestię autorstwa oraz – powróćmy do jednego z kluczowych zagadnień rozprawy – znakowych odniesień. Jeśli August Strindberg i Andrzej Sosnowski posiadają jednakowe inicjały, skąd wiadomo, do kogo odnosiła się wypowiedź Skandynawa? Czy poprzez umieszczenie w *Coverze* inicjały te nie stają się własnością Sosnowskiego? Czy imię – a raczej skrót imienia – wciąż identyfikuje podmiot, skoro noszą je także inne podmioty? Czy język mówi prawdę o rzeczywistości, skoro wiele desygnatów kiepsko przystaje do stabilnych etykiet mowy (obłoki i nietrwała tęcza)?

---

symbolicznego – być może więc także z porządkiem symbolu, reprezentacji. Zob. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 195.

[257] Zob. A. Sosnowski, *„Apel poległych": O poezji naiwnej i sentymentalnej*, „Kresy" 1993, nr 16; zob. także J. Orska, *Czy Andrzej Sosnowski jest poetą romantycznym?*..., dz. cyt., s. 76 i dalsze.

Problematyka ta rozciąga się na zagadnienie wspomnianej już relacji pomiędzy poezją Sosnowskiego i poematem O'Hary. O ile bowiem „zwyczajne" covery zachowują oryginalne słowa i melodię bazowych tekstów, modyfikując jedynie inne brzmienia, tonacje czy style, o tyle omawiany poemat nie wprowadza żadnych innowacji w zakresie melodii czy poetyckiej konstrukcji; Sosnowski niemal idealnie ekwiwalentyzuje rytm tekstu, zmienia jednak jego treść. Tym samym nie naśladuje *In Memory of My Feelings*, lecz powiela jego budowę – *Cover* staje się w istocie palimpsestem, dziełem nadpisanym na skończonej już architektonice, lecz obdarzonym autonomią. Koresponduje to oczywiście z tytułem: „cover" to nie tylko wspomniany już utwór stworzony na bazie określonego wzorca. W formie czasownikowej słowo to oznacza także czynność zakrywania – poemat Sosnowskiego zakrywa więc szkielet utworu O'Hary. W tym sensie tytuł nie jest intertekstualny, lecz metarefleksyjny, odnosi się bowiem do kluczowego artystycznego chwytu, jaki zastosował jego autor.

Zauważmy ponadto, że – wracając do nieoczywistej autotematyczności omawianego poematu – specyficzne „tekstualne" tytułowanie okazuje się walką o niepodległość dzieła, odrywającą to, co reprezentujące (utwór Sosnowskiego) od reprezentowanego (poemat O'Hary). Tekst o tytule *Cover* zawsze bowiem nazywać będziemy najpierw *Coverem* Sosnowskiego, dopiero potem zaś coverem tekstu nowojorczyka. Biorąc zresztą pod uwagę zanalizowaną specyficzną relację „konstrukcyjnej" tożsamości, *Cover* odsyłający do *In Memory of My Feelings* odsyła nas w istocie do swojej własnej struktury; architektonika obu utworów jest wspólna, a zatem mamy tu do czynienia z zupełnie oryginalnym rodzajem autotematyzmu: dziełem będącym swoim własnym coverem, inną wersją siebie.

Dokładniejsza analiza poematu O'Hary podsunąć może jeszcze sporo interesujących w tym zakresie wniosków; zauważmy, że zawarta w tytule omawianego tekstu fraza „in memory of [someone/something]" (tłumaczona jako „ku pamięci") jest spotykana przede wszystkim na nagrobkach. Czyni to z centralnego tutaj wiersza specyficzny rodzaj epitafium – epitafia są zaś, odwołajmy się do światopoglądu antycznego, czymś więcej, niż tylko napisami. Jak wskazywał Robert Pogue Harrison, „dla Greków grób nie był wyłącznie jednym z wielu znaków, ale znakiem źródłowym znaczenia, stoi zamiast tego, co stoi w nim"[258]. Tym samym *In Memory of My Feelings* – który podobnie jak *Esej o chmurach* mierzy się z problemem adekwatnej reprezentacji nietrwałości – okazuje się czymś więcej niż naśladowaniem przemijających doznań. Epitafia są zarówno materialnymi obiektami połączonymi z nagrobkiem, jak i zastępstwem nieobecnego: posiadają zatem podwójną ontologię, która nie

[258] R.P. Harrison, *The Domination of the Dead*, Chicago-London 2003, s. 21, cyt. za K. Trzeciak, *Posągi i utopie*…, dz. cyt., s. 500.

wyczerpuje się wyłącznie w przedstawieniu. Jak pisze Harrison, „jego moc referencji to siła znaczenia faktu przemijania, które jest utrwaleniem”[259].

Poemat O’Hary mierzy się więc z zagadnieniem upamiętnienia – szansą na reprezentację tego, co ze swej natury żywe i zmienne. Dlatego też bohater może pytać, co pozostanie przy życiu, gdy zgasną światła („but who will stay to be these numbers / when all the lights are dead?” [CP, 254]): doświadczenia skojarzone są u niego z ulotnymi rozbłyskami. Budzi to oczywiście skojarzenie z omawianym przez Adorna problemem fajerwerku (*apparition*) w sztuce XX wieku. Filozof przekonywał wszak, że wszystko, co istotne, po nowoczesności – po wielkiej wojnie – traci stałą ontologię. Może ono jedynie rozbłyskiwać i momentalnie gasnąć[260]. Poemat „pamięci uczuć” posiada zatem i wymiar całkiem poważny: można go interpretować w kontekście traumy, którą przeżył jego autor – uczestnik walk w latach 40. i świadek zimnej wojny.

Śmierć, której tak lęka się bohater tekstu, kryje się jednak nie tylko w zapomnieniu, ku któremu postępują wszelkie prze-życia, ale i pamięci, która nie potrafi zachować właściwej strumieniowi życia feerii barw oraz rozświetlających go raz po raz iluminacji. O’Hara obserwuje tu bowiem niesamowitą zmienność podmiotu, zarówno czasową (bohater dorasta, zapuszcza brodę, zmieniają się jego relacje ze światem i ludźmi), jak i jakościową (niektóre z wcieleń „ja” są delikatne i kruche, inne – złe i okrutne); scenerią zmian staje się zaś, zanotujmy na marginesie, ocean. „Ja”, które posiada tak wiele możliwych wcieleń, staje się ostatecznie niepoznawalne („what blood’s / in me, I feel like an African prince I am a girl walking downstairs” [CP, 256]). Ostatecznie więc – wymieniwszy najróżniejsze stany, z którymi się identyfikuje, nie uznając jednak w pełni żadnego – bohater poematu przypisuje sobie całkowicie nietrwałą i mglistą kondycję („I am the light mist / in which a face appears / and it is another face of blonde” [CP, 254]). Kumuluje się w nim bowiem bagaż wszelkich doświadczeń, przekazywany mu przez wspomnienia i przodków; sam traci więc substancjalność i ulega ciągłym metamorfozom. Dzięki temu zyskuje on pokrewieństwo z centralną dla utworu figurą węża („And now it is a serpent’s turn. / I’m not quite you, but almost, the opposite of visionary. / You are coiled around the central figure, / the heart / that bubbles with red ghosts, since to move is to love” [CP, 256]). Wąż ten – jedno z wcieleń podmiotu – pozostaje w nieustannym ruchu, krążąc dookoła kluczowej figury, którą uznać możemy za niepoznawalny rdzeń „ja”. Czyni go to oczywiście podobnym do mitycznego

[259] Tamże.

[260] Pisał o tym m. in. Karol Sauerland, zob. *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno*, przeł. A. Wołkowicz, „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 7.

Uroborosa, symbolu wiecznego powrotu, posiadającego jednoznaczne konotacje z autotematyzmem.

Zwróćmy uwagę na to, jak opisana zostaje kondycja węża, stworzenia otaczanego niesławą już począwszy od Biblii. Gad odczuwa siebie całym sobą: gdy rusza głową, jego „pięty" także zmieniają położenie („when you turn your head / can you feel your heels, undulating? that's what it is / to be a serpent" [CP, 256]). Tym samym wszelkie ruchy czy obroty postaci – wyraźna staje się tu wieloznaczność czasownika *to turn* – okazują się ujęciem jego somatycznej „spoistości". Pozostaje on wiecznie ruchomy, lecz jednocześnie doskonale scalony – tymi samymi słowami opisać moglibyśmy także produkt spełnionych marzeń o autotematyzmie, czyli samonapędzający się tekst. Nie przekonuje się tu, że stworzenie podobnego dzieła jest marzeniem wyrażonym w tkance omawianego utworu – analizowany poemat opowiada się bowiem nie za tekstem, a za życiem: jego celem jest raczej dyskusja nad możliwościami sztuki, a nie stawianie czoła wyzwaniom reprezentacji. Nie zmienia to jednak faktu, że *quasi*-Uroboros podatny jest na lekturę autotematyczną, w wierszu O'Hary obrazując relację pomiędzy skończonymi możliwościami literatury i niesprowadzalnym do żadnej stałej reprezentacji bogactwem historii i doznań samego bohatera.

Wąż deklaruje przy tym, że nie zdradził czytelnikom i czytelniczkom najpiękniejszych fragmentów swej historii – i że nie ujawni ich już nigdy. Nadchodzi bowiem ostatnie pożegnanie bohatera, które skazuje na zapomnienie wszystkie nieopowiedziane historie („and yet / I have forgotten my loves, and chiefly that one, the cancerous / statue which my body could no longer contain" [CP, 257]). Musi on więc pozbyć się siebie samego: zrzucić skórę i uformować ją w artefakt („against my will / against my love / become art" [CP, 257]). Przeciwko swej woli i popędom – dwóm odwiecznym czynnikom ruchu – kolejne z jego wcieleń zastyga zatem w pomnik upamiętniający uczucia, wszelkich doświadczenia i doznania, które zgromadził. Wszelka re-prezentacja postrzegana jest tu zatem jako negacja bycia: poemat zaś – wróćmy do tytułu – stanowi jego pół-żywe epitafium.

Podmiot stwierdza w finale poematu, że by ocalić węża konieczne jest zakończenie samego dzieła, które inaczej ujawniłoby wszystkie jego tajemnice i zatrzymało strumień życia („and I have lost what is always and everywhere / present, the scene of my selves, the occasion of these ruses, / which I myself and singly must now kill / and save the serpent in their midst" [CP, 257]). Bohater musi zatem unicestwić własne pragnienie unifikowania doświadczeń, bowiem wąż, pierwsza istota, która wywołała na świecie ruch, poruszenie i zmianę, musi przetrwać. Tym samym okazuje się, że nie tyle wąż jest wcieleniem podmiotu, ile podmiot wcieleniem węża; stwór ten potrzebuje wiecznie otwartych możliwości działania, a zatem

karmi się śmiercią i ponownymi narodzinami. „Ja" umiera więc, by życie mogło trwać dalej – pozostawia po sobie poemat, który uzmysławia ów wieczny ruch, lecz ostatecznie go nie zatrzymuje. Skończony utwór staje się własnym nagrobkiem, pozostawia jednak wizję przyszłości, która tylko dla niego skończy się śmiercią, świat pozostawiając wciąż gotowym na nowe losy.

Pomyślmy o tym jeszcze w kontekście znamiennego finału drugiej części poematu, gdzie bohater spotyka się z Meduzą („and presently the aquiline serpent comes to resemble the Medusa" [CP, 253]), najmłodszą z trzech Gorgon – mitologicznych potworów. Postać tę w odróżnieniu od jej starszych sióstr można było zabić; jako jedyna posiadała także zdolność do zamiany żywych stworzeń w kamień; wystarczyło do tego jej spojrzenie. Według Katarzyny Trzeciak „siła Meduzy", która jest w stanie doprowadzić do petryfikacji życia, stanowi przeciwwagę metarefleksyjnego mitu o Pigmalionie. „Kompleks Pigmaliona" dotyczył niespełnialnych marzeń nowoczesnych artystów dotyczących ożywienia dzieł sztuki; „siła Meduzy" oznaczała zaś przemianę żywego w „nie-martwe". Jak podsumowuje badaczka, fantazje dotyczące skamienienia (i ożywienia) stanowiły konsekwencję przekonania o pewnym witalnym nadmiarze. „Nadmiar życia" prowadził bowiem albo do pragnień ożywienia martwego, albo też – w formie przestrogi – do wyobrażeń nieuchronnej kary wymierzanej za egzystencjalną nadwyżkę energii[261]. Dokładnie taka logika kryje się za *In Memory of My Feelings* – nadmiar życia, ekspresyjna afektywność grozi petryfikacją, wiecznie ruchliwy wąż zamienia się w emblemat reprezentacjonistycznego potwora. Trzeciak wskazuje jednak, że zamiana w kamień nie oznaczała koniecznie śmierci: możemy postrzegać ją po prostu jako kolejny etap życia, jedną z licznych opisanych przez Owidiusza metamorfoz bytu[262]. W tym sensie sztuka nie staje się samobójstwem życia, ale jego przedłużeniem – żywym, choć nieruchomym.

Jakie znaczenie ma owa pogłębiona lektura poematu nowojorczyka dla badań nad polskim autotematyzmem lat 90.? Zauważmy, że w bliskiej interpretacji dialoguje on z wieloma problemami wskazanymi we wstępie i poprzednich podrozdziałach niniejszej części, a przede wszystkim z kategorią reprezentacji. Czy rozpoznania te wpływają w jakiś sposób na zaproponowane interpretacje utworów Sosnowskiego? Oczywiście poemat O'Hary rozpatrywany w kontekście problemów *mimesis*, a przede wszystkim „używotnienia" artefaktów, łączy się z poruszanym przez sam tytuł utworu polskiego poety zagadnieniem ciągłości tradycji i pożegnaniem pewnego okresu historii.

[261] Zob. K. Trzeciak, *Posągi i utopie*…, dz. cyt., s. 185-186.
[262] Zob. tamże, przypis na s. 185.

W *Coverze* statek – marynistyczny analogon konwoju i zarazem emblemat romantycznej poezji – odpływa: jest już jedynie wrakiem, nastaje „noc szkunera", „święty spokój" daje się „życiu", wszak „on", szkuner, „płynie tak bardzo daleko" [D, 121], a morze wysycha w zarośniętą sadzawkę. Jak u O'Hary: entelechią bohatera (węża, statku) jest ruch. By jego ruch utrzymać – kosztem utraty (w) teraźniejszości – należy pozwolić mu odejść. Gdy projekt nowoczesny przestaje być produktywny, dawne „życiorysy" należy „posłać na dno" i tym samym ocalić szkuner „«w zamieci»" [D, 122], dokładnie tak, jak należało zabić uczucia, by ocalić uczucia (we wspomnieniu) i zabić węża, by uratować węża.

Następuje więc koniec: szkuner – nowoczesność – odpływa, odchodzi w niebyt. Jak u nowojorczyka przeszłe doświadczenia otrzymują jednak specyficzne, drugie nie-życie w postaci własnych epitafiów, tak i u Sosnowskiego przeszłość nie trafia do mauzoleum; paralele pomiędzy omawianymi utworami są znacznie głębsze, niż sugerowali to dotychczasowi badacze i badaczki. Pewna formacja zostaje wyparta – czy raczej musi się odsunąć, aby zachować swój kształt: zmienna, wieloaspektowa i płynna nowoczesność nie może się zatrzymywać, jeśli ma pozostać sobą. Podmiot *Coveru* żegna się z nią jednak słowami „to do zobaczenia", dodając także: „nie zapomniałem o niczym, i głównie o niczym, tej fantastycznej / rzeźbie, którą przynosi mój niewiarygodny giermek / poniekąd śniąc/ skądinąd śniąc" [D, 122]. Pomyślmy tu o aktywnej nicości z *Wiersza (Trackless)*; o wpisanej gdzieś w życie pustce, nieodwołalnej składowej bytu i nowoczesnej dialektyki. Choć więc martwota jest na łowach, gotowa podporządkować sobie to, co żywe, na niebie pojawiają się „fajerwerki wnętrza śmierci", blade ćmy zdziwione są „nostalgią / za ogniem, zdziwione nieobecnością ognia w zimnych ogniach" [D, 119] – nowoczesność trwa na pewien paradoksalny, mortualny sposób. Dokładnie tak, jak u O'Hary: aby to, co wiecznie zmienne mogło żyć, trzeba pozwolić mu się zmieniać, a więc także – odchodzić.

Trwa zatem po-nowoczesność, post-modernizm: dialektyczne życie przeszłości. Znaki nie dążą już do pewnej prawdy, ale „grają na zwłokę, szukając gruntu pod glosami", w „porządku rytmu, który poszedł w pięty", „byle dalej od tanecznej prawdy" [D, 119]. Ludyczne roztańczenie literatury pokrywa pustkę i niewiedzę poety-„smarkacza", nieskończone łańcuchy znaków, które nigdy nie dosięgają swych znaczeń, rozprzestrzeniają się jak ekspansywna stonka – jak pleśń – i obejmują wszelkie przestrzenie miejscowe i zamorskie. Podmiot trwa zaś w tym wszystkim zagubiony i pozbawiony kotwicy: wszak „pod życiorysami / kręci się amator regat", „brnie po uszy w bagnie" [D, 119], żyjący mimo śmierci, oddychający mimo braku powietrza, patrzący na świat jako na panoramę, choć okno ma tylko owadzie – niewytłumaczalny.

Wieże Babel

Dotarliśmy znów do kategorii niewytłumaczalności, za pomocą której autotematyzuje siebie podmiot *Coveru*. Zmotywować może to ostatecznie do zbadania zapowiadanych połączeń pomiędzy literaturą w przekładzie a tekstami autotematycznymi; nie zapominajmy bowiem, że dialog nawiązany pomiędzy omawianymi tekstami jest rozmową prowadzoną w dwóch językach.

Warto przytoczyć tu jeszcze raz fragment rzeczonego *In Memory of My Feelings*, opisujący zamknięcie bohatera na cudze opowieści („Manfred climbs to my nape, / speaks, but I do not hear him, / I'm too blue" [CP, 253]) i zestawić go z wersami Sosnowskiego, w których pojawia się wspomniane pojęcie: „Kapitan Nemo staje obok mnie / i coś tłumaczy, ale ja nie słyszę, / jestem niewytłumaczalny" [D, 117]. Teksty różnią zarówno przywoływani bohaterowie – choć biorąc pod uwagę historycznoliterackie proweniencje podmiana Byronowskiego Manfreda na bohatera *Stu tysięcy mil podmorskiej żeglugi* nie jest aż tak radykalna – jak i wykonywane przez nich czynności oraz podmiotowe reakcje. Manfred mówi, kapitan Nemo tłumaczy; jak „ja" O'Hary nie umie słuchać romantycznych wynurzeń o rozbuchanej emocjonalności, samo bowiem musi rozprawić się z własną afektywnością oraz możliwościami jej figuracji, tak „ja" u Sosnowskiego nie słucha tłumaczeń, ponieważ samo jest niewytłumaczalne. Szanse zrozumienia przekreślone zostają więc nie dzięki obojętności bohatera, ale dzięki jego obiektywnej kondycji: podmiot sam dla siebie jest nieprzejrzysty, a zatem nie słucha żadnych wyjaśnień.

Z jednej strony owa jasność łączy się z samymi problemami epistemologicznymi ponowoczesnego świata – pokawałkowana, wariantywna i niestabilna tożsamość podmiotu warunkuje niemożliwość dotarcia do jakiejkolwiek pewności. Mamy tu więc do czynienia z tłumaczeniem jako kategorią interpretacyjną, kojarzoną z hermeneutyką i alegorezą – w takiej perspektywie cytowany fragment byłby zatem pytaniem o samą możliwość poznania, która, przypominając rozważania ze wstępu, łączy się z problematyką przedstawienia i kryzysem oświeceniowego optymizmu. Warto odwołać się tu do słynnej tezy Ludwiga Wittgensteina, przepisując ją na język *Coveru*: wszystko, co warte powiedzenia, jest niewyrażalne; najistotniejszy rodzaj wiedzy jest niewytłumaczalny.

Niewytłumaczalność prowadzi jednak także z powrotem do badań nad przekładem, do których nawiązywali badacze i badaczki „coverowej" twórczości Sosnowskiego. Analogia ta domaga się jednak pewnych wyjaśnień. Przypomnijmy, że ontologię dzieła autotematycznego da się interpretować w kontekście Derridiańskiej metafizyki obecności – gdy jest to dzieło

„pozytywnie" autotematyczne, sytuuje się ono względem owej kategorii polemicznie. Gdy jednak jest to autotematyzm negatywny lub niespełniony, wpisuje się on w założenia słynnego ontologicznego demontażu. Tego typu zjawiskiem jest *wiersz doskonały* Krystyny Miłobędzkiej, potraktowany jako model przyszłego, faktycznie „doskonałego" wiersza osiągającego metarefleksyjność „horyzontalną"; w ujęciu reprezentacjonistycznym i negatywnym można byłoby, że zastępuje on tekst, który powinien istnieć, będąc jego niedoskonałą kopią.

Podobne myślenie dotyczy jednak także reprezentacjonistycznych wizji przekładu literackiego – analizowane jest w znanych esejach Derridy *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna* oraz *Wieżach Babel*. W drugim z wymienionych esejów francuski filozof przekonuje między innymi o tym, że kategoria biblijnej wieży posiada nieredukowalną podwójność, która uniemożliwia jej prostą reprezentację: z jednej strony jej pojęcie oznacza faktyczną wieżę, z drugiej zaś pozostaje określeniem figuratywnym i przenośnym, niedokończonym emblematem niedokończenia, nie-scalenia i rozpadu. Jak pisze Derrida, „Babel ma oznaczać nie tylko nazwę własną, referencję czystego *signifiant* do pojedynczego istnienia – skąd wynika nieprzekładalność – ale referencję do nazwy potocznej odniesionej do uogólnienia sensu"[263]. Sensem tym jest zaś niemożliwa przekładalność: znaczenia wieży Babel – pierwsze, sugerujące możliwość reprezentacji zjawiska przez nazwę własną, oraz drugie, zaprzeczające szansom reprezentacji – wzajemnie się wykluczają; zanegowany zostaje zatem cały niewinnie referencyjny model przekładu.

Podobne wątki pojawiają się także w *Jednojęzyczności innego*: jak czytamy w słynnych passusach owego eseju, „mam tylko jeden język i nie jest to mój język", „mówi się zawsze tylko jednym językiem – lub raczej jednym narzeczem" oraz „nie mówi się nigdy jednym językiem – lub raczej nie ma narzecza czystego"[264]. Proste tłumaczenie z jednego języka na drugi jest niemożliwe, ponieważ „język" – wyidealizowana, stabilna, pierwotna jakość – nie istnieje. Mowa, którą się posługujemy, nigdy nie należy w pełni do nas; nigdy nie odnajdziemy się w niej – nie wyrazimy – w pełni, nigdy nie osiąga ona stanu całości. Tym samym i pełna ekwiwalencja przekładu jest niemożliwa, ponieważ nie istnieje coś takiego, jak stabilny oryginał[265].

---

[263] J. Derrida, *Wieże Babel*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, pod red. P. Bukowskiego i M. Heydel, Kraków 2009, s. 376.

[264] Tenże, *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11–12, s. 27, 31.

[265] Zauważmy, że z podobnymi problemami reprezentacji i inności mierzyła się także polska humanistyka – dość zaskakującym przykładem może być tu esej Janusza Sławińskiego *Teksty i teksty*, w którego zakończeniu

Autotematyzm apofatyczny wpisuje się doskonale w podobną narrację, opartą na pojęciach niedoboru, braku czy potrzeby. W perspektywie pesymistycznej przyjęło się zatem twierdzić, że utwór „skrajnie metarefleksyjny" powstaje w wyniku niedowładu treści lub że funkcjonuje właśnie jako niedoskonała realizacja dzieła wzorcowego, niedościgłej, w pełni samozwrotnej Księgi Ludzkości. To drugie ujęcie koresponduje w swych podstawach z reprezentacjonistycznym postrzeganiem dzieła w przekładzie. Tekst tłumaczony jest wówczas rozpatrywany jako naśladowanie utworu oryginalnego, funkcjonując „zamiast" lub „w miejsce" wzoru, nigdy nie dosięgając jednak jego istoty, w dyskursie *translation studies* możliwym do określenia przez pojęcie doskonałej ekwiwalencji. Przekład doskonały powinien bowiem stanowić coś w rodzaju niemożliwej kopii oryginału – być jego powtórzeniem zakładającym neutralizację różnicy fundowanej przez zmianę języka. Jak pisał Wolfgang Iser, każdy tekst sformułowany (nawet ten nie-autotematyczny) posiada swego sobowtóra w postaci tekstu niesformułowanego[266]; w tym sensie teksty autotematyczne i teksty przekładane z założenia mają charakter przewrotnych *doppelgangerów*.

Tłumaczenie jest w tej perspektywie – wywiedzionej wprost z metafizyki obecności – tekstem występującym w negatywnym odniesieniu do oryginału i jednocześnie jego fantazmatycznego doskonałego ekwiwalentu. W przypadku autotematyzmu owym oryginałem byłby, przypomnijmy, „noumen" literatury, rozumiany jako zrównanie znaczącego ze znaczonym. Tym samym ujęcie metafizyczne i mimetyczne niespełnionego autotematyzmu kazałoby postrzegać go jako pewnego typu niedoskonały przekład; tłumaczenia i „samotreści" miałyby więc podobne modele ontologiczne, skupione wokół nieobecnego centrum. Analogia ta ma jednak pewne ograniczenia; tekst przekładany lokuje się bowiem w relacji triadycznej: powiązaniu pomiędzy oryginałem, przekładem i nieosiągalnym, doskonałym zastępnikiem tekstu wyjściowego. Samozwrotność przekraczająca reprezentacjonizm implikowałaby jednak „bezpośrednie" dotknięcie noumenu. Czyniłoby to z tekstów autotematycznych pewnego typu idealne „autotranslację" – dzieła, które same się przekładają (warto w tym miejscu przypomnieć Kristevą i jej psychoanalityczną lekturę samoświadomości, gdzie przestrzeń naśladowanego w tego typu metarefleksyjnej interpretacji zjawiska jest miejscem pustym). Zauważmy więc, że nieprzypadkowo w przywołanych na początku rozważań o przekładzie wersach mamy do czynienia z właściwie symetryczną relacją mówienia i tłumaczenia oraz smutku

czytamy: „autentyczne życie to cudze teksty mnie – jako teksty – niedostępne", J. Sławiński, *Teksty i teksty*, „Teksty" 1972, nr 1, s. 7.

[266] Zob. W. Iser, *Apelacyjna struktura tekstów*, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1986.

i niewytłumaczalności: pragnienie doskonałego naśladowniczego przekładu – czy to tekstu w języku wyjściowym, czy noumenu literatury – kończy się nieodwołalnie produkcją tekstów „nieszczęśliwych".

Poza sensami międzyjęzykowej lub międzyznakowej transmisji przekład ma jednak wymiary egzystencjalne. Każde tworzenie jest – zgodnie z tezami Tomasza Bilczewskiego, ale i innych badaczy i badaczek, praktyków i praktyczek pisarstwa i translacji – rodzajem tłumaczenia, wymaga bowiem przetransponowania tego, co nie-tekstowe (myśli, uczuć, doświadczeń) w serię znaków[267]. W pewnym sensie przekład jest więc pierwotnym pojęciem całej sztuki, a zatem i bazową kategorią metarefleksji. „Niewytłumaczalność" (czy: „nie-przetłumaczalność") to bowiem niemożliwość pełnego i dokładnego wysłowienia się, niemożność adekwatnego wyjaśnienia zjawisk. Leży więc ona u podstaw modernistycznych mitów o niewystarczalności czy nieadekwatności języka względem świata, które – mimo spektaklu pożegnania z nowoczesnością – wciąż są w produkcji literackiej stosunkowo częste. Słowa nie są w stanie sprostać „nagiej rzeczywistości", łączą się z nią w sposób arbitralny, a tam, gdzie potrzeba ich najbardziej – tu znów powraca Wittgenstein – możliwe jest tylko milczenie. Mowa ma także zdolność do fałszowania stanu rzeczy, na przykład suponując istnienie tego, co już dawno martwe: przypomnijmy syndrom siostry Trakla, żywej jedynie w deskrypcji. Przekład międzyjęzykowy stanowiłby w takiej perspektywie ostatnie stadium utraty sensów, to, co pozostaje po wielokrotnym zubożeniu doznawanej rzeczywistości przez jej niedoskonałe reprezentacje.

Zasadniczo wraca się tu więc wprost do kategorii negatywnych. Paradoksalnie jednak omówiony *Cover* ucieka od tak pojmowanej problematyki reprezentacji, ponieważ nie jest on, jak zostało już podkreślone, przekładem w ścisłym sensie. Wręcz przeciwnie; jak widzieliśmy, poemat Sosnowskiego oddaje hołd niewytłumaczalności, skupiając się nie na kwestiach znaczenia, ale na samym tekstowym *flow*: wszak „*a poem should not mean, but be*"[268]. Pełna przekładalność – jak mówi Emily Apter, odnosząc się zresztą do tez autora *Traktatu logiczno-filozoficznego* – jest zamachem na autonomię zarówno, jak i podmiotu, sprzeciwem wobec wielowiekowej tradycji uświęcania tego, co nieredukowalne do pełnej, ostatecznej symbolizacji; tego, co wymyka się poznaniu i wiedzy[269]. Nieprzekładalność leży więc bardzo

[267] Zob. np. T. Bilczewski, *Komparatystyka i egzystencja: intymność, polityka, przekład*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*, red. W. Bolecki i E. Kraskowska, Warszawa 2012; E. Tabakowska, *Co tłumaczy tłumacz? Myśl, język, kultura*, [w:] „Półrocznik Językoznawczy Tertium" 2016, nr. 182, tom 1.

[268] Zob. A. Bielik-Robson, *A Poem Should Not Mean But Live*…, dz. cyt.

[269] Zob. E. Apter, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, New York 2013.

blisko niewytłumaczalności: obie opierają się na negacji prymatu wiedzy oraz ideału ścisłości, bowiem by coś przełożyć (z jednego języka czy kodu na drugi), trzeba to najpierw w pełni zrozumieć. „Pełne rozumienie" jest natomiast fikcją – mitem, który stworzył nowoczesny, naukowy optymizm poznawczy. Podmiot *Coveru* nie zamierza tłumaczyć *In Memory of My Feelings*; odcina się niemal programowo od zakusów tradycyjnie pojmowanej hermeneutyki – tę czynność pozostawia innym (Piotrowi). Może go natomiast „materialnie" przełożyć, to znaczy przefiltrować przez własne doświadczenia i zbudować na niekompletnej konstrukcji coś, co okaże się fuzją „oryginału" i „kopii" – a zatem wymknie ich opozycji.

Autotematyzm w twórczości Andrzeja Sosnowskiego pozostaje więc w dialogu z samozwrotnością nowoczesną, proponując jednak jej negatywną wersję. Oparta jest ona nie na prostym przeczeniu możliwościom radykalnej, zontologizowanej metarefleksji, ale na spełnieniu jej roszczeń za pomocą odwrócenia, inspirowanego silnie myślą dekonstrukcyjną. Znajduje ona także umocowanie w poststrukturalnej teorii literatury, otwierającej pole dla badań kulturowych. W tym sensie możemy uznać Sosnowskiego za poetę podsumowującego „zmierzchający paradygmat" autotematyzmu metafizycznego, a zatem – nie wikłając się w problemy periodyzacji głębiej niż wymaga tego główne zagadnienie niniejszej rozprawy – autora proklamującego samozwrotność postmodernistyczną i ponowoczesną. Pamiętajmy, że poeta nie mówi nowoczesności „żegnaj", lecz „do zobaczenia"; nastąpił już „ostatni uścisk" z romantyzmem i jego ideałami, wielką metafizyką obecności fundującą dialektykę autotematyzmu i dialektykę przekładu, a więc i koniec dychotomii „albo – albo"[270]. Ostatnie spotkanie z pewną tradycją w jej spoistej postaci nie oznacza jednak pożegnania ze wszystkimi wchodzącymi w jej skład wizjami, które nie muszą już dłużej funkcjonować jako wyłączne alternatywy, lecz w formule de Manowskiej, tak przecież Sosnowskiemu bliskiej: być i tym, i tym[271].

Igła w dzbanku

[270] Por. z J. Orska, *Czy Andrzej Sosnowski jest poetą romantycznym?...*, dz. cyt., s. 68 i 82; badaczka początkowo stawia tezę o nieprzystawalności poety do projektu romantycznego, jako że według niej odwraca on najpopularniejsze w szerokim rozumieniu problemy romantyzmu, czyli przedstawienie i wyznanie. Później jednak zauważa, że skupienie autora na problemach autoreferencjalności i rozdarcia podmiotu poprzez metatekstowość, a nie konfesję, ma jednakże korzenie romantyczne. Podsumowując więc, ujawniałby on w swojej twórczości dialog postmodernizmu – krytycznego modernizmu – z romantyzmem.

[271] Por. z: M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk i A. Zieniewicza, Warszawa 2001, s. 51.

W nie tak licznych opracowaniach krytycznych, którym poddawano poezję legendarnego już Tomasza Pułki – współczesnego poety wyklętego oraz swoistego „głosu pokolenia" młodych, potransformacyjnych twórców – pojawiają się głosy podkreślające wagę literackiej relacji, jaką poeta nawiązał z Andrzejem Sosnowskim. Jak pisał Paweł Kaczmarski:

> dla Pułki to, co o współczesnym języku i kryzysie referencji mówił od lat 90. Andrzej Sosnowski, byłoby domyślnym doświadczeniem literatury i komunikacji w ogóle, punktem wyjścia dla własnego projektu: nie tyle przedmiotem sporu, w którym młody autor mógłby uczestniczyć (bo na to już za późno), nie tyle kontrowersyjną propozycją, którą mógłby odrzucić (bo to byłoby zwyczajnie naiwne), ile zapleczem nowej narracji, rodzajem współczesnej – niedawnej – prehistorii[272].

W istocie więc „koniec tęczy" – podniosłe metafizyczne tezy dotyczące charakteru rzeczywistości oraz arbitralne periodyzacje zachodniej historii – „wszystkich zdrowo męczy"[273]. Modernistyczne inspiracje twórcze były Pułce zasadniczo nieobce[274]; o ile jednak Sosnowski opisuje w swoich wierszach pewien okres przejściowy, o tyle – jak zauważa sam Kaczmarski[275] – twórczość Pułki nie wpisuje się już w zakres „liryki pożegnania" (z nowoczesnością lub modernizmem), traktując owe tradycje raczej jako zinternalizowane i w dużej mierze przepracowane. W perspektywie autora *Zespołu szkół* niekoniecznie potrzebne są już więc powroty do paradygmatu romantycznego i idei wysokomodernistycznych, które sytuowałyby nową twórczość w określonych relacjach – także polemicznych – względem historii; odciąga to bowiem w istocie od poszukiwania innych sposobów wyrazu (wspomnijmy tu chociażby słowa poety dotyczące poezji Wisławy Szymborskiej[276]).

Twórczość Pułki na swój sposób mierzy się oczywiście z dziedzictwem nowoczesności i samą tradycją literacką. Jest on wszak autorem serii coverów (!) czy utworów utrzymanych w konwencji rewritingu, zebranych zwłaszcza w zbiorze *HWDP jako miejsce na ziemi*. Wielopoziomowej dyskusji poddaje się tam indywidualnie zinterpretowane linie polskiej poezji XX stulecia, wyznaczane przez nazwiska Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Rafała

---

[272] P. Kaczmarski, *Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki*, [w:] T. Pułka, *Wybieganie z raju. 2006-2012*, Stronie Śląskie 2017, s. 400. Co ciekawe, mimo że krytyk opisuje specyfikę usytuowania poezji autora *Mixtape* bardzo trafnie, sam ulega pokusie wpisania jej w pewien modernistyczny tryb dzielenia i porządkowania rzeczywistości, posługując się już w tytule typowo modernistycznym pojęciem sinusoidy.

[273] T. Pułka, *Wstęp do nowych wierszy*, [w:] tegoż, *Wybieganie z raju. 2006-2012*, Stronie Śląskie 2017, s. 84. Wszystkie cytaty z utworów poety pochodzą z tego wydania – dalej w tekście oznaczam skrótem WZR z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

[274] Zob. np. P. Chorzewska, *Pozwól, że ci przerwę*, „Mały Format" 07-08 2018, http://malyformat.com/2018/08/pozwol-ze-ci-przerwe/, dostęp: 17.05.2020.

[275] Zob. P. Kaczmarski, *Sinusoida*…, dz. cyt., s. 401.

[276] Zob. słynny fragment rozmowy z Tomaszem Pułką: https://www.youtube.com/watch?v=I_BfuCVqV6c, dostęp: 20.05.2020.

Wojaczka czy Stanisława Barańczaka. Autor na rozmaite sposoby ośmiesza elitarystyczne, pretensjonalne idiomy ubiegłego stulecia, ukazując ich nieprzystawalność wobec charakteru kapitalistycznej, stechnicyzowanej rzeczywistości pierwszej dekady XXI wieku – nie zapominajmy, że Pułka był jednym z członków zainteresowanego kwestiami (post)medialności kolektywu Perfokarty, zaś jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech jego surrealistycznej liryki było hermetyczne frazowanie inspirowane estetyką glitchu, korespondującą z technologicznym przebodźcowaniem. Poeta często odwoływał się także do postępującej alienacji podmiotu w warunkach liberalnej ekonomii, ukazując, jak wysublimowany język wysokomodernistycznej poezji nie odpowiadać charakterowi zastanego świata[277].

Zasadniczo jednak Pułka ocala produktywność tych wymiarów wspomnianych twórczości, które wciąż mają szansę towarzyszyć poetom i poetkom żyjącym w niełatwych potransformacyjnych stosunkach społecznych i ekonomicznych. Idealnym komentarzem dotyczącym zawiłego charakteru samej omawianej twórczości oraz jej połączeń z tradycją byłaby metafora plątaniny, której użył Antoni Zając. Jak pisał krytyk: „lubię myśleć o poezji Tomasza Pułki jako o kłębowisku kabli. Część z nich jest już dawno zepsuta, niektóre nie łączą żadnego źródła z żadnym ujściem, ale inne działają w najlepsze"[278].

Andrzej Sosnowski byłby w takiej perspektywie jednym z ostatnich godnych wnikliwej lektury poetów (post)modernizmu. Znaczenia autora *Taxi* dla poezji lat 90. i późniejszej Pułka zdaje się nie negować; wręcz przeciwnie, nieco wbrew deklaracjom autora – i rozpoznaniom Kaczmarskiego – zdarza mu się wchodzić z Sosnowskim w dialog, angażujący także rozmaite komponenty nowoczesnej wyobraźni artystycznej[279]. Nie można jednak zaprzeczyć, że Pułka – uznawany za autora hermetycznego, posługującego się językiem różnych rejestrów i stylistyk (potencjalnie) bez dbałości o ich spójność[280] – był jednym z pierwszych literatów, którzy wymknęli się zarówno bezpośrednim kontynuacjom modernistycznych poetyk, jak i swoistemu zamknięciu w prywatności i codzienności, właściwemu chociażby dla Świetlickiego czy

[277] W tym sensie należy zgodzić się z Arkadiuszem Wierzbą twierdzącym, że choć repertuar chwytów Pułki był zasadniczo awangardowy – w tym sensie, że autor czerpał wyraźnie z gotowych już, awangardowych wzorców – poeta działał na zupełnie nowym materiale językowym. Zob. A. Wierzba, *Raport z oblężonej bani (1)*, online: http://archiwum.ha.art.pl/komentarze/2958-arkadiusz-wierzba-raport-z-oblezonej-bani-1.html, dostęp: 20.11.2020.

[278] A. Zając, *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, „Mały Format: 2017, nr 7-8, online: http://malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/, dostęp: 12.12.2020.

[279] Kaczmarski zauważa to zresztą w innym szkicu, zob. tenże, *Wzdłuż linii załamań*, [w:] tegoż, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, zwł. s. 22-23. Badacz omawia tam ujęcie cytowanego już Stokfiszewskiego, który przekonywał, że poezja Pułki – w przeciwieństwie do liryki Sosnowskiego – sprzeciwiała się dereferencjalizacji. Zagadnienie to powraca w zakończeniu tego podrozdziału.

[280] Zob. K. Sztafa, *Fluks formuł*, [w:] „Mały Format" 07-08 2018, http://malyformat.com/2018/08/fluks-formul/, dostęp: 17.05.2020.

Sendeckiego. Nawiązujący w gruncie rzeczy do obu wymienionych nurtów poeta był natomiast w stanie wytworzyć odmienną formułę poezji, zanurzoną w surrealistycznej fascynacji podmiotowością i tricksterskiej ironiczności, lecz jednocześnie szeroko otwartą na polityczność.

Po okresie zafascynowania zestetyzowaniem formy literackiej, Pułka sprzyjać zaczął przemodelowaniu wizji literackiej formy po dykcjach wysokiego modernizmu – wyrażał często przekonanie o konieczności oczyszczenia pola, w którym mogłyby one funkcjonować, co doprowadziło do usytuowania go jako jednego z najważniejszych prekursorów tzw. poezji zaangażowanej[281], do której zagadnienia wypadnie jeszcze powrócić. Wydaje się jednak, że autorowi wciąż przyświecała idea wielotorowej lirycznej ekspresji, której nie ograniczałyby chociażby wspomniane już, zdezaktualizowane przekonania na temat liryki jako takiej. Czyniłoby to z niego – powróćmy tu do słów wrocławskiego krytyka – nie tyle autora spoza horyzontu „końca tęczy", ile poetę „żegnającego lirykę pożegnań" poprzez wypracowywanie nowych warunków tworzenia.

W tym miejscu przyjdzie zatem zbadać nie tyle polityczne rozumienie formy – tą kwestią zajmuję się szerzej w kolejnych rozdziałach – ile metarefleksję powiązaną z formą postrzeganą jeszcze w sposób zasadniczo tradycyjny, modernistyczny, choć ową tradycję krytycznie modulujący. Przykładem takiej praktyki może stać się pozbawiony tytułu wiersz poety zawarty w zbiorze *Zespół szkół* z 2010 roku [WZR, 156]:

Jeżycjada upływa igłą włożoną do dzbanka
Śmiałość to koleina patrzenia
Chciałem napisać o wspomnieniu ale o nim zapomniałem
W lutym zmarła Janina Zofia Klawe tłumaczka
Chciałem tłumaczyć zwoje znalezione w trakcie
W lutym znalazłem traktat pod wanną

Czytałem traktat klęcząc na posadzce
Śmiałość wykonywała podejrzane ruchy
W lutym spotkałem pod wanną wodę mineralną
Piłem łapczywie tłumacząc „Agadir"
Chciałem wyleźć spod wanny ale o niej zapomniałem

Teraz klęczę przed wanną jak ta igła w dzbanku

Wracamy tu do zagadnienia poruszonego w poprzednich podrozdziałach: w utworze zawarta jest wyraźna analogia pomiędzy „pisaniem" i „tłumaczeniem". Podmiot wspomina

[281] Na temat zmian w twórczości Pułki zob. M. Koronkiewicz, *Tomasz Pułka*, [w:] *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, online: http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/tomasz-pulka/, dostęp: 30.10.2020.

bowiem o pragnieniu „napisania o wspomnieniu, o którym zapomniał", dodając następnie – pod wpływem lektury przekładów Janiny Zofii Klawe? – że „chciał tłumaczyć zwoje znalezione w trakcie". „Pisanie" i „tłumaczenie" stają się więc w pewnym sensie dwoma określeniami – dwiema wersjami – jednej twórczej czynności. Nie wydaje się, żeby chodziło tu o właściwą współczesnym *translation studies* walkę o dostrzeżenie kreatywnego charakteru przekładu artystycznego[282], choć i to – dzięki używaniu pełnego imienia i nazwiska tłumaczki, co wciąż stosunkowo rzadko spotykane na przykład na okładkach spolszczonych dzieł – okazać się może istotnym kontekstem. Pułka dostrzega wszak wskazaną już wcześniej, egzystencjalną wagę pojęć „tłumaczenia" i „przekładu", co może, choć w przypadku omawianego wiersza nie musi, przyczyniać się do zrównania wagi przekładu literackiego z pisarskim wytwórstwem.

Przedyskutowanie owych implikacji wymaga jednak oczywiście uprzedniej interpretacji niełatwego liryku. Janina Zofia Klawe (wybitna tłumaczka literatury języka portugalskiego i hiszpańskiego), *Agadir* (książka autorstwa Mohammeda Khaira-Eddine, opowiadająca o trzęsieniu ziemi w marokańskim mieście) oraz *Jeżycjada*, czyli polska seria powieści obyczajowych dla młodzieży autorstwa Małgorzaty Musierowicz, są nie tylko intertekstualnymi odwołaniami „autotematyzującymi" wiersz względem produkcji literackiej czy artystycznej tradycji. Są także pewnymi punktami zaczepienia, które czytelnicy i czytelniczki hermetycznego liryku rozpoznają jako pierwsze – i zarazem jedyne wyraźnie „sprawdzalne".

Jego trudność silnie koresponduje z problemem możliwej przekładalności „wewnętrznych" dla „ja" treści na słowa, czyli kwestią „ubieralności" myśli w określone formy. Kierujemy się tu jednak nie ku omówionej w poprzednich podrozdziałach abstrakcyjnej, filozoficznej „niewytłumaczalności", ale ku problemom bardzo intuicyjnie pojmowanego *poiesis*. Wers „chciałem tłumaczyć zwoje znalezione w trakcie" (wraz z kolejnym, „w lutym znalazłem traktat pod wanną") wykorzystuje bowiem wieloznaczność słowa „zwój" oraz fałszywy źródłosłów czy współbrzmienie „traktu" i „traktatu". Zwoje to po prostu papiery w formie rulonów – teksty spisane i przechowywane archaiczną metodą; mówimy o nich jednak także w kontekście budowy mózgu. Chęć tłumaczenia ich jest zatem, po pierwsze, pragnieniem dosłownego „przełożenia" napisanych już dzieł, czym podmiot przejąłby rolę „zmarłej

[282] Pomyślmy tu o podnoszonych od lat pytaniach o tłumacza jako „drugiego autora". Zob. A. Legeżyńska, *Tłumacz czyli „drugi autor"*, [w:] *Miejsca wspólne: szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985; taż, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, w: *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1997; J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.

w lutym" Janiny Zofii Klawe; prowadziłoby go to do rezygnacji z „pisania o wspomnieniu, o którym zapomniał". Po drugie jednak – tłumaczenie zwojów jest także określeniem na „zwyczajne" pisanie, będące omówionym już przekładem „wewnętrznego" na „zewnętrzne", a może raczej (jeszcze) niezwerbalizowanych treści na językowe czy znakowe kształty.

Podobnie dzieje się zresztą z „traktem" i „traktatem". Pierwsze określa wytyczoną ścieżkę (co warto skojarzyć z „pozbawionym dróg" *Wierszem (Trackless)* Sosnowskiego), która odnosić się może do „literackiej" drogi podmiotu, na przykład dzieł, które przeczytał lub jego biografii. Drugi wyraz, choć niemal bliźniaczo podobny do pierwszego, odnosi się zaś do konkretnego gatunku pisarskiego o wymiarze – biorąc pod uwagę współczesną kulturę naukową – ściśle historycznym: rozprawy, która nierzadko owocuje ustanowieniem pewnych norm i praw.

„Znalezienie traktatu" jest więc pewnym opisem zmagania z tym, co uprzednie, dominujące i klasyfikujące – na przykład z literacką tradycją; być może dlatego traktat czyta się „klęcząc na posadzce", w pozycji symbolizującej podległość. „Trakt" łączy się ściśle z wersem drugim pierwszej zwrotki, opisującym „śmiałość" jako „koleinę patrzenia". Koleina to zaś określenie pewnego śladu, który ciężkie przedmioty pozostawiają na gruncie. „Trakt" i „traktat" zyskują zatem wspólne konotacje: opisują wytyczone ścieżki artystycznej obserwacji i kodyfikacji. Poruszamy się więc zasadniczo w horyzoncie rekwizytów wykorzystywanych w metarefleksyjnych tekstach Sosnowskiego, usiłujących gubić ślady i tropy, jakkolwiek czytamy je nie na sposób właściwy dla autora *Coveru* – nie powraca się tu do tez o słabej referencjalności[283]. Ucieczka od traktatów może tu być rozumiana znacznie prościej – jako pragnienie wyzwolenia się z ustalonych sposobów poetyckiego konceptualizowania. W tym sensie Pułka zahacza o filozofię Heideggera i koncepcję języka jako drogi, usiłując przeciwdziałać tendencji do stabilizowania poetyckich ścieżek[284].

W omawianym wierszu podmiot-poeta mierzy się zatem zarówno z instytucjonalnie zatwierdzonymi i podtrzymywanymi, umocowanymi w historii i tradycji poglądami (na przykład na sztukę słowa), jak i traktami, które są – być może – pewnym ogniwem pośrednim między bezdrożami a pełnią „cywilizacji", symbolizowaną przez traktat. Musi poradzić sobie także z koleinami patrzenia, utartymi sposobami postrzegania świata, które zostają zinternalizowane i w efekcie uniemożliwiają dojrzenie „nagiej" rzeczywistości – tak

[283] Zob. M. Koronkiewicz, *Tomasz Pułka*…, dz. cyt.

[284] O języku i bezdrożach – a raczej języku jako drodze – wiele pisał Martin Heidegger w swoich wykładach dotyczących istoty języka. Filozof przekonywał tam, że „język" ujawnia się w pełni w drodze „stąd" „tutaj" – w uzmysłowieniu sobie jego czasowości, przestrzenności, zob. M. Heidegger, *Istota języka*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Kraków 2000.

przynajmniej oświetlałaby ów tekst tradycyjna analiza reprezentacjonistyczna, traktująca język i jego ugruntowane formy wyrazu jako nieprzezroczyste, deformujące zwierciadła[285]. Gdyby więc trzymać się idei niezapośredniczonego świata, leżącego gdzieś poza ograniczeniami mowy i percepcji, nawet indywidualna „śmiałość" – nadmierna brawura pisarska – zaburzałaby postrzeganie przedmiotu. Podmiot twórczy żłobi tu więc „postrzeżeniowe" koleiny i autorytatywnie podporządkowuje sobie rzeczywistość, zagarniając dla siebie bezdroża i zostawiając na nich swoje ślady, stając się kolejnym dawcą traktatów.

Wydaje się jednak, że mimo tych silnie modernistycznych i jednocześnie nawiązujących do dekonstrukcji przekonań dotyczących *poiesis*, w omawianym tekście zaobserwować możemy odejście przynajmniej do pewnego stopnia od reprezentacjonistycznych lęków. Zmiana ta – połączona zresztą z odwrotem od modernistycznej ideologii formy[286] – fundowana jest przez wybór określonego rejestru i aranżację sceny. Zauważmy bowiem, że podmiot omawianego utworu przebywa wyłącznie w łazience: znajduje traktaty pod wanną, pod wanną spotyka wodę mineralną, spod wanny chce wyleźć, przed wanną klęczy. Przed próbą rozszyfrowania możliwych sensów owej wanny – oraz równie istotnego dzbanka – warto nadmienić, że zabieg „zamykania podmiotu w łazience" sam w sobie nie jest oryginalny. Sytuację „mieszkania w toalecie" opisał chociażby Leo Lipski w *Piotrusiu*; choć w owej mikropowieści łazienka pełniła nieco inną rolę (bohater został kupiony na targu i przemocą zamknięty w toalecie, aby pilnować jej przed współlokatorami właścicielki), to jednak wydaje się, że najogólniejsze ramy skojarzeniowe są dla obu dzieł jednakowe. Sytuacja sprowadzenia podmiotu do jednej z najbardziej intymnych przestrzeni w oczywisty sposób uruchamia bowiem skojarzenia ze zmysłowością, wstydem i brudem oraz powszedniością czy codziennością.

U Pułki łazienka łączy się jednak przede wszystkim z wodą. Pomieszczenie czytane w kluczu metarefleksyjnym mogłoby stać się więc pewnego typu substytutem klasycznej kategorii źródła natchnienia, kojarzonej chociażby z mitem o Hippokrene[287]. W tym sensie łazienka staje się upowszechnioną do użytku domowego, zdesakralizowaną i być może strawestowaną wersją antycznych wyobrażeń o pierwocinach literackiej płodności. Woda posiada zresztą u Pułki zróżnicowane konotacje – z jednej strony służy ona po prostu

[285] Por. z R. Rorty, *Filozofia i zwierciadło natury*…, dz. cyt.

[286] Zob. M. Koronkiewicz, *Tomasz Pułka*…, dz. cyt. Badaczka przekonuje tam, że po początkowej fascynacji estetyzacją języka autor zrezygnował z przywiązania do kategorii wysublimowanej formy.

[287] Zob. wiersz *Wstęp do nowych wierszy* [WZR, 84] ze znamiennymi wersami: „trzeba zacząć kłamać i wrócić do źródełka ./ Hiperkataleksa, daktyl, na stole diereza / (mały metronom) (…). Ciągłe pierdolenie świata się ze/ słówkiem".

zaspokajaniu pragnienia (woda mineralna), z drugiej zaś staje się analogonem treści, którą poeta napełnia kolejne literackie formy. Jako że sama pozbawiona jest określonego kształtu, woda-treść domaga się przekładu – nadania określonego kształtu (zwróćmy przy tym uwagę na to, że wodę-treść można „przelewać" z jednego do drugiego „opakowania"). Podobne pojmowanie dzieła literackiego jest, co istotne, jednym z wariantów nowoczesnego fetyszu; jak twierdził Ryszard Nycz, wspierany przez tekstocentryczne teorie literatury modernizm ugruntował „pojemnikową" wizję dzieła literackiego jako wypełnionego znaczeniami układu martwych znaków. Tymczasem, przekonuje zainteresowany teorią afektów i przeżyć badacz, każdy utwór istnieje przede wszystkim w akcie lektury[288]. Znów wydaje się zatem, że twórczość Pułki lokuje się gdzieś pomiędzy „liryką pożegnań" a stanem jej zinternalizowanego końca – do tego typu konkluzji docieramy właśnie poprzez skupienie na problemie formy (choć jeszcze nie na samej tekstowej formie).

Jeżycjada… okazuje się więc wierszem o poszukiwaniu doskonałego pojemnika na płynną i nieokreśloną zawartość „tłumaczonych zwojów" – czy to indywidualnych wspomnień, czy to inspiracji znalezionych w trakcie lektur cudzych twórczości. Podległość wobec podobnego dyskursu powoduje ciągłe niedopasowanie i wykluczenie poza nawias owych form; stąd, powtórzmy, klęczenie przed wanną. Rezygnacja z ideału monumentalnego naczynia, łączącego się wyraźnie z omówionym modernistycznym fetyszem, prowadzić może jednak do niezamierzonej autodegradacji, którą ujmuje motyw igły w dzbanku. Podczas gdy początkowo uznać można, że przywoływana w krytycznym trybie seria popularnych powieści Musierowicz jest po prostu zdyskredytowanym przez poetę rodzajem twórczości, której nikłe sensy – igła – zostają zatopione w niezbyt wyrafinowanym kształcie (dzbanku), z czasem okazuje się, że podobna kondycja właściwa jest samemu „ja". Pozostaje ono bowiem zapatrzone w najdoskonalszą ze znanych sobie form – przypomnijmy, że wciąż jest to karykaturalna względem klasycznych wykładów poezji wanna – i jednocześnie dostrzega własną twórczą podrzędność, wyrażoną przez wspomniane już poddańcze klęczenie. Miejmy zaś na uwadze rolę, jaką woda pełniła w *Coverze* Sosnowskiego; ruch w wierszu – ruch wiersza – przyrównany mógł być do pływu statku po oceanie. Tymczasem w wierszu Pułki wody ledwo starcza na zaspokojenie pragnienia – nie wypełnia ona nawet dzbanka.

Formy brakuje w *Jeżycjadzie…* nawet samemu podmiotowi: albo znajduje się on przed nią – błagalnie wyznając niedostępność prawdziwego dzieła, tego o pięknej formie i wspaniałej treści – albo „pod nią". Co ciekawe, to właśnie tam znajduje on wodę, i to mineralną; rozbijając

[288] Por. z R. Nycz, *Literatura: litery lektura*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia*, Kraków 2012.

obraz podobną ironią – być może chcąc się napić, nie powinniśmy pić z wanny; chcąc zaś zaspokoić artystyczne pragnienie, powinniśmy stale odróżniać je od innych popędów – ponownie ośmiesza się tu zatem tradycyjne motywy metarefleksji. Napój odkrywa się tu zresztą tłumacząc *Agadir* – natchnienie daje poecie lektura przełożonej przez Janinę Zofię Klawe powieści. Wciąż mamy jednak do czynienia z tłumaczeniem zwoju „literackiego", nie zwoju „mózgowego" – podążaniem traktem traktatu. Mogłoby to motywować do uznania, że Pułka postrzega zarówno „zwykłą" twórczość literacką, jak i przekład, w kategoriach naśladowania; jak Klawe przełożyła Mohammeda Khaira, tak Pułka przetłumaczyć musi własne wspomnienia i myśli, nadając im określony literacki kształt. „Bierne" czytanie nie napełnia żadnej wanny (ani dzbanka), a jedynie daje samemu poecie energię: zaspokaja on wówczas pragnienie, jednak nie dokonuje żadnej kreacji, bo „wannowatość" – lub „dzbankowatość" – poznawanego dzieła została już określona. Traktat (*Agadir*?) znaleziony pod wanną w miesiącu śmierci tłumaczki przykuwa więc poetę do „podwannia" i choć jego śmiałość „wykonuje podejrzane ruchy", usiłując otworzyć przestrzeń dla jego indywidualnej ekspresji, podmiot odsuwa od siebie cel wypracowania własnej formy.

Podobną reprezentacjonistyczną wizję rozsadza jednak dość wyraźnie obserwacja dotycząca śmierci tłumaczki – możemy zastanawiać się, czy w obliczu jej odejścia „łańcuch" zapośredniczeń, przechodzący od zwojów przez trakty i traktaty aż do przekładów, nie zostaje zerwany. Nawet jeśli wiersz sugeruje tym skrócenie dystansu pomiędzy podmiotem a „źródłem" twórczości – właśnie w lutym bohater znajduje wszak wodę mineralną – ostateczna sytuacja lirycznego „ja" nie budzi pozytywnych skojarzeń. Przypomniawszy sobie w końcu, gdzie się znajduje, i że wciąż wisi nad nim widmo własnego tekstu, klęczy ono przed wanną „jak ta igła w dzbanku". W finale znajdujemy więc gest poddańczy wobec idei „tekstu doskonałego" czy raczej pewnej doskonałej formy, którą powinno się stworzyć. Do pokory i uległości skłania go zaś określona pisarska ideologia, streszczająca niejako metafizykę obecności (celem jest tu bowiem odwzorowanie tego, co się przeżywało) i modernistyczny fetysz formy, które łączą się zresztą na poziomie platońskiego wyobrażenia przestrzeni, czyli oczywiście Chory – pierwotnej, uprzedniej wobec wszelkiego stworzenia macierzy, umożliwiającej zaistnienie wszelkich pomniejszych spacjalizacji.

Nie zapominajmy jednak o tricksterstwie Pułki; rozwijając motyw strawestowanego do figury łazienki źródła natchnienia stwierdzić możemy, że podobnych ironicznych lub właśnie „błazeńskich" tropów jest w omawianym tekście sporo. Pomyślmy chociażby o „podejrzanych ruchach" śmiałości. Lektura *Agadiru* nie spowodowała twórczej blokady – wręcz przeciwnie, rozbudziła ona pragnienie pisania, które na dodatek skojarzone zostało z seksualnym

podnieceniem. Gdyby połączyć ową ekscytację z poddańczością wobec figury wanny, łatwo pokusić się o uzupełnienie interpretowanej sceny aktem onanizmu, który poeta wykonywałby wobec doskonałej, fantazmatycznej formy; cały czas mowa tu przy tym nie o kunsztownych gatunkach literackich, ale właśnie o prozaicznej wannie i dzbanku. W tym sensie wydaje się, że poeta nie kultywuje czynnie modernistycznych mitów o niewystarczalności języka czy Ksiąg Ludzkości (choć igła nigdy nie dopasuje się do dzbanka – jak to, co naprawdę chce się powiedzieć, nigdy nie znajdzie adekwatnego wyrazu). Swoim zwyczajem – odwołajmy się tu do wspomnianych rewritingów – wkrada się on natomiast w tryby zastanych poetyk i demontuje je od środka. Pewne elementy owych dywersyfikowanych tradycji zostają tym samym do jego twórczości wcielone; sportretowanie serii książek Musierowicz jako przykładu dzieła „swobodnego pływu", pozbawionego roszczeń do wysublimowanej konstrukcji i istotnej treści, ma wszak wymiar elitarystyczny, jak i znaczące pozostaje samo rozwijanie przekonań o rozdzielności artystycznego kształtu i poetyckich znaczeń.

Nie przekreśla to jednak destabilizacji zaśniedziałych metarefleksyjnych przekonań; utwór ten można bowiem przeczytać w oderwaniu od skomplikowanych implikacji reprezentacjonizmu i „liryki pożegnań" (choć nieprzypadkowo wers „przebij mnie ach przebij jak ta igła w dzbanku" pojawia się także w wierszu o wymownym tytule *Ruiny ruin* [WZR, 157]). Rozpatrywać będziemy go wówczas raczej jako w gruncie rzeczy prostą konstatację dotyczącą trudności z wysłowieniem się oraz znalezieniem przestrzeni i czasu na pisanie – lub też jako zmagania z zastałą wizją literackiej formy, obrazowane poprzez trawestację skrywającą jednak elementy powagi. Poeta-bohater jest tu oczywiście świadomy kulturowego balastu, jakim obrosły podobne wyznania, stąd konsekwentnie aranżuje scenę odmiennie niż nakazywałaby tradycja. *Agadir* to przecież, dopowiedzmy, powieść silnie polityczna, zaś Janina Zofia Klawe, choć była uznaną tłumaczką, z pewnością nie stanowi dla twórców i twórczyń uniwersalnego wzoru. Kondycję „igły w dzbanku" także można czytać w kontekście parodii nowoczesnego dualizmu: igła oznaczałaby ducha (myśli, intelekt, pamięć), zaś dzbanek ciało, czyli pojemnik na percepcje, afekty itd., jednak nietypowy charakter ich połączenia – igła nigdy nie dopasuje się wszak do dzbanka – rozbijałby samą ideę możliwej przystawalności.

Wszystkie te rozważania wspierają jednak hipotezę, że jest to utwór metarefleksyjnie opowiadający o pisaniu – o czasie i przestrzeni tworzenia oraz produktach artystycznej aktywności, sytuujący je w kontekście wielowiekowych wyobrażeń na temat pracy poetów. Układanie wierszy nie odbywa się tu więc w warunkach abstrakcyjnych, lecz przede wszystkim w określonej przestrzeni – polega zaś, mówiąc najszerzej, na gospodarowaniu formami. Platońsko-Pułkowska Chora odwraca tym samym Kantowską zależność pomiędzy

apriorycznymi formami naoczności, gdzie to czas – następstwo pomiędzy kolejnymi postrzeżeniami – uważany był za bardziej podstawowy. Jeśli zaś – zgodnie z wyobraźnią Platona – uznawać przestrzeń za możliwość wszelkiej figuracji[289], poeta opowiada się za prymatem literackiego kształtu ponad treścią, czyli za przewagą formy. Wpisuje się zatem w nurt rozważań modernistycznych, jakkolwiek – jak zostało już wspomniane – poddaje ich założenia krytyce, niekiedy radykalnej[290].

„Wyzwolenie" formy z zasad racjonalności – zanegowanie konieczności chronologicznego, logicznego uporządkowania treści – oraz zastąpienie ich przestrzenną ekspansywnością można oczywiście czytać jako gest polityczny. Rozumie się przez to fakt, że wśród poetów i poetek młodszych, „po-pułkowskich" pokoleń popularne stało się rozpatrywanie form literackich jako bytów zasadniczo autonomicznych i jednocześnie działających na rzecz przebudowy rzeczywistości poprzez pracę języka[291]. Wydaje się, że liryka Pułki, zrywająca zarówno z wysokomodernistyczną wizją niepodległej, wsobnej formy, jak i jej dekonstrukcyjną rozbiórką – a zatem z radykalnym autotematyzmem obu teologii – może zostać potraktowana jako symboliczne odejście potransformacyjnej poezji od roszczeń do absolutu. Twórczość Pułki byłaby wówczas widziana jako ostateczne pożegnanie wielkiej modernistycznej tradycji, która zaprzestała już żegnania nowoczesności-szkunera, jakkolwiek wciąż widzi go na horyzoncie; zauważmy także, że choć mowa tu o zakończeniach i pożegnaniach, pewne elementy omówionego paradygmatu są z jednej strony od dawna zdeklasowane, z drugiej zaś – wciąż aktywne na literackiej scenie.

O zależnościach tych traktuje jednak kolejny, ostatni podrozdział niniejszej części pracy. Tymczasem przyjdzie natomiast podsumować ostatecznie problemy reprezentacjonizmu i nowoczesnego dualizmu, które powróciły w przywołanym utworze pod postacią relacji „zwojów", „igieł", „dzbanków" i „wanien". Oczywiście ich sensy możemy widzieć w przedstawionej wcześniej perspektywie – traktując wiersz Pułki jako trawestujący czy „ucodzienniający" podniosłe do tej pory wątki. Na tle jego twórczości rozpatrywanej całościowo można byłoby wówczas przekonywać o dyspersji formy różnej od

[289] Chora w rozumieniu Platona stanowi niepoznawalny warunek powstawania wszelkich zjawisk – traktuje o tym dialog *Timajos*. Słynną interpretację owych przekonań podjął Derrida w eseju zatytułowanym po prostu *Chora* (przeł. M. Gołębiewska, Warszawa 1999).

[290] Obserwowane jest to także w obecnym w jego twórczości zerwaniu z estetyzacją, o której pisała Marta Koronkiewicz – w tym sensie *Jeżycjada…* staje się podsumowaniem własnej kondycji twórczej poety.

[291] Takie myślenie o formie – krytyczne i teoretyczne, lecz budowane na podstawie analiz literatury – pojawia się często w tekstach Jakuba Skurtysa; najszerzej rozwinięte zostało w artykule napisanym w ramach debaty o formach polityczności, prowadzonej na łamach „Biura Literackiego.. Zob. J. Skurtys, *O formę, czyli o wszystko*, „Biuro Literackie" 4.04.2016, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-forme-czyli-wszystko/, dostęp: 30.11.2021. Problem ten rozwijam w dalszych rozdziałach rozprawy.

dekonstrukcyjnych, metafizycznych demontaży: jej charakter byłby oparty raczej na przekonaniu o pretensjonalnej nieprzystawalności podobnych projektów do czasów współczesnych. Jednocześnie zaś podobne nie-scalone formy, których właściwości Krzysztof Sztafa opisał zgrabną frazą „fluksu formuł”[292], byłyby aktywizowane w najszerzej rozumianej przestrzeni – Chorze – wolnej od rozgraniczeń na sferę literatury i sferę rzeczywistości.

Przywołajmy zatem na koniec cytat z Ernsta Cassirera, do którego Pułka odwoływał się zresztą wprost: „[sztuka] nie jest naśladowaniem, ale odkryciem rzeczywistości”[293]. Tłumaczenie zwojów nie polega na ich odwzorowywaniu, ale raczej na formowaniu ich przestrzennej postaci. W tym sensie autor *Mixtape* – którego mimo całego surrealizmu trudno nazwać poetą niereprezentacjonistycznym – zdaje się opowiadać raczej za reprezentacjonizmem niecałościowym, pozbawionym mocnych ontologicznych roszczeń, jakby zdroworozsądkowym. Wybrzmiewa to w innym jego wierszu, *Kochana liryko* [WZR, 181]:

> Gdybyś zdjęła powinności i wymyła nerwy
> obserwując drżenie między akcentami
> – tu zęby trafiają na grudkę krajobrazu –
> łykanymi na czczo z okruchami lustra,
> mogłabyś wyznaczyć się do odpowiedzi i
> udzielić mi pytań, jakie tobą stawiam,
> gdy chcę lekceważyć zamiast być przed
> czasem, gdy na siebie czekam.

Pomiędzy akcentami zawsze pojawia się „grudka krajobrazu”. W słowach znajdują się okruchy rzeczywistości, która trafia do nas zarówno niezapośredniczona, jako – posłużmy się określeniem deleuzjańskim – percept, jak i w postaci okruchów lustra, czyli za pośrednictwem określonych mediów. Według Pułki doznawana bezpośrednio jest reakcja samego podmiotu, który przeżuwa kolejne wyrazy: jego przeżycia i doznania są elementami, dla których literatura staje się nie tyle pierwszym lustrem rzeczywistości, ile jej pierwszą możliwą figuracją. Przed nią trwa jedynie chaos: zanim ułożymy opowieść, rzeczywistość jawi się jako nieuporządkowana, bełkotliwa mieszanina[294]. W tym sensie oryginał nie istnieje, ponieważ przed formowaniem mowy w określone kształty „ja” nie jest właściwie „ja”; mamy wówczas

[292] Zob. K. Sztafa, dz. cyt. Sztafa proponuje do opisu „idiomatycznej”, „glitchowej” twórczości Pułki kategorię formuły, która w pewien sposób umożliwia uporządkowanie twórczości uznawanej za chaotyczną, nie narzucając jej jednak konkretnego ładu. Owo „uporządkowanie” – swoiście kolistą strukturę poezji Pułki, którą najlepiej czytać powrotami, pętlami – omawia także cytowana Paulina Chorzewska.

[293] E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1971, s. 239.

[294] Tak – w trybie „językowym” – Chorę pojmowała Julia Kristeva, zob. J. Kristeva, *Place Names,* przeł. na angielski Tom Gora i Alice Jardine, [w:] „October” 1978, nr 6.

do czynienia z niemożliwym do nazwania, nieukonstytuowanym bytem, który wciąż „na siebie czeka". Neguje się tu zatem wszelkie uprzednie, aprioryczne założenia dotyczące charakteru doświadczeń podmiotu, które słowa miałyby odwzorowywać. Język – literatura – niejako dialogują z tym, co przedfiguratywne, jednak z racji jego płynnego charakteru nie są w stanie podejmować ściśle pojmowanego naśladowania. W tym sensie przedświadome upodobnia się do znanych nam z poezji Sosnowskiego chmur, poezja nie zamierza jednak łapać ich nieistotowej istoty. Wręcz przeciwnie: liryka w rozumieniu Pułki pozwala sobie na specyficzny *flow*, stanowiący wersję – jak pisała interpretująca esej Sosnowskiego o Johnie Ashberym Ewa Rajewska – „ruchu języka otaczającego tajemnicę poza językiem"[295]. To, co przed językiem, nie jest jednak u autora *Zespołu szkół* tajemnicą – jest nieuporządkowaną przestrzenią, której doświadczamy w codziennych aktach zagubienia, i w tym sensie istnieje wyłącznie teraźniejszość. Z samego założenia literatura wymyka się zatem tradycyjnie pojmowanej reprezentacji, zakładającej istnienie stabilnej przestrzeni uprzedniości – nie ma już bowiem niczego, co transcendentne[296]. Wracamy to do Derridy z *Freuda i sceny pisma*: świadome nigdy nie jest prostą transkrypcją nieświadomego, ponieważ obie rozgrywają się „teraz". Praca poezji opiera się jednak na formowaniu, które unika pozorów racjonalnej świadomości i przejrzystości. Wręcz przeciwnie: włącza to, co już opisane w traktatach w nurt tego, co niejasne dla samego „ja".

Demontuje to w gruncie rzeczy słynne nowoczesne opozycje, jednak nie w rycie dekonstrukcji Derridy czy dekonstrukcjonizmu de Mana. To, czym zajmowali się metafizycy, stanowi bowiem zamknięty rozdział, po którym należy „wymyć nerwy". Ową rezygnację z abstrakcyjnych dywagacji widać znakomicie na przykładzie mowy i pisma. *Kochana liryko* konsekwentnie ujmuje liryczne praktyki jako oralne; czytamy o rozgryzaniu i łykaniu słów i obrazów, a także o drżeniu głosu. Skądiniąd wiadomo jednak, że Pułka przywiązany był do kategorii znakowych – pomyślmy o całkiem u niego częstych zawirowaniach typograficznych. Mowa i pismo zostają tu jednak swoiście zrównane: akcenty i okruchy lustra są potraktowane jako różne wersje czy odmienne składowe jednej naczelnej artystycznej działalności.

Poezja nie służy więc naśladowaniu, ale i od niego nie ucieka – krajobraz i lustro mieszają się tu w jednym twórczym kęsie. Celem wolnej od „powinności" i „nerwów" liryki jest natomiast uzmysławianie kwestii niejasnych dla samego bohatera: daje ona odpowiedzi na niezadane pytania. Szuka się w niej jednak tego, co nieuporządkowane, co może znaczyć nie

[295] E. Rajewska, *Od „Ryby" ku „Rybaczówkom". Bishop Barańczaka*, „Przestrzenie Teorii" 2016, nr 26, s. 91. Por. z A. Sosnowski, *O poezji flow i chart,* [w:] tegoż, *Najryzykowniej*, Wrocław 2007.

[296] Por. z A. Zając, dz. cyt.

ze względu na przeszłość – na wzory i matryce – lecz mieć znaczenie dla przyszłości. Przestrzeń stanowi bowiem miejsce debiutu dla czasu, dając miejsce na oddech i rozwijaną dzięki niemu opowieść[297].

Jeśli więc nie wyprzedzać faktów i nie porządkować rzeczywistości na siłę – jeśli nie podążać utartymi traktami i literą traktatów – liryka staje się źródłem (samo)wiedzy, a nie jej kodyfikacją. Tym samym poezja, która nie zamierza uładzać afektów i doświadczeń – pomyślmy tu o *In Memory of My Feelings* O'Hary – nie stanowi biernego, niedoskonałego naśladowania żywego strumienia „ja". Okazuje się ona raczej formą, z której wyrastają rozmaite opowieści, jednak nie taką, której kształt został z góry określony lub która musi odznaczać się posągowością i nienaruszalnymi granicami. „Bezforemne" mówienie także jest tu sposobem zagospodarowywania przestrzeni i figuracji doświadczeń, zwalniającym jednak z obowiązku poszukiwania formy pasującej do treści. Nie istnieje właściwy dzbanek, ponieważ nie ma właściwej igły – i *vice versa*. Zawarte w wierszu oczekiwanie dotyczy zatem momentu, w którym przestanie się oczekiwać – zaniecha postrzegania poezji przez pryzmat odgórnych założeń, obowiązków i wizji. Tęskni się tu za teraźniejszością, synchronią – nie chodzi jednak o wyglądanie chwili, w której przedstawiające złączy się z przedstawianym, ale raczej chwili współpracy czarująco niepodobnych igły i dzbanka, momentu, w którym poeta zacznie lekceważyć, zamiast być przed czasem; w którym przestanie klęczeć przed wanną, pozwalając sobie po prostu pisać – mówić.

Inne głosy

Kończąc rozważania dotyczące charakteru poezji potransformacyjnej, konieczne dla zobrazowania roli autotematyzmu w przestrzeni przepracowanego postmodernizmu i jego radykalnych oczekiwań względem autotematyczności sztuki słowa, wypadnie zreferować – tym razem w trybie w gruncie rzeczy przeglądowym – istotne nurty twórczości lat 90. wymykające się linii „końca tęczy", to znaczy wolne od dyskusji z nowoczesną metafizyką (w tym – możliwościami adekwatnej reprezentacji bytu).

[297] Szerzej o powiązaniach reprezentacji – realizmu – i autotematyzmu w twórczości Pułki pisałam w artykule A. Waligóra, *Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki*, „Forum Poetyki" 2019, nr 15-16. Zauważmy zresztą, że podobne myślenie o czasie właściwe było także Sosnowskiemu – jak pisała Joanna Orska, „odwróćmy przypuszczenie Heideggera, że czas bezpośrednio objawia się jedynie w mowie. W *poems* to raczej sama mowa, pisanie, pismo stanowi zarówno czas, jak i sposób jego racjonalizacji" – J. Orska, *Republika poetów*…, dz. cyt., s. 462.

Aby uczynić to w sposób rzetelny, należy cofnąć się nieco w czasie; zanim powstała poezja Tomasza Pułki, istniała bowiem liryka Roberta Ryby Rybickiego. Jakkolwiek autor ten był długo odsuwany z centrum zainteresowania krytyki literackiej i akademickich opracowań, trudno przecenić jego wpływ na twórczość *enfant terrible* najnowszej literatury oraz jego następców, takich jak Maciej Taranek. Szerzej o twórczości Rybickiego piszemy w czwartym rozdziale rozprawy, tutaj przywołując go jedynie jako kontradyktoryczne uzupełnienie linii modernistyczno-awangardowego autotematyzmu.

Autor *Daru meneli* jest kojarzony z kontynuacją projektów awangardowych, przede wszystkim surrealizmu i dadaizmu; czerpie z owych ruchów przywiązanie do alogicznego, swobodnego charakteru języka poetyckiego, który nie ogranicza się wymogami sensowności. Takie usytuowanie w historycznoliterackiej tradycji przywołuje on zresztą wprost w swych utworach – pomyślmy o wyraźnie metarefleksyjnym tytule zbioru *Nowy Tristan Tzara potrzebny od zaraz* oraz zawartych w nim wiersze pokroju *Przedpoemat o dzidzipoezji*. Natomiast z drugiej strony twórczość Rybickiego wiązana jest z ruchami kontrkulturowymi lat 70., przede wszystkim ze względu na jej wyraźną polityczną, anarchistyczną performatywność oraz zainteresowanie alternatywnymi źródłami duchowości, takimi jak buddyzm[298]. Tym samym należałoby się zastanowić, jak omawiana poezja łączy się z omówionymi wcześniej modernistycznymi wizjami radykalnej samozwrotności.

Rybickiemu – być może wbrew pozorom – nieobce są intelektualne dywagacje dotyczące możliwego charakteru literatury, jej esencji i szans na złapanie jej w słowach. Powróćmy do podrozdziału poświęconego Pułce: poezją Ryby także rządzi teraźniejszość, która nie jest jednak wyłącznie mitycznym punktem dojścia uwikłanych w reprezentacjonizm symbolistów poszukujących samozmieniających się słów. Osiąga się ją poprzez wyzwolenie z racjonalności i poszukiwania innego typu doświadczeń duchowych – nie bez przyczyny krytycy i krytyczki przywykli wspominać o autorze *Masakra kalaczakra* w kontekście szamanizmu[299].

Taki punkt dojścia nie przekreśla jednak obecności w projekcie poetyckim omawianego autora wyraźnych wątków metafizycznych, które później zostały w samej jego twórczości zarzucone – oraz zreinterpretowane przez Pułkę. Spójrzmy na wiersz o znaczącym tytule *Niedobyt* z tomu *Motta robali*:

---

[298] Zob. K. Maliszewski, *Świętość i schizofrenia*, [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006.

[299] Zob. tamże.

pod palcami, długopisem
zmienia się w (*[w:]*?)
krótkowidztwo percepcji, a przez nie
w to, co nas otacza;
coś, odwieczne nieprzekraczalne,
poza galaktyką i codziennym,
wpada do wiersza jak kamień
w papier, zostawia właz-
-dziurę, którą zapala rdzeń
nierozpoznawalnego.

Za progiem ślad: **jeden**, właściwie
piszczel jednego. I
jęk tych, co nie
wyjrzeli z siebie (*język*
jest
wazeliną).

Nić
czegoś, co nas przenika, przenicuje nas,
w mit zamieni: w narośl na
nici, skazę. Nici
po płaczu

w *sprawie dla reportera*,
po etyce, etykietach, jakimi są imiona,
nazwy, sny,

Twoje oczy, pytania o sens,
podczas gdy sens pyta nas.
Pyta dotkliwie jak ukłucie igły.

Dzień
– każdy –
za plecami szczerzy kły,
by jak stare zdjęcie wyjść na wierzch
w ciemni, jak płaz z wody. *Ty,*
i wszędzie śnieżyce?[300]

Powiązania owego wiersza z *Jeżycjadą…* są w zasadzie oczywiste – pomyślmy o motywie igły; Pułka wyzwolił jednak igłę z towarzystwa nici – szwu, który „nas przenika, przenicuje nas / w mit zamieni", a zatem pozbawił ją i śladu. Ślad u Rybickiego jest jednak czymś nieco innym, niż w dekonstrukcyjnej twórczości Sosnowskiego. Wiąże się on przede wszystkim z nieuchwytną transcendencją, której odpryski są – być może nieco zaskakująco – w tekście Ryby niezbędne do tworzenia. Choć przedstawiona na początku przywołanego utworu droga wiersza wydaje się zasadniczo bardzo klasyczna – zaczyna się od krótkowzrocznych, czyli niedoskonałych postrzeżeń, które odsyłają nas do otoczenia, to jest świata – autor *Daru meneli* podtrzymuje jednocześnie przekonanie, że do literatury zawsze

[300] R. Rybicki, *Niedobyt*, [w:] *Podręcznik naukowy dla onironautów 1998-2018*, Stronie Śląskie 2018, s. 81-82.

trafia coś niepoznawalnego czy nieuświadomionego, co sytuuje się zarówno poza transcendentną „galaktyką", jak i namacalną „codziennością".

Jest to oczywiście przekonanie na poły modernistyczne – nie zapominajmy jednak, że poezja Rybickiego wymyka się zarówno sztywnym ujęciom nowoczesnym, które kazałyby interpretować utwór właśnie w odwołaniu do szans i ograniczeń reprezentacji, jak i postmodernistycznemu przekonaniu o fundamentalnym rozdźwięku między przestrzenią znaków (sztuki) a rzeczywistością[301]. Zamiast tego można przekonywać, że poeta skupia się (w cytowanym wierszu, ale i całej twórczości) przede wszystkim na szansach na „uobecnienie" niescalonego podmiotu – niescalonej rzeczywistości – w tekście[302], oraz na raczej egzystencjalnym wymiarze pisarstwa. Jak później u Pułki – sens nie stoi przed tekstem, a zatem nie sytuuje się w roli jego transcendentnego znaczonego. Znajduje się on gdzieś w egzystencji, w świecie, w który – mówiąc za Heideggerem – jesteśmy wrzuceni. „Szczerzenie kłów" i „kłucie igłą" dotyczy więc nie tyle ukrytego za znakami bytu o mocnej ontologii, ale raczej „każdego dnia"; takiego, w którym ogląda się wiadomości, *Sprawę dla reportera*.

W takiej perspektywie rozmowa na temat powiązań literatury z rzeczywistością dotyczy świata pojmowanego jako codzienne otoczenie. „Niepoznawalność" nie kojarzy się w nim ze ściśle metafizycznie pojmowanym absolutem, ale raczej tym wymiarem spirytualizmu, który rezygnuje z celu tworzenia określonych systemów myślowych na rzecz podkreślania wagi indywidualnej wrażliwości. Mamy tu więc do czynienia z osłabieniem przekonań racjonalnych, każących pojmować metafizykę w kategoriach dyskursywnego poznania zasad bytu, i zwrot w stronę postmetafizycznych i jednocześnie postsekularnych wizji literatury, jakie nie prowadzą jednak koniecznie do zanegowania tego, co nazwalibyśmy szeroko pojmowaną duchowością[303]. Podobne wątki w poezji Tomasza Pułki odnajdywał cytowany Antoni Zając; na analogiczne zależności w kontekście konstrukcji podmiotu w liryce Ryby wskazywali Monika Glosowitz, Dawid Kujawa i Jakub Skurtys[304].

Biorąc pod uwagę owe rozpoznania dotyczące „ucodziennienia" poezji oraz późniejszych fascynacji poetów i poetek innymi religiami i systemami wartości, możemy

[301] Zob. M. Glosowitz, D. Kujawa, J. Skurtys, *Posłowie*, tamże, s. 538.

[302] Zob. tamże.

[303] Wydaje się, że o podobnym zjawisku – tęsknoty za utraconą transcendencją czy duchowością – pisał niedawno Jakub Skurtys, określając ją wciąż mianem „metafizyki". Zob. J. Skurtys, *Wiersz… i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*, Kraków 2021 (zwłaszcza wstęp). Dla szerszego kontekstu (nieautotematycznej) poezji postsekularnej zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

[304] Zob. M. Glosowitz, D. Kujawa, J. Skurtys, dz. cyt., s. 532 i dalsze. Wydaje się więc, że tezę Igora Stokfiszewskiego o „ironicznym egzystencjalizmie" Pułki można byłoby rozszerzyć – a raczej cofnąć do poezji Rybickiego. Zob. I. Stokfiszewski, *Tezy o postpoezji*, [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*…, dz. cyt., s. 115.

przekonywać o wyczerpywaniu metafizycznych uroszczeń autotematyzmu także w kontekście narastającego w okolicach transformacji kryzysu religijności (i szerzej, duchowości) oraz późniejszym zainteresowaniem postsekularyzmem. Warto zauważyć, że wskazywane transcendentne (i transcendentalne) fascynacje modernistów miały bowiem oczywiście – co sugerowało zresztą zastosowane rozróżnienie na autotematyzm katafatyczny i apofatyczny – wymiar teologiczny. W tym sensie lata 90. stają się więc okresem zanegowania tradycyjnej metafizyki literatury – tak wyraźnie atakowanej przez omawianego Derridę – i czasem wypracowywania nowych, nie tak autorytarnych czy radykalnych przekonań dotyczących ontologii literatury i powiązań sztuki słowa z rzeczywistością. Towarzyszyło temu także zdobywanie świeżych inspiracji niezachodnimi filozofiami i religiami – pomyśleć można tu nie tylko o Rybickim, lecz także o autorach kontrkultury, takich jak Jacek Podsiadło[305], nie zapominając jednocześnie o zwrocie licznych poetek ku Wschodowi; bodajże najwyraźniejszym przykładem byłaby tu późna twórczość Krystyny Miłobędzkiej[306].

W kontekście wyjścia ku odmiennym tradycjom, które nie tyle ostatecznie zrywały z metafizycznym ujęciem literatury i rzeczywistości, ile zmieniały inspiracje i narzędzia opisu (oraz skalę ideowych roszczeń), poręczny okazać się może przykład z zakresu najświeższej produkcji literackiej. Będzie to wiersz *Lutnia (Sheliak)* Bianki Rolando z tomu *Stelle*, który znakomicie wpisuje się w odległy od „pożegnania liryki pożegnań" model liryki metafizycznej:

La cantidad de fragmentos me desgarra

Wykonujesz mnie głosami, nie jestem trumną
Wykonuję się głosami i nie jestem piekłem
zdjęto ze mnie struny i nie będę nigdy klatką
Oto łódź jest licha, ocean znajduje swój dryf
Płynę, gdzie dźwięk słodki ujmuje mnie i stroi
promienie struny łowi widmo świata białego
i w jeden ruch zbiera, wtedy nie jestem grana
wtedy jestem ubrana w nieba dłoń łagodną[307]

Stelle to wielopiętrowy, skomplikowany poemat inspirowany mapą nieba. Poetka odwołuje się w nim do 88 gwiazdozbiorów, każdy poddając idiomatycznej literackiej obserwacji – przepisując swobodnie ich kulturowe, mitologiczne sensy. Jednocześnie cały tom

[305] Zob. np. T. Dalasiński, *Jadąc do ciebie. Szkice o poezji Jacka Podsiadły*, Kraków – Warszawa 2019 (rozdział *Anarchia i doświadczenie, czyli od dekonstrukcji religii do „słabej" metafizyki*).

[306] Zob. np. E. Kraskowska, *Poetki i joga*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, pod red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewskiego, A. Kwiatkowskiej i T. Umerlego, Poznań 2015.

[307] B. Rolando, *Stelle*, Stronie Śląskie 2019, s. 182.

służy poszukiwaniu nowej formy twórczej, ściganej za pomocą różnorodnych sposobów artystycznego wyrazu.

W gruncie rzeczy poetka powraca w nim więc do modernistycznego postrzegania literatury – *Stelle* są tomem silnie metafizycznym zarówno w zakresie światopoglądu formy, jak i z uwagi na mnogie odniesienia do duchowości. Zauważmy jednak, że cytowany wiersz – metarefleksyjny dzięki odwołaniu do klasycznego motywu lutni – poszukuje nowej ontologicznej i duchowej podbudowy poezji nie w tradycyjnej filozofii, ale w nawiązaniu do spirytualistycznych konotacji astrologii. Rezygnacja z implikacji racjonalnych uwypukla zresztą specyficznie feministyczny charakter omawianego tomu, w którym wyraźnie podkreślana jest perspektywa kobieca. Lutnia jest tu figurą wyraźnie żeńską; poetka odwołuje się do mistycznych wymiarów płci oraz – w znacznie mniejszym stopniu – do szans jej kulturowej emancypacji. W trakcie „literackiej" gry, którą łatwo skojarzyć zresztą z wyobrażeniem o harmonii sfer, odzyskuje ona bowiem sprawczość: sama „wykonuje się głosami", nie będąc „grana". Jako motyw astronomiczno-literacki staje się ona zatem emblematem odmiennego typu duchowości i jednocześnie powołaniem poetyckiej ontologii, która nie wiąże się z typowo metafizycznymi rozważaniami dotyczącymi bytu, lecz łagodnie dryfuje w „dłoni nieba". W kontekście feminizmu ma to jedynie słaby wydźwięk polityczny, wskazuje natomiast na demontaż fallologocentrycznych, racjonalnych sposobów myślenia o usytuowaniach sztuki[308].

Podobnie usytuować moglibyśmy zresztą inicjalny utwór omawianej książki, *Rufę (Argo)*:

Sine piersi z marmuru nabrzmiały krwią sowicie
Wyschnięty żeglarz to ja, skwierczę trawiona głodem
piskiem żałobnych pieszczot, co nic z dotyku nie mają
O głowę, burtę, śmiało! Parszywe zdroje pod ziemią!
Martwi, szukają plaży, lusterkami wskazują drogę
Widzę ich z daleka, kruche latarnie morskie, lonty
Strugajcie kością dla mnie miejsce cumowania na noc
Ale czy te stukające progi nie są dla wielkich dam?
A ja mam cygańskie zwyczaje, brudne oczy i skórę
i żuję modrzewiową żywicę łupaną prosto z kolumny
(podtrzymywała splendor podwodnych, leśnych świątyń)
Oj, mam dość ciężarów przybrzeżnych (słowa i towary)
Jesionowa łajba zwrotna jest i dzika, nie ustoi w miejscu
choćbym nawoływała ją do posłusznej nawigacji
to prędzej się rozpadnie niż do brzegu ust dobije
Słodkiego pucharu brzeg lśniący? Tylko sól dławiąca

[308] Zagadnienie łączy się to także z obserwowanym przez Monikę Rudaś-Grodzką powrotem potransformacyjnych poetek do fascynacji mitologią – zob. taż, *Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5.

co strawi te twarde dechy, obawiam się najlepszego[309]

Przywołany wiersz odwołuje się do motywu statku, który – choć w tytule odniesiony do mitologicznych poszukiwań złotego runa – wpisuje się w zarysowaną przez nas wcześniej interpretację nowoczesną; jest jej wersją kobiecą. Konotacje Rimbaudowskie są niemal konieczne – pomyślmy o „cygańskich zwyczajach, brudnych oczach i skórze" oraz „przybrzeżnych ciężarach", odnosząc je kolejno do *Sezonu w piekle* oraz wspomnianego *Statku pijanego*[310]. W przeciwieństwie jednak do „męskiej" interpretacji statku, czyli *Coveru, Argo* jest utworem w gruncie rzeczy optymistycznym: początkowe odwołania do kobiecej płodności sprzyjają energetyczności tekstu, w którym „łajba zwrotna jest i dzika, nie ustoi w miejscu / choćbym nawoływała ją do posłusznej nawigacji". W wierszu Rolando obawa dotyczy „najlepszego" – podróż, która oznacza pozostawienie za sobą słów i zbędnych bagaży, jest znacznie bliższa śmiałemu dryfowi utworu francuskiego symbolisty od spektaklu pożegnania szkunera. Jednocześnie określa ona charakter następujących w tomie tekstów: jak zostało już nadmienione, celem *Stelli* jest poszukiwanie pojemnej i plastycznej formy, której nieuchwytność jest jednak związana z samym charakterem zmiennej i płynnej rzeczywistości. Przekonanie o niestałości nie prowadzi jednak do pesymizmu – wręcz przeciwnie: tom podsumowany zostaje wezwaniem do dalszego śpiewu.

W tym sensie nowoczesne mity zostają z jednej strony swoiście rozbrojone – rozmyślania nad właściwościami samego bytu oraz literatury nie prowadzą do żadnych ostatecznych rozstrzygnięć, ponieważ refleksja nie służy wyciągnięciu esencjalnych wniosków. Nie kieruje jednak także ku konstatacji rozprężenia rzeczywistości, która staje się „niezamieszkiwalna". Wręcz przeciwnie – choć poziom skomplikowania omawianego poematu może takim możliwościom zaprzeczać, chodzi o doświadczenie dryfu, które nie jest dłużej obarczone ciężarem wielowiekowych filozoficznych rozmyślań.

Obok podobnych okołomodernistycznych fascynacji formą i duchowością pojawiły się jednak także i inne poetyckie ujęcia przełomu – również unikające „pożegnań liryki pożegnań". Wśród nich jednym z wciąż najciekawszych wydaje się to zawarte w twórczości Adama Kaczanowskiego. Autor ten wydał jedenaście książek poetyckich, które mierzą się z problematyką późnego kapitalizmu i rozpracowują jego logikę poprzez charakterystyczną,

[309] B. Rolando, dz. cyt., s. 7.

[310] W *Sezonie w piekle* czytamy wszak: „powrócę z żelaznymi mięśniami, ogorzały, z wściekłym okiem: sądząc po mojej masce, zaliczą mnie do mocnej rasy. Będę miał złoto: będę gnuśny i brutalny", A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1980, s. 15.

„wirową" formę językową[311] oraz performatywną błazenadę. Liryka autora *Zabawne i zbawienne* już począwszy od debiutanckiego tomu opublikowanego w 1994 roku zwracała uwagę nieoczywistym frazowaniem i konstrukcją.

Jak pisała Joanna B. Bednarek, *Powiekę* charakteryzowało podwójne pęknięcie: jedno rozdziela tekst główny na dwa człony, drugie natomiast różnicuje tekst główny i przypisy, które zgodnie ze słowami Orskiej „pełnią funkcję raczej aluzji poetyckich do niego [tekstu – AW] i do siebie nawzajem"[312]. W tym sensie twórczość Kaczanowskiego mogłaby stanowić znakomity materiał do badań nad nieoczywistymi samoodniesieniami pomiędzy paratekstem a tekstem głównym, których wagę sugerowałam już kilkukrotnie. Byłaby to przy tym lektura subwersywna – badacze i badaczki wielokrotnie zwracali wszak uwagę na to, że zawarte w *Powiece* przypisy nie służą prostym i oczywistym objaśnieniom ani uzupełnieniom. Stanowią one w dużej mierze autonomiczne utwory, które powiązane są z tekstem głównym przede wszystkim zasadą przyległości, choć zdarza im się działać na zasadzie nieoczywistych wyjaśnień lub kontrapunktów[313]. Tym samym poezja Kaczanowskiego już na poziomie formy dyskutuje z kategorią odniesienia – możnaby zapewne argumentować, że w przypadku omawianego tomu referencja przyjmuje przede wszystkim wymiar przestrzenny; okazałaby się ona wówczas nie tyle kwestią odbicia rzeczywistości przez znaki czy konwencji, która ustala ich połączenie, ile zależnością budowaną przez kompozycję tekstu. Podobne ujęcia okażą się zresztą niezwykle ważne w dalszych partiach rozprawy.

W tym miejscu wypadnie jednak zająć się natomiast tekstem wydrukowanym w drugim tomie poety, czyli *Życiu przed śmiercią* z 1999 roku. Wybór ten podyktowany jest przede wszystkim faktem, że w wierszu *Dwoje moich kochanków*, któremu poświęcę tu nieco uwagi, pojawia się motyw tak istotnej dla Kaczanowskiego codzienności, dyskutowany w oparciu o charakter poetyckiego obrazowania. Jak pisała Aldona Kopkiewicz w odniesieniu do innego zbioru autora, „Kaczanowskiego interesuje przede wszystkim rzeczywistość, i to społeczna, tzw. życie zwykłych ludzi, którzy oglądają dużo telewizji i w ogóle świetnie sobie radzą w świecie zbiorowych fantazji"[314]. Obserwacja ta wydaje się zasadna także w przypadku interesującego mnie tutaj tekstu – omawiany autor fascynował się wszak popkulturą

[311] Zob. J. B. Bednarek, *Adam Kaczanowski*, [w:] *Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, online: http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/adam-kaczanowski/, dostęp: 1.12.2021.

[312] J. Orska, *W oficynie – recenzja „Powieki"*, „Odra" 1999, nr 5.

[313] Por. z A. Mitranka, *Szlafrok mamy*, [w:] *Słynni i świetni. Antologia poetów wielkopolski*, red. M. Gierszewski i Sz. Kopyt, Poznań 2008.

[314] A. Kopkiewicz, *Adam Kaczanowski, „Szkielet małpy"*, „Dwutygodnik" 2010, online: http://www.dwutygodnik.com/artykul/1082-adam-kaczanowski-szkielet-malpy.html, dostęp: 10.11.2021.

i przestrzenią codzienności napędzanej przez konsumpcję. Dlatego też jego poezja dostarczyć może poglądu na charakter wciąż skupionej na formie, lecz całkowicie wolnej od modernistycznych obsesji.

Przywołajmy zapowiadany już wiersz:

Objawia się lęk przestrzeni. Boję się miejsc,
w których cię nie ma. Wtedy jestem yeti.
Schodzę z gór, szukam ciebie u mnie, „chodź”,
wolisz już tu dłużej nie stać. „Stacja elektrycznej
kolejki, a nie przyjeżdża nic”.
Starzy ludzie,
z nimi wszystko idzie łatwo, wystarczy pozmieniać
trochę kolory: biały dywan, białe meble,
granatowe ściany przekonują ich o naszej młodości.
(To wystarczy, zwykła zmiana kolorów).
Zabierają nas samochodem jak parę
nowożeńców skrzywdzonych przez zimę.
Latem.
Jestem tym, co napisałem,
Ale czy mogę być czymś, czego nie ma.
Byłem yeti. Obok nas kłócą się: „nie zatańczyć w Sylwestra,
to nie mieści mi się w głowie”, mówi ona.
Jestem poetą, próbuję rozwiązać problem poezji
dwudziestego pierwszego wieku.
„Człowiek nie potrafi sobie wyobrazić przybysza z
kosmosu. Wszyscy wyobrażeni przez niego kosmici
podobni są do ludzi, zwierząt albo prostopadłościanów”.
Oraz to: „są rzeczy na niebie i ziemi,
które się nie śniły”.
Jestem człowiekiem, który śni mi się we śnie,
wysiadam dwa przystanki wcześniej i w kiosku
kupuję komiksy, których nie udało mi się kupić
dziesięć lat temu. Byłem niejadkiem
i teraz jestem do niego podobny.
Jestem widownią robotników pracujących na wysokościach
zbudowanych wokół domu rusztowań.
Robotnicy dodają coś od siebie jak pająki, w górę i w dół.
Jestem na fotografii z twoich wakacji
nad morzem.
Są rzeczy, które mi się śniły i których nie ma.
Piersi aktorek, starsza osoba,
która mówi: „zazdrość potrafi zabić drzewo,
drzewko ginie, jeśli ktoś ci go zazdrości”.
I ginie.
Bawimy się we trójkę, ktoś przygląda się naszemu
odbiciu w szybie.
Przybysz z kosmosu,
bawimy się na łóżku, które razem z twoimi piersiami
przybyło z kosmosu dla niego. Jednak jesteśmy do siebie
podobni.
Kocham ciebie i siebie
i nie wiem, co będzie dalej.[315]

[315] A. Kaczanowski, *Dwóch moich kochanków*, [w:] tegoż, *Happy end (1994-2013)*, Poznań 2014, s. 28.

Przytoczony utwór, choć nie należy do najwybitniejszych utworów napisanych przez Kaczanowskiego, przynosi odmienną względem omówionych wcześniej tekstów wizję rzeczywistości przełomu tysiącleci. Jakkolwiek później metarefleksyjność jego poezji przyjmie raczej wymiar ludyczny – znakomitym przykładem byłby tu chociażby *Slumberlandzki wierszyk* z *Nowego zoo* – w początkach swojej poetyckiej działalności poeta oferował wciąż dość poważną wizję rzeczywistości i literatury. Świat, o którym mówi tu Kaczanowski, ponownie rozpatrywany jest w planie egzystencji, naznaczanej z jednej strony przez niepokój – zwróćmy uwagę na klamrę kompozycyjną tekstu: „objawia się lęk przestrzeni. Boję się miejsc, / w których cię nie ma" oraz finalne „nie wiem, co będzie dalej" – z drugiej zaś konsumpcję i aranżację codzienności.

Życie u schyłku ostatniej dekady XX wieku jest pełne niepewności i strachu, który ostatecznie prowadzi do schizofrenizacji. Tekst daje się zatem zasadnie odczytać jednocześnie jako erotyk – liryczne „ciebie" jest oczywiście partnerką podmiotu – jak i wiersz o radykalnym rozdwojeniu samego „ja". Tytułowych „dwóch kochanków" możemy bowiem rozumieć tak w postaci bohatera i figury kobiety, jak i – przy dostrzeżeniu, że tekst wytwarza kolejną instancję podmiotowości – jako bohatera i bohaterkę, którzy pozostają w określonej relacji z nadrzędnym tekstowym podmiotem. Nie bez powodu więc wybrzmiewa tu deklaracja, że „bawimy się w trójkę"; podmiotowi raczej nie chodzi tu o dziecko. Ponadto jego miłość ma cokolwiek narcystyczny wymiar – obdarza on uczuciem najpierw „siebie", potem „ciebie". Niepewny, pełen lęku i wyalienowany bohater wytwarza sobie zresztą tak naddane instancje, jak i nieistniejące światy – te, „o których się nie śniło" oraz te, „które się śniły i których nie ma". Nie chodziłoby tu jednak o poetyckie światy możliwe, istniejące w modernistycznej wyobraźni, lecz po prostu o odmienne rzeczywistości, gdzie bohater – dziecko, które nie mogło pozwolić sobie na zakup komiksów i było niejadkiem, a później zagubiony w kapitalistycznym świecie dorosły obserwujący proces własnego starzenia – odnajdywałby się lepiej. Rozwijając interpretację przywołanej interpretacji *Powieki* autorstwa Bednarek zauważmy, że obserwacja starszej pary prowadzi do stwierdzenia w omawianym wierszu podwójnego dualizmu – rozszczepienia „ja" i multiplikacji partnerskich „nas", których przyszłość prefigurowana jest właśnie przez parę w podeszłym wieku.

Wyobcowanie bohatera wzmaga jeszcze obecny w utworze motyw kosmitów – „schizofreniczny" bohater zyskuje analogię w postaci przybysza z innej planety (zauważmy przy tym, że omawiany tekst wyraźnie krytykuje antropomorficzną wyobraźnię dotyczącą nieludzkich istot – jest to gest istotny w obliczu społecznego zaangażowania Kaczanowskiego). Ów rozchwiany podmiot – który jest tym, co napisał, „lecz czy może być czymś, czego nie ma"

– ujawnia się w końcu jako poeta, próbujący „rozwiązać problem poezji dwudziestego pierwszego wieku”. Jego niepokoje dotyczą więc bezpośrednio przyszłości – omawiany liryk niczego już nie żegna, ponieważ znacznie bardziej interesuje go niepewna przyszłość.

Poezja Kaczanowskiego pokazuje więc – podsumowując – „niefetyszystyczne” podejście do pracy formy, która przy całej swej wadze ma na celu raczej rozbrajanie mechanizmów kapitalistycznej rzeczywistości niż funkcjonowanie na zasadzie nieruchomego monumentu. Jakkolwiek posługuje się on także kategoriami wyobcowania czy niepewności, które naznaczyły dekonstrukcyjną lirykę lat 90., mają one wymiar raczej egzystencjalny niż ontologiczny – nie opisuje się za ich sprawą metafizycznego charakteru świata, a jedynie przestrzeń zwyczajnego życia i stosunków społecznych i ekonomicznych. Ostatecznie też twórczość ta unika patrzenia w przeszłość tradycji oraz obsesji na punkcie „teraz”, koncentrując się raczej na czasowych pętlach i wirach – tym, jak zwyczajne życie wprzęgnięte jest w schizofreniczne mechanizmy neoliberalnej ekonomii i polityki. Być może zatem faktycznie pożegnało się już pożegnania liryki pożegnań; jak nadto pisał Dawid Kujawa przy okazji publikacji wyboru wierszy poety: „przejście od reprezentacji do refleksji o reprezentacji nie jest tu najistotniejsze”[316]. Choć liryka autora *Powieki* nie stroni od wątków samoświadomościowych, nie leżą one zatem na pierwszym planie. Podsumować to może dokonania poezji pierwszej potransformacyjnej dekady, wypracowującej pole dla przyszłych lirycznych głosów: scena autotematyzmu została oczyszczona.

[316] D. Kujawa, *Popkultura zjada się sama*, „ArtPapier” 2014, nr 23 (263), online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=213&artykul=4666, dostęp: 12.12.2021.

III. We władzy podmiotu

Modele

Za źródło nowoczesnej koncepcji podmiotu uznaje się powszechnie filozofię Kartezjusza, rozwijaną później w nurtach racjonalistycznych. Dla powstałej wówczas wizji „ja" zdolność do autorefleksji, w tym możliwość przedmiotowego ujmowania swoich aktów, była zasadniczo definiująca. Permanentnie stawiana w stan oskarżenia teoria monadyczna podmiotu nie stanowiła jednak monolitu, jak niekiedy przekonują postkartezjańskie krytyki, których istotnym prowodyrem i dyskutantem był oczywiście Fryderyk Nietzsche[317]. Sama myśl Kartezjusza dopuszczała ujęcia różne od słynnej abstrakcyjności i odcieleśnienia *cogito* (przez późniejszych interpretatorów, takich jak Heidegger, uznawanych za wizję wybiórczą i uprzywilejowującą tylko jedną z mnogich wersji *subiectum*[318]). Niemniej to właśnie lakoniczna formuła *ego cogito, ergo sum* najpełniej ujmowała proklamowaną przez nowoczesność autonomię pozbawionego wszelkiej lokalnej konkretyzacji podmiotu, konstytuowanego przez nieskrępowaną zdolność do introspekcji swej przejrzystej świadomości. Słynna sentencja motywowała zresztą, jak zostało to już wspomniane w pierwszym rozdziale, do dyskusji nad problemem przedstawienia „ja". Jakkolwiek podmiot w ujęciu autora *Rozprawy o metodzie* zajmował pozycję uprzywilejowaną – posiadał jednocześnie wzrok i świadomość patrzenia – najwyższa instancja pozostawała nieprzedstawialna. Zagadnienie to zostało rozwinięte przez wspominanego Kanta, powracając także u późnego Wittgensteina, gdzie czytamy między innymi o oku, które widzi świat, lecz nie dostrzega własnego patrzenia[319].

Jak jednak przekonuje Adriana Warmbier, współczesna badaczka zagadnienia podmiotowości, w *Medytacji drugiej* Kartezjusza zawarty został alternatywny model „ja",

---

[317] Przekonują o tym np. Alain Renaut (zob. *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, tłum. D. Leszczyński, Wrocław 2001) czy Małgorzata Kowalska (*Dialektyka podmiotu*, [w:] *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2003).

[318] Zob. M. Heidegger, *Panowanie podmiotu w nowożytności*, [w:] tegoż, *Nietzsche*, t. 2, tłum. A. Gniazdowski i in., oprac. nauk. C. Wodziński, Warszawa 1999; P. Ricoeur, *Heidegger i problem podmiotu*, tłum. E. Bieńkowska, „Znak" 1974, nr 240.

[319] Co jednak ciekawe, podobnej nieprzedstawialności swoiście przeciwstawił się Lacan – jak czytamy u Hala Fostera, znana anegdotka o puszce sardynek i podmiocie nieco komplikuje tę sytuację. Psychoanalityk opisuje w niej scenę, w której podmiot – on sam – znajduje się w łódce i patrzy na unoszącą się na wodzie puszkę sardynek, która zdaje się „patrzeć wprost" na bohatera. W tym sensie podmiot nie tylko patrzy, ale i jest obiektem spojrzenia – choć to on jest „źródłem" wzroku, staje się też jego obiektem, zob. J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, New York 1978, s. 81-96; por. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 166 i dalsze.

rozrywający logiczną tautologię. Ma ona na myśli stwierdzenie *ego sum, ego existo*[320], gdzie *ego* „nie jest tożsame samo ze sobą i z własnym imieniem"[321], dopuszczając różne możliwe sensy istnienia nieredukowalne do niemal solipsystycznej wizji wyjściowej. Wskazuje ona na przykład, że czasownik *existere* „oznacza istnienie określone przez czas, a nie wydedukowane z *ego cogito*"[322], co może otwierać drogę do badania podmiotu uwarunkowanego i relacyjnego.

Zainteresowana nie tyle ową tradycyjną wizją podmiotu i jego rozmaitymi krytykami, ile właśnie relacyjnością „ja" Warmbier przedstawia skróconą historię *subiectum* w europocentrycznej filozofii, kierując się z czasem ku interpretacjom hermeneutycznym. Według autorki otwierają one bowiem drogę pośrednią rozumienia podmiotu. Udaje im się uniknąć radykalnej i redukcjonistycznej wizji Kartezjańskiej, w świetle której podmiot jawi się jako odcieleśniona substancja myśląca. Różnią się jednak także i od wymierzonej przeciwko Kartezjuszowi (czy raczej określonej interpretacji jego myśli) krytyki, która prowadzi do niemal całkowitego zdyskredytowania humanistycznej koncepcji podmiotu, kierując się w stronę ujęć naturalistycznych (w przypadku badań współczesnych – psychologicznych i kognitywnych[323]) lub całkowitej dekonstrukcji nowoczesnego fantazmatu poprzez ideę zarządzanej niewiedzą podmiotowości „słabej"[324].

Koncepcja podmiotowości Paula Ricoeura – główny przedmiot zainteresowania badaczki – jest w literaturoznawstwie kojarzona przede wszystkim z pojęciem podmiotu narracyjnego[325]. Podobna wizja „ja" – rozpatrywanego w oderwaniu od kategorii esencjalnych, sprowadzonego do snutej o samym sobie opowieści – nie była oczywiście jedyną propozycją na humanistycznym rynku idei. Kontrapunktowały ją podobne w swych nie-kartezjańskich założeniach, lecz nieco odmienne w realizacjach szczegółowych ujęcia dialogiczne (skupione na dynamicznych powiązaniach pomiędzy bytami, a nie na ich indywidualnej, autonomicznej kondycji) oraz performatywne (zainteresowane sposobami, w jakie „ja" konstruuje się i prezentuje – odgrywa – w teatrze życia społecznego)[326]. W związku z wzrastającym zainteresowaniem humanistyką wolną od antropocentryzmu perspektywy relacyjne uległy znacznemu rozwinięciu, na nowo optując za dekonstrukcją opozycji aktywnego poznającego

[320] Zob. A. Warmbier, *Tożsamość, narracja i hermeneutyka „siebie". Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018, s. 24.

[321] Tamże, s. 25.

[322] Tamże.

[323] Zob. np. *Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Kraków 2016.

[324] Zob. S. Czerniak, *Spory wokół „śmierci podmiotu"*, [w:] *Wiedza a podmiotowość*, red. A. Motycka, Warszawa 1998.

[325] Zob. P. Ricoeur, *O sobie samym jako o innym*, tł. B. Chełstowski, Warszawa 2005.

[326] Zob. np. E. Partyga, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii" 2008, nr 10.

podmiotu i biernego przedmiotu; podobne cele stawia sobie na przykład teoria aktora-sieci Brunona Latoura[327].

Dla badań nad autotematyzmem istotne wydaje się jednak nie tyle określenie szczegółowej koncepcji podmiotowości, w której obrębie umieszczone zostałyby interpretacje autorefleksyjnych tekstów samozwrotnych, ile zbadanie, jak w horyzoncie przemian filozoficznych i kulturowych wizji podmiotu mieszczą się problemy powiązane z metarefleksją. Co zostało już wyjaśnione, w swym właściwym nowoczesnym wydaniu była ona ściśle powiązana z narodzinami kartezjanizmu, przekonaniem o samoprzejrzystości racjonalnego „ja" i zdolnością do uprzedmiotawiania nie tylko otaczającej go rzeczywistości, ale i własnych aktów. Wskazane ponowoczesne lub powstałe jeszcze na bazie krytyki nowoczesności koncepcje stanowią dyskusję z podobnymi przekonaniami – podążając ich tropem, w niniejszym rozdziale wypadnie skupić się raczej na różnorodnych formach sprzeciwu wobec hegemonii podmiotu-monady, nie zaś na wykazywaniu wyższości konkretnej perspektywy teoretycznej.

Pozostaje się tu zatem przy najszerszym pojęciu podmiotu relacyjnego – nieesencjalnego i uwikłanego w kontakty z innymi bytami. Jak pisała Warmbier, „relacyjna koncepcja podmiotowości zakłada, że sens tego, kim jestem, nie określa się niezależnie i autonomicznie, lecz w odniesieniu do znaków, symboli, czy – szerzej – do kultury, w której zakorzenia się nasz język, jak również do inności drugiego człowieka i wspólnoty"[328]; można uzupełnić owo rozpoznanie, rozszerzając kategorię „inności" o byty nieludzkie. Trzeba przy tym podkreślić, że akceptacja wizji podmiotu zaproponowanej przez badaczkę nie oznacza całkowitego przyjęcia proponowanej przez nią perspektywy hermeneutycznej, odsuwającej tradycyjny problem samoświadomości – (nie)tożsamości centralnej figury „ja" i aktów poznania siebie[329] – na rzecz twierdzeń o tożsamości autorefleksji podmiotu i jego samointerpretacji[330]. Założenie to wyjaśnione zostanie na bazie zawartych w kolejnych podrozdziałach analiz, w których podmiotu nie da sprowadzić się do opowieści, którą o sobie snuje – głównie dlatego, że poziom znaczeń nie jest wyłącznym środkiem konstruowania

[327] Zob. np. M. Simons, *The Parliament of Things and the Anthropocene: How to Listen to 'Quasi-Objects'*, „Techné: Research in Philosophy and Technology" 2017, nr 21. Oczywiście rozróżnieniu na podmiot i przedmiot sprzeciwiał się już Heidegger – zob. np. S. Łojek, *Hermeneutyczna koncepcja podmiotu Martina Heideggera*, „Analiza i Egzystencja" 2017, nr 40. Porównanie stanowisk badaczy opisane zostało w artykule A. Conty, *Techno-phenomenology: Martin Heidegger and Bruno Latour on how phenomena come to presence*, „South African Journal of Philosophy" 2013, nr 32.

[328] A. Wambier, *Tożsamość*…, dz. cyt., s. 32.

[329] Zob. M. Frank, *Świadomość siebie i poznanie siebie*, tłum. Z. Zwoliński, Warszawa 2002; K. Gloy, *Wprowadzenie do filozofii świadomości. Problematyka i historia zagadnienia świadomości oraz samoświadomości*, tłum. T. Kubalica, Kraków 2009.

[330] Zob. P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, tłum. M. Falski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2008.

literackiego głosu, a także ze względu na istotną rolę nieświadomości w dyskusji nad filozoficzną konstrukcją „ja".

Nie wyklucza to jednak przyjęcia najogólniejszego modelu hermeneutycznego jako kategorii poręcznej, wolnej od obu zarysowanych przez Warmbier zagrożeń: radykalnego odcieleśnienia, krytykowanego już począwszy od XIX stulecia, oraz naturalizacji, która nie jest dla humanistyki wystarczająca. Analizowany przez badaczkę Ricoeur sformułował bowiem alternatywne ujęcie ludzkiej tożsamości, dopuszczające zarówno autorefleksyjny, medytacyjny wymiar jego trwania, jak i fakt, że trwanie to zawsze zanurzone jest w aktualnie przeżywanym świecie. Mowa tu oczywiście o koncepcji dualistycznej modalności „ja", funkcjonującego jednocześnie w trybach określanych przez hermeneutę mianem zapożyczonych ze scholastyki terminów *idem* i *ipse*.

Oczywiście autor *O sobie samym jako o innym* nie był jedynym filozofem konceptualizującym podmiotowość dwutorowo. Tego typu idee wysuwali na przykład George Mead, piszący o „*I*" oraz „*me*" (gdzie pierwsze stanowi subiektywny stan podmiotu, drugie natomiast – jego wymiar autorefleksyjny[331]), Maurice Merleau-Ponty czy Jean-Paul Sartre, wspominający o trybach „*moi*" i „*Je*", u których drugi komponent oznaczał to, co przedświadome (Merleau-Ponty[332]) lub przedrefleksyjne (Sartre[333]). Zaleta propozycji Ricoeura tkwi jednak nie tylko w jej swoistym nazewniczym uniwersalizmie (zaimki łacińskie, które badacz stosuje, przywykło się bowiem przytaczać w brzmieniu oryginalnym, unikając problematycznej kwestii przekładu owych pojęć na język polski[334]), lecz także paradoksalnym antydualizmie.

Idem i *ipse*, którymi filozof zastępuje dialektykę „samości" i „inności", oznaczają bowiem kolejno „bycie tym samym" – modus bycia gwarantujący spoistość bytu mimo jego zmienności i plastyczności – oraz „bycie sobą": nieciągłe i traumatyczne przeżywanie samego siebie[335], które jest, mówiąc językiem hermeneutyki Heideggerowskiej, zanurzone-w-świecie. Jak podkreślał Ricoeur – oraz jego polska interpretatorka – kluczowym założeniem takiej formuły podmiotu jest ponadto fakt, że akty jego (samo)świadomości i (samo)poznania nie są

[331] Zob. G. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska. Warszawa 1975, s. 236 i dalsze.

[332] M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*. przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 2001, s. 235, 251 i dalsze.

[333] J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*. przeł. J. Kiełbasa i in., Warszawa 2007, s. 210 i dalsze.

[334] O problemach z przekładem wszystkich pojęć „podmiotowych" wspomina obszernie Roma Sendyka w cytowanej pracy *Od kultury „Ja" do kultury „siebie"*…, dz. cyt., s. 52 i dalsze.

[335] Idee te zawarte są w pracach Ricouera *O sobie samym jako innym* oraz *Drogi rozpoznania*. Interpretuje je Warmbier w swojej książce na s. 37 i dalszych.

jednorazowe, to znaczy że stanowią pewien proces, który nigdy nie prowadzi do absolutnej przejrzystości podmiotu.

Metarefleksyjność klasycznego nowoczesnego „ja" suponuje – jak już wskazano – jego rozszczepienie: podmiot staje się przedmiotem własnego namysłu lub obiektem własnych działań. Prowadzi to do wypracowania spójnej, w pełni racjonalnej instancji, która wolna jest od wszelkich zewnętrznych wpływów i posiada zdolność całkowicie autonomicznego zarządzania własnym jestestwem. Nieruchomą i pozbawioną kontekstualizacji figurę o silnie fallologocentrycznym charakterze osłabia jednak nieco owa wytworzona na gruncie pokartezjańskiej krytyki (lub po tradycyjnych interpretacjach wizji Kartezjusza) figura *idem*. Tak jak klasyczna „metaświadomość", pozwala ona na ustrukturyzowanie nieciągłych przeżyć i doznań w pewną intersubiektywnie komunikowalną formułę, stanowiąc jednocześnie gwarant możliwości aktów samozwrotnej refleksji. *Idem* stanowi jednak nie tyle autonomiczną instancję oderwaną od innych uwarunkowań kondycji podmiotu, ile jeden z modusów jego bycia – w tym sensie zbliża się ona oczywiście do literaturoznawczej koncepcji podmiotu sylleptycznego, którą omawiam w kolejnych podrozdziałach. Ujmując rzecz najkrócej, autorefleksyjność w podobnych ujęciach nie stanowi już dłużej konstytutywnej dla podmiotu zdolności, ale raczej jeden z wielu trybów jego możliwego funkcjonowania; fakt, że podmiotowość ma wymiar (auto)refleksyjny, nie zaprzecza jej formom doświadczeniowym.

Podobne przewartościowanie – wybór niedualistycznego (lub nie-esencjalnie biegunowego) dualizmu podmiotu – ma tu istotną zaletę: w badaniach nad dialektyczną, nowoczesną metarefleksyjnością trudno jest określić, który z modusów funkcjonowania „ja" ma charakter uprzedni. Z jednej strony przekonywać można bowiem, że pierwotnym sposobem trwania podmiotu w świecie jest tryb *ipse*. *Idem* jest w owej perspektywie jedynie refleksyjnym konstruktem, tworzonym na przykład na potrzeby samoświadomej narracji. Z drugiej jednak – przedrefleksyjne *ipse* pozostaje dla nas podprogowe, docieramy do niego jedynie w aktach refleksji; kiedy życie się wydarza, nie rozważamy go jako wydarzenia. W tym sensie dostęp do *ipse* umożliwia nam jedynie *idem*.

Podobne rozważania były oczywiście właściwe określonym okresom i nurtom filozoficznym i artystycznym, wśród których głównymi oponentami racjonalizmu – przekonującego oczywiście o (filozoficznym) pierwszeństwie *idem* – byłby freudyzm i, mówiąc szerzej, psychoanaliza, przekonująca o nieosiągalności poziomu podświadomego[336].

[336] W Lacanowskich interpretacjach Freuda podmiot nigdy nie był ostatecznie ukonstytuowany – podlegał nieustannym procesom wytwarzania i zmiany, na które wpływ mają przeżywane przez niego traumy. Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*…, dz. cyt., s. 53 i dalsze.

Podkreślmy jednak, że wikłanie się w dyskusję dotyczącą uprzedniości i wtórności modusów stanowiłoby powrót do nieproduktywnych nowoczesnych klisz poznawczych – ujęcia pokrewne Ricoeurowskiemu powstały właśnie po to, aby wyminąć poznawczą aporię, do której prowadzą podobne pytania.

Zauważmy zatem, że emancypacyjna interpretacja podmiotowości – której na tym etapie badań nie rozszerzam jeszcze tak wyraźnie na kwestie fallologocentryzmu i antropocentryczności – powinna na poziomie języka rezygnować z przenoszących określoną filozoficzną „ideologię" pojęć, takich jak samo „ja". Podobne tendencje koncepcyjne obserwowane są także w pracach literaturoznawczych, gdzie kategoria podmiotu wciąż stanowi istotne narzędzie analityczne, domagając się jednak przedyskutowania (wyjątkiem będą projekty artystyczne i badawcze, które eksplorują możliwości literatury pozbawionej podmiotu – na przykład tej tworzonej w nowych mediach[337]). Gdy więc kategoria podmiotu zostaje przywoływana w sensie filozoficznym lub egzystencjalnym, a nie czysto tekstowym – jak to miało miejsce na przykład w analizach strukturalnych[338] – obserwuje się poszukiwanie jej modeli egalitarnych, emancypacyjnych lub nieantropocentrycznych. Bierze się także pod uwagę społeczne i kulturowe konteksty ich funkcjonowania, które obejmowałyby problemy z „męskimi" wizjami „ja" podnoszone przez krytykę feministyczną, teorię queer czy nurty posthumanistyczne.

Wśród podobnych inicjatyw na szczególną uwagę zasługuje zainteresowanie formami zwrotnymi, wspominanymi już na przykładzie książki Romy Sendyki. Badaczka wychodzi z tradycji nieco odmiennej, niż czyni to Warmbier – jej punktem wyjścia są nie teksty Ricoeura, ale pragmatyzm Williama Jamesa – dochodzi jednak do podobnych wniosków: nieruchoma instancja „ja" musi zostać zastąpiona dynamiczną, pozbawioną nieokreślonej transcendentnej esencji formą zwrotną. Ricoeur jako nowe określenie tak pojmowanej tożsamości proponował „*soi*", tłumaczone najczęściej jako „sobość" – różne od suponującego statyczność pojęcia „ja"[339]. U Jamesa zyskuje ona niemal analogicznie trudną do przełożenia nazwę *self*, którą Sendyka decyduje się spolszczać nie w postaci rzeczownikowej „jaźni", ale zwrotnych zaimków „się" i „siebie".

Jak zostało to już omówione we wstępie, podobna wizja podmiotowości w pismach autora *Principles of Psychology* wypływa z jego poglądów dotyczących samej ontologii

[337] Zob. np. U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012, s. 39 i dalsze.

[338] Podmiot jest tam bowiem zespołem operacji tekstowych – zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

[339] Zob. A. Warmbier, *Tożsamość*…, dz. cyt., s. 35.

rzeczywistości; zwracano już także uwagę na jego – właściwie dzielone z francuskim hermeneutą – przekonanie dotyczące mnogości możliwych funkcji wszelkich bytów, w tym właśnie podmiotu. Sendyka z rozpoznań Jamesa i jego kontynuatorów i kontynuatorek wyciąga wnioski dotyczące możliwej stosowalności form zwrotnych w projektach egalitarnych, nieantropocentrycznych – pisze ona o możliwym zastosowaniu podobnych zaimków do bytów zwierzęcych czy robocich. Zauważa ona bowiem, że „o ile hipoteza «niebiologicznych *siebie*» wydaje się wciąż technologiczną utopią, to jednak jest ona do pomyślenia"; „korzystanie z teorii *siebie* w obliczu potrzeb, jakie zgłasza posthumanistyka, może jednak pozwolić nie tylko na uzasadnienie potencjalnej samoświadomości maszyny, ale także pomóc zlikwidować lub przynajmniej przeskalować w obrębie dyskursu o jednostce jego inherentny humanocentryzm"[340]. Dzieje się tak, ponieważ formy zwrotne przynależą nie tylko do porządku refleksyjnego: mają zastosowanie także w kontekście instynktu przetrwania czy prostego odnoszenia się do własnych czynności (na przykład „schowania się", „ochrony siebie").

Uwzględniając owe okoliczności, wypadnie skupić się zatem właśnie na zwrotnej interpretacji tekstów z zakresu autotematyzmu podmiotowego. Będę więc badać nie tyle trwałą kondycję bohaterów czy podmiotów lirycznych określonych tekstów, ile raczej sposoby ich autotematycznego konstruowania (się) i funkcjonowania oraz implikacje takiego stanu rzeczy dla badań nad metarefleksją. W kolejnych podrozdziałach omówione zostanie znaczenie studiów nad traumą dla restytucji problemu podmiotowości, problem instancji nadawczych tekstu autotematycznego oraz performatywne wymiary reprezentacji. Asumptem do podobnych rozważań stanie się poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, której nowsze realizacje uwzględniają także dekonstrukcję samego rozróżnienia na autotematyzm podmiotowy i tekstowy. Później natomiast skupię się na politycznych wymiarach (samo)świadomości twórczej ujawnianej w tekstach – symptomatyczna okaże się marksizująca twórczość Szczepana Kopyta. Ostatecznie zaś uwaga poświęcona zostanie możliwym wykorzystaniom poetyckiej metarefleksji w konstruowaniu podmiotowości niebinarnej (liryka Łukasza Kaźmierczaka/Łucji Kutig). Niniejszy rozdział stanowi więc przedłużenie dyskusji z fallologentryzmem podmiotu rozumianego na sposób tradycyjnie kartezjański, wciąż mieszcząc się jednak w jego dialektycznym obrębie; perspektywy wolne od tego typu nawiązań zawarte są natomiast w następujących dalej częściach, poświęconych materialności języka i szansach egalitarnej metarefleksji, gdzie podejmuję także zagadnienie podmiotu kobiecego.

[340] R. Sendyka, *Od kultury „ja" do kultury „siebie"*…, dz. cyt., s. 107.

Ostatecznie trzeba także zauważyć, że wybór przykładów literackich nie był tu sprawą łatwą – zwłaszcza w przypadku początkowych partii rozdziału, które skoncentrowane są na poezji autora *Peregrynarza*. Przełom lat 80. i 90. przyniósł bowiem wiele ciekawych zjawisk z zakresu autotematyzmu podmiotowego, spośród których najwyrazistsze byłyby zapewne kultywowane już od lat 70. eksperymenty Piotra Sommera czy charakterystyczna liryka Marcina Świetlickiego. Wobec Świetlickiego można byłoby przyjąć strategię lektury w wielu punktach podobną do tej, którą stosuje się dalej wobec Dyckiego: poezja autora *Drobnej zmiany* także zawiera bowiem mnóstwo gier prowadzonych z figurami podmiotu, autora czy bohatera[341].

Biorąc jednak pod uwagę podobieństwo omawianych sytuacji – oraz fakt, że twórczość Świetlickiego znacznie wyraźniej zanurzona jest w codziennym doświadczeniu „ja", które zostało przekonująco opisane przez krytykę lat 90.[342], we współczesnej produkcji literackiej spotykając się z mniejszym zainteresowaniem – wybór padł właśnie na twórczość Dyckiego. Z podobnych przyczyn pominięta zostaje poezja Sommera. Jest ona pełna istotnych wątków metarefleksyjnych – pomyślmy chociażby o tytułowym utworze jego debiutanckiego tomu, *W krześle* oraz słynnych wierszach *Niedyskrecje* i *Czym mógłby być*, niejako streszczających stan literatury potransformacyjnej. Jednak z uwagi na dobre rozpoznanie owej liryki w aktualnych badaniach, decyduję się skupić na jednoznacznie autokreacyjnej poezji autora *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*.

Rzeczywistość traumatyczna

O twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego napisano w ostatnich dziesięcioleciach wiele: wydaje się on jednym z najlepiej opisanych polskich poetów współczesnych. Poświęcona mu krytyka skupiała się przy tym na dość wąskiej palecie problemów, do czego motywowała sama poezja autora *Nenii i innych wierszy*, obracająca się wokół zasadniczo zamkniętego zestawu motywów[343]. Jednym z najbardziej interesujących badaczy i badaczki zagadnień było przy tym pytanie o instancje nadawcze owej liryki – wiersze

[341] Zob. *Wszyscy introwertyczni mężczyźni idą do wywiadu. Z M. Świetlickim rozmawia A. Wiedemann*, „Czas Kultury" 1993, nr 6, s. 65 i wypowiedzi autora o „wierszowej kreaturze" czy „kukiełce".

[342] Zob. np. J. Orska, *Co robi z nami historia literatury?*,[w:] taż, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 116.

[343] Sprowokowało to Martę Koronkiewicz do obserwacji, że kolejne opracowania liryki Dyckiego nie przynoszą w gruncie rzeczy żadnych istotnych wniosków, zob. taż, *Wirujące talerze. O kłopotach z czytaniem Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego*, red. Z. Sala, Kraków 2020.

Dyckiego pełne są sugestii, by utożsamić podmiot liryczny z podmiotem pozatekstowym, empiryczną postacią pisarza.

Nie jest to oczywiście chwyt nowy czy oryginalny, jednak w przypadku Tkaczyszyna w grę wchodzą bardzo specyficzne konteksty teoretyczne i kulturowe. Jak zauważano, poezja ta mierzy się z różnymi typami wykluczenia podmiotu: językowym, geograficzno-politycznym oraz religijnym[344], a także konsekwentnie powraca do problemu różnie pojmowanej traumy, przez Hala Fostera uznawanej za jeden z głównych motywów współczesnego „powrotu Realnego"[345], a zatem i kwestii jego adekwatnej reprezentacji. Supozycja, że wskazane dyskryminacje oraz traumatyczne przeżycia przynależą zaś nie tyle (lub nie tylko) do podmiotu tekstowego, ile do owych tekstów autora, motywuje więc do analizy klasycznych problemów teorii literatury, ściśle powiązanych z samozwrotnością: kreacji „twórczego" podmiotu lirycznego w kontekście autobiografizmu i autokreacji. Skłaniać może nas ona jednak także do spojrzenia na owe kwestie z perspektywy performatywnej – wydaje się bowiem, że główne punkty sporne, które pojawiły się w debatach krytycznych poświęconych w poezji Dyckiego, były efektem zamierzonej pisarskiej strategii mylenia badawczych tropów[346].

*

Pojęcie traumy nie obejmuje już współcześnie wyłącznie „reakcji na niespodziewane, przytłaczające i nagłe zdarzenie albo zdarzenia, których nie sposób w pełni uchwycić, kiedy się wydarzają", a które powracają w postaci różnorakich zjawisk typu sny czy flashbacki[347]. Poza traumą historyczną, związaną z konkretnym wydarzeniem, takim jak wojna, choroba czy gwałt, istnieje także typ traumy strukturalnej, wynikły nie ze straty, a z nieobecności – braku pewnych istotowych wartości, wynikłych na przykład z przemian kulturowych[348]. W ujęciu jeszcze szerszym, filozoficzno-egzystencjalnym, traumą okazuje się zaś każde doświadczenie:

[344] Zob. np. K. Hoffmann, *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki/, [dostęp: 16.02.2019].

[345] Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*…, dz. cyt.

[346] W niniejszym podrozdziale znacząco przeformułowuję i rozwijam wątki, które zarysowywałam w swojej pracy magisterskiej obronionej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (*„poezja jako miejsce na ziemi". O autotematycznych wątkach w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*) oraz artykule *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna*, „Przestrzenie Teorii" 2021, nr 1 (35).

[347] C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, pod red. T. Łysaka, Kraków 2015, s. 31.

[348] Zob. D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, tamże, s. 98 i dalsze. Za traumę strukturalną badacz uznaje nawet moment oddzielenia dziecka od matki, co także świetnie przystawałoby do poezji Tkaczyszyna-Dyckiego.

w momencie „dziania się" nie da się go bowiem uchwycić, zarejestrować czy wręcz – paradoksalnie – odpowiednio przeżyć. Szansa na takie „rzeczywiste przeżycie" określonego wydarzenia dana jest z nieuchronnym opóźnieniem czasowym; przepracowanie jakiegokolwiek kontaktu z rzeczywistością wymaga zdystansowania się do niej[349], jest zatem aktywnością pamięci – dopiero w retrospekcji ujawniają się w pełni relacje między elementami rzeczywistości, uwypuklając także najistotniejsze elementy i wątki przeżytego doświadczenia.

Pewne ustalone w biografii Tkaczyszyna-Dyckiego szczegóły wpajają odbiorcom przekonanie, że opisywane przez autora historie, dotyczące przede wszystkim aktywności rodziny poety w Ukraińskiej Powstańczej Armii oraz ich życia na polsko-ukraińskim pograniczu, mają umocowanie w rzeczywistości. Bohater wierszy Tkaczyszyna jest więc obciążony pamięcią – staje się on osobą doświadczoną przez dziedziczną traumę historyczną[350]. Trudną świadomość kresową, obejmującą zarówno skomplikowaną przeszłość polityczną i społeczną rodziny autora-bohatera, jak i jego osobisty stosunek do przestrzeni, języka czy religii, z których czuje się on wyobcowany, uzupełniają indywidualne doświadczenia choroby, opisane zwłaszcza w wierszach poświęconych matce. Bohater ten żyje także w swoistej obsesji śmierci – zjawiska najbardziej traumatycznego, będącego zarazem doświadczeniem niemożliwym. Wobec własnego zgonu nie da się bowiem zdystansować; wyklucza on pracę czasu – nie poddaje się zatem figuracji, estetycznemu przetworzeniu. Śmierć posiada więc analogiczną do traumy strukturę – jest pewną ontologiczną dziurą, przerwą w spójności świata. Nie daje ona jednak nadziei, którą niosą ze sobą inne wstrząsające doświadczenia: wizji rytuału oczyszczenia. Tym samym postawić można tezę, że udziałem podmiotu tej poezji staje się nie tylko trauma historyczna, ale także zuniwersalizowana trauma strukturalna, egzystencjalna, przyjmująca formę lęku przed śmiercią. Pozostaje ona paradoksalnym – bo właśnie nieobecnym – centrum owej poezji, organizującym wszelkie jej znaczenia[351].

Biorąc pod uwagę specyficzny charakter owej twórczości, trudno się dziwić, że badacze i badaczki często obierali wobec niej lekturę terapeutyczną[352]; do podobnych odczytań

---

[349] Zob. A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.

[350] Problematykę traumy w poezji Dyckiego z nieco innej perspektywy opisuje np. Jacek Wiaderny, zob. *Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Tekstualia" 2018, nr 2. Problematykę pamięci opisywała zaś np. Justyna Tabaszewska, zob. *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie 2017", nr 2.

[351] Teza ta przewija się niezwykle często w interpretacjach tej twórczości; zob. np. B. Umińska, *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przesławnej ziemianki*, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1-2; sporo pisze o tym także Krzysztof Hoffmann, zob. *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.

[352] Zob. A. Świeściak, *Śmiertelne sublimacje. Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, zwłaszcza s. 171 i dalsze (badaczka pisze także o naznaczeniu języka

motywuje zresztą sama liryka, wprost dopraszająca się odbiorczego współczucia. W dyskusji poświęconej zagadnieniu „schizofreniczności" poezji Tkaczyszyna sytuacja ta została oczywiście rozpoznana i doprowadziła do interesujących z punktu widzenia autotematyzmu wniosków. W polemice wskazywano bowiem na możliwe przełożenie poetyki utworów Dyckiego na stan psychiczny osoby cierpiącej na zwielokrotnienie jaźni, na którą – jak przekonują nas wiersze – choruje nie tylko bohater owych tekstów, ale i ich autor. Jednak odpowiadający na taką wysuwaną między innymi przez Andrzeja Niewiadomskiego interpretację Marcin Jaworski zauważa, że wizja „terapeutyczna" jest efektem swoistej uległości wobec strategii autora. Podkreśla on bowiem, że Dycki z premedytacją tworzy własną legendę literacką, stylizując się na poetę wyklętego. Badacz zwraca także uwagę na ironiczny wymiar twórczości Tkaczyszyna, który permanentnie podważa szczerość własnych tekstów, rozbijając ją czy demistyfikując żartobliwością tonu albo innymi chwytami artystycznymi sugerującymi, że prowadzi on świadomą grę z tekstowością i autobiografią[353]. Jakkolwiek zatem twórczość ta poddaje się na interpretacje psychoanalityczne, z których najwyraźniejszą jest oczywiście ta zaproponowana przez Grzegorza Tomickiego[354], należy mieć także świadomość specyficznej kreacji owego podmiotu, syntetycznie opisaną właśnie przez Jaworskiego.

Efekt odbiorczego pomieszania czy zrównania ze sobą wewnątrz- i zewnątrztekstowych instancji nadawczych faktycznie wydają się nieprzypadkowe – jawi się jako efekt przemyślanej pisarskiej strategii, nie zaś, jak wskazuje Tomicki, „w znacznym stopniu nieuświadomionej umiejętności wykorzystywania sprzeczności w swoim światopoglądzie do operowania różnymi, zależnie od okoliczności, osobowościowymi wariantami, postawami, maskami"[355]. Sygnałów świadomości „ja" dotyczących owego pomieszania jest w omawianych tekstach aż nazbyt dużo, jakkolwiek założenie ich przedrefleksyjnego charakteru także nie jest w gruncie rzeczy zaskakujące.

Wydawać by się bowiem mogło, że w obliczu suponowanej traumatycznej kondycji bohatera-autora omawianych wierszy przyznawanie mu pozycji mocnej – prawodawcy reguł wyrazistej tekstowej gry – jest nielogiczne. Trauma nieodwracalnie przekształca „ja" lub wręcz

---

śmiercią); oraz A. Niewiadomski, *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294, [dostęp: 16.02.2019].

[353] Zob. M. Jaworski, *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2012.

[354] Zob. G. Tomicki, *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2015.

[355] Tamże, s. 14.

je rozbija[356]; nie bez przyczyny w literaturze przedmiotu sformułowano pojęcie wiedzy traumatycznej – tej, która nie jest przywiązana do kryteriów racjonalności, chronologii, spójności czy prawdy, wiążąc się raczej z niekoherencją, niezrozumiałością, zaburzeniem i przemieszaniem porządków czasowych[357]. Tym samym władczy charakter traumatycznego podmiotu wydawać może się dyskusyjny. Rozpoznanie to potwierdzałby fakt, że główne cechy poezji Dyckiego, wskazywane już wielokrotnie przez krytyków i krytyczki – labilność sensów, zapętlenie, spiętrzone, gubiące sens i denotaty powtórzenia – można rozpatrywać jako tekstowe analogony takiego typu wiedzy, korespondujące z niestabilną ontologią samego podmiotu, obdarzonego zmultiplikowanymi tożsamościami i występującego pod postacią rozmaitych figur.

Tymczasem – jak przekonuje Foster w *Powrocie „Realnego"* – trauma ma w gruncie rzeczy wymiar dialektyczny: albo osłabia ona instancję „ja" poprzez fragmentaryzację i zniszczenie struktury „superego", albo też, paradoksalnie, prowadzi do dowartościowania go. Fosterowi nie chodzi tu zresztą o proces figuracji doznań, który potwierdzałby aktywność pewnego podmiotowego „centrum" i zarazem przywracał przekonanie o obiektywnym charakterze przeżywanych przez niego wydarzeń, ale o to, że trauma niejako wymusza na czytelnikach i czytelniczkach odbiór naiwny[358]. Przemawiając do odbiorczej empatii, każe ona bowiem wierzyć w prawdomówność podmiotu i obiektywny charakter referowanych przez niego wydarzeń. Trauma – jak wspomniano, stanowiąca psychosomatyczną reakcję na określone przeżycia – jest zjawiskiem niepodrabialnym; spreparować można ewentualnie jej świadectwo, nie zaś ją samą. Badanie traumy może więc niejako wymuszać restytucję Realnego, które później poddawane jest adekwatnej symbolizacji przez jednostkę. Dzięki temu dowartościowana zostaje więc zarówno kategoria obiektywnej rzeczywistości oraz mocnego podmiotu, jak i wiara w Arystotelesowską wizję prawdy, powiązaną z ideą wiernej reprezentacji.

W przypadku Dyckiego rzecz jest zaś o tyle ciekawa, o ile interesuje go, jak już stwierdzono, przede wszystkim trauma śmierci. Lęk przed zgonem jest zaś zjawiskiem

---

[356] Zob. L. Gilmore, *Przypadki graniczne: trauma, autoprezentacja i prawne formy tożsamości*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*…, dz. cyt., s. 366.

[357] Zob. G.H. Hartman, *Wiedza traumatyczna i badania literackie*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Antologia studiów nad traumą*…, dz. cyt.

[358] Zob. H. Foster, *Powrót Realnego*…, dz. cyt., s. 197; badacz wskazuje na metodologiczną dwuwartościowość traumy – z jednej strony studia nad traumą stanowić mogą przedłużenie poststrukturalnej krytyki podmiotu, z drugiej zaś przesądzać o powstaniu tzw. „realizmu traumatycznego", powiązanego z omawianymi dalej przekonaniami dotyczącymi mocnej pozycji „ja" oraz Arystotelesowskiego ujęcia prawdy w kontekście mimetyczności. Zob. także G. H. Hartman, dz. cyt., s. 385 – omówione zostają tam czynniki wymuszające odbiór naiwny świadectwa traumy.

zasadniczo uniwersalnym; w tym sensie impresywna twórczość Tkaczyszyna, namawiająca odbiorców i odbiorczynie do współczucia z bohaterem czytanych tekstów, faktycznie posiada istotne przesłanki do wzbudzania dobrej czytelniczej wiary. Wypływa ona bowiem ze strachu, który może stać się udziałem każdej żywej istoty. Nawet jeśli zatem utrzymywać, że faktyczności pozostałych przypisywanych bohaterowi-autorowi przeżyć i historii nie da się zweryfikować, tanatyczne lęki – leżące u samych podstaw analizowanej liryki i organizujące ją – są traumą z wszech miar niepodważalną, przesądzając o retorycznej skuteczności artystycznego projektu.

Trauma łączy się z problemem reprezentacji w jeszcze jeden istotny sposób. Przypomnijmy rozpoznania Agaty Bielik-Robson dotyczące charakteru przeżywanego świata; nieuchronny rozdźwięk pomiędzy tym, co doświadczane i zanurzone w teraźniejszości a tym, co poddane procesowi symbolizacji każe widzieć reprezentację jako zjawisko nieodwołalnie wpisane w traumatyczną kondycję podmiotu jako takiego. Złożoność przeżycia jest możliwa do poznania i zrozumienia dopiero w dystansie czasowym, który pozwala na zyskanie całościowej perspektywy, przetworzenie doznań w pewien intersubiektywnie zrozumiały komunikat[359]. W tym sensie studia nad traumą mogą wspierać proponowaną przez hermeneutykę wizję podmiotu jako bytu konstruowanego przez opowieść; przed ustrukturyzowaniem przeżyć nie ma on bowiem charakteru scalonego indywiduum – byłby raczej zlepkiem przypadkowych, nierefleksyjnych wrażeń, czyli czymś, co zachodnia tradycja filozoficzna długo wykluczała z pola widzenia[360].

Jasne jest więc, że pisanie o jakimkolwiek zjawisku, wydarzeniu czy doświadczeniu jest czymś zupełnie innym, niż przeżywanie go – a zatem podmiot, który przekłada swe doświadczenie na jakikolwiek kształt estetyczny, nie jest już w pewnym sensie tym, który je przeżywał. Niekoherencja ta nie musi być zaś wcale powodem do narzekań, jak w modernistycznych mitach o niewystarczalności języka. Wręcz przeciwnie – figuratywność mowy poetyckiej pozwala na lepsze zbadanie rozziewu między przeżyciem a procesami poznawczymi; doświadczenie negatywne powraca jako to, co znaczące i możliwe do

[359] Oczywistym wydaje się tu zatem stwierdzenie, że poezja – przez Philippe'a Lejeune'a milcząco wykluczona z pola zainteresowania autobiografizmu – jest zatem bliższa strukturze traumy od prozy. Nie tworzy ona bowiem narracji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu – opowieści zbudowanej na zasadach chronologii, spójności, toku przyczynowo-skutkowego. Zob. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. różni, Kraków 2001.

[360] Zauważmy bowiem, że właściwie tylko przekonanie o niezbywalnej wartości i samosprawczości indywidualnej postaci może zaowocować powstaniem autobiografizmu oraz pytaniami o jego przejawy w wytworach artystycznych. Zob. np. M. Dąbrowski, *Autobiografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, pod red. H. Gosk i A. Zieniewicza, Warszawa 2001, zwł. s. 41 i dalsze.

zinterpretowania[361]. Dzieło artystyczne jest czymś odmiennym od życia – choćby ze względu na owo traumatyczne zdystansowanie, a więc ewokujący się w nim podmiot także musi być odmienny od podmiotu, który dane zjawiska przeżył. Możemy powrócić tu do propozycji Ricoeura: „Ja" przeżywające stanowiłoby w jego ujęciu oczywiście modalność typu *ipse*, zaś „ja" strukturyzujące – typu *idem*.

Mając na uwadze rozpoznania, powróćmy do zagadnienia instancji nadawczych w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Omawiana liryka zawiera bowiem wyraźne namowy do zrównania owych instancji nadawczych, tak skrupulatnie rozróżnianych przez badania strukturalne[362], korzystając przy tym z możliwości, jakie oferuje kategoria traumy uniwersalnej oraz „traumatycznej" konstrukcji podmiotowości. Antropomorfizowanemu bohaterowi, określanego najczęściej mianem Dycia, trudno odmówić bowiem prawa do fundamentalnego lęku – nawet jeśli pozostaje on bytem tekstowym, w procesach odbioru wyrażane przez niego niepokoje traktowane muszą być we wspomnianym już trybie empatycznym. Nawet jeśli odmawia się zaś pełnej identyfikacji Dyckiego-autora i Dycia-bohatera, trudno dyskutować z leżącym u podstaw traumatycznej teorii „ja" przekonaniem, że są to instancje różne, lecz możliwie połączone pod egidą *idem*. Dodajmy także, profilując już nieco interpretację na potrzeby niniejszej rozprawy, że Dycio niejednokrotnie ujawnia się jako poeta, co ponownie może służyć zarówno obaleniu jego statusu „rzeczywistej" jednostki, jak i umocnieniu przekonania, że Dycio stanowi alter ego samego Dyckiego – a nawet że jest wobec niego uprzedni (przytoczmy słowa z *Szlachcica polskiego Jana Trupskiego*: „w każdym / razie do Dycia ktoś dodał cki", „zresztą co nie jest zabawne w świecie / w którym Dycio jest li tylko Dyciem i niczym / więcej"[363]). Dla potrzeb przedkładanej pracy najistotniejszy okaże się zatem właśnie ów kontekst ujawnionych literackich operacji i jego wpływ na rozumienie Tkaczyszynowej liryki oraz jej podmiotu-bohatera.

Jak bowiem widzieliśmy, motywacją do omawianych utożsamień miało być przede wszystkim przekonanie o autobiograficznym charakterze wyznań dotyczących kresowych korzeni autora. O ile jednak stwierdzenie podobnej zależności wykracza poza możliwości osoby interpretującej poezję, o tyle dyskusja nad ich tekstowym rozegraniem mieści się jak najbardziej w polu zainteresowania literaturoznawstwa. W tym sensie proponowane

[361] Zob. G. H. Hartman, dz. cyt., s. 385.

[362] Zob. np. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

[363] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Dzieje rodzin polskich*, Warszawa 2005, s. 32. Większość cytowanych dalej utworów pochodzi z wydania: E. Tkaczyszyn-Dycki, *poezja jako miejsce na ziemi. 1988-2003*, Wrocław 2006. Oznaczam je skrótem PJMNZ z odsyłaczem do odpowiedniej strony; przytoczenia z *Ciała wiersza* (Stronie Śląskie 2021) ujmuję jako CW.

w niniejszej rozprawie analizy nie przekonują o charakterze empirycznych powiązań między instancjami nadawczymi, lecz mają na celu – podkreślmy – zarysowanie idiomatycznej dla twórczości Dyckiego strategii ich konstruowania.

Oczywiście humanistyka mierzyła się już z podobnymi problemami wielokrotnie. Podobną zależność – supozycję tożsamości autora i bohatera utworu – zwłaszcza w przypadku dzieł modernistycznych przyjęło się opisywać przy pomocy tropu syllepsis, polegającego na rozumieniu tego samego wyrazu na dwa odmienne sposoby równocześnie. Gdy bowiem potraktować podmiot właśnie sylleptycznie, można jednym pojęciem określić całość skomplikowanych i zmiennych relacji między podmiotem definiowanym jako empiryczny umysł poznający a podmiotem widzianym jako kategoria tekstowa, ujmując je już nie w układzie hierarchicznym, lecz horyzontalnym. Ryszard Nycz twierdził, że „«ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”[364]. Łączy się to oczywiście z określonym przekonaniem dotyczącym samej konstrukcji podmiotu – jak wskazuje badacz, każde „ja” wyraża się przez estetyczne medium (w ujęciu Nycza – tekst)[365]. Tym samym podmiot empiryczny i tekstowy nie są od siebie jakościowo różne – oba konstytuowane są przez określone opowieści (lub – przywołując proponowaną wcześniej wizję dialogiczną – relacje, w których funkcjonują).

Trzeba jednak zauważyć, że poezja Tkaczyszyna nie zatrzymuje się na poziomie relacji horyzontalnych. Wręcz przeciwnie, kluczem do rozwikłania problemu jej instancji nadawczych wydaje się dostrzeżenie istotnej roli figury Pana, która pojawia się już w pierwszych utworach debiutanckiego tomu autora, *Nenii i innych wierszy*. Figura ta wydaje się analogonem wspomnianego „superego”, „nadświadomości” czy po prostu samoświadomości jako warunku przedstawienia aktów podmiotu – znacznie radykalniejszą od wyważonego Ricoeurowskiego *idem* i w istocie kojarzącego się z nowożytnymi i nowoczesnymi wizjami odcieleśnionego, władczego *cogito* (wspomnijmy Locke’a!). Gdy bowiem podmiot opowiada o sobie, funkcjonuje jednocześnie jako przedmiot własnego namysłu. Oczywiście aktywność tę można rozpatrywać w formule niedychotomicznej relacji zwrotnej – podobne ujęcie sprawia jednak wrażenie mniej przystającego do artystycznego projektu Dyckiego, w którym postać Pana posiada wyraźne konotacje boskie, rozpatrywane w kontekstach religijnych

[364] R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108.
[365] Tamże, s. 108-110.

i postsekularnych[366]. W tym sensie niepoznawalnej i oderwanej od materialności postaci nie można rozpatrywać jako aktora określonej relacji – jest on raczej warunkiem owych relacji zawiązywania[367].

Kontekst jego odcieleśnienia wydaje się zatem kluczowy – paradoksalnie bowiem tekstowy podmiot-bohater analizowanej twórczości nie może być poddawany analizom nieuwzględniającym somatyczności. Wręcz przeciwnie, wydaje się, że charakter zarysowanych figur nadawczych najdokładniej zobrazować można właśnie na przykładzie kategorii powiązanych z materialnością, które będą najwyraziściej różniły kondycję stabilnego, nieruchomego Pana i rozchwianą konstrukcję Dycia. Jak bowiem pisał Krzysztof Hoffmann: „(…) dla bohatera wierszy Dyckiego nie ma powrotu do ciała rozumianego jako jeden z gwarantów stabilnej tożsamości. Można odnieść wrażenie, że zaraz po urodzeniu obraz jego ciała został rozszczepiony na wiele niewspółmiernych odbić, wśród których – właśnie ze względu na ich mnogość – żadne nie jest źródłowe, żadne nie jest właściwe, przynależne. Doświadczenie ciała, cielesności jest w poezji Dyckiego jednym z pierwszych, które podważają *pewność* «ja»”[368].

Problem owej multiplikacji tożsamości i ciał najlepiej ukazać zaś na przykładzie tekstów, które – choć trudno uznać je za autotematyczne – dostarczają motywów pozwalających wyjaśnić specyficzną metarefleksyjność owej liryki. Spójrzmy zatem na inicjalny utwór debiutanckiego tomu poety *Nenia i inne wiersze* [PJMNZ, 5]:

I.
w moim małym domu zamieszkała niewiara
jak nierządnica zamieszkała w moim małym domu niewiara
bardzo zła kobieta z którą mamy jednego Pana
powiedziałem jej moje ciało męskości
jak i moje ciało zniewieścienia
wszystkie moje ciała
których jest co niemiara mają jednego Pana
więc po co do mnie przychodzisz wciąż naga

Zawarty w przytoczonym wierszu „mały dom” otwiera całą serię poetyckich „domów” autora, w tym konkretnie przypadku kojarząc się zarówno z określonym swojskim miejscem, jak i tożsamością samego bohatera tekstu – jego umysłem czy duchem (miejmy na względzie

[366] Zob. np. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu*. *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016, s. 267.

[367] Być może wiąże się on także z kategorią tak istotnego dla Tkaczyszyna nomadyzmu – jak wskazywał Ryszard Nycz, „samocelowa autonomia” podmiotu staje się losem „ja” w stanie nowoczesnej, „transcendentnej bezdomności (formuła Lukácsa)”. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000, s. 9

[368] K. Hoffmann, *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego,* Szczecin 2012, s. 95.

barokowość wyobraźni Tkaczyszyna!). Dwuznaczność tę buduje zasadniczo sama antropomorfizowana, wyraźnie kobieca i zerotyzowana postać niewiary: nie wiadomo, czy utwór dotyczył będzie postaci faktycznej „ludzkiej" kusicielki, która oddziaływałaby na zmysły lirycznego „ja", czy też niewiary jako czynnika duchowego, czysto abstrakcyjnego. W tym drugim przypadku interpretacja kierowałaby się oczywiście raczej w stronę przekonania o „nierządnicy" jako abstrakcyjnej negatywnej siły. Niezależnie od wybranej opcji, postać „bardzo złej kobiety", która „przychodzi wciąż naga", posiada przy tym autonomiczną sprawczość – nie została ona przez podmiot zaproszona lub wpuszczona, a po prostu w jego małym domu „zamieszkała".

Niezależnie od preferowanego sposobu rozumienia niewiara okazuje się czymś rozszczelniającym, warunkującym labilność istnienia i rozbijającym podmiot. W tym sensie liryk dotyczył będzie dwupłaszczyznowego rozpadu tożsamości „ja" – niewiara w postaci upostaciowionej, oddziałującej na somę, doprowadzała będzie do dualizmu psychofizycznego. Wówczas męskość i zniewieścienie odwoływałyby się do klasycznej dychotomii tego, co cielesne i tego, co duchowe, przyporządkowując im tradycyjne skojarzenia z binarną opozycją płci. Jeśli natomiast uznamy nierządnicę-niewiarę za zjawisko czysto abstrakcyjne, które zostaje poddane antropomorfizacji przez sam podmiot utworu – wówczas rozszczepiała będzie ona spoistość jego samego, stanowiąc czynnik negatywny, irracjonalny (znów powiązany z patriarchalnym wizerunkiem kobiecości). Natomiast gdy stwierdzimy, że podobna wieloznaczność jest godna interpretacyjnego poparcia – że tekst sugeruje jednoczesne funkcjonowanie bohaterki i w sferze materii, i sferze ducha – dojść możemy do jeszcze ciekawszych wniosków. Ujmując niewiarę jako figurę abstrakcyjną, lecz stającą się „fizyczną" mieszkanką domu bohatera, możemy argumentować, że jedynym możliwym sposobem jej materializacji jest wchłonięcie nierządnicy przez ciało samego bohatera: wówczas „mały dom" określałby jego somę, zaś podmiotowość zredukowałaby się wyłącznie do jakości duchowych. Perspektywę tę wzmacniałoby także dychotomiczne rozróżnienie na „ciało męskości" i „ciało zniewieścienia", rozszerzające się w stronę niezliczonych posiadanych przez bohatera ciał, spajanych postacią Pana: „ja" nie czuje się zatem przynależne do żadnej konkretnej figury – przeciwnie, identyfikuje się z wieloma możliwymi materialnościami.

Tkaczyszynowy dualizm, odnajdywany już w pierwszym utworze debiutanckiego tomu poety, ma zatem specyficzny wymiar. Bohater omawianej liryki posiada bowiem charakter, który moglibyśmy – odwołując się do tradycji badawczej – określić schizofrenicznym. Nie chodziłoby jednak o doszukiwanie się w nim znamion choroby psychicznej i następnie dywagowanie nad stanem zdrowia samego autora; chodziłoby raczej o właściwości wyrażone

immanentnie w tekstach. Mimo tego jego labilne wcielenia są ze sobą połączone; wszystkie wersje „ja" podlegają, jak dowiadujemy się w przedostatnim wersie tekstu, jednej władzy. Mając w pamięci ową dialektykę władzy i podległości – myśląc o Dyciu, który nieustannie usiłuje sterować reakcjami czytelników i czytelniczek, jednocześnie konsekwentnie opisując siebie jako postać pasywną i podatną na rozmaite wpływy – spójrzmy na drugi utwór *Nenii* [PJMNZ, 6]:

II.
przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości
który z żołądkiem moim ma do czynienia
i z żołądkiem moim czyni sobie zadość
co to jest samotność
jak schizofrenia samotność zamyka mnie
przysięgam ona zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem
Ingo i kiedy nie jestem ona mnie zamyka
w domu Zbawiciela a potem wyprowadza z domu
nieskazitelności ona mnie zawsze prowadzi
z domu nieskazitelności popod czyjeś okna

Choroba – podobnie jak wcześniej niewiara – portretowana jest tu jako niezależny, sprawczy aktor. Jest ona przy tym już nie antropomorfizowana, ale poddana animizacji. Zauważmy zresztą, że skoro schizofrenia – porównana do szarpiącego trzewia psa – staje się z czasem integralnym składnikiem tożsamości podmiotu, i on przestaje być bytem w pełni ludzkim: „mały dom" zaludniać zaczynają nie tylko figury ludzkie i abstrakcje, lecz także zwierzęta.

Zwróćmy ponadto uwagę na paradoksalny wymiar opisywanego schorzenia – zwielokrotnienie osobowości prowadzi, być może niespodziewanie, do absolutnej samotności; mnogie wcielenia podmiotu nie sprawiają, że jego egzystencja jest bogatsza, lecz przeciwnie. Zrywa się tu z Rimbaudowskim pragnieniem wielości egzystencji; schizofrenia rozumiana jako tekstowy wymiar kondycji podmiotu, konstruowany przez zapętlone, pełne powtórzeń wiersze powoduje całkowite wyobcowanie bohatera z rzeczywistości. Zamknięcie to da się rozumieć w gruncie rzeczy jako pochłonięcie przez autorefleksyjną pętlę: dom Zbawiciela – jak możemy założyć, Zbawiciel stanowi tu figurę Pana – da się bowiem czytać jako metaforę czy analogię bezpiecznej przestrzeni wytworzonej przez specyficzne superego, trzymające wszystkie wcielenia podmiotu w ryzach.

Kiedy dochodzi do „wyjścia z domu nieskazitelności", relacje bohatera ze światem ulegają znaczącym komplikacjom – wyjście spod władzy Pana prowadzi do zachwiania poznawczych zdolności bohatera. Zanalizujmy bowiem wersy: „zamyka mnie kiedy jestem ze Zbigniewem / Ingo i nie jestem". Przerzutnia rozbijająca imię i nazwisko wprowadzonej do

utworu postaci przynosi niespodziewaną konkretyzację – wiemy, że Dycio posiada przynajmniej jedną znajomą, bliską osobę obdarzoną realną identyfikacją. Uszczegółowienie informacji rozbija jednak tok mowy; w istocie wiersz ten – podobnie jak wiele innych w dorobku Tkaczyszyna – wydaje się silnie zakorzeniony w żywiole języka mówionego. Podobne rozbicia i dookreślenia są bowiem charakterystyczne właśnie dla nielinearnej, kłączastej natury żywego języka: cytowana linijka brzmi, jakby bohater opowiadał o swym przyjacielu i w ferworze wypowiedzi przypomniał sobie, by wtrącić też jej nazwisko. Podobny retoryczny wymiar ma także wtrącone „przysięgam", które rozbija czystą „tekstualność" utworu – przemawia on wyraźnie do czytelniczego zaufania.

Warto zanalizować przy tym wieloznaczność antytetycznej relacji z wprowadzonym na scenę drugim bohaterem – podkreślmy: „gdy jestem ze Zbigniewem / Ingo **i nie jestem**". Pozorny brak spójności czy wręcz nonsensowność omawianego wyimka nabiera nowych znaczeń, gdy rozpatrywać go na płaszczyźnie egzystencjalnej i epistemologicznej. Bohater mówi więc, że odczuwa samotność zarówno w towarzystwie, jak i bez niego – innymi słowy, że jest samotny bez względu na okoliczności, a spełnienie jego pragnień (pozbycie się schizofrenii, nawiązanie relacji z kimś lub czymś, co nie jest jedynie projekcją jego własnego umysłu lub fantazją wytworzoną przez chorobę) nie jest możliwe. „I nie jestem" może też jednak także oznaczać, że jest samotny, kiedy po prostu „jest" („istnieje") i gdy „nie jest" („nie istnieje"). Zwraca to uwagę na charakterystyczny dla Dyckiego zabieg odmawiania bohaterowi bytu rozumianego jako trwała kondycja w świecie; staje się to zrozumiałe w obliczu faktu, że dla zwielokrotnionego podmiotu nie istnieje jedno konkretne i wyłączne „ja" – chyba że w figurze spreparowanej instancji nadrzędnej, Pana.

Jeśli pierwszy z utworów zawarty w *Neniach* traktuje o pokusie, zaś drugi o grzechu i poszukiwaniu zbawienia – tryptyk dopełni tekst o skrusze. Przywołajmy kolejny wiersz ze zbioru [PJMNZ, 7]:

III.
w moim małym domu zamieszkała skrucha
myślałem że płacze we mnie dziecko a nie starucha
przecież ona nie zamieszkała w domu starców
która może odmłodzić jednym grzechem mniej
powiedziałem ty mnie możesz
jeszcze odrodzić w moim pustym domu
ty mnie możesz jeszcze uczynić
dzieckiem w zmarszczkach dzisiejszego grzechu

Poeta korzysta tu z wątków wykorzystanych w poprzednich wierszach, choć często nie są to nawiązania oczywiste. Rozpoznawalna jest oczywiście fraza inicjalna pierwszego

z przytoczonych liryków, z podmianą „niewiary” na „skruchę”. Postaci pojawiające się w tekście ponownie wydają się pochodzić z różnych porządków – tym razem ulegają one także wewnętrznym metamorfozom: dziecko okazuje się staruchą, „starucha” brzmi niemal jak „skrucha”, a jednocześnie zmywający grzechy żal ma zdolność do odmładzania. Tym samym pojęcia wpadają tu w wieloznaczną skojarzeniową pętlę, która każe zakładać, że stany bohatera mogą być opisywane za pomocą – ponownie – binarnych opozycji, podlegających jednak całkowitej wymienności[369]. Znów widać tu także coś przypominającego żywą mowę, tolerującą powtórzenia, zachwianie struktury logicznej czy retrospektywne dopowiedzenia. Zastanawia jednak zawarty dokładnie w połowie utworu zwrot „powiedziałem”. Bohater na przestrzeni żadnego z poprzednich wierszy nie zasugerował, że może zostać przez kogoś (lub coś) zbawiony. W istocie znów pojawia się tu charakterystyczne dla komunikacji bezpośredniej odwołanie do pewnego wspólnego doświadczenia rozmówców, którego kontekstu nie trzeba wyjaśniać, by się zrozumieli: należy więc przypuszczać, że bohater opisuje sytuację dobrze sobie znaną – i zwraca się do bliskiej sobie postaci (czytelnika?).

Obserwacje te okażą się niezwykle istotne w dalszej części rozważań; tymczasem zauważmy, że powróćmy do motywu „małego domu” podmiotu. Ów „mały dom” staje się z czasem kategorią paradoksalną – nieustannie wchłania w siebie kolejne figury, jednak żadna z nich ostatecznie go nie opuszcza. Sugeruje to nie tylko ostateczną „ciasnotę” przestrzeni „ja”, która staje się dosłownie przepełniona figurami o różnej proweniencji. Uzmysławia to także niezwykle istotną kwestię. Jedyną postacią, która ma zdolność przemieszczania się poza granicami owego domostwa, jest bowiem zasadniczo sam Dycio-bohater, nieustannie kuszony i wyprowadzany – jak czytaliśmy w poprzednim wierszu – „z domu nieskazitelności popod czyjeś okna”. Tym samym, choć bohatera cechuje tutaj omówione rozchwianie, osłabiające jego pozycję, posiada on zdolność wyróżniającą go na tle wszystkich pojawiających się w cytowanych wierszach figur.

W strukturze głębokiej buduje to wrażenie, że obdarzony sprawczością Dycio jest zatem nie tyle – lub nie tylko – bohaterem tekstu, ale jego kreatorem. Żadna z pozostałych mieszkanek małego domu – niewiara, schizofrenia, starucha, skrucha – nie jest jednak w stanie go opuścić; nie jest w stanie wyjść poza poezję widzianą jako – odwołajmy się do tytułu wierszy zebranych Tkaczyszyna – miejsce na ziemi, miejsce spotkań wszystkich poetyckich bytów. Tymczasem fakt, że Dycio posiada możliwość podróży, sytuuje go gdzieś na styku literatury i świata rzeczywistego. Wykreowana przez niego przestrzeń, jakkolwiek pełna postaci, którym „ja” nie

[369] Por. np. M. Staśko, *Dycio Generator. O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Forum Poetyki” 2016, nr 4-5.

umie się przeciwstawić – nie potrafi on wszak oprzeć się niewierze, odepchnąć psa-schizofrenii czy uciszyć skruchy – jest mu zatem w pewien sposób podległa. Choć zatem twórczość ta ma charakter silnie traumatyczny – w tym sensie, że nie dotyczy jej potocznie pojmowana logika – wciąż sytuuje ona podmiot na pozycji uprzywilejowanej.

Zbudowany w poezji Dyckiego wizerunek podmiotu uzupełnić może cytat zaczerpnięty z innego wiersza, także pochodzącego z *Nenii*: „moja matka kościół osobny / moja matka kościół osobny w którym się narodziłem / na podobieństwo Jego niepodobny / i nałożyłem twarz na podobieństwo Jego niebaczny" [PJMNZ, 117]. Kościół to dom Boga; Bóg to analogon Pana. Skoro zaś matka bohatera jest kościołem, sam bohater musi być synem Pana – lub przynajmniej posiadać z nim pewne cechy wspólne, mieszczące się w złożonej dialektyce podobieństwa i niepodobieństwa rozgrywającej się, w przytoczonych wersach.

Rozwijając nieco stwierdzoną właśnie możliwą tożsamość Pana z Bogiem zauważyć trzeba, że, jak to zwykle w poezji Dyckiego bywa, nie jest to tożsamość stała ani wyłączna. Postać najwyższej z podmiotowych instancji cechują jednak boskie przymioty; choć Tkaczyszyn konsekwentnie unika w przywołanym fragmencie wyrazu Bóg, przyznaje jednak omawianemu bytowi cechy takie jak miłosierdzie czy jedność. „Pojedynczość" Pana, domyślnie wskazana w wierszu o niewierze, jest wyjątkowa na tle rozchwianej mnogości bohatera – należy jednak także do transcendentaliów tradycyjnie opisujących Absolut. Zauważmy także, że – uzupełniając portret o konteksty filozoficzne – Pan w filozofii Hegla był tym, który nie lękał się śmierci. Strach przed zgonem właściwy był wyłącznie niewolnikowi, który przekuwał go następnie w pracę – czystą negatywność śmierci czynił on tym samym czymś pozytywnym, do czego Pan był niezdolny.

Motyw ten powróci w analizach ostatniego z wydanych tomików autora, *Ciała wiersza*; w tym momencie obserwacja taka uzmysławia nam jednak, że Tkaczyszynowy Pan jest czysto abstrakcyjną funkcją podmiotu, odcieleśnionym destylatem jego cech; ideą, która mieści w sobie wszelkie faktyczne, aktywne realizacje podmiotowości, przekraczając hermeneutyczne *idem*. Panu bliżej byłoby do transcendentalnego podmiotu Kantowskiego jako warunku granicznego istnienia podmiotowości w ogóle. W pewnym sensie jest on więc faktycznie instancją spajającą literacką postać Dycia z rzeczywistą osobą Tkaczyszyna. Staje się bowiem pojęciem wspólnym dla – odwołując się do typologii Okopień-Sławińskiej – rzeczywistego autora, autora-w-roli, podmiotu mówiącego i innych[370].

[370] Zob. A. Okopień-Sławińska, dz. cyt.

Jako teoretyczny, aprioryczny konstrukt sterujący wielowiekową wizją jednostki w zachodniej kulturze, kreacja Pana jest zatem paradygmatyczna dla podmiotu tekstowego i podmiotu rzeczywistego. Działają one na tych samych zasadach: są modalnościami spajanymi wspólnym nad-*idem*. W tym sensie relacja pomiędzy Dyckim a Dyciem staje się zasadniczo horyzontalna – obie figury potrzebują jednego władcy, określonej zasady fundamentalnej, aby stać się pełnoprawnymi bytami, a nie jedynie zbiorem rozproszonych, przedrefleksyjnych wrażeń; wymagają go jako warunku koniecznego dla mocnej pozycji podmiotu jako dyspozytora literackich strategii. Jeśli zaś żywimy przekonanie o narracyjnym charakterze tożsamości, postaci te są wobec siebie równe także dzięki jednakowym sposobom ewokacji – obie jawią się w opowieści. Dlatego też można domniemywać, że pozycja figury Dycia – jednocześnie osłabiana i wzmacniana dzięki omówionym strategiom – zapewniana jest właśnie przez konstrukcję Pana, na którego scedować można absolutną władzę nad tekstem, konieczną do jego impresywnego wykorzystania.

Być może relację pomiędzy Dyckim-autorem a Dyciem-bohaterem jako instancjami horyzontalnymi najlepiej zobrazuje frapujący przykład przypisu, który wydrukowany został na finałowej karcie tomu *Imię i znamię*:

Przypis

m. in. do cyklu siedmiu wierszy pod tytułem *Gniazdo*

W Ukraińskiej Powstańczej Armii (UPA) znaleźli się wszyscy członkowie mojej rodziny po kądzieli (nie tylko dziadek i jego trzej bracia), jednakże ich przynależność do ukraińskiego podziemia była przede mną ściśle ukrywana do mniej więcej 15 roku życia. W domu mojego spolonizowanego ojca był to temat tabu. Podobnie jak przeszłość matki, deportowanej z Lubaczowszczyzny w 1947 roku wraz z całą unicką (grekokatolicką) rodziną. Dzięki małżeństwu moja matka mogła wrócić w Lubaczowskie (jako banderówka, córka rezuna), zmieniając wyznanie i przyjmując katolicyzm w Wydminach koło Giżycka. W tamtejszym kościele parafialnym.

Dodam przy okazji, nieco chaotycznie, że babcia i matka były deportowane i zmuszone do osiedlenia się we wsi Boćwinka koło Kruklanek (okolice Giżycka), natomiast krewni Jakimowiczowie i Kwilińscy osiedli we wsi Wojciechy (okolice Bartoszyc), tym bowiem zakończyła się dla nas akcja „Wisła" w 1947 roku. Rozproszeniem, zniszczeniem i wynarodowieniem.

I jeszcze jedno. Wyjątkowych trudności przysparzał fakt, że mój ojciec, ulegając polonizacji, stał się agresywnym polskim nacjonalistą, choć nadal posługiwał się tzw. językiem chachłackim, mieszaniną polskiego i ukraińskiego, który zresztą był moim pierwszym językiem (żmenia, czyli garść; kubania, czyli kałuża; kiłakiczka, czyli jaśmin; kuteń, czyli żołądek), zarzuconym około 1977 roku po opuszczeniu Wólki Krowickiej i zamieszkaniu w Lubaczowie[371].

[371] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, Wrocław 2011, s. 56.

Należy zastanowić się najpierw, jak w ogóle klasyfikować przytoczony tekst: czy podobny rozbudowany „przypis" jest integralnym elementem tekstu artystycznego (przypomnijmy tu charakterystyczne zabiegi zastosowane w *Powiece* Kaczanowskiego), czy może zewnętrznym dodatkiem? W tradycyjnej typologii Genette'a przypisy należą do kategorii paratekstów – są odautorskimi komentarzami do tekstu, tworzącymi jego „otokę zmienną" czy też mniej lub bardziej „oficjalny" komentarz[372]. Można jednak dyskutować z badaczem, który pod kategorię paratekstu podciąga elementy tak różne, jak tytuły i śródtytuły oraz noty wydawcy. Wydaje się, że pewne elementy okołotekstowe są z samym tekstem nierozłączne, nawet jeśli mogą ulegać zmianie – czymś takim byłby przede wszystkim tytuł utworu, będący wszak jego identyfikacją; tytuły często wpływają też na możliwą interpretację dzieła. Inaczej rzecz jednak ma się z notami wydawcy czy dodanymi przez osobę trzecią posłowiami czy wstępami – nie zostały one przez autora zaprojektowane i pomyślane, nie są więc niezbędnym towarzystwem dla utworu. Rozszerzmy także nieco obserwacje Danuty Danek dotyczące metatekstowych składników dzieł literackich – podobny przypis mieściłby się doskonale obok wskazywanych przez nią tytułów i spisów treści, choć zakres jego obowiązywania nie zostało nakreślone precyzyjnie[373].

Gdyby jednak potraktować przypis – przede wszystkim ten konkretny, Tkaczyszynowy – jako integralny składnik tomiku poetyckiego, podlegałby on tym samym prawom, co jego zawartość: należałoby go czytać jako być może nie artystyczną fikcję lub dokument o niemożliwej do określenia proporcji „prawdy" i zmyślenia, ale ustrukturyzowany, estetyczny artefakt, będący efektem omawianego już przepracowania doświadczenia. Jeśli natomiast ujmować go jako część dziełu w zasadzie obcą, dodaną i fakultatywną, traci funkcję informacji pomocnej w lekturze. Skoro bowiem przypis ten został dopisany do „między innymi" cyklu wierszy, pomyślany został zapewne jako swoiste sprofilowanie interpretacji. Nie bez znaczenia jest tu oczywiście fakt, że jedynie lakonicznie zarysowuje on historię rodziny, nie wskazując w żadnym punkcie, że wykładnia biograficzna i historyczna powinna stać się obowiązującym motywem analizy wszystkich wierszy – a także że ów przypis zawarty został dopiero w tomie z roku 2012, czyli 22 lata po publikacji debiutanckich *Nenii*.

Tak czy inaczej, krótka nota okazuje się postulowanym niegdyś przez autora w wywiadzie z Anną Podczaszy „złapaniem czytelnika za rękę"[374]. Skoro jednak wiemy, kto

[372] G. Genette, *Palimpsesty*…, dz. cyt.

[373] Zob. także interesujący z punktu widzenia paratekstowości artykuł D. Szajnert, *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*…, dz. cyt.

[374] *Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy*, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1.

jest za nią łapany – należy dowiedzieć się, kto za nią łapie: tekstualny Dycio czy zewnątrztekstowy Dycki? Odpowiedzi nasuwają się dwie. Albo chodzi tu o Dycia jako podmiot-bohatera wierszy – wówczas przypis należałoby traktować jako integralny, estetyczny element dzieła literackiego i jako takie go czytać, albo też mamy do czynienia z komunikatem wysuwanym przez rzeczywistą osobę Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. W takim wypadku fragment tomu *Imię i znamię* stanowiłby autobiograficzne wyjaśnienie, które poeta w końcu zdecydował się przedstawić czytelnikom i czytelniczkom. Jednak ustalenie, która z dróg jest właściwa (czy może lepiej: właściwsza), nie jest wcale sprawą łatwą. Po pierwsze, z całą pewnością nie jest to tekst czysto informacyjny. Utrzymany jest on w konwencji mówionej („dodam przy okazji, nieco chaotycznie", „i jeszcze jedno"), co odsyła nas zarówno do wspomnianej już specyfiki autorskiego idiomu, jak i tworzy warunki wirtualnej rozmowy – odbiorcy mają poczucie obcowania z żywą opowieścią osoby, która w gawędziarski sposób wyjaśnia, co legło u podstaw właśnie przeczytanego przez nich tekstu. Także umiejscowienie przypisu w zbiorze nasuwa różne interpretacje: nazwany został „przypisem m. in. do cyklu wierszy pod tytułem *Gniazdo*", nie znajduje się jednak – zgodnie z zasadą przyległości przestrzennej – przy owym cyklu, a na końcu książki. Typografia oddziela go niejako w spisie treści od tekstu głównego, co czyni omawiany fragment swoiście autonomiczną całostką – paradoksalnie wobec jego ścisłego powiązania z konkretnymi utworami (a także – co sugeruje wtręt „między innymi" – z licznymi bądź wszystkimi utworami w ogóle).

Przypis jest więc zarówno częścią korpusu tomu, jak i czymś obcym, dodanym; pozostaje w Tkaczyszynowej stylistyce, ale nie jest wierszem; daje wskazówki interpretacyjne, ale nie narzuca wykładni; jest elementem projektu poetyckiego i nie jest. Innymi słowy, funkcjonuje i jako głos bohatera, i jako głos autora. W nim ujawnia się jednocześnie Dycio i Dycki jako postaci posiadające wspólną koncepcyjną bazę – jako chwiejne, lękające się śmierci *ipse* podległe jednemu nieruchomemu nad-*idem*, opierającemu się sile Tanatosa.

Zauważmy zatem, jak istotną kwestią jest w przypadku analizowanej poezji wymienność ról podmiotowych. Nieruchomy Pan, z którego zresztą Dycki z czasem rezygnuje całkowicie, nie jest figurą ujawnianą w każdym autotematycznym tekście poety. Wręcz przeciwnie: nader często oddaje się tu pola różnorodnym wcieleniom *ipse*, pozwalając im – jako, jak widzieliśmy, żywiołom nierefleksyjnym i pozbawionym – na retoryczną wymienność ról. W omawianej twórczości chodzi bowiem nie tyle o to, by wytworzyć w publice przekonanie o istnieniu nadrzędnej instancji nadawczej, w której władzy znajdują się wszystkie możliwe pod-podmioty, ile raczej o wrażenie niestałości. Warto pomyśleć tu bowiem o kolejnych wzajemnie sprzecznych deklaracjach podmiotu: „zamienię siebie na ciebie i ciebie na siebie,

niczego nie obiecując”[375] oraz „nie dam ci siebie w żadnej postaci” (tytuł tomu z 2016 roku). Dycki unika nieustannych przesunięć pomiędzy wspomnianymi figurami, ponieważ wówczas ich zmienność uległaby szybkiej stabilizacji; unika także długotrwałego podtrzymywania pozycji Pana. Zamiast tego wybiera on specyficzną nomadyczność – nieregularny rytm utożsamień i wyobcowania, który pozwala mu na utrzymanie statusu nieuchwytności[376].

Re-prezentacja

Ustaliwszy charakter kondycji Tkaczyszynowych instancji nadawczych, spajanych wspólną kategorią nieosiągalnego, absolutnego meta-podmiotu, należy przejść do autotematyzmu ujawnianego w samych tekstach – to znaczy zastanowić się nad sposobami, na jakie Dycio ujawnia się czytelnikom jako poeta i celom, jakim rola ta ma służyć. Innymi słowy, należy wziąć pod uwagę wskazany wcześniej wyraźnie reżyserski aspekt twórczości Dyckiego[377], z premedytacją budującego swoją legendę literacką oraz prowokującego odbiorców do poznawczej konfuzji i zastanowić się nad bezpośrednimi tekstowymi realizacjami owego reżyserstwa[378].

Najwięcej motywów do badań nad podobnymi ewokacjami dostarcza słynny cykl *Ad benevolum lectorem*, podzielony na dwie serie utworów tworzące na klamrę kompozycyjną tomu *Peregrynarz*, pochodzącego z 1992. Przywołajmy go i przyjrzyjmy bliżej wybranym fragmentom:

LXI. Ad benevolum lectorem [PJMNZ, 56-57]

1.
książki mojej nie czytaj
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie
oddaj się raczej rozpuście
niż wdychaniu wierszy bardzo smrodliwych
oddaj się rozpuście jeżeli istotnie
starasz się przylgnąć do kawałka świata
w którym niczego nie ma prócz wierszy
bardzo smrodliwych bo wciągających
w ów ciemny obraz w którym doprawdy

[375] E. Tkaczyszyn-Dycki, *Imię i znamię*, dz. cyt., s. 13.

[376] Podobne rozpoznania czyni Jakub Skurtys w recenzji *Ciała wiersza* opublikowanej na łamach „Biura Literackiego” – J. Skurtys, *Wiersz niejedno zniesie*, „Biuro Literackie” 2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/wiersz-niejedno-zniesie/, dostęp: 15.12.2021.

[377] Zob. M. Foucault, *Kim jest autor*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999; a także A. Zieniewicz, *Obecność autora (Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej)*, [w:] *Autobiografizm*…, dz. cyt., s. 125.

[378] Oczywiście performatywne wątki poezji Dyckiego były już podejmowane w krytyce – w nieco innym kontekście opisywała je na przykład cytowana Alina Świeściak, zob. taż, *Śmiertelne sublimacje*…, dz. cyt.

niczego nie znajdziesz oprócz mojej książki
jeżeli chcesz zapomnieć o sobie w czym
ci nie pomogę skłoń się ku czytaniu poezji
wszystko jedno jakiej

4.
po co ci moja książka kiedy masz
właściwie wszystko śmierć i choroby
zamknij się co rychlej i nie wdawaj
ze mną w dyskurs o potrzebie słowa
po co ci moja książka kiedy masz choroby
zamknij się zatem abym cię nie dopadł
i nie przypisał jednej z wielu wątpliwości
o której oczywiście możesz nic nie wiedzieć
zamknij się co rychlej i nie wychylaj
z domu gdy przyjdę złożyć cię do trumny
aby pokazać z ilu składasz się wątpliwości
oczywiście nie ukrywając przed tobą żadnej
którym się już nigdy nie wymkniesz

5.
nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
myślałem jakby cię połknąć
i myśl ta uskrzydlała mnie
i dzisiaj jeszcze uskrzydla
nie daj się zatem zwariować
i odpraw mnie póki zachowałeś
siły bo szamocząc się ze mną
przegrasz niewątpliwie szamocząc się
ze mną wyjdziesz na durnia
większego od autora książki

LXXIX. Ad benevolum lectorem [PJMNZ, 86-88]

1.
nie umiem pisać dobrych wierszy
zatem przyjmij te które się chylą
ku upadkowi gdy tylko zaczniesz czytać
nie bardzo zważając na mój „Peregrynarz”
nie umiem pisać dobrych wierszy
ale się porywam żeby sobie dogodzić
zatem przyjmij te które się chylą
ku upadkowi aby mnie uratować
i nie wygrażaj pięścią kiedy zamkniesz
„Peregrynarz” ja z tobą wojny nie prowadzę
ino ze śmiercią która ci moją książkę
odbierze żebyś nie zaznał spokoju kotku

2.
ja nie jestem powtarzam od pisania
dobrych lub złych wierszy kwoli
albowiem jestem zbyt mizerny
żeby słowa układać ku waszej zabawie
albowiem jestem zbyt mizerny
i tylko śmierci się boję kiedy słowa
układam nie tak zresztą jak powinienem
i tylko śmierci się boję kiedy się zabawiam
niechaj będzie kiedy się zabawiam

albowiem jestem zbyt mizerny
żeby za czym innym gonić i spokój
znajdować w rzeczy niesłownej

3.
widzę cię jak pochylasz się nad książką
a chciałbyś zapewne unieść wieko trumny
czytaj zatem mój „Peregrynarz" albo chwyć się
innej książki jeżeli to nie ta trumna
czytaj mój „Peregrynarz" a znajdziesz się
w podziemiach kościoła w którym jesteśmy umówieni
znajdziesz się ze mną na drodze lubaczowskiej
albo chwyć się innej jeżeli ta nie prowadzi do zmarłego
czytaj zatem mój „Peregrynarz" jeżeli chcesz wiedzieć
co się z nami dzieje na drodze lubaczowskiej
albo chwyć się innej drogi jeżeli tylko zaprowadzi cię
do zmarłego Leszka z którym i tak jesteśmy umówieni

6.
nie dla ciebie mój „Peregrynarz" lecz dla ludzi
co książek wielu nie przeczytali bo ich nudzi
wędrówka w którą wiedzie diabeł lub poeta
a jest to jeszcze jedna wędrówka nadaremna
wiedz iż nie dla ciebie ta wędrówka lecz dla mizernych
co książek wielu nie przeczytali i słusznie
bo diabeł szeptał a sługa spisywał i choć się natrudził
nie znalazł zrozumienia którego ja szukam u ludzi
wiedz iż nie dla ciebie ta wędrówka lecz dla mizernych
co z książek nie czerpią i słusznie bo diabeł szeptał
a sługa spisywał i choć się po łokcie w słowach ubabrał
to nie dla ciebie mój „Peregrynarz" lecz dla twojego diabła

7.
nie gań proszę tych kilkadziesiąt wierszy
które pisałem żeby uciec od śmierci
lecz wyzwij mnie od dudków co nie powinni
tykać się polszczyzny bo ją oczywiście spyciają
wyzywaj mnie od dudków ja i tak będę pisał
kolejnych kilkadziesiąt wierszy i naginał się
do polszczyzny nie spapranej oczywiście
przez tych co to nie powinni się byli mnie tykać
nie gań proszę albowiem pisałem żeby uciec
od śmierci Leszka a nie żeby podołać słowu
ja słów nie udźwignę polszczyźnie się nie poddam
choć piękna odkąd się do niej rzecz jasna zbliżyłem

8.
oto mój „Peregrynarz" poszedł w twoje
pewne ręce abyś się wypowiedział
możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmielej
przecież urodziłeś się w Wólce Krowickiej
możesz mnie poszturchując nazywać durnym
a biada nam kiedy durny chwyta się polszczyzny
jak dziewki bo z tego żadnych wierszy nie będzie
biada nam kiedy durny chwyta się polszczyzny
a ta się poddaje jakby miała w sobie wiele
z łatwej panieneczki bo i ma doprawdy
możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmielej
coś skory wykrzyknąć lecz ja się nie cofnę o nie

Na wstępie zwróćmy oczywiście uwagę na romantyczną z ducha grę formą obu cykli. Oba rozpoczynają się od utworów opatrzonych numerem 1, seria inicjalna zawiera natomiast dodatkowo numery 4 i 5, natomiast końcowa – 2, 3, 6, 7 i 8. Trzeba też nadmienić, że możliwe typy lektury (chronologiczny, tj. podążający za wierszami w takiej kolejności, w jakiej zawarte są w zbiorze, oraz numeryczny, czyli respektujący ich mozaikowy, komplementarny układ) nie wprowadzają istotnych różnic – nie mają znaczącego wpływu na interpretację. Zasadniczo wydaje się bowiem, że zostały przez autora rozdzielone poprzez kryterium wydźwięku: bardziej ironicznego (otwarcie tomu) i wyraźnie poważniejszego (jego zamknięcie). Zanalizujmy najpierw pierwszą, ironiczną serię, skupiając się na jej ostatnim utworze – lecz mając w pamięci serię eksplicytnych ostrzeżeń, zawartych w dwóch poprzednich:

5.
nie daj się pochwycić w sidła
które na ciebie zastawiam
już przy pierwszym wierszu
myślałem jakby cię połknąć
i myśl ta uskrzydlała mnie
i dzisiaj jeszcze uskrzydla
nie daj się zatem zwariować
i odpraw mnie póki zachowałeś
siły bo szamocząc się ze mną
przegrasz niewątpliwie szamocząc się
ze mną wyjdziesz na durnia
większego od autora książki

Tekst ten daje jasno do zrozumienia, że mamienie czytelników, naprowadzanie ich na zaplanowane interpretacyjne tropy czy celowa komplikacja biograficzna, którą omówiono w poprzednim podrozdziale, są nie tylko w pełni zamierzone, ale i przyjemne („i myśl ta uskrzydlała mnie / i dzisiaj jeszcze uskrzydla"). W tym miejscu można więc oczywiście zapytać, czy analizowana twórczość nie jest z gruntu nieszczera i tworzona ze złą wiarą – romantyczna ironia, która powraca w podobnych momentach, wykazuje wszak publice zakładane błędy poznawcze. Mielibyśmy tu wówczas do czynienia z Panem w złym tego słowa znaczeniu: opresorem, który posiadając władzę („szamocząc się ze mną / przegrasz niewątpliwie szamocząc się / ze mną wyjdziesz na durnia"), będąc zawsze o pół kroku przed swoimi odbiorcami nie tyle prowadzi ich za rękę, ile wręcz wodzi za nos.

Wydaje się jednak, że sprawa nie jest tak prosta. Przede wszystkim więc utwór rozbija wspomniana ironia, która przyjmuje tu wymiar autorefleksyjny, zbijający podmiot z pozycji władzy: „wyjdziesz na durnia / większego od autora książki". „Ja" nie tylko buduje zatem sidła, w które czytelnicy i czytelniczki mają wpadać – i, czego dowodzi charakter poświęconych

Dyckiemu analiz, rzeczywiście wpadają – ale i wikła się w nie sam. W istocie prowadzona przez niego gra maskuje tylko stojącą u fundamentów całego omawianego projektu twórczego traumę, zaś gdy owa trauma ujawnia się w tekście, poeta traci pozycję wszechwiedzącego ironisty-szydercy, zwierzając się z nieodłącznego sobie cierpienia: „zamknij się zatem abym cię nie dopadł / i nie przypisał jednej z wielu wątpliwości / o której oczywiście nie możesz nic wiedzieć // zamknij się co rychlej i nie wychylaj / z domu gdy przyjdę złożyć cię do trumny / aby pokazać z ilu składasz się wątpliwości / oczywiście nie ukrywając przed tobą żadnej // którym się już nigdy nie wymkniesz".

Nadawca omawianych utworów próbuje zatem wzbudzić w czytelnikach i czytelniczkach zaufanie: przemawia do ich życzliwości i empatii, szczerze przyznaje, co czeka ich, jeśli zdecydują się przy nim pozostać, przyznaje do niecnych działań i własnej teatralności. Jednocześnie usiłuje ich jednak przed ową dobrą wiarą przestrzec. Romantyczna ironia nie wyczerpuje zatem palety Tkaczyszynowych chwytów – a raczej nie wyczerpuje ich bezpośrednio. Warto przypomnieć, że w swym najgłębszym i najbardziej ekspansywnym sensie ironia łączy się z niemożliwością zakreślenia granic dwuznaczności. Tak też dzieje się w poezji Dyckiego: choć momentami wyraźnie informuje się publikę, że mamy do czynienia z tekstem, czyli pewnym rodzajem kreacji, w momentach poważnych – pamiętajmy, że trauma nie poddaje się zwątpieniu – łamie ona jednak pakt literackości inaczej, niż działo się to w twórczości romantycznej. Trauma podważa samoświadomość podmiotu, wykazując nieciągłość jego przeżyć; okazuje się więc antytezą ironii, odbudowującą czytelnicze zaufanie naruszone przez strategiczne deziluzje. Dlatego też tak trudno zająć wobec owej poezji jednoznaczne stanowisko interpretacyjne.

W gruncie rzeczy jednak, jak czytamy w dalszych tekstach, wszelkie gesty mylenia tropów skierowane są nie ku zwykłym odbiorcom i odbiorczyniom, ale właśnie ku krytyce oraz badaczom i badaczkom poezji. Nie bez przyczyny cykl adresowany jest do czytelnika „życzliwego" i to do niego płyną słowa przestrogi i prośby o empatię; nastawienie analityczne, mające na celu rozwikłanie skomplikowanych zależności tekstowych, jest tu natomiast z gruntu odrzucane.

Spójrzmy bowiem na fragmenty drugiego cyklu; w serii kończącej *Peregrynarz* autor pisze bowiem, że „nie umie pisać dobrych wierszy". Podobna litota nie jest oczywiście zabiegiem oryginalnym ani rzadkim, jednak służy tu celom innym, niż tylko zalotna czy przekorna gra z własnym, wykreowanym już wizerunkiem wszechwładnego twórcy. W finalnej serii *Peregrynarza* pojawia się bowiem silne i eksplicytne powiązanie aktywności pisarskiej ze strachem przed śmiercią: „(…) ja z tobą wojny nie prowadzę / ino ze śmiercią która ci moją

książkę / odbierze żebyś nie zaznał spokoju kotku", „i tylko śmierci się boję kiedy słowa / układam nie tak zresztą jak powinienem / i tylko śmierci się boję kiedy się zabawiam". Deklarowana niewiara we własne zdolności twórcze („nie umiem pisać dobrych wierszy / zatem przyjmij te które się chylą / ku upadkowi", „nie umiem pisać dobrych wierszy / ale się porywam żeby sobie dogodzić / zatem przyjmij te które się chylą / ku upadkowi aby mnie uratować") nie służy wszak wywołaniu pochwał. Jest prostym stwierdzeniem faktu, że pisanie nie stanowi zabawy, lecz jest formą ratunku – lub wyrazem strachu – przed śmiercią. Nie dziwi stąd wspomniana pokusa, by zastosować wobec omawianej twórczości lekturę terapeutyczną; pamiętajmy o retorycznej efektywności lęku przed śmiercią, zagrażającej zarówno „prostemu" *idem*, jak i rozchwianemu *ipse*.

Spójrzmy dalej na drugą serię:

6.
nie dla ciebie mój „Peregrynarz" lecz dla ludzi
co książek wielu nie przeczytali bo ich nudzi
wędrówka w którą wiedzie diabeł lub poeta
a jest to jeszcze jedna wędrówka nadaremna
wiedz iż nie dla ciebie ta wędrówka lecz dla mizernych
co książek wielu nie przeczytali i słusznie
bo diabeł szeptał a sługa spisywał i choć się natrudził
nie znalazł zrozumienia którego ja szukam u ludzi
wiedz iż nie dla ciebie ta wędrówka lecz dla mizernych
co z książek nie czerpią i słusznie bo diabeł szeptał
a sługa spisywał i choć się po łokcie w słowach ubabrał
to nie dla ciebie mój „Peregrynarz" lecz dla twojego diabła

Lektura tejże poezji zarezerwowana jest zatem dla niewielu: przede wszystkim dla tych czytelników i czytelniczek, którzy – podobnie jak sam bohater – świadomi są zwodniczej natury wszelkiego znaku, mamiącego szansą ponownego uobecnienia przeszłości lub ustrukturyzowania doświadczenia. W istocie jednak przynosi ona jedynie omawianą wcześniej bolesną świadomość niemożności ucieczki od śmierci lub odnalezienia spokoju. Kuszenie takowymi przyrzeczeniami właściwe jest nie tylko poetom, ale i diabłu – w dalszej części utworu zasugerowana zostaje wręcz ścisła relacja, jaką pisarze nawiązują z szatanem („bo diabeł szeptał a sługa spisywał"). Dycki uznaje więc, że literatura odciąga od prawdy, zagaduje ją, przytłacza: podobnie jak diabeł obiecuje, że od śmierci i cierpienia można uciec, tak poezja zdaje się udawać, że jest w stanie przynieść zbawienie w postaci upamiętnienia lub przywrócenia obecności przez znaki, język czy reżyserowany rytuał oczyszczenia. Powraca tu zagadnienie deziluzyjności: liryka ta sama wskazuje na zwodniczość kategorii reprezentacji znakowej, czym przestrzega publikę zarówno przed pełną wiarą w czytane treści, jak i buduje

zaufanie do jej podmiotu – tego, który nie waha się przyznać, że tekst nigdy nie odzwierciedli rzeczywistości.

Peregrynarz jest zatem książką wyjątkowego typu, skierowaną do „mizernych co z książek nie czerpią i słusznie". W tym momencie „mizerność" zyskuje jednak wydźwięk pozytywny: mizerni są ci, którzy poddają się cierpieniu, lękowi i niepewności, wiedzą bowiem, że nie da się od nich wyzwolić ani przed nimi schować. Słabość jest rodzajem odwagi – aktem uświadomienia sobie złudności wszelkiej możliwej wiedzy w obliczu śmierci. To dlatego prezentowany tom nie nadaje się dla ludzi, lecz dla ich diabłów: szatan był przecież tym, który posiadł wyższą świadomość. Ci więc, którzy jak on świadomości pragną – na przykład świadomości tego, że niemożliwe jest uwolnienie się od traumy śmierci – mogą czytać *Peregrynarz*: pragną jej jednak tylko czytelnicy równie mizerni, co sam autor.

Swoją mizerność wyjaśnia podmiot ostatecznie w wierszu przedostatnim:

7.
nie gań proszę tych kilkadziesiąt wierszy
które pisałem żeby uciec od śmierci
lecz wyzwij mnie od dudków co nie powinni
tykać się polszczyzny bo ją oczywiście spyciają
wyzywaj mnie od dudków ja i tak będę pisał
kolejnych kilkadziesiąt wierszy i naginał się
do polszczyzny nie spapranej oczywiście
przez tych co to nie powinni się byli mnie tykać
nie gań proszę albowiem pisałem żeby uciec
od śmierci Leszka a nie żeby podołać słowu
ja słów nie udźwignę polszczyźnie się nie poddam
choć piękna odkąd się do niej rzecz jasna zbliżyłem

Bohater-autor zaznacza więc, że nie rości sobie prawa do pisania poezji, a jedynie do układania wierszy. Stwierdzenie to zyskuje nowy wymiar dzięki frazie: „nie gań proszę tych kilkadziesiąt wierszy / które pisałem żeby uciec od śmierci". Słabość podmiotu cytowanych wierszy tkwi więc we wspomnianej już chęci schowania się przed własnymi traumami – uobecnienia ich w znakach, a zatem przepracowania i zdeponowania pamięci o nich na nośniku innym, niż własne ciało. Tym samym zezwala on na krytykowanie stylu („wyzwij mnie od dudków co nie powinni / tykać się polszczyzny bo ją oczywiście spyciają"), próbując zarazem ustanowić przestrzeń własnej nietykalności dzięki sensom, jakie w swej twórczości zawarł: „nie gań proszę albowiem pisałem żeby uciec / od śmierci Leszka a nie żeby podołać słowu". Tym samym poezja nie jest tu kwestią słów, a raczej kwestią egzystencji – dzięki podobnym stwierdzeniom „traumatyczna" klamra *Peregrynarza* zdaje się najsilniej wymykać postawie ironicznej, choć jednocześnie stanowi najwyraźniejszy przykład romantycznej ironii rozumianej jako proste wychylenie autora z dzieła.

Interpretacji, która z łatwością mogłaby zacząć wikłać się tu w problemy autobiografizmu i romantycznej relacji pomiędzy „prawdą literatury" a „prawdą życia", przychodzi tu jednak w sukurs kontekst autotematyczny. Oto bowiem bohater-autor deklaruje, że choć pisze – układa słowa w wiersze – nie jest poetą: poeta jest bowiem pewną kulturowo skonstruowaną rolą, od której Dycki wyraźnie się odcina. Przypomina to rozważania Rolanda Barthesa z eseju *Pisarze i piszący*. Francuski badacz zauważał, że „istnieje grupa ludzi – coś pośredniego między korporacją i klasą społeczną – która określa to, iż w jej ręku jest język narodu"[379]. Kiedyś ową grupę stanowili pisarze – ci, którzy posiadali monopol na słowo oraz aprobatę społeczną umożliwiającą im utrzymanie owej hegemonii – dziś natomiast sytuacja ulega zmianie. Rozwój piśmienności oraz zmiana jej zadań i warunków cyrkulacji zaowocowały przemodelowaniem ról: obok pisarzy mamy piszących, czyli tych zwolnionych z obowiązków wobec wspólnoty. Barthes za właściwość pisarza *sensu stricto* uważa jednak niepodległość wobec „doktryny" i „świadectwa". Jak kontynuuje autor *Mitologii*, słowo pisarza to akt nieprzechodni: nie służy ono nikomu ani niczemu, słowo piszącego natomiast – jest pewną działalnością, dokonywaną zawsze w czyimś imieniu (najczęściej imieniu instytucji); taką, która – podkreślmy – podlega władzy świadectwa[380], być może także świadectwa traumy.

Wiersze Dyckiego wyraźnie ustanawiają zatem swój podmiot nie jako pisarza, nawet jeśli czynione są tu podobne supozycje. Dokonywane w silnie zretoryzowanym *Peregrynarzu* apele do publiki, skupiające jej uwagę nie na analizie tekstów, ale na ich egzystencjalnych wymiarach, każą rozpatrywać instancję nadawczą cytowanych utworów właśnie jako piszącego – postać pozbawioną wszelkich obowiązków przynależnych tym, którzy tworząc dla idei. W tym sensie autorefleksyjny gest podmiotu w omawianych wierszach neguje ich status literackości: konsekwentnie „strategiczna" lektura Dyckiego doprowadziłaby do prostej w gruncie rzeczy konstatacji, że twórczość ta podważa własny status twórczości artystycznej. Kontynuując zaś interpretację dokonywaną w ramach studiów nad traumą, należałoby uznać ją więc po prostu za świadectwo, czyli spis doznań wyrażonych w konwencji wiedzy

[379] R. Barthes, *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970. Warto zauważyć, że w pewnych wymiarach podobny podział sztuki słowa przedstawia na podstawie tekstów Dyckiego Anna Kałuża, pisząc o zapisanej w jego tekstach wizji poezji przednowoczesnej i nowoczesnej – zob. taż *„Po obu stronach granicy". Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] tejże, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.

[380] Podobne rozróżnienie wprowadza się zresztą i w omawianym dalej *Ciele wiersza*, co dostrzegła Magdalena Śniedziewska. Krytyczka zwraca uwagę na fragment „w moim domu rośnie góra nienapisanych / wierszy czyli prawdziwe mięso // nie wnikając w to czym jest poezja" [CW, 14]. Zob. M. Śniedziewska, *„wszystko zresztą można zrymować" – o świadomości ciała swojego wiersza*, „Nowy Napis" 2021, nr 112, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-112/artykul/wszystko-zreszta-mozna-zrymowac-o-swiadomosci-ciala-swojego-wiersza, dostęp: 23.01.2022.

traumatycznej, która – wolna od przymusu logiki czy spójności – w wielu wymiarach odpowiadałaby charakterowi języka poetyckiego w ogóle.

W tym sensie na etapie *Peregrynarza* decyzja, czy ujawniony w powyższym utworze podmiot jest Dyciem czy Dyckim, jest uzależniona od odbiorczej empatii (by posłużyć się rozszerzonym nieco pojęciem Michała Głowińskiego – stylu odbioru: literackiego lub naiwnego[381]). To od niej zależy, które z owych wcieleń uzna się za prawdziwe: postawę ironisty czy poważne oblicze wiecznego żałobnika. Oczywiście czytelnicze zaufanie – do którego zresztą apeluje się w samym tytule cyklu – podpowiada, by zaufać żałobnikowi. Przemawia za tym wiele elementów: traumatyczny charakter samej rzeczywistości, konstytuujący nieciągły i niestabilny byt podmiotu, uniwersalny lęk przed śmiercią czy wreszcie sama stylistyka tekstu, posiadającego liczne cechy żywego języka mówionego.

Właśnie owo „opowiadactwo", z którym – mimo silnego utekstowienia – mamy ciągle do czynienia, wydaje się tu ostatnim istotnym względem problemów podmiotowości motywem. Jak wskazano, *Ad benevolum lectorem* cechuje daleko idąca nieufność wobec znaku jako nośnika reprezentacji. Chodziłoby tu jednak o reprezentację rzeczywistości, a nie reprezentację podmiotu – ta kwestia wyglądała będzie zupełnie inaczej. Choć bowiem przed prostym utożsamieniem Dyckiego-autora i Dycia-bohatera zabezpiecza traumatyczny wymiar rzeczywistości w ogóle (dystans pomiędzy podmiotem przeżywającym i strukturyzującym), rozdźwięk ten próbuje się przekroczyć – poza ustanowieniem figury spajającej wszystkie modalności – za pomocą wyrazistego twórczego gestu zapisanego w samych tekstach: deklamacji.

Żywioł opowiadania widoczny jest w podanych już wcześniej cechach tego pisarstwa: powtórzeniach, nawiązaniach do wcześniejszych utworów (zaś na przestrzeni poszczególnych wierszy – do poprzednich strof czy wersów), alogicznym i a-chronologicznym toku narracji, zwrotach do publiki, które tworzą przestrzeń wirtualnego dialogu („możesz zakwestionować talent i wykrzyknąć śmielej", „nie gań proszę tych kilkadziesiąt wierszy"), frazach budujących zaufanie poprzez odbiorczą empatię (niczym w tryptyku z *Nenii*: „przysięgam schizofrenia jest jak pies bez kości").

Podobne „opowiadactwo" faktycznie łapie zatem odbiorcę za rękę: przekonuje do słuchania przemów podmiotu, nie zaś do faktycznej filologicznej, krytycznej analizy. Ostatecznie tworzy to specyficzny efekt teatralizacji omawianej twórczości. Jak pisał cytowany Barthes, wyznaczniki „bycia poetą" są cechami zmiennymi historycznie i kulturowo – jest to

[381] Por. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty" 1975, nr 3 (21).

konstruowana społecznie rola wymagająca określonych rekwizytów, kostiumu czy sceny. Prowadzi nas to oczywiście do teorii aktorstwa w życiu codziennym – w klasycznej już książce Ervinga Goffmana wyłożona zostaje teza, że odgrywanie rozmaitych ról jest podstawowym sposobem bycia-w-świecie[382]. Nie bez przyczyny tak chętnie przybiera się w owej twórczości pisarskie kostiumy historyczne – barokowe, romantyczne i modernistyczne[383]. Ujawniona tu postać wykorzystuje je, aby wykazać możliwą nieprzystawalność swoich słów – nie stanowiących wszak poezji we właściwym tego słowa rozumieniu, lecz właśnie zagadywanie traumy śmierci – status literatury. Antyliterackość staje się więc najwyraźniejszym z twórczych gestów podmiotu, ustanawianym w metarefleksyjnych wypowiedziach w samych tekstach – staje się gestem wyjaśniającym kluczową strategię pisarską i wynikające z niej konfuzje poznawcze czytelników; gestem mylącym, bo silnie ironicznym.

Zauważmy jednak także, że performatywność w omawianej liryce nie ma wyłącznie wymiaru teatralnego – jej celem nie jest wyłącznie tekstowa gra z konwencjami tworzenia i wizjami twórcy. Umożliwia ona także reprezentację swoiście przekraczającą wymiar znakowy, wobec którego – jak wskazano – zajmuje się tu postawę pełną nieufności. Re-prezentacja, ponowne uobecnienie, ma bowiem charakter nie tylko semiotyczny, ale i somatyczny, cielesny; wracamy tu do „drugiej filozofii reprezentacji", tej rozumianej na sposób Iserowski i pojawiającej we współczesnych pracach Derka Attridge'a. Badacz zauważa bowiem, że literackość nie jest statyczną cechą tekstu – jest jego własnością performatywną: fikcja staje się literacka poprzez odgrywanie własnej fikcjonalności, zaś literackie naśladowanie okazuje się nie naśladowaniem przedmiotu, lecz odgrywaniem aktu naśladowania[384]. W tym sensie Dycki unika prostego opisywania określonych doświadczeń. Zamiast tego wybiera on performatywną grę: wskazane cechy jego poezji odtwarzają suponowaną strukturę traumy, która – wiecznie w nim żywa – nie poddaje się w pełni figuracji. Poddaje się ona jednak ponownemu prze-życiu dzięki odegraniu owych traum na tekstowej scenie – ukształtowaniu wierszy w analogii do nieciągłego charakteru Realnego i zapętlonych

[382] Zob. E. Goffmann, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.

[383] Najwyrazistszym wydaje się tu przy tym kostium romantyczny – wszak to romantyzm promował ideał zgodności „prawdy literatury" z „prawdą życia", zob. A. Falbierski, *Powieść nie skończona… Pułapki romantycznego autobiografizmu*, [w:] *Autobiografizm*…, dz. cyt., s. 92. Jakkolwiek trzeba też zauważyć, że w wielu miejscach poezja Dyckiego odwołuje się do modernistycznego rozumienia języka poetyckiego – zob. K. Dźwinel, *„Z językiem trzeba twardo"*…, dz. cyt.

[384] W siódmym rozdziale książki *Jednostkowość literatury*, zatytułowanym *Odgrywanie*, badacz pisze o rozmaitych formach autorskiego i czytelniczego „performowania" tekstu. W jego rozumieniu dzieła można czytać jako fikcjonalne bez odniesienia do literackości, i *vice versa* – jego ujęcie koresponduje więc w pewnym sensie z Cullerowską literaturą jako „stylem lektury". Zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 135-151, zwł. s. 136.

powrotów do jego wspomnień. W tym sensie można zaproponować ostateczną interpretację relacji pomiędzy Dyciem-bohaterem a Dyckim-autorem, która nie zaprzecza ich wspólnocie instancji podrzędnych względem Pana: Dycio i Dycki nie tyle są ze sobą tożsami, ile siebie nawzajem odgrywają. Specyficzny efekt artystyczny omawianej poezji wynika natomiast z tego, że pełna jest ona sugestii, że oba podmioty współ-grają ze sobą na jednej scenie – przestrzeni styku między literaturą a rzeczywistością.

Ciało wiersza

Problematyka instancji nadawczych nie została przez Dyckiego zarzucona w późniejszych tomach, uległa jednak dość istotnym przewartościowaniom. Znakomicie obrazuje to wydany w 2021 roku zbiór poety *Ciało wiersza*. Pełny jest on nawiązań do zmysłowych form literatury: nie tylko wierszy-korpusów, ale i materialności książek, w których są one drukowane. Łączy to oczywiście ostatnie publikacje Dyckiego ze starszymi dziełami – *Peregrynarz* był wszak przywoływany jako empirycznie istniejący tom w omówionym cyklu *Ad benevolum lectorem.* Kwestie materialności i cielesności tekstów interesować nas będą przede wszystkim w kolejnym rozdziale; w tym miejscu zauważmy tylko, jak sugestywnie Tkaczyszyn potrafił opisywać fizyczne woluminy, sugerując na przykład, że okładki książek są niczym wieka trumien, uchylane przez zacnych odbiorców lub ciekawskich krytyków.

Wspomnianą zmianę względem poprzednich publikacji sugeruje już sam tytuł analizowanego zbioru. Tym razem ciał – i wierszy – nie ma bowiem wielu. W tym sensie nowy tom sugeruje rezygnację z idiomatycznego już dla autora zwielokrotnienia i rozchwiania tożsamości i figur, sugerując przynależność jednego jedynego ciała do jednego jedynego wiersza. Podczas jego lektury szybko okazuje się zaś, że cielesność utworów ma nie tylko wymiar formalny – nie dyskutuje się w owych utworach wyłącznie z przestrzennymi, gatunkowymi czy stylistycznymi wymiarami tekstów[385]. Na podstawie owych liryków można zastanawiać się bowiem nad antropomorfizacją określonych nie-ludzkich bohaterów, budujących z podmiotem nadawczym relacje nieco podobne do tych, które obserwowaliśmy w *Neniach* czy *Peregrynarzu*. Tym razem jedną z najistotniejszych ról odgrywają same niejako zantropomorfizowane wiersze – analizowana książka miejscami wyraźnie skłania nas zatem jednocześnie do przemyślenia tekstowego charakteru bohatera-autora, którego soma odnoszona

[385] Co zresztą było przedmiotem namysłu badaczy i badaczek poezji Dyckiego od dawna – wystarczy pomyśleć o ukutej na potrzeby opisu owej twórczości kategorii „wypaczonego sonetu" (formuła zaproponowana przez tłumacza liryki Tkaczyszyna Billa Johnstona).

jest do fizycznego kształtu utworów, jak i odwrotnie: do analizy intrygującego uczłowieczenia tekstów.

Antropomorfizacja wyraźna jest w pewnym sensie już na samej okładce, na której widoczne jest krzesło, które można byłoby nazwać pustym, gdyby nie zajmowało go właśnie ciało wiersza – tytuł tomu. Już ten komponent książki motywuje, by zastanowić się podczas lektury nad relacjami pomiędzy ciałem tekstu a ciałem bohatera, wierszem jako bohaterem i bohaterem jako wierszem. Interesujący jest pod tym kątem już sam tekst otwierający zbiór, *Romantyczność* [CW, 5]:

nie wiadomo kiedy Hrudnycha
odkochała się w Norwidzie
mówiło się we wsi że odeszła
od Norwida bo zmądrzała

ale wkrótce potem przybiedził się
Grzegorz W. (przyjemniaczek
z telewizji) i zrobiło się jeszcze bardziej
romantycznie niż w Wólce Krowickiej

i Lisich Jamach w których co najwyżej
intrygował cmentarz epidemiologiczny

Romantyczność wydaje się odwróconą, nie-Mickiewiczowską i urwaną balladą, w której pominięto słynne wezwanie do posłuchu, bo miasteczko świeci pustkami, a dzieweczka nie jest już dzieweczką, tylko – jeśli wciąż żyje – matką, dawną kochanką Norwida, bohaterką przebrzmiałej tragedii. Otwarcie *Ciała wiersza* jest więc jego zakończeniem: książka zaczyna się od deklaracji urwanych rozmów i zaprzepaszczonych uczuć, zaś zamiast domu pojawia się w niej cmentarz. Oczywiście mamy tu więc odwołanie do romantyczności pojmowanej potocznie – jako nastrojowość czy emocjonalność cechująca prowincjonalne, a jednak swoiście uniwersalne dramaty, rozgrywane zawsze w odniesieniu do wielkiej literatury. Zauważmy, że ponownie pisarstwo czy poezja jako taka widziana jest jako zajęcie mało rozważne i oderwane od prawdziwego życia – wszak ponad Norwida przedkłada się z czasem „przyjemniaczka z telewizji".

Tekst ten nabiera zresztą nowych znaczeń, gdy zestawić go z finałem tomu – wierszem LII. *Usprawiedliwienie* [CW, 56]:

nie wiadomo kiedy Hrudnycha
odkochała się w Norwidzie
i co z tego wszystkiego miałem ja (syn
Hrudnychy) mówiło się we wsi

że skoro przychodził i odchodził
to nigdy o nim nie zapomni
odchodził i przychodził (widziałem wszak
na własne oczy po zgaszeniu

światła) choć nie przeczytała jego ciemnych
wierszy nie mogła się skupić

Utwór ten okazuje się z kolei subwersywnym początkiem całej historii, ponieważ opisuje bohatera tomu jako syna romantycznego poety; tym samym resytuuje figurę (tekstowego) ojca, który wcześniej kompensowany był wszechwładną instancją Pana. Oczywiście stwierdzenie podobnego pokrewieństwa jest w pewnych wymiarach ryzykowne: poprzez specyficzne wersowanie pierwszej strofy sprawa staje się bowiem niejednoznaczna. Przed przerzutnią rozrywającą zbitkę „syn Hrudnychy" możemy odnieść wszak wrażenie, że ojcem bohatera jest sam Norwid; rozdzielenie frazy wywołuje tu jednak niepewność.

W wierszu odnaleźć można także inne dość klasyczne dla Tkaczyszyna chwyty. Jednym z nich okazują się powtórzenia, tym razem zawierające jednak analogiczne do relacji pomiędzy otwarciem i zamknięciem tomu odwrócenie („przychodził i odchodził" oraz „odchodził i przychodził"). Problem wymiennego zapętlenia, tak dla Dyckiego charakterystycznego, okaże się zresztą jednym z kluczowych dla całego tomu motywów, organizujących zarówno klamrę kompozycyjną książki, jak i skomplikowane relacje zachodzące pomiędzy ujawnianymi w niej podmiotami. Warto zwrócić bowiem uwagę na znaczący motyw gasnącego światła: Hrudnycha nigdy nie przeczytała ciemnych wierszy autora *Vade-mecum*, ponieważ ona – i jej syn – już wcześniej żyli w ciemności. W tym sensie bohater i jego matka stają się swoiście uprzedni wobec romantycznego poety i jego twórczości – tak, jakby ewentualne ojcostwo przyznawane było wstecznie i w formie czystej spekulacji (pomyślmy o implikowanej przez wątek mroku niewiedzy!). Gdyby okazało się przy tym, że sugerowane pokrewieństwo jest prawomocne, bohater zyskałby rodzeństwo w formie Norwidowskiej poezji. Powracamy tu zatem do antropomorfizacji wiersza lub utekstowienia bohatera; wszyscy wymienieni aktorzy zyskują tym samym podobną pograniczną (!) ontologię: lokują się na styku materialności, tekstowości, historyczności i czystej abstrakcyjności.

Zaobserwowana klamra (de)kompozycyjna – obejmująca daleko więcej, niż jedynie początek i finał tomu – nie sugeruje jednak, że opisywany w tomie świat został wywrócony na opak. Nie było bowiem czego wywracać: *Ciało wiersza* wyraźnie sygnalizuje bowiem, że nie istnieje żaden porządek – w tym sensie, że świat rozumiany jako usensowniona całość jeszcze się nie wydarzył lub że nie wydarzy się nigdy. Czytane utwory nie mogą prezentować autobiograficznej prawdy o ich autorze (czy o ich autorze-bohaterze), ponieważ jego życie nie

dobiegło jeszcze końca, a zatem nie może ulec żadnej figuracji: co można opowiedzieć o życiu, które wciąż ulega zmianom, i którego poszczególne jakości ulegają nieustannym ontologicznym przemieszaniom? Powraca się tu wyraźnie do motywów zaprezentowanych w poprzedniej książce poety, *Dwóch głównych rzekach*. Tytułowe nurty to pływy przeszłości i przeszłości, których rozmyty, ruchomy punkt styczny wyznacza moment teraźniejszości. W tym sensie nowe książki Tkaczyszyna cofają się do problemów już tutaj sygnalizowanych, ale oświetlają je zgoła inaczej: nie ma, w gruncie rzeczy, miejsca na grę z osobistą historią czy tożsamością, ponieważ gra wymagałaby przekonania o ich faktyczności. Tymczasem ostatnie zbiory Dyckiego nie tylko kultywują erotyczną grę wymiany pozycji władzy, lecz także jeszcze wyraźniej kwestionują ich nieokreśloność. Rezygnuje się tu już wyraźnie z postaci wszechwładnego, stabilnego Pana – i tym samym relacje pomiędzy autorem a bohaterem ulegają ponownemu wzburzeniu.

Spójrzmy na tekst XXVI, o znamiennym tytule odnoszącym się bezpośrednio do poznawczych ograniczeń podmiotu – *Według niektórych źródeł* [CW, 30]:

nie należysz do siebie
odkąd fikcja spotyka się
z fikcją i z kimś ponadto
wczoraj także nie należałeś

do siebie wbrew zapewnieniom
że odnalazłeś się w poezji
wbrew zapewnieniom że wszedłeś
do polszczyzny (według niektórych

źródeł byłeś i jesteś czarnopodniebienny)
wprawdzie nikt nie widział u mojej
matki Hrudnychy czarnego podniebienia
Ale tym gorzej dla mnie

W wierszu zapisana jest jasna deklaracja: w literaturze – i w świecie – fikcja spotyka się z fikcją. Tym samym zarówno historie o bohaterze, jak i wzmianki o autorze są jedynie opowieściami; powracamy zatem do Ricoeurowskiego podmiotu hermeneutycznego i Nyczowskiej sylleptyczności, ale i poza nie wykraczamy. Żadna narracja nie jest bowiem wyczerpująca – nie odnosi się też do stabilnie istniejących przedmiotów, zaś wyrażane jasno przekonanie o jej fikcyjnym charakterze sytuuje ją poza opozycją prawdy i fałszu. Nie wolno tracić z oczu także trzeciego aktora owych relacji – enigmatycznego „kogoś jeszcze", kto ponownie rozsadza prostą konstatację o literackim charakterze całości. Obiektywizmu i mocnego statusu prawdy nie trzeba kontrapunktować ironią – obiektywizm i prawda tracą swój status dzięki samemu fikcyjno-fikcyjnemu charakterowi całej rzeczywistości. Obecność

tajemniczego „kogoś” sugeruje, że istnieją czynniki innego typu, wymykające się ujęciu narracyjnemu, a zatem relatywistycznemu. Owej figury – stanowiącego być może cień Pana albo ślad ukonstytuowanego w pełni podmiotu – nie da się jednak przedstawić, podobnie jak nie da się stwierdzić jednoznacznych zależności pomiędzy opisywanymi historiami i postaciami. Na przykład „czarnopodniebienny” bohater deklaruje, że u jego matki nigdy nie stwierdzono „czarnego podniebienia” – choć nie jest to zatem wiedza pewna (fakt, że ktoś czegoś nie widział, nie przesądza o faktycznym stanie rzeczy), podkopuje ona przekonanie o relacji rodzicielskiej pomiędzy figurą Hrundychy a samego „ja”. Destabilizacji ulega zatem cała rama książki: neguje się tu podstawową dla owej twórczości relację matki i syna.

W innych tekstach owa dekonstrukcja autobiografii, a nawet dekonstrukcja rzeczywistości, przybiera jeszcze wyraźniejszy wymiar. Tak dzieje się chociażby w XLI. *Piosence o Brzęckich* [CW, 45]:

nie wiem na czym polega
rzeczywistość i czy muszę o niej
tyle rozprawiać (19 lutego
2013 roku zmarła „ostatnia z sióstr

Brzęckich”) prawdopodobnie rzeczywistość
składa się z owych Brzęckich
i Dyckich nie będę jednak upierał się
przy swoich spostrzeżeniach

bo już wiele razy zostałem z niczym
wystarczy że ciągnę
na pernazynie i w głowie mam pustkę
w głowie mam zupełną pustkę

Liryk ten podsumowuje niejako dotychczasowe rozważania dotyczące zarówno *Ciała wiersza*, jak i poprzednich tomów poety. Problem rzeczywistości jest nierozwiązywalny: rozprawianie o relacjach literatury (słów, języka) ze światem zewnętrznym jest bezproduktywne, ponieważ – powtórzmy – świat nie ukonstytuował się jeszcze w pełni, tak jak i niepełny jest sam podmiot. „Prawdopodobnie” realność tworzona jest przez faktyczne postaci – znów mierzymy się zatem z sugestią pewnego typu biograficznej czy historycznej prawdy. Różnica jest jednak taka, że w analizowanym tomie nie wchodzi się w owe dywagacje głębiej, pozostając gdzieś bliżej powierzchni, na samej granicy nurtów dwóch głównych rzek.

Motyw owej powierzchni jest bardzo istotny dla całego *Ciała wiersza* – pojawia się także w utworze, który dobrze pokazuje „nową” wizję instancji najwyższego podmiotu oraz samego literackiego wytwórstwa (pamiętajmy o Deleuzjańskiej wizji sensu!). Zacytujmy XLV. *Piosenkę o robocie poetyckiej* [CW, 49]:

do kogo należą rzeki przeszłość
i przyszłość (dwie główne
rzeki) zwłaszcza że płyniesz środkiem
wody i nie przypominasz siebie

i nie jest ci potrzebna pamięć
której trzymasz się
kurczowo w każdym wierszu choć i tak
pójdziesz na dno tego tekstu:

„zachłyśniesz się sobą
zanim komuś wpadniesz w oko
zachłyśniesz się sobą
zanim komuś zrobisz dobrze”

Tekst zawiera bezpośrednie nawiązanie do poprzedniego tomu poety, co stanowi – jak pamiętamy – specyficzny chwyt „autotematyzujący”. Silnie metarefleksyjny jest jednak cały utwór: jego tytuł jednoznacznie nakierowuje czytelników i czytelniczki na zagadnienie *poisesis*, traktując je jednak już nie jako abstrakcyjną, uwznioślona czynność nowoczesnego wieszcza, ale właśnie jako „robotę”. Praca ta polega zaś na „kurczowym trzymaniu się pamięci” i próbach utrzymania się z daleka od dna, na które jednak nieodwołalnie i tak się opada. Omawiany wiersz wydaje się zatem w dorobku Tkaczyszyna wręcz zaskakiwać – wydaje się, że jako istotny cel lub środek literackiej ekspresji widzi on ekstatyczne pozostawanie w nieuchwytnym „tu i teraz”, nie zaś suponowane przez nas przy okazji poprzednich książek przepracowywanie traum. Podobnie zadziwiająca jest tu wizja podmiotu, który powinien stale utrzymywać się właśnie na powierzchni, na której nigdy nie osiąga stanu pełnej i stabilnej kondycji. Wszelkie motywy głębi są tu jednoznacznie kojarzone z upadkiem: wieloznaczne zanurzenie – we własne teksty, w samego siebie – grozi bowiem egocentryzmem („zachłyśniesz się sobą / zanim wpadniesz komuś w oko”) lub niezrozumiałością i hermetyzmem („zanim komuś zrobisz dobrze”).

Interpretowana liryka coraz częściej interesuje się zatem nie tylko stanem „ja” oraz jego najbliższego otoczenia, zajmującego głównie ze względu na relacje z centralną figurą Dycia. W *Ciele wiersza* pojawiają się też utwory bezpośrednio poświęcone etycznym kontekstom tworzenia, takie jak XXVII. *Krótki łańcuch wiersza* [CW, 31]:

przychodzą do mnie ludzie
z przysiółka Brozie których dzisiaj
już nie ma (Kwilińscy
i Słotwińscy) przybłąkał się

do mnie pies łańcuchowy ten sam
którego w chorobie zagłodziła

Hrundycha (musimy jej niejedno odpuścić
i zapomnieć) lubię wracać

nie tylko do Wólki Krowickiej
najwięcej bowiem dzieje się
we śnie nie zaś na krótkim łańcuchu
wiersza przepraszam piesku

Widać tu bowiem nie tylko wezwanie do wybaczenia złych czynów matce (zagłodzenie psa), ale i niechęć wobec zamykania żywej istoty w tekście. Wiersze trzymają to, co w nich przedstawione, na „krótkim łańcuchu" – prowadzą do tego czy innego typu zatrzymania znaczeń. Tymczasem sensy pragnie się tu raczej wyzwolić; być może dlatego pies, a w zasadzie mnogie psy, znajdują miejsce nie w tekstach, ale na okładce, gdzie – portretowane w ruchu – nie są podległe władzy słów. Twierdzenie, że Dycki opowiada się tym samym po stronie antyreprezentacjonizmu, byłoby raczej zbyt mocne – trudno oczekiwać od podobnego projektu artystycznego równie dosadnych tez. Z pewnością można natomiast stwierdzić, że *Cialo wiersza* sprzeciwia się zakusom semiotycznego *mimesis*. Stwierdza się w nim bowiem nonsensowność zmierzania do dna, czyli rozszyfrowywania wszystkich znaczeń i sięgania do ich ostatecznej podstawy: podstawa ta albo nie istnieje – albo też, kontynuujmy grę nieskończonych wymian, istnieje, lecz jej kondycja nie pozwala na wyciągnięcie żadnych trwałych wniosków. „Dno" stanowi tu bowiem sam podmiot-bohater, ten, o którym nie da się wyrokować niczego ponad nieprzewidywalną odwracalność ról.

Tym samym wizja instancji nadawczej opisanej na przykładzie pierwszych tomów poety nie tyle znika, ile schodzi do podziemi, zostaje zepchnięta w niewidzialne fundamenty tekstów. W odbiorcach *Ciała wiersza* buduje się tu bowiem przekonanie o nowym rodzaju Dyciowej samoświadomości twórczej. O ile wcześniej liryka ta wprost namawiała do zagłębiania się w plątaniny możliwych sensów i odniesień – czasem bezlitośnie wyśmiewając nieudolność takich prób – o tyle w analizowanym zbiorze dokonuje się wyraźna apologia poziomu naskórkowego. Można tu zatem zaobserwować ciekawe spłaszczenie ontologii rzeczywistości i literatury, które z wielu przyczyn ciężko byłoby odnosić do schizoanalizy czy Latourowskich i nowomaterialistycznych ujęć sieciowych – z innych jednak wpisują się one znakomicie w ogóle ramy poznawcze i etyczne owych optyk. Uwagę publiki odciąga się bowiem od plątaniny ulotnych sensów i zależności: zasady literackiej, autotematycznej gry zostają tu nieco jaśniej wyłożone, jakby zapraszając czytelników do wspólnego ślizgania się po powierzchni, która – informuje się wprost – w gruncie rzeczy nic nie skrywa, jakkolwiek, jak zdaje się przekonywać bohater, nie znaczy to, że nigdy niczego nie odkryje.

Zarówno poezja, jak i rzeczywistość oraz sam podmiot mają zatem charakter otwartego zbioru nieskończonych opowieści, których produktywność i otwartość ufundowana jest na niestabilności samych przedmiotów opisu, każdorazowo nieco innych. Niejednoznaczny wymiar owych historii wynika także z ograniczeń wiedzy „ja" – co można opisać, skoro wszystko ulega zmianom, i to zmianom zachodzącym w nieregularnym rytmie? – oraz figury nieuchwytnego „kogoś jeszcze", rozsadzającego bezpieczne przekonanie o czysto fikcyjnych właściwościach omawianej liryki. Dlatego też pomiędzy wierszem – poematem złożonym ze wszystkich utworów Dyckiego, jedynym faktycznie istniejącym tu ciałem, potwierdzanym w empirii przez materialny wymiar tomu – a bohaterem nie zachodzi stała i wyłączna tożsamość, jednak ciało bohatera bywa ciałem wiersza, zaś ciało wiersza ciałem bohatera. Kondycja „ja", wiecznie znoszonego przeciwstawnymi prądami dwóch rzek, jest więc raczej stanem „bywania" niż „bycia": pomyślmy tu o frazach takich jak „nigdy nie miałem ciała / może jedynie / na studiach polonistycznych / kiedy siedziałem // nad Kochanowskim (może jedynie / w Wólce Krowickiej (…)" [CW: 42] lub „toteż nigdy nie miałem ciała / nawet w wierszu" [CW: 48]). Istniejąca w cielesnych, materialnych i względnie stabilnych – jakkolwiek podatnych na rozmaite przemiany – formach poezja użycza zatem niestałemu podmiotowi swojej własnej fizyczności. Stabilny, abstrakcyjny podmiot stanowi zaś ewentualnie jej podglebie, które ostatecznie nie powinno nas jednak zbytnio interesować – istnieją wszak problemy istotniejsze, na przykład pies na krótkim łańcuchu.

Szukając podmiotu, szukamy tu zatem wiersza: tekst re-prezentuje podmiot, a podmiot re-prezentuje tekst. Pozostają one we wzajemnej, wymiennej relacji, której momentu odwrócenia nie można przewidzieć. Rzecz jednak w tym, zdaje się sugerować autorefleksyjne „ja" omawianych tekstów, żeby nie próbować go przejrzeć. *Ciało wiersza* zawiązuje więc nową formę autorsko-czytelniczego paktu, w której jasno określa się zasady gry: igrać na powierzchni, bo powierzchnia prezentuje – uobecnia – najwięcej.

Dialektyka „ja"

Poruszona przy okazji interpretacji pierwszych tomów Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego problematyka władczej figury Pana domaga się szerszej analizy w rozbudowanych kontekstach filozoficznych – a właściwie głębszej konceptualizacji domagają się związki kategorii podmiotowości z władzą i, ogólniej, politycznością. Jak zostało już zauważone we wstępie oraz poprzednich podrozdziałach, nowoczesna koncepcja „ja", bazująca na wizji kartezjańskiej, była ściśle połączona z zagadnieniami samoprzejrzystości umysłu poznającego.

Istniały oczywiście ujęcia alternatywne – pomyśleć możemy tutaj o sceptycyzmie Davida Hume'a czy o późnodziewiętnastowiecznej krytyce podmiotu, na czele z filozofią Fryderyka Nietzschego, uznawanej za fundament dla licznych ujęć narracyjnych tożsamości[386], psychoanalizie oraz – z innej strony – omówionej już pragmatycznej koncepcji Williama Jamesa.

Tak czy inaczej, monadyczna teoria podmiotu, wywodzona od autora *Rozprawy o metodzie* i wzbogacana określonymi interpretacjami myśli Leibniza czy Kanta, oraz stworzona przez Locke'a koncepcja „ja" zredukowanego do przedmiotu racjonalnego zarządzania, stanowią w filozoficznej tradycji Zachodu najbardziej rozpoznawalne ujęcia podmiotowości. (Samo)świadomość instancji poznawczej była, warto powtórzyć, zasadniczym fundamentem podobnych wizji. Łączyła się ona bowiem z ściśle z przekonaniem o rozumności „ja" – poznanie samego siebie stanowiło podstawowy akt poznawczy myślącej jednostki – zaś zdolność do refleksyjnego kierowania swymi działaniami decydowała o statusie istoty racjonalnej, czyli zdolnej do koegzystencji z innymi[387]. Dzięki temu samoświadomość posiada wymiar polityczny: przyznanie danemu bytowi zdolności do autorefleksji przesądzało o jego statusie podmiotu nie tylko filozoficznego, ale i właśnie politycznego oraz prawnego[388]. O zagadnieniu tym pisał na przykład Eric Voegelin w komentującej charakter nowoczesnych społeczeństw społeczeństw *Nowej nauce polityki*. Filozof zauważał tam, że samoświadomość kolektywu jest warunkiem koniecznym powstania politycznej wspólnoty – tylko refleksyjna identyfikacja z określoną grupą może doprowadzić do ukonstytuowania się sprawczego „my"[389].

Podobne myślenie pojawiło się jednak już wcześniej – przede wszystkim w pismach Karola Marksa, korzystającego z dorobku analizowanej wcześniej niemieckiej myśli idealistycznej i przekuwającej ją w interesującą nas tutaj dialektykę świadomości. Warto bowiem najpierw zauważyć, że w niemieckim idealizmie sama kategoria „ja" posiadała wymiar dialektyczny – przywołać można tu przede wszystkim ujęcie Fichteańskie. Konstrukcja „ja" w filozofii Fichtego różna była bowiem nieco od Kantowskiego apriorycznego założenia

[386] Najpełniejsze omówienie historii podmiotowości w filozofii zachodniej sprofilowane pod kątem narracyjnym zaproponował cytowany już Charles Taylor; z racji faktu, że rozmaite koncepcje podmiotowości są tu mniej istotne od sproblematyzowania problemu (samo)świadomości, czytelników i czytelniczki zainteresowanych tematem odsyła się tu do jego pracy: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości nowoczesnej*…, dz. cyt.

[387] Zob. np. R. Kleszcz, *Racjonalność a rozumność w kontekście myśli Johna Rawlsa*, „Przegląd Filozoficzny" 2021, nr 4.

[388] Zależność ta jest wyraźnie widoczna w krytyce feministycznej czy *animal studies*, których rozmaite nurty zajmowały się badaniem upodmiotowienia kobiet i zwierząt w warunkach patriarchatu i kapitalizmu. Odmawianie owym grupom statusu podmiotu – powiązane z przekonaniem o ich antyracjonalności – przekładało się bowiem na ich status prawny.

[389] Zob. E. Voegelin, *Nowa nauka polityki*, przeł. i wstępem opatrzył P. Śpiewak, Warszawa 1992.

warunkującego akty poznawcze: działała na zasadzie przeciwieństwa. Pierwotne akty i doznania podmiotu zostają – twierdzi autor *Teorii wiedzy* – rozpoznane przez niego jako własne na podstawie dostrzeżenia podstawowej różnicy między Ja a nie-Ja; dopiero wówczas ulegają one zinternalizowaniu jako przynależne właśnie sobie samemu.

Podobny dialektyczny schemat został wykorzystany także przez autora *Fenomenologii ducha*, gdzie nieodwołalnie kończył się omówioną już syntezą, czyli pozytywnym zniesieniem różnicy. Na przykład Heglowska filozofia prawa opiera się na przekonaniu, że od jednostkowej moralności do kolektywnej etyki przechodzi się dzięki ruchowi od tożsamości do nietożsamości (dzięki dostrzeżeniu, że moje wartości nie są cudzymi wartościami wypracowana zostaje sfera wspólnoty i zanurzonej w niej indywidualności). Ostateczne konsekwencje ma to oczywiście w politycznych interpretacjach pism myśliciela: dzięki zanalizowanej zasadzie jednostka staje się częścią kolektywu, nie tracąc jednak swej indywidualności.

U Marksa świadomość rozumiana była jednak nieco inaczej. Interesowała ona autora *Kapitału* przede wszystkim nie ze względu na abstrakcyjny wymiar epistemologiczny, ale z uwagi na rolę w przekształcaniu świata. Jak zauważał najgłośniejszy komentator Marksowskiego pojęcia świadomości, György Lukács, świadomość klasowa nie ma wymiaru „empiryczno-faktycznego", który dałoby się opisać w kategoriach psychologicznych; jest raczej „racjonalnie odpowiednią reakcją" przypisaną określonej sytuacji „typowej w ramach procesu produkcji"[390]. Dalej filozof zauważa, że świadomość klasowa jest silnie powiązana z nieświadomością (świadomością fałszywą) dotyczącą społeczno-historycznej sytuacji ekonomicznej. Świadomość nie jest bowiem czymś zastanym, ale procesem nabywania wiedzy – walką z nieświadomością, która w warunkach kapitalizmu jest domyślnym stanem wyjściowym proletariatu[391].

Tym samym świadomość fałszywa – przez Antonio Gramsciego badania w kontekście hegemonii – jest różna od prostej retoryki władzy; pozostaje raczej głęboką niewiedzą dotyczącą konieczności historycznej[392]. Nie znaczy to jednak, że nie posiada ona żadnej praktycznej roli – wręcz przeciwnie. Nieświadomość zawsze dąży do uświadomienia, które ma charakter procesualny; wypracowywana świadomość klasowa proletariatu ma szansę przekształcić się w „rzeczywiście *podmiotową* siłę historycznego uspołecznienia"[393]. Podkreślanie roli nieświadomości jako dialektycznego uzupełnienia tego, co świadome –

[390] G. Lukács, *Świadomość klasowa*, [w:] tegoż, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. i wstępem poprzedził M. J. Siemek, przekład przejrz. K. Ślęczka, Warszawa 1988, s. 146-147.
[391] Zob. tamże, s. 186.
[392] Zob. M. J. Siemek, *Marksizm jako filozofia*, tamże, s. XXVI-XXVII.
[393] Tamże, s. XXXI.

zapewniającego faktyczny ruch w kierunku emancypacji[394] – umożliwiło zatem rozpoznanie politycznej wagi pragnień niepoddawanych refleksyjnemu przepracowaniu, podnoszonych głównie przez wspominanych Deleuze'a i Guattariego[395].

Konkludując, świadomość w ujęciu Marksa nie ma charakteru fikcyjnego czy hipotetycznego, lecz praktyczny. Proces wychodzenia z nieświadomości prowadzi nie do abstrakcyjnych celów poznawczych, czyli pewnego typu wzbogacenia wiedzy podmiotu, ale do faktycznej, materialnej krytyki systemu ekonomicznego (o charakterze innym niż teoriopoznawczy i socjopoznawczy[396]). W tym też sensie należy z całą mocą podkreślić, że w ujęciach marksistowskich świadomość nie będzie siłą „przedstawieniową" – podmiot nie stoi przed rzeczywistością, którą następnie odbija. Jest częścią owej rzeczywistości, zdolną do aktywnego przekształcania jej, zaś świadomość zawsze będzie czymś „współ-działającym", bo istniejącym w sferze społecznej[397]. Pozostaje zatem ona zjawiskiem obiektywnym i rzeczywistym, a nie abstrakcyjnym i idealnym; nie jest, podsumowując, „gołą fikcją"[398], ale realnie działającą siłą; nie reprezentuje, lecz działa.

Ujęcie materialistyczne jest oczywiście jedną z wielu możliwych politycznych wizji świadomości. Drugą najistotniejszą z punktu widzenia współczesnej humanistyki perspektywę odnaleźć możemy w pismach Michela Foucaulta, u którego praktyki upodmiotawiania są ściśle powiązane z wiedzą i władzą. Jak wskazuje filozof, nowoczesne sposoby zarządzania społeczeństwem charakteryzuje rezygnacja z dyscyplinowania ciał – tresury zmysłów – na rzecz podporządkowywania sobie ducha: przymusowego wtłaczania jednostek w społeczne i egzystencjalne schematy. Stąd też wzięło się słynne Foucaultowskie pojęcie u*ja*rzmiania, wiążące podmiotowość z reżimami normy – wytwarzające podmioty podległe dyskursom władzy[399].

---

[394] Zob. G. Lukács, *Świadomość klasowa*…, dz. cyt., s. 169 i dalsze – czytamy tam także o wewnętrznie dialektycznej kondycji burżuazji. Oczywiście należy mieć też na względzie, że dialektyka ta prowadzi w swej syntezie – czyli w emancypacji proletariatu – do zniesienia samej kategorii świadomości (tamże, s. 182).

[395] Ich koncepcja nieświadomości (nieświadomego pragnienia) prowadziła do sformułowania nomadycznej wizji podmiotu. Według filozofa i psychiatry autoiluzje, w które łatwo popada się w aktach autorefleksji, prowadzą do powstrzymywania faktycznych możliwości podmiotów w kontekście emancypacyjnym czy twórczym. Zob. np. J. Tercz, *Krytyka czystej nieświadomości: Kilka uwag o wpływie filozofii Kanta na „Anty-Edypa" Deleuze'a i Guattariego*, „Praktyka Teoretyczna" 2018, nr 2 (28); zob. także K. Skonieczny, *W fabryce pragnienia. Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego teoria nieświadomego*, „Analiza i Egzystencja" 2012, nr 20.

[396] M. J. Siemek, *Marksizm jako filozofia*…, dz. cyt., s. XXXV.

[397] Tamże, XXXIX-XL.

[398] G. Lukács, *Świadomość klasowa*…, dz. cyt., s. 189.

[399] Zob. M. Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. i posł. opatrzył T. Komendant, Warszawa 1993; dla wyjaśnienia pojęć, których filozof używał, zob. J. Rokicki, *Ciało w koncepcji Michela Foucaulta,* [w:] *Kulturowe emanacje ciała,* pod red. M. Banaś i K. Warmińskiej, Kraków 2011.

Ujęcie autora *Archeologii wiedzy*, wyrażone przede wszystkim w *Nadzorować i karać* oraz obu *Historiach* (*Historii seksualności* oraz *Historii szaleństwa*), stanowi podstawę konstruktywistycznej definicji świadomości. Zakłada się w niej, że tożsamości (na przykład płciowe czy seksualne) są efektem narzuconych przez władzę wzorców myślenia i samopostrzegania. W tym sensie podmioty są zmuszane do określonej, sztucznej samowiedzy, którą w istocie sterują określone instytucje: nakazują one identyfikację z konkretnymi, społecznie ustabilizowanymi normami osobowościowymi, piętnując możliwe odchylenia jako różnego typu dewiacje albo choroby. Stąd też omawiane przez Sendykę na przykładzie *Czarnych twarzy, białych masek* Frantza Fanona pojęcie suturowania – wszywania „siebie" w obowiązujący dyskurs[400]; prace Foucaulta nie pozostawiają zatem wiele miejsca na optymizm w zakresie emancypacyjnego potencjału świadomości[401].

Oba przytoczone pozostają nie bez znaczenia dla interpretacji współczesnej polskiej liryki, przede wszystkim w związku z głośnym w krytyce początków XXI wieku tematem zaangażowania literatury w problemy polityczne, społeczne i ekonomiczne. Ostatnie lata przyniosły raczej internalizację owej kategorii – polityczność wydaje się nie punktem dojścia poezji, ale jej wyjściową cechą. Pogląd taki możemy wywodzić z wizji polityczności jako niezbywalnie powiązanej z estetyką. Polityka w najszerszym ujęciu jest bowiem, jak przekonywał Jacques Rancière, dzieleniem postrzegalnego[402]. W tym sensie stanowi ona kategorię szeroką, znacznie szerszą od na przykład partyjności[403]. Dlatego też stwierdzić można, że każde dzieło estetyczne – w określony sposób zarządzające przestrzenią czy przyznające postrzegalność jednym zjawiskom, a odmawiające go innym – jest z samej swej definicji polityczne. Podobne, choć wysuwane z nieco innych pozycji głosy pojawiły się także w poststrukturalnej, deleuzjańskiej krytyce literackiej, gdzie w silnej inspiracji Spinozą mowa o wspomnianej już anektacji transcendencji przez immanencję[404]. „Spłaszczenie" ontologii każe wszystkie fenomeny postrzegać jako działające w jednej płaszczyźnie – przypomnijmy tu „rzeczywisty" charakter świadomości u Marksa – posiadającej niezbywalnie wymiar

[400] Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja" do kultury „siebie"*…, dz. cyt., s. 20, 186-206. Badaczka wyjaśnia Lacanowską proweniencję pojęcia.

[401] Nawet w znanym eseju *Sobąpisanie* Foucault podkreśla alienującą rolę świadomości – według filozofa „kartka papieru", na której podmiot spisuje myśli o sobie samym, jest pokrewna reakcjom wspólnoty, w której jest zanurzony poza aktami percepcji siebie. Jak wskazuje myśliciel, obie są w gruncie rzeczy ograniczające, a przynajmniej silnie modulujące, zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura*…, dz. cyt., s. 304.

[402] Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, posł. S. Žižek, Warszawa 2007.

[403] Zob. np. P. Śliwiński, *Polityczna, niepartyjna*, „Wielogłos" 2011, nr 1 (9).

[404] Zob. D. Kujawa, *Glosa teoretyczna I*, [w:] tegoż, *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków 2001.

społeczny. Tym samym każdy utwór estetyczny jest z założenia polityczny; najsilniejszy potencjał emancypacyjny tkwi natomiast niekoniecznie w utworach eksplicytnie zaangażowanych, czyli zainteresowanych polityką czy ekonomią „na poziomie znaczonego", lecz właśnie w tych, które w skapitalizowanej rzeczywistości stanowią enklawy bezinteresownego, niepodatnego na spieniężenie „bycia"[405].

Oczywiście podobne ujęcie polityczności nie wyczerpuje możliwych perspektyw – na przykład Igor Stokfiszewski, autor słynnego i kontrowersyjnego *Zwrotu politycznego*, postrzegał zaangażowanie jako jawne, nakierowanie emancypacyjnie odnoszenie się do życia społecznego w literaturze. W tym sensie polityczność nie stanowiłaby fundamentalnej właściwości samej literatury, ale zagadnienie podjęte w literackiej praktyce i teorii w określonym momencie historycznym (według Stokfiszewskiego – w pierwszym latach nowego tysiąclecia)[406].

Zaangażowanie zawsze jest zatem powiązane z estetycznymi jakościami tekstu, jakkolwiek różnie problematyzowanymi: w perspektywie „estetyki jako polityki" słynna niezrozumiałość poezji najnowszej stanowi wartość zasadniczo pozytywną, jakkolwiek w ujęciu „zaangażowania jako dyskursu" – preferującego referencjalne wizje sztuki[407] – dykcje niezrozumiałe, skupiające uwagę na hermetycznej formie, posądzane są o zaangażowanie chybione[408]. Podział ten jest dobrze widoczny w samej krytyce literackiej, w której wykrystalizowały się dwie frakcje, obie wyrastające zresztą z tradycji marksistowskich. Pierwsza – reprezentacjonistyczna – przekonywała będzie o intencji autora jako kategorii wyczerpującej możliwe interpretacje tekstu i jednocześnie przesądzającej o jego politycznej skuteczności. Druga natomiast kierowała będzie się w stronę antyreprezentacjonizmu, postrzegając antyreferencjalne dzieła sztuki jako enklawy wolności w późnym kapitalizmie[409]. Przypominając tezy zarysowane we wstępie do niniejszej rozprawie należy zauważyć, że status

[405] Podobne przekonania często podnoszone są przez cytowanego już Dawida Kujawę – odsyła się tu do wskazanej w poprzednim przypisie publikacji lub do wspominanej dalej debaty krytycznej z Pawłem Kaczmarskim i Łukaszem Żurkiem, toczonej na łamach „Małego Formatu".

[406] Por. z D. Kujawa, *Chwiejny powrót polityki. Igor Stokfiszewski*, [w:] tegoż, *Pocałunki ludu...*, dz. cyt. Co ciekawe, w rozdziale poświęconym poezji zaangażowanej Stokfiszewski skupia się na politycznym wymiarze cielesności tekstu, uznając go za byt materialny, a zatem polityczny – zob. I. Stokfiszewski, *Tezy o postpoezji*…, dz. cyt.

[407] Zob. podstawową dla szkoły intencjonalizmu książkę Waltera Benna Michaelsa o znamiennym tytule *Kształt znaczonego: od roku 1967 do końca historii* (przeł. J. Burzyński, Kraków 2011).

[408] Zob. R. Nycz, *Zaangażowani, nierozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie" 2020, nr 5.

[409] Odsyła się tu do debaty toczonej na łamach „Małego Formatu" przez Pawła Kaczmarskiego, Dawida Kujawę i Łukasza Żurka. Dyskusję rozpoczął tekst pierwszego ze wspomnianych krytyków (intencjonalisty), zob. P. Kaczmarski, *Nieczułe narracje. O pewnym modelu zaangażowania w poezji*, „Mały Format" 2021, nr 1-3, online: http://malyformat.com/2021/04/nieczule-narracje-o-pewnym-modelu-zaangazowania-poezji/, dostęp: 10.12.2021.

tekstów autoreferencjalnych może być w owej sytuacji cokolwiek dwuznaczny: opowiadają się one za reprezentacją, a jednak przeciwko niej, stanowiąc enklawę, lecz – przynajmniej w pewnych interpretacjach – całkowicie wsobną i odmawiającą jakiejkolwiek formy społecznego działania. Dla reprezentacjonizmu dzieła autotematyczne są zatem aberracją, zaś dla orientacji „antyprzedstawieniowych" po prostu jedną z form sztuki, która z założenia pozostaje autonomiczna względem świata zewnętrznego – co nie znaczy, że nie może go aktywnie przebudowywać; do tego zagadnienia powracam w dalszych rozdziałach.

Tak czy inaczej, wizja polityczności literatury czy jej potencjału emancypacyjnego, jakkolwiek motywująca do różnorodnych ujęć, zawsze powiązana jest z pytaniem o estetykę, choćby rozumienie estetyki zostało zredukowane do poziomu jasności komunikatu. Wydaje się jednak, że zarysowane perspektywy można w pewnym sensie pogodzić – pozwala na to jedna z najbardziej rozpoznawalnych dykcji zaangażowanych, czyli oczywiście twórczość Szczepana Kopyta. Poezja ta, silnie zanurzona w żywiole muzyki, niejednokrotnie odwołuje się do problemów społecznych, politycznych i ekonomicznych najzupełniej wprost, zawierając także liczne nawiązania – bardzo czytelne i często obszerne – do marksizmu (począwszy od cytowania autora *Kapitału* w tekstach czy wykorzystywania jego słów jako mott kolejnych tomików, aż do projektów okładek przypominających klasyczne wydania pism Marksa). Jednocześnie jednak omawiana liryka skupiona jest wyraźnie na estetycznym kształcie tekstów – pomiędzy zaangażowaniem a estetyką nie zachodzi żaden rozdźwięk; przeciwnie, to właśnie przez formalne konstrukcje tekstów poezja Kopyta posiada silny potencjał performatywny[410].

W niniejszej rozprawie najbardziej interesujący będzie polityczny wymiar ujawnianej w owej twórczości samoświadomości twórczej, czyli autotematyzmu podmiotowego. Jakkolwiek nie ma ona charakteru „radykalnie" samozwrotnego, zawarte są w niej liczne istotne z punktu widzenia badań nad metarefleksją wątki. Biorąc pod uwagę wskazane inspiracje, nie będzie stanowiło wielkiego zaskoczenia stwierdzenie, że podmiot wierszy Kopyta budowany jest na zasadach dialektycznych; używam owego stwierdzenia w liczbie mnogiej, ponieważ dialektyka ujawniana jest w niej na różnych poziomach i dotyczy różnych wymiarów podmiotowości.

[410] Dyskusję z pojęciami estetyki i polityki w odniesieniu do poezji Kopyta podjął już Jakub Skurtys, jednak rozegrał ją przede wszystkim opisowo – na bazie ugruntowanego w krytyce pierwszego dziesięciolecia XXI wieku rozgraniczenia na jakości estetyczne przeciwstawne zaangażowaniu oraz ich możliwych wstępnych przekroczeniach, zob. J. Skurtys, *Czytanie Kopyta: o politycznej i estetycznej lekturze „poety zaangażowanego"*, „Literaturoznawstwo" 2012-2013, nr 1(2)-6(7). Myślenie przekraczające owe różnice właściwe było przede wszystkim Annie Kałuży i Joannie Orskiej, zob. A. Kałuża, *Rytm tętna*, „Nowe Książki" 2011, nr 9; J. Orska, *Muzyka i zaangażowanie*, [w:] *Tajne bankiety*, pod red. P. Kaczmarskiego i innych, Wrocław 2014.

Przede wszystkim więc, w tekstach autora *yass* podstawowa jest niekoherencja wizji „ja" – raz zyskującego pozycję mocną, dzięki której buduje swoją poetycką sprawczość i autonomię, kiedy indziej natomiast przedstawionego jako jednostka podległa nieubłaganym warunkom kapitalizmu lub konstrukcja rozpraszająca się w kakofonii jazzujących fraz, barwnych stylistyk czy w bezosobowości wydarzenia. Zachodzą przy tym istotne różnice pomiędzy podmiotem tekstów zawartych w pierwszych tomach poety a tym portretowanym w zbiorach nowszych. Bohater debiutanckiego tomu Kopyta to młody człowiek zajęty nie tylko polityką, ale i studiami oraz imprezami czy randkowaniem – odróżnia go to nieco od bardziej refleksyjnego i częściej otwartego na kolektywne formy podmiotowości głosu z kolejnych książek. Nie dziwi zatem zbytnio, że krytyka uznawała wczesną twórczość poety za egocentryczną – w pewnym rozumieniu egocentryzm ten, stwierdzany na podstawie kluczowej roli mocnego tekstowego „ja", stanowiłby przedłużenie „władczej" wizji podmiotu, zarysowującego granice swojej autonomii[411]. W recepcji wierszy Kopyta pojawiały się jednak także ujęcia przeciwne; na przykład Krzysztof Hoffmann zauważał, że wierność poety kategorii wydarzenia oraz problematyka miłości negują silną pozycję podmiotu[412]; odwołać można się tu także do polifoniczności wskazywanej przez Roberta Ostaszewskiego czy zdecentrowania obserwowanego przez Annę Kałużę[413].

Perspektywa Hoffmanna wydaje się jednak najciekawsza – krytyk zastanawia się nad możliwością pogodzenia tez o dyssypacji podmiotu Kopyta z przekonaniami o jego mocnej pozycji (przypomnijmy tu dokonywane ze zgoła innego punktu widzenia rozważania na temat Tkaczyszynowego „ja"!). Jak czytamy w jednym z artykułów poznańskiego badacza, „podmiot ukonstytuowany jako silny jest silny owym ukonstytuowaniem i może oraz musi działać jedynie poprzez agresję fundowaną na retoryce siły"[414]. Tym samym centralne usytuowanie „ja" nie może stanowić jego pierwotnej kondycji; badacz stwierdza więc, że podmiot poezji Kopyta staje się mocny, jednak nie dzięki oparciu abstrakcyjnych założeniach, ale poprzez praktykę, czynne „zaangażowanie w angażowanie"[415]. Performatywny wymiar poezji Kopyta – niezależnie od tego, czy postrzegać go przez pryzmat zakładanych „empirycznych" reakcji publiki na jego teksty, czy też upatrywać go w samym tworzeniu warunków do tych reakcji[416]

[411] Zob. T. Cieślak-Sokołowski, P. Sobolczyk, *Nocne krytyków czaty*, „Tygiel Kultury" 2007, nr 10-12. Jak zauważa Skurtys, krytyków interesują estetyczne jakości tekstów Kopyta, które uznają za „niepolityczne" z samej zasady – zob. J. Skurtys, *Czytanie Kopyta*…, dz. cyt. s. 43.

[412] Zob. K. Hoffmann, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, „Czas Kultury" 2012, nr 5.

[413] R. Ostaszewski, *Yassowe improwizacje*, „Nowe Książki" 2006, nr 8; A. Kałuża, *Rytm tętna*…, dz. cyt.

[414] K. Hoffmann, *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*…, dz. cyt., s. 58.

[415] Tamże.

[416] Podobne odczytania będą właściwe Pawłowi Kaczmarskiemu, zob. *Pustka, głód, ironia. Perspektywa życia w poezji* Szczepana Kopyta, „Odra" 2010, nr 10. Warto odwołać się tu także do uwag, że polityka jest dla

– konstytuuje zatem podmiot jako mocny, ale nie w sensie teoretycznym czy normatywnym. Staje się on wyrazisty i sprawczy poprzez różnorodne akty swojej „uświadamiającej" aktywności, przesądzające o sile lub słabości podmiotu lub podmiotów w ramach konkretnego (tekstowego) wydarzenia.

Ujawniana w tekstach samoświadomość podmiotu nie musi zatem służyć retorycznemu ustanawianiu go na pozycji władzy – wręcz przeciwnie, także dyssypacja może być zabiegiem budowanym jawnie. Podobne napięcie pomiędzy siłą a słabością – o ile utrzymywać przekonanie o ich „esencjalnej", nie performatywnej jakości – wpisuje się zresztą świetnie w omówione już założenia węgierskiego komentatora Marksa. Znakomitym przykładem stać się może tutaj pochodzący z najnowszego tomu Kopyta, *Konfetti*, dyptyk tekstów o znamiennych tytułach *nie ma takiego podmiotu jak my* i *my*, doskonale obrazujący polityczny i estetyczny potencjał dialektyki w zakresie budowania podmiotowości[417]. Przywołajmy oba utwory:

nie ma takiego podmiotu jak my

strach od odbytu po krtań
że jeśli głośno pomyślisz
zostawisz tylko ślad

obserwuję z okna od kliku dni pralkę
jak wędruje i wywiera wpływ
zmienia pozycje służy i bawi

nie ma takiego podmiotu jak my
jest mysz myśl smutna jak rym
byli towarzysze i byłe przyjaźnie

ckliwe wibracje anten
odbierających przeszłość i szum
ze szklistych oczu odbijających ład

obserwuję siebie od wielu lat
gubię założenia ewaluuje mnie
landlord i to co zostało

kiedy zapytasz mnie dlaczego
sam strzygę włosy i chodzę
ubrany na szaro kiedyś nie odpowiem

gdy o nic mnie nie spytasz
wskażę ci coś na kartce

Kopyta częścią życia jako takiego; koresponduje to nieco z dostrzeżonym wymiarem „faktyczności" świadomości, zob. P. Kaczmarski, *Posłowie*, [w:] Sz. Kopyt, *wypisy dla klas pracujących*, Poznań 2017, s. 94.

[417] Jest to interpretacja niejako uzupełniająca czysto „znaczeniową" analizę krytyczną, jakiej poddał tom Łukasz Żurek, zob. tenże, *To samo rozpocząć od nowa (recenzja Szczepana Kopyta „konfetti")*, „8. Arkusz Odry" 2021, nr 9, online: http://8arkusz.pl/index.php/2021/10/13/lukasz-zurek-to-samo-rozpoczac-od-nowa-rec-sz-kopyt-konfetti-09-2021/, dostęp: 10.01.2022.

i będę się śmiał

my

1

widzę proletariat na ulicach miast
snują się jak duchy
poprzebierani w kostiumy
podzieleni sektorami pracy
zjednoczeni wokół konsumpcji
rozerwani sprzecznościami celów
scalone i scaleni alkoholem dragami i nocnym życiem
wykształceni a pracujący jak roboty
nad kolejnym choćby najbardziej niszowym
z towarów

nieabstrakcyjną masę widzę
nie abstrakcyjną pracę robotnika złożonego
nie pracę średnią a pracę faktyczną
podzieleni przez realnie istniejące kościoły
przez realnie istniejące partie choćby
najbardziej postępowe
wszystko to smutny mem

2

bogate centra handlowe umierają od piwnic
biedne od najwyższych sklepów
market spożywczy z produktami premium
przejęty przez sieć oszczędzającą na świetle
to znak ruchu zdradzający kolejny detal systemu
jak pierwszy deszcz pachnący wiosną
zdradza wiosnę

3

to kolejka do jedzenia smażeliny w tytce
to kolejka do quasi potrzeb sportu
kampanii walki z rakiem
tysięcy
miejsc
pracy

4

co jest nie tak z tymi
pracownikami propagandy towarowej
co z rzeźnikiem i średnim szczeblem wojska

5

widzę cały przyszły proletariat
obecnie różne warstwy klasy i stany
studentki uczniów lumpenpracowników
które wchłania ostateczny system
łaskawie obdzielający światowy rynek
losowaniem miejsc pierwotnej akumulacji
inicjowanej przez kolumny koncernów zbrojeniowych
poprzez summa summarum rasizm

maszyna losująca nie jest pusta

6

ktoś robi ich reklamy i poziom reprodukcji
podnosi w cwanym tańcu mózgu
wmawiając sobie że sam pilnuje siebie
nazywamy to pocieszeniem
choć udajemy że to lekarstwo
lub wzniosła terapia dla elity wzruszu

7

co jest nie tak z tym autem i serkiem
krawatem i schylającą się nad bidulkami
wannabe jeden procent

8

musicie widzieć to rozłącznie by o tym opowiadać
mówią

9

co jest nie tak z tym wierszem
to ekstrakt
możesz się
skrzywić[418]

W przytoczonych tekstach, na przestrzeni książki rozgraniczonych jedynie fotografią autorstwa Colet Marion, uderza zabieg starcia dwóch mocnych, przeciwstawnych tez: tytuł pierwszego utworu brzmi „nie ma takiego podmiotu jak my", drugiego zaś – po prostu „my". Już na tym poziomie zapowiedziana jest więc seria komplikacji, z którymi spotyka się w poezji Kopyta kategoria podmiotu. Przy tym w cytowanych utworach pojawiają się eksplicytne informacje, że ich bohater (czy też: bohaterowie) zajmują się pisarstwem: „wskażę ci coś na kartce / i będę się śmiał" oraz „co jest nie tak z tym wierszem".

Na tle zarysowanych wcześniej supozycji krytycznych, jakoby poezja Kopyta miała być silnie egocentryczna, a zatem ustanawiająca podmiot jako instancję władczą, znaczące jest – z jednej strony – przejście od podmiotu rozumianego indywidualnie, jako autonomiczne „ja" konstruowane przez określone estetyczne gesty, aż do podmiotu widzianego jako kolektyw. Z drugiej natomiast rzuca się w oczy wspomniane już, biegunowe napięcie pomiędzy konstatacją pozytywną i negatywną. Sprzeczność ta wynikać zaś może z konfrontacji zachodzącej pomiędzy postulowanym a faktycznym charakterem rzeczywistości – jak zostało już wspomniane, świadomość jest w ujęciu Marksowskim budowana na zasadzie procesu walki

[418] Sz. Kopyt, *konfetti*, Poznań 2021, s. 31-35.

z nieświadomością – oraz właśnie z miejsca, które w przestrzeni politycznej (i estetycznej) zajmuje samo „ja”.

Zauważmy bowiem, że pomimo zawartej w tytule formy pierwszej osoby liczby mnogiej, utwór *nie ma takiego podmiotu jak my* – skupiony wyraźnie na chwili obecnej, czyli zastanych warunkach historycznych – ogranicza się do mocnego, jednostkowego podmiotu zwracającego się do nieokreślonego, ale pojedynczego adresata. Tekst ten zbudowany jest na sugestywnej dominancie rytmicznej: tworzą go krótkie wyrazy zgrupowane w krótkich wersach o niemal równoważnych długościach i charakterystycznych rymach męskich, które każą dobitnie akcentować wygłos. Podobne chwyty, nierzadkie w silnie umuzycznionej poezji Kopyta, przesądzają o dobitności i niemal agresywności wypowiedzi – przechodzi ona wręcz w skandowanie. Tym samym frustracja, która przeradza się z czasem w gniew podmiotu, zbudowana jest przede wszystkim na poziomie formalnym i to właśnie określona konstrukcja rytmu ma tu najsilniejszy potencjał impresywny.

Podobna energia właściwa jest jednak przede wszystkim tym fragmentom tekstu, które opowiadają o rosnącym niezadowoleniu. Zwróćmy uwagę na opisywane sytuacje: realne wpływy na obserwowaną rzeczywistość wywiera jedynie pralka; myśli są tak ciche, że mylą się z myszami; oczy są „szkliste” i „odbijają ład”. Z ową rezygnacją i wycofaniem na poziomie znaczenia konkuruje jednak drapieżna rytmika całości, która wytwarza efekt utajonego, lecz wzbierającego gniewu. Co jednak ciekawe, gniew ten załamuje się przy samej końcówce tekstu; trzywersowa puenta, która odnosi nas właśnie do pisarskiego kontekstu kondycji podmiotu, rozgrywa sytuację w nietypowy sposób: zapytany o swoje wybory życiowe podmiot nie odpowiada; kiedy indziej zaś nieproszony pokazuje kartkę i śmieje się. Podobne obrazowanie sugerować może, że podmiot w pewnym sensie pozbawiony jest głosu. Gdy ma dyskutować, zachowuje milczenie – tymczasem gdy nie podnosi się z nim próby dialogu, wskazuje na swoje przekonania na piśmie. Być może sugeruje to, że wszelkie polityczne i światopoglądowe deklaracje zostały już przez niego dawno postawione i to nieznajomość jego poezji prowadzi do sytuacji paradoksalnej: poezja wypowiedziała już wszystko, więc nie wypada już tego powtarzać. Pozwala to zresztą na ostrożną konstatację, że faktyczna postać poety i podmiot liryczny – rozróżnienie to funduje sama opozycja pisma i mowy, a raczej wymownego milczenia – są dwoma różnymi rodzajami podmiotu, jak gdyby „ja” tekstowe, wyrażające się przy pomocy mocnego, dosadnego rytmu, posiadało większą odwagę, by przemawiać.

W kontekście relacji owego „ja” z innymi bytami należałoby oczywiście zastanowić się nad tym, czy omawiany utwór namawia do współ-gniewu – innymi słowy: czy zawiera w sobie afekty, które zostają następnie aktywowane w procesie lektury przez czytelników – czy też

pozostaje egocentryczną skargą jednostki, której złość trafia nie w obiektywny stan rzeczy, zaprzeczający możliwościom utworzenia prawdziwych wspólnot, lecz prosto w inne podmioty. Wydaje się zatem, że zachodzi tu ciekawa relacja portretowania „siebie" jako „innego". Spójrzmy bowiem na jedną z ostatnich strofoid utworu: „obserwuję siebie od wielu lat / gubię założenia ewaluuje mnie / landlord i to co zostało". Tym, kto wytraca energię potrzebną do emancypacyjnej walki, jest tu sam podmiot-bohater: jest on nie tylko obserwatorem, ale i obserwującym, wyrazista konstrukcja estetyczna „ja" kompensuje słabość, która jest efektem przytłaczających warunków życia. Samozwrotność ma tu więc charakter nie tyle wsobnej rozmowy, ile przeciwnie – usytuowania „siebie" w granicach postulowanego kolektywu; gniewny rytm ma udzielić się nie tylko innym podmiotom, ale przede wszystkim samemu mówiącemu głosowi.

Spójrzmy zatem na drugi tekst. O ile pierwszy omówiony wiersz przekonywał, że w obliczu pewnego typu atrofii komunikacji niemożliwe jest stworzenie podmiotu kolektywnego, o tyle drugi stwierdza, że podobna kondycja jest domyślnym stanem każdej jednostki żyjącej w późnym kapitalizmie. „My" nie jest bowiem abstrakcyjnym ideałem filozofii politycznej czy przyszłą syntezą, lecz domniemanym sposobem zagospodarowania wspólnej przestrzeni bytowania – wspólnej dzięki jednakowej bazie socjoekonomicznej. Jakkolwiek wciąż mamy w owym utworze do czynienia z perspektywą jednostkową – podmiot bezwstydnie powtarza „widzę", jakby zupełnie nie obawiał się posądzenia o zdystansowanie czy okulocentryzm – wiadomo, że „kolejki do smażeliny" oraz pytania „co jest nie tak" są współdzielone przez mrowie jednostek, które wciąż nie wspięły się do poziomu pozytywnego zniesienia (mowa wszak o „przyszłym proletariacie" i obecnych „warstwach klasach i stanach").

Teraźniejszość stoi zaś raczej pod znakiem „skrzywienia". Dostrzeżmy jednak, że owo skrzywienie wywołane wierszem-ekstraktem jest przewidziane, a zatem performatywnie zaplanowane przez sam podmiot: poemat ma wywoływać na twarzach czytelniczek i czytelników grymas. Reakcja ta może zostać jednak opisana zarówno jako efekt określonej opowieści, którą tekst (eliptycznie) przekazuje, jak i pokłosie charakteru samego dzieła, rozumianego jako estetyczna forma. Ponownie warto zwrócić bowiem uwagę na rytm i kompozycję: utwór podzielony jest na 9 części, z których większość zachowuje specyficzną dynamikę. Poszczególne strofoidy zdają się stopniowo cichnąć – ostatnie wersy są zazwyczaj najkrótsze, co buduje efekt wyciszenia. Jakkolwiek linijki te powinny stanowić puentę, a zatem podsumowanie fragmentu, wydają się raczej rozmywać obraz proponowany w poprzednich passusach. Przyjrzyjmy się w ten sposób części 3: powolnie smakowane wersy „tysiące / miejsc

/ pracy" pobrzmiewają jak parodia albo echo propagandy przekonywającej, że niskopłatne lub nieatrakcyjne społecznie stanowiska są pomocą dla bezrobotnych. Posiadają jednak i odwrotny potencjał: sprawiają wrażenie powolnego, wyciszającego całość tłumaczenia – być może tłumaczenia skierowanego ku samemu sobie – dlaczego rzeczywistość funkcjonuje w taki, a nie inny sposób. Tym samym najmocniejsza, najwyraźniejsza – wyraźnie inna od pozostałych – część strofoid stanowi jednocześnie ich fragment najcichszy.

Ostatecznie trzeba także zauważyć, że najbardziej interesującym autotematycznym fragmentem owego wiersza jest nie tyle omówione zakończenie, w określonej interpretacji każące postrzegać sam tekst jako element pewnej szerszej estetycznej całości – element życia politycznego i społecznego – ale raczej stwierdzenie zawarte w części 8: „musicie widzieć to rozłącznie aby o tym opowiadać / mówią". W istocie fraza ta odwołuje się wprost do zestawienia cytowanych tekstów: aby mówić o świecie, należy się wobec niego zdystansować – zyskać szerszą perspektywę – oraz podzielić postrzegalne; ująć je w zasadach dialektycznych. Aby zatem stworzyć prawdziwe „my", trzeba zdystansować się do obecnych „nas". Co jednak znaczące, pojawia się w owej strofoidzie także podwójna rozłączność podmiotów: w pierwszym wersie aktywni są „wy" („musicie widzieć"), w drugim zaś – „oni" („mówią"). Tym samym początkowa mocna pozycja podmiotu jako dyspozytora reguł ulega osłabieniu – i on przekazuje jedynie określoną, narzuconą sobie wiedzę. Ponownie podkreślmy jednak, że owa sprzeczność usytuowań rozegrana zostaje dzięki kompozycji tekstu: poprzez przerzutnię rozdzielającą treść komunikatu i jego nadawcę („ich") powstaje efekt rozmycia przekazu, „mówienie" sugeruje bowiem, że nakaz ten niekoniecznie stanowi zinternalizowaną świadomość.

Poezja Kopyta, jakkolwiek może być postrzegana jako przedstawieniowa – odwołuje się wszak do bardzo konkretnych problemów, takich jak rzeczywistość późnego kapitalizmu, sytuacja pracowników korporacji czy proletariatu, ideologia itd. – nie tyle odwzorowuje jednak rzeczywistość, ile, jak widzieliśmy, poddaje ją wyraźnej estetycznej obróbce. Samoświadoma poezja, jak i świadomość w ujęciu Marksa, nie wydaje się zatem w przypadku Kopyta czymś odwołującym się do rzeczywistości, ale raczej działającym w niej: nie tylko poprzez znaczenia, ale i – przede wszystkim – dzięki aktywnemu rearanżowaniu świata. Estetyczne jest zatem polityczne – jak i polityczna jest (samo)świadomość.

Poza opozycjami

Myśląc o twórczej samoświadomości ujawnianej w liryce oraz o jej politycznych wymiarach nie sposób pominąć zagadnień powiązanych z różnie pojmowaną tożsamością. Oczywiście omówione już szerzej przykłady poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego i Szczepana Kopyta dostarczają niemało materiału do dyskusji nad podobnymi problemami. W przypadku autora *Nenii* były to chociażby kwestie geograficznych, religijnych i językowych (nie)przynależności, szeroko podnoszone w krytyce. W odwołaniu do Kopyta miałoby się zaś na myśli przede wszystkim identyfikację powiązaną z kategorią świadomości klasowej – dotyczącą politycznej pozycji mówiącego, szans wytworzenia podmiotu zbiorowego lub przemiany samego „ja".

Nie wyczerpuje to oczywiście listy możliwych kwestii tożsamościowych, które powiązane są ściśle z autotematyzmem, to znaczy ujawnieniem podmiotu tekstowego jako pisarza czy pisarki. Problematykę taką porusza zasadniczo wiele projektów artystycznych, realizujących klasyczne wzorce liryczne i konfesyjne. Przykłady można tu mnożyć: począwszy od emocjonalnych poetyckich wyznań spod znaku poezji nowej prywatności – niedawno analizę podobnej samozwrotności przeprowadził na podstawie wierszy Marcina Sendeckiego Paweł Mackiewicz[419] – poprzez tematykę (intelektualnej) autobiografii[420], aż do zagadnień budowania własnego poetyckiego głosu, powiązaną z rytmami psychofizycznego dojrzewania. Takie wątki pojawiały się chociażby w *Stacji wieży ciśnień* Dawida Mateusza czy poezji Anny Fiałkowskiej, nie wykluczając przy tym ich silnego zainteresowania politycznością; najdobitniej ukazuje to liryka Mateusza, gdzie metafory wytężonej poetyckiej obserwacji są jednocześnie metaforami ekonomicznych nierówności[421]. Za w pewien sposób korespondujące z interesującym nas zagadnieniem – bo także obdarzone silnym potencjałem emancypacyjnym – uznać należy także projekty dotyczące tożsamości chłopskiej czy mniejszości etnicznych, zyskujące ostatnio na popularności (*bosorka* Katarzyny Szwedy czy *storytelling* Antoniny Tosiek) oraz teksty zanurzone w językach i habitusach subkulturowych (*Hoodshit* Michała Mytnika).

---

[419] Zob. P. Mackiewicz, *„Jest obietnicą. Jest sekutnicą". Autotematyzm wiersza na przykładzie „[Ka]" Marcina Sendeckiego*, [w:] *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*, pod red. A. Waligóry, Poznań 2021.

[420] Zob. A. Spólna, *„Język to same errata". Jacek Podsiadło o przymusie pisania*, tamże.

[421] Zob. D. Kujawa, M. Staśko, *Taka prawda posiadania*, „Biuro Literackie", online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/taka-prawda-posiadania/, dostęp: 10.11.2021.

Za jeden z najciekawszych przykładów podmiotowego autotematyzmu, stanowiący przedłużenie dyskusji z problemami władzy, politycznymi kontekstami samoświadomości oraz dialektycznym ujęciem podmiotu, uznać należy jednak projekt artystyczny Łukasza Kaźmierczaka/Łucji Kuttig, osoby niebinarnej debiutującej w 2018 roku tomem *Kokosty*[422]. Poezja ŁuKa jest w zasadzie specyficznym rodzajem lirycznego lingwizmu, w którym wątki ściśle autotematyczne stosunkowo rzadko wychodzą na pierwszy plan. Jest to jednak istotna na gruncie polskim propozycja stworzenia języka poetyckiego odpowiadającego potrzebom podmiotów niewpisujących się w binarne rozróżnienia płciowe, problematyzująca szanse i możliwości mowy – nie tylko literackiej – w budowaniu egalitarnych, inkluzywnych sposobów ekspresji i opisu rzeczywistości. Należy też zaznaczyć, że choć ŁuKa jest jedną z niewielu osób queerowych, które zyskały publikację w renomowanych wydawnictwach, literacka kultura queer jest oczywiście zjawiskiem znacznie szerszym. Rozwija się ona jednak w przeważającej mierze na przestrzeni oddolnych inicjatyw: ulotnych zinów czy projektów pokroju *x-philes*, tworzących internetowe archiwa queerowej literatury. Obrazu owych twórczości z pewnością nie wyczerpały zatem głośne *Dezorientacje. Antologia literatury queer* pod redakcją Alessandro Amenta, Tomasza Kaliściaka i Błażeja Warkockiego[423].

Rzecz jasna w najnowszej liryce polskiej nie brakowało twórczości konceptualizujących podmioty nieheteronormatywne; najwyraźniejszymi przykładami mogą być tu liryka Marii Cyranowicz, twórczość Edwarda Pasewicza czy Patrycji Sikory. Jakkolwiek stanowią one istotne z punktu widzenia estetyki-polityki pozycje w historii literatury ostatnich dziesięcioleci, żadne z owych przedsięwzięć nie podchodziło jednak do języka – języka poezji – w sposób tak eksplicytnie zainteresowany wykorzystaniem jego „niebinarnych" czy „queerowych" możliwości. Tworczość ŁuKa wpisuje się zatem znakomicie nie tylko w istotną i zyskującą w ostatnich latach na popularności kwestię budowania nowych dyskursów literackich i badawczych lepiej odpowiadających potrzebom rozmaitych mniejszości; radykalnie dyskutuje ona także z silnie fallologocentryczną wizją samoświadomego podmiotu. Tworzy

[422] Jak zauważał Michał Trusewicz w recenzji dla „ArtPapieru", dwunazwiskową tożsamość osoby sygnującej omawiane dalej teksty i postrzegać można także na sposób kolektywny – jakby była dwoma postaciami jednocześnie, zob. *Między językowym lapsusem a soczystym klapsem (Łucja Kuttig/Łukasz Kaźmierczak: „Agresty")*, „ArtPapier" 2020, nr 393, online: http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=393&artykul=7883, dostęp: 11.01.2022. Nieco inaczej kwestię tę postrzegała Weronika Janeczko, pisząca o debiutanckich *Kokostach*, że zapraszały do „rozmowy bez płci", podwójne zaimki wykorzystując jedynie z braku adekwatnych możliwości języka polskiego. Zob. W. Janeczko, *Wędrówki z orzechami*, „Wakat. Notoria" 2018, online: http://wakat.sdk.pl/wedrowki-z-orzechami/, dostęp: 10.10.2021.

[423] Zob. *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, pod red. A. Amenta, T. Kaliściaka i B. Warkockiego, Warszawa 2021.

ona zatem z poprzednimi omówionymi idiomami – zainteresowanymi przesunięciami w zakresie władzy i podległości – interesującą fuzję[424].

O ile twórczość Tkaczyszyna-Dyckiego pokazywała – dzięki swej specyficznej nomadyczności – niemożliwość ustabilizowania kondycji i pozycji podmiotu, który odwoływał się jednak do nieruchomej instancji abstrakcyjnego „ja", o tyle poezja Łukasza Kaźmierczaka/Łucji Kuttig rezygnuje z podobnych gier. Uwagę poświęca się w niej często dość tradycyjnej kreacji lirycznego „ja", to znaczy tej opartej na wyznaniu, później wyciągając z niej jednak określone polityczne konsekwencje. Nieco inaczej sprawa ma się zaś z dialektyczną twórczością Szczepana Kopyta. Jakkolwiek nie ma się tu zamiaru przekonywać, że metoda dialektyczna zyskuje proste, bezpośrednie przełożenie na binarną wizję tożsamości płciowej, z całą pewnością idiomy te wchodzą ze sobą w istotny dialog. Zauważmy bowiem, że choć teoria queer nie jest zjawiskiem nowym, wciąż zajmuje ona specyficzną pozycję wśród humanistycznych metodologii badawczych. Za pozycje klasyczne uważa się w jej zakresie prace Judith Butler, których najsłynniejszą książką pozostają *Uwikłani w płeć*. Butler przekonują, że zarówno gender, jaki i kategoria płci biologicznej są jedynie konstruktami – znormalizowanymi schematami, które są jednostkom narzucane i które jednostki te mają odgrywać[425]. Konstruktywistyczne teksty Butler, znakomicie reprezentujące antyesencjalizm teorii queer, były oczywiście rozwijane w krytyce feministycznej oraz badaniach nad nieheteronormatywnością. Antyesencjalizm ten jest bowiem zasadniczo sprzeczny z założeniami wielu nurtów feminizmu i studiów gejowskich i lesbijskich, gdzie przekonanie o trwałej tożsamości płciowej i seksualności – powiązane także z kontekstami biologicznymi – stanowi często absolutny fundament[426].

Poststrukturalistyczna myśl queerowa, silnie inspirowana dziełami Foucaulta, Barthesa i Derridy[427], mierzyć musi się jednak nie tylko z uznawanymi najczęściej za przestarzałe perspektywami esencjalistycznymi, lecz także z przekonaniami budowanymi na gruncie teorii

---

[424] Trzeba także zauważyć, że podobna problematyka nie jest jedynym istotnym kontekstem interpretacyjnym owej twórczości – poezja ŁuKa jest zainteresowana także egalitarną koegzystencją różnego typu organizmów i aktorów, wyzyskiem ekonomicznym i – sugerowanymi dalej – problemami wiedzy i władzy.

[425] Zob. J. Butler, *Uwikłani w płeć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008. Zob. także J. Mizielińska, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006.

[426] Kwestia ta – sporu pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem w badaniach nad gender i tożsamością seksualną – szerzej omawiana jest we wstępie do antologii *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Katowice 2002. Zob. także M. Skucha, *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*, „Teksty Drugie" 2008, nr 5 (zwł. s. 30-31) oraz W. Śmieja, *Przeciw konstrukcjonistom. Teoria queer i jej krytycy*, „Przestrzenie Teorii" 13, Poznań 2010.

[427] Podobne inspiracje szeroko opisane zostały w publikacji: J. Kochanowski, *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004, s. 19 i dalsze.

ekonomicznych, marksistowskich. W orientacjach tych – choć także antyesencjalistycznych – przekonuje się bowiem niekiedy, że kapitalizm przewiduje jedynie dwie role płciowe; badania te podnoszą refleksję nad binarnymi wizjami gender w kategoriach ekonomicznych, implikowanych przez zależność produkcji („męskiej") i reprodukcji („żeńskiej")[428]. W tym sensie, jak zauważała Ewa Hyży, choć obserwujemy zwycięstwo konstrukcjonizmu, kwestia podmiotowości – w jej ujęciu podmiotowości kobiecej – nie została jeszcze ostatecznie rozwiązana[429]. Do podobnych wniosków prowadzi zresztą proponowana w kolejnym rozdziale lektura autotematycznych tekstów pisanych przez kobiety, gdzie kwestie tożsamości płciowej i seksualnej często podnoszone są w metarefleksyjnych motywach (od)zyskiwania lub budowania własnego poetyckiego głosu.

Wzrost zainteresowania niebinarnymi tożsamościami płciowymi oraz teorią queer, zajmującą się podobnymi niejednoznacznymi ekspresjami jednostek i grup, koresponduje przy tym z oddolnymi autorefleksyjnymi tendencjami u samych podmiotów. W psychologii i socjologii odnotowuje się wytwarzanie tzw. *microlabels* – mikroetykiet określających indywidualne przekonania osób dotyczące ich tożsamości płciowej[430]. W tym sensie zmiana postrzegania płci – zarówno kulturowej, jak i biologicznej – jest ściśle powiązana z samoświadomością ujmowaną nie na sposób literacki, ale we wskazanym już rozumieniu społecznym, jakkolwiek język pozostaje oczywiście jednym z najistotniejszych czynników budujących równość i inkluzywność. Jak bowiem czytamy w słowach od redakcji *x philes*, wspomnianego archiwum poezji queer, „stawką, o jaką się tu gra jest tożsamość i stworzenie języka, w którym można czuć się wygodniej, będąc sobą"[431]. Podobne motywy pojawiają się we wszystkich tomach ŁuKa począwszy od wspomnianego debiutu – jak wskazywała Weronika Janeczko, już w biomanifeście opatrującym *Kokosty* pojawiały się zaproszenia do rozmowy wolnej od opozycji płci; krytyczka analizowała to w interesującym kontekście (nie)binarnej autoprezentacji[432].

Rozbrajające klasyczną wizję binarną tożsamości queerowe w pewnym sensie także wzmacniają więc konstrukcję podmiotu – przyznają mu sprawczość w zakresie określania własnego „ja". Jest to jednak pozycja silna w innym sensie – lub innym zakresie – niż

[428] Zagadnienie to szerzej omawiała m. in. Monika Glosowitz, zob. np. wstęp jej rozprawy *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.

[429] Zob. E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

[430] Zob. https://lgbta.fandom.com/wiki/Microlabel, dostęp: 10.01.2022. *Microlabels* są przeciwieństwem tzw. *pocket sexuality* albo *pocket genders*, czyli identyfikacji już gotowych i uznanych.

[431] Zob. wpis na portalu nn6t.pl, online: https://nn6t.pl/2021/09/20/x-philes-archiwum-poezji-queer/, dostęp: 10.01.2022.

[432] W. Janeczko, *Wędrówki z orzechami*…, dz. cyt.

w egocentrycznych projektach romantycznych czy modernistycznych, czyniona jest bowiem z pozycji marginalizowanych czy dyskryminowanych, gdzie obrona niepodległego „siebie" jest czymś zgoła różnym od nowoczesnego narcyzmu. Motywy te pozostają istotnym kontekstem interpretacyjnym dla twórczości ŁuKa, która – jak już wspomnieliśmy – stara się wypracować wolny od dychotomicznych rozróżnień język poetycki, traktując niebinarność jako najszerszą kategorię wyjściową dla licznych operacji tekstowych. Oczywiście bowiem w zarysowywanym tu projekcie nie rezygnuje się z tradycyjnych ekspresji płci całkowicie – podmiot owych wierszy podąża bowiem za samookreśleniami innych bohaterów i bohaterek, mając na względzie również zastany charakter polszczyzny[433].

Wiele wysiłku wkłada się tutaj w eksplorowanie możliwości języka, dającego szansę na egalitarne przesunięcia w zakresie wizji samego „ja" oraz otaczającego go świata. Czyni się to stosując formy nijakie czy konstrukcje nieosobowe, takie jak bezokoliczniki i imiesłowy, ale także poprzez specyficzne wyzyskiwanie stylistycznej zawiłości. Nieoczywista architektonika słów, neologizmy czy wyraziste de-formacje wyrazów nawiązują w pewnych wymiarach do wspomnianych już eksperymentów lingwistycznych, a także w historii literatury wcześniejszych, awangardowych. Ich celem jest jednak nie tylko wypracowanie intrygującego komunikatu; wyraźna „dziwność" czy nietypowość, radykalna względem tradycyjnych norm wypowiedzeniowych, zyskuje bowiem status estetycznej formy queerowości jako kategorii dywersyjnej względem konwencji. Spójrzmy na przykład na tekst *koniugatorka botaniczna,* wydrukowany w drugim tomie ŁuKa *Orzechnia* (zawarty także w rzeczonym archiwum *x-philes*):

częste czyny lubią wyrażać się przez mocne czasowniki jak
widzieć – wiedzieć – słyszeć – iść – jeść – czy – pić
gdzieś poza indywiduami znajdujewa te mieszczańsko
regularnie odmienialne słowa jak meble ze sklejki
w westybule zaś filują dziwaczne czasowniki wrażliwe na
kwas – wrośnięte niczym żłobik koralowy – choćby róść
obuwam je – w nich rostę wraz z warżką obuwika
spodpod którego wypełłom tę prostą perlistość
wkorzeń we mnie glewiki najzgrywniej koniungujące[434]

Jedną z wyraźniejszych, bo rzadko spotykanych w poezji oficjalnego nurtu cech charakterystycznych owego tekstu jest wspomniana nijaka forma czasowników. Odniesienie

[433] Mam tu na myśli przede wszystkim ostatnie dyskusje poświęcone feminatywom, ale i interesujące projekty mające na celu przybliżenie osobom użytkującym język polski jego możliwe formy neutralne – zob. projekt Zaimki, online: https://zaimki.pl, dostęp: 10.01.2022.

[434] Ł. Kaźmierczak/Ł. Kuttig, *Orzechnia*, Poznań 2021, s. 71.

do podobnego zabiegu koniugacyjnego zawarte jest wyraźnie już w tytule, który zawiera zresztą intrygującą niejednoznaczność. Słowo „koniugatorka", może bowiem zostać przez nas zakwalifikowane do form osobowych żeńskich – wówczas stałoby się feminatywem neologizmu „koniugator", określającego osobę dokonującą koniugacji. Posiada ono jednak znacznie ciekawszy potencjał; jego forma przypomina znominalizowane czasowniki typu „fuszerka" albo sfeminizowane rzeczowniki zbiorowe pokroju „kawalerki" (jako grupy kawalerów).

„Koniugatorka" staje się zatem możliwie bezosobowym określeniem pracy nad odmianą czasowników, etykiet „częstych czynów". Prosta obserwacja dotycząca wytwarzania norm gramatycznych i językowych – fakt, że powtarzalne określenia ulegają schematyzacji – zyskuje jednak ciekawe rozegranie stylistyczne: zwróćmy uwagę na aliterację, sugerującą nieprzypadkowe połączenie częstotliwości, czynu i czasu. Po serii bezokoliczników tekst zawiera znamienne słowa „gdzieś poza indywiduami znajdujewa te / mieszczańsko regularnie odmienialne słowa jak meble ze sklejki". „Znajdujewa" stanowi neutratyw nawiązujący formą do imiesłowu, lecz pobrzmiewający stylizacją na gwarę – poszukiwanie wyrazu liczby mnogiej, który nie miałby nacechowania płciowego, wiąże się tu z eksplorowaniem obecnych już w języku możliwości, ŁuKa czerpie tutaj zatem z zasobów peryferyjnej, nieoficjalnej polszczyzny,

Ową „normę" czy wręcz „normalność" dostrzega się w „mieszczańsko regularnie odmienialnych słowach", które są niczym prefabrykowane, produkowane na masową skalę meble – pozbawione możliwości dopasowywania się do potrzeb osób użytkujących język. Niebinarność porównuje się tu więc do różnych form sprzeciwu wobec przymusowej unifikacji oraz utowarowienia: regularna, klasyczna odmiana wyrazów jest wyrazem mieszczańskiej przeciętności, konserwatyzmu i kompletnego braku wyobraźni. Odwołuje się jednak także do masowej produkcji, która sprawia, że przedmioty – obiekty – tracą wymiar artefaktu i stają się powtarzalnymi wersjami określonego wzoru. Nietypowość, ekstrawagancja czy eksperymenty składniowe służą zatem wielotorowej emancypacji podmiotów, profilując nieco interpretację znanych już tradycji awangardowych i modernistycznych.

Jednocześnie bowiem „w westybule filują dziwaczne czasowniki wrażliwe na / kwas": na uwagę osób piszących poezję oczekują zwroty wypisujące się z kategorii normy, podatne na narkotyczne przemieszczenia i przeformułowania. Druga część analizowanego utworu faktycznie zanurzona jest w estetyce queer: dokonuje się w niej pomieszanie kategorii, zabawa z brzmieniem wyrazów, deformowanie ich kształtów („rostę", „warżką", „spodpod"). Owa halucynogenna konstrukcja ma zatem wymiar wyraźnie autotematyczny – najpierw definiuje

się tradycyjne wykorzystanie gramatyki jako przestarzałe i reakcyjne, by następnie w równie metarefleksyjny sposób ukazać dyskurs nowego typu: pełen czasowników w osobie nijakiej („wypęłłom"), kampowych, teatralnych stwierdzeń pokroju „glewiki najzgrywniej koniugujące". Nie bez przyczyny w wierszu pojawiają się także odwołania do nietypowych, rzadkich i efektownych roślin (żłobika i obuwika): spod nich wychyla się w końcu „prosta perlistość", prośba o „wkorzenienie glewików". Glewiki to rośliny pionierskie – ich wkorzenienie daje szansę na dalszy rozwój roślinności. Tym samym i „dziwaczne" czasowniki dają możliwość skolonizowania mowy, która nie spełnia jeszcze oczekiwań „ja" – zwróćmy uwagę na przeakcentowanie nowoczesnego mitu o nieadekwatności języka wobec rzeczywistości – poprzez formy odpowiadające bardziej wymagającym roślinom, stanowiących być może pewnego typu analogię do barwnego, eklektycznego języka inkluzywnej przyszłości.

W twórczości ŁuKa znajdziemy nieco więcej podobnych w wyrazie utworów, jakkolwiek nie stroni on także od mniej eksperymentatorskich – w kontekście teorii queer – wątków, jakie z reguły można jednak w pewnej interpretacji traktować jako autorefleksyjne rozliczenia ze społecznym funkcjonowaniem „ja" oraz samych mniejszości płciowych i seksualnych. Tak dzieje się na przykład w finale *Agrestów* – cofnijmy się tu nieco w czasie i zacytujmy ostatni wiersz tomu, *bez agresji*:

> Przemija moja przepastna ziemia, zalana żarzącym strumieniem ciała.
> Paruje, zbija z siebie grudki, pęka wodną tęsknotą w chmurach, kiedy
>
> skapują na nią powolne krople. W tym samym tempie spokojnie wiążę
> się w sobie, przestaję kopać ksobne dołki, ryć suche koryta, układać
>
> nieprzekraczalne wydmy. Zanim ciecz uciecze na żyźniejsze gleby,
> zdążam zasadzić krzew agrestu – wypuszcza ochronne kolce, cierpkie
>
> pożywienie, którego strzeże przybłęda kot w cieniu. W końcu korzenie
> przebijają się do podświadomego źródła i od jednego razu wysycham
>
> na wiecznie zielono, na nigdy-oddanie otulonej wody[435].

Utwór ten dialoguje rzecz jasna z tekstem zawartym na stronie poprzedniej, *owocami agresji*:

> Wychodzimy zatem z więzienia, z moją ulubioną raperką o ksywce
> W-Napastliwe, która radzi mi jebać tę całą Martynę i jej martyrologię.
> Przyjaźnie mówi mi per suka i przed pożegnaniem kupuje nam jeszcze pół
> kilo agrestów. Naszedł czas na fajans, a potem Waginonapastliwa bierze
> kolczastą kulkę w okejkę i rechocze: „Bitch, I gotta ball". Na koniec życzy
> mi dobrze, by zbierać owoce i *have a ball*. Nie rozumiem jej przesłania: czy

[435] Ł. Kaźmierczak/Ł. Kuttig, *Agresty*, Poznań 2018, s. 60.

chodzi o rzucanie kośćmi do gry, przejęcie zagrania, o udanie się na bal
czy o jajca. Skórka jest twarda i jeżasta, miąższ cierpki. Pamiętam[436].

Razem wyznaczają one pewną całościową dla tomu zależność: z jednej strony można bowiem traktować twórczość ŁuKa jako wyraz społecznego i osobistego niezadowolenia wobec rozmaitych wykluczeń i charakteru zastanego świata. Z drugiej jednak nie ma w nim miejsca na agresję – pobrzmiewa ona jedynie w tytułowych agrestach, które w przytoczonym utworze zajada się po wyjściu z więzienia, w momencie wypracowywania nowych norm własnego funkcjonowania. Oczywiście agresty te, jeśli potraktujemy je jako metaforę zgromadzonych w zbiorze tekstów, mają różne interpretacyjne sensy. Wyrażają frustrację narastającą w osobach wykluczanych, żyjących w niezgodzie z opresywnymi normami (pomyślmy o postaci „Waginonapastliwej"). W innym sensie odnoszą się także do trudnych w odbiorze form queerowej poezji: tytułowe owoce są nieprzyjemne w dotyku, „jeżaste", mają cierpki smak. Jako rekwizyt w rękach W-Napastliwe przytacza się zresztą kolejne możliwe znaczenia kulki agrestu porównywanego do *ball*, piłki albo jądra: odwołuje się to jednocześnie do cielesności postaci, skojarzonej z konkretną postawą wobec życia („jajca"), jak i jej ról społecznych („udanie się na bal") i szans zyskania kontroli nad własnym życiem („przejęcie zagrania"). Z drugiej strony agresty są jednak po prostu owocami – sugerowane „zbieranie owoców" jest w przytoczonych linijkach życzeniem dobrego, spokojnego życia.

Tytułowe agresty w pierwszym z przywołanych utworów stają się także (metaforyczną i dosłowną) linią obrony wrażliwego podmiotu, który dochodzi do pojednania z samym sobą, przestaje „kopać ksobne dołki" czy „ryć suche koryta". Kolczasta zasłona, jaką tworzy wokół podmiotu krzew, daje mu schronienie i pożywienie – podmiot zaczyna tu funkcjonować na zasadzie zwrotnej. Jest jednocześnie źródłem (dla) agrestów, jak i ich produktem: żywi się owocami, które pozwalają mu wyschnąć „na wiecznie zielono, na nigdy-oddanie otulonej wody". Mamy tu więc do czynienia z obrazową sytuacją współkonstytuowania: agresty – wiersze, afekty, emocje – pochodzą od podmiotu, lecz jednocześnie współtworzą go i zabezpieczają przed światem zewnętrznym, pozwalają mu przetrwać. Widać zatem, jak poezja ŁuKa wychodzi w stronę bardziej egalitarnych ujęć aktorów w ogóle – o ile w przypadku poezji Dyckiego czy Kopyta zasadniczo ciężko było o suponowaną w pierwszym rozdziale zwrotną interpretację „ja", o tyle analizowana w ostatnim podrozdziale twórczość finalnie ukazuje jej potencjał.

[436] Tamże, s. 59.

W przypadku *Agrestów* niebinarność podmiotu nie jest zatem koniecznie kwestią pierwszoplanową. Zauważmy, że cytowane teksty w znacznej mierze operują dość klasycznym stylem poezji modernistycznej, a dokonywane w nich eksperymenty stylistyczne nie przekraczają zasadniczo całkiem konserwatywnych granic możliwości poetyckiego języka. Często są one klarownymi i w pewnej mierze klasycznymi przykładami autorefleksyjnego liryzmu, podszytego jednak wyraźnie motywami politycznego znaczenia tożsamości. *Orzechnia* zawiera jednak teksty pod kątem interesującego nas tu zagadnienia queerowego autotematyzmu podmiotowego motywy dużo ciekawsze. Spójrzmy jeszcze na polemiczną wobec pierwszofalowego feminizmu *mistykę queer w myśli B. Friedan*:

pięknie sens sklejał litery czy rytmy wonczas aż warzyło zapach w metaforach
w pociągowym czekaniu na mgłę pooraną po oraniu nudy wśród ludu

nagle przestało być przysiadalnie po hektycznych wieczorach w warszawskim śródmieściu

obeznało się życie uczuciowe w nieprawie do pewnych twierdzeń dychotomicznych
w tych krajach w tej przestrzeni legalność spisuje związki w odpowiednio

skrojone na chromosomach płcie
malwina krzywi lekko górną wargę na relatywistyczną rachityczność i jasno

przejada przez pizzę: geny – tak, to genetycznie
informacja ta eruptuje w kosmos i spada gradem pytań o przysłówki
niebycie gejem homofobiczne
niebycie lesbijką homofobiczne
niebycie transem transfobiczne
podróże wszelakie wpisujemy w tranzycję inaczej niby jak by chciano przejąć wiedzę

natalia przegryza soccą smalec z porem i gruszką na bazie białej fasoli i
policzkuje mnie w twarz: jak śmieć szantażować emocjami

mati wyzywa mnie na pojedynek depresyj ale bez grzeczności wyrzuca
mi roszczeniowego buca urażającego rycerskość

nie wymyślono słowa nie zatwierdzono gramatyki to
poczucie mieści się w hipotetycznych granicach[437]

Esencjalistyczna i wykluczająca mistyka płci w ujęciu amerykańskiej feministki spotyka się w przytoczonym wierszu z interesującą krytyką. *Mistyka kobiecości* Friedan traktowała bowiem płeć jako obiektywnie istniejącą właściwość określonych podmiotów, ale łącząc ją wyraźnie z biologią oraz zbudowanymi na jej podstawie mitami płodności czy urody. W tekście ŁuKa ów esencjalizm – z perspektywy teorii queer stanowiący ideę skrajnie kontrowersyjną – ma swoje przeniesienie na warunki tekstowe. „Pięknie sens sklejał litery czy rymy" sugeruje wszak, że przekonanie o stabilnym, uprzednim charakterze znaczonego –

[437] Ł. Kaźmierczak/Ł. Kuttig, *Orzechnia*…, dz. cyt., s. 66.

powracamy tu do kwestii reprezentacjonizmu – jest równie konserwatywne i dyskryminujące, co przekonanie o esencjalnym statusie płci. Powstrzymuje ono bowiem ekspresję i skazuje na ciągłą grę binaryzmów. Tym samym demontaż biegunowych opozycji staje się kwestią istotną zarówno dla polityki i społecznego funkcjonowania podmiotów, jak też problemem ważkim dla samej literatury oraz sposobów jej analizy. Podobna proklamacja poststrukturalnych wizji interpretacji pozostaje swoją drogą dość ciekawa w tak – mimo wszystko – informatywnym i zrozumiałym tekście, jak analizowana *mistyka queer*…

Cytowany wiersz rejestruje w tym zakresie określoną zmianę: wszak czasy „orania nudy wśród ludu", zdominowane przez konserwatywne wizje metafory (i, być może, klasyczne wizje referencjalności), z czasem stały się „nieprzysiadalne", nieakceptowalne. ŁuKa nie bez przyczyny odwołuje się tu do słynnego utworu Marcina Świetlickiego, jednak w jego perspektywie nieprzysiadalne, „nieprawe" stały się twierdzenia dychotomiczne, a nie sam podmiot. Określone warunki polityczne, w których owemu podmiotowi przyszło żyć (zwróćmy uwagę na trzecią strofoidę), zaprzeczają możliwościom zmiany; „*malwina*" przedstawiająca zapewne punkt widzenia zwolenników biologicznej wizji płci, „krzywi wargę" na „relatywistyczną rachityczność". Sprzeciw wobec binaryzmów stanowi zatem opcję nieinteresującą na rynku idei – opowiadanie się za płynnością, niejednoznacznością czy nieokreślonością nie może zostać zaakceptowane przez osoby sprzyjające prostym (i esencjalnym) rozwiązaniom. Jednocześnie *mistyka queer* jest tekstem głęboko ironicznym – pomyślmy tu o wyróżnionym graficznie trójwersie „niebycia", odnoszącym się do „gradu pytań o przysłówki". Każda życiowa postawa ściąga na siebie mrowie pytań o przyczynę i stojącą za nią wartość, nawet podróże uznawane są za rodzaj tranzycji (nie zapominajmy, że sytuacja liryczna ma miejsce w pociągu).

Finał tekstu konfrontuje ze sobą kolejne postawy: „*natalii*", która nie zamierza słuchać o emocjonalnych kontekstach walki o tożsamość oraz „*matiego*", zasłaniającego się poważniejszymi od kwestii równości problemami. Problem inkluzywnego języka oraz egalitarystycznej świadomości pozostaje zatem niezrozumiały: queerowość jest mistyczna nie w sposób, w jaki rozumiała ją Friedan, lecz po prostu dla tego, ze stanowi koncept zbyt trudny, by została powszechnie zrozumiana. W tym sensie nie dziwi, że tekst odwołuje się wprost do idei zarządzania wiedzą (pomyślmy o omawianym Foucaulcie![438]). Brak wiedzy – brak

[438] Zwróćmy też uwagę na fakt, że kilka stron po *mistyce queer*… zawarto w *Orzechni* wiersz zatytułowany *styl niezalecany przez polonistów*, który odwołuje się do procesów normalizowania binarnej opozycji płci i socjalizacji dzieci w jej ramach (zob. s. 73).

świadomości – owocuje społecznym brakiem wrażliwości i obojętnością, a tym samym język znów nie ma szans na wyrwanie się z opresji dychotomicznych twierdzeń.

Puenta tekstu brzmi bowiem: „nie wymyślono słowa nie zatwierdzono gramatyki to / poczucie mieści się w hipotetycznych granicach". Nawiązuje się tu być może do słynnej tezy Wittgensteina, jakoby granice języka stanowiły granice naszego świata: bez akceptacji adekwatnego słownika nie ma mowy o egalitarności, o faktycznym upodmiotowieniu samej queerowej postaci osiąganym przez jej powszechnie uznawane prawo do samostanowienia. Możliwości nazywania stanu rzeczy są zatem jedynie hipotetyczne, jak i hipotetyczny jest przyszły inkluzywny status mowy. *mistyka queer*… mieści się zatem w ramach metarefleksyjności nie tylko ze względu na eksplicytny namysł nad możliwościami literatury w zakresie budowania nowych formuł podmiotowości i wspólnotowości, ale także dlatego, że problematyzuje status queerowego podmiotu twórczego w społeczeństwie i polityce. Te są zaś – taka byłaby zapewne ostateczna diagnoza ŁuKa – wciąż zabarwione mistyką binarnych opozycji, a wszystko, co nie mieści się w ich ramach, pozostaje dla otoczenia czarną magią.

IV. Syllepsis języka

Usta Ewy

Przechodząc do analizy językowych i materialnych uwikłań autotematyzmu, warto powrócić na chwilę do twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Co widoczne było w kilku partiach poprzedniego rozdziału, liryka autora *Nenii* nader często posługuje się wyobrażeniami powiązanymi z somatyką. Dotyczy to zarówno portretowania podmiotu nadawczego – ucieleśnionego w tekście nie tylko poprzez słynne motywy choroby, lecz także dzięki deklamacyjnym, teatralnym właściwościom kreacji – jak i samych utworów oraz ich nośników, czyli książek. Takie wątki odnajdujemy w jednym z najsłynniejszych metarefleksynych tekstów autora, pochodzącym z *Piosenki o zależnościach i uzależnieniach*:

z językiem trzeba twardo
jest jaki jest kawałek
drewna którym się podpieramy
i posiłkujemy w drodze

lecz nie zawsze szczęśliwie
jest jaki jest i nie ma
cienia wątpliwości że to glina
udręczona tchnieniem

Pana Boga i przez każdego
z nas gdy brak tchu[439]

Język potraktowany jest tu dwutorowo – sylleptycznie. Z jednej strony funkcjonuje bowiem jako kod czy system znaków, z drugiej natomiast rozumiany jest on czysto materialnie, jako znajdujący się w ustach organ służący mówieniu czy smakowaniu. W przywołanym tekście uruchamia się oba znaczenia jednocześnie: z mową – abstrakcyjnym tworzywem – należy poczynać sobie „twardo", ponieważ służy ona jedynie „podpieraniu się" i „posiłkowaniu w drodze", która – jak możemy się domyślać – prowadzi do zbawienia. Równie surowym należy jednak być wobec języka rozumianego jako biologiczne, anatomiczne narzędzie wspomagające wydawanie dźwięków: przestaje on stanowić czysto „metaforyczny" pielgrzymi kostur, stając się faktyczną, empiryczną częścią ciała. Konieczność takiego podwójnego rozumienia sugeruje chociażby wieloznaczne „posiłkowanie", które łączy się nie tylko ze wsparciem, jakie język daje podmiotowi – przenośnie i dosłownie, jako organ pomocniczy

[439] E. Tkaczyszyn-Dycki, *X*, [w:] tegoż, *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław 2009, s. 14.

procesu mówienia – ale i ze wspomnianą sensorycznością organu, umożliwiającego odczuwanie smaku (przy konsumpcji posiłków).

Język ten, ożywiany przez „tchnienie" samego bohatera lub innych użytkowników i użytkowniczek mowy, w momentach swej czystej potencjalności okazuje się przy tym jedynie gliną. Bez podmiotowych, wolicjonalnych aktów jednostek zdolnych do mówienia, okazuje się on niczym – nie można powiedzieć o nim nic więcej, niż „jest jaki jest". Podobna tautologia sugeruje, że językowi jako czemuś martwemu, to znaczy pozbawionemu aktualizacji w faktycznych aktach mowy – pielgrzymkach do znaczenia, do zbawienia, do drugiej osoby – nie przysługują żadne istotowe, idiomatyczne cechy: jest pustą skorupą. „Jest jaki jest" znaczy przecież, że nie jest dobry – i nie może być lepszy. Nie pomijajmy tu także kontekstu religijnego – wszak Bóg sam opisywał się jako ten, który jest, przyznając sobie nienaruszalne, pierwotne metafizyczne prawo do posiadania trwałej jakości. Podstawowa cecha absolutu zostaje tu jednak potraktowana jako niewystarczająca; Tkaczyszyn-Dycki powraca zatem do motywu niewystarczalności języka i niewyrażalności, który, przypomnijmy, łączył się wyraźnie z problemami reprezentacji i referencji: niemożliwością złapania słowem rzeczy czy zasypania przepaści pomiędzy przedmiotem a jego określeniem.

Sylleptyczność języka, będącego jednocześnie kodem oraz materialnym organem, a na przestrzeni literatury piśmiennej serią znaków istotnych albo wyłącznie ze względu na swoje znaczenia, albo też dzięki swojej zmysłowej substancjalności, nie jest oczywiście zagadnieniem dla literatury nowym. Na przestrzeni XXI wieku najwyraźniej kojarzyć można ją oczywiście z ugrupowaniem neolingwistów warszawskich, reprezentowanych przez Joannę Mueller, Marię Cyranowicz, Jarosława Lipszyca, Michała Kasprzaka czy Marcina Ceckę. Jakkolwiek nurt ten szybko okazał się efemeryczny, zaś sami autorzy uznawali go za przedsięwzięcie w gruncie rzeczy żartobliwe, sformułowany przez wymienione osoby w 2002 manifest był dość szeroko komentowany w krytyce ostatnich dziesięcioleci.

Jak wskazywała Urszula Pawlicka, analizująca manifesty poetyckie początku nowego tysiąclecia, sformułowane wówczas przez warszawskie środowisko tezy koncentrowały się przede wszystkim na odrzuceniu tradycyjnych wizji wiersza czy roli poety. Zamiast tego wysuwano przekonania o językowym charakterze rzeczywistości, redukując wszystkie definicje literatury do postaci tekstu, zaś jej możliwe rodzaje do „twórczości słownej" oraz proklamując ponowne uwolnienie słów[440]. Postulaty te wyrażone zostały w stylu silnie

[440] Zob. U. Pawlicka, *Polska poezja i nowe media po roku 2000*, [w:] *Polska poezja po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, pod red. T. Dalasińskiego, A. Szwagrzyk i P. Tańskiego, Toruń 2015, s. 202 i dalsze.

nacechowanym i ironicznym – by przywołać jedynie fragment: „informacja chce być wolna. Informacja chce się przytulać z innymi informacjami. Pragnie kontaktu i wymiany. Na słowa nie ma copyrightu”[441].

Podobne twierdzenia nie wiązały się jednak koniecznie ze wspomnianym mitem niewystarczalności języka; jak czytamy dalej, „używamy tych samych słów co wszyscy. Jesteśmy wtórni, jesteśmy po recyklingu, jesteśmy ponad”[442] oraz – nieco wcześniej – „nie będziemy się pastwić nad językiem. Będziemy się nim paść, będziemy się z nim kochać i brać go od tyłu. Z zaskoczenia”[443]. Zwłaszcza drugi z zacytowanych passusów ukazuje wyraźnie ludyczny i dosadnie „sensoryczny” charakter podejścia do literatury, jaki reprezentowało owo ugrupowanie. W odróżnieniu od lingwizmu drugiej połowy XX wieku – traktowanego *notabene* bardzo jednostronnie, wyłącznie przez pryzmat Nowej Fali – nie zamierzało ono bowiem „obnażać języka totalitaryzmu, reklamy, ulicy”, a jedynie „obnażać sam język. Zostawić w krótkich majteczkach”[444]. Tym samym, jakkolwiek zapisana w manifeście wizja nie jest jednoznacznie pozytywna – wszak „mleko wykipiało”, a „sztandar wyłopotał”[445] – całość nie ma wydźwięku całkowicie negatywnego. Odnosząc się do upadku określonych wizji literatury i mowy, neolingwiści i neolingwistki proklamowali zatem ich ostateczne pożegnanie, które nie niosło ze sobą poważnych znamion żalu; obserwacja taka okaże się istotna w dalszych partiach rozdziału.

Przytoczone z manifestu wyimki oddają jego tricksterski charakter. Neolingwizm w gruncie rzeczy stanowił bowiem – odwołując się do wypowiedzi Joanny Mueller, wciąż najbardziej rozpoznawalnej sygnatariuszki omawianego tekstu – żart[446]; sama autorka szybko porzuciła proklamowane w nim przekonania, pozostając jednak w orbicie poezji słowiarskiej. Zaangażowanie Mueller w eksperymenty językowe wciąż stanowi zresztą jeden z najlepiej rozpoznanych i najczęściej podnoszonych aspektów jej twórczości, choć w krytyce pojawiły się też liczne głosy wzywające do skupienia na feministycznych, emancypacyjnych aspektach owej liryki i jej politycznych możliwościach. O ile bowiem opracowań dotyczących ujawnianego w poezji autorki *Somnamboli fantomowych* podmiotu kobiecego pojawiło się

[441] *Manifest neolingwistyczny v 1.1,* [w:] *Gada!Zabić?Pa]n[tologia nowego lingwizmu,* red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 158.
[442] Tamże.
[443] Tamże.
[444] Tamże, s. 159.
[445] Tamże, s. 158.
[446] Zob. J. Mueller, *Neolog [zamiast nekrologu]*, „Lampa” 2005, nr 2.

sporo[447], o tyle jedynie nieliczne z nich zdecydowały się na pogłębione badanie ich światopoglądowych implikacji – w większości są to teksty analizujące podmiotkę Mueller jako matkę, unikające natomiast konkluzji dotyczących możliwej kobiecej wspólnoty[448].

W kontekście badań nad metarefleksją wszystkie wymienione do tej pory wątki – sylleptyczne traktowanie języka w poezji lingwistycznej, ujawnienie tekstowego „ja" jako kobiecego, filozoficzne i polityczne konsekwencje owej tożsamości oraz obserwowane jeszcze w omówionym manifeście wątki dotyczące zmiany koncepcji literatury – okażą się nadzwyczaj istotne. Jak może się jednak okazać, ich waga wypływała będzie z faktu, że w autotematycznych utworach Mueller działają one łącznie, oferując szansę na stworzenie utworów samozwrotnych na zasadach nieco innych, niż obserwowano do tej pory.

Punktem wyjścia dla podobnych rozważań stanie się jednak zjawisko, które w recepcji analizowanej twórczości spotkało się z zasadniczo niewielkim (lub płytkim) zainteresowaniem. Mowa tu o roli obrazu, tak wyraźnie podkreślanej jeszcze w interpretowanym manifeście. Obok konstatacji dotyczących mediów literatury – nekrologów dla tradycyjnej kartki papieru i stwierdzeń pokroju „wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną jakby ich nigdy nie było"[449] – pojawiają się w nim także znamienne zdania: „Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens"[450].

Poezja Mueller nie wykazuje oczywiście daleko idącej fascynacji ekranami, rozumianymi jako emblematy twórczości nowomedialnej. Choć jednak autorka korzysta przede wszystkim z klasycznie pojmowanego nośnika twórczości słowa, czyli właśnie „martwych", analogowych kart (zgodnie zresztą ze znaczącym stwierdzeniem, że mimo wszystko neolingwizm „nie boi się grzebać w trupach"[451]), wyzyskuje ich potencjał przestrzenny w sposoby niezwykle z punktu widzenia badań nad autotematyzmem interesujące. Eksperymenty formalne poetki są przy tym trudne do zakwalifikowania – jak zresztą wskazywała Aleksandra Kremer, autorka jednej z niewielu publikacji skupionych na

[447] Zob. np. A. Gawron, *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*, „Ruch Literacki" 2016, z. 4 (337); E. Kuliś, *Forma(n)tka. Tropy podmiotu matczynego w twórczości Joanny Mueller*, „Ruch Literacki" 2017, z. 4 (343).

[448] Zob. M. Glosowitz, *Rzewna podżegaczka*, „Biuro Literackie" 2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzewna-podzegaczka/, dostęp: 5.01.2022. Analizująca tomik *Hista & her sista* z 2021 roku krytyczka podkreśla, że skoncentrowana na językowych aspektach twórczości Mueller recepcja niemal całkowicie przeoczyła wysiłek, który poetka wkłada w poetyckie budowanie egalitarnych kobiecych wspólnot. Podobne przekonania pojawiały się także w tekstach Katarzyny Szopy – zob. np. *„Femina communia" i reprodukcja życia społecznego w poezji Joanny Mueller*, [w:] *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego*, red. Z. Sala, Kraków 2020.

[449] *Manifest neolingwistyczny v 1.1*, [w:] *Gada!Zabić?...*, s. 158-159.

[450] Tamże, s. 159.

[451] Tamże, s. 158.

wizualnych wymiarach liryki Mueller, zarysowanie granic pomiędzy poezją konkretną, liberaturą a twórczością tylko kontekstowo, dodatkowo wykorzystującą estetyczne wymiary tekstu, takie jak czcionka czy układ znaków na stronie, jest praktycznie niemożliwe[452]. Sytuacji tej nie ułatwia fakt, że jedna ze współczesnych teorii wiersza wolnego przekonuje o graficzności jako jego cesze konstytutywnej – w rozprawie Witolda Sadowskiego poświęconej możliwym definicjom *vers libre* prym wiedzie wszak przekonanie, że brak metrycznych wyróżników podobnego tekstu prowadzi do uznania wizualnego zapisu za jego absolutną podstawę ontologiczną. Jednocześnie jednak sam badacz przekonuje, że nie wpisuje to każdego wiersza wolnego w obręb poezji konkretnej[453].

W artykule Kremer pojawia się ponadto spostrzeżenie niezwykle ważne dla analizy metarefleksyjnych wątków twórczości Mueller: poezja wizualna, zwracająca uwagę na własną ikoniczność[454], stanowi w istocie jedną z realizacji mitu kratylejskiego, o której wspominałam we wstępie (między innymi przy okazji analizowania charakteru tekstów autoreferencjalnych w teorii znaku Peirce'a). Poetycki kratyleizm, określany tak w odwołaniu do traktującego o odpowiedniości słów i rzeczy dialogu Platona, miał na celu przekroczenie różnicy zachodzącej pomiędzy językiem a rzeczywistością, co stanowiło – jak pamiętamy – jeden z istotniejszych kontekstów literackiego autotematyzmu. W swej wersji nowoczesnej oznaczałby natomiast przywracanie jedności pomiędzy znakiem a przedmiotem – owo przeakcentowanie, sugerowane już w pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy, staje się w przypadku poezji skoncentrowanej na własnej wizualności niezwykle istotne. Okazuje się bowiem, że problematyzacji poddać musimy nie tyle relacje znaczącego ze znaczonym, czyli rozpatrywać relacje czysto semiotyczne, ale właśnie związki między „rzeczywistym przedmiotem" a znaczeniem. Jakkolwiek sugestie te pojawiały się już we wspomnianych partiach wstępu, ponowne podkreślenie owego przesunięcia wydaje się tu ważne.

Kratyleizm bywał jednak różnie rozumiany: z jednej strony oznaczać mógł poszukiwanie mowy poetyckiej odznaczającej się ścisłą przyległością do opisywanego świata (w myśl dialogu Platona, że nazwy posiadają pierwotną więź ze swymi przedmiotami). Z drugiej natomiast, jak wskazuje Kremer, ewoluował w kierunku poezji wizualnej, tym sposobem usiłując przywracać mityczną jedność przedstawiającego i przedstawianego. Za przykład „tradycyjnych" poszukiwań uznać można analizowaną przez Agnieszkę Klubę poezję

[452] Zob. A. Kremer, *Poza język? Utopie w poezji Joanny Mueller*, „Tekstualia" 2009, nr 2 (17), s. 74-75.
[453] Zob. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
[454] Badaczka przyjmuje dla poezji wizualnej formułę zaproponowaną przez Jerzego Jarniewicza – jako słowa, które „nie ukrywają swojej materialności, ale odsyłają do siebie w swoim graficznym wymiarze", J. Jarniewicz, *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie" 2006, nr 11-12, s. 11-12.

Adama Ważyka[455], natomiast znakomitą realizacją drogi obrazowej byłaby zapewne twórczość Guillame'a Apollinaire'a. Druga opcja jest przy tym bezpośrednio obierana przez samą Mueller – w *Mapie do Kratylandii* pisze ona bowiem o ikoniczności, która przybliża przedmioty do desygnatów[456].

Mityczny „język Adama", czyli taki, który idealnie przystaje do rzeczywistości, stanowi zatem inne określenie lub odmienny wariant antynowoczesnych i utopijnych eksperymentów modernistycznej literatury, mierzącej się z kryzysem reprezentacji i leżącą u jej podstaw kłopotliwą binarnością (opozycjami natury-kultury czy podmiotu-przedmiotu). Zagadnienie kratyleizmu mieści się zatem, podkreślmy, w obrębie zmagań z autotematyzmem jako sposobem na rozsadzenie lub radykalizację aporii przedstawienia. Choć mowa tkwi w samym centrum jego zainteresowania, jest ona w tym kontekście specyficznie postrzegana – trzeba w tym miejscu powrócić do manifestu lingwistycznego oraz lingwistycznych implikacji samozwrotności. Jak wskazane zostało w pierwszym rozdziale pracy, poezję lingwistyczną uznać można za autoreferencjalną *per se*, jakkolwiek nie jest to stwierdzenie wolne od kontrowersji. Kieruje ona uwagę na utwór literacki jako byt językowy – i choć język, zwłaszcza po zwrocie lingwistycznym, pozostaje czymś absolutnie nieprzezroczystym, trudno przekonywać, by wszystkie słowiarskie eksperymenty były jednoznacznie samozwrotne. W tym sensie dla większej precyzji definicyjnej konieczne byłoby stwierdzenie, że autotematyczne są te utwory lingwistyczne, które problematyzują język jako własne tworzywo (kwestia zakresu znaczeniowego i ram samego „lingwizmu" pozostaje tu z konieczności kwestią poboczną[457]).

Poezja Joanny Mueller jest zaś o tyle interesującym przykładem podobnego „lingwistycznego" autotematyzmu, o ile konceptualizuje ona język na wskazanych dwóch płaszczyznach. Autorka bierze pod uwagę zarówno jego właściwości jako kodu, jak i wizualność komunikatów językowych – fakt, że układają się one w określone (choć niekoniecznie mimetyczne) kształty. Podkreśla ona przy tym korespondencję pomiędzy językiem (literaturą) a szeroko pojmowaną cielesnością, oddawaną przez określenia typu „biolingwizm" czy „somantyka"[458]; relacje pomiędzy kodem a somą ufundowane są zresztą na przekonaniu o niezbywalnej materialności języka. Przekształcenia owego kodu, takie jak

[455] Zob. A. Kluba, *Poezja mitu kratylejskiego Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność…*, dz. cyt., s. 151-203.

[456] Zob. J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*, „LiteRace" 2004, nr 1 (3).

[457] Zob. J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna*, „LiteRacje" 2003, nr 1.

[458] Zob. np. K. Szopa, *„Hemopoez(j)a". Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*, online: http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-biolingwistycznej-poezji-joanny-mueller/, dostęp: 1.02.2022.

neologizmy, modulacje formantów, fałszywe figury etymologiczne, rymy, makaronizmy i w końcu rytm mają wszak określony wygląd i brzmienie: przekładają się one na empiryczny kształt wyrazów oraz ich właściwości fonetyczne, dzięki czemu teksty funkcjonują jako semantyczno-zmysłowe całości.

Materialność rozumiana jako cielesność jest zresztą jednym z najistotniejszych komponentów budowanej w liryce Mueller kreacji podmiotowej – zarówno w kontekście ujawnianych ról podmiotki, takich jak macierzyństwo, jak i dzięki samemu lingwistyczno-somatycznemu charakterowi tekstu, w którym podmiotka ta się konstytuuje. Oczywiście problem „ja" w poezji Mueller był już wielokrotnie podejmowany przez krytykę i łączony z zapowiadaną w poprzednim rozdziale problematyką podmiotu kobiecego. Jedną z najszerszych interpretacji owego zagadnienia przedstawiła Katarzyna Szopa, skupiająca się na dermologicznych wymiarach kondycji bohaterki owych wierszy.

Według badaczki twórczość autorki *Zagniazdowników* koncentruje się na budowaniu splotów pomiędzy tym, co językowe, a tym, co cielesne. Prowadzi to do wytworzenia podmiotu jako figury relacyjnej, powstającej na styku wpływów – lub dzięki wpływom – rozmaitego rodzaju. Jak zauważa Szopa, relacje takie zawiązują się zarówno na poziomie tożsamości „ja", która przekracza dualizm psychofizyczny, oraz na przestrzeni samych wyrazów – znaczenia według krytyczki „uaktywniają się w procesie wymiany słów"[459]. W inspiracji myślą szeregu feministycznych filozofek, przede wszystkim tych powiązanych z szeroko pojmowanym nowym materializmem, interpretatorka suponuje, że poezja Mueller przekracza binarne rozróżnienia pomiędzy słowem a materią. Posiłkuje się w tym przede wszystkim rozpoznaniami Karen Barad, według której czasownik „znaczyć" (ang. *to matter*) powinien być rozpatrywany właśnie w kontekście materii (w języku angielskim słowo to obsługiwane jest przez rzeczownik będący homonimem czynnego „znaczenia"). Wyzyskując ową zależność, Barad sprzeciwia się reprezentacjonistycznemu rozróżnieniu na sensy i przedmioty, którym przypisywane są określone jakości; według filozofki materia jako taka z założenia ma już znaczenie, które nie jest wobec niej wtórne[460].

Przekonanie o procesualnym charakterze materii, które wysuwają orientacje inspirowane fizyką kwantową i posthumanistyczne (w tym myśl Gillesa Deleuze'a), koresponduje – jak zauważa Szopa – z wizją procesualnej podmiotowości: dynamicznej,

[459] K. Szopa, *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna" 2013, nr 4 (10), s. 138.

[460] Zob. K. Barad, *Posthumanistyczna performatywność: Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 326.

ulegającej nieustannym przemianom, opartej na „myśleniu ciałem" zamiast na postrzeganiu sfer ciała i ducha jako absolutnie rozłącznych. Podobne myślenie o podmiocie – w tym wypadku konkretnie podmiocie kobiecym – właściwe było inspirowanej myślą Luce Irigaray teorii podmiotu Rosi Braidotti, opartej na pojęciu nomadyzmu. Braidotti przekonywała bowiem, że podmiot – choć zmienny, nieesencjalny, zbudowany na styku wpływów (rasowych, klasowych, płciowych i innych) – w swej wersji kobiecej opierać musi się na pozytywnie waloryzowanej różnicy płciowej, fundowanej właśnie poprzez cielesność.

Jakkolwiek autorka *Po człowieku* wyraża ponowoczesne zwątpienie w esencjalność ciała, zauważając, że trudno stwierdzić jednoznacznie, czym miałoby ono być wobec plątaniny rozmaitych koncepcji i funkcji, określających go w mnogich dyskursach[461], podkreśla ona polityczną wagę podtrzymywania różnicy pomiędzy męskością a kobiecością. Kobiecość przyjmuje u niej charakter wszystkiego, co stworzone zostało przez teorie kobiecości, definicje podmiotu kobiecego oraz tego, co kobiece; „bycie-kobietą" oznacza zatem wypracowane w historii i języku formy płciowe, co nie przekreśla faktu, że do ich pozytywnego, emancypacyjnego wyzyskania konieczne jest useksualnienie podmiotu. Ową w gruncie rzeczy konstruktywistyczną perspektywę kontrapunktuje jednak wyrażone przez Braidotti przekonanie, że wszystkie procesy konstruowania sensów płci oparte są na anatomii[462].

Podobne myślenie – jak przyznaje sama filozofka, strategicznie esencjalizujące kategorię płci biologicznej, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się z wielu względów kontrowersyjne[463] – właściwe było licznym krytyczkom feministycznym. Jak przekonują rozmaite badaczki – w tym Braidotti i Szopa – kobiecie zasadniczo długo odmawiano podmiotowości. Jako istota wykluczona z udziału we wszechwładnym Rozumie i silnie powiązana z materialnymi wymiarami bytu, kobieta była nie tylko irracjonalna, ale i pozbawiona szans reprezentacji – możliwości samostanowienia, autonomicznego budowania własnego „ja", które miałoby także znaczenie polityczne[464]. W tym sensie staje się ona Nieprzedstawialnym – „fetyszem reprezentacji"[465]. Przez wiele wieków kobieta nie uczestniczyła bowiem w fallologocentrycznym dyskursie inaczej, niż w postaci serii męskich

[461] Zob. R. Braidotti, *Obrazy ciała a pornografia reprezentacji*, [w:] taż, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009, s. 94-95.

[462] Taż, *Polityka różnicy ontologicznej*, tamże, s. 226-227.

[463] Zob. tamże, s. 229 – odwołując się do prac Gayatri Chakravotry Spivak badaczka zauważa, że współczesny feminizm musi opierać się na kategoriach esencjalnych. Kontrowersje wzbudza to w starciu z przekonaniami zawartymi pod koniec poprzedniego rozdziału – mówiąc najogólniej, wizji płci i tożsamości formułowanej przez teorię queer.

[464] Zob. M. Glosowitz, *„Une femme est une femme". Strategie reprezentacji w najnowszej polskiej poezji kobiecej*, [w:] *Poezja polska po roku 2000…*, dz. cyt., s. 169; badaczka odwołuje się do tekstu Irigaray *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca* (tłum. S. Królak, Kraków 2010).

[465] Zob. M. Glosowitz, *„Une femme est une femme"…*, dz. cyt., s. 169.

wyobrażeń lub dzięki przejmowaniu męskiej perspektywy i języka, co czyniło ją wtórnie podległą wobec patriarchatu[466].

Stąd też przyjmowane szeroko – przynajmniej do pewnego momentu – przekonanie, że kobiecość jako formułę podmiotową odnaleźć lub zbudować można nie poprzez skupienie na praktykach dyskursywnych, ale właśnie na cielesności, ponieważ – tu za Irigaray – język kobiecy jest czymś nieistniejącym, niemożliwym do wymówienia[467]. Prowadzi to zresztą do wzmocnienia esencjalistycznej wizji płci, proklamowanej u Braidotti: tylko poprzez nieustanne podkreślanie wyraźnych różnic pomiędzy kobiecością a męskością doprowadzić można do emancypacji – wyrażenie nierówności jest konieczne do jej zniesienia. Jak twierdzą niektóre badaczki, dokonać może się to jedynie poprzez sprawcze, autonomiczne zbudowanie silnego podmiotu kobiecego, który wymknąłby się męskiemu dyskursowi narzucającemu określone reprezentacje. Możliwość taka – czytamy w pismach innych autorek – rodzi się właśnie poprzez dowartościowanie ciała; w innym wypadku kobietom pozostaje milczenie w obliczu fallologocentrycznej mowy[468]. Jest to więc strategia zasadniczo różna od tej przyjętej w „niebinarnej" liryce ŁuKa, gdzie wprost przebudowywało się ograniczający język – dostępną gramatykę i słownik; pisarstwo kobiece, przynajmniej zgodnie z zarysowanymi ujęciami, dążyłoby zaś raczej do „somatycznej" dywersji mowy.

Oczywiście podobne perspektywy, jakkolwiek wciąż podejmowane w wielu nurtach feminizmu, nie były wyłączne. Jak wskazuje Monika Glosowitz, możliwe reprezentacje kobiecości rozciągają się pomiędzy dwoma punktami skrajnymi: esencjalizmem powiązanym z ciałem a konstruktywizmem opartym przede wszystkim na omawianej już peformatywnej teorii płci Judith Butler[469]. Na gruncie literaturoznawstwa wciąż jednym z popularniejszych i

---

[466] Motyw kobiecej atopiczności rozwijany był przez cytowaną dalej Hélène Cixous oraz Jacquesa Derridę, dla którego unikanie samodefinicji i ścisłych określeń oraz oporność wobec teoretycznych konceptualizacji – w myśli Cixous stanowiące fundament kobiecego pisania – korespondowały ściśle z dekonstrukcją, czyniąc z niej dyskurs o charakterze kobiecym. Szerzej o tym zagadnieniu pisał chociażby Grzegorz Grochowski, zob. *Ślady*, [w:] tenże, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018, s. 89 i dalsze.

[467] Zob. L. Irigaray, *Ta płeć*…, dz. cyt.; por. G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca*, w: „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4, s. 38. W tym samym miejscu Borkowska odwołuje się do przekonania Julii Kristevej, że „język matriarchalny" wyzwala się z męskiej dominacji właśnie poprzez związek z ciałem osoby mówiącej.

[468] Należałoby wskazać tu tezy innych wiodących filozofek i krytyczek feministycznych, takich jak Cixous (przykazanie, by kobiety pisały przez doświadczenie ciała) czy Elaine Showalter (biologiczny model pisania) oraz, ponownie, Irigaray (idea poszukiwania słów, które „mówią cieleśnie"). Zob. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, [w:] *Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 179; L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 19. Takie same wątki pojawiają się także w myśli rodzimej, na przykład u Krystyny Kłosińskiej (*Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3-4), Jolanty Brach-Czainy (metafizyka mięsa – zob. tejże, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 161-183, czy w autorskich fragmentach artykułu Borkowskiej.

[469] Zob. M. Glosowitz, *„Une femme est une femme"*…, dz. cyt., ,s. 168-171.

bezpieczniejszych wydaje się ujęcie podmiotu wywodzone od Grażyny Borkowskiej – według badaczki o twórczości kobiecej lub twórczości kobiet możemy mówić wtedy, kiedy podmiot tekstowy bezpośrednio ujawnia się jako kobiecy, czyli w określony sposób problematyzuje swoją płciową tożsamość[470]. Na potrzeby niniejszego rozdziału rozprawy przyjmuje się tę właśnie perspektywę – skupiać będziemy się na autoidentyfikacji „ja", nie wchodząc w miarę możliwości w jej głębsze implikacje.

Wydaje się przy tym, że poezja Mueller ujawnia podmiotkę konstruowaną raczej w zgodzie z pierwszą ze wskazanych optyk (esencjalistyczną). Wspierane jest to także poprzez liczne w jej twórczości odwołania do szeroko pojmowanej mistyki kobiecości; podobne wątki zostały już oczywiście dostrzeżone w krytyce. Jednym z najciekawszych opracowań owego zagadnienia – płci połączonej z religią i szerzej, duchowością – pozostaje interpretacja autorstwa Piotra Bogaleckiego. Podsumowuje on autorefleksyjne przyporządkowanie Mueller do nurtu tak zwanego „anarchomistycyzmu", zastanawiając się następnie nad kapłańskimi wymiarami konstruowanego w niej „ja"[471]; motywy te okażą się bardzo istotne w dalszej części analizy.

Co jednak w niniejszej rozprawie najistotniejsze, liryka Mueller przynosi wątki istotne dla badań nad metarefleksyjnością i autotematyzmem. W związku z zarysowaną już wizją podmiotu kobiecego w wielowiekowej zachodniej tradycji, wizja autotematycznej literatury pisanej przez kobiety także różnić się musi od tej pisanej przez mężczyzn – w tym sensie, że kategorie takie jak samoświadomość, samoprzejrzystość czy rozumność były postrzegane jako *stricte* męskie. Tym samym poezja kobiet nie wpisuje się w linię rozwojową europejskiej autorefleksji, kierującą się od przekonań o nieruchomym, odcieleśnionym „ja" przez ujęcia dialektyczne aż do demontażu binarnych wizji świata. Nie mieści się ona bowiem w liniach wytyczanych przez tradycyjną, fallologocentryczną historię literatury, posługującą się typowo patriarchalnymi pojęciami pokolenia czy wpływu[472] – zasadniczo obcy jest jej kumulatywizm.

Jak zostało bowiem wskazane, podmioty kobiece chcąc odnaleźć właściwy wyraz swej tożsamości, musiały wymykać się zuniwersalizowanym dyskursom patriarchalnym, aby nie wpisywać się w ich fantazmatyczne założenia dotyczące charakteru tego, co nie-męskie oraz unikać przyjmowania języków i światopoglądów, które były dla nich z założenia wykluczające.

---

[470] Zob. G. Borkowska, *Metafora drożdży*…, dz. cyt.

[471] Zob. P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu". Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller*, „Świat i Słowo" 2015, nr 1 (24).

[472] O zagadnieniu tym pisano już szeroko – zob. np. K. Maliszewski, *Przełomy i pokolenia bez kobiet?*, [w:] tegoż, *Bez zaszeregowania. O nowej poezji kobiet*, Kraków 2020; J. Orska, *Dlaczego wiersze poetek nie układają się w linie?*, „Mały Format" 2021, nr 10-12, online: http://malyformat.com/2022/01/dlaczego-wiersze-poetek-ukladaja-sie-linie/, dostęp: 2.01.2022.

Stąd jednym z istotniejszych tematów metarefleksyjnej poezji kobiet zorientowanej na zagadnienia podmiotowości okazać się może poszukiwanie własnego głosu – takiego, który nie został naznaczony przez żadną zewnętrzną perspektywę[473]. Podobna problematyka jest nieobca samej poezji Mueller, jakkolwiek przyjmuje ona czasem dość specyficzne formy – spójrzmy na przykład na tekst *Patetica ars poetica* z tomu *Somnambóle fantomowe*:

To mniej lub bardziej udane udanie
Słowna przynęta ma którą nabieram
Z wodą w usta ławice
Te godziny przy piórze okaleczeń nie leczą

Zrosty składnie rozgrabią rankę lekką ręką
Odsączą w strupki wzruszeń
Ten więzienny dom w mowie który
Więcej oznacza niż wmówienie
Że się żyje

I mocniej i czulej[474]

Przywołany tekst nawiązuje do samego procesu pisania, ogniskując się wokół licznych sztandarowych problemów modernizmu: opozycji mowy i milczenia oraz życia i literatury, niewystarczalności języka czy ograniczeń sztuki mimetycznej. Tytułowa *ars poetica*, sztuka poetycka, jest tu jednak *patetica* – ufundowana na konkretnym uczuciu lub odsyłająca do sfery afektów (w funkcji impresywnej także tych czytelniczych). Współbrzmienie wyrazów *patetica* i *poetica* sugeruje przy tym ich określone podobieństwo, jakby wskazując na fakt, że poezja – poetyka – zawsze niesie w sobie określony ładunek patosu, i w drugą stronę: patos zawsze ma w sobie coś poetyckiego. W najprostszym rozumieniu odnosi się to do samej puenty utworu, w której uruchamia się nacechowaną wartościująco biegunowość mowy jako z jednej strony umożliwiającej komunikację, z drugiej zaś – stanowiącą istotne ograniczenie.

Cały tekst, choć odwołuje się do sztuki słowa jako zjawiska ufundowanego na konkretnej normatywnej teorii, jest w zasadzie manifestem podmiotowości, czy raczej – próbą odnalezienia jej śladu w języku i odkrycia sposobu jej ewokacji. Poezja jest bowiem mniej lub bardziej „udanym udaniem". Sięgnięcie do *mimesis* jako „udanej", lecz podejrzanie pobrzmiewającej tautologicznym „udawaniem" praktyki odwzorowywania świata, jest tu

[473] Szerzej o owym problemie oraz o omawianym dalej tekście Mueller pisałam w artykule A. Waligóra, *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller),* [w:] *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018. Zob. także wstęp do antologii liryki kobiecej *Solistki* autorstwa Marii Cyranowicz, Joanny Mueller i Joanny Radczyńskiej *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje*, [w:] *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989-2009)*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller i J. Radczyńskiej, rys. P. Dwurnik, M. Ignerska, Warszawa 2009 – redaktorki wyjaśniają, że zbiór miał służyć właśnie „autonomizacji" głosu kobiet.

[474] J. Mueller, *Patetica ars poetica*, [w:] taż, *Somnambóle fantomowe,* Kraków 2003, s. 15.

połączone z erotyczną grą pokus i zmysłowego przeciągania. „Słowną przynętą” jednocześnie bowiem „nabiera” odbiorców i odbiorczynie, jak i prowadzi do przysłowiowego „nabrania wody w usta”. Naśladowanie nie wydaje się zatem czynnością kreatywną; przeciwnie, prowadzi ono do milczenia. Dwuznaczność owego „udawanego udawania”, prowadzącego do jeszcze silniejszej ambiwalencji „nabierania wody”, zapewnia tu zresztą charakterystycznie zastosowana przerzutnia.

W drugiej strofoidzie omawianego utworu pojawia się natomiast motyw analogii pomiędzy składnią języka a składaniem ludzkiego ciała; Mueller wykorzystuje homonimiczność zrostów jako nazwy formy wyrazowej i jednocześnie pojęcia określającego procesy fizjologiczne ciała. „Rozgrabienie ranki”, które kojarzy się tu przede wszystkim ze stanami samej podmiotki służącymi jako źródło literatury, zyskuje efekt w postaci „strupków wzruszeń” – śladów afektywnych stanów „ja”, które zostają zapisane w samym tekście (i to „lekką ręką”). Ekonomia jest tu więc dość klasyczna: poezja zabiera coś z rzeczywistości, a następie zachowuje z niej jedynie określone, ustabilizowane ślady, mniej lub bardziej adekwatne wobec swych wzorów. Patetyczność pojawia się tu zaś za sprawą podmiotowego wymiaru „udawanego udawania”, odnoszonego do kondycji samego „ja”; metafory somatyczne – składanie, zrastanie, krwawienie – umacniają tu zresztą ów kontekst, sugerując boleśnie żywy wymiar trwania bohaterki w prawdziwym świecie oraz ograniczone możliwości jego opisu w tekście.

Poezja Mueller nie podąża zatem – jak zaznaczano – za w gruncie rzeczy otwartymi na nowe jakości języka i ich filozoficzne implikacje manifestem neolingwistycznym. Wręcz przeciwnie, w wielu punktach cechują ją swoiście konserwatywne poglądy na możliwości mowy oraz jej relacje ze światem – w omawianym tekście mit kratylejski pozostaje mitem w potocznym rozumieniu: opowieścią niemożliwą. Mowa jest w nim bowiem „więziennym domem”, czymś ograniczającym i niewystarczającym, jakkolwiek dobrze znanym i dającym pewne paradoksalne poczucie bezpieczeństwa. Jej szanse są jednak przedstawiane jako nikłe w starciu z bogatą, żywą rzeczywistością: sztuka słowa więcej oznacza, „niż wmówienie że się żyje”. „Znaczenie” jest tu wyraźnie dwuznaczne: poezja zbudowana jest ze znaków, a zatem ma charakter semiotyczny, być może jednak jej możliwe sensy wyrastają ponad zespół symboli. Znaczące jest więc ważniejsze od znaczonego – życie prześciga literaturę, która, mimo wszystko, jest jednak w stanie dążyć do mówienia „mocniej i czulej”

Jakkolwiek zatem odnajdujemy w tym i licznych podobnych tekstach Mueller wątki emancypacyjne, przy lekturze czysto „znaczeniowej”, czyli zatrzymującej się na poziomie sensów, nie jest ona w gruncie rzeczy radykalnie odmienna od poetyckiej metarefleksji

w wydaniu męskim. Dopomina się ona o przeżycia podmiotowe, pozostaje jednak w obrębie ustalonych, nowoczesnych koncepcji sztuki, powielając przekonanie o jej ograniczeniach powstałych na bazie binarnej wizji rzeczywistości. Wydaje się więc, że poezja Mueller zawiera wiele wątków nieprzefiltrowanych przez jakkolwiek pojmowane doświadczenie kobiece – w tym sensie, że nie proponuje ona obligatoryjnie alternatywnej, subwersywnej wizji świata, języka czy samej podmiotowości. Zauważała to zresztą Katarzyna Szopa, która – wysuwając jednocześnie o liryce Mueller tezy bardzo afirmatywne, akcentujące jej omówione już „relacyjne" możliwości – pisała, że język w owej poezji „stanowi przeszkodę w nawiązywaniu relacji ze światem"[475].

Choć podobne motywy były niezwykle popularne w modernistycznej poezji, warto wyraźnie przypomnieć i zaznaczyć, że problem niewystarczalności języka, ugruntowany – jak zostało już wspomniane – na konstytutywnych dla nowoczesności biegunowych opozycjach, stanowi w pewnym wymiarze przedłużenie dualizmu podmiotu i przedmiotu. Wypływa bowiem z przekonania o zależnościach zachodzących pomiędzy poznającym umysłem a poznawaną rzeczywistością: wertykalnej relacji władczego, męskiego spojrzenia oraz pozbawionych sprawczości, biernych i uległych obiektów jego wzroku, odwzorowywanych następnie w postaci mniej lub bardziej adekwatnych przedstawień. Stąd problem przedstawienia tak silnie powiązany jest z więziami podmiotowo-przedmiotowymi, których demontaż proklamował już Martin Heidegger[476].

W tym sensie przyjmowane przez filozofki feministyczne ucieleśnienie podmiotu (niekoniecznie kobiecego) ma głęboki filozoficzny wymiar – klasyczne ujęcie „ja" jako bytu uprzedmiatawiającego własne akty i świat zawsze będzie nosiło znamiona fallologocentryzmu. Wielu ciekawych wątków analitycznych, jakkolwiek o znacznie słabszym wymiarze metarefleksyjnym, dostarczyłaby tu zresztą poezja innej autorki powiązanej z neolingwizmem, Marii Cyranowicz – przypomnijmy jej wiersze o „rodzaju nieziemskoosobowym", gdzie pojawiają się wyraźne motywy walki o własną, wolną od podporządkowania męskiemu dyskursowi historię czy fragmenty poświęcone różnorodnym sposobom tłamszenia podmiotki[477]. Na ich przykładzie wyraźnie widać bowiem, czym w praktyce jest walka o podmiotowość kobiecą. Za kontrapunkt mogłaby zaś służyć twórczość Krystyny

[475]K. Szopa, *Dermografie: poetyka relacji*…, dz. cyt. s. 138.

[476] Zob. np. M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, Warszawa 1997. Filozof przekonuje tam, że nowoczesność zredukowała świat – „żywe bycie" – do poziomu tytułowego obrazu. Podobne uprzedmiotowienie przesądza o późniejszej alienacji podmiotu, co łączy się z krytyką Heideggera wymierzoną w podobny dualizm.

[477] Zob. np. wiersze *stworzono mnie dla małych* (M. Cyranowicz, *neutralizacje*, Warszawa 1997, s. 9) albo *rodzaj nieziemskoosobowy* (taż, *i magii nacje*, Kraków 2001, s. 25).

Miłobędzkiej czy późne tomy Anny Świrszczyńskiej, pełne rozmaitych „egalitaryzujących" rozproszeń „ja" – podobne kwestie rozważane są w ostatnim rozdziale pracy.

Wydaje się natomiast, że tym, co pozwala na wpisanie Mueller w obręb praktyk emancypacyjnych, włączonych w wyznaczoną przez krytykę feministyczną problematykę podmiotu ucieleśnionego, byłyby wskazywane już fascynacje kratyleizmem. „Zikonizowanie" tekstów autotematycznych ma bowiem, przypomnijmy, wymiar destabilizujący biegunowe podejście do kwestii reprezentacji. Okazać się przy tym może, że poszukiwanie „języka Adama" zyskiwać może w poezji pisanej przez kobiety nieco inny wymiar, niż działo się to w wielowiekowej tradycji metarefleksji męskiej. Możliwości takie otwiera właśnie wielotorowo pojmowane ucieleśnienie, dotyczące zarówno podmiotowości, jak i samego tekstu, a więc ostatecznie demontujące podobne tekstocentryczne rozróżnienie. Autotematyzm w takiej wersji otwierać może inną refleksyjną drogę myślenia o samozwrotności, czy raczej portretować niereprezentacjonistyczną, ikoniczną autoreferencjalność jako antyfallologocentryczną wersję myślenia o metarefleksji – całkowicie różną od kartezjańskiej spirali metapoziomów.

W przypadku poezji Mueller niezbędna jest do tego jednak specyficzna kondycja samej podmiotki, która warunkowało będzie możliwość innego użycia języka – jego odmienne usytuowanie. Jak zauważała Kremer, Mueller cofa się w swoich eksperymentach z wizualnością poezji do literatury przednowoczesnej[478]. Podobne przesunięcie nie odniosłoby jednak większego sukcesu, gdyby czyniła je z perspektywy podmiotu męskiego – wówczas cały zabieg miałby charakter sentymentalny (lub naiwny), nie wypływałby natomiast z pozycji spekulatywnie wolnej od podobnych uwikłań. W pewnym sensie udaje się ją natomiast osiągnąć dzięki wspomnianej demaskulinizacji „ja", które poprzez „wypisanie się" z linearnie pojmowanej historii literatury (i filozofii) ma też szansę na ominięcie zawartych w owej historii zmagań z niemożliwością powrotu do utopijnie pojmowanej natury – w tym do mitycznego pierwotnego stanu języka. Nie ma to przy tym związku z wysuwaną przez Piotra Śliwińskiego tezą, jakoby współczesną poezję kobiet cechował „radykalizm retrospektywny", dostrzegany w zdeterminowanym domaganiu się „sensu, prawdy lub formy"[479] – w antykumulatywnej poezji pisanej przez kobiety, alternatywnej względem męskiej literatury układającej się w określoną historię, nie ma zasadniczo mowy o powrotach jako takich; powtórzmy – kluczowa jest w tym wypadku kwestia pozycji. Co ciekawe, wskazywane przez poznańskiego krytyka idee były negowane przez samą autorkę – wielokrotnie powtarzała ona przekonanie o upadku

[478] Zob. A. Kremer, dz. cyt., s. 78 i dalsze.
[479] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 84.

idealistycznych wyobrażeń o języku, w tym szansach wyzyskiwania jego ikoniczności[480]. Jak jednak zobaczymy, być może negatywizm autorki stanął w pewnym sensie na przekór możliwościom pisanej przez nią liryki.

Na w pewnym sensie ahistoryczną konstrukcję podmiotki Mueller wskazywał wspominany już Piotr Bogalecki, interpretując zabiegi poetki zastosowane przede wszystkim w *Wylinkach* (choć pojawiające się oczywiście i wcześniej, przede wszystkim w *Intima thule*). *Wylinki* stanowią tom metarefleksyjny i w pewnych wymiarach autotematyczny z wielu rozmaitych powodów. Po pierwsze, stanowią zbiór wierszy stanowiących swoją własną teorię: tytułowe linienie, przez Szopę analizowane w kontekście motywu skóry – istotnego dla wspomnianych badaczek związanych z nowym materializmem – ujmuje w interpretacji Bogaleckiego stopniowe wykluwanie się autonomicznej podmiotki, zrzucającej kolejne maski[481]. W perspektywie Szopy linienie odnosi się natomiast do styku wnętrza i zewnętrza – powierzchnia skóry stanowi łącznik pomiędzy materialnością a znakowością; jest zarazem przestrzenią inskrypcji (tu pomocna byłaby perspektywa Elizabeth Grosz[482]), jak i elementem ściśle przynależnym do somy, wyznaczającym punkty jej kontaktu z innymi bytami. Takie ustawienie analizy pozwala badaczce na kontynuowanie interpretacji związanej z przepływami i splotami znaczeń i aktorów, dla Bogaleckiego stanowi natomiast dowód na procesualne wcielanie się podmiotki, która przyjmuje różne formy i oblicza, nigdy nie konstytuuje się jednak ostatecznie[483].

Linienie może zostać zatem potraktowane jako autorska teoria wiersza, sformułowana w samej tkance tekstowej. Wówczas *Wylinki* jako całość stanowiłoby omawianą we wstępie mikroteorię sztuki – praktykę założeń, które zostają zbudowane w samym tekście. Analogicznie można jednak rozpatrywać owe zależności w odniesieniu do samej podmiotki: kolejne formy tekstów są jej następującymi wcieleniami czy skórami, które zostawia ona za sobą w autokreacyjnym geście (zauważmy, że taką interpretację znów wzbogaciłoby potraktowanie tekstów jako materialnych form znakowych, oddających kolejne ukształtowania „ja"). Podobne ujęcie tomu pozwala zatem na jednoczesną materializację i konkretyzację podmiotu oraz

[480] Poetka mówiła bowiem z przekąsem o „metafizyce zapętlonej w samozwrotność" oraz „wyzwolonej grze signifiantów", która cechować miała poezję konkretną lat 60. i 70 (J. Mueller, *Mapa do Kratylandii*…, dz. cyt., s. 33); odnosząc się także do kratyleizmu jako pomysłu złudnego i nieprzystającego do faktycznych możliwości języka.

[481] Zob. P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu"*…, dz. cyt., s. 142.

[482] W inspirowanych filozofią Deleuze'a pismach Grosz odnajdujemy bowiem przekonanie o tym, że ciała stanowią powierzchnię możliwą do różnorakiego zapisywania – to na nim tworzone są wszelkie efekty „wnętrza", „głębi" czy „świadomości". Zob. np. syntetyzujący artykuł A. Jagusiak, *Ciało w posthumanistycznej teorii podmiotowości dwuwymiarowej autorstwa Elizabeth Grosz*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" 2015, z. XII.

[483] P. Bogalecki, *Od apokryfu do anarchomistycyzmu*…, dz. cyt., s. 142.

stwierdzenie jego suponowanej przez Braidotti i Szopę nomadyczności. Rozpoznania śląskiej badaczki zostają zresztą w tym zakresie poparte przez Bogaleckiego, który wbrew przekonaniom części krytyki (na przykład Anny Kałuży) potwierdza, że mocna, tradycyjna pozycja „ja" w liryce Mueller jest konsekwentnie osłabiana[484].

„Słabość" podmiotu funduje przede wszystkim zarysowana już koncepcja *Wylinek* jako procesu wyłaniania się kolejnych form podmiotowości. Ciągła zmienność materialnych, cielesnych kształtów znakomicie widoczna jest przy tym nie tylko w spojrzeniu na całościową kompozycję tomu, ale i na przykładzie pojedynczych tekstów. Świetnie obrazuje to wiersz *formatka*, wymieniająca – jak skrupulatnie wylicza badacz – 48 rozłącznych ról czy określeń podmiotki[485]:

pramatka prymatka heimatka
sublimatka aromatka amalgamatka
fantazmatka miazmatka symptomatka
stygmatka charyzmatka schizmatka
astygmatka izochromatka pryzmatka
reformatka anatematka ekstrematka
poematka suprematka supermatka
enigmatka emblematka epigramatka
monodramatka gramatka idiomatka
problematka paradygmatka sofizmatka
monotematka kategorematka syntagmatka
dyplomatka optymatka dylematka
estymatka panimatka sarmatka
systematka schematka automatka
normatka aksjomatka kazamatka
obsesjomatka traumatka złamatka

s z a r a n a g a m a m a[486]

[matnia]

Zbudowane na zasadzie całkowicie egalitarnego, asyndetonicznego wyliczenia epitety w formie neologizmów tworzą bogatą, lecz pełną sprzeczności i otwartą formułę tożsamościową, zbudowaną wokół „matki" – wyrazu stanowiącego jednocześnie rdzeń językowych przekształceń oraz lokującego główną figurę symboliczną. „Matka" zyskuje tu zatem płodność zarówno w kontekście określonego rodzaju feministycznej wyobraźni, jak i w odniesieniu do produktywności semantycznej. Jakkolwiek ciąg ten rozpoczyna się od

[484] Zob. tamże, s. 141 i dalsze; por. z A. Kałuża, *Macierzyństwo: „Zagniazdowniki" Joanny Mueller*, [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 153 i dalsze.
[485] Zob. P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anarcholingwizmu"*…, dz. cyt., s. 142.
[486] J. Mueller, *formatka*, [w:] tejże, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 34.

mocnego określenia „pramatka”, w dalszej części tekstu proste skojarzenia z „faktycznym” macierzyństwem ulegają znaczącym przesunięciom. W serii wyliczeń łączą się kategorie tekstowe („poematka”, „epigramatka”, „gramatka”, „syntagmatka”), rzeczowniki powiązane z cechami osobowościowymi czy chorobami („fantazmatka”, „symptomatka”, „astygmatka) oraz modusami funkcjonowania, niejednokrotnie wykraczającymi poza te uznawane za typowo ludzkie („schematka”, „automatka”).

Wszystko zakończone jest zaś dowcipną, jakkolwiek wciąż niezwykle znaczącą puentą „szaranagamama”, odnoszącą się oczywiście do słynnego wiersza o piecu autorstwa Mirona Białoszewskiego. Przywołanie paradoksalnie afirmatywnego lingwistycznego utworu, opowiadającego o stracie przeradzającej się w niespodziewany zysk oraz o możliwej produktywności pustki, koresponduje z pierwszym i ostatnim na gruncie owego tekstu spieszczeniem: obsesyjnie, mechanicznie powtarzany *quasi*-formant „matka” zyskuje w zakończeniu familiarną, potoczną formę „mama”. Owa swojska matczyność posiada jednak konotacje z wyraźnym u Białoszewskiego motywem nicości. Nagość – niezależnie od tego, czy odnoszona do odartej z wszelkich zasłon cielesności podmiotki, czy też do chwilowego wyczerpania możliwych określeń – oraz kojarząca się z nudną, przyziemną codziennością szarość wypracowują w finale *formatki* znaczący brak. Oczywiście poddaje się to interpretacji feministycznej; czy rola kobiety wyczerpuje się w macierzyństwie? Czy kiedy brakuje określeń powiązanych z płodnością, „ja” może zostać w jakikolwiek sposób opisane? Ostatecznie buduje się tu jednak przekonanie o nieuchwytności podmiotu, który zaraz przejdzie kolejną transformację.

Metamorfozę tę zapewnia, podkreślmy, właśnie język – kolejne karty książki przynoszą jego kolejne kształty, a zatem kolejne konceptualne (choć nieokreślone) formy podmiotowości. Na podobnej zasadzie zbudowany jest zresztą chociażby utwór o wymownym tytule *otoja,* w którym pomiędzy „ja” a rozmaitymi określeniami stawia się znak równości[487]. Matematyczny ciąg tożsamości jest tu jednak rozrywany dzięki zawartościom drugiego członu równania – zawsze nieokreślonym, wieloznacznym oraz mnogim na poziomie formy i semantyki. Równość budowana jest tu bowiem przez wersy, których zazwyczaj jest więcej niż jeden, zaś zawarte w nich porównania nie mają wcale charakteru tautologii (z jednej strony „ja=grodzisko engramów”, z drugiej zaś – „ja-dziecko deszyfrant”, co sugeruje zresztą zwrotną relację pomiędzy „ja” jako kodem i „ja” jako dekoderką). Twierdzenia takie przynoszą ostatecznie wizję tożsamości skrajnie pojemnej, zbudowanej na instrumentalizowanych

[487] Tamże, s. 22.

wyliczeniach spajających przedmioty wzajemnie niepodobne („stosy: lali, korali, paplanin i pakuł"; „strych sekretów, strachów, skarg, szeptów, skarbów"). Najbardziej znaczące jest w tym kontekście oczywiście zakończenie tekstu, gdzie „ja" ujawnia się autotematycznie jako „zrywająca powłoki oskórka", która walczy o autentyczność własnej kreacji, jednocześnie pozostając sceptyczną wobec kolejnych jej wersji („łamiąca klauzule ufności") oraz „wielokrotna w powrotach", a zatem – nomadyczna i nieokreślona, choć wyrażona w tekście nadzwyczajnie spójnym.

Bogalecki dostrzega jednak jeszcze jedną formę możliwego osłabiania jedności podmiotu w poezji Mueller, która jednocześnie okazać się może kluczowa dla wspominanego „nowego" czy „innego" kratyleizmu kobiecego. Według badacza podmiotka Mueller wykreowana jest wyraźnie na kapłankę, silnie wiążąc się z historią mistyki kobiecej, wolnej od męskiego „Wielkiego Znaczonego". Hipotezę tę popiera on wskazaniami na paraliturgiczne formy jej tekstów oraz konieczną pograniczność bohaterki[488]. Jeśli bowiem potraktować poezję jako formę liturgii, kapłanka stanowi jednocześnie duchową przewodniczkę, która posiada zdolność przeprowadzania rytuału, oraz owego rytuału uczestniczkę – postać podlegającą tym samym przemianom, co reszta uczestniczek i uczestników obrzędu. Obserwacje Bogaleckiego poparte są zresztą wysuwanymi przez samą autorkę przekonaniami o anarchistyczności mistycyzmu w poezji kobiet, gdzie dochodzić ma do aktu rozszczepienia podmiotowości[489].

Co zatem, gdyby potraktować rolę mistycznej kapłanki zupełnie poważnie, to znaczy przyznać poezji Mueller spekulatywne usytuowanie w wyobraźni sprzed nowoczesnego rozpadu – w tajemniczym języku Adama? Jakie szanse dawałoby to „kobiecemu kratyleizmowi" – jakie możliwości w zakresie tworzenia tekstów autotematycznych?

Najpierw zauważyć trzeba, że – co zauważa już Kremer – wizualne eksperymenty Mueller umożliwiają samozwrotność rozumianą w bardzo prosty sposób. Badaczka odnosi się do tekstu pochodzącego z tomu wcześniejszego niż *Wylinki*, mianowicie do *Zagniazdowników*. Przywołuje ona utwór *boli mnie tangere. inwolucja*, w którym pojawia się niemal oczywisty, lecz wyraźnie autotematyczny chwyt „graficzny"[490]:

Już rozdzielone jeszcze ościenne

[gdzie się podział
Twój oścień gdzie
Zwycięstwo twoje]
Przez r o z s t r z e l e n i e krwinek

[488] P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu"*…, s. 139.
[489] Zob. J. Mueller, *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)*, Wrocław 2013, s. 36.
[490] Zob. P. Bogalecki, *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu"*…,

Przez **wytłuszczenie** zrostów
Prowadzą dywizjony (…)[491]

Poprzez wizualne rozstrzelenie słowa „rozstrzelenie" oraz wytłuszczenie wyrazu „wytłuszczenie", osiąga się tu bowiem efekt specyficznej mimikry: wygląd zapisanych słów koresponduje z ich sensem, co Kremer określa jako „moment tak rzadkiej wśród tych wierszy utopijnej konkretności"[492]. Jak zostało to już podkreślone, zarówno interpretatorka, jak i sama poetka pozostają niezwykle sceptyczne wobec możliwego rozszerzenia podobnych utopizmów. Wydaje się jednak, że obie nie doceniają możliwości poezji – aby dowieść podobnej tezy, spójrzmy na jeden z najważniejszych wizualnych tekstów Mueller – *lanugo* wydrukowane w *Wylinkach*[493]:

Być sobie dwojgiem
Najbliżej w sobie najgłębiej nieznane

Istnienie dużego ryzyka		przeważająca mniejszości
Uparta nacjo		narodzie sprzed narodzin
Niepospolite ruszenie		niepodległe eksterminacjom
Tworzą się rzeźbią		linie papilarne
Twarz ledwie muśnięta		w okienku transferowym
Oczy=bakterie		uczulone na światło
Znużone nóżęta		w lunecie tunelu
Na równi pochyłej	ponad	płaszczyzną łamania
Podnosi się dno		tej historii
Panoszą się		msze wcielenia
Omszała zbroja		którą porastasz
W złączce osmozy		odbitko stykowa
Ułóż się jeszcze	wnikliwiej	wraź w powięź
Jak manat w mroźnej fali		jak delfin w ultradźwięku
Pławię się otorbiam		uziemiam w leżeniu
Kolejny tydzień		chodzę w tej miłości
W jeziorze łzowym		tętni obawiaczek
Rytm traumi refrenem		echem wymilczanki
Klęsko urodzaju		nie opłać mi się stratą
Okiełznaj zagrożenia		wpisz w księgę rodzaju
Nie być jak kocia matka		gdy niepokojona
Potrafi zanosić		kocięta na śmierć
Ani jak obietnica		która cię zawodzi

Wciel się za nami
Taki traf mi się

[kolekta][494]

[491] J. Mueller, *boli mnie tangere. Inwolucja*, [w:] tejże, *Zagniazdowniki*, Kraków 2007, s. 42.

[492] A. Kremer, dz. cyt., s. 79. Warto zresztą zauważyć, że – referuje Andrzej Dróżdż – rola literatury jest w utopiach cokolwiek dwuznaczna: ład eudajmonistyczny neguje istnienie książek, które, jak widzieliśmy, mogą mieć na celu wypracowywanie lepszego świata. W warunkach utopii potrzeba ta zostaje zniesiona – zob. A. Dróżdż, *Książka w świecie utopii*, Kraków 2006, s. 84.

[493] Podobne wątpliwości wyrażała Agata Kulówna, pisząc o języku, który „staje się świadomy siebie", a zatem „nie musi już wyrażać" – i milknie. Prowadzi to do konstatacji, że „skrajne otwarcie, postulat poezji słów, musi pozostać na poziomie projektu". Zob. A. Kulówna, *Nowe słowa*, „Ha!art" 2003, nr 3-4, s. 37-38.

[494] J. Mueller, *lanugo*, [w:] tejże, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 13.

Jak zauważano już w krytyce, utwór ten – w przeciwieństwie do licznych tekstów autorki, które nie przypominają żadnych określonych przedmiotów – posiada charakterystyczny kształt, znany już krytyce feministycznej: stanowi on figurę, jak określała to Irigaray, „dwóch warg”[495]. Francuska myślicielka kojarzyła je jednoznacznie z żeńskimi narządami płciowymi, co później rozwinięte zostało w kontekście kobiecej płodności[496]. Wydaje się jednak, że wargi te kojarzyć mogą się także z ustami – w takiej interpretacji tekst odnosiłby się możliwie także do wątków metarefleksyjnych. Takie potraktowanie figuratywnego, wizualnego wymiaru *lanugo* nie jest, jak się przekonamy, konieczne do stwierdzenia jego autotematyczności, niemniej pozostać może istotnym kontekstem.

Jak zauważała Ewa Kuliś, materialny, wizualny układ tomu postrzegać można zarówno jako przełamanie tabu w przedstawieniach organu rozrodczego, jak i „nową konfigurację podmiotowości”, spajającą to, co materialne z tym, co dyskursywne; warstwę formalną utworu postrzegać można jako realizację owych treści, następującą dzięki „płynnemu przechodzeniu w siebie części zduplikowanego układu wersowego”[497], który poprzez niemożliwą do wytyczenia granicę pomiędzy dwoma kolumnami tekstu miałby imitować drganie warg i jednocześnie połączenie nienarodzonego dziecka z matką. Dalej badaczka pisze o krążeniu pomiędzy „wnętrzem” a „zewnętrzem”, które utwór miałby zapewniać, oraz o przenikaniu się warstwy słownej i obrazowej[498].

Zauważmy jednak, że cała niesamowitość omawianego dzieła zasadza się nie w cyrkulacji pomiędzy warstwami, ale w zanegowaniu owej warstwowości, co czyni *lanugo* dziełem radykalnie autotematycznym. Można bowiem interpretować *lanugo*, percept ciąży, nie tylko jako specyficzną opowieść o „podwójności” podmiotki lub emblemat cielesnego połączenia odrębnych bytów, czyli matki i dziecka[499], ale także jako ikonę przekraczającą ową podwójność i scalającą ją w jedno – w całościowy obraz. Podwójność tę powoduje oczywiście fakt, że podmiotka *lanugo* uznaje noszony przez siebie płód za osobny, lecz wciąż połączony z nią podmiot: w tym sensie cały tekst potraktować można jako figurację podwójności w jedności – czyli, rozszerzając ową obserwację, właśnie tekst autotematyczny, przekraczający wszelkie binaryzmy.

---

[495] Zob. L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*…, dz. cyt., s. 21.

[496] Zob. E. Kuliś, dz. cyt., s. 448 i dalsze; badaczka we wskazanym fragmencie przytacza obszerne interpretacje symboliki waginalnej zawarte u Irigaray i innych filozofek feministycznych.

[497] Tamże, s. 448.

[498] Tamże, s. 449-450.

[499] Problematyka ta wiąże się wprost z tekstami Irigaray o macierzyństwie – zob. np. taż, *Ciało w ciało z matką*…, dz. cyt.

Choć sytuacja liryczna dotyczy w omawianym utworze określonego dubletu ciał i (przyszłych) tożsamości – matki i dziecka – stosuje się tu przede wszystkim zaimki zwrotne („być sobie dwojgiem / najbliżej w sobie najgłębiej nieznane", „taki traf mi się") oraz pierwszą osobę liczby pojedynczej; formy mnogie pojawiają się tu nieco rzadziej („dwojgiem", „wciel się za nami"). Znaczące jest tu zwłaszcza zastosowanie zaimka „sobie", która łączy się z każdą formą osobową. Suponowana jedność podwójności jest zatem efektem działania nie tylko semantycznie ekspansywnych fragmentów, które jasno sugerują, że mamy do czynienia z wyjątkową – w pewnych ujęciach – relacjach pomiędzy matką a dzieckiem; buduje ją także bardzo konkretne użycie języka – form, które obsługują zarówno pojedynczą, jak i mnogą samozwrotność.

Owo scalone podwajanie zaobserwować możemy przy tym jeszcze przed lekturą samego tekstu – podwajanie jest tu konsekwentne także na planie wizualnym. Klamra kompozycyjna tekstu składa się z dwóch dystychów, stanowiących wprowadzenie i puentę *lanugo,* zaś środek utworu tworzą dwie kolumny ułożone na zasadzie lustrzanego odbicia oraz połączone przez dwa wersy przecinające pustą przestrzeń pośrodku. Co jednocześnie ciekawe, podobny wyrazisty podział przestrzenny tekstu nie implikuje autonomii kolumn: nie można zaproponować alternatywnych trybów lektury *lanugo,* to znaczy subwersywnego wobec klasycznego wodzenia wzrokiem „od lewej do prawej" czytania „najpierw po lewej, potem po prawej" (lub na odwrót). Zwłaszcza końcowe partie tekstu dobitnie sugerują, że utwór tworzy sensowny – to znaczy składniowo uporządkowany – komunikat jedynie w lekturze „od lewej do prawej". Tylko w takim porządku wersy „nie być jak kocia matka / gdy niespokojna / potrafi zanosić / kocięta na śmierć / ani jak obietnica / która cię zawodzi" nie są bowiem całkowicie nonsensowne. Lektura „najpierw po lewej, potem po prawej" silnie zaburza ową narracyjną puentę, nie przynosząc przy tym wielu istotnych znaczeń: „nie być jak kocia matka / potrafi zanosić / jak obietnica / gdy niespokojna / kocięta na śmierć / która cię zawodzi" (sytuacji nie zmienia także na lepsze maksymalistyczne „czytanie kolumnami").

Choć zatem tekst jest wizualnie podzielony – podzielony, ale i połączony – należy czytać go jako zwartą całość. Dzięki podobnemu zabiegowi Mueller uzyskuje jedność podwójności: buduje ją nie tylko semantyka tekstu, lecz przede wszystkim przestrzenne rozplanowanie, zawierające wyraźne sugestie początkowego i końcowego scalenia (klamra kompozycyjna) oraz środkowego szwu, kojarzącego się oczywiście z pępowiną (czy też, jak wskazywała Kuliś, drżeniem warg).

Warstwa semantyczna utworu nie przynosi wielkich rewelacji w zakresie konstrukcji podmiotu, nie przynosząc także żadnych bezpośrednio sformułowanych wątków

samozwrotności. Uderza w niej natomiast precyzyjnie oddana wymiana perspektyw matki i płodu, a w zasadzie ich łączność (jak we fragmencie „ułóż się jeszcze" – ze strony matki; „pławię się otorbiam" – ze strony płodu). Cała magia *lanugo* opiera się właśnie na jego scalonej podwójności: byciu „ponad" płaszczyzną łamania (pierwszy łącznik) i „wnikliwiej" „wrażonym w powięź" (łącznik drugi). Tekstowa „pępowina" stanowi zatem kolejną płaszczyznę scalającej pracy tekstu – przekraczanie „łamania" oraz „wnikliwe wrażenie" nie tylko stwierdzają w planie semantycznym istnienie nierozerwalnych połączeń pomiędzy dwoma podmiotami czy dwiema stronami tekstu, ale i stanowią ich materialne przęsła. Mówiąc więc najprościej, efekt „podwójności w jedności" osiąga się w *lanugo* dzięki językowi rozumianemu właśnie sylleptycznie: jako określone formy wyrazowe, które posiadają walory znaczeniowe (wieloznaczność „sobie" i „się"), i jako seria utrwalonych symboli, posiadających wymiar materialny i zarazem figuratywnie – choć niekoniecznie mimetycznie – budujących scalenie. W tym sensie *lanugo* uznalibyśmy za utwór wpisujący się w założenia autotematyzmu jako sposobu zacierania przepaści między przedstawiającym i przedstawianym nie dlatego, że tworzy ono figurę ust, lecz dlatego, że jego forma – rozważana w tym momencie w oderwaniu od mimetycznych skojarzeń – wytwarza to samo, co wytwarza treść: efekt podwojonej jedności, immanencję.

Dzięki temu utwór ten, jakkolwiek traktuje nie o samej literaturze, spełnia dokładnie założenia samozwrotności: stanowi dokładnie to, o czym opowiada, znosząc różnice pomiędzy znaczeniem a formą. Taka sama zależność obserwowana jest przy tym w odniesieniu do podmiotu: opisuje się on jako podwójny w swojej pojedynczości, a zatem – poprzez wymienność perspektyw i łączliwość z innymi bytami – buduje efekt jednoczesnej pojedynczości i mnogości. Dzięki temu podmiot i tekst stają się jednym, jednak nie w sensie czysto znaczeniowym – tekst staje się faktycznym ucieleśnieniem „ja"[500].

Jedność ta jest jednak krucha – po tekście głównym następuje charakterystyczna dla *Wylinek* paginacja, która nie tylko destabilizuje spójność wizualną tekstu (jakkolwiek przez swe wyróżnienie przestrzenne i zmniejszenie czcionki wydaje się elementem tekstowi naddanym), ale i zapowiada ulotność ściśle „teraźniejszego" wrażenia scalonej podwójności. *lanugo* w całościowej kompozycji tomu stanowi przecież jedynie jedną z wylinek – kolejną

[500] W tym sensie nie wydaje się, żeby *lanugo* przedstawiało – jak przekonywał Krzysztof Witczak – rozdwojenie świata na to, co „przed" (nienarodzone) i to, co „po" (narodzone). Zob. K. Witczak, *O „rodzeniu się" poezji w twórczości Joanny Mueller*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33 (53), s. 134.

materializację nieustannie zmieniającej się, oscylującej w przestrzeni między podziałami podmiotki, tkającej pajęczynę swoich śladów[501].

Dzięki podobnym zabiegom wyzyskiwania form wyrazowych i form wizualnych – form wyrazowych, które są formami wizualnymi – Mueller udaje się zatem spełnić utopię kratyleizmu na przestrzeni znacznie szerszej, niż wskazywała to Kremer. W tym sensie przywiązanie poetki do mistycznych wymiarów kobiecości – w tym magii powiązanej z płodnością – pozwala uznać bohaterkę *Wylinek* za kapłankę przeprowadzającą rytuały i jednocześnie uczestniczącą w nich; konstruującą wiersz i zarazem biorącą udział w ceremonii wytworzonego w nim połączenia. W określonej interpretacji pozwala to ominąć pytania o niewystarczalność języka, problemy reprezentacji czy naiwność podmiotu. „Ja" Mueller znajduje się bowiem raczej w transcendentnym, ekstatycznym bezczasie – utopijnym „teraz", chwili tekstowego i cielesnego połączenia. Dociera się tu zatem nie do języka Adama, ale raczej do ust Ewy: ucieleśniona mowa podmiotu, który nigdy miał szansy być Adamem, otwiera przed czytelnikami i czytelniczkami wizję nowej Kratylandii[502].

Ona, książka

Zastanawiając się nad materialnymi uwikłaniami literatury autotematycznej, nie sposób ominąć zagadnienia mediów sztuki – nośników, na których dzieła są utrwalane i powielane. Do podobnego namysłu zachęca fakt, że utwór powszechnie uznawany za pierwsze polskie dzieło autotematyczne, czyli oczywiście *Pałuba* Karola Irzykowskiego, wprost odsyła do własnego fizycznego kształtu. W samej powieści pojawiają się bowiem wyraźne sygnały, że nieprzypadkowe jest zawarcie w jednym tomie – obok głównie interesującego nas tu tekstu – *Snów Marii Dunin*. Narracja zawiera także odwołania do konkretnych fragmentów własnego wydania, czyli do określonych kart książki[503].

Wydaje się jednak, że już wyobraźnia romantyczna – dotycząca utworów o wiele od *Pałuby* wcześniejszych – dostarcza niezwykle ciekawych przykładów autotematycznych nawiązań do fizycznych wymiarów literatury. Taki trop podsuwa chociażby Małgorzata Skibińska w szkicu poświęconym *Frankensteinowi* Mary Shelley[504]. Jak zauważa badaczka,

---

[501] O arachnologicznym kontekście pisarstwa Mueller zob. E. Kuliś, dz. cyt., s. 452 i dalsze.

[502] Co ciekawe, podobne szanse dotarcia do mitycznego stanu języka sprzed kryzysu reprezentacji oferować może także mowa użytkowana przez dzieci – pisze o tym Aleksandra Kremer (dz. cyt., s. 84).

[503] Zob. K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, wstęp K. Wyka, Warszawa 1948. Podobne odwołania znajdują się np. na s. 77, 137, 161.

[504] M. Skibińska, *Lektura jako źródło cierpień. Autotematyzm i bohaterowie żywcem zaczytani we „Frankensteinie" Mary Shelley*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2011, nr 51.

słynna historia monstrum odwołuje się do licznych europejskich mitów i archetypów – Prometeusza, Golema czy Pigmaliona. Posiada jednak także znaczące połącznie z figurą znacznie mniej znaną, a niezwykle dla metarefleksyjnej interpretacji istotną: karykaturalnym wyobrażeniem Bibliotekarza z obrazu Giuseppe Acrimboldiego, czyli postaci złożonej z woluminów[505]. Według Skibińskiej jedną z istotniejszych cech nie tylko głównego bohatera utworu Shelley, lecz także innych protagonistów książki pozostaje fakt, że bez względu na swą proweniencję – ludzką lub nieludzką – skonstruowani są oni przede wszystkim z lektur. Centralna postać jest zatem zbudowana nie tylko z fragmentów ludzkich ciał, ale i z urywków tekstów; sam pomysł stworzenia homunkulusa zaczerpnięty zostaje wszak ze średniowiecznych traktatów o alchemii, zaś zachowania potwora Frankensteina są bezpośrednim efektem czytanych przez niego książek[506]. Dzięki temu bohater posiada charakter „somatekstowy" – cielesność i tekstowość zostały w jego figurze nierozerwalnie splecione.

Skibińska dokonuje jeszcze jednej ciekawej obserwacji: zauważa, że powtarzalnym w romantycznej krytyce literackiej motywem było specyficzne, „bestialskie" animizowanie wstrząsających dzieł – określanie ich mianem potworów (*Zbójcy* Schillera) czy monstrów (*Hamlet*)[507]. Wyciągając z owych zależności wnioski, badaczka uznaje Frankensteina za alegorię recepcji literatury. Czyni to ze słynnego bohatera swoisty everytext: postać obrazuje „spotwornienie" nietypowych, postępowych książek, zachodzące w konsekwencji ich niezrozumienia[508]. *Frankenstein* jest zatem tekstem specyficznie autotematycznym – odnosi się do sposobów konceptualizowania literatury przez publikę oraz funkcjonowania dzieł w obiegu społecznym i instytucjonalnym. Podobna interpretacja może w geście retrospekcji objąć i samą powieść Shelley – autorka zapewne zdawała sobie sprawę z tego, że losy jej literackiego monstrum mogą być podobne do losów wszelkiej nietypowej literatury, której homunkulus był w pewnym sensie emblematem.

Tak czy inaczej, dziewiętnastowieczny utwór odnosi się do niezwykle istotnego komponentu romantycznej wyobraźni autotematycznej[509]. W badaniach poświęconych współczesnej metarefleksji okazuje się on istotny także poprzez zwrócenie uwagi na materialną składową samozwrotnych dzieł, czyli wspomniane już zagadnienie ich mediów. Jak zostało już

[505] Zob. tamże, s. 64.
[506] Zob. tamże.
[507] Tamże, s. 69.
[508] Zob. tamże, s. 70.
[509] W tym miejscu warto również przypomnieć przekonania Zygmunta Łempickiego dotyczące „książkowej" proweniencji romantyzmu jako takiego – zob. tenże, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, przeł. O. Dobijanka, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1: *Renesans, Oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966.

nakreślone we wstępnym rozdziale, polska tradycja badań nad autotematyzmem posiadała silny, choć wyraźnie zapomniany wątek materialistyczny (w przypadku prac Ewy Szary-Matywieckiej) oraz właśnie materialny (u Danuty Danek). Przypominając krótko zarysowane już teorie, nawiązać trzeba przede wszystkim do marksistowskich, ekonomicznych kontekstów rozpraw pierwszej z badaczek, według której dzieła autotematyczne – jak i wszystkie inne – działają nieuchronnie na zasadzie dialektycznej. Całkowite skupienie tekstu na sferze jego prywatnej immanencji znajduje konieczną przeciwwagę; utwór zostaje włączony w mechanizmy rynku, a zatem nigdy nie funkcjonuje wyłącznie w płaszczyźnie wsobnej prywatności. Włączenie to odbywa się dzięki jego fizycznej formie – literatura sprzedawana jest, mówiąc najprościej, w postaci książek[510]. Synteza polegałaby zaś według Szary-Matywieckiej na tym, że dzieło autotematyczne rozpatrywać musimy jako określoną formę towaru; taką interpretację umożliwia jej – zauważmy – konsekwentne przyglądanie się wyłącznie tym tekstom samozwrotnym, które problematyzują własną materialność. Były to między innymi wspomniana już *Pałuba*, *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni* Barbary Ostrowskiej czy *Jedyne wyjście* Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Nieco inne podejście reprezentowała natomiast Danek, która rozpatrywała metarefleksję literacką przede wszystkim na poziomie nieliterackich (lub „nie do końca" literackich) komponentów książek. Badała ona, jakie sensy rodzi analizowanie takich składowych tomu jak tytuły, przedmowy czy spisy rzeczy, określając je „wielometasłowiem"[511]. Pod tym pojęciem kryły się na przykład autorskie indeksy, które stanowiły w jej ujęciu specyficzne twórcze wypowiedzi prowadzone na metapoziomie[512].

Ujęcia Szary-Matywieckiej i Danek prezentują zatem – odświeżając rozpoznania zawarte we wstępie – alternatywne spojrzenia na literacki autotematyzm. Szary-Matywiecka rozpatrywała będzie samozwrotne utwory przede wszystkim w kontekście ich funkcjonowania rynkowego. Według interpretatorki powieści warsztatowe – zawierające deskrypcję procesu powstawania dzieł lub stanowiące jedynie partytury właściwych tekstów autotematycznych – stanowią dywersyjne formy towaru, to znaczy takie, w których nabywcy i nabywczynie zaopatrują się w gruncie rzeczy nie w te utwory, których oczekiwali. Tymczasem Danek zaproponowała interesujące, wolne od słynnych poznawczych aporii zastosowanie pojęcia

[510] Oczywiście Szary-Matywiecka, pisząca swą rozprawę w latach 70., nie mogła znać jeszcze alternatywnych obiegów funkcjonowania literatury i sztuki jako takiej (na przykład w internecie).
[511] Zob. D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*…, dz. cyt., s.131 i dalsze.
[512] Tamże, s. 138.

metapoziomu do tych fragmentów publikacji, które niejako otaczają sobą – zakresowo i przedmiotowo – jej pozostałe składowe.

Obie wymienione perspektywy wymagają więc potraktowania utworów samozwrotnych nie tylko jako tekstów obdarzonych – jak mieliśmy okazję zauważyć na podstawie lektury poezji Mueller – określoną materialnością „słowną", ale i jako dzieł przenoszonych przez konkretne media. W wypadku *Pałuby* i interesującej nas dalej liryki Marty Podgórnik będzie to środek klasyczny: książka w formie woluminu. Pozostaje to oczywiście nieobojętne i dla bardziej filozoficznych ujęć autotematyzmu powieści Irzykowskiego, które odnajdujemy w rozprawie Marcina Jauksza. Jak wskazywał badacz, utwór ten był krytyczny wobec iluzyjnych form realistycznego i modernistycznego pisarstwa autobiograficznego, obnażając ich fałszywą literackość[513]. Jauksz podkreśla przy tym, że opowieść o Strumieńskim ma zamierzony charakter intymistyczny, głęboko konfesyjny – jest podmiotocentryczna, ale dyskutująca z dotychczasowymi możliwościami przedstawienia podmiotu oraz autentycznego wyrażania „ja"[514]. Dlatego też literaturoznawca tak wiele uwagi poświęca się między innymi filozofii Artura Schopenhauera, który problematyzował powiązaną z wolą pracę świadomości, jej szanse dotarcia do świata – Kantowskiej rzeczy samej w sobie – oraz samego podmiotu, uważanego przez autora *Świata jako woli i przedstawienia* za podstawowe esencjalne zjawisko[515].

Według Schopenhauera samoświadomość – przejawiająca się jako wola – daje szansę na rozpoznanie pierwszej faktycznej rzeczy samej w sobie, czyli właśnie „ja". Tym samym uznawał on podmiotowość za nieredukowalną do samych aktów wolicjonalnych – stanowiła ona raczej ich bazę, jakkolwiek możliwą do ujęcia właśnie za pomocą woli. Łączyło się to z późniejszymi epistemologicznymi nadziejami filozofa na dotarcie do reszty rzeczywistości[516]: to, co noumenalne stanowiło w jego pojęciu jedność z tym, co posiada charakter fenomenu. Badacze *Pałuby* interpretowali jednak koncepcję niemieckiego filozofa w dość prosty sposób: jak pisał Jerzy Franczak, autotematyzm rozumiany jako obecność w dziele wypowiedzi o pisaniu tego utworu – a przy tym, dopowiedzmy, oderwany od głębszych wymiarów problemu reprezentacji – faktycznie jest „uwikłany w przedstawienie". Postrzega się tu jednak owo zagadnienie nie jako kwestię filozoficzną, ale raczej jako pracę autora czy

[513] Zob. M. Jauksz, *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby" Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015, s. 314.

[514] Zob. tamże, s. 300.

[515] Tamże, s. 226.

[516] Zob. A. Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, t. I, przeł. J. Garewicz, oprac. J. Garewicz i H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 2002, s. 24-25.

autorki polegającą na „uwalnianiu się od tyranii szablonów konstrukcyjnych" i docieraniu do indywidualnych środków „panowania nad chaosem"[517]. Autotematyzm służy więc Irzykowskiemu raczej jako „narzędzie korygujące aparat poznawczy"[518].

Jak stwierdza Jauksz, w pracach Irzykowskiego zagadnienie to powraca zarówno w wymiarze „warsztatowym", jak i egzystencjalnym – przyjmuje formę świadomego, wolicjonalnego przepracowywania doświadczeń; potrzeba pisania o przeżyciach i emocjach staje się możliwością ich faktycznego zinternalizowania[519]. Doświadczenie traktuje się tu zatem nie jako nagłe, epifaniczne doznanie, ale jako coś powiązanego z mądrością życiową i kumulacją wiedzy[520], które fundowały będą świadome uwikłań i filozoficznych złudności autobiografizmu. Podobne konstatacje nie byłyby oczywiście możliwe bez odwołania do obszernej biblioteki, także tej zbudowanej z własnych dzieł[521] – *Pałuba* jasno podkreśla rolę literatury zarówno w wytwarzaniu fałszywych przeświadczeń, jak i w budowaniu bardziej adekwatnych narracji o sobie samym.

Kontekst powieści Irzykowskiego, która wchodziła także w dyskusję z realizmem i empiriokrytycyzmem[522], kierować może jednak ku jeszcze jednej istotnej kwestii. Intymizm Irzykowskiego – przekonanie o afektywnym i emocjonalnym charakterze tekstów, zawierających akty samoświadomego przepracowywania chaotycznych doznań i przeżyć „ja" – można bowiem rozszerzyć i połączyć z problematyką mediów literatury. Wydaje się bowiem, że jednym z przeoczonych źródeł namysłu nad autotematyzmem jest cała intymistyka, rozumiana jako różnego rodzaju formy pisarstwa osobistego, a zatem nie tylko autobiografia (której specyficzną realizacją jest właśnie *Pałuba*), lecz także dzienniki, listy czy ulotne notatki.

Podobne motywy – wątki sugerujące, że poszczególne formy intymistyki mają wymiar autotematyczny – pojawiały się w innych pracach cytowanej Ewy Szary-Matywieckiej[523]. Podnosiła je także Lucyna Marzec, badaczka pisząca między innymi o autobiograficznych wymiarach epistolografii, która zawsze ma odnosić się do życia, poglądów czy przeżyć

---

[517] J. Franczak, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007, s. 137-138.

[518] A. Werner, *Człowiek, literatura, konwencje*, [w:] tegoż, *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965, s. 359.

[519] Zob. M. Jauksz, dz. cyt., s. 180.

[520] Zob. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 370 – badacz opisuje tam sposoby przekuwania doświadczenia w wiedzę; por. z N. Leśniewski, *Hermeneutyka przeżycia*, „Teksty Drugie" 2007, nr 1-2. Artykuł wyjaśnia różnicę pomiędzy możliwymi ujęciami samego pojęcia doświadczenia.

[521] Zob. M. Jauksz, dz. cyt., s. 179.

[522] O powiązaniach autotematyzmu z realizmem pisałam szerzej w artykule A. Waligóra, *Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki*, „Forum Poetyki" 2019, nr 15-16.

[523] Zob. E. Szary-Matywiecka, *„Malwina", czyli głos i pismo w powieści*, Warszawa 1994.

nadawców i adresatów, autotematycznie komentując sytuację komunikacyjną, w której się znajdują[524]. Dzięki temu korespondencja immanentnie posiada wymiar autokreacyjny i autoprezentacyjny[525]. Według rekapitulującej stan badań nad listem Marzec, opracowania tematu często pomijały materialne konteksty jego funkcjonowania. Jak wskazuje, antologie i analizy teoretyczne z konieczności skupiały się na samej treści epistolografii, wspierającej badania nad życiem i twórczością pisarzy i pisarek – stanowiącej źródło wiedzy o ich osobowościach, doświadczeniach czy poglądach. Tymczasem listy (kartki pocztowe, notatki itd.) posiadają niezbywalny komponent empiryczny: przenoszone są za pomocą określonego medium, w wypadku skupionej na XX wieku ekspertyzie Marzec – przede wszystkim kartek papieru i kopert; pisane odręcznie, perfumowane, opatrywane zdjęciami czy pamiątkami pokroju zasuszonych kwiatów, listy i kartki pocztowe posiadają wymiary, których nie da się sprowadzić do suchej interpretacji skupionej na wyabstrahowanej z kontekstu treści[526].

Wydaje się zatem, że cennym przykładem w badaniu materialnych uwikłań autotematyzmu stać się mogą utwory epistolograficzne lub nawiązujące do specyficznego charakteru intymistyki. Szczególnie ciekawy może być pod tym kątem zbiór wierszy Marty Podgórnik o znaczącym tytule *Zimna książka*; pozwala on bowiem na kontekstowe odwołanie do empirycznych jakości tekstów i ich mediów między innymi właśnie poprzez motywy pisarstwa osobistego.

Liryka Podgórnik jest silnie zanurzona w autobiografizmie i emocjonalności, co świetnie widoczne na bazie poświęconych jej opracowań – znakomita większość dedykowanych jej twórczości artykułów czy recenzji koncentruje się przede wszystkim na miłosnych wymiarach owej poezji[527]. Sama autorka przyznawała zresztą, że „opowiada historię o miłości i literaturze"[528]. Pewnym wyjątkiem pozostają natomiast analizy Moniki Glosowitz i Dawida Kujawy, które – choć także poświęcone miłości – sytuują ją w kontekście emancypacji i ontologii politycznej[529]. W niniejszej rozprawie znacznie ciekawszy okaże się

[524] Zob. L. Marzec, *Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności*, „Forum Poetyki" 2019, nr 18; zob. także A. Całek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

[525] Zob. L. Marzec, dz. cyt., s. 6; A. Całek, dz. cyt., s. 173.

[526] L. Marzec, dz. cyt., s. 7.

[527] Zob. np. J. Orska, *Uroda ruchów*, „Nowe Książki" 2004, nr 7; tejże, *Piosenki niekochanej*, „Odra" 2005, nr 9; J. Żabnicka, *Nabrać ochoty*, „Czas Kultury" 2011, nr 6; J. Orska, *Literatura i miłość*, „FA-art." 2006, nr 3; J. Winiarski, *Słodka i bolesna*, „Odra" 2009, nr 3; A. Kałuża, *Aż pęknie jej serce*, „Nowe Książki" 2013, nr 1.

[528] *Tylko gdy się śmieję. Z Martą Podgórnik rozmawia Bartosz Sadulski*, „Odra" 2011, nr 3, s. 145.

[529] Zob. M. Glosowitz, *Maszyneria miłości. Marta Podgórnik*, [w:] tejże, *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019; D. Kujawa, *„Skomle we mnie suka oddana w dobre ręce". Poezja miłosna Marty Podgórnik w świetle ontologii politycznej*, [w:] *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura*…, dz. cyt.

drugi z wymienionych problemów, który – co ciekawe – stał się w analizowanym tomie pierwszoplanowy głównie ze względu na fundamentalny dla tomu emocjonalny niedobór, naznaczający sobą cały projekt.

Wydana w 2017 roku *Zimna książka* nie spotykała się z nadmiernie pozytywnym odbiorem krytycznym. Wręcz przeciwnie, publikacji zarzucano, że z charakterystycznej dla debiutującej na początku wieku Podgórnik buntowniczości, inspirowanej silnie poezją Wojaczka, pozostało już niewiele, jakby wycyzelowane teksty z omawianego zbioru wytraciły cały swój liryczny potencjał[530]. Poglądy Jakuba Skurtysa silnie korespondują jednak z tytułem samej książki, który jest absolutnie nieprzypadkowy względem charakteru zawartych w niej tekstów. Już jedne z pierwszych wierszy przynoszą informację o emocjonalnym chłodzie, wygaszeniu uczuć i wewnętrznej martwocie podmiotki („a jeśli Cię pokocham, to nie będzie dobre, / będzie zimne jak wszystko, czegokolwiek dotknę" z *Devil's fruits*[531] oraz znamienny nagłówek trzeciego tekstu, *Cold case* [ZK, 9]). „Zimno" przyjmuje w nim jednak różne formy: odnosi się do samej drogi powstawania książki, autotematycznie opisywanej jako wynikła z przebrzmiałej, niespełnionej lub niemożliwej relacji, rozpatrywanej przede wszystkim w retrospektywie. Charakteryzuje zatem teksty, których chłodne konstrukcje – wolne od charakterystycznego wcześniej dla Podgórnik zapału – budują wrażenie narracji wycofanej i cichej, a przy tym doskonale świadomej swych właściwości. W końcu jednak „zimno" ujmuje jednak stan samej rzeczywistości, z której nie da się już wykrzesać żaru; tym samym całość zyskuje specyficznie naśladowczy wymiar – oddaje stagnację i abulię, które cechują całe otoczenie podmiotki.

Tytuł *Zimnej książki* w pełni odpowiada zatem – zgodnie z bardzo podstawową interpretacją autotematyzmu Danek – właściwościom semantycznym i formalnym zbioru. Co bowiem istotne, zmysłowe doznanie zimna rozszerza się przy tym – zarówno w nagłówku, jak i na przestrzeni samych tekstów – na materialne właściwości książki. Działa to nie tylko na prawach metafory (dotycząc wygaszonych emocji i świata, który okazał się dla bohaterki nieprzyjazny), ale i możliwie jako bezpośrednia deskrypcja fizycznego medium: pomyślmy o książce jako empirycznym przedmiocie, który nie emituje własnego ciepła. Ponadto tomik ten opatrzony został minimalistyczną okładką utrzymaną w tonacji bieli i szarości, zawierając

[530] Zob. J. Skurtys, *Ania z Odczarowanego Ogrodu*, „Mały Format" 2017, nr 11, online: http://malyformat.com/2017/11/krytyka-negatywna-5-ania-odczarowanego-ogrodu/, dostęp: 5.11.2021.

[531] M. Podgórnik, *Zimna książka*, Stronie Śląskie 2017, s. 8. Dalej cytaty z owego tomu oznaczam w tekście skrótem ZK z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

także grafikę przymkniętego oka; w tym sensie jedyny „ciepły", barwny akcent obwoluty ma w *Zimnej książce* tytuł, zapisany czcionką w szkarłatnym odcieniu.

Ważne w kontekście zarysowanego wcześniej kontekstu intymistyki okazuje się w przypadku omawianego zbioru także to, jak chętnie i w jaki sposób wykorzystuje się w nim różne formy epistolograficzne. Większość tekstów kierowana jest bezpośrednio do adresata (lub rzadziej, mnogich adresatów), co mogłoby czynić z analizowanego tomu nie zbiór zamkniętych, wspomnieniowych form, ile wiązkę komunikatów, jakkolwiek rzadko oczekujących reakcji – zarówno konkretnego odbiorcy, do którego często zwraca się tu w drugiej osobie liczby pojedynczej, jak i całej wirtualnej publiki[532]. Niemniej wielokrotnie pojawiają się tu motywy pisania „do kogoś": wysyłania listu, oglądania pocztówek czy – rzadziej – wiersze zawierające informacje o samym procesie swego powstawania.

Spójrzmy na wspomniany już *Cold case* [ZK, 9]:

Tadeusz w Zurychu. Piszemy do siebie. Jak u *mnie*, jak u *ciebie*? Jest jak jest, nic więcej. Gdzieś obok nas rozpadła się miłość, a może tylko komuś przeciekła przez ręce.

W tańcu makabr powtórzeń straciliśmy serce do tych przyziemnych i koniecznych spraw: po wyjściu z toalety trzeba umyć ręce. A skoro to kasyno, zdajmy się na traf.

Ni mniej, ni więcej; mnie, Ciebie i miast, których elity za dach mają niebo. No tak, *sky is the limit*, pakt zwarty naprędce pomiędzy odczytami gwiazd konferencji, pomijanej w snach.

A jeśli ścianka z cegieł daje się rozwalić ot tak, bez użycia narzędzi, bez siły, bo tak naprawdę była ścianką z dykty, przepierzeniem broniącym dawno zblakłych spraw?

Raz popchnij ją, mój miły. Nie myśl, tylko spraw.

Warto zwrócić już na wstępie uwagę na to, jak konsekwentnie Podgórnik wyróżnia w przytoczonym tekście (oraz innych utworach ze zbioru) zaimki osobowe. Zapis od wielkiej litery nie jest charakterystyczny dla polszczyzny. Jedyne sytuacje komunikacyjne, w których przyjmuje się taki sposób zapisu, łączą się właśnie z szeroko pojmowaną epistolografią, zarówno osobistą, jak i oficjalną. W tym sensie analizowane dalej teksty poetki zyskują charakter intymistyczny już dzięki samym zabiegom typograficznym. Jednocześnie jednak już w przytoczonym *Cold case* znakomicie widać, w jak niewielkim stopniu – mimo częstego

[532] Karolina Felberg-Sendecka w kontekście typowego dla Podgórnik dedykowania i adresowania tekstów oraz włączania do nich nazwisk znanych postaci zauważała, że gesty takie stanowią przemyślaną autotematyczną grę (pokrewną nieco tej prowadzonej w liryce Tkaczyszyna-Dyckiego): jak pisała badaczka, „Podgórnik co rusz mobilizuje nas do poznania całej masy swoich znajomych, a jednocześnie częstuje ostentacyjnym «nic o mnie nie wiesz»" – K. Felberg-Sendecka, *Fantomowy nadmiar (kilka uwag o mocno zestresowanych barkach)*, w: *Jakieś rozwiązania*, red. P. Śliwiński, Poznań 2016, s. 142. Na autokreacyjne zabiegi poetki wskazywała także Agnieszka Czyżak, zob. *Rezydencja poezji. O liryce Marty Podgórnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33, s. 44 i dalsze.

ustanawiania wirtualnych i konkretnych adresatów – teksty te wyczekują na czytelnicze, lekturowe odpowiedzi, a może raczej w jak ograniczonym zakresie je projektują.

Choć zacytowany utwór mocno akcentuje rolę komunikacji między dwoma osobami – nie bez powodu „mnie" i „ciebie" zostały już w pierwszych linijkach wyróżnione kursywą – liryk przynależy raczej do dość klasycznie rozumianej poezji konfesyjnej, czego nie zaciera ani zarysowane w tekście „nas" („piszemy do siebie", „gdzieś obok nas rozpadła się miłość"), ani też puenta w trybie rozkazującym, wzywająca do podjęcia określonych działań („raz popchnij ją, mój miły. Nie myśl, tylko spraw"). Wydaje się zresztą, że podobne paradoksalne wobec epistolograficznego charakteru tomu gesty pojawiają się na przestrzeni wielu wierszy. Pomyślmy tu na przykład o *Szwajcareczkach* i mocnym przeciwstawieniu „ich" – „nam": „i co naprawdę wiedzą o nas one, oni?" [ZK, 20] – albo o *Nowym wspaniałym świecie* i znamiennych wersach: „nie wstawię słów wyznania, / bo wyznanie wiary nie jest kompletowane dla was, czytelnicy" [ZK, 23].

Wiersz odwołuje się tym samym wyraźnie do chęci przebicia wszelkich międzyludzkich i językowych barier: namawia się do „rozwalenia" ścianki z cegieł. W trzeciej strofoidzie pojawia się także dosadne otwarcie perspektywy, lokowane przede wszystkim przez motywy „usuwania dachu" („*sky is the limit*"). Jednocześnie brutalne „rozwalanie" ograniczeń czy „rozpadanie się" uczucia tonowane jest przez samą podmiotkę: miłość być może nie tyle uległa zniszczeniu, ile „przeciekła przez palce", zaś mury, które wcześniej wydawały się solidne i niemożliwe do sforsowania, nagle okazują się zaledwie „ścianką z dykty". Podobne przeakcentowania, mieszczące się w obrębie wspólnego pola skojarzeń, nie mają jednak wspomnianego dynamicznego potencjału. Wręcz przeciwnie, wymiana czasowników na „słabsze" nie funduje efektu w postaci zniesienia przeszkód (komunikacyjnych, emocjonalnych), lecz wypracowuje efekt rozmycia całości, jej ochłodzenia – wszak mamy do czynienia z „cold case".

Podobne formalne „ochładzanie" tonu, w omówionym liryku widoczne także na przykładzie stonowanych, wyciszonych współbrzmień w klauzulach strofoid, przywołuje się bezpośrednio w innych tekstach. Zerknijmy do tytułowej *Zimnej książki* [ZK, 22]:

Pewnego popołudnia spytasz nieuchronnie, czy jestem starą panną, bo nie wierzę w miłość.

Nie wierzę w miłość, malowany chłopcze. Kredyty we frankach, stopy procentowe, i całą tę drakę z ciążą zagrożoną

i oddziałami patologii ciąży.

Żadnej nocy nie przysunę Ci szyi do noża, bo żadnej nocy nie spędzamy razem. Jedno, co z tego będzie: całkiem zimna książka, płód a priori skazany na lodówkę wspomnień.

A ząbkowane ostrza, wychylone ostrza? Schowam siebie na wcześniej. Schowam je na wcześniej. I we śnie będę straszyć pielgrzymów

Jak zorza, która się ukazuje dziś w pustynnym mieście.

Tekst ten ma w autotematycznym geście bezpośrednio wskazywać na proweniencję omawianego zbioru wierszy, odwołując się jednocześnie do ekonomicznych kontekstów miłości. „Kredyty we frankach" i „stopy procentowe" zestawione są w wyliczeniu z ciążą zagrożoną, czym autorka sugeruje, że nie tylko sama reprodukcja, ale i uczucia powiązane są z rachunkiem zysków i strat. Później czyni ona zresztą supozycję, że faktycznym owocem opisywanych doświadczeń jest nie dziecko, ale sama literatura („jedno, co z tego będzie: całkiem zimna książka, płód a priori skazany na lodówkę wspomnień"). Ponownie buduje to wrażenie chłodu, kojarząc się z zastępującą żywe uczucia zimną kalkulacją[533]. Motyw ten fundowany jest zresztą nie tylko przez odwołanie do operacji giełdowych, w których sprytnie usiłuje się przewidywać nadchodzące trendy, ale i – nie wprost – do „zemsty na zimno". Ostrze noża – w domyśle: chłodne ostrze – usuwane się z planów na przyszłość, „bo żadnej nocy nie spędzamy razem". Zarazem wciąż w ciekawym trybie paradoksalnej retrospekcji planuje się czyny: „schowam siebie na wcześniej", „schowam je na wcześniej", „będę straszyć pielgrzymów". W tym sensie beznamiętność opisywanych sytuacji, stanowiących bądź co bądź erotyczną grę wymiany pomiędzy kochankami, koresponduje wyraźnie z zarysowaną w pierwszych strofoidach utratą wiary w uczucie. Zimno funkcjonuje tu więc ponownie na rozmaitych poziomach, skrytych i jawnych.

Podobne, jeszcze jaśniejsze deklaracje autotematyczne odnajdujemy w dalszych tekstach z analizowanego tomu, na przykład w *Linie* [ZK, 24]:

Jak blisko można zejść ze swojej linii interpretacji? Pyta smutny pieniacz,
Autor symfonii odegranej w ballo. O ile jeszcze zechcesz mi pożyczyć
Konkretną kreskę, coraz mocniej małą, jak nasze och i jeszcze
I że by się chciało.

A gdy andante napisane z errat? Ciemna opera w półmuszli półwzruszeń.
I Ciebie wcale nie ma. Tuszę, że przez schemat udało Ci się przedrzeć
Do naprawdę kruchej.

A w kruchcie światła nijak. Uświadczysz, być może, ciut łąki kolorowej na
Zimnej pocztówce. Kaganki i krużganki, zimne także w Tobie,

[533] Na podobne motywy w poezji Podgórnik – z ekonomią powiązane głównie przez obserwację o postmodernistycznym konsumpcjonizmie – wskazywała Elżbieta Winiecka w tekście *„Maszyna do lodu"*, „Czas Kultury" 2006, nr 5-6.

I w ten jedyny, jeden sposób - ludzkie.

Pierwsze strofoidy liryku właściwie wprost ujmują proces pisania. Z jednej strony odwołują się w tym do wspomnianej już, nieco solipsystycznej konstrukcji podmiotki („jak blisko można zejść ze swojej linii interpretacji?"). Zastosowanie „bliskości" nie tylko odwraca utartą frazę (odchodzenia od czegoś lub kogoś daleko), sugerując ograniczenie radykalnych interpretacyjnych gestów; stanowi także pytanie o możliwość osiągnięcia prawdziwej intymności, faktycznego porozumienia. Szanse te są zaś zapewne niewielkie: sugeruje to „pożyczanie kreski", która jest „coraz mocniej mała", zakończone współbrzmiącą z ową małością puentą „i że by się chciało".

Obserwujemy tu zatem korespondencję pomiędzy stanem egzystencjalnym podmiotki, wyznaczanym przez osłabione popędy i pragnienia, a „malejącą kreską", odwołującą się być może do konturu poetyckiej opowieści. Erotyczne, seksualne wykrzyknienia „och" i „jeszcze", współgrają ze stopniowo blednącą wyrazistością stylu: pozbawione wykrzykników zapewniającym im entuzjastyczny wygłos, okazują się w istocie mdłe i pozbawione zaangażowania. Osłabienie tonu zauważamy jednak i wcześniej: pieniacz jest „smutny", symfonia odgrywana „w ballo", zaś „andante" – rytm spokojny – napisany jest z errat: budują go jedynie poprawki i uzupełnienia obecnych już tekstów, nie wnosi ono niczego nowego. Stronniczość perspektywy „ja", ograniczonej wyłącznie do punktu widzenia podmiotki, zaczyna tu zaś współgrać z zacienieniem sceny, jakby zdawano sobie tutaj sprawę z wybiórczości opisywanych emocji, niegdyś zapewne gorących i burzliwych: opera odgrywana jest w „półmuszli półwrażeń", jakby pozostała część sytuacji lirycznej została z premedytacją zasłonięta i pogrążona w milczeniu.

Konsekwentne tonowanie i wyciszanie wierszy owocuje więc zanikiem: na płaszczyźnie sensów kończy się to wycięciem z pola widzenia wszystkich żywszych wrażeń – wystudzeniem afektów – zaś w przypadku kontaktów z drugim człowiekiem doprowadza do ostatecznej anihiliacji. Jak bowiem czytamy w ostatniej strofoidzie, „i Ciebie wcale nie ma". Podobne zabiegi obnażają więc naznaczającą cały projekt kruchość: niestabilność kondycji samej podmiotki oraz ulotność wszystkiego, co niepodatne na schematyzację. „Kruchość" prowadzi zaś do „kruchty", która sugeruje zamknięcie „ja" na zredukowanej, ograniczonej poetyckiej scenie. Jedynym motywem otwierającym ową duszną i przytłaczającą sytuację jest zaś jedynie „ciut łąki kolorowej na / Zimnej pocztówce". Powrót do intymistyki wzmacnia tu tylko efekt wyobcowania i alienacji: pocztówka jest „zimna" jak cała książka. Jednocześnie jednak pojawia się tu wyraźna sugestia – wracamy do rozpoznań Lucyny Marzec dotyczących

materialnych komponentów epistolografii – że pocztówka ta niesie ze sobą nie tylko ładunek „semantyczny". Trwa bowiem nie w postaci figury określonych sensów – jako metonimia zapisanych wspomnień – lecz jako łut koloru w rzeczywistości, w której zapadł nieprzyjazny mrok.

Podgórnik traktuje zatem pocztówkę nie jako medium znaczeń, ale jako materialny rekwizyt, który powinien przenosić określone afektywne jakości. Nie dzieje się tak jednak dlatego – pozostańmy w orbicie tytułu – że literatura nie ma możliwości przenoszenia zmysłowych doznań. Ostatecznie bowiem *Lina* sugeruje, że budowany nieustannie chłód – emocjonalny i poetycki – jest czymś niesłusznie odsuwanym z pola widzenia namysłu nad uczuciami. Zimno, które fundują krużganki i – paradoksalnie – kaganki, czyni je w „jedyny, jeden" sposób ludzkimi. Poetka zwraca zatem uwagę na chłód jako niezbywalny komponent egzystencji, który także powinien znaleźć dla siebie wyraz w literaturze. Jednocześnie jednak inne wiersze zebrane w analizowanym tomie wykazują skrajną nieufność autorki wobec słów i ich możliwości reprezentacji, z którymi jednak nie próbuje w żaden sposób walczyć.

Stąd charakter sporej części *Zimnej książki* wyznaczają zmagania z opornością medium języka, jak w *Czternastu minutach*: „tyle powstaje ten wiersz. Powinien być Twoim wierszem, / moje są zbyt słabe, być móc dorównać doświadczeniu, / zmierzyć się formalnie z tak szumnie zwanym życiem" [ZK, 26]. Być może z problemem reprezentacji radzi sobie więc podmiotka poprzez świadome usunięcie z pola widzenia wszystkiego, co cechuje „prawdziwe życie" – całego bogactwa przeżyć czy wrażeń. Zamiast tego wybiera ona skupienie na resentymentalnym bezruchu i emocjonalnej obojętności, które – w całej ich stagnacji – daje się oddać zgoła łatwo przez martwy język i „słabe wiersze"[534]. Stąd nawet opisywane przez „ja" podróże – problematyka epistolografii nie jest tutaj lokowana jedynie poprzez fascynację bohaterki sferą uczuć; pisze ona listy także dlatego, że często zmienia miejsce pobytu – mają wymiar boleśnie jednostajny. Jakkolwiek zatem Podgórnik odwołuje się przy tym nierzadko do różnie pojmowanego doświadczenia kobiecego – poza nawiązaniami do ciąży i seksu są to także szersze nawiązania do cielesności, w tym mitów urody – w *Zimnej książce* nie służą one emancypacji: są przede wszystkim biernymi konstatacjami stanu rzeczy, które podatne są na reprezentację w niedościgającej życia literaturze. Istotne z perspektywy autotematycznej wątki tego typu zawiera liryk *Baby Jane* [ZK, 27]:

[534] Monika Glosowitz zauważała, że nawiązania Podgórnik do zużytych dyskursów i miłosnych klisz nie mają charakteru zestetyzowanego studium, ale przeciwnie – demonstrować maką ciągłe poszukiwanie tego, co „na serio". W tym sensie *Zimna książka* może stanowić pokazowy rewers tych poetyckich zamierzeń, które miałyby na celu wypracowanie „poważnych" konstatacji. Zob. M. Glosowitz, *Maszyneria miłości: Marta Podgórnik*, [w:] tejże, *Maszynerie afektywne*…, dz. cyt., s. 118-119; por. z J. Orska, *Literatura i miłość*…, dz. cyt.

No i piszę naszą historię, przebierając w słowach
Najlepsze z sukienek, mam dwie, mógłbyś je zdejmować
Przed lustrem. Ono znaczyłoby ciemność, która
Wrednie się zamknie nad Tobą, nade mną. Usta otworzę.
Nie boję się kryształków szkła, nie są zbyt szkodliwe.

Oczy pokrywa łaska katarakty. Czemu się dziwię?
Miłosierdziu faktów. Jesteś nie pierwszy, ani nie ostatni.
Nie stać nas na pejzaże, trzymajmy się aktów.
Lecz zdumienie przychodzi jak kelnerka z książką do
Podpisania. Bosko, masz swoje zadania. I hejże, baw się
Książko do zapamiętania. Poważnie, nie wiem, czy
Lubię tę książkę; w brytfannie przeczuć utknął mój
Blady pieniążek. Dalejże, mój ułanie! Masz całe trzy zdania.

W przytoczonym tekście ujawnia się bowiem stosunek podmiotki do książki, której jest jednocześnie autorką i bohaterką. Podwójność ról sugerowana jest chociażby przez obecność stwierdzeń pokroju „piszę naszą historię" czy motyw kelnerki przynoszącej książkę do podpisania – wprost informują one, że podmiotka jest pisarką. Z drugiej strony jednak w finalnym wersie utworu wyrażone zostaje przekonanie o tekstowym charakterze całości („masz całe trzy zdania"). Nastawienie „ja" do własnej twórczości jest tu jednak równie negatywne, co wysuwane wobec niej obiekcje krytyczne: „poważnie, nie wiem, czy / lubię tę książkę". Tytułowe „zimno" powraca więc ostatecznie jako stosunek samej figury autorki-bohaterki do tekstu. Autotematycznie zauważa ona bowiem, że nie jest to dzieło, które można obdarzać wybitnie ciepłymi uczuciami. Dzięki temu tytułowy chłód ogarnia każdy możliwy do interpretacyjnego wyróżnienia poziom tekstu: przede wszystkim dostarcza go rzeczywistość, z którą cały czas boryka się bohaterka – świat jest pełen rozczarowań, pustki i tęsknoty.

Konstruowany jest on także poprzez nieustanne tonowanie dykcji, osłabianie wyrazu i ostateczne odzieranie tekstów z emocji. Efekt taki budowany jest także dzięki dość wyraźnej schematyczności zawartych w omawianym zbiorze tekstów: niemal wszystkie zebrane w *Zimnej książce* wiersze zachowują porządek poetyckiej prozy, z nonszalanckimi, jazzującymi i rzucanymi jakby od niechcenia współbrzmieniami w klauzulach wersów lub strofoid. Powtarzalność taka, wypływająca także z powracających motywów (podróży, miłości, ubrań), daje w efekcie nudę – stupor wzmacniany jest zaś jeszcze autokrytycznymi konstatacjami podmiotki, które informują nie tylko o charakterze samego tomu, lecz także wyznaczają stosunek „ja" do własnych wyznań. Prezentowana książka okazuje się zatem wielotorowo zimna, ponieważ na każdym z jej poziomów zabrakło żaru.

Jak ostatecznie dowiadujemy się z samych jej kart – jedną z głównych przyczyn takiego stanu rzeczy mógł być niedobór także samego autorskiego zapału, i może dlatego omawiany

zbiór ma wymiar cokolwiek nihilistyczny. Spójrzmy bowiem na znamienny utwór *XXS* [ZK, 43]:

> Nie muszę czytać Książki, żeby się domyślić,
> O co w tym wszystkim chodzi. Palto mi obmierzło,
> Obłazi frędzelkami, przeklęte paprochy form
> Obecnych i dawnych. Podwieczorek stygnie, więc
>
> Minął czas na fochy. Zanim świat mi zbrzydnie,
> Gramofon zbudzi duchy, złe, zamknięte w skrzydle
> Północno-wschodnim zamku. Uprzedzałam
> Nieraz krnąbrną służbę, by nie oszczędzać na
>
> Kropidle. Teraz zapinam sztywną kryzę, gładzę
> Płową suknię, wyciągam garści włosów, których
> Nikt nie upnie, wlewam wodę do wiadra i wydycham
> Lód. Tak się kończyły, podobno, imperia.

Przytoczony wiersz niejako streszcza w sobie całą kondycję podmiotki, która ostatecznie staje się figurą całkowicie nieprzyjazną. Zajmuje ją nieustanna autostylizacja, w tym wypadku – na panią nawiedzonego zamczyska (koresponduje to nieco z „ubraniowymi" wątkami z poprzednich tekstów czy wymownymi *Szwajcareczkami* oraz *Karyną i Dżesiką*). Jej jednoczesne wyalienowanie ze świata, wyższościowy stosunek do otoczenia oraz – stanowiące jakby przeciwwagę – nieustannie powtarzane wyrazy tęsknoty za lepszym światem zostają doskonale podsumowane w przytoczonym utworze, gdzie godne krytyki okazują się w zasadzie wszystkie składowe codzienności: odzież niszczeje i uwiera, jedzenie stygnie, włosy wypadają, służba jest krnąbrna. Podobnie negatywny obraz zostaje uzupełniony przez obraz oddechu przypominający nieco Andersenowską Królową Śniegu: zamiast parować na mrozie, wydobywające się z ust bohaterki tchnienie zamienia się w lód.

Podmiotka pozostaje przy tym w pełni świadoma tego, jak bardzo odpychający jest jej portret, lecz nie zamierza temu przeciwdziałać: cała zawarta w *Zimnej książce* niechęć i obcość ostatecznie czynią z niej postać niemal karykaturalną, baśniową i – mimo wszystko – odczłowieczoną[535]. To dlatego nie musi ona „czytać Książki", aby „wiedzieć o co chodzi": cały zapisany w autotematycznym tomiku chłód jest bowiem analogiczny do jej obojętności i wycofania. Specyficzny zapis przytoczonych słów, gdzie wolumin zapisany jest wielką literą, także posiada określone konotacje interpretacyjne: omawiany zbiór zostaje przez nią samą uwznioślony czy wyróżniony, choć paradoksalnie znosi ona potrzebę istnienia owej książki

[535] Być może łączy się to z faktem, na który zwracał uwagę Dawid Kujawa – miłość zakłada produkcję podmiotowości, indywiduację; zarazem jednak jest ona samym rdzeniem wspólnotowości. W tym sensie ujęte w *Zimnej książce* problemy z miłością – jej brakiem, utratą lub zanikaniem – można rozważać właśnie w odniesieniu do omawianej kondycji samej podmiotki. Zob. D. Kujawa, *„Skomle we mnie suka oddana w dobre ręce"*…, dz. cyt., s.189-192.

jako takiej – całą wiedzę posiadła już przecież przed lekturą, zaś czytelnicy i czytelniczki, jak dowiedzieliśmy się już wcześniej, i tak niczego nie mogą z niej wynieść.

Tym samym *Zimna książka*, jakkolwiek przez samą podmiotkę-autorkę uznawana za dzieło nieudane czy wręcz nieproszone, pozostaje utworem wielowymiarowo autotematycznym. Być może jednak jej chłód, rozumiany także jako brak poetyckiej energii, jest tu czymś nie tylko świadomym, ale i zamierzonym – jakby ten jeden raz nie tyle literatura dościgała życie, ile życie zwalniało na tyle, by literatura mogła je pochwycić. Choć jest to konstatacja niewesoła, koresponduje znakomicie z charakterem omawianego tomu – światem „odczarowanej" bohaterki.

Powtarzać „się"

Autotematyczne odniesienia do materialnych wymiarów tekstu nie wyczerpują się oczywiście w ramach klasycznych, analogowych dzieł literackich. Początek XXI stulecia zaowocował w sztuce rodzimej prężnym rozwojem twórczości cyfrowej i cybernetycznej, wykorzystującej nowe nośniki utworów oraz oryginalne sposoby ich kreowania. Choć zainteresowanie możliwościami e-poezji okazało się w dużej mierze efemeryczne, przez pewien czas wydawała się ona znaczącą odmianą od tej pisanej i kolportowanej tradycyjnie. Jak wskazuje Urszula Pawlicka, podsumowująca rozwój cyberliteratury w Polsce, właściwa historia e-literatury zaczynać miałaby się w 2005 roku, wraz z założeniem grupy Perfokarta, która zajmowała się poezją tzw. „mixed media", czyli wykorzystującą możliwości rozmaitych mediów cyfrowych[536]. W 2011 roku powstał natomiast Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, którego założyciele – Łukasz Podgórni i Leszek Onak – skupiali się jednak znacznie bardziej na literaturze cyfrowej niż cybernetycznej (interesowała ich raczej kultura sieci niż sposoby sterowania tekstem idiomatyczne dla nowych mediów)[537].

Pawlicka zauważała także, że przejawy związków poezji z nowymi mediami nigdy nie były jednowymiarowe. Choć na początku XXI wieku pojawiły się w tym zakresie praktyki całkiem nowe – co ciekawe, często wykorzystujące istniejące już koncepty i aranżujące je za pomocą odmiennych środków wyrazu – twórczość cybernetyczna nie wyzwoliła się do końca ze związków z tradycyjnymi formami literatury i zbudowaną na ich podstawie wizją literackości. Wręcz przeciwnie: nawiązania do technologii pojawiały się w tekstach

[536] Zob. U. Pawlicka, *Polska poezja i nowe media po roku 2000*…, dz. cyt., s. 198.
[537] Tamże, s. 199.

analogowych i *vice versa*, tomiki cyfrowe potrafiły respektować porządki klasycznej twórczości drukowanej[538]; relacje pomiędzy literaturą „starych" i „nowych" mediów opierały się zatem w dużej mierze na przepływach inspiracji: formalnych (na przykład hipertekstowość), treściowych (nawiązania do kultury internetowej) oraz możliwych przekładach z jednego nośnika na drugi (jak chociażby *Pył/Łyp* Miłosza Biedrzyckiego).

Biorąc przy tym pod uwagę charakter podsumowywanych przez Pawlicką nowomedialnych proklamacji – Manifestu Poezji Cybernetycznej i Manifestu Rozdzielczości Chleba – zauważyć należy, że idee krzewione przez oba środowiska nie cechowały się długotrwałą żywotnością. Jakkolwiek częściowo przeniknęły one do produkcji literackiej, główny nurt polskiej poezji po krótkim okresie zachwytu technologicznymi eksperymentami powrócił do skupienia na wciąż dominujących formach twórczości analogowej – choć, podkreślmy, liczne motywy nowomedialne i technologiczne stały się z czasem jej istotnym elementem. Część z nich wiązała się bowiem z teoriami obecnymi już w humanistycznym polu: automatyzacja wiersza, przekonanie o jego generatywnym charakterze i wizja poety jako cyborga lub programisty[539] korespondowały ze zmieniającą się wizją literatury jako takiej oraz posthumanistycznymi, nowomaterialistycznymi inspiracjami, zaś źródeł cybernetycznej poezji analogowej możemy doszukiwać się w ubiegłych stuleciach[540]. W tym sensie stwierdzenie, że wiele inicjatyw internetowych służyło w dużej mierze za alternatywne platformy życia literackiego – opartego zwykle na zasadach wolnego dostępu, w domyśle warunkującego przynajmniej częściową niezależność od mechanizmów rynku – nie zaś za przestrzenie awangardowych eksperymentów, wydaje się całkiem zasadne[541].

Warto przy tym zauważyć, że większość reprezentantów i reprezentantek wskazanych nurtów cybernetycznych i cyfrowych była – po pierwsze – inspirowana nie tylko możliwościami technologicznymi oferowanymi przez nowe media czy charakterem kultury internetowej, ale także innymi eksperymentalnymi formami wyrazu. Jednym z bardziej symptomatycznych przykładów wydaje się tu Zenon Fajfer, autor kojarzony nie tylko z e-poezją, ale przede wszystkim ze wspominaną już liberaturą – twórczością zwracającą

[538] Tamże.

[539] Tamże, s. 201 i dalsze; zob. także E. Kilian, *Roman Bromboszcz jako poeta-cyborg. Narzędzia i techniki współczesnego twórcy*, [w:] *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, pod red. D. Gałuszki, G. Ptaszka, D. Żuchowskiej-Skiby, Kraków 2016.

[540] Na podobne zależności wskazywała Anna Kałuża, pisząc o mediach pracujących „wewnątrz" innych mediów, zob. taż, *Od „nowej nowej" poezji do „nowej" poezji i z powrotem*, „Postscriptum Polonistyczne" 2014, nr 2 (14), s. 95-96.

[541] Wystarczy zauważyć – a zauważali to sami artyści i artystki – że liczne utwory publikowane na owych platformach nie straciłyby nic przy przekładzie na tradycyjne media analogowe; pomyślmy tu na przykład o jednym z wczesnych przykładów podobnej twórczości, czyli *Clubbingu* Kamila Brewińskiego. Zob. także M. Staśko, *Cyberpoeci gardzą awangardą*, „Opcje" 2015, nr 4 (101).

szczególną uwagę na swój nośnik. Oczywiście w pewnym sensie w zakres liberatury wchodzą zatem projekty literackie zainteresowane nowymi mediami[542]. Praktyki Fajfera nie kończyły się na wyzyskiwaniu szans komputerowego oprogramowania – wykorzystywały one materialność medium w najróżniejsze sposoby (dość wspomnieć utwory poety takie jak *Spojrzeć przez ozonową dziurę*, wydane w formie butelki skrywającej kartkę z tekstem, czy *(O)patrzenie*, wydrukowane w książce z urwanym rogiem).

Większość poetów i poetek powiązanych z Perfokartą, Rozdzielczością Chleba czy innymi przedsięwzięciami tego typu z czasem skierowała się zresztą, jak zostało już zauważone, w stronę poezji pojmowanej bardziej tradycyjnie, jakkolwiek trudno przekonywać, by kwestia mediów i kultury internetowej całkowicie zniknęła z ich pola widzenia – być może należałoby zastanowić się, czy współczesna sztuka jest w stanie całkowicie się bez takich wątków obyć. Wskazany transfer inspiracji pomiędzy kulturą sieciową – która przestała już stanowić alternatywną rzeczywistość relatywnie niewielkiej grupy osób, stając się pełnoprawną, a wręcz domyślną formą kulturowego funkcjonowania w zachodnim świecie – wydaje się zatem raczej stanem wyjściowym współczesnej literatury. Jeśli nawet nie wykorzystuje ona pełni możliwości oferowanych przez nowe media, to w każdym razie funkcjonuje w ogromnej mierze właśnie w ich przestrzeni. W tym sensie liczne rozróżnienia budowane na początku XXI wieku (na przykład kreślące różnice zachodzące pomiędzy „literaturą w internecie" a „literaturą internetu"[543]) wydają się nie mieć dziś racji bytu[544], także ze względu na obserwację z zakresu socjologii literatury. Przestrzeń cyfrowa, uznawana początkowo za możliwie bardziej egalitarną od analogowej, szybko okazała się równie pełna napięć i wykluczeń[545], zaś dominujące dziś formy twórczości internetowej, takie jak poezja instagramowa, mają niewiele wspólnego z artystycznymi koncepcjami Perfokarty czy Rozdzielczości Chleba.

Dla potrzeb niniejszej rozprawy należy oczywiście zastanowić się, jakie istotne *novum* wnieść mogła twórczość cybernetyczna do myślenia o autotematyzmie, albo jakie szanse mogła zaoferować poetom i poetkom zainteresowanym autoreferencjalnością. Jak wskazano już we

[542] W tym miejscu powrócić należy do zależności wskazywanych już przez Aleksandrę Kremer: wytyczenie granic pomiędzy poezją wizualną, konkretną a liberaturą nigdy nie było łatwe i może być – w gruncie rzeczy – niemożliwe. Próby różnego typu definicji i klasyfikacji pojawiają się jednak w pracach Katarzyny Bazarnik, zob. np. *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod red. M. Dawidek-Gryglickiej, Kraków 2005. Zob. także *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

[543] Rozróżnienie to zaproponował Piotr Marecki, zob. *Liternet: literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.

[544] Zob. P. Chorzewska, *Współczesny liternet – zjawiska i wektory*, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-76/artykul/wspolczesny-liternet-zjawiska-i-wektory, dostęp: 15.01.2022.

[545] Zob. M. Staśko, *Cyberpoeci gardzą awangardą*…, dz. cyt.

wstępie, narzędzia podsuwane przez nowe media – takie jak możliwość określonego programowania tekstów – okazują się dla praktyk metarefleksyjnych otwierające; warto przypomnieć tu *wiersz doskonały* Krystyny Miłobędzkiej, któremu środki cyfrowe umożliwiłyby osiągnięcie pełnej autotematyczności.

Trzeba jednak zauważyć, że choć twórczość cybernetyczna wykazywała głębokie inspiracje modernizmem i awangardą – przede wszystkim dzięki samej idei eksperymentu i eksplorowania możliwości formy, w tym formy medialnej[546] – autotematycznych projektów jest w niej stosunkowo niewiele, lub pojęcie autotematyzmu możemy na jej potrzeby rozszerzyć do tego stopnia, że przestaje być ono poręczne. Owa paradoksalna zależność wynika z faktu, że wiele projektów cyfrowych działa na zasadzie hipertekstu, czyli struktury niesekwencyjnej. Podobne teksty nie zakładają zatem jednego, linearnego sposobu czytania – co jednak istotne z punktu widzenia badań nad metarefleksją, każdorazowy wybór lekturowej ścieżki podobnego dzieła odsyła do innego miejsca tego samego dzieła, co czyni je specyficznie samozwrotnym na samej przestrzeni kompozycji. Z kolei wszelkie utwory synestezyjne, na czele ze słynnymi *soundpoems* Jörga Piringera – dziełem nawiązującym do literatury konkretnej, opartym na koncepcie „mówiących" głosek – zachowują wyraźną korespondencję pomiędzy różnymi zmysłowymi wymiarami odbioru jednego zjawiska, co także pozwala zaklasyfikować je jako w pewien sposób autotematyczne. Jednocześnie twórczość cyfrowa i cybernetyczna pełna jest utworów najogólniej metarefleksyjnych, także w kontekście swojej intertekstualności; pomyślmy tu chociażby o *Bletce z balustrady* Leszka Onaka zbudowanej na szkielecie *Nogi* Tadeusza Peipera czy też *Oczach tygrysa* Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórniego, inspirowanych słynnym utworem Williama Blake'a.

Choć zatem e-poezja inspirowana była w ogromnej mierze przez twórczość modernistyczną i awangardową, jednocześnie – tu za Aliną Świeściak – trudno przekonywać, by w obliczu zmieniającej się sytuacji komunikacyjnej teza o jej jednoznacznie eksperymentatorskim, redukcyjnie estetycznym charakterze dała się utrzymać[547]. Nowe media

[546] Nie bez przyczyny Alina Świeściak zauważała, że – tu za Lvem Manovichem – technologia zamiast motywować do powstawania nowych form wyrazu, eksplorowała raczej możliwości tych starych. Dalej badaczka stwierdzała jednak, że o ile eksperymenty formalne cyberpoetów i cyberpoetek można uznać za praktyki awangardowe, o tyle zmiana całej sytuacji komunikacyjnej – skupienie podobnych projektów na sposobach zarządzania informacją i problematyce samej medialności – nie ma już wymiaru awangardowego. W tym sensie na e-literaturę można patrzeć niejako dwutorowo: pod kątem czysto estetycznym (nieco redukcyjnie) oraz w kontekście procesów komunikacyjnych. Zob. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum polonistyczne" 2014, nr 2 (14); L. Manovich, *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy" 2001, nr 35-36.

[547] Zob. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?...*, dz. cyt.; zob. także. M. Pisarski, *Granice teorii*, w: tegoż, *Wanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013. Badacz twierdzi tam, że liczne literackie

wymusiły refleksję nad samymi sposobami odbioru sztuki, a co za tym idzie – przesunęły akcent z poszukiwania ideałów wsobnej, samozwrotnej modernistycznej formy. Większość młodych poetek i poetów kierowała się raczej w stronę dyskusji z kulturą sieciową (na przykład w inspiracji *glitch artem* czy *waporwave*), tworzenia wierszy-memów (generator *Jan Pegazus Drugi puszczał krótkie statusy*) albo tekstów odwołujących się do nowych sposobów komunikacji (*Pamiętne statusy* Podgórniego). Wreszcie spora część autorów i autorek zafascynowana była eksperymentami zaangażowanymi społecznie; modelowym przykładem stać się mogą *Firmy* Piotra Puldziana Płucienniczaka, ale i jego wcześniejszy *Marsz na ROM*. Jakkolwiek podobne projekty skrajnie wyzyskiwały estetyczną formę komunikatów, czyniły to raczej w geście uznawania jej niezbywalnej polityczności, nie zaś aby spełniać postulatywnie solipsystyczne fantazje nowoczesności na temat przedstawienia (choć – przypomnijmy i podkreślmy – fantazje te miały i mają niezbywalny wymiar polityczny, zaś eskapistyczne interpretacje autotematyzmu nie brały pod uwagę jego filozoficznych implikacji).

Tym samym stwierdzić można, że – upraszczając nieco sprawę – autotematyczna jest przede wszystkim twórczość cybernetyczna, czyli (za rozróżnieniem Pawlickiej) skupiona na nowomedialnych formach sterowania tekstem. Tymczasem literatura cyfrowa, silniej skupiona na problematyzowaniu samego kultury nowomedialnej, wydawała się będzie raczej metarefleksyjna[548]. Dodać trzeba także, że stosunkowa łatwość stworzenia nowomedialnego utworu cechującego się radykalną samozwrotnością – spowodowana możliwą „ruchliwością" dzieła, której nie posiadają teksty analogowe – w pewien sposób odebrała takim praktykom wyjątkowość. Być może bowiem zainteresowanie autotematyzmem opierało się przede wszystkim na jego zakładanej niespełnialności; zauważmy, że popularyzacja utworów dowodzących doskonałości samowystarczalnej formy tekstu ikonicznego, ściśle korespondująca z ideami nowoczesnymi, w kontekście nowych mediów wiązała się z innym sposobem ich konsumpcji – biernym podziwianiem tekstowego spektaklu, niemal wykluczającym jakikolwiek poznawczy wysiłek. Spójrzmy na przykład na zatrzymany fragment utworu *Ars poetica* Zenona Fajfera[549]:

eksperymenty nowomedialne były w gruncie rzeczy wtórne wobec koncepcji „analogowych" awangard – także w tym sensie, że nie radykalizowały ich założeń.

[548] Oczywiście podkreślić trzeba, że podział taki jest umowny – jak i umowne i nieścisłe są podziały na literaturę cyfrową i cybernetyczną.

[549] Z. Fajfer, *Ars poetica*, „Techsty" 2007, nr 3, online: https://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, dostęp: 10.10.2021.

To wszystko? Ocean i mewy, i
wszystko inne. Dzbanek z iluzjami. Entuzjazm ćmy
opiekanej czarnym złotem. Ale... Miłość i
inne niewygody. Agni, czas zacząć ekpyrosis. Jedz
moje inicjały. Eksplozja ćmysłów
i na nowym ekranie

Ten korzystający z „liberackich" zabiegów typograficznych oraz dynamizującego oprogramowania tekst nie pozostawia wiele miejsca na reakcję czytelników i czytelniczek – czy raczej widzów i widzek. Choć zachęca on do spojrzenia na świat „innymi oczami", w gruncie rzeczy posługuje się prostym rozróżnieniem podziwiającego podmiotu i samokonstytuującego się przedmiotu, co – mimo zastosowania proklamowanych przez teorie cybernetyczne atomizacji, kinetyzacji i modelowania jako czynników znaczeniotwórczych tekstu, zwracających uwagę na jego procesualność[550] – owocuje raczej wyobcowaniem publiki z procesów konstruowania utworu autotematycznego. Tym samym zmiana medium nie tyle zmienia charakter takich dzieł, ile – w pewnym sensie – daje doskonalsze narzędzia do spełnienia ich tradycyjnych, romantyczno-modernistycznych wymogów.

Dzieje się tak przede wszystkim poprzez odmienne, lepiej przystające do potrzeb radykalnej metarefleksji wykorzystanie ikoniczności utworu, zezwalające na inne rozegranie jego procesualnego charakteru. Jak bowiem zauważały badaczki zjawiska – Katherine Hayles i cytowana już Pawlicka – teksty cybernetyczne przedstawiają zupełnie różne podejście do

[550] Zob. E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopotyka*, Warszawa 2018, s. 178 i dalsze. Badaczka stwierdza, że *Ars poetica* Fajfera jest modelowym utworem opartym na figurach semiotycznych – ruchomość figur wizualnych odpowiada ruchomości figur semantycznych, prowadząc do ich nieustannej produktywności (tamże, s. 208). Nie zmienia to jednak faktu, że produktywność ta z trudem poddaje się procesom interpretacji – właśnie ze względu na swoją ulotność; łączy się to oczywiście z awangardową wzniosłością, czyli skupieniem na „teraz" dzieła sztuki. Jednocześnie zależność taka – destabilizacja sensów uniemożliwiająca lub utrudniająca praktyki lekturowe mające na celu „wyjaśnienie" utworu – prowadzi do strategii czytania metarefleksyjnego. Zauważa to sama Szczęsna pisząc, że liczne teksty cyfrowe i cybernetyczne motywują nie tyle do analizy własnych sensów, ile do zastanowienia się nad samym usytuowaniem ich w przestrzeni literackości (tamże, s. 347 i dalsze). To z kolei odsyła nas do kolejnego zagadnienia – wskazanej przez Urszulę Pawlicką konieczności stworzenia „nowej teorii literatury": adekwatniejszych narzędzi do badania nowomedialnych tekstów, które nie zamykałyby podobnych dzieł w ramach zbudowanych dla całkiem innego typu twórczości. Przekonanie takie zawarte jest chociażby w części wprowadzającej do jej książki *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (Kraków 2012).

kwestii organizacji czasu, tak istotnej dla autotematyzmu. Według obu teoretyczek podobne utwory są nie tyle obiektami, ile raczej wydarzeniami – nie posiadają ukonstytuowanej materialności, zaś ich kondycja ma wymiar *stricte* wydarzeniowy. W opracowaniu polskiej naukowczyni prowadzi to zresztą do znaczącego przekonania, że każdy tekst cybernetyczny tworzy „rzeczywistość samą w sobie" – taką, którą należy doświadczać, a nie rozumieć[551]. Wracamy tu zatem do ścisłej autotematyczności każdego utworu sterowanego chwytami nowomedialnymi, potwierdzając jednocześnie wspomnianą nieoperatywność pojęcia.

Między innymi z tego powodu w części interpretacyjnej tego podrozdziału wypadnie zająć się nie twórczością cybernetyczną, ale w najszerszym rozumieniu cyfrową – debiutującą na przestrzeni internetowego hubu wydawniczego i odwołującą się do nowomedialnej kultury, lecz w żadnym wypadku nie uznającą jej za swój prymarny problem. Mowa tu oczywiście o *repetytorium* Macieja Taranka, opublikowanym w 2013 roku pod auspicjami Rozdzielczości Chleba.

Debiutancki zbiór poety odwołuje się do najszerzej rozumianej cyfrowości: języka nowych mediów, „terminologii i składni informatycznej" czy „formuł pochodnych językowi programowania"[552]. Dla Bogusławy Bodzioch-Bryły istotny jest w tym zakresie również fakt, że Taranek odnosi się do „dynamiki ruchu bezpośredniego wynikającego z możliwości nowomedialnego nośnika" czy skojarzenia z porządkiem algorytmu[553]. Przy tym absolutnie nie jest to książka, która nie funkcjonowałaby prawidłowo poza przestrzenią medium sieciowego. Gdy rozpatrywać kluczowy dla niej zabieg wyróżnienia „się" – wizualnego i kompozycyjnego – reprezentowałaby może szeroko pojmowaną hipertekstowość, posiadając takie jej cechy jak uporządkowanie przestrzenne, znaczenie wyłaniające się, uwagę skupioną na języku, koherencję lokalną chaotyczność (w sensie samoregulującego się systemu) oraz nieciągłość[554], jakkolwiek nie są to raczej jakości w przypadku owego projektu pierwszoplanowe.

Wskazany chwyt podkreślenia „się" – jak definiuje go poeta w swoim drugim tomie, *impresariacie*, „rzeczownika odsłownego od bezosobowego aspektu czasownika dokonanego w teraźniejszości liczby pojedynczej pierwszej osoby zaimka zwrotnego w stronie zwrotnej

---

[551] Zob. K. Hayles, *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, [w:] *New Media Poetics, Contexts, Technotexts, and Theories*, red. T. Swiss i A. Morris, Cambridge 2006; U. Pawlicka, *(Polska) poezja cybernetyczna*…, dz. cyt., s. 99. W nieco innym trybie właściwości te komentowała Maja Staśko, pisząc o „reprezentacji wyprzedzającej reprezentowane", zob. taż, *Porozumialcy. O nowej poezji (cz. 2)*, online: http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/4016-porozumialcy-o-nowej-poezji-cz-2, dostęp: 17.12.2020.

[552] B. Bodzioch-Bryła, *Grając w wiersz, oderwać tekst od dzieła… O ludologicznych inspiracjach literatury*, „Nowy Napis" 2021, nr 87, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-87/artykul/grajac-w-wiersz-oderwac-tekst-od-dziela-o-ludologicznych-inspiracjach, dostęp: 1.02.2022.

[553] Tamże.

[554] Zob. cechy hipertekstu wymieniane w pracy J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 69.

(**sobie**) i (**się**)"[555] – jest bowiem nie tylko konceptualnym fundamentem całego tomu, lecz także narzędziem budującym jego fascynującą autotematyczność. Jak wskazywali już interpretatorzy i interpretatorki, Tarankowe „się" nie ma podobieństwa z Się Martina Heideggera, czyli bezosobową formą opinii publicznej – czymś stanowiącym nieokreśloną, lecz jednocześnie nieusuwalną składową świata, w który zostaliśmy wrzuceni[556]. Jest różne także od postmodernistycznego, wyobcowanego „się", określającego bezosobowe, wsobne zapętlenie sensów w obrębie gigantycznego tekstu, jakim jest kultura (jakkolwiek motyw zapętlenia nie jest owej poezji obcy)[557]. „Się" Taranka, każdorazowo wyróżniane graficznie, z jednej strony kojarzy się bowiem ze wspólnym działaniem, a nie bezpodmiotową siłą lub wskazywanym przez Maję Staśko liberalnym nadindywidualizmem („dziejemy się", a nie „dzieje się" czy „dzieję się")[558]. Z drugiej jednak odsyła ono samo do siebie, co – jak może się okazać – nie zaprzecza wcale afirmatywnym, wspólnotowym interpretacjom młodej krytyki. Zaimek zwrotny, pozbawiony własnego, indywidualnego znaczenia, nadaje bowiem sensy wyrazom, z którymi zyskał komunikacyjne (lub estetyczne) powiązanie: wskazuje na ich odniesienie, czyniąc to jednak w sposób wieloznaczny (znów: „dziać" może się „ja", nieokreślone „to" lub konkretne, sprawcze „my").

Omawiana liryka wyzyskuje jednak także inny sens – czy raczej brak samodzielnego sensu, czystą funkcjonalność – owego zaimka: między innymi dzięki graficznemu wyróżnieniu wyrazu sprawia, że „się" odsyła po prostu do siebie samego, kieruje „się" do „się". Ten prosty zabieg funduje absolutną samozwrotność wyrazu. Nie ma to jednak wymiaru eskapistycznego ani solipsystycznego. Zależność taką umożliwia – po pierwsze – stwierdzenie, że owo „się", jakkolwiek obdarzone potencjałem samozwrotnym, nie traci zwykle potencjału „składniowo" zwrotnego – często nie jest oderwane od struktur zdaniowych, którym zapewnia komunikatywność[559]. Wręcz przeciwnie: zazwyczaj funkcjonuje ono w dwóch trybach jednocześnie, wskazując na zwrotne akcje określonych aktorów konstytuuje ono zrozumiałe wypowiedzi, zarazem jednak destabilizuje ich jednoznaczność poprzez ustawienie samego siebie w pozycji podmiotowej. Spójrzmy na *czysty węgiel* [R, 12]:

---

[555] M. Taranek, *repozytorium*, [w:] tegoż, *impresariat*, Łódź – Kraków 2020, s. 7.

[556] Zob. A. Wierzba, *Powtarzanie za Tarankiem. Zapiski redaktora „repetytorium"*, [w:] M. Taranek, *repetytorium*, internet/Kraków 2013, s. 41. Dalej teksty z owego zbioru oznaczam w tekście skrótem R z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

[557] Zob. D. Kujawa, *Poezja afirmatywna. „repetytorium" Macieja Taranka*, [w:] *Jakieś rozwiązania…*, dz. cyt., s. 91; M. Staśko, *„repetytorium", czyli wszystko, co chcielibyście wiedzieć o młodej poezji, ale baliście się zapytać*, tamże, s. 99.

[558] Tamże.

[559] Pośrednio zauważa to już Staśko, pisze ona bowiem, że „działania zawsze są zwrotne, działania dodają «się» do czasowników, czyli ruchu, i powodują jego zwrotność, czyli wsobność. Zapętlają się", tamże, s. 100.

oto otton. gniezno, gdańsk, gusła. teraz wiem, gdzie,
w którym wnętrzu, której świątyni, szukać początku.
jak zacząć pierwsze zdanie, cytując ze wszystkich kronik.

stoliku, kręta ścieżko wiodąca brzegiem prostej rzeki, i ty,
podkulony ogonie, nakryjcie sobie. gdyż nieraz przyszło mi
tłumaczyć dialekt pola. mieszkając, mieszając **się** wzajem

z bóstwami. ucztując społem. piłem, tańczyłem wokół ogniska,
jakby robiły to hordy dzikich pogan, jakby kręciły **się** ich spódnice.
i wtedy, u ujścia tego wiru, odnalazłem siebie i uśmiechnąłem **się**.

Przywołany wiersz, odwołujący się silnie do motywów sakralnych i rytualnych, obrazuje dwutorową sprawczość „się": buduje ono nienacechowane zdania, tłumaczące „dialekt pola". Są to wypowiedzi takie jak „kręciły się ich spódnice", „odnalazłem siebie i uśmiechnąłem się". Jednak przyznanie „się" pozycji nie zaimkowej, lecz rzeczownikowej, prowadzi do radykalnej zmiany sensów: „się" wskazuje nie tylko na ruch spódnic, stając się tym, co spódnice te kręcą, oraz tym, co „uśmiechane" przez podmiot; tym, co wymieszane z bóstwami.

Wyraźne ukontekstowienie religijne przytoczonego wiersza może motywować do przypomnienia duchowych wymiarów autotematyzmu, jego ujęć apofatycznych i katafatycznych oraz samozwrotności jako cechy bytów boskich. W takiej lekturze Tarankowe „się" – jako ideał autotematyzmu widoczny na poziomie czystego chwytu: mechanizmu zwrotnie odsyłającego do zwrotności – kojarzyć zaczyna się z mitycznym, pierwotnym charakterem kultury, poprzedzającym nowoczesny rozpad i alienację. Naprowadza na to w trybie dość dalekich skojarzeń Otton (jako średniowieczny władca) czy Gniezno (historyczna stolica Polski), a także swoista jedność wszystkich możliwych świątyń i motyw kronik, przenoszących jedną i tę samą wizję znaczącego „pierwszego zdania". Inicjalne, założycielskie słowa fundujące wspólnotę – tak można byłoby usytuować autotematyczne, autoreferencjalne, antyreferencjalne „się", ogarniające utopijny ideał doskonałej wspólnotowości (gdzie, zauważmy, także wspomniany „dialekt pola" kojarzyć się może z samym zaraniem kultury).

Stan ten wyznacza oczywiście jednoczesne bytowanie ludzi, bogów i języka: percept wirujących spódnic, zamieniający się w percept wirujących słów, wirującego „się" zaczyna wchłaniać tu sam podmiot. Jednostka zostaje wprzęgnięta w gramatyczne tryby „się", przyporządkowujące ją określonej wspólnocie; jednocześnie jednak wspólnota ta nie zagarnia indywidualnej podmiotowości, ale – w nieco Heglowskim rycie – pozwala jej się wyłonić. Jak bowiem czytamy w puencie utworu, podmiot „u ujścia wiru odnajduje siebie". Wytworzony przez wszechogarniające, egalitarne i otwarte na wszelkie składniowe sąsiedztwa „się"

kolektyw ostatecznie pozwala zatem na zaistnienie jednostkowej tożsamości. Podobna kondycja – spełnienie „jedności w wielości" i „wielości w jedności" – okazuje się powodem do uśmiechu. Dwujakościowość zaimka zwrotnego sugeruje jednak zarówno sprawczy uśmiech „ja", jak i utopijne szczęście zapewniane przez sam akt zwrotu: zapętlenie, włączające jednostkę w kolektyw, a kolektyw czyniące domyślnym stanem jednostki, okazuje się czymś absolutnie pozytywnym; dysjunkcja i jukstapozycja przestają stanowić sprzeczności[560].

Nie bez przyczyny zatem krytycy i krytyczki uznawali tom Taranka za książkę jawnie afirmatywną względem wspólnotowości[561]. Wspólnotowość ta zapewniana jest jednak nie po prostu przez semantykę tekstów, czyli „poziom znaczonego", ale poprzez konstrukcję tekstów i budowę tomu: gramatykę. Jak interpretowała *repetytorium* Staśko, gramatyka – w pewnym sensie stanowiąca bezpośrednią bohaterkę tomu – dotyczy tego, co wspólnotowe: niekoniecznie norm czy zasad, których należy przestrzegać, a raczej form dopasowania i współpracy[562]. Gramatyka jako konstrukcja języka, rusztowanie komunikatów umożliwiających zaistnienie porozumienia, stanowi jednak nie tyle przedmiot opisu tomu, ile zasadniczą możliwość jego napisania: słowa pozbawione określonego (choć niekoniecznie ograniczonego) układu nie mogłyby znaczyć, jak i bez formy – ruchomego układu – nie zaistniałaby żadna wspólnota. Polityczne znaczenie gramatyki, a przede wszystkim składni, ujawnia się więc już na poziomie fundamentów; tom Taranka sięga do samej bazy języka, aby pokazać jej produktywność i fakt, że znaczy ona sama ze względu na siebie, nie jako schemat budowania znaczeń, ale jako znacząca struktura.

Świetnie ukazuje to *science fiction* [R, 22]:

> palcem gramatyki wskazuję punkt – chrobot grabi, liście.
> palcem gramatyki wskazuję punkt – chrobot grabi liście.
> palcem gramatyki wskazuję punkt – chrobot, grabi, liście.

Wiersz ten obrazuje możliwości języka w zakresie budowania połączeń – więzi, które komponują wspólnotę, zapewniając jej kształt i rytm. Zmiana umiejscowienia przecinka, dokonywana „palcem gramatyki", zmienia możliwe sensy zdań: grabie chroboczą w towarzystwie liści, liście są grabione przez chrobot; chrobot, grabienie/grabie i liście znajdują się w rozłącznym porządku – podobne przetasowania zapewnia tu jedynie zmiana interpunkcji. Utwór Taranka zwraca zatem uwagę na możliwości sterowania komunikatami poprzez

[560] Por. D. Kujawa, *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 91.
[561] Zob. tamże, s. 94 i dalsze.
[562] M. Staśko, *„repetytorium" Macieja Taranka*…, dz. cyt., s. 103.

możliwości nie samego języka, ale akcentowania i modulowania jego sensów różnorodnymi środkami (porządek składniowy sygnalizowany jest tu przez konwencjonalne znaki wizualne, mające równoprawny udział w konstruowaniu tekstu)[563]. Co równie znaczące, gramatyka – to, co kolektywne – i podmiot – to, co jednostkowe – zostają tu współpracownikami czy współsprawcami: wszak to palcem gramatyki „ja" wskazuje punkt(y).

Zapętlenie, które nie wyklucza jednak wartości tego, co pojedyncze – odwołajmy się tu do obrony podmiotu poezji Taranka, której niejako z góry podjął się Arkadiusz Wierzba, pisząc o autorefleksyjnym wymiarze „się"[564] – widziane jest na przestrzeni wielu tekstów zebranych w *repetytorium*. Łączy się ono oczywiście z powtórzeniem: sam tytuł motywuje nas do docenienia powtarzalności i tego, co już dobrze wiadome, lecz może ujawnić się nam w innym świetle[565]. W omawianej liryce stanowi powtórzenie, z reguły zakładające jednak określone przesunięcia – składniowe lub semantyczne (składniowe, więc semantyczne) – stanowi podstawę konstrukcji tekstów. Spójrzmy na przykład na *kreskę* [R, 23]:

mówię o poznaniu, dziwnie nieprędkim
ruchu, i że drżenie listka zaczyna **się**
już w gałązce, a kończy w domyśle.

mówię o poznaniu, dziwnie nieprędkim
ruchu, i że drżenie listka kończy **się**
w domyśle, a zaczyna już w gałązce,

łodyżce, strączku – czy to właśnie stąd
ty mi tu rośniesz, lilijko/linijko?

Drżenie listka zarówno zaczyna, jak i kończy „się": procesualny, powtarzalny ruch obiektu posiada nie tylko początek, ale i koniec. Jednocześnie jednak „początek" i „koniec" nie stanowią nieruchomych punktów na abstrakcyjnej osi czasu – są mechanizmami rozpoczynającymi i finalizującymi inne procesy, w tym wypadku zwrotny ruch „się". Zależności te posiadają określoną odwracalność. „Poznanie", „dziwnie nieprędki ruch" może zostać bowiem opisane retrospektywnie, w stylu nieco Kantowskim, czyli zaczynając od domysłu, a kończąc na gałązce – taka sugestia epistemologiczna pozwalałby stwierdzić, że Taranek opowiada się tu za subwersywnym porządkiem poznania, a raczej za jego całkowitym

[563] Por. z D. Kujawa, *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 90.
[564] Zob. *Powtarzanie za Tarankiem*…, dz. cyt., s. 42-43 (znamienne słowa: „kto nie widzi podmiotu, ten pomylił książki").
[565] Właśnie ów reorganizacyjny tryb wierszy Taranka, widziany na przekładzie *science fiction*, interesował Kujawę – zob. *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 124.

wzburzeniem. Składniowe odwrócenie owego porządku wzbudza jednak kognitywne wątpienie – to, co wymienione jako pierwsze, wydaje się nam chronologicznie uprzednie.

W tym sensie tekst może prowokować do stwierdzenia, że wiedza wychodzi nie od podmiotowego domysłu kierowanego ku przedmiotowi, ani nawet od przedmiotu kierowanego ku domysłowi. Pochodzi z „się" – z samego zwrotnego, „dziwnie nieprędkiego" ruchu, który przecina spiralę poznawczą między podmiotem a przedmiotem (spiralę przedstawienia), włączając w jej obręb inne elementy, destabilizujące samo przedstawienie (łodyżkę, strączek).

Podobnie nielinearna, kłączysta linia poznania, korespondująca zresztą z meandrami towarzyszącymi sportretowanej w *czystym węglu* „prostej rzece", prowadzi do powstania samego wiersza. W puencie podmiot pyta bowiem, „czy to właśnie stąd / ty mi tu rośniesz, linio/linijko?". Powraca on zatem – zwrotnie – do samych przyczyn „wyrastania" wiersza, rozpleniania się jego żywotnej, nielinearnej struktury[566]. Faktyczne przyczyny wiedzy, same jej narodziny i fundamenty są zatem niepoznawalne – gałązka wyrasta z łodygi, ale faktyczną przyczyną jej drżenia może być strączek. Taranek nawiązuje tu więc w pewnym sensie do nowoczesnych przekonań epistemologicznych i podejmowanej w niemieckim idealizmie problematyki źródeł poznania, rozbija jednak ich aporetyczny wymiar poprzez przyznanie absolutnej pierwotności „się". „Się" rozumiane jako sam ruch – powtórzmy, zaimek zwrotny zwracający się ku samemu sobie i stanowiący emblemat zwrotności – leży bowiem u podstaw wszystkiego; w tym sensie proweniencje Heideggerowskie nie są *repetytorium* aż tak dalekie, jak wskazywali to krytycy i krytyczki[567]. Dokonuje się tu bowiem pokrewny autorowi *Bycia i czasu* demontaż zależności podmiotowo-przedmiotowych i rozproszenie ich we wspólnym, znaczącym samemu ze względu na siebie „byciu" – byciu „się", ostatecznie całkiem bliskim afirmatywnemu „szałowi immanencji", o którym wspominał Kujawa[568].

Podobne motywy powracają chociażby w *analogu* [R, 25]:

> w rzece słowa. tam obmywałem lepki od żywicy język,
> przekładany przez kolana jak dziecko, któremu wymierzono karę.
> bałem **się** miotających błyskawic, ich kaszlu, ugryzionej jabłonki,
> o której myślały, że już jabłko (na-**sie**-nie, mówiąc pestka, słyszę pustka).

---

[566] Podobne wątki kojarzą się silnie z filozofią Deleuze'a – interpretację w tym duchu proponował cytowany Kujawa, zaznaczając jednak także, że absurdalnym byłoby założenie, że poezja Taranka stanowi przemyślaną rozgrywkę filozoficznych idei (zob. tenże, *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 94). Przyjmując to stwierdzenie zaznaczmy więc, że dostrzegane w niej motywy filozoficzne stanowią jedynie kontekst dla najważniejszego wymiaru owej liryki – pracy formy, składni.

[567] Najbardziej otwarty na podobne analizy był Wierzba, który zaznaczał, że „się" należy rozumieć wielotorowo – „łącznie z czcigodnym Heideggerem" (*Powtarzając za Tarankiem*…, dz. cyt., s. 42).

[568] Zob. *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 94-95. *Notabene* warta uwagi jest także zawarta tam uwaga krytyka poświęcona owym monistycznym zapędom Taranka skonfrontowanym z zero-jedynkowym charakterem kodu, do którego często się odwołuje.

gorzkie niech będzie barbarzyństwo wobec otwartych przestrzeni
umysłu, temu, kto spoczął u stóp świata. mam na myśli olbrzyma
dźwigającego na barkach mój dom, sprężynę wolności, skręconą skorupę
ślimaka: zataczam krąg, ja jestem kłącze, ja jestem pęd, owijam **się** wokół, ssę.

„Się" skojarzono znów z prapoczątkami świata i narodzinami mowy: język obmywany jest wszak w „rzece słowa" z uwagi na „lepkość". Inicjalne wersy utworu można rozpatrywać zatem jako metarefleksyjne skupienie uwagi na słowie (to w jego wodach dokonuje się rytuał oczyszczenia) – być może stanowi to odtrutkę dla zbytniego przywiązania do języka jako całościowego systemu. Podobnie rozumieć możemy także motyw „na-**sie**-nia", przeciwstawionego pestce-pustce: nasiono jest warunkiem owocowania, pestka zaś szansą na odrodzenie owocu – rozmnożenie rośliny; poetę interesują jednak właśnie początki – także te obiecane przez potencjał samej pestki. Taranek powraca do mitycznego pierwszeństwa także za pomocą motywu jabłka, które wykorzystane jest także w drugim tomie autora[569]. „Ugryziona jabłonka" została tu wszak pomylona z „jabłkiem", jakby nie dostrzeżono ruchu wstecz – gestu odmładzania i odkopywania fundamentów, niczym w końcówce utworu, gdzie szuka się tego, kto „spoczął u stóp świata".

Wątki „skręconego", „zwiniętego" czy „zapętlonego" podmiotu – charakterystyczne także dla *impresariatu* – nie negują tu jednak wypracowanego za pomocą chwytu „się" dostępu do tego, co znajdowało się przed mitycznym rozpadem lub tego, co jawi się po powrocie „do słowa". Taranek nie wykazuje chęci rozplątywania kłączy, do których upodabniają się wszystkie puszczone w ruch struktury, w tym struktura podmiotowości, stwierdza natomiast pierwotny egalitaryzm zaimka, pozwalający mu na dywersję w zakresie tożsamościowych rozterek. Zerknijmy na *coming out* [R, 30]:

wylizuję światło ze szkła, aby wyjaśnić **się** sobie.

wyobrażam sobie płeć jako wąską, krętą uliczkę.
idąc wąską, krętą uliczką wyobrażam sobie płeć,
która idzie wąską, krętą uliczką i wyobraża sobie

mnie idącego wąską, krętą uliczką. mijamy **się**.
miejsce minie **się** z ciałem (byłem wobec siebie?),
ciało minie **się** z miejscem (byłaś wobec siebie).

[569] *Impresariat* zbudowany jest bowiem na zasadzie pętli nieco innego rodzaju: znaczące stają się w nim motywy funkcjonowania jabłka – jako stanu „przedowocowego", czyli w postaci drzewa, w formie owocu, ale i jego obierek, nasion, ogryzka; dodać do owej wyliczanki należy także figurę ojca, który zasadza drzewo, oraz powtarzalnego motywu syna – „owocu" ojca, a także znaczące pierwsze linijki tomu, a przede wszystkim słowa „kiedy ja **się** zerwało owoc z drzewa gramatyki dobra i zła" (s. 7), które ponownie odnoszą czytelników i czytelniczki do pierwotnych czasów sprzed rozpadu – z czasów przed wygnaniem z raju.

Tytułowy gest jednoznacznego ujawnienia tożsamości okazuje się w przytoczonym wierszu powiązany zarówno z autorefleksyjną interpretacją lirycznego „ja", jak i z odkryciem leżącego u podstaw samej konstrukcji podmiotowości scalenia. „Wyjaśnianie **się** sobie" zawiera wyraźną dwuwektorowość: oznacza zarówno docieranie do autotematycznego, antyreprezentacjonistycznego „bycia" („się" jako rzeczownik) oraz poznania własnego „ja" („się" jako zaimek). Zauważmy przy tym, że podobny potencjał zwrotny posiada także zaimek „sobie" – w tym sensie przytoczona fraza ustanawia autorefleksyjny podmiot jako podwójnie ruchliwy: rozpatrywane osobno „się" i „sobie" pozostają w przypadku samointerpretacji pozbawione znaczenia, wspólnie natomiast wytwarzają efekt podwojonej, zapętlonej instancji zwrotnej, która z samej swej natury nie posiada zatem ustabilizowanej tożsamości.

Nie dziwi zatem, że wyobrażenie płci musi zostać w przytoczonym wierszu rozsadzone. Płeć najpierw jest wąską krętą uliczką, którą podmiot przemierza – usiłując zmieścić się w jej ramach – następnie zaś sama przemierza wąską krętą uliczkę, wyobrażając sobie bohatera. Nakładające się i jednocześnie wymijające wyobrażenia (płeć jako droga; płeć jako identyfikacja osoby przemierzającej drogę) ostatecznie mogą „się" spotkać, a właściwie minąć. Nie próbując wikłać się głębiej w wielopoziomową zagadkę tożsamości, personifikacji i konfrontacji – pomyślmy tu o iście Freudowskim skojarzeniu ciemnego, wąskiego korytarza – zauważmy, że podmiot („byłem wobec siebie?") i płeć („byłaś wobec siebie") pozostają wzajemnie splątane: jedno jest wyobrażeniem drugiego i *vice versa*. Uniemożliwia to proste przyporządkowanie tożsamości do osoby, a nawet zdefiniowanie znajdującej się w ciągłym ruchu tożsamości jako takiej[570]. Co jednak istotne, ulotne spotkanie z „się" wydaje się rearanżować całą scenę: w obliczu czystej samozwrotności miejsce zyskuje wymiar cielesny, a cielesność – usytuowanie w miejscu. Tym samym wymieniłyby się też role obu podmiotów, bohatera i płci – stając wobec siebie nawzajem, stanęliby każde wobec siebie samego.

Autotematycznych gestów jest w *repetytorium* daleko więcej, wszystkie sprowadzają się jednak do wszechogarniającej zwrotności jako zasady wszelkiego ruchu. Spójrzmy na *figure* [R, 36]:

> kącie kwadratu, rogu stożka, boku trójkąta lub okręgu koła,
> nadajcie sobie możliwą całość. kreślę papierem figurę [w:]
>
> kącie kwadratu, rogu stożka, boku trójkąta lub okręgu koła.
> wychodzi, że kreślę ~~to całość~~. wychodzi, że ~~kreślę~~ to całość.

[570] Por. z D. Kujawa, *Poezja afirmatywna*…, dz. cyt., s. 94-95.

Tekst ten łączy się wprost z podnoszonymi przy interpretacjach wierszy Mueller wizualnymi wymiarami autotematyzmu – oraz z przypomnianą we wstępie do niniejszego podrozdziału problematyką „uprzestrzennienia" i ruchliwości, które mogą stać się szansą na „uszczęśliwienie" tekstów autotematycznych. *figure* jako całość przynosi wizję tworzenia jako aktywności kreślarskiej (pomyślmy tu swoją drogą o omówionej już *kresce*). Drugi dystych zawarty jest jednak niejako w pierwszym, choć sam tekst poprzez znaczące „[w:]" sugeruje nadrzędność drugiego – znów mamy tu do czynienia z zapętleniem, przyjmującym jednak charakter maszyny nieskończonej, bo zdolnej do zmiany kodu.

Pierwsza część wiersza zwraca się bowiem ku rysowaniu możliwych całości – wizji totalnych i uniwersalnych. Gdy jednak podmiot zaczyna „kreślić papierem figurę", niejako odwracając zależności – nie rysuje się tu już figur na kartce, lecz rysuje figury kartką – sensy zaczynają się modyfikować. „Kreślenie" zostaje bowiem potraktowane zarówno jako składnik wypowiedzi, jak i dokonywana na niej operacja – można więc kreślić-zarysowywać „całość" (pierwszy dystych), albo całość przekreślać. Analogiczny zabieg, lecz znów zawierający przesunięcie, pojawia się w drugiej części ostatniego wersu: jeśli „kreślenie" – przekreślanie – naznacza sobą całość, fraza zaczyna siebie samą przekreślać. Ostatecznie otrzymujemy więc albo tautologiczne „wychodzi, że kreślę to całość. wychodzi, że kreślę to całość" – tak zdanie wygląda bez traktowania wizualnego zapisu jako jego konstytutywnego elementu – albo też „wychodzi, że kreślę. wychodzi, że to całość", czym tekst autotematycznie odwołuje się do kreślenia jako swojego tematu i kreślenia jako operacji, która została na nim wykonana. Dzięki temu utwór jest – ponownie – w ciągłym ruchu: nieustanne budowanie i przekreślanie całości funduje jego niestabilny wymiar. Czytelnicy i czytelniczki mogą zaś oczywiście zajmować się rozplątywaniem owych zależności – czy jednak taki jest zamiar *repetytorium*?

Zaproszenie do zabawy z samozapętleniem – zabawy niepozbawionej istotnego wymiaru – przynosi tekst o wymownym tytule *wierszu*, [R, 38]:

czy czytałeś wiersz,
w którym pisałem wiersz
i pytałem, czy czytałeś wiersz,
w którym pisałem wiersz?

Wiersz jest tu zarówno sprawcą (wiersz może czytać wiersz – wiersz, którym sam jest), jak i efektem działania podmiotu (tego, który napisał wiersz). Jednocześnie zapętleniu ulega tu sama sytuacja czytania-pisania: wiersz o pisaniu wiersza zawierający pytanie o jego lekturę okazuje się tym samym wierszem, który czytamy. Podobne zabiegi, zwykle operujące

powtórzeniem ze znaczącą różnicą (*level #3* ze znamiennymi wersami „ta, która wejdzie, będzie tym, / który wejdzie. ta, która wejdzie, / będzie tym, który wyjdzie" [R, 29]), są przy tym – podkreślmy – rozszerzeniem podstawowej gry z samozwrotnością „się", każdorazowo sygnalizującej zarówno nieskończony ruch samego tekstu, jak i odsyłającą do filozoficznych i gramatycznych fundamentów tomu[571]. Zależność ta – pętlą docieramy do samego otwarcia tomu – wyjaśniona zostaje zresztą przez samego poetę: pierwszy zawarty w *repetytorium* tekst jest bowiem instrukcją obsługi tekstów, która znakomicie oświetla ich mechanizmy. Przytoczmy tytułowe *repetytorium* w całości [R, 3-4]:

> gramatyka interesuje **się** twoim wierszem jak konstrukcją mówienia w milczeniu poetyki. jeśli twój wiersz używa słowa w ruchu, to **się** i gramatyka nim interesuje. jeśli twój wiersz jawi **się**, to tam **się** jawi. jeśli twój wiersz, tworząc **się** używa funkcji palca i ręki, sterowanych językiem jak joystickiem, to coś **się** dzieje. jeśli twój wiersz „nie ocala narodów ani ludzi" (?), to **się** w twoim wierszu dzieje.
>
> mówię w milczeniu poetyki, aby gramatyka zaczęła jak wściekła krzyczeć. mówię w milczeniu poetyki, aby gramatyka zaczęła jak wściekła kreślić. tu mówię (o) chwyceniu (ręką) możliwości pokazania (palcem) korytarzy pałacu. tu mówię (o) całości, rozumieniu mechanizmu rzeczy i (o) ruchu. tu mówię (o) miejscu, nie mówię (o) czasie. tu mówię (o) czasie, nie mówię (o) miejscu. tu rozpoczynam i nadaję sobie gramatykę:
>
> pierwsza jest dla **się**, druga jest dla wiersza będącego sobie, trzecia jest dla rusztowania konstrukcji, czwarta jest dla milczenia w mówieniu poetyki, piąta jest dla figury, szósta jest dla figuratywnej całości (zdeterminowanej przez ujęcie słowa „kreślę" w odniesieniu do rzeczywistego kształtu, który stoi w opozycji względem wyobrażenia (które z kolei projektujemy w umyśle: całość, kreślę i figura – rozumiana jako, z góry narzucony, kształt)), siódma jest dla nawiasu w nawiasie, ósma jest dla nadania sobie (zakładając, że werbalizacja jest, w pewnym stopniu, światem mówiącym, co powinno skłaniać do refleksji nad zależnościami panującymi w obrębie figur (ich zbiorem, oddziaływaniem ich na siebie oraz każdej z osobna – refleksja figury nad sobą lub (o) sobie)), dziewiąta jest dla drugiego nawiasu w nawiasie, dziesiąta jest dla konstrukcji utworu względem konstrukcji figury, jedenasta jest dla podmiotu mówienia (ten, kto mówi i ten, kto mówiąc chwyciwszy rękę (ręką), funkcję palca i pałacu (z którego ta, która wyjdzie, będzie tym, który wejdzie, a ta, która wejdzie, będzie tym, który wyjdzie), wprawił w ruch maszynę, która sterowana mechanizmem języka (jest, była, będzie?)).
>
> powtarzam, że gramatyka interesuje **się**, i że **się** interesuje **się** gramatyką. powtarzam, że mówię (o) mówieniu w milczeniu poetyki i krzyczeniu gramatyki. powtarzam **się**. oto ruch: gra (sama w sobie) nie jest widowiskowa, atrakcją jest wykonanie ruchu. figurą należy **się** ruszyć, maszynę trzeba wprawić w ruch, a ruch przewidzieć. teraz wykreśl słowa: gra, figura i maszyna. podłóż tam słowo: wiersz, i przekształć je w odpowiedniej formie.
>
> zrobiłem ruch, teraz twoja kolej.

repetytorium-tekst jasno wykłada zatem reguły działania *repetytorium*-książki: jest metakomentarzem do całości tomu – lub całym tomem w wersji mikro. Tak skrupulatne

[571] Staśko zauważała także, że występująca w tekstach Taranka różnica ma wymiar polityczny – o ile powtórzenie ma wymiar kolektywny, o tyle różnica buduje przekonanie o autonomii członków społeczności. Zob. taż, *Porozumialcy*…, dz. cyt.

ujawnienie całego zamysłu tomu – faktycznie mierzącego się, jak widzieliśmy, z całością, wiedzą i mechanizmami rzeczy, z gramatyką i ruchem, figurami i skreśleniami, dopełnieniami i rozszczelnieniami – okazuje się, jak czytamy, nadaniem gramatyki. Gramatyka ta nie ujawnia tu reguł nadawania sensów, ponieważ sensy *repetytorium* nie są nadmiernie istotne; stanowi ona jedynie wsparcie dla odbiorców i odbiorczyń, którzy nie muszą rozwikływać zasad działania poszczególnych tekstów, które, jak widzieliśmy, faktycznie spełniają założenia wstępu; czytelnicy nie mają bowiem biernie odcyfrowywać znaczeń, lecz kontynuować ruch, który zapoczątkowany został w tekstach – serię autorefleksyjnych gestów emancypacji[572].

„Milczenie poetyki", które prowadzi do „krzyku gramatyki", nie jest zatem czczą obietnicą. Jak widzieliśmy, *repetytorium* zaczyna działać na zasadzie maszyny akcentującej zwrotny ruch: działanie uzwrotniające teksty, podmiot i wspólnotę oraz same reguły budowania wiedzy. W tym sensie tom staje się doskonale, modernistycznie, antynowocześnie autotematyczny – zwraca nas on bowiem ku „się", zaimkowi zwrotnemu, który jednocześnie przykuwa uwagę do siebie i do swego gramatycznego potencjału. Moc „się", siła wyzwolonej gramatyki – nieistotności znaczeń, głosu formy działa w każdym z tekstów z osobna i w zbiorze rozumianym jako całość (jak brzmi w *impresariacie*: „statek zrzuca kotwicę idei i rozpływa się w drgania, o"[573]).

Dzieje się tak nie tylko dzięki nawracającemu, powtarzalnemu zaimkowi-rzeczownikowi, który za każdym razem działa tak samo, choć jednocześnie nieco inaczej – jego możliwości zależą wszak od konkretnej składni – ale i dzięki zwrotnemu charakterowi wszystkich tekstów. Wszystkie uczestniczą bowiem w *repetytorium*-wstępie – każdy działa w zgodzie z ustalonym przez niego mechanizmem, w zakresie sformułowanych w nim reguł gry. Jednocześnie jednak to one budują reguły gry i dzięki nim możliwa jest synteza *repetytorium*; maszyna działa tu więc dzięki temu, co wpisano w same fundamenty wiersza jako układu umożliwiającego ruch. Poezja Taranka dociera zatem do autotematycznego ideału – negacji sensów, pracy formy, zakwestionowania rozróżnienia na przedstawiające i przedstawiane, wydobyciu na jaw czystego ruchu samoodniesienia, jakie dzięki konstytutywnej różnicy nigdy nie sięga aporii; czyni to poprzez zwrot ku samej zwrotności, zwrot możliwy dzięki gramatyce.

[572] Nie można bowiem zapominać o znaczeniu zapętlenia w kontekście późnego kapitalizmu – na tę zależność zwracał uwagę Jakub Skurtys (*Poetyckie debiuty dekady*, „Nowy Napis" 2019, nr 6, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-18/artykul/poetyckie-debiuty-dekady-6, dostęp: 20.06.2020).

[573] M. Taranek, *kartoteki tartaletki*, [w:] tegoż, *impresariat*…, dz. cyt., s. 14.

Jak zresztą czytamy na początku drugiego tomu poety, *impresariatu*, którego pierwsza część stanowi swoiste rozliczenie z debiutem i przenosi nas ponownie w bezczasową sferę, gdzie początek jest końcem, a koniec początkiem:

> Zrobiłem ruch, teraz twoja kolej.
>
> Oto jest śmierć autora. Oto są narodziny autora. Oto są dzieje końca. oto są dzieje początków.
>
> Kiedy ja **się** zerwało owoc z drzewa gramatyki dobra i zła, to pani rzekła: wprowadź pin i zatwierdź zielonym przyciskiem (…)[574].

„Się" ulega zatem ostatecznie rozpadowi – zostaje wygnane z raju, poddane różnicowaniu na gramatykę dobra i zła, poezja rezygnuje z pętli[575]; dlatego poeta pisze dalej słowami nowych, subwersywnie biblijnych porządków.

Pomnik w ruchu

Myśląc o współczesnej literaturze autotematycznej, metarefleksyjnej czy – najszerzej – autoreferencjalnej oraz jej materialnych uwikłaniach, nie sposób pominąć twórczości Natalii Malek, autorki, której cztery wydane do tej pory tomiki doczekały się dwóch głównych linii interpretacyjnych, posiadających wspólny rdzeń. Są to lektura inspirowana filozoficznymi implikacjami nowego materializmu – ją poetka zawdzięcza przede wszystkim opracowaniu Anny Marchewki[576] – oraz analiza skupiona na posągowości formy, czyli specyficznym ukształtowaniu tekstów. Taką perspektywę przyjęła między innymi Katarzyna Trzeciak, cytowana już badaczka modernistycznej wyobraźni rzeźbiarskiej[577]. Natomiast Dawid Kujawa – choć we wstępie do analizy poezji autorki *Szabru* komentuje skupienie na pomnikowym charakterze owej poezji ze sporym dystansem[578] – porusza w swoim zbiorze tekstów krytycznych *Pocałunki ludu* problematykę bezpośrednio związaną z istotną dla nas materialnością autotematyzmu, sytuując ją jednak raczej w kontekście modernistycznych teorii dzieła „uprzedmiotowionego".

W krytyce poświęconej poezji Malek pojawia się określony rodzaj konsensusu: przekonanie, że jest to twórczość skupiona przede wszystkim na słowach. Świadczą o tym

---

[574] Tenże, *repozytorium*, tamże, s. 7.

[575] Zob. P. Kaczmarski, *Implozje i repetycje*, „Nowy Napis" 2021, nr 90, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-90/artykul/implozje-i-repetycje, dostęp: 2.02.2022.

[576] Zob. A. Marchewka, *Nie mogę dłużej udawać dostępnej*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2018, nr 1 (11).

[577] Zob. K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska. O materialności „Kordu" Natalii Malek*, tamże.

[578] Zob. D. Kujawa, *Podstawowe wiązanie. Natalia Malek*, [w:] tegoż, *Pocałunki ludu*…, dz. cyt., s. 201-202.

zarówno wieloznaczne tytuły jej książek, wykorzystujące rzadkie i otwarte na interpretację wyrazy („szaber", „kord" czy wreszcie „karapaks"), jak i charakter samych utworów, które w pierwszej, naiwnej lekturze określić można hermetycznymi czy niezrozumiałymi. Nie opowiadają one bowiem żadnego rodzaju historii; wręcz przeciwnie, jak przekonuje Kujawa, teksty te tworzą wydarzenia, a jeśli już zawierają obserwacje określonych scen, z reguły nie zarysowują narracji dalej, niż wychodząc poza pojedyncze, enigmatyczne, wolne od wszelkich rozwinięć frazy[579]. Tym samym uwaga poświęcona musi być nie rzeczom, o których wiersz miałby mówić – jakie miałby reprezentować – lecz samemu wierszowi jako rzeczy.

Podobne ujęcie omawianej twórczości łączy się oczywiście ze specyficznymi literackimi inspiracjami projektu Malek, do których zaliczyć możemy między innymi minimalistyczną poezję Emily Dickinson czy rodzimego poety Grzegorza Wróblewskiego, oraz – co najważniejsze – bogatą tradycję poezji obiektywistycznej. Jak wskazuje autor *Pocałunków ludu*, autorka sama chętnie przyznaje się do modernistycznych proweniencji swojej poezji, przytaczając chociażby metapoetyckie wypowiedzi amerykańskiego autora George'a Oppena. Oppen jasno stwierdzał, że celem poezji obiektywistycznej było nie tyle literackie wytworzenie obiektywnych obrazów rzeczywistości, ile uprzedmiotowienie samego tekstu i uczynienie z wiersza obiektu[580]. W interpretacji krytyka zadłużenie Malek w obiektywizmie – oraz, rozszerzmy, w całym autoreferencjalnym nurcie poezji XX wieku – ma oczywiście określone konsekwencje polityczne: estetyka jest, przypomnijmy, tożsama z polityką, zaś wyzwolenie tekstu z przymusu znaczenia prowadzi do uwolnienia go od formy towarowej[581].

Analiza Dawida Kujawy jest zasadniczo podobna do interpretacji zaproponowanej przez Katarzynę Trzeciak. Zainteresowana problematyką rzeźbiarską badaczka sugeruje bowiem, że teksty Malek należy rozpatrywać jako pomniki – samowystarczalne estetyczne formy, które nie odsyłają do rzeczywistości, ponieważ same są jej elementem (przypomnijmy z pierwszego rozdziału, że rzeźba nie tyle przedstawia określoną figurę, co sama jest figurą; nie naśladuje rzeczywistości, bo stanowi jej składową[582]). Trzeciak także odwołuje się tu do tradycji amerykańskiego modernizmu – przede wszystkim Williama Carlosa Williamsa

[579] Tamże, s. 210-211.

[580] Badacz powołuje się na wywiad *George Oppen interviewed by L.S. Dembo, Madison, Wisconsin, April 25, 1968*, [w:] *Speaking with George Oppen. Interviews with the Poet and Mary Oppen, 1968-1987*, red. R. Swigg, Jefferson-London 2012, s. 9.

[581] Zob. D. Kujawa, *Pocałunki ludu*…, dz. cyt., s. 219 i dalsze.

[582] Nie chodzi tu zatem o wyobrażenie poety jako rzeźbiarza, który cyzeluje dostępną mu formę, lecz o ontologię samego tekstu.

i opracowań jego twórczości w tekstach Fredrica Jamesona[583]. W samym wstępie jej artykułu poświęconego poezji Malek czytamy także, że twórczość ta mniej odwołuje się do ideałów parnasistowskich, w których utwory stają się „wycyzelowanymi, zamkniętymi kształtami", zmierzając raczej w stronę dzieła „relacyjnego, rzeźby, która nie ma granic, która jest bardziej miejscem niż trójwymiarową bryłą"[584]. Takie myślenie rozszerza nieco poglądy samej poetki, która w wywiadzie udzielonym Jakubowi Skurtysowi stwierdzała, że „wiersz stoi chyba najbliżej rzeźby, ze swoją przemyślaną strukturą, kształtem, widzialnością"[585]; wspiera to także fakt, że książki Malek zawsze cechują się wyjątkowym dopracowaniem wizualnym, a artystki wizualne stanowią w gruncie rzeczy ich współautorki[586].

Wypowiedzi Trzeciak próbują zatem w pewien sposób rozszczelnić formę omawianych wierszy, osadzając je w kontekście wysokomodernistycznych eksperymentów i zarazem wskazując, że twórczość ta pozostaje od nich w pewien sposób różna. Pomijając z konieczności kwestię owej różnicy, która wymagałaby obszernej analizy porównawczej, wypadnie w niniejszej pracy skupić się przede wszystkim na autotematycznym wymiarze owej poezji, usytuowanym w kontekście podobnych dyskusji. Nie ulega wątpliwości, że wszyscy wskazani krytycy i krytyczki mierzą się z suponowaną przez samą poetkę materialnością poezji, rozumiejąc ją jednak na inne sposoby: Marchewkę interesują głównie etyczne wymiary nowomaterialistycznej lektury (poszukiwanie możliwego porozumienia pomiędzy różnymi aktorami, doświadczenia osób wykluczonych[587]). Trzeciak skupia się na „nowomaterializującej" interpretacji rzeźby, która miałaby otwierać luki w postulowanych przez modernistyczne teorie sztuki sztywnych ramach dzieł (odwołuje się ona wszak do myśli filozofek pokroju Elizabeth Grosz[588]). Natomiast Kujawa zauważa nieusuwalną polityczność wsobnej, obiektywistycznej formy, która nie potrzebuje żadnych „dehermetyzacji", ponieważ posiada polityczne znaczenie *per se* – jako zjawisko działające w określonej przestrzeni i wypracowujące własne, utopijne warunki bytu[589].

---

[583] Zob. K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska*…, dz. cyt., s. 191.

[584] Tamże, s. 192. Podobnie uważał także Michał Trusewicz, zob. *Fałdowanie, krzepnięcie (Natalia Malek, „Karapaks")*, „ArtPapier" 2021, nr 7, online: http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=414&artykul=8352, dostęp: 10.04.2021.

[585] J. Skurtys, N. Malek, *Powiązania*, „ArtPapier" 2017, nr 15-16, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=330&artykul=6314, dostęp: 5.10.2021.

[586] Malek mówi dalej w owym wywiadzie o roli czcionek, zagospodarowania przestrzeni kartki i innych materialnych, wizualnych komponentach tomu jako istotnych cech samej poezji.

[587] Zob. A. Marchewka, *Nie mogę dłużej udawać dostępnej*…, dz. cyt., s. 169-170.

[588] Zob. K. Trzeciak, *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska*…, dz. cyt., s. 195, 197.

[589] Wspomnijmy słowa Kujawy z recenzji *Kordu*: „Jeśli literatura ma polegać na «wymyślaniu ludu, którego brakuje» – jak chcieli tego Gilles Deleuze i Félix Guattari – poezja Natalii Malek realizuje ten postulat w stu procentach". D. Kujawa, *Podłapać trop hyle*, „Mały Format" 2017, nr 10, online: http://malyformat.com/2017/10/podlapac-trop-hyle/, dostęp: 18.01.2021.

Materialność wydaje się tu zatem – niezależnie od szczegółowego rozumienia pojęcia – kwestią absolutnie kluczową. Profilując zaś namysł nad nią do potrzeb badań nad autotematyzmem, można byłoby obrać kilka różnych interpretacyjnych ścieżek. Przede wszystkim więc analiza mogłaby ponownie skoncentrować się na tym, jak na przestrzeni książek współpracują ze sobą komponenty wizualne (czcionki, rozplanowanie przestrzeni kartki, ilustracje, okładki) i same teksty. W duchu nowego materializmu można byłoby potraktować je jako pełnoprawnych, znaczących aktorów, budujących finalny efekt estetyczny dzieła. Z drugiej strony natomiast interesujące byłoby jednak badanie, jakie „autoreferencjalne" światy budowane są przez same słowa – jakie efekty przestrzenne wytworzone są przez same układy semantyczne, co byłoby perspektywą niejako komplementarną wobec pierwszej. Najbardziej frapujące okaże się dla nas jednak nie tyle ponowne skupienie na wymiarach wizualnych autoreferencjalnej poezji, ile właśnie zbadanie, co wypracowują owe teksty pojmowane jako spacjalno-znaczeniowe całości. Nie jest to równoznaczne z przeprowadzeniem klasycznych, narracyjnych analiz wierszy Malek, które w większości po prostu nie poddają się owemu zabiegowi; znacznie istotniejsze staje się bowiem spojrzenie na to, w jaki sposób zaktywizowana została ich forma – jak działają w nich najszerzej rozumiane układy czy aranżacje słów.

Uzupełnia to dywagacje o różnorodnych „przestrzennych" szansach autotematyzmu – przypomnijmy tu jeszcze prace Sandauera, mówiącego o temporalnych problemach, do których prowadzi radykalne usamozwrotnienie literatury. Podsumowując doświadczenia interpretacyjne z niniejszego rozdziału można jednak stwierdzić, że prawdziwym polem dla utworów autotematycznych okazują się zatem praktyki skupione nie na czasowym rozwoju tekstu, ale właśnie na jego kształcie. W przypadku liryki Joanny Mueller podobne zabiegi owocowały powstaniem autotematycznych tekstów bliskich poezji wizualnej lub konkretnej, czy też wyzyskaniem wizualnych i konkretnych kontekstów samozwrotności. W wersji mikro podobne zależności odnaleźć można w *repetytorium* Taranka, gdzie zwracano natomiast uwagę na czasową i przestrzenną jednoczesność zaimka zwrotnego „się", który uwypuklał własny mechanizm znaczeniowy także poprzez konsekwentne graficzne wyróżnianie. Natomiast u Marty Podgórnik metarefleksyjne uwagi dotyczące charakteru literatury obejmowały jej wielopoziomową konstrukcję, dotycząc zarówno tematyki, jak i stylistyki czy kreacji podmiotu, przesądzając ostatecznie o wymiarach książki jako całościowego materialnego nośnika wierszy.

Poezję Malek – jakkolwiek stanowiącą wdzięczny temat dla podobnych analiz – wypadnie jednak ująć nie w odwołaniu do jej wymiarów „czysto" wizualnych: wiersze są,

mimo wszystko, wierszami. W tym sensie zajmować będą nas tutaj samozwrotne możliwości tekstu jako zjawiska rozplanowanego przestrzennie, a przy tym niekoniecznie problematyzującego literaturę czy właściwości samych utworów, jakie mimo tego możemy uznać za autotematyczne.

Przywołajmy najpierw *Fabliau* z *Pracowitych popołudni*, które Anna Marchewka uznawała za najsilniej poddającą się fabularyzacji książkę poetki i ostatecznie najprzystępniejszą w odbiorze[590]:

> Zostaje znaczenie: korzeń wydarty ze snu, który nie puszcza
> już młodszych braci. Jego obrzęki, pobrzękujące bransoletki,
> ryzykowne metafory i przenośnie: ja biorę wodę,
> ty weźmiesz ziemię, spotykamy się wieczorem.
> Skoro nie było innego biegu, muszę się zatrzymać.
> Zostaję sama. Zostajemy razem. Korzeń wydarty psu, trzask
> zapałki, korzeń zakopany płytko w ziemi, trzask
> łamanego zęba. Spuchnięty, czerwony. Nie myliłaś się, Elfriede.
> Nie mogę dłużej udawać dostępnej.
> Zostaje samo, nie wpuszcza intruzów, w tamtej przystani gęsto
> obrasta mitem[591].

Wspomniana badaczka nie poświęca interpretacji owego tekstu większej uwagi – na jego podstawie zauważa przede wszystkim jasne i czytelne dla debiutu Malek odwołania lekturowe, wskazując także na figurę podmiotki jako spacerującej po mieście dziewczyny[592]. Oczywiście jak zostało już wspomniane, omawiana twórczość rzadko poddaje się tradycyjnym, hermeneutycznym procedurom interpretacyjnym, które miałyby na celu stworzenie na bazie tekstu wyjaśniającej go opowieści. Trudno bowiem mówić w przypadku owych tekstów o jakimkolwiek skrytym w nich sensie – o wiele właściwsze wydawałoby się stwierdzenie, że teksty te niczego w sobie nie chowają, a jedynie wyłaniają pewne środowiska czy właśnie wydarzenia. *Fabliau* jest jednak o tyle specyficznym przykładem, o ile odwołuje się wprost do pojęcia znaczenia. Czyni go to wierszem metarefleksyjnym w tym sensie, że może on sugerować, co lekturowo należy z poezją – tą autorstwa samej Malek i każdą inną – czynić.

Nieprzypadkowy jest w tym kontekście sam tytuł: *fabliau* to średniowieczny gatunek literacki, przynależny do literatury plebejskiej; *fabliaux* były zwykle utworami anonimowymi, korzystającymi z motywów obiegowych i w humorystycznym trybie odwołującymi się do panującej obyczajowości. Takie określenie tekstu – stanowiące genologiczne

[590] Zob. A. Marchewka, *Nie mogę dłużej udawać dostępnej*…, dz. cyt., s. 167.

[591] N. Malek, *Fabliau*, [w:] tejże, *Pracowite popołudnia*, Warszawa 2010, s. 34. Cytaty z *Karapaksu* (Poznań 2020) oznaczam dalej w tekście jako K z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

[592] A. Marchewka, *Nie mogę dłużej udawać dostępnej*…, dz. cyt., s. 167 i dalsze.

przyporządkowanie lub grę z porządkami gatunkowymi – nie mówi nam wiele o spodziewanej treści utworu. Stanowi natomiast jasny sygnał, w jakich ramach interpretacyjnych należy owo dzieło usytuować, a zatem nie tyle rozjaśnia sensy, ile sugeruje właściwy typ lektury.

Centralnym motywem przytoczonego wiersza jest zaś korzeń, który łatwo skojarzyć można na tle całej sytuacji lirycznej z mandragorą, była dawniej uznawana za roślinę magiczną. Wokół korzenia owej rośliny, zwanego alrauną, narosły niegdyś liczne wierzenia – przede wszystkim zakładano, że posiada on znaczące właściwości lecznicze; przez jego zbliżony do ludzkiego kształt zakładano, że wyrasta ona pod szubienicami, jako owoc nasienia wisielca. Najpopularniejsze we współczesnej kulturze skojarzenie z mandragorą dotyczy zapewne przeraźliwego krzyku, który miała ona wydawać przy wyjmowaniu z ziemi (wątek taki pojawia się chociażby w słynnej serii powieści dla dzieci i młodzieży, *Harrym Potterze* J.K. Rowling).

Fabliau opowiada jednak nie o wyciąganiu korzenia, ale o jego zakopywaniu – sytuacja jest zatem paradoksalna: przedmiot, który rośnie w ziemi, zostaje tu w nią z premedytacją włożony. Procederowi towarzyszy ponadto tajemniczy wspólnik („ja wezmę wodę, ty weźmiesz ziemię, spotkamy się wieczorem"). Co jeszcze ciekawsze, korzeń-mandragora jest zresztą w samej pierwszej linijce tekstu określony jako „znaczenie". Dzięki temu metafora znaczenia chowanego przez podmiotkę do ziemi może zostać odczytana niezwykle prosto – stanowić obraz autora „wkładającego" swą intencję, sensy dzieła, w określoną estetyczną formę.

Wydaje się jednak, że chodzi tu o coś nieco innego – przede wszystkim dlatego, że ziemia nie jest ukształtowaną formą; jeśli powrócimy do motywu platońskiej Chory, wydaje się ona raczej naczyniem umożliwiającym płodność, przestrzenią, dzięki której rozmaite byty mają szansę zaistnieć. Chowanie korzenia wydaje się zatem raczej gestem mającym zapewnić mu dalszy rozwój – jakby zakładano, że na płodnym gruncie znaczenie ma szansę się rozszerzyć, rozplenić. Dzieje się jednak inaczej: zakopana alrauna nie będzie mieć „młodszych braci", „nie wpuszcza intruzów", „zostaje sama" i „gęsto obrasta mitem", co sugeruje nie tylko wyobcowanie przedmiotu, ale i jego pełną bierność. W tym sensie zagrzebywanie korzenia w ziemi traci wymiar życiodajny; ujawnia to interpretacyjną dwujakościowość ziemi.

Schowany przed wzrokiem korzeń zaczyna być interpretacyjnie nęcący, stąd zaczyna mu się przypisywać mnogie sensy. Trzeba zwrócić zresztą uwagę na jego zadziwiający wygląd: „obrzęki, pobrzękujące bransoletki, ryzykowne metafory i przenośnie" wydają się mało korespondować z powszechną wizją korzenia jako jedynie zaczątku faktycznej rośliny. Ma on cechy ukształtowanego bytu – cechy, podkreślmy, przynajmniej w części tekstowe. Jakkolwiek odmawia mu się przy tym żywotności, cała wierszowa sytuacja wydaje się sugestywnie

dynamiczna. Z jednej strony proces chowania korzenia-sensu jest naznaczony przemocą: pies usiłuje wyrwać korzeń podmiotce, w grę wchodzą zapałki (oświetlające scenę – ale i kojarzące się z pożarem), łamane zęby (przy szamotaniu się z psem?). Zwierzęcy aktor walczy zatem, aby zachować korzeń-sens na powierzchni – zaś proces pochówku powoduje sugestywne ograniczenie samej podmiotki („skoro nie było innego biegu, muszę się zatrzymać").

Ukrycie sensu zatrzymuje zatem całą tekstową machinę, znajdując analogię w kondycji „ja" („nie mogę dłużej udawać dostępnej"). Jedyne, co zachowuje w *Fabliau* żywotność, to interpretacja – mity, którymi obrasta zakopane w ziemi znaczenie. W tym sensie cały wiersz uznawać możemy za metarefleksyjną opowieść o obyczajach interpretacyjnych publiki, które przeradzają się w procesy sztucznego nadawania znaczeń. Sens zostaje w omówionym wierszu przemocą wtłoczony pod powierzchnię (tekstu?), co właściwie go uśmierca, prowadząc także do specyficznego wyalienowania podmiotki dokonującej podobnych operacji. Bohaterce pozostaje bowiem jedynie enigmatyczny towarzysz („zostaje sama", choć jednocześnie „zostajemy razem"), który – w gruncie rzeczy wykluczony z całej sceny i bezimienny – dzięki swej tajemniczości unika przymusowego „pochówku" w sensach utworu; wymyka mu się też pies, który nie ma zamiaru produkować mitów, a jedynie chce podjąć z korzeniem zabawę.

Podobna droga rozumienia *Fabliau,* choć pozostająca w szeroko rozumianych hermeneutycznych trybach, wydaje się całkiem dobrze streszczać projekt poetycki Malek: sensy tekstu, postrzegane jako jego rdzeń, nie poddają się łatwo ukryciu – znajdują się, paradoksalnie, na powierzchni (oczywiście korzeń należało wcześniej skądś wyjąć, lecz wydarzenie to rozgrywa się już poza poetycką sceną). Przypomnijmy mityczne właściwości alrauny – ponad ziemią korzeń-znaczenie oddawałby się donośnemu krzykowi. W tym sensie tekst staje się nie metaforą procesu pisarskiego, rozumianego jako wkładanie znaczeń do określonych form, o ile ziemię w ogóle można uznać za określoną formę. Znaczenie w *Fabliau* jest już ukształtowane – korzeń jest już przybrany bransoletkami. Chowanie go odnosi się zatem raczej do losów literatury w przestrzeni społecznej, gdzie to, co wyraziste i mówiące samo za siebie – sens ubrany w metafory i rozlegający się donośnym wrzaskiem – jest spychane pod powierzchnię tekstu, jakby w akcie absolutnego przeoczenia, że sam tekst jest znaczeniem. Przeoczenie to prowadzi zaś do samoistnego narastania wyobrażeń – mitologii sensu[593].

[593] Oczywiście omawiany utwór można rozumieć także w odwołaniu do innych konotacji mandragory – podkreślając na przykład jej abiektalną proweniencję oraz o motyw schadzki wspólników, którzy zdecydowali się ją zakopać; pomyślmy tu chociażby o współczesnej, czeskiej reinterpretacji motywu alrauny, czyli *Małym Otiku* Jana Švankmajera.

„Znaczeniowa" interpretacja *Fabliau* – motywowana także charakterem wczesnego tomu poetki – prowadzi zatem zasadniczo do samozniesienia, wypływa z niej bowiem jeden wniosek. Sensów nie należy szukać sensów pod powierzchnią, bo sama powierzchnia jest sensem, a nawet radykalniej: znaczenia nie są ubierane w formy (ziemię), lecz same są formami (korzeniami).

Omówiony tekst jasno sugeruje zatem, jaką strategię lekturową należy obrać dla całej poezji Malek – lub dla poezji w ogóle[594]. W nim samym zachodzą zresztą znaczące przesunięcia semantyczne, które potem rozwinięte zostały w kolejnych tomach autorki – mowa tu przede wszystkim o odwróceniu opozycji wnętrza i zewnętrza, w konsekwencji prowadzącego do rozbiórki samego mechanizmu budowania sprzeczności. Widoczne jest to właśnie na przykładzie korzenia, który dopiero wkłada się do ziemi – zaczątku rośliny, który okazuje się samoistnym, niezdolnym do dalszego rozwijania się bytem. Podobne przewartościowania można rozpatrywać także w kontekście temporalnym, jako odwrócenie rozmaitych czasowych zależności fundamentalnych dla sztuki reprezentacjonistycznej (opartej na przekonaniu o uprzedniości „przedstawianego" i wtórności „przedstawiającego"). Tak dzieje się chociażby w inicjalnym utworze tomu poetki z 2020 roku, *Karapaksie* [5]:

Wszystkie twoje owoce trafiły już na drzewa.
A do niedawna spało się

pod morelami, które spadając – wydawały plask, nieco czeski.
Nie przeszkadzał mi.

Spało się bez czucia, jak pieniądz, karapaks, zapomniany Kopernik.
Rano znikał dźwięk i nie mogłam planować

kruszonki, zamarła wszerz
struktura mansjonu. *Zbliża się burza.* – Zbliża się szajba.

Wspomniane odwrócenie widoczne jest w pierwszych dwóch strofach tekstu. Choć fraza „wszystkie twoje owoce trafiły już na drzewa" pojawia się jako chronologicznie pierwsza, budząc przekonanie, że mowa o rodzącym owoce drzewie, chronologiczny i logiczny porządek rozbity zostaje przez kolejne wersy: „a do niedawna spało się // pod morelami, które spadając – wydawały plask, nieco czeski". Tym samym okazuje się, że pierwotnym stanem owoców – moreli – było spadanie: najpierw spadły, później zaś znalazły się na drzewach. „Spadanie" –

[594] Takie motywy wielokrotnie pojawiały się zresztą w poświęconych jej tekstach krytycznych – zob. np. K. Muca, *Widoki, ludzie i zdarzenia (Natalia Malek, „Szaber")*, „ArtPapier" 2016, nr 5-6, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=298&artykul=5469, dostęp: 12.01.202; J. Niedziejko *Potrzeba uważności*, online: https://czaskultury.pl/czytanki/potrzeba-uwaznosci/, dostęp: 12.01.2021.

uprzednie wobec znajdowania się na gałęziach – pojawia się zatem dopiero w trzecim wersie; zapowiada je jednak zawarte w poprzedniej strofoidzie „spanie", także w pewien sposób podrzędne „spadaniu" (śpi się tu bowiem pod morelami; zachodzą tu zatem relacje wertykalne). Łączność owych zjawisk zostaje przy tym wzmocniona rozłącznością dystychów – „spadanie" w istocie rozciąga się na całą pierwszą część utworu, w drugiej natomiast zastąpiona zostaje „spaniem".

Karapaks stanowi zatem zadziwiający splot elementów, wypracowany dzięki czysto tekstowym – a zatem przestrzennym – zależnościom; zauważmy chociażby efekt upadku w pierwszym wersie drugiej strofoidy, gdzie wrażenie cichego lotu i dźwięcznego upadku zostaje wytworzone poprzez retardację (wprowadzenie między konstatację spadania i jego skutek, „plask", myślnika). Dźwięk spadających owoców, którego percept otrzymujemy dzięki omówionemu zabiegowi, nie przeszkadzał przy tym podmiotce – wręcz przeciwnie, wydaje się, że odgłosy te pomagały jej pisać, wytyczając brzmienie samego wiersza: „planowanie kruszonki" i „zamarła wszerz struktura mansjonu", analogony architektoniki utworu, potrzebowały wszak konstrukcji, opartej właśnie na powtarzalnym dźwięku upadających owoców. „Spadanie" znów więc zyskuje paradoksalną uprzedniość – rytm wyznaczają tu bowiem morele plaskające w samym wierszu. Na drzewa wracają zaś one dopiero wówczas, gdy stwierdzi to sam tekst – tekst stanowiący efekt ich plaskania. W tym sensie „struktura mansjonu" zostaje zbudowana przez samozwrotny powrót do „czeskiego" dźwięku.

Podobne zabiegi odnajdujemy w wielu miejscach *Karapaksu*, któremu, jak stwierdzała sama Malek w wywiadach, przyświeca najogólniejsze pojęcie transakcji[595]. Transakcje te pozostają jednak momentami chybione, w tym sensie, że wymiana okazuje się w dziwny sposób odwracalna, niczym w *Korpusie* [K, 40]:

> Kiedy początek ma zobaczyć koniec,
> oko samo przymyka się.

W pewnym sensie wracamy tu do wyobraźni autotematycznej: kiedy początek patrzy ku końcowi, sam staje się końcem – nagłos wersu rozwija się wraz z opowieścią i przechodzi płynnie w klauzulę, korpus ulega zamknięciu. Finał odsyła zatem do tego, co inicjalne, i na odwrót – dokładnie tak, jak dzieje się to z autotematycznymi utworami, których dopełnienie

[595] O poezji Malek i znaczącej w kontekście transakcji logice kapitału pisała m. in. Sonia Nowacka, zob. *„Czy hurtownia może być świątynią?" (Natalia Malek, „Karapaks")*, online: https://magazynwizje.pl/aktualnik/nowacka-malek/, dostęp: 5.02.2021.

jest jednocześnie otwarciem. Przywołajmy tu także *Jeszcze nie mieszkałam w swoim głosie* [K, 38]:

> Jeszcze nie wchodziłam w mirty, cicho.
> Jeszcze mnie lód nie nosił,
>
> niezręcznej.
> Jeszcze nie miałam pod palcami ciemienia.
>
> Jeszcze nie czułam palącego pragnienia.
> Jeszcze nie siedziałam na dachu,
>
> ciemniejąc
> nad wyspą z orzechów. Jeszcze mnie słońce lizało.
>
> Jeszcze nie pędziło
> na zachód.
>
> Jeszcze mnie nie wypluło morze.

Utwór ten może sprawiać wrażenie cokolwiek profetycznej konfesji, w której podmiotka przewiduje przyszłe wydarzenia. Byłaby to linia interpretacji zasadniczo możliwa do poparcia tekstem, gdyby nie drugi wers czwartej strofoidy: „jeszcze mnie słońce lizało". Dzięki nagłej zmianie trybu – od czasu przyszłego, wyrażanego poprzez negację, przechodzi się tu do wspomnienia w trybie oznajmującym. Całość zyskuje dzięki temu status zatrzymanego wrażenia, któremu przyznano jednak futurystyczną ekspansywność – wytyczyło się linie jego rozwoju: kiedy słońce przestanie lizać, wejdzie się w mirty, uniesie na lodzie, dotknie ciemienia, poczuje pragnienie, usiądzie na dachu; słońce popędzi na zachód, morze wypluje podmiotkę, a ona sama – zerknijmy na tytuł tekstu – zamieszka w swoim głosie. Moment „mieszkania" zostaje jednak wypracowany w samym wierszu: poprzez wykształcenie – także formalne, składniowe – ulotnego „teraz", kiedy to bohaterka wciąż znajduje się na słońcu, tekst osiąga moment nieruchomości, wzmacniany tylko przez retrospektywne zaprzeczenia kolejnych wydarzeń. Fakt, że coś „jeszcze" się nie wydarzyło, pozwala na dostrzeżenie epifanijnego momentu zatrzymania, w którym podmiotka wyjątkowo pozostaje całkowicie bierna (ruch wykonuje tu wszak jedynie słońce); efekt ten zostaje dodatkowo wzmocniony dzięki temu, że omawiana fraza jako jedyna nie zawiera w sobie zaprzeczenia.

Podobne odwracalności, nie bez przyczyny interpretowane przez Marchewkę w kontekście nowomaterialistycznych splotów, obserwujemy także w *Korytarzach* [K, 6-7]:

> Okazało się, że za ludźmi ciągną korytarze.

Korytarz powietrza, po nim ślizg oddechu. Korytarz desperacji. Korytarz bezczynności. Korytarz pachnący liściem bobkowym, wypełniony odpadami wszystkich frakcji.

Korytarz Szymańskiego, co chciał na powrót zejść się z żoną. Korytarz-kometa. Korytarz-lejca, na jej końcu pies. Pieski w kosmosie piją za darmo.

Korytarz dostaw. Korytarz odstawek. Szyb z manszetą, z gwarancją.

Korytarz zaprzeczenia. I niezaprzeczalnego. Korytarz ankiet, specjalny dla Gliwic i specjalny dla Kościeliska. Korytarz-trybuna, w nim podniesiony głos. Podziemny marmit i planarny splitter dla naszych telefonów, tych niewykonanych też.

Korytarz, po którego ścianach wspięły się piżmaki. Korytarz w sanktuarium i korytarz w hospicjum.

Korytarz iluzji. Korytarz represji. Korytarz-rękaw, w środku bilecik: *niech zawsze będą twoje urodziny*. Korytarz-luneta. Tubus, wreszcie tunel – płytki jak spód rybnej konserwy.

Korytarz dla Schumana, on upewni cię, że do rana możesz leżeć w pościeli. Korytarz--posiwieli.

Korytarze, którymi od razu idzie się do nieba, i prowadzące pod stopy Michała. Korytarze pozbawione fotografii. Gołe, przezierne. Korytarz w oparach siarki, zachęcający do kąpieli. Korytarz serca, gdzie dotlenione i niedotlenione nie stykają się.

Korytarz, w którym znalazłam twoją wizytówkę, i ten z taśmą policyjną, ze skrawkiem rypsu. Korytarz typu L. w naszym dawnym domu.

Korytarz typu L.

Korytarze nie tyle zyskują w przytoczonym tekście sprawczość, która kazałaby świadomie ciągnąć się za ludźmi, ile jawią się jako retrospektywnie ustanawiane drogi podmiotów – zawsze będących w stanie przejściowym, mijających się z innymi bytami i aktorami. Korytarz implikuje zatem procesualność i odwracalność: jest pomieszczeniem przechodnim, pozbawionym celu innego, niż łączenie określonych punktów na architektonicznej mapie. W tym sensie utwór Malek przyznaje korytarzom specyficzną pierwszoplanowość: zwykle służące jedynie do łączenia określonych przestrzeni, tu – nie jako łączniki, ale jako podmioty – stają się głównymi bohaterami. Przytoczony tekst akcentuje zatem ruchliwość, ale i wielorakość owej ruchliwości (jak i najróżniejsze mogą być korytarze).

Na tle abstrakcyjnej wyliczanki – dodajmy dla porządku, że zbudowanej na egalitarnej jukstapozycji – wybija się zawarty w ostatnich wersach utworu przejście o nietypowym kształcie: „korytarz typu L. w naszym dawnym domu. // Korytarz typu L”. Jest to jedyny zawarty w wierszu korytarz, który nie ma kształtu prostego tunelu: cechuje go specyficzne zagięcie. Ów zakręt rozpatrywać możemy kilkupłaszczyznowo: ostatnie wersy różnią się od reszty utworu, wskazując typ korytarza – jego cechę szczególną, nie stanowią zatem abstrakcyjnego lub sytuacyjnego epitetu.

Linijki te posiadają jednak także zdolność zawracania samej lektury. Puenta „korytarz typu L" stanowi bowiem częściowe powtórzenie przedostatniego wersu utworu, co wyrywa z rytmu narzuconego przez serię gładkich wyliczeń, każąc powrócić do poprzedniego wersu. Oderwany od odniesienia do rodzinnego domu „korytarz typu L" zdaje się zatem prowadzić bowiem z powrotem do samego tekstu: nie wytycza on prostej ścieżki z jednego punktu do drugiego, lecz odsyła do poprzedzającej go frazy i tym samym załamuje dynamikę całości. Łatwe porównania ulegają tu zatem ostatecznemu załamaniu: labiryntowa plątanina zawartych w tekście przejść ostatecznie zaczyna odsyłać z powrotem do samej siebie, każąc zastanowić się nie nad konkretnymi zjawiskami (iluzjami, represjami, Schumannem), ale nad nawiązywanymi pomiędzy nimi połączeniami – nad samą ideą połączenia i powrotu. Nie bez przyczyny zresztą dwie części *Korytarzy* wydrukowane zostały na sąsiadujących ze sobą kartach i odgrodzone światłem. Zauważmy, że układ dystychów na stronie tworzy długie, poziome ciągi znaków i rozprzestrzeniającego się pod nimi światła, który zakłóca dopiero niesforna, krótka puenta – równie w serii strzelistych linii dziwna, co prostopadła odnoga „L" finalnego korytarza.

Jak zostało już wspomniane, zależności takie poddają się łatwo nowomaterialistycznej analizie; nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by pozostawać bliżej tekstów – zwieńczenie *Korytarzy*, powtórzenie „zaginające" lekturę seryjnej jukstapozycji można bowiem traktować jako specyficzny autotematyczny chwyt, który odsyła do wcześniejszego wersu – lub do wskazanej „mapowości" całego utworu. Motyw podróży, przemieszczenia i połączeń w ogóle wydaje się Malek bliski, nie tylko w obdarzonym charakterystycznym tytułem *Kordzie*. Spójrzmy na inny utwór z *Karapaksu*, *Nastawienie* [K, 13]:

Dwa lata temu, przed przeprowadzką, jemy wafle przy zejściu na skarpę.
Jest skromnie, choć nie do końca zwyczajnie.

Ludzie pieszczą
ogrodową dermę, pozbywają się małych mieszkań.

Wstrzymali ruch dla maratonu i nic nie jest podobne
do wiersza-przejażdżki.

Nasze matki liczą, że w dwa lata zmieni się nam *nastawienie*.
Jedna ma rację, a druga się myli.

Przywołany tekst odwraca jakby zależność reprezentacji – nie wiersz podobny jest do przejażdżki, ale świat podobny był do wiersza, zanim zatrzymano ruch. Ponownie ujawnia to „transakcyjność" owego tomu jako wypływającą z procesualności, jednak obdarzonej charakterem przestrzennym, nie czasowym. Ciekawie oddaje to w przytoczonym utworze sama

typografia – zauważmy, że zapowiedź zmiany „nastawienia" bohaterów nie jest gołosłowna, zmienia się jednak nie w przeciągu wskazanego interwału, ale w samym utworze: wyraz „nastawienie" najpierw zapisany jest wszak antykwą, później zaś kursywą. Wyjaśnia to być może na przestrzeni samego wiersza dziwaczne stanowisko matek – to, że „jedna ma rację, a druga się myli": w dwa lata w *Nastawieniu* faktycznie nie zmieni się nic, jednak „nastawienie" ulega w nim faktycznej, wizualnej zmianie. Metarefleksyjnego przykładu podobnego zjawiska dostarcza także utwór zatytułowany po prostu *Wiersz* [K, 36-37]:

Wiersz się zaczyna od ciemnych jesionów,
dnia przespanego w tyle przegubowca,

skwiru dzikich gęsi. Wiersz się zaczyna od straszaka
na gęsi, zapachu fasoli i mokrej waty,

tabeli szczepionek zwieszonej nad stołem i rozgwiezdnej lampy.
Się zaczyna od *Elementów*, galasów,

biegunów przestawionych w ciele,
wzdręgi i certy, odmłodzonej sieci i maszyny odśnieżnej, niewidocznej w pełni.

Wiersz się zaczyna od żmudy, otuchy,
lawendowego pokoju, przez gawry, heksagony,

aż do szpitalnej sali, gdzie kroją żylaki.
Wiersz się zaczyna od przesyłki konduktorskiej,

ktoś wiezie worek włosów, plaster dla Heleny,
psałterzy i żołtarzy, lecz bardziej żołtarzy niż psałterzy,

w takiej jesteśmy niewoli.
Wiersz się zaczyna od przerzutnej uwagi,

nieznośnego zajzajeru, i trwa przy wzniosłych
trunkach, nie kończy się we śnie.

Wiersz zaczyna się.

Cytowany tekst wylicza bowiem – jukstapozycja pozostaje ulubionym środkiem Malek – rozmaite początki wiersza, począwszy od całkiem zrozumiałych, „zewnątrztekstowych" inspiracji dla tekstów, takich jak podróż, poprzez różnorodne obserwowane przedmioty i zjawiska, także zmysłowe, aż po pojęcia abstrakcyjne („wiersz się zaczyna od żmudy, otuchy"). W tym sensie wiersz, zdajemy się czytać, zawsze jest pewną podróżą, która ma początek – lecz, jak przekonuje puenta, nie ma końca, a w zasadzie koniec okazuje się jego początkiem. Narodziny tekstu zawsze mają bowiem miejsce w „rozpoczęciu się" jako nazwie

procesu: utwór jako wydarzenie zawsze powraca do siebie jako gruntu owego wydarzenia, jak i puenta *Wiersza* odsyła do jego początku – jego pierwszych słów.

Powracamy tu zatem do specyficznej procesualnej transakcyjności; oczywiście kontynuując interpretację nowomaterialistyczną należałoby zwrócić uwagę na zawarte w owym tekście motywy „odmłodzonej sieci", egalitarne współistnienie aktorów w równych, dwuwersowych strofach, na „przestawione bieguny", jawnie dekonstruujące wszelkie opozycje, na konsekwentną apodmiotowość przytoczonego tekstu, w której wierszowi przyznaje się określoną sprawczość. Kolejne wydarzenia, od których – nie „w których" i nie „w odniesieniu do których" – rozpoczynają się dzieła, nie są w stanie odebrać im autonomii. Wiersz najpierw „zaczyna się", dopiero później „zaczyna się od"; przed słowami zawsze stoi światło. Początek i koniec są więc, w gruncie rzeczy, takie same: pozostaje miejscami pustymi, które dopiero zapełniają znaki. Utwór otacza więc samego siebie i – niczym zakręcony korytarz – odsyła z powrotem do własnego początku.

W tym też tkwi niesamowita, zadziwiająca autotematyczność poezji Malek, do cna wyzyskująca potencjał wielowymiarowości tekstu jako formy przestrzennej i formy rodzącej przestrzeń: *Wiersz* nie mówi o literaturze, lecz mówi samą literaturą. Jest zatem metarefleksyjny, ale jest też autotematyczny – powraca do samego siebie, czyni to jednak nie poprzez podróż w czasie, a ruchliwość przestrzeni, jakbyśmy wciąż mieli pamiętać Pułkowskie stwierdzenie, że to miejsce jest debiutem dla czasu [WZR, 133].

V. Ludzkie i nieludzkie

Autopoiesis

Jakkolwiek do tej pory twórczość autotematyczna pojmowana była w bliskim powiązaniu z antropocentryzmem – postrzegano ją wszak jako intelektualną, parnasistowską zabawę ukazującą poznawczy impas obciążonej filozoficznie kategorii przedstawienia – wydaje się, że zaproponowana w poprzednich rozdziałach formuła samozwrotności wymyka się podobnemu ujęciu. Świetny przykład stanowić może omówiona w ostatnim rozdziale poezja Natalii Malek. Choć pozostaje ona ściśle autoreferencjalna, ukazuje także, jaki potencjał nieantropocentryczny tkwi w tekstach, które działają na zasadzie samozwrotnego mechanizmu. Wchłonięcie metapoziomu posiada daleko idące implikacje: podobne utwory nie muszą zawierać żadnego bezpośredniego odwołania do własnej kondycji, czym zasadniczo tracą powiązanie z kategorią świadomości. Zaczynają się więc one zbliżać do maszyn w rozumieniu deleuzjańskim – są jednak nie tylko pełnoprawnymi aktorami działającymi w przestrzeni społecznej, lecz także formułują zasady owego działania w swojej własnej tkance. Odpowiada to zresztą znakomicie tezom wysuwanym przez Timothy'ego Mortona, według którego wiersze stanowią nieludzkich agensów[596], w gruncie rzeczy rozszerzając je – w przypadku utworów samozwrotnych możemy bowiem mówić o dobitnym, autonomicznych eksponowaniu przez nie własnej sprawczości (w zakresie formalnego kierowania się ku samym sobie).

Dzieła postrzegane w taki sposób tracą zatem wymiar abstrakcyjnych i elitarystycznych eksperymentów – stają się niezależnymi zjawiskami, które w pewien sposób uwypuklają ową niezależność. Dzięki temu można rozpatrywać je w oderwaniu od uwikłań podmiotowych (zakładających istnienie aktywnego, naśladującego „ja" i biernego, odwzorowywanego przedmiotu). Oczywiście nie wytraca to znakowego charakteru literatury; język postrzegany jest wówczas jednak nie jako zwierciadło rzeczywistości, ale jako jej element. Przestaje on stanowić barierę stojącą pomiędzy bytami różnych gatunków – staje się jedną z wielu składowych łączącej je sieci. W tym sensie każdy z omówionych utworów autotematycznych możemy ujmować jako dywersyjny wobec antropocentrycznych relacji wertykalnych. Teksty takie – podsumujmy – nie przenoszą żadnych uprzednich znaczeń, niekoniecznie formułują też swoje własne interpretacje, lecz wytwarzają formalny efekt samozwrotności, jak autoreferencjalne „się" Taranka czy „zakręcony korytarz" autorki *Karapaksu*. Jawią się więc

[596] Zob. T. Morton, *An Object-Oriented Defense of Poetry*, „New Literary History" 2012, tom 43, nr 2.

one jako byty niezależne od wszelkich innych podmiotów – samostwarzalne czy też autopojetyczne.

W interdyscyplinarnych badaniach XX stulecia pojawiła się bowiem znacząca kategoria *autopoiesis*, określająca autonomicznie tworzące się i reprodukujące struktury. Pojęcie autopojetyczności stosowano zarówno w biologicznych i filozoficznych dywagacjach nad „istotą życia", wykorzystując je do opisu tajemniczej „motywacji" komórek rozmaitych organizmów do dzielenia się – żaden podział komórkowy nie dokonuje się wszak na poziomie świadomości – jak i na przykład w teoriach prawa czy polityki[597]. Autopojetycznymi nazywano tam systemy, w których zachodzi samoregulacja; takie podejście przedstawiał przede wszystkim Niklas Luhmann i jego uczniowie[598]. Opisując to, co funkcjonuje bez udziału świadomości, *autopoiesis* prowadzi zatem do wyrugowania podziału na podmiot i przedmiot, to, co zarządzające i to, co zarządzane; jawi się więc jako kategoria poręczna w analizie utworów autotematycznych, które wytwarzają właśnie efekt tekstowej autokreacji czy samoodniesienia.

Zasadniczo wszystkie możliwe rozumienia owego terminu wynikały przy tym – według Milana Zelenaya – z zakwestionowania przez pewne nurty ubiegłowiecznej nauki prymatu entropii i jej uwikłań światopoglądowych, wyrastających ze scjentystycznego hołdu humanistów wobec drugiego prawa termodynamiki[599]. Dokonywało się to między innymi poprzez pytanie o „narodziny potencjału" autokreacyjnego, który miałby decydować o następnym spontanicznym – w sensie wolnym od zewnętrznej sterowności, a zatem negującym transcendencję – porządkowaniu struktur organicznych czy społecznych. W tym sensie autopojetyczność miała uwalniać się zarówno od scjentyzmu „środowiskowego", czyli uległości wobec dominujących koncepcji naukowych, jak i od naiwnej, totalizującej celowościowości, właściwej ewolucjonizmowi Darwina (skupionemu wokół idei natury jako porządku dążącego do coraz wyższych stadiów rozwoju)[600]. Współcześnie zaś autopojetyczność wpisuje się w interpretacje prowadzone na gruncie nowego materializmu – wydaje się blisko powiązane chociażby z założeniami „znaczącej materii" Karen Barad.

Nie wikłając się głębiej w naukowe i filozoficzne zastosowania owego pojęcia oraz kierując w stronę możliwej adaptacji *autopoiesis* do potrzeb badań nad literaturą

[597] Zob. np. J. Overwijk, *Autopoietic system*, online: https://newmaterialism.eu/almanac/a/autopoietic-system.html, dostęp: 12.12.2021.

[598] Zob. np. G.Teubner: *Recht als autopoietiscches System*, Frankfurt am Main 1989.

[599] M. Zelenay, *Foreword*, [w:] *Autopoiesis, Dissipative Structures and Spontaneus Social Orders*, red. M. Zelenay, Boulder 1980, s. XVII.

[600] Jakkolwiek samo pojęcie wprowadzone zostało przez biologów z nurtu ewolucjonizmu, Humberto Maturanę i Francisco Varelę.

i autotematyzmem stwierdzić należy, że w analizie utworów poetyckich podatne jest ono na dwa rozumienia. Pierwsze wiązałoby się z pewnego typu „nowym esencjalizmem": przekonanie o absolutnej samosprawczości tekstu zyskać może bowiem specyficzny wymiar teologiczny, łączący się z teorią mowy świętej i dzieła objawionego (wyzwolonego od ludzkiej, ziemskiej kreacyjności). Drugie natomiast, znacznie bardziej dla nas interesujące, rysowałby autopojetyczność jako efekt wypracowywany przez tekst: stanowiłaby ona wtedy określenie mechanizmów stojących u podstaw utworów ściśle autotematycznych.

Jakkolwiek można zatem przekonywać, że dzieła samozwrotne nie posiadają wymiaru antropocentrycznego – wytwarzają one wszak efekt swojej niezależności od podmiotu – wydaje się, że omawiany problem wciąż dotyczy utworów metarefleksyjnych, bezpośrednio problematyzujących kondycję literatury. Praktyki takie każą bowiem zastanawiać się nad figurą świadomego „ja" lub nad samą ideą dyskursu naddanego – instancji zdolnych do uprzedmiotowienia sztuki słowa.

Problem ten zauważyła na przykład Anita Jarzyna, próbując połączyć perspektywę *animal studies* z niewykorzystanym do tej pory, nie-humanocentrycznym trybem lektury utworów dywagujących nad samą sztuką słowa. Badaczka skupiła się w swoich analizach – prezentowanych najpierw w postaci artykułu, później zaś obszernej rozprawy[601] – przede wszystkim na eksplicytnym problematyzowaniu stosunku poezji do zwierząt (biorąc na warsztat chociażby literackie toposy autotematyczne, takie jak horacjańska analogia pisania i polowania[602]). Odwołała się ona przy tym do artykułu Krystyny Pietrych poświęconego poezji Wisławy Szymborskiej[603], który znakomicie ukazuje najpopularniejszy sposób radzenia sobie z antropocentrycznością szeroko pojmowanego autotematyzmu: szkic łódzkiej badaczki dowartościowuje w tekstach to, co wolne od refleksji o samej literaturze. Na przykład w interpretacji „mówiących zwierząt" noblistki wykazuje ona, że analiza czysto autotematyczna (zaproponowana na przykład przez Wojciecha Ligęzę[604]) stanowi uproszczenie utworów poetki i nie dostrzega ich nieantropocentrycznego potencjału. Tym samym nie próbuje ona zmierzyć się z pytaniem, czy (lub jak) możliwa jest metarefleksja, która nie będzie miała charakteru ekskluzywnie ludzkiego.

---

[601] Zob. A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné: nieantropocentryczne języki poezji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2017, nr 30 (50). *Post-koiné: studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.

[602] Zob. taż, *Wprowadzenie do post-koiné*…, dz. cyt., s. 117 i dalsze.

[603] Zob. K. Pietrych, *O czym mówią zwierzęta (u) Szymborskiej*, [w:] *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, pod red. J. Grądziel-Wójcik i K. Skibskiego, Kraków 2015,

[604] W. Ligęza, *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2002, s. 297-308.

Takie podejście nie dziwi jednak w obliczu umacnianego właściwie już od początków zachodniej kultury przekonania, że zdolność do autorefleksji – świadomego ujmowania własnej kondycji, kontroli popędów i pragnień – przynależy wyłącznie istotom rozumnym, czyli ludziom[605]. Takie poglądy odnajdujemy wyraźnie u Platona – *Fedon* opowiada wszak o wolności, jaką daje filozofom wyzwolenie z ograniczeń ciała. Zaproponowany w *Państwie* podział duszy na części rozumną, popędliwą i pożądliwą sytuuje zaś część rozumną – niezależną od instynktów – jako najwyższy szczebel ludzkiego rozwoju. Podobne poglądy właściwe były także Arystotelesowi. Triadyczne ujęcie Stagiryty wyróżniało duszę wegetatywną, odpowiedzialną za rozmnażanie, odżywianie czy wzrost, przynależną więc wszystkim elementom przyrody ożywionej; zmysłową – zwierzęcą, warunkującą postrzeganie zmysłowe i zdolność ruchu, oraz rozumną, która z kolei dzieliła się na rozum bierny, receptywny, oraz czynny, stanowiący jedyny nieśmiertelny i faktycznie odłączony od materii komponent animy, stanowiący też – zgodnie z poglądami myśliciela wyłożonymi w *Fizyce* i *Metafizyce* – siłę napędową i porządkującą wszechświat, w której rozum ludzki ma pewnego rodzaju udział. Arystotelesowska wizja świata z samej zasady odrzucała więc zdolność zwierząt, roślin czy innych bytów – pozbawionych racjonalnego komponentu duszy – do jakiejkolwiek formy samoświadomości. W sposób drastyczny ową wykładnię umocniło tradycyjne odczytanie nowożytnej, Kartezjańskiej teorii podmiotu i wyraźne odróżnienie *res cogitans* od fizykalnej *rex extensa*, decydujące o przedmiotowym statusie całej przyrody.

Warto natomiast zbadać, jaki wpływ na demontaż antropocentryzmu tradycyjnego ujęcia samoświadomości – ściśle powiązanej z rozumnością – miała założycielska dla współczesnej antropologii rozprawa Maxa Schelera z 1928 roku, zatytułowana *Stanowisko człowieka w kosmosie*[606]. Szkic ten bazuje na ogólnej strukturze hellenistycznego podziału bytów, jakkolwiek wykazuje wobec tradycyjnej wizji człowieczeństwa i samej przyrody daleko idący sceptycyzm[607]. Filozof uważał, że „sentymentalnie romantyczne" jest twierdzenie, jakoby korzenie człowieka sięgały świata zwierząt, lecz jednocześnie uznawał za błąd przekonanie, że od reszty bytów odróżnia go abstrakcyjna rozumność. Popierał natomiast

[605] Podobne stwierdzenia właściwe są zresztą i współczesnej filozofii – pomyślmy o poglądach cytowanego już Charlesa Taylora, przekonującego, że ludzie to „samointerpretujące się zwierzęta", a artykulacje ich refleksji wymagają języka (zob. Ch. Taylor, *Samointerpretujące się zwierzęta*, [w:] tegoż, *Filozofia podmiotu. Fragmenty filozofii analitycznej*, wstęp J. Górnicka-Kalinowa, Warszawa 2001.

[606] Zob. P. Więcławik, *Antropologia filozoficzna Maxa Schelera: jej geneza, przedmiot i metoda*, „Folia Philosophica" 1998, t. 16, s. 103.

[607] Niemiecki filozof odnosił się bowiem krytycznie do ewolucjonizmu Darwina i koncepcji witalizmu Bergsona, jakkolwiek – dowodzą tego przytaczane dalej cytaty – korzystał z pewnych elementów ich myśli; zob. tamże, s. 105.

słynną tezę Humboldta, że jedyną cechą wyróżniającą ludzkość pośród innych stworzeń jest zdolność do posługiwania się mową.

W artykule Schelera – stanowiącym wyraz kryzysu pojęcia człowieka i człowieczeństwa – dochodzi jednak nie tyle do sprzeciwu wobec humanizmu i antropocentryzmu, ile do dostrzeżenia niewystarczalności pozytywistycznego ujęcia analitycznego i spekulatywnego[608]. Autor *Stanowiska człowieka w kosmosie* inspirował się raczej linią wyznaczaną przez pisma Demokryta, Epikura, Bacona, Hume'a, Milla oraz wybiórczo potraktowaną teorią Darwina. Według owych myślicieli każdy organizm posiada funkcje przystosowawcze i zachowawcze, w przypadku zwierząt spełniane przez instynkty, zaś u człowieka – inteligencję[609], której pojęcie było nieco różne od klasycznie pojmowanej racjonalności. Choć zatem na samym początku omawianej rozprawy Schelera jedną z głównych definicji ludzkości rozwija się słowami: „człowiek jest człowiekiem dzięki temu, iż ma «rozum», *logos, phronesis, ratio, mens,* [przy czym] *logos* oznacza tu zarówno mowę, jak zdolność uchwycenia «istoty» («*Was*») wszystkich rzeczy"[610], znacznie większy nacisk położony jest w niej zdolność do komunikowania się, którą filozof wiąże wyraźnie z autorefleksyjnością.

Wskazana praca portretuje bowiem kolejne formy organizmów żywych – napędzanych przez energetyczną siłę pchającą je ku rozwojowi – począwszy od najniższych, czyli roślin, aż po ukoronowanie układu, jakim jest oczywiście człowiek. Co jednak istotne i relatywnie nowe, Scheler dokonał podziału nie tyle pod kątem zdolności intelektualnych czy zdolności do ruchu, ile właśnie względem możliwości danych organizmów do namysłu nad własną kondycją i zdolności do komunikowania jej stanu. Jak pisał – „istoty żywe są nie tylko przedmiotami dla zewnętrznego obserwatora, lecz mają też byt dla siebie i byt wewnętrzny (…), w którym spostrzegają same siebie (…)"[611]. Według Schelera każda istota posiada więc fundamentalną, pierwotną „samozwrotność". Roślinom ma ją zapewniać autonomiczna produkcja pożywienia; w interpretacji myśliciela są one więc pewnego typu obiegami zamkniętymi i niemal samowystarczalnymi poprzez zwrot „ku sobie". Ich zdolność do (re)produkowania i zachowywania własnego bytu – specyficzna, biologiczna „autotematyczność" – na kolejnych

[608] Filozof wykazywał daleko idącą nieufność względem pozytywistycznie rozumianej nauki i jej metod (przyrodniczych, empirycznych) w zakresie badania człowieka (zob. A. Węgrzecki, *Scheler*, Warszawa 1975, s. 75).

[609] Zob. P. Więcławik, *Antropologia filozoficzna Maxa Schelera*…, dz. cyt., s. 106.

[610] M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, tłum. A. Węgrzecki, [w:] *tegoż, Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyli S. Czerniak i A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 46.

[611] Tamże, s. 49.

poziomach drabiny bytów ewoluuje zaś w zwierzęcy instynkt (imperatyw dbania o „siebie", zachowania „siebie").

Faunie i florze nie przyznaje się zatem prawa do posiadania rozumu czy inteligencji oraz ich użytkowania w postaci mowy, uznawanej za wspomniany już fundament podmiotu. Scheler zauważa jednak, że w pewnym sensie selekcyjne zdolności zwierząt (zdolnych do wykształcenia w sobie „rozsądnych" odruchów[612]) oraz specyficzna „auto-troska" roślin o własne pożywienie i wzrost stanowią wczesne, prymitywne formy świadomości. Nie należy jednak przeceniać emancypacyjnych przesłanek dzieła – jak czytamy o roślinach, „bezwiedny, pozbawiony wrażeń i wyobrażeń «pęd uczuciowy»" zapewnia im prawo do „najniższego stopnia tego, co psychiczne"[613], do posiadania czegoś, co filozof nazywa „stanami wewnętrznymi". Jednocześnie jednak ich „pęd" jest w całości zwrócony na zewnątrz, „ekstatyczny". Zróżnicowanie stanów rośliny (jej bujność lub ubogość, siła lub osłabienie) stanowią zatem prafenomeny wyrazu[614], choć jednocześnie flora jest jedyną formą istnienia ożywionego, które niezdolne jest do jakiejkolwiek formy „oznajmiania". Tymczasem „zwierzęta wyższe", posiadające umiejętność „odnoszenia się" do siebie nawzajem[615], dysponują według niego ograniczoną metarefleksyjnością w sensie właściwym – cechuje je zdolność do „zwrotnego informowania (…) pewnego centrum o chwilowym stanie narządu i stanie ruchu istoty żywej (…)"[616].

Rozprawa Schelera uzmysławia zatem wyraźnie wskazane już problemy powiązane z metarefleksją: fakt, że jest ona silnie połączona z kategorią świadomości oraz ze zdolnością do posługiwania się mową – zjawiskami uznawanymi za typowo ludzkie. Oczywiście obie kwestie były już szeroko dyskutowane w *animal studies* i innych nurtach emancypacyjnych – nawet nauki ścisłe rezygnują dziś z typowo ludzkiego podejścia do badania samoświadomości[617], zaś samo jej pojęcie w niektórych nurtach zostało zdeklasowane. Zastąpiło je na przykład skupienie na jaźni, ujmowanej jako „centrum odbiorcze" percepcji i przeżyć. Jak pamiętamy, samoświadomość wymaga konstrukcji „uogólnionego Innego", obecnej także w pracach psychologicznych Williama Jamesa czy George'a H. Meada.

[612] Zob. tamże, s. 57 i dalsze.
[613] Tamże, s. 50.
[614] Tamże, s. 53.
[615] Tamże, s. 53-54.
[616] Tamże, s. 51.
[617] Na przykład coraz częściej rezygnują z okulocentrycznego testu lustra – zob. np. R. Cazzolla Gatti, *Self-consciousness: beyond the looking-glass and what dogs found there*, „Ethology Ecology & Evolution" 2016, no. 28 (2).

Postrzegana jest zatem jako to, co zależne od kultury i w nią uwikłane[618]. Tymczasem „protoświadoma", „przedznakowa" jaźń – pojęcie bardziej interesujące w kognitywistyce czy psychologii – obejmuje to, co wrażeniowe i intuicyjne, ewentualnie na poziomie odruchu przekształcane w „manualne, haptyczne i motoryczne operowanie ciałem"[619].

Uwaga zwrócona na problem jaźni nie prowadzi zresztą do podtrzymywania różnic pomiędzy zwierzętami (dysponującymi jedynie ową „protoświadomością") a ludźmi, których świadomość jest „tworzona i aktywna w porządku kultury"[620]. Nawet opisywane przez Dorotę Angutek nurty koneksjonistyczne, przekonane o wadze „związków organicznych (…), łączących człowieka z jego otoczeniem"[621], które są jednak problematyzowane przez kulturę – podstawowe uwarunkowanie ludzkości[622] – akceptują myśl o wspólnym neurologicznym „centrum zarządzającym" jaźnią i świadomością[623]. W tym sensie zarówno „nierefleksyjne", jak i „refleksyjne" wymiary trwania w świecie okazują się zależne od jednej psychosomatycznej struktury.

Prowadzi to do przekonania, że komunikacja pomiędzy bytami niekoniecznie odbywa się na poziomie znakowym – angażuje także ciała. Jaźń, którą w takim sensie posiadają również zwierzęta, łączy się bowiem z samowiedzą, która nie musi ujawniać się w aktach mowy czy autorefleksji – jej wyraźnym symptomem są natomiast działania „umysłu ucieleśnionego", który w podobnym ujęciu nie jest ekskluzywnie ludzki[624]. Skupienie na jaźni oraz haptyczności organizmów pozwala także na wyciągnięcie wniosków zmieniających nieco samą wizję konstrukcji podmiotowości: to, co poznawane przez jeszcze nieuporządkowane kulturowo

---

[618] Zob. np. A. R. Damasio, *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000.

[619] D. Angutek, *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, [w:] „Etnografia. Praktyki, teorie, doświadczenia" 2018, nr 4, s. 52. Haptyka jest to „wąska dziedzina badań w zakresie komunikowania pozawerbalnego i percepcji czuciowej. Można ją zdefiniować jako dziedzinę badawczą skupioną na dotykowych bodźcach, oznakach i reakcjach całego ciała oraz znaczeń, które przypisuje się im w danej kulturze, tak w trybie uświadamianym, jak i w postaci wyłapywanych przez jaźń nieuświadamianych komunikatów haptycznych, np. podprogowych", tamże, s. 55.

[620] Tamże, s. 41. O podmiocie zwierzęcym sporo pisała Anna Barcz – zob. *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6.

[621] Zob. D. Angutek, dz. cyt., s. 44.

[622] Jak zauważa Angutek, kultura „nie koliduje" z „organicznymi nośnikami jej treści", o czym przekonywali już badacze ze szkoły Pao Alto, zob. tamże, s. 42.

[623] Zob. tamże, s. 52.

[624] Naukowcy i naukowczynie z nurtu enaktywistycznego sporo miejsca poświęcili typom umysłowości i wiedzy, wyróżniając wiedzę krytyczną, wyuczoną i naśladowczą (niereflektywną, praktyczną); sama Angutek dodaje zaś do owej wyliczanki wiedzę kulturową oraz „samorzutną", opartą właśnie na zmyśle haptycznym (zob. tamże, s. 50). Zwraca to też uwagę na fakt, że utożsamienie samoświadomości z racjonalnością jest konstruktem typowo zachodnim – kierując nas także w stronę niezwykle ciekawego zagadnienia, jakim jest rola metarefleksyjności w badaniach antropologicznych i etnograficznych (zob. np. E. Barańska, *Od antropologii do metaetnografii. Wokół problemu zmiany paradygmatu w refleksji nad kulturą współczesną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2018, nr 1; J. Płuciennik, *Autotematyzm i jakościowe badanie? Rola metakognicji w obserwacji uczestniczącej na kilku przykładach*, [w:] *Nowy autotematyzm…*, dz. cyt.).

i niepoddane refleksji struktury umysłu, destabilizuje pozycję nieruchomego, abstrakcyjnego „ja", zwracając uwagę na somatyczne podłoże jego reakcji[625].

Podobne rozpoznania pozostają zatem nieobojętne dla problematyki podejmowanej w trzecim rozdziale niniejszej rozprawy. Warto przypomnieć, że w badaniach proponowano już zastąpienie refleksji nad podmiotem przez namysł nad formami zwrotnymi, implikującymi procesualność aktów samopoznania czy refleksji oraz jej lokalność, konkretność i instynktowność[626]. Pozwala to – nawiązując do cytowanej już Romy Sendyki – przynajmniej spekulatywnie dopuścić w obręb takiej samoświadomości wszystkie byty, którym można przypisać nierefleksyjne formy „troski o siebie". Będą to więc nie tylko zwierzęta, ale i rośliny czy maszyny, które zaprogramowane są do ochrony własnej materialności.

Zagadnienia te korespondują oczywiście z perspektywami wysuwanymi z innych pozycji. Na przykład Rosi Braidotti proponowała całkowitą rezygnację z tradycyjnych, ludzkich koncepcji „ja", w zamian proklamując kategorię krytycznego podmiotu posthumanistycznego, którym zasadniczo może stać się każdy byt – przy odpowiednio elastycznej retoryce każdy spełnia bowiem wymieniane przez nią cechy relacyjności, ukonstytuowania „w i dzięki" wielości, zróżnicowania i przecinania różnic, lokalności, odpowiedzialności, kolektywności i powiązania z innymi składowymi wspólnoty[627]. Co ważne, filozofka skonkludowała swoje rozważania stwierdzeniem, że potrzebny jest model tożsamości „samoorganizującej się"[628] – a zatem autopojetycznej, wypływającej z bezpośredniego zaangażowania samego bytu, nie zaś z produktywności dyskursów naddanych.

Krytyczne przemodelowania tradycyjnej, antropocentrycznej wizji podmiotu dokonywane były oczywiście także w samej literaturze. Jedne z pierwszych gestów „egalitaryzujących" można przypisać tym dziełom, które usiłowały zdetronizować monopol władzy wzroku[629] oraz implementować lektury afektywne (zrywające z przekonaniem o racjonalnej samoprzejrzystości podmiotu)[630]. Nie da się jednak ukryć, że o ile dyskusje

[625] Zob. D. Angutek, dz. cyt., s. 54.

[626] Zob. R. Sendyka, *Od kultury „ja" do kultury „siebie"*…, dz. cyt., s. 10. Położenie nacisku na ruchliwe „siebie" koresponduje zresztą silnie z omawianym przez Zygmunta Baumana nurtem (według określenia Sendyki) „ratowniczym" nowoczesnego humanizmu, skupionego na nieustannej trosce o swoją kondycję i zachowanie samej „sobości". Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne" 1993, nr 2, zwł. s. 9.

[627] Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 120-121.

[628] Tamże, s. 124.

[629] Zob. np. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*…, dz. cyt.

[630] Pisał o tym np. Aleksander Nawarecki w swojej koncepcji zoofilologii (zob. tenże, *Zoofilologia*, [w:] *Zwierzęta i ludzie*, pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2011; *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch paradygmatu antropocentrycznego?*, pod red. A. Barcz i D. Łagodzkiej, Warszawa 2015). O niedostatkach podobnych koncepcji wspominała Jarzyna (zob. *Wprowadzenie do post-koiné*…, dz. cyt., s. 116 i dalsze).

z monadyczną teorią ludzkiego „ja" oraz jej odcieleśnieniem są na gruncie metarefleksyjnej literatury jak najbardziej możliwe – przekonania o takim charakterze podmiotowości nie podtrzymują już w całości żadne popularne dyskursy – o tyle poważniejszym problemem wydaje się drugi wskazywany komponent antropocentryzmu, tak silnie podkreślany przez Schelera: język, który przesądza o ekskluzywności gatunku ludzkiego.

Motywy niewystarczalności języka i niewyrażalności powracają zatem w metarefleksyjnych, lecz zainteresowanych równością bytów utworach w nieco odmiennym kontekście – w odniesieniu do niemożliwości porozumienia pomiędzy aktorami ludzkimi i nieludzkimi. Jednocześnie jednak, jak zauważała Julia Fiedorczuk, zadania współczesnej ekokrytyki polegają między innymi na odrzucaniu „poczucia wyjałowienia humanistyki XX wieku, zafiksowanej na problemie alienujących właściwości języka, w istocie ugruntowującej przeświadczenie o ludzkiej wyjątkowości poprzez podkreślanie osobliwego charakteru świadomości"[631].

Tym samym nurt ekokrytyki – zainteresowany, mówiąc najszerzej, relacjami człowieka z jego fizycznym otoczeniem czy środowiskiem[632] – miałby na celu nie podtrzymywanie przekonań o wyjątkowości mowy (wyróżniającej człowieka na tle innych bytów lub wyobcowującej go z uniwersum), lecz raczej kierowanie się od antropocentryzmu ku biocentryzmowi. Teza, że organizmy ludzkie, zwierzęce, roślinne i inne równoprawnie bytują w świecie[633] może łączyć się zatem z imperatywem negocjowania egalitarnych narracji o organizmach, nie zaś z nieustannym skarżeniem się na charakter ludzkiego medium komunikacyjnego – jednego z, podkreślmy, wielu możliwych mediów[634]. Jak zatem pisał cytowany także przez Jarzynę Tadeusz Sławek, ekologiczna, nieantropocentryczna krytyka literatury i kultury nie powinna stawiać sobie za cel destrukcji języka. Stawką jest bowiem – pisze badacz – „język, który nie utwierdza nas we wszechmocy precyzji języka, język, który od

[631] J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 17.

[632] Definicja ta pochodzi od Grega Garrarda (*Ecocrticism*, London–New York 2004, s. 3). Podobną jej wersją posługuje się także Julia Fiedorczuk jakkolwiek – jak zauważa Justyna Tabaszewska – nie jest to eksplikacja precyzyjna i pozbawiona kontrowersji (zob. *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3). Rozmaite znaczenia „fizycznego otoczenia", „przyrody" i „natury" wyjaśniali Przemysław Czapliński, Joanna B. Bednarek i Dawid Gostyński, zob. *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017.

[633] Zob. J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*…, dz. cyt., s. 52-53.

[634] Rosi Braidotti stwierdza wprost, że przesunięcia w hierarchii (od antropo- do biocentryzmu) łatwiej zaobserwować, niż wyrazić w języku, będącym „narzędziem antropologicznym *par excellence*". Według badaczki cała myśl humanistyczna opiera się zresztą na definiowaniu relacji człowieka z samym sobą: to rozpoznanie prowadzić może do refleksji, że literatura jest zatem już niezbywalnie antropocentryczna, a ekokrytyka jest w stanie jedynie negocjować języki, idee i strategie, usiłując nie tyle zdeklasować człowieka, co dowartościować inne byty. Zob. *Po człowieku*…, dz. cyt., s. 150 i dalsze.

wewnątrz powątpiewa w zdolność języka do osiągania celu. Język, który nie przestając być «ludzkim», jednocześnie potrafi się bronić przed zakusami zadufanych ambicji «mowy»"[635].

Wydaje się, że taką właśnie perspektywę obrali też zainteresowani postantropocentryczną metarefleksją poeci i poetki, którzy usiłowali wypracować w swej twórczości niehierarchiczne modele relacji pomiędzy tym, co ludzkie i tym, co nieludzkie – jakby sprzyjając przekonaniu, że posthumanizm musi wyrastać nie z przywiązania do dyskursów konkretnych dyscyplin, lecz z oddolnych działań konkretnych podmiotów, zanurzonych w relacjach z innymi bytami[636]. W ostatni rozdziale rozprawy skupimy się więc na pytaniu, jak w podobnych układach horyzontalnych możliwa jest literacka metarefleksyjność, w teorii zawsze łącząca się z przekonaniem o wyższości i nadrzędności określonej perspektywy. Namysł dotyczył będzie więc przede wszystkim szans na nieantropocentryczne realizacje zjawiska, które wyrosło z kłopotliwych rozróżnień na podmiot i przedmiot – to, co czynne, i to, co bierne, to, co transcendentne i to, co immanentne[637].

Za przykłady posłużą zaś najpierw twórczość Edwarda Pasewicza – zwłaszcza tomy *Och, Mitochondria* i *Miejsce* – oraz „organiczna" poezja Kacpra Bartczaka; oba projekty głęboko zainteresowane były biologicznością i materialnością języka oraz politycznymi ujęciami owej jakości. Podobnie przekrojowym – mierzącym się z problemem systemu mowy i systemu społecznego – ujęciom wymykała będzie się natomiast nieantropocentryczna twórczość kobiet, skoncentrowana przede wszystkim na możliwościach szeroko pojmowanego dialogu; taką problematykę odnaleźć można przede wszystkim w tekstach Krystyny Miłobędzkiej, rozwinięta zostaje zaś w liryce Barbary Klickiej. Perspektywę pośrednią – unikającą dogłębnego przepracowywania stosowanego języka, lecz wykorzystującego w pełni

[635] T. Sławek, *Blisko ziemi. Kilka lekcji jeża*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies" 2015, nr 1, s. 42. Całość dookreśla Jarzyna słowami: „chodziłoby o typ lektury niepodporządkowanej uprzednim dyskursywnym rozważaniom, która liczy się z niepoprawnością literackiej wyobraźni, kieruje się poetycką wrażliwością, na pierwszym miejscu stawia prawdę kreacji", *Wprowadzenie do post-koiné*…, dz. cyt., s. 112.

[636] Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012, s. 12.

[637] Oczywiście pojawiały się próby podobnego spojrzenia. Zagadnienie to podjął na przykład Sławek interpretując słynny esej Derridy *Che cos'e la poesia* i pytając o analogie pomiędzy statusem zwierząt i sztuki słowa w zachodniej kulturze. Według badacza prymat jednoznaczności i precyzji – produktów (ludzkiej) racjonalności – każe widzieć niesprowadzalną do konkretnej wykładni literaturę jako jeża skulonego na poboczu autostrady. Trudność tekstu poetyckiego i jego inność na tle dosłownych użyć języka daje się bowiem przyrównać do kondycji zwierzęcia wykluczonego z typowo człowieczych dróg wyrazu, z prostej komunikacji, której droga szybkiego ruchu stawałaby się tu analogonem (zob. T. Sławek, *Blisko ziemi*…, dz. cyt., s. 49-57; por. J. Derrida, *Che cos'è la poesia*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11-12). Co jednak ciekawe, Sławek pomija tu niejako charakter samej figury jeża. Tymczasem zgodnie ze słynną myślą starożytnego poety Archilocha lis zna wiele sekretów, natomiast jeż tylko jeden, za to niezwykle ważny. W tym sensie jeż może być rozpatrywany w odwołaniu do hermeneutycznej wizji literatury jako szyfru skrywającego w sobie istotne treści, nie zaś jako metafora wieloznaczności – w interpretacji Sławka Derrida znacząco modyfikowałby zatem antyczny „archetyp" zwierzęcia (zob. M. Erler, *'The fox knoweth many things, the hedgehog one great thing': the relation of philosophical concepts and historical contexts in Plato's Dialogues*, „Hermathena" 2009, nr 187).

jego emancypacyjne możliwości – wykaże zaś egalitarna enumeracyjność twórczości Julii Fiedorczuk i Konrada Góry.

Współwibracje

Zacznijmy od przytoczenia tekstu Edwarda Pasewicza – uznanego poety przynależnego do roczników 70., wiązanego silnie ze wspomnianymi już kontekstami nieheteronormatywnymi polskiej literatury współczesnej[638] – pochodzącego z tomu *Miejsce*:

Mam scenę, napisała szminką na lustrze,
przeczytałem to, gdy myłem dłonie.
Litery porastały też papier
plakatów powieszonych na drzwiach.
Historie splatały się w głosach w sali.
Wypadały z ust jak kropelki śliny,
wpisywały się w przebarwienia skóry,dialo$
nieobcięte paznokcie, szramy, tatuaże,
by skończyć w opuchniętych powiekach.
Odbijały się od blatów jak piłeczki pingpongowe.
Wielki, spocony system i ja, niefunkcjonalny trybik.

Tak obco się zrobiło, biało, szpitalnie,
że uroiłem sobie, że mnie, pęknięcia,
nikt tutaj nie widzi, żadna moja cząstka
nie rezonuje z ich cząstkami.

Wróciłem do baru, naiwna jama chłonąco-trawiąca,
ciało na scenie wewnątrz innych ciał[639].

Akcja inicjalnego wiersza książki opublikowanej w 2017 roku rozgrywa się – co dla autora zresztą typowe – w barze, wśród gęstego tłumu[640]. Ciżba ta stworzona jest jednak nie tylko przez ludzi, ale i elementy nieludzkie: stanowią one zarówno aktorów zachodzącej w pubie komunikacji, jak i wyznaczające jej przestrzenny zakres granice. W przytoczonym utworze tytułowe miejsce – jakkolwiek bliżej nieokreślone – nie stanowi bowiem jedynie „pojemnikiem", w którym rozgrywają się wydarzenia, lecz ich aktywnie znaczącą składową. Tekst ten skupia się zatem wyraźnie na przeplotach, analogiach czy wręcz tożsamościach

[638] Czytelników i czytelniczki zainteresowanych owym tematem odsyła się tu np. do tekstu Piotra Śliwińskiego *Powrót smoka (w poezji miłosnej*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007 oraz recenzji *Śmierci w darkroomie* (J. Orska, *Woale pani Rollison albo o gejowskiej rewolucji kryminał*, „FA-art" 2008, nr 1).

[639] E. Pasewicz, *Miejsce*, [w:] tegoż, *Miejsce*, Poznań 2017, s. 5. Wszystkie cytaty z tego tomu oznaczam dalej w tekście skrótem M z odsyłaczem do odpowiedniej strony. Tom *Och, Mitochondria* (Kraków 2015) oznaczam jako OM.

[640] O roli przestrzeni w liryce tego poety wspominał na przykład Michał Larek, zob. *Malta. O „Dolnej Wildzie" Edwarda Pasewicza*, „Tekstualia" 2006, nr 3. Badacz traktował jednak przestrzeń głównie w kontekście miejskiej topografii.

pomiędzy tym, co ma wymiar semiotyczny, a tym, co cielesne i szerzej, materialne, kontynuując problematykę rozpoczętą przez poetę w *Pałacyku Bertolda Brechta* z 2011 roku[641].

Cała sytuacja opiera się wszak na nieustannym przepływie dźwięków i symboli – głosów oraz liter. Słowa w postaci zapisu oraz słowa rozumiane jako układy brzmieniowe zaczynają rezonować z komponentami samego miejsca (ścian czy blatów) oraz ciałami ludzkich aktorów. Żadne nie pozostają w owych procesach bierne: wręcz przeciwnie, przytoczony wiersz zdaje się zawierać sugestie, że wszelkie relacje, zachodzące pomiędzy językiem (symbolami, kodami – i dźwiękami) a innymi aktorami (ludźmi, przestrzeniami), są obustronne: „litery" i „historie" zostają nie tyle biernie odbite przez materialne przeszkody, ile przez nie wchłaniane i modyfikowane. Pomyślmy tu na przykład o „wpisywaniu się w przebarwieniu skóry", obrazującym, jak znaki przenikają do ciał – oraz jak ciała przefiltrowują owe znaki, czyniąc z nich swoje integralne cząstki – czy o „historiach splatających się w głosach z sali". Łączliwość dotyczy tu więc nie tylko samych głosów, ale i właśnie przenoszonych przez nie opowieści, które wspólnie wytwarzają nowe jakości.

Nienazwana całość, której podmiot jest „niefunkcjonalnym trybikiem", może zostać zatem zinterpretowana jako system językowy. Nie posiada on jednak charakteru czysto abstrakcyjnego, lecz – jak widzieliśmy – złożony wymiar semiotyczno-somatyczny. Koresponduje to oczywiście z odnajdywanym na przestrzeni zarówno tego, jak i poprzednich tomów poety (*Pałacyku* oraz *Och, Mitochondriów*) przekonaniem dotyczącym „molekularnej" natury mowy[642]. W ujęciu Pasewicza znaki mogą być bowiem widziane jako drobiny pokrewne atomom, które tworzą większe całości dzięki skupieniom i powiązaniom. Wspierając to silnym przywiązaniem autora do muzyczności tekstu, wielokrotnie dyskutowanym w krytyce[643] stwierdzić można także, że cząsteczki języka – nie tylko litery, czyli symbole zapisu, ale i fonemy – zostają wkomponowane w wyraźnie „brzmiącą" sytuację wierszową. Pasewicz ujmuje zatem język zarówno jako system znaków, jak i jako organ, część ciała, dla której wytwarzanie i artykulacja dźwięków stanowi tylko jedno z wielu zadań (jak i sama jest tylko

[641] Por. J. Skurtys, *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka. O mitobiologicznych szyfrach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2015, nr 2, s. 205. Badacz wspomina tam o „tkaninowych" właściwościach poezji autora, przeplatającej rozmaite ożywione i nieożywione elementy.

[642] Zob. A. Kałuża, *Białka, tkanki…*, „Tygodnik Powszechny" 15.05.2012, „Dodatek Nagrody Poetyckiej Silesius". Najwyrazistszym przykładem takiej zależności pomiędzy tym, co biologiczne, a tym, co semiotyczne, jest oczywiście kod DNA; choć jak wskazywał Skurtys, eksperymenty Pasewicza w zakresie łączenia szyfru komórkowego i literackiego nie są zbyt daleko posunięte (zob. *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka…*, dz. cyt., s. 198 i dalsze), zagadnienie biologiczności języka u tego poety niesamowicie istotne.

[643] Zob. np. J. Sobolewska, *Dźwięk wielokrotnie złożony*, „Nowe Książki" 2003, nr 1; K. Hoffmann, *W nowym języku czytam coś innego*, „Kresy" 2006, nr 3; A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, [w:] tegoż, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

jedną ze składowych aparatu mowy), przy czym pomiędzy owymi pojęciami zachodzą zwrotne relacje; znaki przenikają do ciał, ciała produkują zaś znaki.

Dzięki temu wielki system – choć każdorazowo reprodukowany w aktach komunikacji – można opisać jako „spocony" nie tylko w sensie jego przeciążenia, fundowanego przez kakofoniczność analizowanej sceny. Zostaje on bowiem rozszczelniony czy implementowany przez fizjologiczne wydzieliny, takie jak ślina czy łzy – mieszają się one z wypowiadanymi słowami i nakładają na komunikaty, tworząc nieuporządkowaną, przypadkową konwergencję symboli (także pozawerbalnych – plakatów czy tatuaży) i materii. Tym samym język przestaje być widziany jako autonomiczny, abstrakcyjny kod: rozgrywa się on zawsze w sytuacjach angażujących rozmaitych aktorów, posiadając także, podkreślmy, nieredukowalny wymiar dźwiękowy. Brzmienie – muzyczność języka – jest więc nie wątkiem pobocznym, lecz centralnym: dźwięk jest konstytutywną składową tekstowego środowiska[644], dochodzi tu zatem do afirmacji egalitarności – podkreślenia witalności wszystkich możliwych, ludzkich i nieludzkich komponentów świata[645].

Przeplatające się odgłosy doprowadzają jednak w końcu do przesytu, co owocuje chwilowym wyobcowaniem podmiotu – tekst ma właściwie charakter retrospektywny. Rozpoczyna się bowiem z pozycji zdystansowanej: bohater znajduje się wówczas nie w gwarnym pomieszczeniu, lecz w łazience, skąd niejako odtwarza lub podsłuchuje to, co dobiega z sąsiedniej sali. „Ja" początkowo jest tu zatem zarówno uczestnikiem materialno-semiotycznych przepływów, jak i zewnętrznym obserwatorem; jakkolwiek szybko okazuje się, że jego odsunięcie trwa tylko chwilę – tylko dzięki zajęciu chwilowej postawy zdystansowanej jest on w stanie skomentować entropię złożonego spektaklu, stając się „niefunkcjonalnym trybikiem", który szybko zostaje jednak z powrotem wchłonięty w złożoną sieć wpływów.

Widać tu istotny problem: podmiot obserwuje funkcjonowanie systemu (językowego), który podlega lokalnej konkretyzacji – zostaje uzupełniony o wspomniane ludzkie i nieludzkie komponenty wydarzenia. Tym samym obserwujemy tu warunki kształtowania się doraźnego układu, którego istnienie stwierdzić można jedynie z oddalonej perspektywy: przebodźcowany podmiot chroni się w cichym i spokojnym miejscu – w wersji dosłownej jest to ustronna toaleta,

[644] Warto odesłać tu do prac z zakresu *sound studies*, gdzie dźwięki uważane są za pełnoprawne komponenty określonych środowisk – zob. np. J. Gilmurray, *Ecological Sound Art.: Steps towards a new field*, „Organised Sound" 2017, nr 22.

[645] O afirmacyjności owej poezji pisała Alina Świeściak, zob. taż, *Grzebalski i Pasewicz – rejestratorzy*, „Opcje" 2009, nr 1; o witalności wspomina natomiast Anna Kałuża (*Wyjścia i wejścia*, tamże) oraz Jakub Skurtys, który skupiał się na jej romantycznym wymiarze, gdzie „życie stanowi podstawową, normowaną i ujarzmianą przez procesy poznawcze substancję, zdolną do nieskończonych przeobrażeń" (*Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka*…, dz. cyt., s. 204).

enklawa prywatności w miejscu publicznym, w wersji metaforycznej zaś wycofuje się w przestrzeń „siebie" jako monady.

Odsunięcie (przestrzenne) oraz zdystansowanie (mentalne, psychiczne) prowadzi jednak do poczucia wyobcowania: podmiot jest tu widziany jako istota stadna, potrzebująca społeczeństwa oraz byt biologiczny – „naiwna jama chłonąco-trawiąca" fizjologicznie podobna do innych „jam". Ostatecznie zatem od społecznych przeplotów nie da się uciec – zaprzecza temu obecność lustra, uważanego zresztą za symbol autotematyczności[646]: podmiot nie posiada niepodległego spojrzenia na własną osobę, jest bowiem zależny od mediów (zwierciadła, języka i w końcu ciała) oraz otoczony przez znaki produkowane przez inne byty. Samo tajemnicze „mam scenę" staje się zresztą na tle przedstawionej problematyki komunikatem autotematycznym – lustro odbija zachodzące wydarzenia, stając się być może metaforą samego wiersza; sugerowałby to fakt, że zaraz po lekturze owej wiadomości zarysowana zostaje sytuacja barowa. Sugeruje to także przypadkowość trajektorii znaków: bohater nigdy nie poznaje kobiety, która dokonała owego zapisu (zwróćmy przy tym uwagę na to, że wiadomość, którą odcyfrowuje bohater, została zapisana szminką, która staje się pewnego typu metonimią mówiących ust; zapis ponownie zyskuje zatem walory somatyczne). W tym sensie utwór wskazuje także na fakt, że pochodzenie i kierunek ciągów symboli i dźwięków, które składają się na wspomniane środowisko, pozostanie nieznany.

System językowy jest tu zatem poddawany wielostronnej dywersji: materialnej, somatycznej czy sytuacyjnej. Ukazuje to jego silną dyspersyjność – ostatecznie mowa okazuje się konglomeratem przypadkowych splotów liter i fonemów, które poddane są wyraźnie zasadzie rozproszenia. Wiersz pokazuje tym samym, że język nigdy nie jest aktualizowany czy konkretyzowany inaczej niż lokalnie, w ciałach organizmów i zawiązanych pomiędzy nimi relacjach. Nie funkcjonuje więc w próżni: wpływ na jego zasięg, brzmienie i charakter ma także zwykły „opór materii", odbijający krążące w danym miejscu znaki, pochłaniający je, zniekształcający lub wzbogacający. W tym sensie materia nie tyle zyskuje znaczenie, co okazuje się znacząca *per se*; jest ona zbudowana z molekuł tak samo, jak język. Łączy je zatem specyficzna witalność: dźwięki wywoływane są tu przez ruch atomów[647].

---

[646] Przypomnijmy tu chociażby poglądy Kristevej, uzupełniając je także o tezy Richarda Shustermana; badacz zauważał, że „oczy nie wystarczą, by zapewnić tę całość [dokładność samowiedzy – AW]. Bez lustra lub innych środków odzwierciedlania nie mogą one bowiem zobaczyć ani same siebie, ani głowy, w której się mieszczą", zob. tenże, *Somatoestetyka a problem ciało/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, tłum. i oprac. W. Małecki, współpr. nauk. A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 86.

[647] Na tę zależność zwracał zresztą uwagę cytowany Adam Dziadek – pisał on bowiem, że „sprawa rytmu wiąże się u Pasewicza z muzyką i językiem, język zaś z ciałem" (*Słuchanie jako doświadczenie somatyczne*…, dz. cyt., s. 222). Dalej badacz przytacza także cytat ze *Strofki dla Siwego* Pasewicza, gdzie czytamy, że „język jest

Oczywiście zatem omawiany utwór znakomicie poddaje się interpretacji nowomaterialistycznej – chcąc taką przeprowadzić, należałoby skupić się głębiej na przeplotach semiotyki i somatyki oraz na samej idei splotu, której wagę dostrzegano już w krytyce. Na przykład Joanna Orska stwierdzała, że to, co w poezji Pasewicza najistotniejsze, opiera się na „kompozycyjnym przetwarzaniu, które jest także otwieraniem «ciała» społecznych relacji"[648]. U Pasewicza układ aktorów – ich aranżacja w tekstowej przestrzeni – należy jednak odnieść wyraźnie do zagadnienia muzyczności. W *Miejscu* rozmaici aktorzy nie tylko wszak ze sobą koegzystują, lecz i powoli dostrajają się do siebie[649]. Wskazane już, zwrotne zależności prowadzą tu do specyficznej rezonacji ludzkich i nieludzkich agensów: języka (dźwięków, znaków), przestrzeni, przedmiotów i samych bohaterów. Pojęciem, które najlepiej ujęłoby ich oddziaływania, byłaby natomiast wibracja, rozumiana jednak nieco inaczej, niż w słynnej pracy Jane Bennett (koncentrującej się na sprawczości i żywotności nieludzkich obiektów[650]). Analizując somatyczno-językowe wymiary współpracy między aktorami, możemy bowiem stwierdzić, że dźwięk i materia najsilniej łączą się ze sobą we wspólnym drganiu: brzmienie (mowy, głosów, poezji) wywołuje ruchy cząstek (ciał). Ostatecznie więc poddają się one jednemu, wypracowanemu oddolnie rytmowi; dzięki pojęciu wibracji dźwięk, jak chciał tego autor, przekłada się zatem ostatecznie na dotyk[651].

Jakie znaczenie ma zaś to wszystko dla problemu literackiej metarefleksji? Interpretowany utwór, czytany właśnie pod kątem narracji prowadzonej o samej literaturze – czy też najszerzej, języku – wypracowuje interesującą nas egalitarność. Zauważmy, że „wielka, spocona" systemowość przyjmuje w przytoczonym wierszu charakter autopojetyczny: entropia dźwięków, znaków i ciał zostaje w nim miejscowo, ulotnie uporządkowana dzięki wypracowaniu wspólnego rytmu poprzez samych aktorów – ludzkich i nieludzkich; zdystansowany podmiot – sprowadzony zresztą ostatecznie do formuły „chłonącej jamy" – także zostaje zaangażowany w budowanie owej wspólnoty, tracąc pozycję przewagi. Pokazuje

---

w końcu niepochwytnym ciałem" (E. Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę*, Poznań 2010, s. 64).

[648] J. Orska, G. Jankowicz, *Podwodne wydanie Pegaza. O wierszach Edwarda Pasewicza*, tamże, s. 194.

[649] Dostrojenie czy też nastrojenie – pojęcie zaczerpnięte z filozofii Heideggera – zostaje przez Ritę Felski potraktowane jako zarazem językowa, jak i doświadczeniowa oraz afektywna forma poznania, która zakłada interakcyjność aktorów. Według badaczki ich porozumienie opiera się nie tyle na zrozumieniu abstrakcyjnego znaczenia innych istot, ile na wypracowaniu pomiędzy nimi przestrzeni wspólnej – takiej, w której mogą ze sobą rezonować. Poświęca ona owemu zagadnieniu cały rozdział swej książki *Hooked: Art. and Attachment,* Chicago 2021 (część 2 – *Art and Attunement*).

[650] Zob. J. Bennett, *Vibrant matter: a political ecology of things*, London 2010.

[651] Zob. A. Dziadek, *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne*…, dz. cyt., s. 224. Korespondowałoby to zresztą z rozpoznaniami Anny Kałuży i Grzegorza Jankowicza, według których dopiero perspektywa „biologicznego charakteru medium" pozwala na zredefiniowanie starego motywu „sztuki" jako „życia", zob. G. Jankowicz, A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii*, „Tygodnik Powszechny" 2016, nr 20.

to oddolne warunki produkcji i cyrkulacji symbolów w przestrzeni; dzięki temu, że sprawcze (znaczące) są tu ściany, przedmioty czy ciała – stanowiące aktywne figury, które współtworzą środowisko komunikacji i materialnej koegzystencji – omawiany liryk staje się enaktywistyczny, głosi wzajemne sprzężenie organizmu i jego środowiska, tworzących „synergiczną całość”[652]. Całość ta, doraźna, negocjowalna i chwilowa, ma oczywiście niebagatelne konsekwencje dla sztuki słowa – sztuki języka, który wytwarza podobną wizję świata i jednocześnie żywo w niej uczestniczy. Stąd nie można do końca zgodzić się ze słowami Jakuba Skurtysa, że „z analogii pomiędzy kodowaniem DNA, kodem wiersza i szyfrem świata nie wyciąga się propozycji wspólnotowej, przedefiniowującej antropocentryczną etykę, ale raczej [poeta – AW] kieruje samą analogię w dobrze opracowaną przez siebie stronę komponowania (układania i tkania)”[653]. To właśnie komponowanie daje bowiem – w najlepszych momentach owej poezji – szansę na nienatropocentryczny model świata, w omawianym liryku przyjmujący formułę oddolnego, „wspólnie wibrującego” trwania rozmaitych aktorów.

Pasewicz zwraca zatem uwagę na dynamiczne i w gruncie rzeczy nieprzewidywalne, a zatem pozbawione określonej celowościowości wyłanianie się układów, powiązań i wpływów, gwarantowane między innymi przez jednoczesną żywotność i oporność tego, co materialne oraz przez biologiczno-semiotyczny charakter samej mowy. *Miejsce* – tekst proponujący metarefleksyjność „wchłoniętą” w tekst oraz pozytywnie przebudowującą wizję relacji pomiędzy bytami – pozostaje jednak wierszem cokolwiek wyjątkowym na tle wielu utworów poety. Jak czytamy w kolejnym utworze *Przed przeczytaniem spal* [M, 6]:

Jest jakiś przekaz,
ale spal go przed przeczytaniem.
Rozsmakuj się w popiołach.
Języku, nie przekładaj się na nic.
Nie jątrz, bo tkanki są gotowe
do spalenia głosek
i całkiem nieźle im idzie
manifestowanie
mroku i zwątpienia

Telomer, telomer, pokaż złogi,
tak śpiewają dzieci.
Twarze mają z woskowiny,
i tak łatwo toną, chociaż

[652] Zob. D. Angutko, *Świadomość, samoświadomość*…, dz. cyt., s. 43. Co zresztą ciekawe, w artykule Skurtysa czytamy zresztą o poetyckiej „biomaszynie” poety Christiana Böka, który (dzięki działaniu na nukleotydach) był w stanie zaprogramować pałeczkę okrężnicy do samodzielnego stworzenia wiersza – zjawisko to zostało zresztą opisane przez prasę, zob. J. Kołtunowicz, *Poeta zakodował swój wiersz w DNA*, „Rzeczpospolita” 2.05.2011. http://www.rp.pl/artykul/651905.html, dostęp: 10.01.2020.

[653] J. Skurtys, *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka*…, dz. cyt., s. 205.

sądzą, że płyną.
Jest przekaz,
pod wodą, pod czasem:
że to jest nawias między przed a po
i on nas więzi.

Wykazuje się tu wiarę w figuratywną i komunikacyjną moc języka, postrzegając go jako uporządkowany system symboli („jest jakiś przekaz"). Za chwilę jednak nakazuje się odrzucić ten wymiar językowości w geście podstępnej subwersji: język ma być postrzegany jako coś, co „nie przekłada się" na nic, a więc nie wytwarza sensów, redukując się do roli organu lub ewentualnie medium, które nie posiada żadnego performatywnego ani plastycznego potencjału. Pierwsza strofa utworu opisuje zatem rozbrajaną biologizmem mityczną niewystarczalność języka, która nie zostaje tym razem zdemistyfikowana poprzez obserwację nie-czystości systemu językowego, implementowanego przez biologię oraz dynamikę stosunków międzybytowych. Przeciwnie, doprowadza się ją do skrajności: Pasewicz sugeruje tu wybór milczenia. Mowa ponosi klęskę w starciu z doświadczeniem, stąd jest – być może – niepotrzebna.

Wspomniane w wierszu telomery (cząstki chromosomu zlokalizowane na jego końcach i zabezpieczające proces jego reprodukcji) pokazują uwikłanie języka (i literatury) w tradycję, która także urasta do miana autopojetycznego systemu, wpajającego odbiorcom – jako jeden ze swych głównych komponentów – konieczność pamiętania, stałości i repetycji, które nijak mają się do realnych, obecnych i żywych potrzeb bytowych, doświadczanych w „nagiej" aktualności życia. Tonące dziecko nie zacznie pływać dlatego, że wykonywaną przez niego czynność nazwiemy pływaniem, stąd język nie posiada żadnej mocy sprawczej i okazuje się kompletnie zbędny; nie jest on w stanie odmienić rzeczywistości, zadziałać w mitycznym „teraz", który praca pamięci wstecznie konstytuuje jako moment „wydarzania się"; tworzy natomiast jego sztuczne pojęcie, skazując na wieczne dążenie do niemożliwego. „Przekaz" – to, co się właśnie dzieje, aktualny stan układu sił – jest zaś gdzieś „pod" wodą i czasem, czyli pod terminami, które stosujemy, tak jak „topienie się" ma miejsce „pod" powierzchnią.

Podobnie problemy nieprzystawalności języka od świata czy jego skłonności do wytwarzania kłopotliwych konstrukcji omawia się także w *Kołysance* [M, 7]:

W kwantowym kontinuum zdarzy się wszystko.
Znajomy fizyk, powtarza to codziennie,
w naszej kapliczce trzydzieści metrów na trzydzieści – plus
oświetlony bar, a nad nim wiecznie smutny wzrok Daniela.

Postacie zawsze są takie same, czułość miejsca
zmienia im rysy, i w drganie wprawiają moje tkanki,

języki i zerknięcia, jasna rzecz, nieśmiałe.

Przekłada mi się to kontinuum
na znajome twarze, którym zazdroszczę, po ludzku,
koloru oczu, kształtu warg, wzrostu,
i ostrych kości policzkowych.

Z tego, co mówią chłopcy pracoholicy (wciąż
nad projektem licencjatu), rozumiem, że któregoś razu
będę zabójczo przystojnym blondynem
albo tym obok, o hiszpańskiej urodzie, który
nerwowo przygryza ołówek.
Na razie noga mi ścierpła i muszę pochodzić,
dłoń zostawiła ciepły ślad na blacie.
Wszystko to osobliwe, kwanty, przykurcz łydki,
powietrze, które dzielę z innymi tutaj
i chłodne słońce za szybą, no tak,

chłodne słońce za szybą.

Rezonację materii, czyli reakcje podmiotu na bodźce oraz rytm ruchu innych bytów, wywołują tu różnorakie emocje: czułość, nieśmiałość, zazdrość. To, co wykracza poza somatyczne i afektywne odpowiedzi na konfrontacje ze światem, staje się natomiast wytworem sensotwórczej działalności „ja": rzeczywistość w *Kołysance* nie jest bowiem uporządkowana i jednoznaczna, stanowi zmienne „kontinuum kwantów". Modyfikuje się ono w zależności od obranej perspektywy: zwyczajnej i codziennej (wizyta w barze) lub przeciwnie, wysokiej, podniosłej i religijnej. Co jednak interesujące, omawiany utwór pokazuje, jak wtórne wobec pierwotnego, somatycznego doświadczenia rzeczywistości są jej wszelkie ujęcia: z jednej strony dyskutuje się tu wszak z wizją proponowaną przez współczesną fizykę, z drugiej zaś z przekonaniami ustabilizowanymi w konkretnym światopoglądzie religijnym. Zauważmy, że poglądy „znajomego fizyka", przekonującego podmiot o nieskończonych możliwościach ruchliwej materii, zostają skontrapunktowane przez obecność sugestywnej figury kapliczki – przestrzeni o doskonale kwadratowym kształcie, która zdaje się przeczyć suponowanym przez naukę, nieintuicyjnym poglądom na rzeczywistość. Ład rzeczywistości, którego analogonem jest precyzyjna forma sakralnej budowli, jest bowiem zapewniany przez odwołanie do transcendencji – tego, co steruje światem, utrzymując go w ryzach.

Mimo to żadna z proponowanych optyk – specjalistyczna wiedza naukowa i ogląd sankcjonowany przez religię – zdaje się nie odpowiadać temu, co obserwuje sam podmiot. Choć pozorną niezmienność materii neguje tu afektywne i zmysłowe doznanie rzeczywistości, każdorazowo nieco odmieniające to, co percypowane i doświadczane, nie wierzy się tu w pozbawioną granic plastyczność i nieograniczone możliwości otaczającego świata. Świadczy o tym ironiczna konstatacja ukryta za domysłami jego szans na stanie się „zabójczo

przystojnym blondynem" czy chłopcem o „hiszpańskiej urodzie"; podmiot nie odmłodnieje i nie zmieni się radykalnie jego fizjonomia czy osobowość – niestabilność „kwantowego kontinuum" posiada istotne ograniczenia. Potwierdza to obserwowana na co dzień powtarzalność zjawisk i znajomość konkretnych twarzy – także naukowca, który swoją drogą zostaje tu sportretowany jako „znajomy", a więc nie jest osobą obdarzoną nieodpartym autorytetem.

Podmiot utworu jest zatem uważnym obserwatorem: śledzi temperaturę materii i jej różnorodne faktury, co pozwala mu na lepsze odnalezienie się w świecie, poznawanym nie tylko poprzez język, ale i zmysły. Ostatecznie decydującym probierzem jego poglądów zawsze okazuje się ciało; „chłodne słońce za szybą", metonimia zimnego, lecz słonecznego dnia, stanowi tu dowód na sceptyczność podmiotu wobec tego, co niemożliwe do doświadczenia na własnej skórze: jeśli bowiem dzień jest chłodny, to i słońce nie wydaje się ciepłe, a wiedza naukowa nie jest w stanie zanegować wrażeń zmysłowych. W tym sensie sceptycyzm musimy tu rozumieć znacznie szerzej, niż jedynie jako brak absolutnej wiary w naukowe i religijne rozstrzygnięcia. Bohater *Kołysanki* zdaje się zbliżać do sceptycyzmu starożytnego, który zwracał uwagę na niepewność wiedzy empirycznej i jednocześnie negował możliwość zaistnienia jakichkolwiek ostatecznych konkluzji poznawczych.

Kwestie te odnoszą się nie tylko do problematyki epistemologicznej, lecz mają przełożenie na zarysowane wcześniej zagadnienie Pasewiczowego postrzegania materii. Rozbudowanej i radykalnej interpretacji, którą można było wywieść z *Miejsca*, odpowiada tu daleko posunięta ostrożność w zakresie formułowania jakichkolwiek wielkich tez dotyczących charakteru rzeczywistości. Podmiot podkreśla „osobliwość" obserwowanych zjawisk – ich zadziwiające wymiary, zmienność i niemożność adekwatnego zbadania – jednocześnie wyraża jednak głębokie wątpienie wobec dyskursów, które chcą je tłumaczyć, wybierając perspektywę „zdroworozsądkową" (odrzucając tym samym rozpoznania fizyki kwantowej i nowego materializmu – często dalekie od intuicyjności[654]).

Zanalizowane do tej utwory ukazują tym samym niejednoznaczny stosunek autora do radykalnych interpretacji materii i języka (jakby w zgodzie z myślą, że poeci jedynie „zadają pytania"[655]). Ma to oczywiście wpływ na metarefleksyjny wymiar analizowanej twórczości –

[654] Zob. np. S. Leciejewski, *Problem świadomości w wybranych interpretacjach mechaniki kwantowej i kosmologii*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i red. P. Orlik, Poznań 2002. Badacz zastanawia się tam także nad rolą podmiotu w interpretacji badań z zakresu fizyki kwantowej, która w dość zaskakujący sposób przywraca wagę świadomości (do podmiotu należy decyzja, w którym momencie „unieruchomi" kontinuum i w jaki sposób ów obraz opisze).

[655] E. Pasewicz, *Zabieganie o uwagę*, online: http://silesius.wroclaw.pl/2015/05/23/czym-jest-poezja-dzisedward-pasewicz, dostęp: 8.10.2019.

w gruncie rzeczy fascynacja Pasewicza biologizmem, który przekłada się na fundamentalne przekonanie autora o wspólnym, „cząsteczkowym" i „kompozycyjnym" charakterze mowy i świata, może być bowiem interpretowana na dwa różne sposoby. „Semiotyczna somatyczność" wydaje się odwracalna: opisuje zarówno biologiczne, materialne uwarunkowania języka, jak i przeciwnie, językowe uwarunkowanie materii. Taką potencjalność – pozwalającą zarówno na „otwarcie" literatury na innych aktorów, jak i przeciwnie, sprowadzenie wszystkiego do poziomu tekstu – posiada już słynne zrównanie kodu DNA z ciągiem symboli mowy, widziane we wspomnianym już, poprzedzającym *Miejsce* tomie *Och, Michochondria*[656]. W inicjalnym i jednocześnie tytułowym wierszu owego zbioru Pasewicz dokonuje lingwistycznej rozbiórki tytułowych komórek [OM, 7]:

Mitologiczna chandra, matka
tak czy tak trochę surrealistyczna,
bo pozwala oddychać i jakoś nie duszę się
w dziecinnym krzesełku.

Tato nukleotydzie ty co przeskakujesz
z nici na nić a przecież to nic innego
jak śniadanie w hotelu i wstrętna parówka,
którą chce się zjeść bo ssie w żołądku,
bo burczy i wrzeszczy niewypowiedziany żal,
że się zakodowało i zakodowało wszystko tak,
że za cholerę nikt nie odczyta:
ani ty białko, ani ty białko
i ty białko też nie.

Później przychodzi fala nienawiści.
Można wszystko spalić,
Ale dym układa się także w jakieś sygnały.
Zwariować można od tej gadaniny.
Nawet gdy schodzisz ostrożnie po schodach,
mój odchudzony awatarze, stuk, stuk
pojawia się rytm, a wraz z nim
historie, maski, twarze.

„Mito-chondria" zostają więc słowotwórczo rozbite na „mitologię" i „chandrę". Kryje to w sobie wspomnianą dwuwartościowość, która wprowadzać może znaczące różnice do poetyckiego myślenia o języku i ciele. Czy zatem mitochondrialny jest charakter mowy – czy też czysto semiotyczny wymiar mają same mitochondria? Niepewność taką widać chociażby na przykładzie zakończenia drugiej strofy, gdzie czytamy o kodowaniu, na który skarży się podmiot. Pojawia się tam omówiona analogia zapisanego w strukturach białkowych kodu DNA

[656] Wydaje się, że taką potencjalność dostrzegał Skurtys, pisząc o tym, że Pasewicza nie możemy uznać za biopoetę – w gruncie rzeczy podchodzi on bowiem do praktyk pisarskich bardzo klasycznie, także ze względu na przywiązanie do papierowego nośnika. Zob. *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka*…, dz. cyt., s. 204.

z językiem – równie jak ów kod nieczytelnym i niezrozumiałym. Wiersz wykazuje więc ostatecznie pewną semiotyczną obsesję: doszukuje się wymiarów znakowych nawet w smużkach dymu, sugestywnie ulatniającego się z płonących komunikatów oraz w rytmie kroków podmiotu, który przywołuje „historie, maski, twarze".

Poezję tę stosunkowo łatwo byłoby zatem zinterpretować jako swoistą fetyszyzację języka, który – w tak redukcjonistycznej i uniwersalistycznej formie – ma konotacje ściśle antropocentryczne. Mowa cały czas postrzegana jest tu w balansie abstrakcyjno-biologicznej dwudzielności („jest oczywiście język i może mieć / dwie strony", widzimy w *Feudalnych zależnościach* [OM, 9]), czasami jednak rezygnuje się z „ciała" na rzecz „znaku"; choć jednocześnie Pasewicz często poddaje pod rozwagę ekonomiczne i dyskursywne wykluczenia rozmaitych podmiotów, w tym zwierzęcych, rzadko czyni gesty równie radykalnie egalitaryzujące, jak w analizowanym na początku podrozdziału liryku. W tym sensie jednak – przypomnijmy, że *Och, Mitochondria* to tom od *Miejsca* wcześniejszy – poezja ta kieruje się od „semiotycznej obsesji" ku jej możliwym przekroczeniom, międzybytowym wibracjom i rezonacjom, w których język traci pozycję uprzywilejowaną (tymczasem w *Mitochondriach* czytamy wiele znaczących konstatacji o zgoła odmiennym charakterze, takich jak „tekst jest naszym pastwiskiem" [OM, 17]).

Wydaje się zatem, że poezja Pasewicza jest w zakresie „egalitarnej metarefleksyjności" niekonsekwentna – miejscami dość łatwo zarzucić jej nadmierne skupienie na języku jako medium, eksplorujące go przy tym czasem w bardzo tradycyjny sposób (w klasycznych kategoriach powiązanych z reprezentacją: niewyrażalnością czy niewystarczalnością). Kiedy indziej jednak znakomicie broni się przed podobnymi zarzutami. Ślady niezwykle interesującego myślenia o „współwibracji" odnajdziemy na przykład w wierszu *Coś z ciałem,* gdzie spotykająca organizm śmierć przeistacza się w cielesne „drganie, drganie, drganie", wyczuwane w samej instrumentalizowanej enumerację [OM, 30] oraz – na przykład – w wykazywaniu wieloznacznej „nieludzkości" aktu czytania oraz potrzeby rozszerzenia komunikacji na ciała[657]. Wątki takie wynagradzają zbyt momentami silne przywiązanie do kategorii tekstowych, sprowadzających otaczające podmiot byty do czysto semiotycznej postaci: zapisem bywa bowiem nawet miasto, a światło – tekstem, które potrzebuje ludzi do „drżenia" [*Odpis skrócony aktu uwiedzenia 2,* OM, 41].

Ciekawie ową zależność rozgrywają jednak *Ciałka rzęskowe* [OM, 14]:

Rzeź jest wpisana w każdy wiersz,

[657] Zob. *Wiersz dla Piotra Śliwińskiego* [OM, 34]; *Nocą jest trochę łatwiej* [OM, 36].

ale zamknięcia powiek nikt nie usprawiedliwia;
zamknięcie jest na wpół, zamknięcie jest na amen,
nikt, nikt nie chce krwi, tylko przekaz
mistyczny, pieniężny, przekaz informacji;
o! ten najbardziej nas interesuje.

Język jest tu ujmowany jako „przekaz krwi"; mowa niesie w sobie zatem nie tylko abstrakcyjne informacje. „Rzeź wpisana w wiersz" może być oczywiście rozumiana kilkutorowo: przede wszystkim w kontekście języka – literatury – jako świadków przemocy, którzy mają przeciwdziałać „zamykaniu powiek". Interesujące wydaje się jednak także inne jej znaczenie – fakt, że język jest „cielesny" sprawia, że łączy się także z poborem energii. Energię zapewnia zaś pożywienie, produkowane w dużej kosztem podmiotów wykluczanych – pokarmem ludzi często są wszak ciała zwierząt. Za czynnością pisania – za każdą produkcją znaków oraz inną aktywnością ludzką w ogóle – stoi więc śmierć i opresja konkretnych organizmów, w procesie lektury zazwyczaj wymazywana z pola zainteresowania i przykrywana wątkami mistycznymi (hermeneutycznym przekonaniem o świętości mowy, przekazującej istotne tajemnice) oraz ponowoczesnym fetyszem informacji (sprowadzającej język do środka wymiany informacji posiadających konkretne, wymierne wartości). Literatura ma więc zapobiegać usprawiedliwianiu przemocy: przenoszona w niej poetycka energia powinna zostać przekuta w świadomość dotyczącą rzezi. Problematyka ta – zagadnienie wierszowej mocy oraz jej politycznego potencjału – rozwijana będzie jednak w kolejnym podrozdziale pracy, poświęconym twórczości Kacpra Bartczaka.

Podsumowując dotychczasowe rozważania stwierdzić można, że poezja Pasewicza w swych najlepszych momentach układa charakterystyczne dla tego autora elementy – muzyczność, językowość, organiczność – w kompozycję o istotnym wymiarze emancypacyjnym: bywa, że język służy w niej wypracowywaniu nowych wzorców relacji międzybytowych. Zdarza się jednak także, że podobne zamierzenia nie osiągają owego celu; owocują one ciekawymi wątkami metarefleksyjnymi, które nie proklamują jednak pozytywnie „horyzontalnego" wymiaru poezji świadomej siebie, podporządkowując literaturę – i rzeczywistość – nadrzędnej władzy kodu, który wielu aktorom nie jest wszak dostępny; poszukiwanie metarefleksji nieantropocentrycznej musi zaś poszukiwać, różnymi środkami, układów wolnych od podobnych hierarchii.

Zwrot (wiersza) ku środowisku

Kacper Bartczak, autor licznych tomów poetyckich, tłumacz i amerykanista kodyfikował swoje poglądy na literaturę zarówno w poezji, jak i w pracach naukowych i krytycznych: w 2019 roku opublikował bowiem omawianą we wstępnej części niniejszej rozprawy książkę krytycznoliteracką *Materia i autokreacja. Dociekania z zakresu poetyki wielościowej*. Stanowi ona wykład poglądów artysty i akademika na sztukę słowa, który bezpośrednio łączy się z jego praktyką twórczą; praca ta zawiera rozbudowane fragmenty autobiograficzne i interpretacje tekstów samego poety, zaś autorzy i autorki, na podstawie dzieł których sformułował on koncepcję tytułowej poetyki, stanowili także jego praktyczne literackie inspiracje. Zawarte w owej książce poglądy zostały częściowo streszczone we wstępie, gdzie „teoria zwrotna" potraktowana była jako jedno z dwóch najciekawszych i najbardziej otwierających dla badań nad radykalną metarefleksyjnością ujęć. Dlatego też w tym miejscu rezygnuje się z analizowania owej koncepcji raz jeszcze, poprzestając na krótkim uzupełnieniu jej głównych założeń.

Inspirowana amerykańskim transcendentalizmem i pragmatyzmem Williama Jamesa oraz pismami licznych poetów i poetek wizja Bartczaka opiera się na przekonaniu, że język i materia są ze sobą nierozerwalnie splecione: podmiot, który stoi w centrum zainteresowania badacza, jest konstytuowany zarówno przez to, co materialne – ciało – jak i to, co mentalne. Tożsamość twórczej jednostki – przypomnijmy, zwrotnie konstytuowana przez same jej dzieła, czyli autokreacyjna – jest więc siecią złożoną z komponentów rozmaitych jakości[658]. Jednocześnie i wiersz jest „aktem, w którym organizm mówiący afirmuje swoją językowość, ale jest w stanie czynić to tylko w kontekście świata materii"[659]. W tym sensie wiersz i podmiot zyskują znaczące podobieństwa – oba posiadają wymiar materialno-językowy. Bogactwo „świata materii" oraz języka przesądza o tytułowej wielościowości interesującej autora literatury: świat – zbiór usensowionych obiektów i wydarzeń – jest, jak twierdzi Bartczak, czymś otwartym i pełnym możliwości. Konstytuują go różnorodne fenomeny, które łączą się ze sobą w zadziwiające sposoby, tworząc konkretne tekstowe środowiska. Jako że zbiór zjawisk i ich możliwych połączeń jest przy tym niewyczerpywalny, tym samym i „zbiór sposobów reagowania na materię – zbiór technik opisu – jest praktycznie nieskończony"[660].

---

[658] Zob. K. Bartczak, *Materia i autokreacja*…, dz. cyt., s. 12. Wcześniej poetykę pragmatystyczną autor zarysowywał w *Świecie nie scalonym* (Wrocław 2009).

[659] *Materia i autokreacja*…, dz. cyt., s. 30.

[660] Tamże, s. 25. Zauważmy przy tym, że przedstawiona w omawianej rozprawie interpretacja pragmatyzmu zbliża go silnie do myśli Deleuze'a – choć, jak wskazuje Bartczak, zachodzą pomiędzy nimi określone różnice (na przykład w interpretacji pism Nietzschego i Spinozy czy też przekonanie o samej wadze podmiotu). Zob. *Przybornik indywiduacji. Z Kacprem Bartczakiem rozmawia Andrzej Frączysty*, „Mały Format" 2020, nr 3, online: http://malyformat.com/2020/03/przybornik-indywiduacji/, dostęp: 10.01.2021; A. Waligóra, K. Bartczak, *Świadomość wersu*, „Forum Poetyki" 2021, nr 25, s. 143.

W tym wszystkim znacząca jest rola wiersza; Bartczak jest bowiem silnie przywiązany do kategorii formalnych, zdając się mocno polegać na możliwościach wersyfikacji w zakresie budowania poetyckich światów[661]. Jakkolwiek więc teksty są w jego ujęciu przestrzennymi, znakowymi całościami, pozostają także częścią środowisk, w których trwają. Jak pisze autor, „przenikają do tych przestrzeni, miejsc czy też zajść, które w tradycyjnym ujęciu są ich tematem, i stają się ich częścią. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że wiersze te współuczestniczą w stanach świata materialnego, do których się przedostają"[662]. Wiersz staje się zatem zarówno cząstką rzeczywistości jako obiekt uwikłany w pewne środowisko (czyli sieć relacji łączących rozmaite ludzkie i nieludzkie byty) i zarazem owego środowiska współtwórcą, zdolnym rearanżować układ aktorów w obrębie przestrzeni swojego funkcjonowania. W tym też sensie dwa wiersze o tym samym środowisku faktycznie będą działały w nim zgoła inaczej – będą inaczej komponowały ten sam zbiór aktorów i wyznaczały sobie inną pozycję w zakresie owego zbioru[663].

Jakkolwiek teoretyczne rozważania amerykanisty – zwłaszcza po sprofilowaniu i rozwinięciu dla potrzeb zagadnienia – wydają się na gruncie badań nad autotematyzmem istotne, w tym miejscu znacznie ciekawsza wydaje się jego literacka praktyka, która, jak zostało już wspomniane, jest ściśle powiązana z teoriami zawartymi w tej i poprzednich naukowych książkach autora. Pozwala ona na przedyskutowanie najbardziej tu interesujących, językowo-materialnych właściwości tekstów, których metarefleksyjność ulega egalitarnemu wchłonięciu lub zrównaniu. Szczególnie ciekawe są pod tym kątem dwa tomy Bartczaka, które już swymi tytułami sugerują interesujące ujęcie owych kwestii: są to *Wiersze organiczne* z 2015 roku i *Pokarm suweren* wydany dwa lata później[664]. Jakkolwiek pierwsza z nich posługuje się już w tytule ciekawą socjologiczną metaforą, wydaje się, że z punktu widzenia zajmujących nas tu analiz to druga z nich okaże się istotniejsza – wykorzystują one podobne wizje poetyckiej formy, jednak to *Pokarm suweren* najsilniej bazuje na specyficznej dwudzielności tekstów, której rozwinięcie będzie istotne z punktu widzenia „organicznego" autotematyzmu i metarefleksji.

Już bowiem pierwszy z utworów zawartych w tym zbiorze, *Glon chtoniczny*, przynieść może istotne rozpoznania [PS, 5]:

---

[661] Zob. tamże, s. 146-150.
[662] K. Bartczak, *Materia i autokreacja*…, dz. cyt., s. 6.
[663] Tamże.
[664] Wszystkie cytaty z owego tomu pochodzą z wydania: K. Bartczak, *Pokarm suweren*, Stronie Śląskie 2017. Dalej w tekście oznaczam je skrótem PS z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

Ja pokarm suweren
torfem zdaniowym
katatonicznym puszczam się
prądem przezeń po samo piękno

samo z siebie śliny nasienia skóry
robot liryczny białkowego skryptu
który wybucham płaczem rzęsistym
w gnój iły tomy genomu

nadmieniony w rozkładzie
nadrukiem estrem spitym z ziemi
pozwól niech sycę węglan polityczny
niech mu będę pożywny auratyczny

Cytowany liryk metarefleksyjnie rozpracowuje zależność wybrzmiewającą w tytule samej książki: suwerenność pokarmu. W pewien sposób kontynuuje to myśl wyrażoną w omawianych już wierszach Pasewicza, podkreślających opresywny i zaborczy charakter wszystkich aktów życia opartego na różnorodnym pozyskiwaniu energii, zazwyczaj opartym na wyzysku ciał. Bartczak zwraca bowiem uwagę na fakt, że pożywienia – źródła energii, napędu – potrzebują nie tylko istoty żywe, ale także byty „nieożywione", takie jak między innymi wiersze. Za pokarm liryki można zaś uznać „torf zdaniowy"; sugeruje to, że teksty powstają dzięki konkretnym konstrukcjom języka czy słów, stanowiąc pewną organiczną całość, jednoczącą różnorakie materie i energie. Jednocześnie tylko uruchomienie „katatonicznej" (czyli kiedy indziej nieproduktywnej) materii umożliwia tworzenie większych struktur, takich jak łaknąca piękna kultura; tym samym pożywce przyznaje się witalność i krzepkość – to ona zapewnia napęd wszelkim możliwym układom.

Przedstawiony w postaci plastycznej magmy pokarm staje się więc nieco podobny do materii ujmowanej w systemach starożytnych, Arystotelesowskim i Plotyńskim. Zyskuje on bowiem cechy tego, co pozbawione jest wymiaru fizykalnego, trwając jako nieporządkowana i chaotyczna potencjalność formy. Pokarmem wiersza byłyby więc zarówno nieustrukturyzowane wyrazy – niezaktualizowane czy skonkretyzowane (jak powiedziałby Roman Ingarden) – jak i energia samego podmiotu (pojmowanego materialnie, jako autor czy autorka), sugerowana przez motywy wydzielin i ciągle dzielących się komórek ciała: piękno rozumiane jako cel dzieła sztuki czy wysoka wartość kulturowa powstaje wszak „samo z siebie śliny nasienia skóry".

Zarazem wiersz jest wytwarzany także przez „robota lirycznego białkowego skryptu" – jest więc on częściowo od owego podmiotu niezależny. Buduje to egalitarną wizję tekstowego środowiska – takiego, które nie tylko działa na własnych zasadach, lecz także dopuszcza fakt, że to, co „liryczne", nie musi być „ludzkie"; tym samym poezja Bartczaka przyjmuje wymiar

posthumanistyczny. Pokarmowi, który do tej pory służył jedynie wyższym celom, czyli wspomnianym już fetyszyzującym piękno i formę procesom konstrukcji wyższych stadiów rozwoju, zostaje tu przyznana zarówno sprawczość – faktycznie wypracowuje ją sam wiersz, traktując go jako „suwerena" w geście początkowego usunięcia „ja" autora na rzecz „ja" bohatera – jak i pewna autonomiczna celowościowość.

Omawiany utwór nie zatrzymuje się jednak na motywie „energetycznej" proweniencji wszystkich form życia (w tym literatury) oraz sugestii, że formy te posiadają niezbywalny wymiar polityczny – tworzą one wszak wspomniane układy[665]. Dokonuje się tu bardzo znaczące przesunięcie: pokarm, do tej pory widziany jako pożywka – niesamodzielna materia – zyskuje dzięki swej funkcji autoteliczność. Jeśli bowiem materia spełnia swe przyrodzone zadanie – żywi określone struktury – staje się bytem w rozumieniu Arystotelesa, według którego działanie zgodne z porządkiem kosmosu przesądza o ontologicznym statusie zjawisk.

Poezja Bartczaka wskazuje więc na dialektykę materii jako czegoś czysto potencjalnego i zarazem autonomicznego w swej służebności. Pierwszoplanowość procesów „karmienia" sprawia tu, że pożywka staje się suwerenna[666]. Dzięki temu można też mówić o jej auratyczności: choć rozpatrywana wyłącznie pod kątem (re)produkcji energii – gnoju, iłu, „tomów genomu" czy spijanego z ziemi „węglanu" – okazuje się ona podmiotowa. Auratyczność nie ma tu więc charakteru Benjaminowskiego[667]. Istota pokarmu ujawnia się w momencie, w którym spełniania on swą rolę, zapewnia żywotność wszelkim innym elementom świata. Literatura pozwala natomiast – to zapewne najważniejsza konkluzja – ocalić oba znaczenia materii; wiersz potrzebuje napędu, torfu zdaniowego, lecz jednocześnie jest w stanie sproblematyzować jego niezależność. Dlatego też przytoczony tekst można w pewnym sensie rozpatrywać jako autotematyczny – działa on bowiem dzięki materii języka, „pokarmowi", jednocześnie czyni ów pokarm bohaterem, suwerenem. Dzięki temu same wiersze okazują się zresztą „ciałami nieauratycznymi" (*Pseudo auratyk* [PS, 35]) – pozostają

[665] Odpowiada to zresztą w pełni przekonaniom samego autora, zob. *Świadomość wersu*…, dz. cyt., s. 153-154. Na wyraźnie polityczny wymiar owej poezji, która miała pokazywać, jakie „siły, instytucje i organizacje" zarządzają lękami i ciałami, wskazywała także Anna Kałuża recenzując kolejny zbiór poety, zob. *Prędkości obrazów i znaków. O „Widokach wymazach" Kacpra Bartczaka*, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/predkosci-obrazow-i-znakow-o-widokach-wymazach-kacpra-bartczaka/, dostęp: 2.01.2022.

[666] Podobne przekonanie leży u podstaw Heideggerowskiej definicji dzieła sztuki oraz prawdy, jaką jest ono w stanie jawić o przedmiocie, który zostaje wytrącony z użyteczności – zob. M. Heidegger, *Źródła dzieła sztuki*, tł. J. Mizera, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimuk i inni, Warszawa 1997.

[667] Chodzi tu oczywiście o tekst Waltera Benjamina poświęcony dziełu sztuki w kulturze masowej i dobie reprodukcji. Według myśliciela wytwory pozbawione pojedynczości i wyjątkowości, zapewnianej im przez indywidualny wysiłek stwarzającego je artysty, tracą swoją „aurę" – stają się zwyczajnymi, podobnymi do wielu innych przedmiotami. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996.

procesami przetwarzania energii, kompozycjami pracującej materii. Choć zatem posiadają one ustalone, fizyczne kształty, nie można przyznać im charakteru ostatecznie skonfigurowanych artefaktów: upodmiotowiony zostaje raczej budulec tekstów, one same jawią się zaś raczej jako strukturyzujące go organizmy, które przewartościowują relacje środowiskowe, z jakich wyrosły – swój pokarm[668].

Nie znaczy to, że omawiana liryka jest całkowicie wolna od ewentualnych skojarzeń z naiwnym organicyzmem czy fetyszem formy, a także prób łączenia i porównywania różnych dyskursów antropocentrycznych; w końcowych strofach *Pseudo auratyku* czytamy na przykład o „wierszu urodzenia". Dalej ów wiersz-bohater okazuje się zasadniczo tożsamy z organizmem ludzkim: „człowiek mówiący jest wiersz // z krwi która płynie w pięknych żyłach" [PS, 34]. Jednocześnie jednak specyficzna kompozycja owych tekstów uniemożliwia ostateczne przyjęcie podobnych krytycznych interpretacji, najdobitniej ukazując proklamowaną autonomię wiersza i zarazem suwerenność jego pożywki. W podanym przykładzie najwyraziściej pracuje na ten efekt przerzutnia: prosta sugestia możliwej tożsamości człowieka i wiersza lub rodzenia się istoty ludzkiej i formy poetyckiej zostaje rozbita niejednoznacznym przyporządkowaniem „krwi" jako fundamentu życia. Można byłoby oczywiście uznać, że wiersz bierze się z krwi człowieka, jednak podobne składniowe zestawienie nie przesądza o konieczności takiej wykładni: możliwe, że każdy z nich – zarówno człowiek, jak i utwór – bierze się z krwi, czyli tego, co zapewnia mu energię i witalność. Układy słów umożliwiają zatem swobodne przepływy znaczeń: forma tekstu pracuje, lecz jego pokarm – wyrazy – pozostaje, jak zobaczymy, autonomiczny.

Dzięki podobnym zabiegom formalnym – wyzyskiwaniu możliwości składni, polifoniczności wypowiedzi budowanej przez nietypowe zestawienia form fleksyjnych i przerzutnie – rzeczywiście wiersz okazuje się „mową wolną sobą wiązaną // i tylko sobą i to jest wiersz // ciało niewspółczulne (…)" [PS, 35]. Tekst rozumiany jako pewna całość, która działa według własnych, to znaczy stworzonych we własnej przestrzeni zasad, jest bowiem czymś więcej, niż suma słów; jest organizmem, który dzięki swej formie wytwarza zachodzące między relacje. Wyrazy oddziałują na siebie nawzajem – co widać właśnie na przykładzie

[668] W tym sensie nie mamy tu do czynienia z modernistyczną pomnikowością dzieła – wręcz przeciwnie: mowa tu ciągle o tym, co organiczne, a zatem w procesach nieustannych przemian. Jak pisał Cezary Wicher, „gdy maszynę chcemy podporządkować działaniu języka, z czasem ona zacznie przechwytywać język. W tym miejscu wyrasta poezja Bartczaka, poezja organicznie usposobionego języka ujarzmionego przez prawa maszyny", *Pożywne linie*, „Mały Format" 10/2017, online: http://malyformat.com/2017/10/pozywne-linie/, dostęp: 2.11.2020. „Maszynowość" ta zasadza się być może przede wszystkim w „mechanizmowości" samego wiersza (zauważmy przy tym, że krytyk konsekwentnie widzi ją także w kreacji podmiotu owej poezji – „ja" złożonego z elementów pochodzących z różnych porządków: biologicznego, cyfrowego itd.).

niejednoznaczności „krwi wiersza” i „krwi człowieka” – zapewniając nie tyle abstrakcyjną poetyckość komunikatu, ile raczej wykazując procesualność i ruchliwość formy jako takiej. Stąd też faktycznie można mówić o pracy tekstu – pojęcie to wykorzystywał zresztą sam autor[669]. Interpretatorom i interpretatorkom pozostaje zaś tylko, jak pisał Tomasz Cieślak-Sokołowski, „włączyć się w akcję wiersza”[670].

Tak rozumiana żywotność utworów sprawia, że nie dziwią wielokrotnie przewijające się w omawianej twórczości analogie między językiem a fizjologią, najczęściej budowane przez modyfikację morfemów. Samo pojęcie „morfemu” ulega tu daleko idącym przeformułowaniom – wyzyskuje się skojarzenia „morfologiczne”, w ich obrębie umieszczając neologizmy pokroju „morfiałów” czy „torfemów”. Jednym z ciekawszych przykładów podobnego działania – rekodowania relacji pomiędzy różnymi składowymi środowiska, przy jednoczesnym wykazaniu ich językowej, a zatem materialnej bliskości – jest zestawienie przymiotników zawarte we frazie „łże jak żyje roboczy ludzki” z utworu *Gnieć* [PS, 18]. „Roboczy” to zarazem sugestia formy niedokończonej (dopiero „wypracowywanej” przez wiersz), jak i zniekształcona, twarda zgłoskowo forma „robociego”, czyli nieludzkiego; dzięki horyzontalnemu wyliczeniu zyskuje się tu więc możliwą jednoczesność i równoważność kondycji maszyny i człowieka.

Pokarmem w poezji Bartczaka określa się jednak nie tylko podstawowe formy językowe, lecz także – tu wracając do hellenistów – wszelką materię: to, co podatne na modelowanie. Stąd zaproponowaną tu interpretację autotematyczną można rozszerzyć – jak się wydaje, jej obszerniejsza formuła bliższa jest zresztą zamierzeniom samego autora[671]. Opowiada o tym tytułowy *Pokarm suweren* [PS, 28]:

Sycę morfologie
torfemy zdaniowe

parametr nukleiny we mnie
trwa rekonstrukcja stacji glebowej

obecny kultem upojny
puszczam grudeczki w fałdę

koduję kult kodeks
tablet morfem morał

morfologie są mi nad wyraz

[669] Zob. K. Bartczak, *Praca wiersza, czyli racjonalność sztuczności: uwagi wstępne o wierszach Charlesa Bernsteina*, „Arterie” 2015, nr 3.

[670] T. Cieślak-Sokołowski, *Atak trudnego wiersza*, „Nowa Dekada”, online: https://nowadekada-online.pl/recenzuje-tomasz-cieslak-sokolowski/, dostęp: 17.10.2021.

[671] Zob. A. Waligóra, K. Bartczak, dz. cyt., s. 153.

ikonostatyczne

hoduję wersje szczepów w nie
ślę osoby miłe mi wasze

mieszczę was w albumie pola
kultywuję zryw łamanie szef

szwem wersu stos ikon płonie
aż wyjdziesz z rzezi na przodku

kolebkę przerażenia otworzysz
w skryptorium mięs zagrają

osoby hodowlane wasze w nich
moja miłość kamień inteligibilia

Wiersz ten być może najlepiej wyjaśnia uniwersalną rolę pokarmu. Każda istniejąca w świecie forma – także abstrakcyjna – potrzebuje dla swego istnienia określonej pożywki. Tym samym pewną materialność przejawia każdy element środowiska – na gruncie poezji każdy z nich jest potencjalną składową organicznej formy tekstowej. Stąd też pokarm w przytoczonym utworze odnajdywany w wielu różnorodnych sferach i płaszczyznach świata, nie tylko języku, choć być może ten interesuje poezję najbardziej (wszak „syci morfologie / torfemy zdaniowe", „koduje tkankę kult kodeks // tablet morfem na morał", „hoduje wersje szczepów", „mieści nas w albumie pola", „kultywuje zryw łamanie szef").

Język ujmuje zatem materialność wielotorowo: zarówno jako pozbawioną wymiarów fizykalnych potencjalność, i jako *res extensa*, tkankę. *Pokarm suweren* pokazuje jednak tak specyficzną auratyczność owej najszerzej rozumianej jakości, jak i jej rozbudowane konfiguracje. Przyjmują one formy (*quasi*-)biologiczne – pomyślmy tu o „hodowaniu wersji szczepów" (ludzkich i nieludzkich: grupy etnicznych oraz kultur drobnoustrojów) – jak i ściśle abstrakcyjne (religie, prawa, moralność). Staje się więc ona bazą całej polityki, czyli przestrzeni zagospodarowanej przez aktorów oraz dynamiki zachodzących między nimi stosunków; „pole", w którym liryczne „wy" ma zostać rozmieszczone, kojarzy się zaś oczywiście z socjologią Pierre'a Bourdieu[672].

Wspomniany już wyimek „kultywuję zryw łamanie szef" – z następującą przerzutnią i autotematyczną na poziomie chwytu frazą z kolejnej linijki, traktującą o „szwie wersu" – sugeruje przy tym, że zależności polityczne obserwuje się zarówno na poziomie relacji hierarchicznych („szefa" i pracowników), jak i szerzej, na płaszczyźnie planowania

[672] Zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przekł. A. Zawadzki, Warszawa 2001 oraz najbardziej ogólny zarys teorii badacza, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

i zarządzania ekonomią życia konkretnych zjawisk (także wierszowych). Tym samym utwór poetycki ukazuje swój potencjał emancypacyjny: jest on w stanie rearanżować układy słów, a zatem i połączenia między bytami. Taka konkluzja ściśle koresponduje zresztą z poglądami samego Bartczaka, któremu przyświecać miały w *Wierszach organicznych* i *Pokarmie suwerenie* idee bliskie biopolityce, wskazujące na to, że polityka jest kwestią budowania form i zarządzania materią[673]. Kompozycja ponownie przesądza tu zresztą o ruchliwości samego tekstu („obecny kultem upojony" oznaczać ma bowiem „obecny kultem" czy „kultem upojony", a może obecny upojeniem w kulcie lub upojony obecnością w nim?), przyznając mu, powtórzmy, specyficzną organiczność: utwór samą swoją tkanką programuje pewną zmienność i dowodzi własnej procesualności[674].

Tym samym poezja wykazuje swoje polityczne, emancypacyjne uwarunkowania przede wszystkim na poziomie formy, choć i skupiając się na możliwych sensach można wyciągnąć ciekawe wnioski; w puencie *Pokarmu suwerena* mowa wszak o pożarze ikon (a zatem buncie przeciwko prawom, zasadom, ideologiom czy systemowi – temu, co rządzi religią i językiem) czy o „wyjściu z rzezi na przodku", dokonywanym gdzieś w pobliżu „skryptorium mięs". W owym skryptorium, gdzie „osoby hodowlane" – zarówno ludzie, niewoleni przez systemy polityczne czy ekonomiczne, jak i zwierzęta – zaczynają „grać" na własnych zasadach (na zasadzie wolnej współpracy, w imię „miłości kamienia intelligibiliów"). Wracamy zatem do wątku egalitarności; zauważmy, że mottem *Białka* [PS, 16] jest zrekontekstualizowany cytat z *Drewna* Tadeusza Różewicza. Słowa autora *Nożyka profesora* – „jak to drewno łaknie" – wskazują w nowym usytuowaniu na uniwersalny, konatywny „głód energii", który łączy aktorów ludzkich i nieludzkich.

Najistotniejszą cechą omawianej poezji wciąż wydaje się jednak wciąż praca jej formy, która umożliwia faktyczną, polityczną „reorganizację białek", przez Dawida Kujawę interpretowaną w kontekście relacji w systemie kapitalistycznym[675]. Wagę owego językowego

[673] Zob. A. Waligóra, K. Bartczak, dz. cyt., s. 153-154.

[674] Tym samym trudno zgodzić się z koncepcją, jakoby „działania pisarza" były „przede wszystkim ingerencją w materiał śmieciowy, jakim stał się język w świecie globalizacji i nadprodukcji" – M. Lubińska, *Śmieciowe jedzenie? Problematyka odpadów w „Pokarmie suweren" Kacpra Bartczaka*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2019, nr 1 (13), s. 262. Co zresztą za chwilę Lubińska zauważa, nieco przecząc samej sobie; pisze ona bowiem o recyklingowym, nie śmieciowym charakterze poezji Bartczaka. Wydaje się, że jest to jedynie nieznacząca różnica, jednak w „dyskursie recyklingowym" śmieci nie są śmieciami, a właśnie pełnoprawnymi produktami, które nigdy nie wypadają ze środowiskowej cyrkulacji. Bartczak rzeczywiście czerpie tu z rozmaitych języków, samo ich połączenie okazuje się tu jednak produktywne i płodne – wszak są one pokarmem dla wiersza, przez co poeta ewentualnie (idąc tropem retoryki Lubińskiej) poddaje je recyklingowi i daje im faktyczne „drugie życie" (zob. tamże, s. 269).

[675] Zob. D. Kujawa, *Reorganizacja białek (Kacper Bartczak: „Pokarm suweren")*, „Artpapier" 2017, nr 17 (329), http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334, dostęp: 2.11.2020. Kujawa także (jak czynił to Wicher) wspomina o „sztuczności", którą Kacper Bartczak miałby deklarować wprost

rekodowania wykazuje zresztą sam tytuł analizowanego zbioru. „Pokarm suweren" w formie mianownikowej sugeruje równorzędność form wyrazowych, jednak w dopełniaczu zyskuje formę „pokarmu suwerena", która zaczyna rysować między wcześniej autonomicznymi cząstkami relację władzy: z autonomicznego „pokarmu" czyni własność władczego podmiotu. Stąd ciekawa wydaje się „deklinacyjna" interpretacja Moniki Lubińskiej, która pisząc o poezji Bartczaka nie odmienia drugiej części omawianej frazy – stosuje ona formy typu „pokarmu suweren", co samo w sobie daje interesujący efekt artystyczny („suweren" jako liczba mnoga dopełniacza nieistniejącego wyrazu określającego żeńskie „suwereny")[676]. Sugerowałoby to wspominaną już autonomiczność samych wyrazów, która ciekawie koresponduje z pojedynczością „pokarmu" (wyraz ten unifikuje nieprzebraną mnogość i różnorodność materii i energii żywiących i napędzających inne byty[677]).

Tak czy inaczej, tytułowy „pokarm" służy zatem kreacji wszelkich struktur oraz jest owej kreacji warunkiem koniecznym; wiersz jawi się natomiast jako autonomiczny, choć uwikłany w relacje z innymi składnikami środowiska – ludzkimi i nieludzkimi – mechanizm przetwarzania go. Sama poezja – dzięki swej materialności i organiczności – przestaje być przy tym tworem uzależnionym od człowieka: jak bowiem widzieliśmy, konstytuuje ją puszczona w ruch przez autora, lecz autonomicznie działająca składnia[678]. Uzasadnia to ponownie, dlaczego według Bartczaka praca rozgrywa się wyraźnie na przestrzeni wiersza (formy), nie zaś ogólnie – poezji (rodzaju języka), wymagając konkretnego rozplanowania przestrzennego

---

w odniesieniu do swojej poezji. Gdy jednak wczytać się dokładnie w wywiad, którego poeta udzielił Pawłowi Kaczmarskiemu, okazuje się, że nie chodzi mu o „sztuczność" w sensie negatywnym, wręcz przeciwnie: występuje on przeciwko zużytej idei języka żywego czy potocznego, który miał dominować w poezji lat 90., mówiąc: „teraz wszystko co ciekawe w poezji przypomina i wskazuje na sztuczność procesu: aranżację, kompozycję, dobór, selekcję, przetworzenie, złamanie, zerwanie, wykrzywienie, przerost, zły zrost, dystans". Nie chodzi mu więc o sztuczność w sensie artystowskim, lecz o całkiem zrozumiałą chęć odrzucenia przekonań o rzekomo nie-retorycznym charakterze języka w ogóle, zob. *Echo-sfera wiersza. Z Kacprem Bartczakiem rozmawia Paweł Kaczmarski,* online: http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/echo-sfera-wiersza/, dostęp: 2.11.2020. Jak zresztą pisał poeta w *Materii i autokreacji,* „opis jest całkowicie sztuczny, ale ponieważ jest wszędzie tam, gdzie jest rzeczywistość, jest też całkowicie naturalny. Jest to naturalność odnaleziona na nowo" (s. 34).

[676] Zob. M. Lubińska, dz. cyt., s. 265.

[677] Według Lubińskiej czyni to konstrukcję mianownikową pewnego typu matrycą, której powielenia odnajdujemy na przestrzeni całego tomu. Zaskakujący jest jednak fakt, że badaczka odnajduje ową powtarzalność nawet w „glonie chtonicznym", który nie jest formą podwójnie mianownikową – zob. tamże.

[678] Stąd też kontrowersyjnie mogą brzmieć tezy Lubińskiej o wielowariantywnej kreacji jednego podmiotu w wierszach z omawianego tomu, zob. dz. cyt., s. 264-269. Jak się wydaje, Bartczak rezygnuje raczej ze spajania swoich tekstów figurą jakiegokolwiek podmiotu, oddając często głos – jak dzieje się to w omawianych przeze mnie przykładach – samym tekstom i ich pojedynczości, co zauważała już w odniesieniu do poprzedniego tomu poety Anna Mochalska: „w tych wierszach praktycznie nie ma podmiotu lub też inaczej – podmiotem i bohaterem równocześnie jest organizm", online: http://silesius.wroclaw.pl/2016/05/02/kacper-bartczak-wiersze-organiczne/, dostęp: 2.11.2020. Podobne wątki odnajdziemy także w recenzji Macieja Woźniaka, który jednocześnie zwracał uwagę na wyraźnie „medialny" charakter poezji tego autora, zob. tenże, *Poezja ośmielonej fizjologii*, „Dwutygodnik" 2017, nr 214, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/7256-poezja-osmielonej-fizjologii.html, dostęp: 6.06.2021.

i formalnego. Jednocześnie sugerowanym już podejrzeniom o modernistyczny, strukturalny fetysz formy przeczy bliska lektura *Niesuwerena* [PS, 45-46]:

list krzepki więcej niż krzepki
organizm miłosny ślący
posłany sam z siebie

nad proszkiem do zębów
nad piaskiem naocznym coś więcej
niż rozedrgane lastryko lepiej

niż pleśń powzięte poza *limes* granitu
ciekawiej niż gnój z jeża ślimaka
mocniej niż sen grzybicznej powtórki

ten wiersz o powiekach stopach
przykładanych na ciepło albo
tamten o stosie październzierzowym

jakbym poznał bez wiersza
myśl startą z brudnej nicości
zdartą przeklejoną na błony

jakbym mógł was zapomnieć
błony śluzowe którym się śniłem
jakbym potrafił bez wiersza

iść zawsze między powietrzem
z niczego a powietrzem
spracowanym skórą

elastyczną rozkoszą
powziętą między ludźmi
całą w błonach amoniach

słowach do cna przejętych
po organizm jego sztuczny dźwięk
październzierzowy po czułość

jak ulatującą jeśli nie
intratnie serdecznie ujmująco
bez punktu zniknięcia

Bartczak nie przedstawił „naukowej" koncepcji czy definicji wiersza, traktując go w domyśle po prostu jako pewną znaczącą – wytwarzającą określone zależności dzięki możliwościom wersyfikacji i składni – formę literatury. W *Niesuwerenie* przedstawia jednak definicję poetycką, zawartą już w pierwszej strofie: wiersz to „list krzepki więcej niż krzepki / organizm miłosny ślący / posłany sam z siebie".

Dookreśla się tu zatem wiersz jako specyficzną formę komunikatu. Jak pamiętamy z analiz zaproponowanych przy okazji omawiania liryki Marty Podgórnik, w klasycznym ujęciu list wymaga figur nadawcy i odbiorcy. Tymczasem u Bartczaka jest on jednak

samowystarczalnym organizmem, „krzepkim więcej niż krzepkim", cechują go bowiem żywotność i autonomia, które widać doskonale w dalszych wersach: „śląc y / posłany sam z siebie". Wiersz jest więc jednocześnie czynnym i biernym aktorem porozumienia: jest swoim własnym nadawcą, a zatem twórcą. Czyni go to doskonale autotematycznym, co jednak przydaje mu cech paradoksalnie niesuwerennych: jest uzależniony nie od ludzkich autorów i adresatów, ale sam od siebie. Mogłoby to ponownie wikłać nas w produkowane przez autotematyczną spiralę problemy poziomów przedstawienia, jednak Bartczak rozwiązuje ów problem poprzez konstatację, że wiersz jest organizmem, i to miłosnym – a zatem przestrzenią, w której „bierność" i „pasywność" rozgrywają się na zasadzie zmysłowej, erotycznej gry, dopuszczającej możliwość zamiany ról; warstwy „śląca" i „posłana" są więc w gruncie rzeczy jednorodną całością, złączoną poprzez ruchliwą formę tekstu.

W odróżnieniu od aporetycznych definicji autotematyzmu stawia się tu zatem nacisk na „listowność", a zatem „komunikatywność" wiersza: tekst pośredniczy niekoniecznie pomiędzy podmiotami ludzkimi, ale z pewnością między różnymi komponentami swojego środowiska. Sprawia to, że nie musi on być ujmowany jako dualistyczna, wewnętrznie podzielona struktura – tekst jest nie tyle autoreferencjalny, ile zwrotny w obrębie własnych składowych, pośrednicząc między płaszczyznami swego istnienia. Wiersz dokonuje zatem rozdziału, by następnie go spoić, ustanawiając nową relację między składnikami siebie i zarazem między elementami środowiska. Suwerennie wypracowuje więc własną „organiczność": jako poetycka forma wytwarza jedność, która nie zaprzecza ruchliwości. Jak pisała Marta Koronkiewicz, „wiersz Bartczaka zaczyna od stworzenia własnych narzędzi"[679] – w tym wypadku narzędzi własnego montażu.

Stąd też bierze się przewaga wiersza nad innymi formami literackimi: oferuje on możliwość uniejednoznacznienia składni. Opisuje się go więc za pomocą określeń typu „więcej", „lepiej", „ciekawiej", „mocniej"; jest też „bardziej sobą" („bardziej krzepki"). Wiersz jako przemyślana, lecz ruchoma konstrukcja przewyższa zatem bezkształtność innych form, w czym znów zbliżamy się do starożytnej filozofii: chaotyczna, „nieuwierszowiona" magma słów, ujmowana jako „piasek naoczny", „rozedrgane lastryko" czy „gnój z jeża ślimaka", niemal wyklucza rekodowanie i modelowanie środowiska („jakbym poznał bez wiersza / myśl startą z brudnej nicości / zdartą przeklejoną na błony"). Zwrotność jest więc, ponownie

[679] M. Koronkiewicz, *Praca wiersza*, online: http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/o-pokarm-suweren-kacpra-bartczaka/, dostęp: 2.11.2020. Badaczka wspomina także o wierszu „dysponującym własnym materiałem, surowcem, czy – mówiąc językiem tej poezji – pożywką", co wybrzmiewa znacząco w kontekście proponowanej tu interpretacji autotematycznej (podobnie jak kategoria „rzeźby mentalnej", proponowana przez samego Bartczaka).

docieramy do owej konkluzji, produktem formy. Ruch wiersza „ku sobie" – współtwórcy środowiska – pozwala zatem na wydzielanie elementów rzeczywistości oraz ponowne wplatanie ich w nowe, nie tak wykluczające narracje. Dzięki temu można „iść zawsze między powietrzem / z niczego a powietrzem / spracowanym skórą". Obiekt bez wysiłku poznawczego – dokonywanego w samej poezji – jest „niczym, którego nie ma", lecz po „spracowaniu skórą", czyli dzięki wysiłkowi wiersza (i autora), staje się „niczym, które jest": tak rozumiana literatura pozwala ocalić zarówno autonomię zjawisk, jak i wykazać ich różnorodne połączenia.

Na tym polega specyfika organicznej autotematyczności i metarefleksyjności poezji Bartczaka: z jednej strony jej nieantropocentryczność fundowana jest przez przekonanie o specyficznej, formalnej autopojetyczności tekstu jako takiego – nie tylko samozwrotnego[680]. Każde dzieło współtworzy bowiem nowe, alternatywne i egalitarne środowisko, którego samo jest integralną częścią; dzięki temu, jak pisał Cieślak-Sokołowski, „namysł w wierszu nad samym wierszem nie otwiera jednak znajomego duktu refleksji metapoetyckiej – nie udaje się z tekstów Bartczaka wynotować gotowych (choćby i radykalnych, rewolucyjnych) idei współczesnego wiersza"[681]. Z drugiej natomiast wyraźnie metarefleksyjny charakter owej twórczości, w której autotematyczne wiersze w pewien sposób bezpośrednio problematyzują swoją (samo)zwrotność – swój pokarm – nie prowadzi do uznania prymatu „ludzkiego" dyskursu naddanego ponad tekstowym środowiskiem. Bywa on jedynie składową literackich światów i to, jak widzieliśmy, bynajmniej nie dla nich konstytutywną.

Poezja Kacpra Bartczaka, podobnie jak twórczość Edwarda Pasewicza, wykazuje więc systemowe – mierzące się z pojęciem systemu (językowego, politycznego, ekonomicznego) – podejście do języka i literatury. Takie ujęcia nie wyczerpują oczywiście palety możliwości metarefleksyjnej poezji nieantropocentrycznej, działającej na rzecz przebudowania relacji międzybytowych. Niejakim kontrapunktem dla podobnych projektów stać się może bowiem twórczość zbudowana na zgoła odmiennych fundamentach – na przykład ta sygnowana przez obdarzone ogromną ekokrytyczną wrażliwością poetki, zainteresowane przede wszystkim nie radykalną przebudową architektoniki mowy, lecz jej możliwościami w bezpośrednich spotkaniach z innymi bytami: ludzkimi i nieludzkimi.

---

[680] Jak zresztą Anna Kałuża pisała już w kontekście poprzedniego tomu poety: „*Wiersze organiczne* Bartczaka – niezwykle intensywne i ekscytujące – odrzucają w całości antropocentryczny profil wiersza", http://silesius.wroclaw.pl/2016/05/02/kacper-bartczak-wiersze-organiczne/, dostęp: 2.11.2020. Krytyczka zauważyła także celnie, jak konkretne dyskursy składowe tej poezji „przeobrażają się tu z jednej strony w artefakty, z drugiej – ich «przeżywalność» jest funkcją wiersza", który działa tak, jak „procesy produkcji, aktywacji i dezaktywacji różnych sił podmiotowo-przedmiotowych".

[681] T. Cieślak-Sokołowski, *Atak trudnego wiersza*…, dz. cyt.

Dialog bez słów

Krystyna Miłobędzka to jedna z najważniejszych poetek współczesnych, której twórczość – długo marginalizowana – pozostaje dziś jedną z najszerzej dyskutowanych. Co dobrze rozpoznane w krytyce, jej modernistyczna liryka posiada wymiar silnie metarefleksyjny, jednak rzadko poświęca się w niej miejsce na abstrakcyjne dywagacje nad kondycją literatury. Znacznie częściej autorka koncentruje się bowiem na etycznych wymiarach sztuki słowa oraz samego języka – szansach, jakie daje on na porozumienie z innymi bytami. Nie bez przyczyny komentujący zmianę w myśleniu o źródłach polskiej ekopoezji Jakub Skurtys pisał o dziełach Miłobędzkiej, że „poetyckość jest [w nich – AW] raczej sposobem wiązania się ze światem i innymi niż przynależną językowi funkcją w obrębie literackiego pola”[682], zaś głównym celem tak rozumianej ekopoetyki pozostawałoby pojęcie „form życia” i „zdolność do przemyślenia przez literaturę ich związków”[683]. Podobne zależności zauważał Piotr Bogalecki – stwierdzał on, że we wczesnej poezji autorki obserwacja natury „wysuwa się na plan pierwszy”, przez co „nieomal odruchowo jesteśmy dziś skłonni odczytywać tę twórczość przez pryzmat ekokrytyki: jako przekraczającą horyzont tego, co ludzkie i przyjmującą perspektywę nieantropocentrycznej ekopoezji”[684]. Analogiczne przekonania wybrzmiewały także w pracach Anny Kałuży, Karoliny Górniak-Prasnal czy Anity Jarzyny[685].

Definicję ekopoetyki – na gruncie polskim kultywowanej w ogromnej mierze przez kobiety – zaproponowała na przykład cytowana już poetka-badaczka Julia Fiedorczuk. Jak wskazywała, ekopoetyka „stanowi próbę stworzenia nowej epistemologii, wykluczającej instrumentalne podejście do innych istot i wyrastającej ze zrozumienia, że Ziemia – a w istocie kosmos – jest domem, *oikosem*, dobrem wspólnym wielu różnych ludzi i nie-ludzi”[686].

---

[682] J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 203. Co zresztą ciekawe, w przypisach na s. 210 badacz zastanawia się, czy możliwe jest emancypacyjne redefiniowanie literackiego pola bez formalizmu – bez formalnego wysiłku literatury (dochodząc oczywiście do wniosku, że nie). Tym samym niezwykle interesujący jest tekst Piotra Bogaleckiego zwracający uwagę na fakt, że pod kątem formalnym poezja Miłobędzkiej bywa zaskakująco niedopracowana – zob. *Niepozbierana. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „ArtPapier” 2007, nr 75, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=28&artykul=618, dostęp: 22.02.2021.

[683] J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej?...*, dz. cyt., s. 210.

[684] P. Bogalecki, *„Za mało na ślad”. O „Spisie z natury” i innych wczesnych wierszach Krystyny Miłobędzkiej*, „Forum Poetyki” 2021, s. 63.

[685] Zob. A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 187-230 oraz taż, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów 2011, s. 150; K. Górniak-Prasnal, *Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2; A. Jarzyna, *Na nowo. Wokół „Spisu z natury” Krystyny Miłobędzkiej*, Zamek Czyta, 16 października 2020, online: http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/, dostęp: 10.01.2022.

[686] J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*…, dz. cyt., s. 16.

Koresponduje to silnie z podejściem samej Miłobędzkiej, która właściwie od początku swej drogi pisarskiej usiłowała wypracowywać bardziej egalitarne języki poezji, przekładające się właśnie na formy współistnienia rozmaitych bytów, w których obręb włączała – przypomnijmy tu rozpoznania ze wstępnego podrozdziału – same wiersze. Twierdziła ona bowiem, że teksty „rodzą się, łączą, dzielą – jak ludzie, zwierzęta, rośliny i rzeczy”[687].

Mimo tak idealistycznych celów, wyrastająca z tradycji neoawangardowych Miłobędzka ma przy tym dość określone podejście do możliwości mowy – ujmuje ją ona najczęściej jako niewystarczającą lub niepełną. Poetka nie lokuje jednak owej problematyki w kontekście abstrakcyjnego pragnienia adekwatnego opisu świata, ale zawsze w odwołaniu do szans komunikacji pomiędzy różnymi aktorami – zarówno ludzkimi, jak i nieludzkimi, posiadając oczywiście pełną świadomość antropocentryczności języka.

Choć w suponowaną egalitaryzację kodu wierzy się tu zatem w sposób umiarkowany, autorka *Anaglifów* nie ustaje w próbach wytworzenia bardziej równościowego modelu literatury. Dzieje się to przede wszystkim poprzez wielopoziomowe gesty rozproszenia: Miłobędzka unika sytuowania w centrum tekstów mocnego podmiotu, oddając raczej głos temu, co właśnie się wydarza[688]. Skurtys określa to dość enigmatycznie „zapisem procesu zapisywania, pojętego jako samo bycie (odnajdywania i gubienia siebie, wymazywania i wycofywania *się* na rzecz świata)”[689]. Pisanie jest – jak czytamy w wywiadach z poetką – działaniem: nie biernym dywagowaniem, lecz aktywną praktyką[690]. Jego procesualność – procesualność samych utworów – koresponduje z wysuwanym przez nią przekonaniem, że tylko to, co samo pozostaje w ruchu, jest w stanie oddać ulotny charakter epifanii rzeczywistości. Nie bez przyczyny poświęcona Miłobędzkiej krytyka tak często odwołuje się do filozofii Heideggera – jak pamiętamy, to właśnie autor *Bycia i czasu* odnosił się negatywnie do nowoczesnych praktyk „światoobrazowania”, które unieruchamiają zmienny i wielobarwny świat (oraz umacniają rozróżnienie na aktywny podmiot i bierny przedmiot)[691]. Choć więc poetka bazuje na modernistycznej wizji świata jako Całości[692], w której uczestniczą rozmaite, ludzkie i nieludzkie byty, próżno szukać u niej przekonania o jej stabilnej kondycji.

---

[687] K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 32.

[688] Co nie zaprzecza zresztą jego gestom autokreacyjnym – zob. A. Kałuża, *Prezentacje Ja: „żadna i liczna”. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.

[689] J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej?...*, dz. cyt., s. 215.

[690] Zob. K. Miłobędzka, *Znikam jestem*…, dz. cyt., s. 6; por. P. Bogalecki, *„Za mało na ślad”*…, dz. cyt., s. 69-70.

[691] Zob. M. Heidegger, *Czas światooobrazu*…, dz. cyt.

[692] Zob. P. Bogalecki, *„Za mało na ślad”*…, dz. cyt., s. 69.

Omawiana twórczość koncentruje się, powtórzmy, na eksplorowaniu możliwości współbycia różnych aktorów, gdzie język – medium komunikacji – często pozostaje głównym, choć nie zawsze pozytywnym bohaterem rozmaitych uwikłań. Skupienie na szansach porozumienia pomiędzy bytami jest bardzo blisko powiązane ze wspomnianym, konsekwentnym osłabianiem pozycji podmiotu, dokonywanej chociażby przez językowe akcentowanie bezosobowości (słynnego już „się" czy form imiesłowowych). Podobna detronizacja – nie destrukcja – „ja" przyjmuje często formę proklamowanego w filozofii dialogu poznawczego i komunikacyjnego wyjścia w stronę absolutnego Innego. Wyjaśnia ona także – obok wskazanej już idei procesualności – widoczną w owej twórczości niechęć do nazywania rzeczy lub zachodzących pomiędzy nimi relacji, kompensowaną wnikaniem w same procesy połączeń[693], jakby zgodnie z myślą Emmanuela Lévinasa, że to, co najważniejsze, wydarza się w spotkaniu. Tym razem nie chodziłoby jednak – wspominał także Skurtys – o interpretację w duchu nowomaterialistycznych przeplotów czy sieci, ale wyraźnie o bezpośredniość dialogu[694].

Dialog nigdy nie zachodzi bowiem w sytuacji abstrakcyjnej, jest wydarzeniem, do którego potrzebne jest zaangażowanie konkretnych jednostek[695]. Takie myślenie właściwe było zarówno Lévinasowi, jak i drugiemu z najsłynniejszych teoretyków etycznego nurtu filozofii XX wieku, Martinowi Buberowi; co istotne, obaj wskazywali na konieczność odrzucenia twierdzeń o pierwszorzędnej wadze indywidualnego poznającego podmiotu – zamiast o uprzedniości „ja" przekonywali oni wszak o tym, że pierwotną kondycją człowieka jest właśnie spotkanie. Jakkolwiek przy tym ich poglądy – zwłaszcza zaś filozofia autora *Całości i nieskończoności* – uznawane są za silnie antropocentryczne, odnajdujemy w ich pracach także wątki istotne dla interesującej nas tu relacji pomiędzy tym, co ludzkie a tym, co nieludzkie. W pracach Bubera, który w pewien sposób skorygował czysto „ludzkie" podejście Lévinasa, pojawia się bowiem najpierw wizja pozytywnego uprzedmiotowieniu podmiotu w trakcie zawiązywania relacji dialogicznych: „ja" w interakcjach z innymi przestaje być instancją absolutną, stając się częścią cudzego doświadczenia[696]. Jednocześnie jednak obie strony dialogu pozostają niezależnymi jednostkami i ten niezbywalny wymiar kondycji bytów przesądza o konieczności odrzucenia kategorii reprezentacji: spotkanie nie odbywa się wszak

[693] Skurtys określa to „pisaniem nie o czymś, ale pisania czegoś/siebie", *Zamiast Szymborskiej?...*, dz. cyt., s. 211.

[694] Tamże, s. 215.

[695] Bardzo silnie wybrzmiewa to w pracy kluczowego myśliciela owego nurtu, opatrzonej zresztą znaczącym tytułem: M. Buber, *O Ja i Ty*, przekł. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991).

[696] Tamże, s. 48-49.

z przedstawieniem osoby, ale obligatoryjnie z samą osobą[697], zaś według autora *O ja i ty* osoby te nie muszą wcale mieć charakteru ludzkiego[698].

Stanowi to nie tylko istotne uzupełnienie Lévinasowskiej epifanii twarzy Innego, w której dochodzi do objawienia absolutnej, nieprzekładalnej odrębności drugiego podmiotu (jak twierdził myśliciel, nigdy nie jesteśmy wszak w stanie poznać cudzego „Ja"), lecz także kieruje ściśle humanistyczną filozofię dialogu na tory nieantropocentryczne. Bezpośredniość spotkania i jego doświadczeniowy wymiar odsuwają bowiem z pierwszego planu medium języka, wskazując na nie-semiotyczne i nie-racjonalne komponenty spotkania – cały omawiany nurt wyrósł wszak z przekonania o niewystarczalności logocentrycznego podejścia do epistemologii i filozofii jako takiej[699]. Zaproponowana w pismach myślicieli zainteresowanych dialogiem etyka relacyjna – krzewiąca przekonanie, że każdy byt istnieje prymarnie w powiązaniach z innymi bytami – jest zaś współcześnie uznawana podstawę egalitarnego myślenia o środowisku[700].

Wydaje się, że podobny typ namysłu cechuje poezję Miłobędzkiej. Autorka skupiona jest na idiomatycznym „byciu" poszczególnych istot, zastanawiając się nad możliwościami prawdziwego spotkania – dialogu, który ograniczałby przemocowość ludzkiego języka. W tym sensie jej twórczość zbliża się właśnie do wizji Bubera, choć nie stroni także od obecnych u autora *Całości i nieskończoności* wątków wtórnie alienującej, absolutnej Inności. Jednocześnie tym, co z filozofią dialogu łączy ją bodaj najsilniej, jest rezygnacja z totalnych wizji mowy. Podejście Miłobędzkiej możemy – niejako w kontraście wobec analiz poświęconych Pasewiczowi i Bartczakowi – opisać jako „niesystemową" w tym sensie, że nie mierzy się ona z językiem rozumianym jako kod, którego mechanizmy domagają się zmiany. Miłobędzką interesuje raczej jednostkowość i wyjątkowość każdego spotkania z innymi bytami, gdzie każdorazowo mowa działa na nieco innych zasadach – w myśl „wnikania w połączenia" i „pisania kogoś/czegoś" (czy może wręcz „pisania spotkania kogoś/czegoś").

Podobna asystemowość łączy się oczywiście z poruszaną wcześniej problematyką poezji kobiet jako takiej – poetka wydaje się w pełni świadoma uwikłań liryki podmiotów „nie-

---

[697] Tamże, s. 135. Por. K. Rosner, *Dialog jako temat filozofii współczesnej: Buber, Gadamer, Habermas*, [w:] *Dialog. Idea i doświadczenie*, red. S. Kruszyńska, K. Bembennek, I. Krupiecka, Gdańsk 2011, s. 19. Zob. także K. Wieczorek, *Dwie filozofie spotkania*, Katowice 1990 oraz A. Szymańska, *Sztuka wrażliwości*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.

[698] Zob. B. Sözmen, *The Problem of Non-Human Animals in Lévinasian Ethics and a Possible Corrective*, „Dialogue: Canadian Philosophical Review" 2015, tom 54, nr 4.

[699] Zob. B. Skarga, *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, „Studia Filozoficzne" 1984, nr 28. Badaczka zauważa także dokonywaną przez filozofa krytykę antropocentryzmu filozofii zachodniej, widzianą także w prymacie świadomości i podmiotowości (s. 138-141)

[700] Zob. B. Sözmen, *Relations and Moral Obligations towards Other Animals*, „Relations" 2015, nr 3, zwł s. 181 i dalsze;

męskich": kobiecych, dziecięcych, zwierzęcych i innych. Podobna świadomość – choć trudno przekonywać, by przyjmowała formę wyrazistego dyskursu – ujawnia się także w interesujących nas wątkach metarefleksyjnych. W licznych utworach Miłobędzkiej, zwłaszcza tych dotyczących macierzyństwa czy szerzej, pracy afektywnej i opiekuńczej, pojawiają się niesamowicie interesujące motywy dotyczące funkcjonowania podmiotu kobiecego w kulturze i społeczeństwie. Na przykład w liryku z tomu *Dom, pokarmy,* obdarzonym znamiennym incipitem „powinnam być teraz w szpitalu", sporą rolę odgrywa kontekst zróżnicowania pisarstwa jednostek świadczących podobną pracę i tych wolnych od podobnych zobowiązań[701]. Być może takie uwikłanie „ja" owej twórczości wyjaśnia także, dlaczego podejście Miłobędzkiej do komunikacji może zostać opisane jako prymarnie etyczne. Etyka, rozumiana jako dziedzina nadrzędna wobec indywidualnych moralności jednostek, kieruje nas właśnie ku zagadnieniom porozumienia i wspólnego wypracowywania określonych zasad – powstaje tam, gdzie jednostki przestają myśleć wyłącznie o własnej kondycji[702].

U autorki *Anaglifów* utworów „etycznie autotematycznych" czy też „etycznie autotematyzujących" różnorodne zjawiska jest niezwykle wiele: począwszy od tych, w których dochodzi do wspomnianej już dyspersji podmiotowości, poprzez utwory zawierające dywagacje nad relacjami pomiędzy różnymi bytami oraz szansach ich komunikacji, aż po teksty mierzące się z samym pojęciem autonomii literatury. Jednym z ciekawszych, a rzadziej pod tym kątem interpretowanych tomików Miłobędzkiej wydają się *Imiesłowy*. Poetka interesująco wykorzystuje w nich możliwości literackiej formy – tytułowe części mowy pozwalają wszak na odsunięcie podmiotu od tego, co opisywane, pozostając odcieleśnionym określeniem ruchu i zmiany. Jednocześnie jednak ów „imiesłowowy" dystans jest szansą na przybliżenie „ja" do zjawisk, w które próbuje przeniknąć – jako środek destabilizacji podmiotu umożliwia oddanie pola Innemu.

Przeczytajmy ostatni z utworów zebranych w *Imiesłowach* – obszerny i niezwykle istotny względem poruszanej tu problematyki tekst:

> Razić, urazić, porazić, wrazić, wrażenie, wyrażenie, wrażanie, wrażliwość, obraza, obrażenia, obraz. Co je łączy? Razy. Przyjmowanie i zadawanie razów.
>
> Wrażliwość? Strach przed razami. Zbliż się do tego rogatego ślimaka. Chowa rogi.
>
> Ty wrażające się we mnie, ja wrażające się w ciebie. Twoje ty, moje ty.

[701] Więcej o tym utworze pisałam w tekście A. Waligóra, *Autotematyzm w poezji kobiet – zarys problematyki*…, dz. cyt.

[702] Przypomnijmy, że według Hegla etyka powstawała w wyniku wyróżnienia nie-Ja – jednostek, które nie muszą postępować w zgodzie z moralnością Ja. Jest ona zatem kwestią *par excellence* społeczną.

Nie znam grubości mojej skóry. Grubości skóry tego psa, śliwy, wody, stołu, twojej ludzkiej.

Doświadczane na własnej skórze.

Mróz. Przemarznięcie do kości. To nie jest zimne, to jest gorące. Powtarzam: gorące, gorące. Nie jest mi zimno.

Szkło wbite w rękę. Rozcięte mięso. To nie boli. Nie boli, nie boli. Zapanować (słowem?) nad ciałem. Aż do omdlenia.

Schody i drzewa ginące w zmierzchu. Boli mnie koniec dnia. Twój śmiech z takiego „boli". Boli.

Ja jestem ty. Podnoszę z ziemi ptasie jajko, szukam gniazda, z którego wypadło. Szukanie i myślenie ptasią matką. Znalezione, oddane. Ładnie się słyszy. Tylko że to mój tekst, nie tej sroki. Już moje, nie jej, dziecko.

Nie potrafię wejść w każdą skórę. Granice mojej wrażliwości.

Co tu mówić o wrażliwości? W każdej chwili rozdeptuję i pożeram tysiące istnień. Reszta jest literaturą.

Porażenie masakrą pokrzyw – kto to słyszał? Porażenie pięknością róży – tak, to się zdarza.

Ile razów oberwałam (ile razy mi się oberwało)? „Specjalistka od liczenia zadanych mi razów". Tych, które ja zadaję, nie umiem policzyć.

Ja jestem ja. Ty jesteś ty. Nie mogę być w twojej skórze. Nie jesteś w mojej skórze. Jesteśmy na wyciągniecie ręki.

Nie grubość skóry decyduje. Decyduje sposób w jaki zadajesz razy.

Codziennie podnosić z ziemi to cholerne ptasie jajeczko. Niebieskie, szare, nakrapiane, seledynowe. Kolor nieważny. Żeby tylko nie urazić palcami cienkiej skorupki.

Pisać tak, żeby cię nie urazić. Nie porazić. Nie wywrzeć na tobie wielkiego wrażenia. Nie wrazić własnego obrazu.

Moja wrażliwość. Chcesz zobaczyć jak wygląda? Wykonał ją Yoshimoto, mistrz tańca Butoh, w „Głowie kobiety-ptaka".

Danae w złotym deszczu. Ogień który zdobywa boginkę Egine. Erigone i kiść winogron. Rozproszona po ciele i świecie erotyka kobiet.

Rozpłynąć, rozwiać się – w tobie, w świecie, w tekście.

Jest ty. Nie ma ja. Cud wrażliwości: nie ma wrażliwości. Nie znam takiego słowa, nie ma mojej skóry, nie przyjmuję razów, nie oddaję razów. Nie porażam, nie obrażam, nie wywieram wrażenia. Nie mam obrazu ciebie – pierwszy raz widzę: ty jest właśnie takie. Gdyby się dało wymówić cię bezimiennie, nie nazywając niebem, stołem, człowiekiem.

Porażająco jasne. Bez cienia mnie.

Ta sekunda: urażające i urażane ja znika. Widać każde ty, otwiera się świat.

Zostaje doświadczane, nie ma obrazu.[703]

---

[703] K. Miłobędzka, *[Razić, urazić, porazić, wrazić…]*, [w:] tejże, *Imiesłowy*, Wrocław 2000, s. 33-35. Szerzej i w innym kontekście analizowałam ten utwór w tekście A. Waligóra, *Finał „Imiesłowów". Interpretacja wiersza ***[Razić, urazić, porazić, wrazić…] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015.

Omawiany utwór rozpoczyna szereg wyrazów połączonych rdzeniem „raz". „Raz" oznacza zarówno cios, jak i pojedynczość (znajduje się na początku każdej, nie tylko tej wyliczanki); jest jednak także częścią „wyrazu". Enumeracja ta wiąże się zatem ze wspomnianą już problematyką wyrażalności: eksplikacje pojedynczego „ja" zawsze są, mimo wszystko, naznaczone przemocą. Wrażliwość łączy się zaś zarówno ze strachem przed ciosami, jak i aktywnym wchłanianiem ich, przyjmowaniem razów. Miłobędzka rysuje zatem w poetycki sposób całą tradycyjną drogę poznawczą podmiotu: wrażenie – doświadczenie rzeczywistości – zostaje wypowiedziane w wyrażeniu, a następnie wrażone przez język w inne podmioty. By je przyjąć, jednostki te posiadać muszą wrażliwość. Komunikatom tym łatwo wywołać jednak nie tyle obrazy – określone wizje świata – ile obrazę i obrażenia; nadmierna ekspresywność, zbytnia brutalność wyrazu może okazać się przemocą wywieraną na innych aktorów budowanego porozumienia, do którego trzeba zatem podchodzić niezwykle ostrożnie. Motyw ten odnajdujemy zresztą u interpretującej Miłobędzką Fiedorczuk, która pisała o hołdzie, jaki wiersze tej poetki składają bytom poprzez „uszanowanie ich odrębności"[704]. Hołd ten posiada przy tym głęboki wymiar mądrościowy: redukcja do Toż-Samego prowadzi wszak do podporządkowania wszystkiego podmiotowi, czego tak unika dialog[705].

Komunikacja w omawianym utworze opiera się więc na zwrotnym zadawaniu i przyjmowaniu razów: wymiana perspektyw okazuje się zawsze połączona z naginaniem cudzych granic i jednocześnie wystawianiem „się" na inność, która w omawianym utworze nie sprawia wrażenia nadmiernie przyjaznej. Jednocześnie tylko w ten sposób zbudować można relację rozpiętą pomiędzy „ja" i „ty" – podstawową formułę dialogu. Miłobędzka zauważa tu więc podstawowy problem podmiotowości, dostrzegany przez wspomnianych filozofów: „ja" jest nieprzekładalne, nie mamy możliwości wczucia się w czyjeś doznanie samego siebie. Tym samym doświadcza się tu początkowo radykalnej obcości: wszystko, co nie jest „ja", okazuje się niepojmowalne – z czasem jednak okazuje się, że „ja" i „nie-ja" łączy figura „ty", która w przeciwieństwie do nieruchomego emblematu jednostki jest odwracalna; wracamy tu więc do myśli Bubera.

Poetka zwraca jednak uwagę na fakt, że samo „ja" także okazuje się niepoznawalne – jednocześnie jednak ujmuje się je tutaj nie jako racjonalną konstrukcję, ale żywy, cielesny byt (jak bowiem deklaruje podmiotka, „nie znam grubości mojej skóry"). Nieznana pozostaje zatem nie tylko granica wrażliwości innych podmiotów, ale i własna – jedyny sposób na

[704] J. Fiedorczuk, głos w ankiecie *Szymborska: inspiracja czy ciężar? Młode pokolenie literatów mówi o poetce*, oprac. P. Pustkowiak, C. Polak, „Dziennik" 2009, 23 stycznia, s. 21.

[705] B. Skarga, dz. cyt., s. 141.

zgłębienie jej to w istocie wystawienie się na „komunikacyjne razy". Liryczne „ja" testuje ich siłę na samym sobie – sprawdza możliwości samozwrotnych imperatywów (czy wystarczy powiedzieć, że jest gorąco, by przestało być zimno – czy wmawiając sobie, że nie odczuwa się bólu, faktycznie można go od siebie odsunąć?). Podobne autoeksperymenty wykazują zdolność podmiotu do samokontroli, która posiada jednak określoną granicę – sprawdzają się one „aż do omdlenia". Miłobędzka nie tylko zastanawia się tu więc nad siłą rażenia mowy, jej performatywnymi zdolnościami i samym potencjałem wyrażalności, która zawsze okazuje się naruszeniem kruchych granic tego, co inne, lecz także wskazuje na pierwszeństwo doświadczeniowego wymiaru bycia – język nie jest w stanie powstrzymać reakcji psychosomatycznych.

Ostatecznie podmiotka podejmuje także próbę porozumienia z innymi bytami; próba ta nie ogranicza się zresztą do języka. Bohaterka usiłuje bowiem odnaleźć ptasie gniazdo, z którego wypadło jajo – stara się „szukać i myśleć ptasią matką". Zauważmy więc, że nie dochodzi tu do abstrakcyjnego przywłaszczenia sobie „ptasiej tożsamości", lecz raczej do zastosowania ptasich praktyk. Kończy się to jednak – jak można się było spodziewać – przemocą: odszukane jajo to „już moje, nie jej, dziecko". Próba „wyjścia z siebie" i wcielenia w inny byt wiąże się zatem nie tyle z zagrożeniem „samowywłaszczenia", lecz niebezpieczeństwem zbyt silnego wrażenia siebie w kogoś lub coś. Obcość każdego bytu sprawia przy tym, że bohaterka – wcześniej nieco arogancka w swych empatycznych zapędach – zaakceptować musi fakt, że „nie potrafi wejść w każdą skórę". Dzięki temu zbadane zostają granice wrażliwości podmiotu: nadmierne pragnienie kontaktu z innymi aktorami prowadzi wszak do przemocy, jest narzucaniem się, nie zaś porozumiewaniem. W tym sensie poetka odkrywa negatywny wymiar ekokrytycznej wrażliwości: może się ona skończyć pychą, a wszak „w każdej chwili rozdeptuję i pożeram tysiące istnień". Parafraza Szekspira – „reszta jest literaturą" – wybrzmiewa tu więc silnie ironicznie, lecz i ze smutkiem: to, co może powieść się w poetyckim eksperymencie, nie ma szans na powodzenie w rzeczywistości, literatura przechowuje jedynie „porażenie pięknością róży", nie zaś „porażenie masakrą pokrzyw".

Dochodzi się tu więc do bezwzględnej, przykrej prawdy: „Ja jestem ja. Ty jesteś ty". Niemożliwe jest wejście w cudzą skórę, poznanie obcej podmiotowości czy przyjęcie cudzych razów – jest to z jednej strony motywem do cierpienia, z drugiej jednak łączy się ze wspomnianą obawą zawłaszczającej negacji inności. Inność pozostaje „na wyciągnięcie ręki" – kontekst sugeruje jednak, że potoczne określenie bliskości oznacza w rzeczywistości oddalenie (równie nieskończone, co „uśmiech" rzucony „nad przepaścią"). Najistotniejszy okazuje się tu jednak sposób, w jaki razy są zadawane – chodzi przecież o to, by codziennie wykonywać etyczne

gesty („codziennie podnosić z ziemi to cholerne ptasie jajeczko"), nawet jeśli niemożliwe jest osiągniecie pełnego porozumienia, postrzeganego jako negacja „ja" i stanie się „ty". Pisanie powinno zatem – przenieśmy refleksję na grunt samej literackości – w miarę swoich możliwości ograniczać zadawanie razów oraz być maksymalnie otwarte na przyjmowanie.

Znaczący staje się tu dobrze rozpoznany u tej autorki kontekst duchowości wschodniej: prawdziwą szansą na poznanie własnej wrażliwości oraz innych podmiotów jest bowiem praktyczne wyzbycie się „siebie", które nie dokonuje się jednak za pomocą języka, a w swoistym performensie (takim jak wspominany w tekście taniec butoh, mający na celu wyzwolenie się z ograniczeń własnej osoby przez jej skrajną dezintegrację)[706]. Na gruncie poezji pozostaje zaś jedynie pragnienie podmiotki, by rozpłynąć się i rozwiać – „w tobie, w świecie, w tekście"[707]. Epifanijny cud wrażliwości zachodzi zatem nie tyle w momencie wykonywania mocnego gestu negacji „ja", który wciąż byłby cokolwiek samolubny, ile poprzez zniesienie samego rozróżnienia na podmiot i przedmiot, wypracowanie przestrzeni spotkania; niczym u Lévinasa, gdzie „zrozumiałość bytu polega na wychodzeniu poza byt w otwartość"[708].

Zauważmy jednak, że zarówno autor *Całości i nieskończoności*, jak i wspominany Buber przestrzegali przed wyzbywaniem się indywidualności: dialog zakłada zachowanie odrębności podmiotów. Miłobędzka jest radykalniejsza od filozofów – wyraża pragnienie skrajnej dyspersji „ja", kiedy to „cudem wrażliwości" jest zniesienie konieczności komunikowania się jako takiego (wyrażania i wrażania), pokłosie zanegowania własnej podmiotowości. Ma ona jednak świadomość tego, że podobny stan cechuje się skrajną ulotnością. Stąd gdzie indziej wkłada ona wysiłek w zbudowanie specyficznej kreacji głosu mówiącego – już Kałuża zwracała uwagę na konieczność językowego „znalezienia odpowiednika stanu, w jakim nie jest [podmiot – AW] oddzielony od świata"[709]. Ostatecznie nie chodzi zatem o całkowite, utopijne usunięcie „ja", lecz – myśląc całościowo – o wypracowywanie innych środków komunikacji. Takim środkiem stać się mogą na przykład tytułowe dla omawianego tomu imiesłowy, które wskazują na bezosobowe „dzianie się", w jakim mają szanse uczestniczyć wszystkie możliwe byty. Finalny, kulminacyjny utwór *Imiesłowów* umożliwia to poprzez osiągnięcie nieuchwytnego, wzniosłego „teraz", kiedy „nie ma obrazu" (wspomnijmy Heideggera!), bo dopiero „widzę". Iluminacja jest tu efektem nie

[706] Zob. B. Suwiński, *Droga na wschód*, [w:] *Wielogłos*…, dz. cyt.
[707] Zob. A. Kałuża, *Prezentacje Ja*…, dz. cyt., s. 105-113.
[708] E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 222. Lévinas wiele uwagi poświęca Twarzy, Inności i specyfice widzenia na. s. 218-306.
[709] A. Kałuża, *Prezentacje Ja*…, dz. cyt., s. 108.

refleksyjnej pracy umysłu, lecz otwarcia na spotkanie – jakby w zgodzie z myślą, że dzięki poezji świat może czasem zostać „odsłonięty”[710] (choć kiedy indziej pisarce nie pozostaje nic ponad ironicznymi konstatacjami niemożliwości, niczym w wersach: „od rana męczę się nad celnością słów / nie pamiętam kogo miały zabić”[711]).

Widzimy tym samym, że poezja Miłobędzkiej usiłuje dotrzeć do tego, co wypracować próbowały także eksperymenty autotematyczne: nagłego, wzniosłego „teraz”, antynowoczesnej negacji wszelkich możliwych opozycji (przedmiotu i podmiotu, przedstawiającego i przedstawianego)[712]. Twórczość autorki *wszystkowierszy* koncentruje się jednak na epifanii nie tyle po to, by spełniać abstrakcyjne pragnienia dotyczące literatury czy języka, ile dlatego, że momenty objawienia – chwilowego spotkania, które daje szansę nie na poznanie cudzego „ja”, ale raczej na dostrzeżenie idiomatyczności „ty” – dają niepowtarzalną szanse na egalitarne współbycie wszystkich możliwych istot, które kiedy indziej trzeba mozolnie budować, zadając i przyjmując niechciane razy. Stąd metarefleksyjne wymiary owej poezji nader często będą dotyczyły właśnie nad możliwościami literatury i języka w zakresie tworzenia podobnych wydarzeń – zazwyczaj konstatując jednak ich ograniczenia.

Podobna problematyka rozwijana była także przez inne współczesne poetki, piszące już „po” Miłobędzkiej. Spośród wielu godnych uwagi autorek (Małgorzaty Lebdy, Urszuli Zajączkowskiej czy Urszuli Honek) najwięcej samoświadomej uwagi możliwościom języka w zakresie tworzenia oddolnych wspólnot poświęciła jednak Barbara Klicka, dla której zresztą niezwykle istotne było także charakterystyczne dla Miłobędzkiej „uruchomienie” tekstu[713]. W liryce Klickiej już począwszy od debiutanckiego *Wrażliwca* pojawiał się gdzieś w tle temat

---

[710] P. Bogalecki, *Świat jak słowo daję*, [w:] *Wielogłos…*, dz. cyt., s. 536. Podobnie negujące obecność podmiotu myśli pojawiają się w filozofii spotkania, na przykład u Jerzego Bukowskiego: „spotkanie to nagłe, nieredukowalne, wzajemne, emocjonalne, niedyskursywne, bezpośrednie otwarcie się dla siebie dwóch osób; odczuwają one łączność ze sobą, przejawiającą się poczuciem nie zastępowalności drugiej osoby oraz aksjologiczne i moralne przewyższenie siebie w obliczu Absolutu”, J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987, s. 154.

[711] K. Miłobędzka, *[od rana męczę się nad celnością słów…]*, [w:] tejże, *zbierane, gubione 1960-2010*, Wrocław 2010, s. 310.

[712] Por. z A. Stokłosa, *„Nieuchwytnie”. Kategoria chwili w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos*…, dz. cyt.

[713] U Klickiej przyjmuje ono formułę ruchliwości „gatunkowej” – utwory poetki oscylują pomiędzy różnymi formami (wierszem wolnym, poematem prozą i innymi), co pozwala na maksymalne wyzyskanie potencjału ukształtowania tekstu. Zob. *Ruch, nie zastyganie. Z Barbarą Klicką rozmawia Klaudia Muca*, online: https://fragile.net.pl/ruch-nie-zastyganie-z-barbara-klicka-rozmawia-klaudia-muca/, dostęp: 10.01.2022. Problematyce form wykorzystywanych w owej liryce poświęciłam pierwszą część swojej pracy licencjackiej, zatytułowanej *„Sypkie lustra”. O formach (i) podmiotowości w poezji Barbary Klickiej*, obronionej w 2017 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM (zmienione fragmenty owej pracy wykorzystuję w niniejszym podrozdziale rozprawy). Problematykę genologiczną w owej twórczości podjęłam także w artykule A. Waligóra, *Poezja anestetyczna – „nice” Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 33. Wspominałam tam także o specyficznym wykorzystaniu tytułowego „nicowania” rzeczywistości, które pozwala oddać głos – i poetycką przestrzeń – podmiotom wykluczanym.

zwierząt (cykl *My, koty*); w następujących dalej *samych samych* i *nicach* nader interesująca wydaje się natomiast problematyka komunikacji z organizmami roślinnymi – jak pamiętamy, uznawanymi przez Schelera za jedynie żywe istoty niezdolne do porozumiewania się[714].

Tematykę otwiera *Zator* [S, 22]:

> Niedziela, sprawy się komplikują. Bazylia jest w doniczce; zanim jakieś pesto, trzeba ją wyżywić. A ty boisz się środka – korytarzy, żyłek. Masz je tak blisko wierzchu, że mogłabym ci wejść w krwioobieg jednym płynnym ruchem.
>
> Ale póki co, wracasz na noc do domku na drzewie pod moją łopatką. Pomyśl, czy to nie dziwne, że nigdy nie zobaczę, jaki masz wyraz, kiedy tam lądujesz. Pomyśl, czy to nie dziwne, że tyle słów nie zamienia się w ciało.
>
> Dokarmianie światła, na uwadze
> szlaban, balustrada z widokiem na skórę.

Utwór zbudowany jest na paraleli między człowiekiem a rośliną: liryczne „ty", do którego zwrócony jest wiersz, „boi się środka – korytarzy, żyłek". Cechują one wspomniane liści bazylii, ale zostają także poddane wyraźnej analogii z wnętrzem człowieka – strach przed tym, co ukryte pod skórą, może być wyrazem obaw przed zaangażowaniem w relację. Rośliny i ludzie są też podobni w kruchości i delikatności („masz je [żyłki – AW] tak blisko wierzchu, że mogłabym ci wejść w krwioobieg jednym płynnym ruchem"), a nawet fizycznej budowie – sugeruje to motyw powrotu do „domku na drzewie pod łopatką", gdzie korpus człowieka zostaje porównany do budowy drzewa. Ciało – niezależnie od tego, czy przynależne osobie, czy roślinie – jest schronieniem, konotuje bliskość, prywatność i bezpieczeństwo („domek na drzewie" jest wszak kryjówką dla dzieci przed światem dorosłych, a zdrobnienie nasila jeszcze pozytywną konotację „domu" jako miejsca przyjaznego i intymnego).

Podobne pozytywne ujęcia relacji nieustannie są jednak poddawane dekonstrukcji: odwrócony plecami podmiot nie jest w stanie dostrzec ekspresji partnera (lub partnerki – płeć nie jest tu określona) i ostatecznie wiele „słów nie zamienia się w ciało". Biblijna metafora lokuje zagadnienie możliwości kontaktu czy eksplikacji uczuć: powraca tu więc problem etyczności i (nie)bezpośredniości relacji z innymi bytami[715], jakkolwiek warto zwrócić uwagę

[714] Wszystkie cytaty pochodzą z wydań B. Klicka, *same same*, Mikołów 2012 – dalej w tekście oznaczam skrótem S z odsyłaczem do odpowiedniej strony; taż, *nice*, Poznań 2015 (skrót N). Czwarty tom poetycki autorki, *allel*, zostaje tu pominięty przede wszystkim dlatego, że głębiej zainteresowany jest podmiotami zwierzęcymi, które zresztą funkcjonują tam w dość interesujący, niekoniecznie przyjazny sposób.

[715] Przywołajmy tu słowa Klaudii Mucy: „*nice* są książką o relacjach zerwanych, niejasnych, toksycznych. Patologicznych w szerokim, nie wartościującym sensie – mam na myśli naddatek, który wykształca się w podmiocie w kontakcie ze światem i innymi ludźmi. Odwołuję się do pierwotnego znaczenia pojęcia patologii, które określało miejsce zmian fizjologicznych w ciele lub konkretne modyfikacje jego fragmentów pod wpływem różnych zewnętrznych czynników. W *nicach* modyfikacji ulega percepcja podmiotu, zmieniająca się w przedziwnym (nie)porozumieniu, toksycznym związku z tym, na co się patrzy". Znakomicie podsumowuje to

na to, jak konsekwentnie Klicka rozciąga komunikację do wymiaru somatycznego. Czyni to przy tym nie tyle dzięki poszukiwaniu materialności języka, ile w dużej mierze poprzez wskazania na niewerbalne wymiary porozumienia, takie jak dotyk[716]. Poprzez zmysły dochodzi jednak oczywiście nie dialogu werbalnego, ale do zbliżenia. Choć oferuje ono więź, która możliwie obejmuje byty ludzkie i nieludzkie, pozostaje obwarowane innymi zagrożeniami: dotyk w liryce autorki często posiada wymiar przemocowy. Nie zapewnia przy tym satysfakcjonującej wymiany myśli czy wypracowania konsensusu, a zatem kompleksowości relacji – zauważmy, jak istotna staje się tu figura szlabanu, który zaprzecza możliwościom kontaktu; podmioty dzieli wszak „balustrada z widokiem na skórę". W pewien sposób pragnie się tu zatem przeniknąć cudze ciało – podobne radykalne żądania wskazują ponownie na fakt, jak nieetyczne jest w gruncie rzeczy nadmierne przywiązanie do idei empatii i bliskości: prowadzi ono łatwo do zawłaszczenia.

Poetka podkreśla zatem, że nie tylko mowa stanowi problem w interakcjach – jak widzieliśmy na przykładzie omówionej paraleli pomiędzy aktorem ludzkim a kruchym liściem, znajomość tego samego kodu nie przesądza jeszcze o fortunności kontaktu. Do faktycznego porozumienia z innymi bytami potrzebna jest bowiem wola obu stron; woli tej zaś rośliny nie posiadają – lub nie umieją jej wyrazić; równie często jednak nie wykazują jej podmioty ludzkie. *Zator* – sam tytuł odsyła do tam uniemożliwiających symbiozę – ostatecznie okazuje się więc pesymistycznym utworem o trudnościach w relacjach między różnorakimi istotami, gdzie język nie stanowi głównego winowajcy; równie problematyczne okazują się bowiem pozasłowne wymiary ich spotkań.

Zgoła inaczej układa się tekst *Te pędy* [S, 26]:

Roślina o największych kwiatach to raflezja – osiągają one do 90 cm średnicy.
Soczek Tarczyn, z czarnej porzeczki

Wiele mogłaby zmienić płaszczyzna chłonięcia – kwiatostan, chloroplast do boskiej potęgi. Życiołapny kwiatku – niech nas nie dogonią, bo nie uciekamy.

---

zarówno wątek niewyrażalności, która przyjmuje tu kontekst komunikacyjny. Jednocześnie krytyczka zwraca uwagę na centralną dla poezji Klickiej rolę spojrzenia, które – choć kontrapunktowane cielesnością – miejscami istotnie wpływa na sam wymiar opisywanych ograniczeń poznawczych podmiotu; K. Muca, *Wyposażenie podręcznej studni (Barbara Klicka „nice")*, „Popmoderna", online: https://popmoderna.pl/wyposazenie-podrecznej-studni-barbara-klicka-nice/#, dostęp: 16.03.2019. Materialność języka, tu chętniej rozpatrywaną w kontekście „materialności spotkania" pomiędzy bytami, omawiały także Julia Fiedorczuk (*Barbara Klicka, „same same"*, „Dwutygodnik" 10.2012, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4021-barbara-klicka-same-same.html, dostęp: 10.10.2018), i w odniesieniu do czwartego tomu poetki (*allel*) Joanna Mąkowska, zob. *Myśleć poezją*, „Dwutygodnik" 2021, nr 311, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9594-myslec-poezja.html, dostęp: 3.12.2021.

[716] Nie dziwią zatem słowa Aleksandry Byrskiej, że w poezji Klickiej „jest specyficzny rodzaj zmysłowego błądzenia", A. Byrska, *Zanurzenia (Barbara Klicka: „nice")*, „ArtPapier" 2016, nr 307, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=310&artykul=5738, dostęp: 17.10.2020.

Tymczasem w sąsiednim królestwie rezultat zasadził się na szybkości wyciągania ręki. Łapy! I może już nawet nie chodzić o siłę zacisku.

A jeśli, poza wszystkim, chcieć jeszcze małe trochę? Niektórzy grają w gry, inni spodziewają się miesiączek. O, moja urpflanze,

Rozwijaj się.

Utwór otwiera motto prowadzące do sarkastycznej konstatacji, że nawet byty roślinne wtłoczone są w ludzkie mechanizmy wiedzy, a więc i władzy. Sławę zdobywają bowiem te organizmy, które są największe; podporządkowanie roślin ludzkim narracjom – reprodukowanym w kapitalizmie ideałom nieposkromionego wzrostu oraz konsumpcji dóbr i informacji – owocuje jednak zaskakującym zrównaniem bohaterów. Liryczne „ja" mówi bowiem do „życiołapnego kwiatka": „niech nas nie dogonią, bo nie uciekamy". Usytuowanie wobec abstrakcyjnych „nich" tworzy tu zatem doraźną mikrowspólnotę. Podmiotu nie interesuje wielkość ani właściwość rośliny, a jedynie jej „życiołapność": fakt, że jest ona organizmem podobnym do samej podmiotki, w innych utworach Klickiej często opisywanej za pomocą lunarnych metafor płodności[717].

Jako pozbawione rywalizacyjnej woli walki, lecz chcąc nie chcąc wtłaczane w mechanizmy konkurencji, kobieta i kwiat zaczynają zyskiwać interesujące paralele. W następnym fragmencie tekstu podmiotka wyraźnie odgranicza się bowiem od „sąsiedniego królestwa", w którym „rezultat zasadza się na szybkości wyciągania ręki". Znakomicie gra w owej frazie metafora „zasadzania się", posiadająca „ogrodnicze" konotacje; odnosząc się do szybkości – wyścigu o zasoby i prestiż – poetka przenikliwie i krytycznie komentuje idee dominujące we współczesnym społeczeństwie. Negatywne nastawienie wobec podobnego porządku wzmacnia znaczący komentarz: „może już nawet nie chodzić o siłę zacisku". Rzecz bowiem nie w tym, by faktycznie posiadać, ale by zaakceptować reguły gry – wziąć udział w rywalizacji; wymowę tę wzmacnia jeszcze tytuł – „w te pędy" znów posiada wydźwięk „ogrodniczy", jednocześnie ujmując uniwersalne mechanizmy rynku, obejmującego sobą wszystkie możliwe organizmy.

[717] Owo zrównanie może sytuować twórczość Klickiej w obrębie ekofeminizmu; w poezjach autorki *nic* płeć podmiotu zostaje bezpośrednio ewokowana i problematyzowana, głównie wobec zagadnień przemocy seksualnej i reprodukcji. Płodność staje się tu zaś pojęciem dyskutowanym zarówno wobec ciała ludzkiego, jak organizmu roślinnego, por. J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie*…, dz. cyt., s. 155 i dalsze. Koresponduje to także z myślą Elizabeth Grosz, ujmującą „życie" – energię, płodność – jako podstawowy wyznacznik równości między bytami, zob. taż, *Darwin i gatunek ludzki*, przeł. M. Rogowska-Stangret, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2011, z. 4. Co zresztą ciekawe, Grosz pisząc o wkładzie Karola Darwina do myśli posthumanistycznej zauważa, że język wypływa z „przedludzkiego" – mitycznych, zwierzęcych początków ludzkości; choć nie dowartościowuje to organizmów roślinnych, jest dowodem na rozpad klasycznej, antropocentrycznej teorii podmiotu oraz w pewien sposób uprawomocnia próby prowadzenia narracji o innych gatunkach, zob. tamże, s. 54.

Dążenie do wygranej we współczesnym systemie społecznym i ekonomicznym nie wyczerpuje jednak chęci jednostki do życia na innych (choćby „mało" lub „trochę") zasadach. Enigmatyczne zakończenie aporii, do jakiej podmiotka dociera – chęci wyłamania się z systemu i jednoczesnej niemożności wykonania podobnego gestu – brzmi natomiast: „o, moja urpflanze!/ Rozwijaj się". *Die Urpflanze* to archetypiczny organizm, opisany przez Johanna Wolfganga Goethego w eseju *Die Metamorphose der Pflanzen* z roku 1790, w którym poeta przekonuje o istnieniu „pramatki" okazów flory, z której następnie wyewoluowały bardziej rozwinięte formy. Tym samym Klicka wprowadza wszystkie organizmy (ludzkie, zwierzęce, roślinne) w wielką narrację moderny, wykazując na przykładzie roślin, że każdy byt winien jest ulegać postępowi[718]. W perspektywie symbolicznej czyni to każdy organizm równym – każdy podporządkowany jest przemocowemu dyskursowi; jednostkowe pragnienie kontaktu nie ma zatem większego znaczenia, ponieważ wszystkie właściwości podmiotów ulegają jednoczącemu skapitalizowaniu.

Temat pokrewieństw i różnic między gatunkami i rodzajami nie wyczerpuje się w *samych samych* – w *nicach* odpowiada mu jednak ponowne przepracowanie rozdziału na naturę i kulturę. Spójrzmy na przykład na *Cantus firmus* [N, 8]:

Kwadraty chodników pod stopy – ścielą się ścielą. Na starcie, na końcu – wiele możliwości, ale zawsze pada na tę: z ciemnego wyłazi, zapala kilometry sinawego światła, w oczach się mrozi, się szkli, bierze na wycieczki,

stawia przy brzozie i mówi: brzoza ma białe ciało, patrz, ona drży, więc ty też, choć lepiej by było z podniesionym czołem zapatrzeć się, zatańczyć, lepiej skoczyć głową w napotkany akwen, lepiej wdech pod taflą,

tylko zbierz się w sobie jak krople w ziemnym zagłębieniu, tymczasem mną podlej świat, patrz, koronkę do życia najlepiej odmawiać jak liście, ptaki czekają, by założyć gniazda na twoim balkonie, gdzie nic nie rosło, a teraz wyrośnie na kaflach, na fudze.

Spójrz: oto wyłania się ze mnie koralowa rafa, a na niej
żadnego rekina, żadnej meduzy.
Spójrz: teraz się odstanie.

Wyraźnie zarysowuje się tu negatywny wydźwięk cywilizacji, miasta; bohaterka w poszukiwaniu bezpieczeństwa i spokoju udaje się na wycieczkę na łono natury, gdzie zostaje „postawiona przed brzozą". Zbliżając się do drżącego ciała owej brzozy zauważa ona przy tym zachodzące pomiędzy sobą a roślinną bohaterką podobieństwa: obu właściwy jest strach, w przypadku drzewa przyjmujący formę pierwotnego wyrazu – brzoza w cytowanym utworze

[718] Koresponduje to z myślą Darwina, zgodnie z którą między bytami nie ma różnicy rodzaju, a jedynie różnica stopnia – momentu rozwojowego. Badacze i badaczki odnoszą to za ewolucjonistą głównie do zwierząt – Klicka w ową wielką narrację wprowadza jednak także rośliny. Tamże, s. 54-55.

trzęsie się, jakby czegoś się lękała. Rośliny w *Cantus firmus* zostają zatem przedstawione jako bezwolne, pozbawione mocy sprawczej istoty, z którymi pokrewieństwo nawiązują tylko jednostki słabe i chore, nie potrafiące „zebrać się w sobie jak krople w ziemnym zagłębieniu", „z podniesionym czołem zapatrzeć się" czy „skoczyć głową w napotkany akwen"[719]. Tym samym Klicka ponownie wplata rośliny w ludzkie narracje, pokazując ich opresywność: przytoczony tekst zdaje się przekonywać, że tylko sprawcze, odważne podmioty zasługują na szacunek – nie przysługuje on zatem biernej, podatnej na wpływy środowiska florze.

Dalej jednak podobna bezwolność zostaje przedstawiona w trybie pozytywnym. Jak mówi podmiotka, „tymczasem mną podlej świat, patrz, koronkę do świata najlepiej odmawiać jak liście". „Podlewanie świata" drugą osobą można czytać jako czerpanie energii witalnej z relacji z innymi ludźmi, która miałaby zastąpić niemożliwy już bezpośredni kontakt z naturą. Jednocześnie jednak stawia to bohaterkę w pozycji pasywnej – jakby najlepszym sposobem trwania było pozbawione refleksji nagie „bycie". Okazuje się bowiem, że w takiej sytuacji „ptaki czekają, by założyć gniazda na twoim balkonie, gdzie nic nie rosło, a teraz wyrośnie, na kaflach, na fudze" – życie wolne od ograniczeń kultury, inspirowane żywym kontaktem z „obojętnością" roślin, staje się zatem otwierające. „Naturalność" okazuje się więc ostatecznie kulturową własnością, narracyjną strategią przypisywania faunie i florze wartości takich jak radosna bezpodmiotowość czy niezapośredniczone trwanie; cechy takie można jednak przyznać (i przyznaje się) także temu, co tradycyjnie przyporządkowywane było sferze kultury, czym ostatecznie demontuje się rozróżnienie na owe sfery – ponownie wskazując na fakt, że podlegają w gruncie jednakowym dyskursom.

Tekst kończy się słowami: „spójrz: oto wyłania się ze mnie koralowa rafa, a na niej / żadnego rekina, żadnej meduzy. / Spójrz: teraz się odstanie". Bohaterka przechodzi zatem metamorfozę; nie chodzi jednak o magiczną transformację jej ciała, lecz raczej o przejęcie funkcji rafy, która jest schronieniem dla wielu drobnych istnień. W tym sensie egalitarne gesty lirycznego „ja" są tu inspirowane charakterem samej przyrody – obserwuje ono współpracę, jaka w konkretnych środowiskach staje się udziałem różnorodnych organizmów. Podmiotka nie przepisuje zatem stereotypowych wyobrażeń o naturze, starając się raczej praktykować – także w samej poezji – dostrzeganą w świecie symbiozę. Jakkolwiek podobny stan połączenia

[719] Fragment ten ustawia się w ciekawej kontrze do definiowanego przez Fiedroczuk zadania ekokrytyki, jakim jest „rozmontowywanie skostniałych konstrukcji konceptualnych dotyczących nie-ludzkiej natury", *Cyborg w ogrodzie*…, dz. cyt., s. 14. Klicka wyraźnie wykorzystuje tu wciąż popularny dyskurs i strategie myślenia o naturze jako o czymś podrzędnym wobec człowieka – przypisuje je jednak opresyjnemu wpływowi społeczeństwa (wszak bohaterkę utworu pod brzozą stawia jakaś zdepersonalizowana siła obca). Tym samym poetka wydaje się uruchamiać tekstualne rozumienie samej natury – wykorzystuje tradycyjnie przypisywane jej wartości i własności, aby stworzyć bardziej egalitarną kontrnarrację (por. tamże, s. 43).

może być tylko chwilowy („spójrz: teraz się odstanie"), liczy się sama próba wypracowania go. Podobnie jak w *Tych pędach* równość zapewnia tu zaś zlokalizowanie wspólnego wroga wszystkich podmiotów marginalizowanych – opresywnego dyskursu.

Wątki różnorodnie pojmowanej przemocy kontynuuje następujący po *Cantus firmus* utwór *Aplegier* [N, 9]:

Raz niefortunnie użyta gołoledź obrosła ściśle w śliskie skojarzenia. Teraz powiem: na szybie osadza się grudzień, a tobie zdarza się klękać nade mną. Snop pada ci na ramię i nie ma w tym nic, co kazałoby wątpić

w porę roku, w usytuowania. Spójrzmy: twój włos w monstrancji, twój popiół chłonie chłodna terrakota. Dom nie ma tak na imię – znoszę tu przedmioty i zostaję z brzegu – a jednak mnie chłoszcze: takie tutaj czary,

taki tutaj czakram. Twoje błoto z butów, twój ślad na przedramieniu – chociaż zęby moje – twoje legowiska. Twoje po mnie echo. Tak ci się wydaję, że tęsknię do reszty. Sześć dni przed końcem świata zasadzam się,

by wyrwać. Pani przecenionej parceli.

Tekst ten motywuje do ponownego pytania o granice bliskości, podnoszonego już przez Miłobędzką. Jego interpretacja nie wydaje się nadmiernie wymagająca – opowiada o rozstaniu lub trudnej znajomości dwojga ludzi. Zwróćmy jednak uwagę na to, jak interesująco rozegrane jest pytanie o charakter ich kontaktów – z jednej strony problemy rodzą same słowa („niefortunnie użyta gołoledź"), z drugiej zaś wspomniana już, przemocowa fizyczna bliskość. Spójrzmy na frazę „twój ślad na przedramieniu – chociaż zęby moje – twoje legowiska"; fragment ten można bowiem analizować nie tylko w kontekście brutalności komunikacji czy naruszania granic bytów. Odnosi się on także do relacji pomiędzy tekstami – Klicka parafrazuje tu wiersz Marcina Świetlickiego *McDonald's*, który ustawia się jako świetny kontekst dla *Aplegiera*:

Znajduję ślad twoich zębów w obcym mieście.
Znajduję ślad twoich zębów na swoim ramieniu.
Znajduję ślad twoich zębów w lustrze.
Czasami jestem hamburgerem.

Czasami jestem hamburgerem.
Sterczy ze mnie sałata i musztarda cieknie.
Czasami jestem podobny śmiertelnie do wszystkich innych hamburgerów.

Pierwsza warstwa: skóra.
Druga warstwa: krew.
Trzecia warstwa: kości.
Czwarta warstwa: dusza.

A ślad
twoich zębów
jest najgłębiej,

najgłębiej[720].

Gryzienie obrazuje u Świetlickiego drogi kontaktu z drugim człowiekiem, ukazane na przykładzie paraleli z hamburgerem (przebijając się przez kolejne warstwy, docieramy „najgłębiej, / najgłębiej" kanapki – i osoby). Kontakt ten okazuje się jednak nieodwołalnie połączony z zadawaniem fizycznych i psychicznych ran. Utwór autora *Drobnej zmiany* sugeruje bowiem, że relacje z innymi bytami są z samej swej istoty przemocowe – ślady zębów zostają nie tylko na ramieniu bohatera, ale i w „obcym mieście" czy na lustrze; towarzyszą pokąsanemu podmiotowi, naznaczając całe jego otoczenie.

Wpisuje się to znakomicie w poruszaną u Klickiej problematykę przemocowego, zawłaszczającego porozumienia. Jednocześnie jednak „ślady zębów" interpretować można w kluczu metarefleksyjnym – pisanie także jest przecież formą wywierania nacisku na otoczenie. Dlatego cytując Świetlickiego, Klicka uruchamia nie tylko kontekst jednostkowego bólu (portretowaną w *McDonald's* sytuację rozstania), lecz także rozszerza pytanie o możliwą wspólnotę: pyta już jednak nie o więź między ludźmi lub ludźmi a bytami nieludzkimi, lecz o charakter połączeń między dwoma wierszami. Jak opisana w *Aplegierze* sytuacja wgryzania się w cudzą podmiotowość prowadzi do przemyśleń dotyczących autonomii i zależności aktorów, tak przeniesienie owego zagadnienia do przestrzeni intertekstu problematyzuje różne typy komunikacji pomiędzy utworami literackimi. Dyskutuje się tu bowiem samą ideę posiadania – tego, co „moje", a co „twoje": u Klickiej ślad po ugryzieniu należy do lirycznego „ty", choć zęby, które go zostawiły, są własnością „ja", jak i fragment jej dzieła podchodzi z wiersza innego autora. Odbicie „twoich zębów na moim ramieniu" staje się więc interesującym sygnałem zaburzenia granic własności, znakomicie ukazując, do czego może doprowadzić pragnienie nadmiernie bliskiego kontaktu i negacja wszelkich barier, w tym „szlabanu" ciała.

Poezja Klickiej, choć zdarza się jej – jak widzieliśmy w *Tych pędach* i *Cantus firmus* – zwracać uwagę na egalitaryzm wykluczonych podmiotów w kontekście opresywnych dyskursów, częściej jednak zainteresowana jest zatem możliwościami wypracowania porozumienia na przestrzeni indywidualnych spotkań bytów ludzkich i nieludzkich. Rozszerza jednak rozumienie owego kontaktu z tego, co werbalne, na to, co materialne; jak zresztą dowodzi *Aplegier* (i *McDonald's*), werbalne jest materialne – słowa zostawiają ślady, wpływają na działanie ciał, negocjują własność w trybie miłosnej ekonomii. Widzimy więc, że słowa

[720] M. Świetlicki, *McDonald's*, [w:] tegoż, *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996, s. 30. Najpełniejszą interpretację tego wiersza sformułował Paweł Próchniak, zob. *Czasami jestem (czytając wiersz „McDonald's")*, [w:] tegoż, *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura*, Kraków 2016, s. 173-185.

mają ostatecznie zdolność łączenia organizmów: pytanie, które stawia Klicka – kontynuując niejako problem zarysowany w poezji Miłobędzkiej – pozostaje jednak istotne: czy da się porozumieć, nie zostawiając na drugiej istocie śladów siebie? Czy poza iluminacją „teraz", w której zatraca się konieczność wrażliwości, możliwy jest kontakt, który nie narusza granic żadnej ze stron? Wydaje się, że omawiana poezja – pozbawiona złudzeń zarówno co do natury języka, jak i relacji międzybytowych – nie tyle próbuje takie idiomy kształtować, ile wskazywać na ich konieczne granice.

Konstrukcje poziome

Eksplorowanie możliwości języka w zakresie budowania egalitarnych relacji pomiędzy różnymi aktorami – ludzkimi, zwierzęcymi, roślinnymi i innymi – natrafia na podstawową przeszkodę, którą uwyraźniły eksperymenty Miłobędzkiej i Klickiej. Jest nią sam charakter mowy, który uniemożliwia już nie tyle wyrażenie tego, co trudno uchwytne, ile dotarcie do innych bytów – zwłaszcza tych, które nie posługują się tym samym kodem. Nie bez powodu zatem omówione teksty nie mają pozytywnego wydźwięku, skupiając się na opisie tego, czego język nie może uczynić, jakie posiada ograniczenia i jak każde jego zastosowanie wiąże się albo z ryzykiem niezrozumienia, albo z niebezpieczeństwem naruszenia kruchej inności.

Wydawać mogłoby się zatem, że etycznie nastawiona metarefleksyjna poezja, która nie zamierza przebudowywać od zera systemu języka, nie ma poważnych szans na zyskanie bardziej egalitarnego wymiaru, wyczerpując się ewentualnie w sugerowaniu tego, co dla mowy nieosiągalne. Nasuwa się tu zatem ponownie stwierdzenie, że samo medium mowy przesądza o antropocentryczności podobnych prób – nawet jeśli byłaby to antropocentryczność krytyczna wobec samej siebie; zauważmy bowiem, że propozycje Pasewicza i Bartczaka w dużej rezygnowały z narracji dotyczącej języka, działając jedynie na przestrzeni formy. Stąd ich metarefleksyjność często jawi się jako w pewien sposób wtórna – nadpisywana nad tym, co w owych projektach najbardziej angażujące, czyli posthumanistycznej materialności.

Potencjał emancypacyjny utworów metarefleksyjnych, lecz nie przebudowujących w sposób radykalny swojego medium – mowy, formy – zdawałby się zatem redukować do warstwy postulatywnej, niemal obligatoryjnie przyjmując wymiar negatywny. Nie dziwi więc, że większość z najistotniejszych poetyckich prób wypracowania bardziej egalitarnych środowisk właściwych jest przede wszystkim twórczości słabo zainteresowanej metarefleksją i badaniem możliwości samego języka, takiej jak chociażby liryka Ilony Witkowskiej, która

dzięki swemu minimalizmowi sytuuje się zresztą w obrębie „wpływów" Miłobędzkiej. Spójrzmy na przykład na wiersz *słowiczek* z tomu *Splendida realta*:

> trochę nienawidzę psa.
> musiałam wyjść w pustkę i gwizdać tak głośno.
> czekałam: myłam się nieustannie.
> przeglądałam się w lustrze. czekałam.
> nie mogłam się upić. bałam się przez moment.
> byłam czujna. strzygłam uszami.
> autobusy nie jeździły, światła nie pulsowały.
> paliłam w mieszkaniu, a tego nie wolno.
> chodziłam od ściany do ściany od ściany do ściany,
> wymyśliłam do tego teledysk.
> znowu się bałam, ale trochę mniej, byłam zajęta
> czymś innym.
>
> wracaj słowiczku. no chodź[721].

Cytowany wiersz obrazuje przejmowanie przez podmiotkę zachowań zwierząt nieludzkich – a konkretnie psa: jak zwierzę pozostawione w mieszkaniu czeka na opiekunów, tak bohaterka Witkowskiej czeka, aż wróci jej pies. Wykonuje ona typowo psie czynności, takie jak strzyżenie uszami, nerwowe krążenie po pokoju; internalizuje także rozkazy, które – jak możemy się domyślać – zostały wytworzone właśnie dzięki dzieleniu życia z inną istotą (w mieszkaniu nie wolno palić, ponieważ przebywa w nim zwierzę).

Warto zauważyć, że poezja Witkowskiej nie zamierza zrównywać psich i ludzkich reakcji na rzeczywistość – taki zabieg byłby nie tylko parodystyczny czy karykaturalny, ale i wątpliwy etycznie (gatunki te obdarzone są wszak różnymi wrażliwościami zmysłowymi czy perspektywami). Zamiast tego pokazuje ona natomiast upodabnianie dwóch żyjących ze sobą istot i wytwarzanie przestrzeni wspólnej, bardzo bliskie tezom Donny Haraway dotyczącym współzależności gatunków: jak przekonywała filozofka, pies jako gatunek stowarzyszony nie powstałby bez roli człowieka, ale jednocześnie człowiek nie byłby taki sam bez towarzyszącego psa[722]. Analogicznie w tekście nie byłoby zwierzęcia bez bohaterki, ponieważ to ona opowiada o jego braku (zwróćmy uwagę na fakt, że „faktyczny" pies nie pojawia się w nim ani razu), i jednocześnie nie ma bohaterki bez zwierzęcia – przejmuje ona jego reakcje[723]. Co jednak

[721] I. Witkowska, *słowiczek*, [w:] taż, *Splendida realta*, Poznań 2012, s. 5.

[722] Zob. D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago 2020.

[723] O poezji Witkowskiej jako próbie „nowej semiologii", dopuszczającej także byty nieludzkie, pisała m. in. Monika Glosowitz, zob. *Wspólnoty afektywne. Ilona Witkowska*, [w:] taż, *Maszynerie afektywne*…, dz. cyt., zwł. s. 208 i dalsze. Badaczka zwraca także uwagę na korespondujący z owym tekstem finał *Splendida realta*, czyli tekst o tytule *słowniczek*, odwołujący się do kategorii ontologicznych i poznawczych zachodniej filozofii jako niewystarczających form opisu podobnych zależności, zob. tamże, s. 202 i dalsze. Por. z J. Skurtys, *„Okruchy, strachy", króliku!*, „Wyspa" 2013, nr 2; U. Pawlicka, *Patrzeć jak gołąb w gnat*, „artPapier" 2013, nr 9, online:

istotne, w żadnym miejscu wykonana w języku praca – wysiłek „przemieszania" ludzkich i psich sposobów bycia – nie zostaje bezpośrednio sproblematyzowana: w utworze nie można wyróżnić żadnego poziomu naddanego, w którym wprost konceptualizowałoby się opisane tu relacje.

Wydaje się jednak, że praktyka egalitarnej metarefleksji, która nie wiązałaby się przy tym z bezpośrednim, mocnym przewartościowaniem samego języka, lecz czerpała z jego istniejących już możliwości, nie jest niemożliwa, dopuszczając także myśl nienatropocentryczności w planie innym niż negatywny. Być może chodziłoby jednak o metarefleksję o ile nie autotematycznie „wchłoniętą", o tyle możliwie „zrównaną": nie mogłaby stanowić poziomu, z którego wyrokuje się o charakterze całego tekstu czy całej literatury. Przyznawałoby to bowiem podmiotowi – lub określonej narracji – wskazaną już kłopotliwą nadrzędność, lokując silne rozróżnienia na aktywne „ja" czy władcze dyskursy oraz bierne, podległe przedmioty opisu.

Redukcję podobnych wizji można jednak zaobserwować – ponownie – na poziomie kompozycji konkretnych utworów, nawet jeśli nie pojawiają się w nich wyraźnie eksperymentalne drogi myślenia o języku. Watki sproblematyzowanej świadomości stanowią natomiast tylko jedne z ich składowych, co wydaje się zresztą praktyką nie tak rzadką – ostatecznie większość metarefleksyjnych dzieł traktuje nie tylko o literaturze, dopuszczając także lokowanie jej w określonych kontekstach. W podobnych utworach obligatoryjnie musi jednak dochodzić do ograniczenia ekspansji poziomu naddanego, co uczynić można między innymi – jak ukażą analizowane dalej przykłady – za pomocą rozszerzenia wymiaru stylistycznej jukstapozycji, „równościowego" wyliczenia.

Śladów podobnej praktyki doszukiwać można się w tekstach poetyckich cytowanej już Julii Fiedorczuk, autorki uznawanej za jedną z najważniejszych postaci współczesnej literatury ekokrytycznej i jednocześnie uznanej badaczki owego zagadnienia. Choć jej liryka nie stroni od konfesji zanurzonej w doświadczeniu kobiecym, nader często obudowanym stylistyką religijną – a jak mogłoby się wydawać, podobna mieszanka przesądzać musi o ścisłej antropocentryczności projektu – nie brak w niej wątków niezwykle istotnych z punktu widzenia nieantropocentrycznej metarefleksji. Dzieje się tak dlatego, że na przestrzeni konkretnych utworów wypracowane zostają horyzontalne relacje pomiędzy literaturą (czy refleksją o niej), a innymi aktorami – dotyczą one zresztą nie tylko poziomu znaczeń określonych zjawisk.

---

http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=176&artykul=3769, dostęp: 17.02.2021 – recenzje te niejako kontrapunktują myślenie o „niehumanistycznej" Witkowskiej, dowartościowującej podmiotową obserwację.

Kluczowym narzędziem formalnym, fundującym możliwości podobnych konstrukcji, staje się tu bowiem właśnie słynne awangardowe wyliczenie, które sugeruje fundamentalną równość kolejnych komponentów. Obejmuje ono przy tym nie tylko proste enumeracje, lecz organizuje całość lirycznych sytuacji – elementy pochodzące z różnych porządków (sama podmiotka, religia, zwierzęta, rośliny, przedmioty, pojęcia abstrakcyjne) zostają w nich potraktowane jako człony jednej poziomej linii relacji.

Spójrzmy na przykład na wiersz *Nowa wiosna* z tomu *bio*:

Och, jak przepastne są księgi, a jakie grząskie obrazy!
Rzekła nie będę, już się nie będę lękała
Tej błyskotliwej krawędzi, tej ostrej balustradki,
Tej białej ziemi gdzie poeta zwymiotował miłość.

Niech już się zacznie lot, niech już przyspieszy
Spadanie, bądźmy w stałym ruchu i bądźmy
W znikaniu. Niech sobie będzie jedna ciężka mokra
Kula, zielonkawy granit.

Przytul mnie ziemio, kreseczkę nad erotycznym
„eś" świata i śmierci. Trawo truskawko, mam
Wszystkie twarde sylaby, nawzajem się
Nimi szturchamy. Wychodzę i dosłownie

Rzucam się na wiatr. Był czas że w łóżku,
Przed zachodem, w pościeli kruchej jak lód
Się go miało, z ogrodu albo i z balkonu,
Kiedy nie wieś a już miasto bujało mi kołyską

Na każdy dobry koniec, kiedy to urządziwszy noc
Pod powiekami skleciłam pierwszy sen
Na podobieństwo obrazu. W tym śnie, już nie
Wzruszona, coraz bardziej mieszka[724].

Przywołany utwór, choć realizuje dość tradycyjny model konfesji – dzięki motywom erotycznym i cielesnym można byłoby zresztą zasugerować, że jest to konfesja typowo kobieca[725] – zawiera sporo drobnych, lecz znaczących przesunięć, które sprawiają, że całość rozpatrywać możemy nie tylko w perspektywie „eko" tematu dzieła, ale i jego „eko" formy. Wypracowane w *Nowej wiośnie* środowisko, jakkolwiek zbudowane wokół centralnej figury podmiotki, powstaje bowiem na bazie przeczenia wszelkim stabilnym wymiarom postrzegania, sugerowanych zarówno przez moc „ksiąg" („jak przepastnych") oraz nieruchomych obrazów. Otaczająca „ja" rzeczywistość jest bowiem nie tyle portretowana, ile raczej zapraszana w ramy tekstu – niezwykle istotny wydaje się w tym zakresie wątek „sklecenia pierwszego snu na

[724] J. Fiedorczuk, *Nowa wiosna*, [w:] taż, *bio*, Wrocław 2004, s. 7.

[725] Zob. J. Grądziel-Wójcik, *„Instrukcje obsługi kobiety i świata". O (eko)poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33.

podobieństwo obrazu", w którym noc „coraz bardziej mieszka". Tym samym relacje bohaterki ze światem ujmowane są jako pewnego typu mimikra, który może mieć na celu wzajemne dopasowanie wyobrażenia i zjawiska; podobne metarefleksyjne wyznanie pojawia się w drugiej strofoidzie utworu: „bądźmy już w stałym ruchu i bądźmy / w znikaniu".

Choć zatem scena ta ma wymiar cokolwiek religijny, budujący przekonanie o wertykalnych zależnościach pomiędzy „ja" a resztą zjawisk – pomyślmy tu zwłaszcza o odwołaniu do podniebnego lotu, który zostawia w dole „jedną ciężką mokrą kulę, zielonkawy granit", Ziemię – w gruncie rzeczy poszczególne fragmenty tekstu zapewniają jej wymiar znacznie bardziej egalitarny. Sugerują one bowiem próby budowania wspólnej sprawczości w zakresie budowania wierszowej przestrzeni (znów niejako po myśli Haraway). Jakkolwiek bowiem wskazana „kosmiczna" perspektywa nie wydaje się w pierwszym odruchu nadmiernie równościowa, w kolejnej zwrotce czytamy słowa: „przytul mnie, ziemio". Chociaż podobne stwierdzenia mają oczywiście wymiar nieco naiwnie antropomorfizujący – ziemia nie posiada wszak ramion, którymi mogłaby kogoś objąć – całość posiada silnie afirmatywną jakość. Lot podmiotki można bowiem postrzegać nie tyle jako próbę pojednania bohaterki z planetą, ile jako gest jej dyssypacji w uniwersum; sugerują to wersy „wychodzę i dosłownie / rzucam się na wiatr"[726].

Zawarta w cytowanym fragmencie „dosłowność" jest zresztą dwuznaczna – bohaterce przyznaje się tu ostatecznie wymiar językowy, a w zasadzie znakowy: opisana zostaje jako „kreseczka nad erotycznym «eś» świata i śmierci". Obecność podmiotki, sugestywnie wieńczącej symbol zapisu określonych zjawisk, jest zatem niezbędna, aby móc mówić o świecie – inaczej zabrakłoby instancji, która go percypuje. Nie wydaje się jednak egocentryczne – postawa „ja" jest tu otwarta i pełna wspomnianej afirmacji; w gruncie rzeczy bohaterka może zostać uznana za figurę witalności. Jej postać niezbędna jest bowiem także do zaistnienia śmierci – choć przy pierwszej lekturze wydaje się to stwierdzenie paradoksalne, łatwo dostrzec, że czystej negatywności zgonu nie można mówić bez tego, co pozytywne: życia. Śmierć ma przy tym konotacje ze snem, ten zaś z nocą – w tym sensie poznanie ciemności, którego usiłuje dokonać bohaterka w puencie utworu, jest subwersywnym doświadczeniem życia jako czystej witalności, a zarazem afirmatywnego rozproszenia samego „ja".

Mimo dość tradycyjnej wyobraźni poetyckiej, którą widzimy w owym wierszu, nie brakuje w nim motywów dalej osłabiających wszechwładną pozycję podmiotu i języka: „twardość sylab", którymi posługuje się podmiotka, koresponduje z poszturchiwaniami „trawy

[726] Powiązane jest to oczywiście także z „somatycznym pejzażem", w którym podmiot „przegląda się w świecie"; zob. tamże, s. 245.

i truskawki". Nie ma oczywiście sensu przekonywać, że mowa tu ponownie o Pasewiczowskiej „współwibracji". Zachodzi jednak „wibracja" brzmieniowa: poprzez współbrzmienie „twardości" – cechującej dopiero „rozpływającą się" czy „rozwiewającą" podmiotkę – z pojawiającymi się dalej „trawą" i „truskawką", dochodzi do ich instrumentacyjnego zbliżenia. Taka koalicja wydaje się faktycznie obowiązująca, jednak – co istotne – nie tyle w środowisku „pozaliterackim", ile w samej literaturze.

Fiedorczuk nie udaje bowiem, że poezja nie ma charakteru językowego, ale wskazuje, jakie drobne egalitaryzujące gesty można czynić w zakresie mowy – na przestrzeni tekstu. W *Nowej wiośnie* nie chodzi zatem koniecznie o słowa jako reprezentacje zjawisk przyrody, ale raczej o zjawiska zachodzące w wierszu: współbrzmienie skojarzonej z „ja" twardości z trawą i truskawką jako nie tylko desygnatami przedmiotów, lecz także wyrazami budującymi tekst, funduje ich literacką, wierszową równość. W szerszym planie łączy się to z omówionym już, dialektycznie afirmatywnym, otwartym na własną negację ruchem podmiotki, która zyskuje ostatecznie formę bezosobową („się miało") i trwa zanurzona we wspólnocie nie tylko z przyrodą, ale i kołyszącymi ją przestrzeniami wsi czy miasta. Znaczący charakter lokacji – obejmujących także perspektywę „z ogrodu albo i z balkonu" – także buduje specyficzną egalitarność: *Nowa wiosna* nie zawiera rozróżnień na to, co przynależne naturze i to, co właściwe porządkowi kultury. Stanowią one raczej wspólny ekosystem, zbudowany „w" języku, lecz nie „dla" samego języka[727].

Liryka Fiedorczuk, jakkolwiek zawiera istotne z punktu widzenia nieantropocentrycznej metarefleksji przesunięcia, nie stanowi jednak propozycji radykalnej – nie buduje metarefleksji zdecydowanie równościowej, jakkolwiek wykonuje w tym celu istotne gesty[728]. Wydaje się natomiast, że poezją, która eksplorowała podobne możliwości tekstu w sposób jeszcze bardziej zdecydowany, jest liryka Konrada Góry, uznawanego za patrona młodej poezji zaangażowanej oraz jednego z najważniejszych polskich autorów współczesnych. W zasadzie cała twórczość Góry oparta jest o koncept przyznawania głosu tym, którzy go nie posiadają – lub tym, którzy nie mogą go zabrać ze względu na warunki

[727] Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Świat „na końcu języka", słowem – o poezji Julii Fiedorczuk*, „Czas Kultury" 2017, nr 2; zob. także wywiad, którego autorka udzieliła Darii Lekowskiej – opowiada w nim ona o nowej, ekologicznej wyobraźni, fundowanej także przez język (*Potrzebujemy nowych metafor. Rozmowa Darii Lekowskiej z Julią Fiedorczuk*, „Czas Kultury" 2017, nr 2. Przenikanie biosfery i logosfery w liryce tej autorki ciekawie podsumowywał także Andrzej Niewiadomski – zob. https://www.biuroliterackie.pl/ksiazki/bio-2-2/, dostęp: 1.01.2022 – oraz Monika Rudaś-Grodzka (*Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk*, „Wielogłos" 2020, nr 5).

[728] Dzieje się tak także dlatego, że poezja owej autorki nader często jawi się jako ściśle intelektualna – wątki świadomościowe nie przyjmują w niej często charakteru „chwytów", lecz właśnie refleksji; są skodyfikowaniem „myślenia o pisaniu". Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2018, z. 2, s. 125 i dalsze.

ekonomiczne, geograficzne czy społeczne, w których przyszło im żyć[729]. Są to nie tylko wykluczone lub marginalizowane grupy ludzkie, takie jak robotnicy i robotnice, osoby bezdomne lub doznające przemocy na tle płciowym czy rasowym, lecz także na przykład zwierzęta hodowlane. Nie jest to przy tym literatura, która unikałaby eksperymentów formalnych czy bała się zarzutów o hermetyzm; wręcz przeciwnie, można stwierdzić, że to, co w owej poezji najciekawsze i najbardziej emancypacyjnie nakierowane, dzieje się właśnie na poziomie formy.

Jak zauważała Joanna Orska, liryka autora *Kalendarza Majów* posiada specyficzne podbudowanie. Badaczka interpretowała ją w kontekście anarchiczności, rozumianej jednak nie w kontekście poglądów politycznych autora (jakkolwiek jest on zadeklarowanym anarchistą). Proponowała natomiast lekturę wykorzystującą pierwotne znaczenie *arche*, źródła: an-archiczność oznacza w tym kontekście literaturę bezźródłową. Orska przekonuje, że zamiast kategorii odnoszących omawianą poezję do czegoś, co wobec niej uprzednie, zastosować można wobec liryki Góry pojęcie głosu. Destabilizuje ono bowiem przekonanie o jakiejkolwiek intelektualnej, teoretycznej czy filozoficznej przyczynowości literatury czy języka: pozostawia w mocy jedynie fakt, że teksty mówią – są kierowane pragnieniem mówienia, które nie potrzebuje żadnych zewnętrznych uzasadnień[730]. Wracamy tu więc pośrednio do teorii deleuzjańskiej – krytyczka odnosi się dalej do zaimplementowanego w interpretacjach Pawła Kaczmarskiego pojęcia głodu. Autor ten zauważał, że u Góry „pisanie wynika z głodu; potrzeba pisania jest w dużej mierze równoznaczna z głodem"[731]. Rozszerzając przekonania krytyka Orska zauważa, że głód, podobnie jak głos, nie posiada żadnego „powodu": jest pragnieniem niemożliwym do poddania pracy świadomości, niepodatnym na wyprowadzenie z jakichkolwiek przesłanek; zarówno głód, jak i głos, po prostu się więc jawią – ujawniają w praktyce[732].

Fundament ontologiczny interesującej nas tutaj twórczości zostaje przez krytyczkę zilustrowany na podstawie wiersza *Martwa sarna w maju*, w którym scena ogranicza się do

[729] Przekonania takie pojawiają się w wypowiedziach samego poety – zob. A. Kopkiewicz, *Żadna reprezentacja. Rozmowa z Konradem Górą, Szczepanem Kopytem i Kirą Pietrek*, „Dwutygodnik" 2013, nr 108, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4535-zadna-reprezentacja.html, dostęp: 10.10.2020. Wypowiedź tę interpretuje Paweł Kaczmarski, pisząc o „byciu anarchistą za kogoś" – zob. P. Kaczmarski, *„A ty jesteś ich". Wzajemność i zobowiązania u Konrada Góry*, [w:] *Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura*…, dz. cyt., s. 260.

[730] Zob. J. Orska, *O „bez-źródłowości" poezji. O wierszach Konrada Góry*, [w:] *Jakieś rozwiązania*…, dz. cyt., s. 51 i dalsze.

[731] P. Kaczmarski, *Okopań poideł. O „Sile niższej (full hasiok) Konrada Góry*, [w:] tegoż, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018, s. 52.

[732] J. Orska, *O „bez-źródłowości" poezji*…, dz. cyt., s. 51 i dalsze.

„(zmysłowej) powierzchni znaczącego”[733]: niemożność dotarcia do tego, co mogłoby znajdować się głębiej, lokowana jest poprzez ograniczenie perspektywy podmiotu (zawsze widzącego tylko „jedną stronę odbicia”, „odbicie niejako zatrzymane w swych możliwych presupozycjach”[734]) oraz ulotny charakter samej rzeczywistości, w której poszczególne zjawiska pozostają wzajemnie nierozróżnialne (jak zlewające się w jedno wiatr i popiół). Tym, co pozostaje, jest zatem ślizganie się po poziomie naskórka – skupienie na ciele, „zworniku znaczenia”[735]; stabilizację wielojakościowych wspomnień podmiotu o tytułowej martwej sarnie jako dotyczących jednego momentu zapewnia refleks smaku i innych zmysłowych przeżyć powiązanych z ową sceną. Dlatego też analizowany tekst przynależy do „poetyki głodowej”, jest „an-archiczny”: wypływa wprost z pragnienia pisania (Kaczmarski) o doznaniach, które miały charakter czysto somatyczny czy konatywny (Orska). Jednocześnie cechuje go też – nawiążmy do motywu naskórka – specyficzna „monistyczność”, która bezpośrednio łączy się ze wskazywaną przez krytyczkę bezźródłowością.

Wiemy już, że wbrew oczywistej więzi pomiędzy metarefleksją a świadomością nieświadomość nie znajduje się poza polem badania autotematyzmu – wręcz przeciwnie: nieświadomość jako dialektyczna przeciwwaga procesualnie pojmowanej świadomości jest nieodłącznym elementem namysłu nad owym zagadnieniem. Warto przypomnieć, że utwory samozwrotne w gruncie rzeczy rzadko przywiązane są do jakichkolwiek kategorii intelektualnych, a jeśli już – doprowadzają je do ekstatycznego zniesienia (niczym połączenia w *lanugo* Mueller czy pierwotne „się” Taranka). W tym sensie „głodowy” charakter poezji Góry nie sprawia, że nie ma w niej miejsca dla metarefleksji – jakkolwiek Kaczmarski stwierdzał, że autotematyczne wątki pojawiają się w niej rzadko, sam zbadał przynajmniej kilka podobnych tekstów, wskazując także na autokreacyjny wymiar kondycji podmiotu owych tekstów (oraz autokreację ich autora)[736]. Zwykle jest to jednak metarefleksyjność specyficzna, nie przyjmuje bowiem wspomnianego już charakteru ogarniającej całość tekstu narracji.

By to wyjaśnić, spójrzmy na znamienny utwór zatytułowany po prostu *Gramatyka*, który Maja Staśko uważała za bezpośrednią inspirację omówionego już projektu Taranka[737]:

przyjaciołom zewsząd

[733] Tamże, s. 54-55.
[734] Tamże, s. 54.
[735] Tamże, s. 55.
[736] Zob. P. Kaczmarski, *„A ty jesteś ich”*…, d. cyt., s. 258-260.
[737] Zob. M. Staśko, *„repetytorium”, czyli wszystko, co chcielibyście wiedzieć o młodej poezji, ale baliście się zapytać*…, dz. cyt., s. 103 i dalsze.

Powiada brat robotnik, mówi brat robotnik:
zwierzęta, to znoju zostało uśpione,
tamto – trwogi – powarkując, śpi snem opuszczonej suki.

Powiada brat robotnik, mówi brat robotnik:
zwierzęta, Zima jak szczenna mości się w obejściu,
Ziemia jak mleczna idzie za nią w noc.

Powiada brat robotnik, mówi brat robotnik:
zwierzęta, to końca nędzy rwie z łańcucha,
tamto – prawdy żywe – z pokala monstrancji chłepce kał.

Powiada brat robotnik, mówi brat robotnik:
czwartych zwierząt nie ma, odeszły od gardła (i gardło zabrały):
miast nich przyjdą ludzie, o tym powiem ogniem[738].

Jak pisała Staśko, „taka gramatyka to robota wierszem"[739]: przytoczony utwór nie odwołuje się do gramatyki rozumianej po prosto jako zespół norm umożliwiających budowanie poprawnych wypowiedzi na bazie określonego słownika. Gramatyka oznacza w nim raczej sposoby, w jakie rozgrywane są relacje między aktorami – ludzkimi (robotnikami) i nieludzkimi (zwierzętami), zwracając uwagę na wielopoziomowość wykluczeń i przemocy. Rekwizyty czy motywy powiązane zatem z „klasycznym" namysłem nad literaturą w literaturze (gardło, akty mowy) traktowane są zatem nie jako wyłączne składowe tekstu, ale jako istotne, choć nie jedyne elementy świata, którego percept tu otrzymujemy.

Wielokrotnie na przestrzeni tomów poetyckich Góry dostrzegamy podobne problematyzacje sztuki słowa, które czynią ją nie bierną bohaterką rozgrywek, jakie toczą się gdzie indziej, lecz raczej aktywnie włączają ją w możliwe rearanżacje porządków. Najciekawszym przykładem tego typu metarefleksyjności wydaje się przy tym opublikowany w 2016 roku poemat *Nie*[740]. Utwór ten składa się z 1137 dystychów, czym nawiązuje do 1137 ofiar katastrofy kompleksu budynków na przedmieściach Dhaki w Bangladeszu w 2013 roku. Podczas nagłego zawalenia konstrukcji, spowodowanego prawdopodobnie przez pracę agregatów prądu, około 80% ofiar – jak czytamy w dołączonej do tekstu głównego autorskiej „próbie wyjaśnienia" poematu – stanowiły młode kobiety[741].

Tytuł poematu nie odnosi się zatem do partykuły przeczącej[742]; zamiast tego autor uruchamia znaczenie „składniowe". „Nie" to forma deklinacyjna pochodząca od

[738] K. Góra, *Gramatyka*, [w:] tegoż, *siła niższa (full hasiok)*, Wrocław 2012, s. 15.

[739] M. Staśko, *„repetytorium", czyli wszystko, co chcielibyście wiedzieć o młodej poezji, ale baliście się zapytać*…, dz. cyt., s. 104.

[740] Wszystkie cytowane dalej fragmenty poematu pochodzą z wydania K. Góra, *Nie,* Stronie Śląskie 2016). Stosuję wobec nich tylko odsyłacz do odpowiedniej strony.

[741] Zob. K. Góra, *Próba wyjaśnienia*, tamże, s. 138.

[742] Poeta obudowuje to zresztą ciekawym wyjaśnieniem, jakoby według części pisarzy i pisarek „nie" stanowiło absolutną podstawę systemu języka, zob. tamże.

niemęskoosobowych „one” i „ono”, która w składni nigdy nie zyskuje samodzielności. Stąd Góra zdecydował przyznać jej – przyznać „im”, ofiarom, chodzi tu bowiem „o nie” – miejsce w samym tytule, gdzie mogą zyskać pośmiertną autonomię[743]. W przywołanym omówieniu poeta wyjaśnia zresztą także charakterystyczny zabieg kompozycyjny tomu, wobec którego zdecydował się zrezygnować z postępującej numeracji dystychów. Każdy dwuwers jest zatem opatrzony nie kolejnymi liczbami, lecz numerem „1” – ma to oddawać pełną równość pomiędzy ofiarami, dla których cały tom powstał; wszak „żadna z ofiar nie była w końcu pierwsza, sześćsetna czy ostatnia”[744].

„Równościowanie” zachodzi tu więc na poziomie samej kompozycji – każda z postaci jest pierwszą; każdej przysługują dwa wersy. Co jednak ciekawe, tak przemyślany podział nie sugeruje tekstowej, stylistycznej jednakowości poszczególnych cząstek, choć znajduje swe przełożenie na charakter całości – poemat ten nie jest bowiem w żadnej mierze utworem narracyjnym, nie dowiadujemy się z niego wiele na temat przebiegu wydarzenia. W gruncie rzeczy jedyny mniej więcej logicznie uporządkowany fragment tomu to jego finał, w którym ostatni wers nie został przez poetę wypełniony: należy on do samych czytelników i czytelniczek – to ich reakcja ma dopełnić tekst. Sugeruje to zatem radykalną „nie-całościowość” projektu, który nie dąży do zamknięcia ani wyczerpania tematu – wręcz przeciwnie, w pewnym sensie stwierdzić można, że w ogóle nie posiada on czegoś takiego jak „temat”. Przesądza to zresztą o maksymalnej lekturowej nieprzystępności książki, o której wspominał na przykład Jakub Skurtys[745].

W *Nich* mamy bowiem do czynienia z tekstem bardzo skomplikowanym i różnorodnym, lecz rozwijającym się całkowicie „płasko”; choć poszczególne frazy czy ich zlepki stanowią percepty określonych składowych katastrofy (zwróćmy uwagę na to, ile w owym poemacie fragmentów skoncentrowanych wokół budynków, mechanizmów fabrycznych czy maszyn), nie prowadzą one do sformułowania jakiejkolwiek opowieści. Poszczególne dystychy, jakkolwiek zdarza się, że składniowo połączone, równie często bywają sklejone na zasadzie

[743] Tamże. Mnogie „nie”, znajdujące przełożenie w warstwie kompozycyjnej tekstu, łączyłyby się zatem z poetyką wielości – nie kapitalistycznej kumulacji (zob. J. Skurtys, *Podrzewne dla kanonu [Konrad Góra, „Nie”]*, „Przerzutnia”, online: http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html, dostęp: 13.10.2021). Odwoływałoby się to także do techniki pisarskiej Roberta Blye, opartej o ideał maksymalnego wyzbycia się własnego „ja” – zob. wywiad, którego Góra udzielił Dawidowi Mateuszowi, opatrzony znaczącym tytułem *Jeszcze nikt nie oślepł od odwracania wzroku*, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jeszcze-nikt-nie-oslepl-od-odwracania-wzroku/, dostęp: 7.11.2021.

[744] K. Góra, *Próba wyjaśnienia*…, dz. cyt.

[745] Zob. J. Skurtys, *Podrzewne dla kanonu*…, dz. cyt.

radykalnej jukstapozycyjności – jakby tekstem konceptualnie rządził asyndeton, budujący wrażenie niemożliwości stworzenia historii „o nich”[746].

Odpowiada to zresztą całkowitej niezrozumiałości i absurdalności katastrofy, do której Góra odwołuje się w posłowiu[747]. Jak zawaleniu uległ budynek Rana Plaza, tak w stanie demontażu rodzą się *Nie*; poemat ten zawiera ewentualne resztki kompozycyjnego rusztowania, którego fragmenty nigdy nie składają się jednak w większe skupiska, czasem ulegając wyraźnemu rozprzężeniu, czasem zaś – nagłym ucięciom. Owe ulotne koncentracje opisać zaś można zarówno metaforą zburzonego domu – wówczas *Nie* stanowiłyby pewnego typu formalne przełożenie katastrofy, która jako sytuacja jest jednak „niemożliwa do pojęcia”[748] – jak i jałowy, poziomy krajobraz, który nigdy nie wyłoni z siebie żadnej precyzyjnej architektoniki, jakby w poszanowaniu faktycznej klęski: niewyobrażalnej i całkowicie absurdalnej (trochę niczym – rozszerzmy kontekst historyczny, literacki i filozoficzny – zagłada Lizbony z 1755 roku)[749].

Stąd horyzontalnej linii poematu odpowiada konsekwentnie horyzontalny układ jego aktorów. Nie ma tu konkretnych, jasnych i bezpośrednich odniesień do osób, które zginęły w 2013 roku – dopowiedzmy zresztą, że natychmiastowe zawalenie budynku doprowadziło do tak dalece posuniętej deformacji ciał ofiar, że wielu z nich nie udało się ostatecznie zidentyfikować. Utwór rozwija się w zasadzie w jednej linii, nie dążąc do żadnej puenty ani do jednoznacznego uzasadnienia własnego charakteru: jak zauważał Przemysław Rojek, *Nie* jest zatem książką zarówno statyczną, jak i dynamiczną – statyczną, ponieważ nic się w niej nie dzieje; dynamiczną, ponieważ jest pełna zaskakujących, przytłaczających układów słów[750].

---

[746] Na rolę konstrukcji wyliczeniowych i powtórzeń w poezji Góry uwagę zwracał Kaczmarski, zob. *Czego dostarcza Konrad Góra?*, [w:] tegoż, *Wysoka łączliwość*, dz. cyt., s. 87 i dalsze.

[747] K. Góra, *Próba wyjaśnienia*…, dz. cyt.

[748] Tamże.

[749] Stąd Paweł Kozioł, interpretujący ów tom głównie w odniesieniu do problemu katastrofy, nie zaś formy – odwołując się między innymi do innych słynnych literackich portretów klęsk, takich jak *Germinal* Emila Zoli – podkreślał motyw „wady każdej wymowy”, który nigdy jednak nie ewoluuje w patetyczne wykazywanie niedostatków słowa. Konsekwentnie zauważa on bowiem, że Górę interesuje nie tyle dywagowanie nad literaturą – choć i ten wątek jest dla niego istotny – ile zbudowanie różnie pojmowanej równości (zwróćmy uwagę na powtarzalne wołacze: „bracie”, „siostro”). Krytyk zwraca także uwagę na „ostentacyjną materialność poematu”, widzianą w omawianych tu dekonstrukcjach budowli. Zob. P. Kozioł, *Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 197, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/6818-po-katastrofie.html, dostęp: 19.12.2021. Na polityczną pracę formy u Góry – wskazującą na konieczność wspomnianego już, wspólnego analizowania polityki i estetyki – zwracała zaś już wcześniej uwagę Marta Koronkiewicz, zob. *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier” 2015, nr 281, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138, dostęp: 18.10.2021.

[750] Zob. P. Rojek, *Gniew, dźwigar, przyimki*, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przyimki/, dostęp: 1.11.2021. Jednocześnie krytyk zauważał paradoksalnie afirmatywną rolę „nie” widzianego jako zaprzeczenie – ujmował je jako gniewną niezgodę na zastaną rzeczywistość. Zauważył także, że „nie” na wspak to niemieckie „ein” – „jeden”, także kierujące ku równości.

Jawi się więc ona raczej jako paleta rozmaitych obiektów, zjawisk i doznań, które można powiązać z katastrofą – walących się ścian, przegrzanych maszyn („nic nie- / chroniące żebro. Mruczenie, / warkot, śpiew, chór, // syk, burzenie, rechot. Wycie" [12]) czy strachu („przeciw życiu: / trwoga: trwać: // trwonić. Imię / samego" [25]). Wplecione zostają w niego także figury ludzkie i zwierzęce, między którymi zawiązują się rozmaite relacje: te naznaczone przemocą i wykluczeniem lub przeciwnie, pełne empatii i porozumienia („Zmęczenie. Prawda. / Korpus. Reprezentacja, // dojście do głosu gołębia / i sarny w despotycznej, // komediowej kukurydzy" [55]; „Kalać, chwycić, / obalać postać. // Pasterz rżysk, / betonu, jego // stado? Ropne / mleko" [35]; „Niemuzyczne, // skokowe maje. Rzepak. / Gorczyca" [50]) . Całość inkrustują także liczne luźne sceny, zazwyczaj kreślące tło relacji, w jakie uwikłani są aktorzy zanurzeni w niesprawiedliwej rzeczywistości; przewijają się tam także, co być może dla nas najistotniejsze, odpryski refleksji o charakterze metaliterackim, zazwyczaj jednak ograniczone do wymiaru punktowego.

Nawet jeśli określone części tekstu – łączone przez składnię lub pokrewne znaczeniowo czy brzmieniowo enumeracje – układają się w pewnego typu zlepki, wciąż rządzi nimi egalitarna zasada podziału; konstytutywny układ dwuwersowy neguje spoistość ewentualnych historii – przerzutnie międzywersowe i międzystroficzne skutecznie przecinają wszelkie spoiste wypowiedzi. Niektóre motywy czy rekwizyty powracają zresztą na przestrzeni tomu, jednak zawsze w innej aranżacji. W tym sensie *Nie* obdarzone są specyficznym, przerywanym i zmiennym rytmem, który Jakub Skurtys ujmował jako dynamikę zszywania i rozrywania. Wrocławski krytyk wskazywał, że poszczególne elementy poematu są ze sobą wiązane, by później ulegać rozszczelnieniu. Jak wspomniano, poszczególne linijki – także wewnątrz kolejnych dystychów – nader często zawierają wyraziste przerzutnie: bywa, że rozrywają one całe wyrazy, powodując faktyczną, formalną dekonstrukcyjność konkretnych fragmentów. W interpretacji badacza prowadzi to do uwyraźnienia materialności języka (pomyślmy o znaczących wersach „Pucz // zasłon w opa- / miętaniu (…). Ustępująca ranka. / Wczytywanie ciała w / kontur" [39]), który staje się w istocie świadkiem tragicznego wydarzenia: obserwacje, których jest w stanie dokonać mowa, muszą jednak skończyć się „uświadomieniem zawartej w piśmie, źródłowej nieobecności (i śmierci)"[751]. Życia ofiar nie da się bowiem przywrócić, zaś ich śmierci adekwatnie ująć, co kieruje interpretację ku postsekularyzmowi: w pewnym sensie *Nie* ukazują same ruiny metafizyki, która uległa rozpadowi, lecz jednocześnie

[751] J. Skurtys, *Podrzewne dla kanonu*…, dz. cyt.

paradoksalnie ustawia się przeciwko milczeniu[752]. Najmocniejszy przykład tego typu znajduje się w finałowych partiach tomu [126-127]:

1
utul nas do
siebie, drukarko

1
3
D,

1
Zie-
mi-

1
o.
O

1.
sierść naszej
skóry. O utopienie

1

w skrzeku szelfu
i trzcinowiska (…)

Wydaje się jednak, że podobna „poetyka ruin", która na przestrzeni samego tekstu odpowiada suponowanemu charakterowi centralnej dla niego tragedii, czyniąc go w pewnym wymiarze autotematycznym, nie obejmuje całej kompozycyjnej przestrzeni *Nich*. Koresponduje ona bowiem także z wprowadzonym przez samego Górę kontekstem równości; nie chodzi tu oczywiście o makabryczne skojarzenie „równanego z ziemią" budynku oraz „zrównania" wszystkich bytów w implodującej w obliczu katastrofy hierarchii. Pomyślmy jednak o tym, że 1137 ofiar katastrofy obdarzonych było indywidualnościami, których nigdy nie poznamy; każda z nich znajdowała się także w innym miejscu budynku, stąd w pewnym sensie każda z nich doznała innej klęski. W tym sensie brak perspektywy wyłącznej jest także hołdem dla tego, co niemożliwe do poznania – i takiej sytuacji musi podporządkować się metarefleksja.

Nie można oczywiście przekonywać, że poezja ta proponuje utopijną, skrajnie egalitarną wizję świata – pomyślmy tu chociażby o wersach „te półzwierzęta, w kuli, / proste, o wycofanych // spojrzeniach nie / do utrzymania // (wiersz o ćmie. / Wiersz o żebraku. // wymijanie się obu) [135]", jasno ukazujących niemożliwości międzybytowego porozumienia

[752] Tamże.

i ograniczone szanse samej mowy. Tom pełen jest odniesień do niewystarczalności języka, pisma i w końcu literatury – zacytujmy kilka fragmentów: „Ramię w / powrocie do barku // gestem do opisania / przez jego zetlałość. // Przez wątpienie. / Przez przeoczenie w // spacjach niewy- / robionego pisma" [99]; „Opóźniona ekspozyc- // ja. Jej ręka obojgu. / Wygasło i zawrzało // w opisanym piecu / (pomyje tekstu, // banknot, na którym ocalała // faktura i forma (…)" [67]; „O- / ćwiczyć resztę ga- // rdła, ująć mowy" [26]. Nawet gramatyka jest tu gramatyką „gołego ziarna" [33], a słowa dopisuje się do niej „z początku kostniejącego / przedjęzyka" [52]. Podobnie jak u Miłobędzkiej, motywy takie nigdy nie mają jednak wymiaru abstrakcyjnego – chodziło będzie w nich raczej o wskazanie ułomności kodów w starciu z niewyobrażalnością tragedii, przy jednoczesnych próbach oddania i wypracowania w języku tego, co możliwe: nie reprezentacji resztek, ale nieregularnego rytmu rozpadu – jakby w akceptacji, że język nie jest obdarzony możliwościami większymi, niż inni aktorzy; że nie przysługuje mu żadna wyższość.

Podkreślmy raz jeszcze to, co dla niniejszej rozprawy najważniejsze: metarefleksja nie zostaje z omawianego tekstu – z samego wydarzenia – wyłączone. Ulega ona jednak znaczącej redukcji – pozostaje ograniczona do jednego z licznych przeplatających się w *Nich* wątków, spośród których żaden nigdy nie zyskuje statusu ogarniającego całość. Całość bowiem nie istnieje – z jednej strony dlatego, że dopełnia ją indywidualna reakcja czytelnika lub czytelniczki; z drugiej natomiast z faktu, że żaden wątek, motyw czy obraz zawarty w poemacie nie zyskuje nadrzędności, która pozwalałaby mu objąć pozostałe i usytuować się na pozycji metapoziomu. Poemat, jakkolwiek zanurzony w stanie „po katastrofie", jest jednocześnie radykalnie egalitarną propozycją poziomej kompozycji tekstu, gdzie sam język i literatura zostają ujęte nie jako media ogarniające pozostałych aktorów, lecz jako zjawiska, jakim nie przysługują żadne wyjątkowe prawa. Nie stoją one zatem poza lub ponad rzeczywistością: są jej elementem – składową świata, w którym zawalenie kompleksu budynków spowodowało natychmiastową śmierć ogromnej grupy osób. Ich zasięg ograniczony jest zaś jedynie do niejasnej przestrzeni oderwanego fragmentu, lub – jeśli już pokusimy się o analizę całościową – do luźnego układu mniej lub bardziej autonomicznych fragmentów, gdzie formułowałyby jedynie ogólne, zazwyczaj negatywne reguły ich funkcjonowania[753].

Metarefleksyjne uwagi dotyczące konstrukcji książki wybrzmiewają bowiem w poszczególnych jej partiach – na ostatnich stronach czytamy na przykład [136-137]:

[753] Zauważmy także, jak zaskakujący na tle reszty poematu jest wydrukowany przed jego właściwym tekstem fragment „z Jirzego Kolarza", surrealistyczny ciąg skojarzeń „z powiastki ludowej z okolic Kyjovska" – pozostaje on właściwe oderwany od „tekstu głównego", co sugeruje omawianą nie-całościowość projektu.

1
Beztekstowy podmiot.
Koniec wysyłania

1
okruch w okruch.
Korona w koronę.

1
Sień. Gość. Druk
ujednolicony (…)

1
(…) których twarze
żyją ćwiczeniem po

1
amputacji. Spaw.
Kołnierz. Posąg.

1
Trzon. Konstrukcja
programu, jego

1
rozpad w najgęstszym,
przesyconym paśmie.

1
Jesteś jutro i kto z tobą?

Przytoczone strofy wyraźnie ukazują balansowanie pomiędzy rozpadem (pomyślmy o konotacjach okruchów czy amputacji) a scaleniem fundowanym przez sam tekst – jak w wersach „Spaw. / Kołnierz. Posąg. // Trzon. Konstrukcja", które zawierają serię pojęć kojarzących się z wiązaniami, granicami i łączliwością. Jednocześnie jednak same występują w formie pociętego wyliczenia: każdy wyraz zostaje oddzielony kropką, pomiędzy licznymi z nich zastosowano przerzutnie. W tym sensie faktycznie konstrukcja tomu stanowi percept walącego się budynku i niejako towarzyszącego mu tekstu, który nie tyle zostaje zburzony, ile nieustannie blokuje się jego rozrost; wszak książkę obraca się „od i do skutych / luster, kiedy // niszczą ją i drukują" [53], jakby cała stanowiła „narastający / pogłos scalania i separacji" [42] – luzowania starych konstrukcji i przymusowego wznoszenia nowych, z nadzieją na ich większą inkluzywność (wszak „nasza nagość // zrówna się z waszą" [64]).

Co zresztą ciekawe, w jednym z późniejszych tomów poeta bezpośrednio nawiązał do owego poematu, komentując go w zgoła krytycznym trybie w wierszu *Trzy lata*:

Wyszczerbił klucz,
Przejebał klucz,
Rozwiązał klucz,

Profilował klucz.

Trzy lata odbierałem sobie to słowo od ust.
Napisałem popsuty poemat o zawalonej fabryce,
w którym wymieniam każdą składową domu,
o jakiej pamiętałem – i nie zniszczyłem go,
a przez to straciłem – ono jedno tam nie wybrzmiewa[754].

Przyczyny negatywnego stosunku poety do *Nie*, jak zauważał Kaczmarski, w gruncie rzeczy trudno wyjaśnić: Góra nie tłumaczy bliżej, dlaczego utwór po czasie wydaje mu się niewystarczający. Krytyk wskazywał, że tom został pozytywnie przyjęty przez publiczność, jakkolwiek nie sformułowano w niej nadmiernie licznych recenzji[755]. Zastanawiał się on także nad możliwościami wierszowego sprostania samemu zadaniu ujęcia katastrofy – jak już wspomniano, utwór nie przywróci życia ani nie odda wystarczającego hołdu zmarłym. W tym sensie, przekonuje badacz, „popsucie" poematu odnosić się może po prostu do „popsutej" fabryki[756].

Wydaje się jednak, że interpretacja nie jest tu wcale trudna – dokładnie trzy lata minęły od czasu omawianej katastrofy do wydania *Nich*. Przez ten czas – zdaje się wybrzmiewać w wierszu – autor szukał klucza: próbował znaleźć właściwy sposób mówienia o klęsce Rana Plaza. Ostatecznie zaś, jak autorefleksyjnie przyznaje, wymienił w poemacie każdą składową domu, o jakiej pamiętał – poza właśnie kluczem: poematowi zabrakło wytrychu, który rozszyfrowałby całość, uspójnił rozrzucone fragmenty. Paradoksalnie ów klucz, umożliwiający wejście do tekstowego domu, stanowiłby jednak narzędzie zniszczenia. Wydaje się bowiem, że bogatej palecie horyzontalnych wyliczeń *Nich* brakuje gestu, który uzupełniłby percept katastrofy – dokonałby na tekście analogicznej destrukcji, jaka spotkała kompleks budynków. Jak zatem zdawałby się sugerować przytoczony tekst, w rozrosłej linii jukstapozycji nie uwzględniono jednego ogniwa: tego, co ufundowało *Nie* – negacji.

[754] K. Góra, *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie 2019, s. 25.
[755] P. Kaczmarski, *„A ty jesteś ich"*…, dz. cyt., s. 267.
[756] Tamże.

Zakończenie

Niniejsza rozprawa miała na celu zbadanie metarefleksyjnych wątków w polskiej poezji ostatnich trzech dziesięcioleci, odwołując się zarówno do literackich i teoretycznych tradycji, jak i koncentrując na zagadnieniach, które pojawiły się w sztuce słowa i poświęconych jej badaniach zgoła niedawno. Jak wyjaśniałam już w pierwszym, wprowadzającym rozdziale dysertacji, lecz co godne jest ponownego podkreślenia, drogi współczesnego namysłu nad autotematyczną literaturą nie poddają się zasadniczo uspójnieniu: teksty, których faktyczną samozwrotność można wykazać na podstawie pracy ich formy, różnią się znacząco od tych, które bezpośrednio problematyzują stosunek poezji do samej siebie lub innych zjawisk. Zadecydowało to o moim wielotorowym podejściu interpretacyjnym i analitycznym – czasami skupiałam się na tym, jak zwracają się ku sobie teksty-maszyny, innym razem zaś koncentrowałam raczej na poziomie znaczenia czy dyskursu.

Utwory radykalnie – i „szczęśliwie" – autotematyczne wciąż wydają się zjawiskiem rzadkim; jedynie nieliczne z omówionych w przedkładanej rozprawie dzieł można uznać za w pełni samozwrotne. Projekty te zdają się jednak uzmysławiać, jaki potencjał – niekoniecznie czysto utopijny – tkwi w autoreferencyjnych literackich formach. Zaproponowane przeze mnie podejście maszyneryjne czy też zwrotne łączy się silnie z ideałami powstałymi w niemieckiej poezji romantycznej, francuskim symbolizmie i ich późniejszych interpretacjach, które próbowały przekraczać aporie reprezentacji. Ukazywały one, że wizje „Księgi Ludzkości" nie były ani niewykonalne, ani eskapistyczne. Wręcz przeciwnie: antyreferencjalne nastawienie tekstów autotematycznych ujawnia ostatecznie ich głęboko polityczny i emancypacyjny wymiar, rysując je jako zautonomizowanych aktorów przestrzeni społecznej, którzy są w stanie wypracowywać inne, egalitarne wizje świata, wolne od kłopotliwych rozróżnień i hierarchii.

Implikacje takiego stanu rzeczy starałam się opisać na przestrzeni pięciu obszernych rozdziałów, które mierzyły się z zagadnieniami ideologii formy, podmiotu, języka i w końcu antropocentryczności. Mimo że każdemu z owych zagadnień poświęciłam sporo uwagi, oczywiste jest, że nie każdy istotny wątek dało się w przedkładanej rozprawie ująć lub rozwinąć w sposób wyczerpujący. Z różnych przyczyn nie znalazło się w niej także miejsce dla licznych ciekawych projektów artystycznych, wśród których wymienić można na przykład „sprywatyzowane" wizje literatury, właściwe przede wszystkim dla lat 90. XX wieku – w tym wspomnianą twórczość Marcina Świetlickiego. Nie zmieściły się w niej także słynne, wielopoziomowe ironie Adama Wiedemanna czy poezja Darka Foksa, problematyzująca nie

tylko ważkie kwestie filozoficzne, ale i relacje literatury z fotografią czy filmem. W kontekście poezji konfesyjnej, która nie traci jednak związków z metarefleksją, należałoby także wspomnieć o Jerzym Jarniewiczu czy Tomaszu Bąku – jednym z najważniejszych polskich poetów współczesnych, którego rosnąca w popularność liryka nie stawia autotematyzmu na pierwszym planie, co być może także stanowiłoby ważny problem badawczy (dlaczego liczni autorzy i autorki rezygnują z owej problematyki – i jakie ma to konsekwencje?). Wypadałoby również szerzej nawiązać do literatury pisanej przez kobiety, między innymi dzieł Urszuli Kozioł czy Lucyny Skompskiej, analizując także ledwo wspomniany idiom Marii Cyranowicz czy „utajoną", skrytą pod przechwyconymi językami samoświadomość Kiry Pietrek.

Wymienione nazwiska ważnych i docenianych dla współczesnej literatury i życia kulturalnego postaci także nie wyczerpałyby jednak możliwego przekroju. Nie ma się tu oczywiście na celu przekonywać, że ujęcie jakiejkolwiek abstrakcyjnej całości owej problematyki jest możliwe. Jednak pomimo niesłabnącego przekonania o wyjątkowości omówionych utworów oraz wadze tych pisarzy i pisarek, którzy zostali tu pominięci, trzeba wspomnieć o jeszcze jednej rzeczy. Tym, czego najbardziej dojmujący brak można w owej pracy odczuwać, są być może dzieła wykluczone z głównego nurtu, odsuwane przez literaturoznawcze badania i samą krytykę. Chodziłoby tu nie tyle o niszowych, choć wciąż głęboko intelektualnie i eksperymentalnie nastawionych poetów i poetki, ile o twórczość, jaka najczęściej nie jest traktowana poważnie przez specjalistyczne środowiska. O taką lirykę w dużej, metakrytycznej debacie aktywnej na przełomie 2020 i 2021 roku upomniała się jedynie poznańska badaczka, Marta Stusek[757]: wskazała ona bowiem, jak lekceważona jest twórczość powstająca w mediach społecznościowych czy rozmaitych internetowych portalach (innych, mniej głośnych niż swego czasu słynna nieszuflada.pl). Można byłoby dodać, że w zakres owego wykluczenia wlicza się także poezja, która nigdy nie opuściła lokalnych ośrodków kulturalnych czy też teksty rapowych i hiphopowych piosenek.

Praktyki takie – których wiele opisywanych tu kwestii być może nigdy nie dotyczyło, lecz wciąż oferują humanistyce pole do interesujących badań – zwrócić mogą także naszą uwagę na fakt, jak mnogie postacie literatura może przyjmować i jak zróżnicowane są jej społeczne funkcje. Ma to niebagatelny wpływ na rozumienie samej metarefleksji, która nader często przyjmuje formuły całkiem różne od tych opisanych w niniejszej rozprawie. Gdy bowiem poszperać poza publikacjami dużych wydawnictw oraz renomowanymi inicjatywami młodoliterackimi, okazać się może, że poezja przekazuje dziś zupełnie zadziwiające wizje

[757] Zob. M. Stusek, *Chwała słabym wierszom*, „Biuro Literackie" 11.01.2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/chwala-slabym-wierszom/, dostęp: 10.12.2021.

sztuki: czasem całkiem tradycyjne, zanurzone – być może nieświadomie – w dykcjach romantycznych i modernistycznych, czasem zaś przeciwnie, pozbawione wszelkich złudzeń co do wartości artystycznej i działające na zasadach czysto rynkowych.

Jednocześnie jednak metarefleksyjne utwory wszelkiej proweniencji łączą w gruncie rzeczy proste motywy: pozbawiony filozoficznego zacięcia namysł nad weną twórczą (lub jej brakiem) i możliwościami wysłowienia, jaki próżno byłoby odnosić do nowoczesnych mitów o niewystarczalności języka lub niewyrażalności, czy też dywagacje nad sytuacją poetów i poetek, którzy niekoniecznie poznać musieli tryby funkcjonowania w socjologicznie pojmowanej artystycznej awangardzie. Podobne ujęcie złożyłoby się jednak w całkiem inną od zaprezentowanej tutaj historię – i zapewne taka też domaga się napisania.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Bartczak K., *Pokarm suweren*, Stronie Śląskie 2017.

Baudelaire Ch., *Paryski splin. Poematy prozą*, przełożył i posł. opatrzył R. Engelking, Łódź 1993.

Cyranowicz M., *neutralizacje*, Warszawa 1997.

Cyranowicz M., *i magii nacje*, Kraków 2001.

Fajfer Z., *Ars poetica*, „Techsty" 2007, nr 3, online: https://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html, dostęp: 10.10.2021.

Fiedorczuk J., *bio*, Wrocław 2004.

Góra K., *siła niższa (full hasiok)*, Wrocław 2012.

Góra K., *Nie*, Stronie Śląskie 2016.

Góra K., *Kalendarz majów*, Stronie Śląskie 2019.

Irzykowski K., *Pałuba. Sny Marii Dunin*, wstęp K. Wyka, Warszawa 1948.

Kaczanowski A., *Happy end (1994-2013)*, Poznań 2014.

Kaźmierczak Ł./Kuttig Ł., *Agresty*, Poznań 2018.

Kaźmierczak Ł./Kuttig Ł., *Orzechnia*, Poznań 2021.

Klicka B., *same same*, Mikołów 2012.

Klicka B., *nice*, Poznań 2015.

Kopyt Sz., *wypisy dla klas pracujących*, Poznań 2017.

Kopyt Sz., *konfetti*, Poznań 2021.

Malek N., *Pracowite popołudnia*, Warszawa 2010.

Malek N., *Karapaks*, Poznań 2020.

Miłobędzka K., *zbierane, gubione 1960-2010*, Wrocław 2010.

Miłobędzka A., *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010.

Miłobędzka K., *Imiesłowy*, Wrocław 2000.

Mueller J., *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.

Mueller J., *Zagniazdowniki*, Kraków 2007.

Mueller J., *Stratygrafie*, Wrocław 2010.

Mueller J., *Wylinki*, Wrocław 2010.

Mueller J., *Powlekać rosnące (apokryfy prenatalne)*, Wrocław 2013.

O'Hara F., *The Collected Poems of Frank O'Hara*, red. D. Allen, Berkeley 1995.

O'Hara F., *Pamięci moich uczuć*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie" 2015, nr 9-10.

Pasewicz E., *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę*, Poznań 2010.

Pasewicz E., *Och, Mitochondria*, Kraków 2015.

Pasewicz E., *Miejsce*, Poznań 2017.

Podgórnik M., *Zimna książka*, Stronie Śląskie 2017.

Pułka T., *Wybieganie z raju. 2006-2012*, Stronie Śląskie 2017.

Rolando B., *Stelle*, Stronie Śląskie 2019.

Rybicki R., *Podręcznik naukowy dla onironautów 1998-2018*, Stronie Śląskie 2018.

Sosnowski A., *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2003.

Świetlicki M., *37 wierszy o wódce i papierosach*, Bydgoszcz 1996.

Świetlicki M., *Drobna zmiana*, Kraków 2016.

Taranek M., *repetytorium*, internet/Kraków 2013.

Taranek M., *impresariat*, Łódź – Kraków 2020.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Dzieje rodzin polskich*, Warszawa 2005

Tkaczyszyn-Dycki E., *poezja jako miejsce na ziemi. 1988-2003*, Wrocław 2006.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*, Wrocław 2009.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Imię i znamię*, Wrocław 2011.

Tkaczyszyn-Dycki E., *Ciało wiersza*, Stronie Śląskie 2021.

Wiedemann A., *samczyk*, Poznań 1996.

Witkowska I., *Splendida realta*, Poznań 2012.

Literatura przedmiotowa

Angutek D., *Świadomość, samoświadomość, jaźń a zmysł haptyczny w kontekstach kultury i biologii*, [w:] „Etnografia. Praktyki, teorie, doświadczenia" 2018, nr 4.

Antologia studiów nad traumą, pod red. T. Łysaka, Kraków 2015.

Apter A., *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, New York 2013.

Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Kraków 2007.

Auerbach E., *Mimesis: Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedm. opatrzył Z. Żabicki, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2004.

Augustyn Aureliusz, *O nauczycielu*, [w:] tegoż, *Dialogi filozoficzne*, tł. A. Świderkówna i inni, oprac. i indeksy W. Seńko, Kraków 1999.

Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia, pod red. H. Gosk i A. Zieniewicza, Warszawa 2001.

Autopoiesis, Dissipative Structures and Spontaneus Social Orders, red. M. Zelenay, Boulder 1980.

Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2012.

Bakuła B., *Człowiek jako dzieło sztuki: z problemów metarefleksji artystycznej*, Poznań 1994.

Bakuła B., *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*, Poznań 1991.

Balbus S., *Od tekstu do „Tekstu" i z powrotem*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa 2002.

Balcerzan E., *Przez znaki, Granice autonomii sztuki poetyckiej (na materiale polskiej poezji współczesnej)*, Poznań 1972.

Baldy A., *Przyczynek do Ch. S. Peirce'a koncepcji znaku*, „Studia Philosophiae Christianae" 2007, nr 43/2.

Barad K., *Posthumanistyczna performatywność: Ku zrozumieniu, jak materia zaczyna mieć znaczenie*, tłum. J. Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.

Barańczak S., *Manifest translatologiczny, albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, „Teksty Drugie" 1990, nr 3.

Barańczak S., *Samobójstwo sandaueryzmu*, [w:] tegoż, *Książki najgorsze (1975-1980) i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Poznań 1990.

Barańska E., *Od antropologii do metaetnografii. Wokół problemu zmiany paradygmatu w refleksji nad kulturą współczesną*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2018, nr 1.

Barcz A., *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 6.

Bartczak K., *Świat nie scalony*, Wrocław 2009.

Bartczak K., *Praca wiersza, czyli racjonalność sztuczności: uwagi wstępne o wierszach Charlesa Bernsteina*, „Arterie" 2015, nr 3.

Bartczak K., *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2019.

Barthes R., *Pisarze i piszący*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak. Eseje,* wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970.

Barthes R., *System mody*, tłum. M. Falski, Kraków 2005.

Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia,* Warszawa 2009.

Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne" 1993, nr 2.

Bazarnik K., *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury,* [w:] *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, pod red. M. Dawidek-Gryglickiej, Kraków 2005.

Bednarek J.B., *Adam Kaczanowski*, [w:] *Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*, online: http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/adam-kaczanowski/, dostęp: 1.12.2021.

Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1996.

Bennett J., *Vibrant matter: a political ecology of things*, London 2010.

Berardi B., *The Uprising: On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012.

Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie" 2004, nr 5.

Bilczewski T., *Komparatystyka i egzystencja: intymność, polityka, przekład*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia — komparatystyka — transkulturowość*, red. W. Bolecki i E. Kraskowska, Warszawa 2012.

Bodzioch-Bryła B., *Grając w wiersz, oderwać tekst od dzieła… O ludologicznych inspiracjach literatury*, „Nowy Napis", online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-87/artykul/grajac-w-wiersz-oderwac-tekst-od-dziela-o-ludologicznych-inspiracjach, dostęp: 1.02.2022.

Bogalecki P., *Niepozbierana. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „ArtPapier" 2007, nr 75, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=28&artykul=618, dostęp: 22.02.2021.

Bogalecki P., *Od apokryfu do „anarchomistycyzmu". Postsekularne narracje (liryczne) Joanny Mueller*, „Świat i Słowo" 2015, nr 1 (24).

Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.

Bogalecki P., *„Za mało na ślad". O „Spisie z natury" i innych wczesnych wierszach Krystyny Miłobędzkiej*, „Forum Poetyki" 2021.

Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, [w:] „Teksty Drugie" 2002, nr 4.

Bolton G.E.J., *Reflective Practice: Writing and Professional Development*, Los Angeles 2010.

Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca*, w: „Teksty Drugie" 1995, nr 3-4.

Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przekł. A. Zawadzki, Warszawa 2001.

Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

Brach-Czaina, J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

Braidotti R., *Feminist epistemology after postmodernism: critiquing science, technology and globalisation*, „Interdisciplinary Science Reviews" 2007, nr 32.

Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Warszawa 2009.

Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

de Bruyn D., *Różnica między polskim pojęciem „autotematyzm" a amerykańskim pojęciem „metafiction"*, [w:] „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2006, sectio FF – Philologiae 24.

de Bruyn D., *The trap of Autotematyzm. Deviating Interpretations of Literary Rexlexivity in Polish Literary Criticism of the 1990's*, [w:] *Faces of Post-communism. Central and Eastern Europe's Social, Political and Cultural Experiences*, pod red. T. Burean, Warszawa 2007.

Buber M., *O Ja i Ty*, przekł. B. Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Kraków 1991.

Budrecka A., *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, opr. A. Budrecka, Wrocław 1981.

Bujno D., *Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2012, nr 3.

Bukowski J., *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1987.

Burek T., *Szkoła mitologiczna Artura Sandauera*, [w:] tegoż, Dalej aktualne, Warszawa 1973.

Butler J., *Uwikłani w płeć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008.

Byrska A., *Zanurzenia (Barbara Klicka: „nice”)*, „ArtPapier” 2016, nr 307, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=310&artykul=5738, dostęp: 17.10.2020.

Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1971.

Cazzolla Gatti R., *Self-consciousness: beyond the looking-glass and what dogs found there*, „Ethology Ecology & Evolution” 2016, no. 28 (2).

Gutorow, *Kilwater*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.

Chorzewska P., *Pozwól, że ci przerwę*, „Mały Format” 07-08 2018, http://malyformat.com/2018/08/pozwol-ze-ci-przerwe/, dostęp: 17.05.2020.

Chorzewska P., *Współczesny literner – zjawiska i wektory*, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-76/artykul/wspolczesny-liternet-zjawiska-i-wektory, dostęp: 15.01.2022.

Chudy W., *Refleksja*, [w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, Lublin 2010.

Cieślak-Sokołowski T., *Atak trudnego wiersza*, „Nowa Dekada” 2016, online: https://nowadekada-online.pl/recenzuje-tomasz-cieslak-sokolowski/, dostęp: 17.10.2021.

Cieślak-Sokołowski T., Sobolczyk P., *Nocne krytyków czaty*, „Tygiel Kultury” 2007, nr 10-12.

Cixous H., *Śmiech Meduzy*, [w:] *Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.

Conty A., *Techno-phenomenology: Martin Heidegger and Bruno Latour on how phenomena come to presence*, „South African Journal of Philosophy” 2013, nr 32.

Culler J., *Changes in the Study of the Lyric*, [w:] *Lyric poetry beyond New Criticism*, red. Ch. Hošek and P. Parker, Ithaca 1985.

Cyranowicz M., Mueller J., Radczyńska J., *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje* [w:] *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska, rys. P. Dwurnik, M. Ignerska, Warszawa 2009.

Czapliński P., Bednarek J.B., Gostyński D., *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich*, Poznań 2017.

Czerniak S., *Spory wokół „śmierci podmiotu”*, [w:] *Wiedza a podmiotowość*, red. A. Motycka, Warszawa 1998.

Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski, „Nowy Wiek" 2001/2002, nr 7/8.

Czyżak A., *Rezydencja poezji. O liryce Marty Podgórnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33.

Dalasiński T., *Jadąc do ciebie. Szkice o poezji Jacka Podsiadły*, Kraków – Warszawa 2019.

Damasio A.R., *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000.

Danek D., *Wypowiedzi o dziele w dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki" 1968, nr 59/3.

Deiters F.-J., *Poetry is a republican speech: Friedrich Schlegel's concept of self-referential poetry as perfection of political philosophy of European enlightenment*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 2006, nr 81 (1).

Deleuze G., *Logika sensu*, przeł. Grzegorz Wilczyński, przekład przejrzał M. Herer, Warszawa 2011.

Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.

Derrida, *Che cos'è la poesia*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11-12.

Derrida J., *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie" 1998, nr 11–12.

Derrida J., *Chora*, przeł. M. Gołębiewska, Warszawa 1999.

Derrida J., *Qual quelle. Źródła Valéry'ego*, przeł. J. Margański, [w:] tegoż, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniążek, Warszawa 2002.

Derrida J., *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

Derrida J., *Wieże Babel*, przeł. A. Dziadek, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, pod red. P. Bukowskiego i M. Heydel, Kraków 2009.

Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016.

Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer, pod red. A. Amenta, T. Kaliściaka i B. Warkockiego, Warszawa 2021.

Doda-Wyszyńska A., *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*, Poznań 2012.

Dróżdż A., *Książka w świecie utopii*, Kraków 2006.

Dziadek A., *Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – o wierszach Edwarda Pasewicza*, [w:] tegoż, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

Dźwinel K., „Z językiem trzeba twardo". Autotematyczne wymiary poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, „Ruch Literacki" 2013, R. XIV, z. 4-5.

Dźwinel K., *„Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie". Autotematyzm a podmiot wierszy Stanisława Barańczaka*, „Prace Polonistyczne" 2014, nr 69.

Echo-sfera wiersza. Z Kacprem Bartczakiem rozmawia Paweł Kaczmarski, http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/echo-sfera-wiersza/, dostęp: 2.11.2020.

Erler M., *'The fox knoweth many things, the hedgehog one great thing': the relation of philosophical concepts and historical contexts in Plato's Dialogues*, „Hermathena" 2009, nr 187.

Felberg K., *Melancholia i ekstaza. Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Warszawa 2009.

Felski R., *Hooked: Art. and Attachment*, Chicago 2021.

Fiedorczuk J., głos w ankiecie *Szymborska: inspiracja czy ciężar? Młode pokolenie literatów mówi o poetce*, oprac. P. Pustkowiak, C. Polak, „Dziennik" 2009, 23 stycznia.

Fiedorczuk J., *Barbara Klicka, „same same"*, „Dwutygodnik" 10.2012, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4021-barbara-klicka-same-same.html, dostęp: 10.10.2018.

Fiedorczuk J., *Cyborg w ogrodzie: wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015.

Finlay M., *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*, Berlin – NewYork – Amsterdam 1988.

Fort Legnica, Port Wrocław, Stacja Literatura. 25-lecie Biura Literackiego, red. Z. Sala, Kraków 2020.

Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

Foucault M., *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. i posł. opatrzył T. Komendant, Warszawa 1993.

Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. T. Komendant, tłum. różni, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

Franczak J., *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

Frank M., *Świadomość siebie i poznanie siebie*, tłum. Z. Zwoliński, Warszawa 2002.

Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrz. wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.

Gadamska-Serafin R., *Poetyka – estetyka – metafizyka*, „Tematy i Konteksty" 2013, nr 3.

Garrad G., *Ecocrticism*, London–New York 2004.

Gawron A., *Apokryficzne macierzyństwa Joanny Mueller. Między cielesnością a tekstualnością*, „Ruch Literacki" 2016, z. 4 (337).

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

Genologia dzisiaj: praca zbiorowa, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

George Oppen interviewed by L.S. Dembo, Madison, Wisconsin, April 25, 1968, [w:] *Speaking with George Oppen. Interviews with the Poet and Mary Oppen*, 1968-1987, red. R. Swigg, Jefferson – London 2012.

Gilmurray J., *Ecological Sound Art.: Steps towards a new field*, „Organised Sound" 2017, nr 22.

Glosowitz M., *„Une femme est une femme". Strategie reprezentacji w najnowszej polskiej poezji kobiecej*, [w:] *Polska poezja po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, pod red. T. Dalasińskiego, A. Szwagrzyk i P. Tańskiego, Toruń 2015.

Glosowitz M., *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*, Warszawa 2019.

Glosowitz M., *Rzewna podżegaczka*, „Biuro Literackie" 2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzewna-podzegaczka/, dostęp: 5.01.2022.

Glosowitz M., Kujawa D., Skurtys J., *Posłowie*, [w:] R. Rybicki, *Podręcznik naukowy dla onironautów*, Stronie Śląskie 2018.

Gloy K., *Wprowadzenie do filozofii świadomości. Problematyka i historia zagadnienia świadomości oraz samoświadomości*, tłum. T. Kubalica, Kraków 2009.

Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty" 1975, nr 3 (21).

Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści*, [w] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000.

Goffmann E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 1981.

Górniak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają – „Anaglify" Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos" 2017, nr 2.

Grądziel-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji (na przykładzie Witolda Wirpszy)*, Poznań 1999.

Grądziel-Wójcik J., *„Perpetuum mobile", czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki" 2015, nr 2.

Grądziel-Wójcik J., *Świat „na końcu języka", słowem – o poezji Julii Fiedorczuk*, „Czas Kultury" 2017, nr 2.

Grądziel Wójcik J., *„Znikopis" Urszuli Kozioł, czyli arspoetyka jednorazowego użytku*, „Forum Poetyki" 2017, nr 7.

Grądziel-Wójcik J., *„Instrukcje obsługi kobiety i świata". O (eko)poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33.

Grądziel-Wójcik J., *Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2018, z. 2.

Grądziel-Wójcik J., Kwiatkowska A., Kraskowska E., *Arspoetyka*, „Forum Poetyki" 2015, nr 1.

Grochowski G., *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Warszawa 2018.

Grosz E., *Darwin i gatunek ludzki*, przeł. M. Rogowska-Stangret, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2011, z. 4.

Habermas J., *Modernizm – niedokończony projekt?*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył R. Nycz, Kraków 1998.

Hadot P., *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*, przeł. P. Domański, Warszawa 1992.

Hałas E., *Refleksyjność jako zasada i problem teorii społecznej*, „Zagadnienia Naukoznawstwa" 2011, nr 2.

Hamerski W., *„Poetyka poetycka" Friedricha Schlegla*, „Forum Poetyki" 2017, nr 3.

Hamerski W., *Ironie romantyczne*, Warszawa 2018.

Haraway D., *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago 2020.

Hayles K., *The Time of Digital Poetry: From Object to Event*, [w:] *New Media Poetics, Contexts, Technotexts, and Theories*, red. T. Swiss i A. Morris, Cambridge 2006.

Heck D., *Wstęp*, [w:] *Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wrocław 2003.

Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, przeł. F. Ś. Nowicki, Warszawa 2010.

Heidegger M., *Czas światoobrazu*, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, Warszawa 1997.

Heidegger M., *Źródła dzieła sztuki*, tamże.

Heidegger M., *Panowanie podmiotu w nowożytności*, [w:] tegoż, *Nietzsche*, t. 2, tłum. A. Gniazdowski i in., oprac. nauk. C. Wodziński, Warszawa 1999.

Heidegger M., *Istota języka*, [w:] tegoż, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Kraków 2000.

Henke C., *Self-Reflexivity and Common Sense in a „Tale of a Tub" and „Tristram Shandy": Eighteenth-Century Satire and the Novel*, [w:] *Self-Reflexivity in Literature*, pod red. W. Hubera, M. Middeke i H. Zapfa, Würzburg 2005.

Hensoldt A., *Peirce i Wittgenstein o życiu znaków*, „Diametros" 2014, nr 41.

Hillis Miller J., *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.

Hoffmann K., *W nowym języku czytam coś innego*, „Kresy" 2006, nr 3.

Hoffmann K., *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2012.

Hoffmann K., *Zaangażowanie Szczepana Kopyta*, „Czas Kultury" 2012, nr 5.

Hoffmann K., *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki*, „Polska Poezja Współczesna. Przewodnik Encyklopedyczny", http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/eugeniusz-tkaczyszyn-dycki/, [dostęp: 16.02.2019].

Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, oprac. i przedm. opatrzył R. Nycz, Kraków 1997.

Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, tłum. A. Arszakiewicz, Kraków 2000.

Irigaray L., *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.

Iser W., *Apelacyjna struktura tekstów*, [w:] *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp H. Orłowski, Warszawa 1986.

Jagusiak A., *Ciało w posthumanistycznej teorii podmiotowości dwuwymiarowej autorstwa Elizabeth Grosz*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie" 2015, z. XII.

Jakieś rozwiązania, red. P. Śliwiński, Poznań 2016.

Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, wybór, red. nauk. i wstęp M. R. Mayenowa, Warszawa 1989.

James W., *The principles of psychology*, Chicago 1991.

James W., *Eseje o radykalnym empiryzmie*, tłum. A Grzeliński, K. Wawrzonkowski, Toruń 2012.

Jameson F., *Beyond the Cave. Demystifying the Ideology of Modernism*, [w:] *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, tom 1 (*Situations of Theory*), przedm. N. Larsen, London 1988.

Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.

Janeczko W., *Wędrówki z orzechami*, „Wakat. Notoria" 2018, online: http://wakat.sdk.pl/wedrowki-z-orzechami/, dostęp: 10.10.2021.

Janion M., *Zmierzch romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki" 1963.

Jankowicz G., A. Kałuża, *Wiersze w epoce biotechnologii*, „Tygodnik Powszechny" 2016, nr 20.

Jarniewicz J., *Tłumacze na urlop!*, „Literatura na Świecie" 2006, nr 11-12.

Jarniewicz J., *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018.

Jarzyna A., *Wprowadzenie do post-koiné: nieantropocentryczne języki poezji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2017, nr 30 (50).

Jarzyna A., *Post-koiné: studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.

Jarzyna A., *Na nowo. Wokół „Spisu z natury" Krystyny Miłobędzkiej*, „Zamek Czyta", 16 października 2020, online: http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/, dostęp: 10.01.2022.

Jauksz M., *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby" Karola Irzykowskiego*, Kraków 2015.

Jaworski M., *Rzeczywiste, konkretne*, [w:] *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2012.

Jeszcze nikt nie oślepł od odwracania wzroku. Z Konradem Górą rozmawia Dawid Mateusz, „Biuro Literackie" 2017, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/jeszcze-nikt-nie-oslepl-od-odwracania-wzroku/, dostęp: 7.11.2021.

Kaczmarski P., *Pustka, głód, ironia. Perspektywa życia w poezji Szczepana Kopyta*, „Odra" 2010, nr 10.

Kaczmarski P., *Posłowie*, [w:] Sz. Kopyt, *wypisy dla klas pracujących*, Poznań 2017.

Kaczmarski P., *Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki*, [w:] T. Pułka, *Wybieganie z raju. 2006-2012*, Stronie Śląskie 2017.

Kaczmarski P., *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław 2018.

Kaczmarski P., *Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem. Argumenty za nową cezurą*, „Wielogłos" 2020.

Kaczmarski P., *Implozje i repetycje*, „Nowy Napis" 2021, nr 90, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-90/artykul/implozje-i-repetycje, dostęp: 2.02.2022.

Kaczmarski P., *Nieczułe narracje. O pewnym modelu zaangażowania w poezji*, „Mały Format" 2021, nr 1-3, online: http://malyformat.com/2021/04/nieczule-narracje-o-pewnym-modelu-zaangazowania-poezji/, dostęp: 10.12.2021.

Kałuża A., *Prezentacje Ja: „żadna i liczna". O „Imiesłowach" Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.

Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.

Kałuża A., *Wyjścia i wejścia*, „Opcje" 2009, nr 1.

Kałuża A., *Macierzyństwo: „Zagniazdowniki" Joanny Mueller*, [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.

Kałuża A., *Rytm tętna*, „Nowe Książki" 2011, nr 9.

Kałuża A., *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów 2011.

Kałuża A., *Białka, tkanki…*, „Tygodnik Powszechny" 15.05.2012, „Dodatek Nagrody Poetyckiej Silesius".

Kałuża A., *Aż pęknie jej serce*, „Nowe Książki" 2013, nr 1.

Kałuża A., *Od „nowej nowej" poezji do „nowej" poezji i z powrotem*, „Postscriptum Polonistyczne" 2014, nr 2 (14).

Kałuża A., *„Po obu stronach granicy". Postacie poezji w twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, [w:] tejże, *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci*, Kraków 2015.

Kałuża A., *Prędkości obrazów i znaków. O „Widokach wymazach" Kacpra Bartczaka*, „Biuro Literackie" 2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/predkosci-obrazow-i-znakow-o-widokach-wymazach-kacpra-bartczaka/, dostęp: 2.01.2022.

Kilian E., *Roman Bromboszcz jako poeta-cyborg. Narzędzia i techniki współczesnego twórcy*, [w:] *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*, pod red. D. Gałuszki, G. Ptaszka, D. Żuchowskiej-Skiby, Kraków 2016.

Kilijanek M., *Kant: samoświadomość i poznanie dyskursywne*, Poznań 2000.

Kleszcz R., *Racjonalność a rozumność w kontekście myśli Johna Rawlsa*, „Przegląd Filozoficzny” 2021, nr 4.

Kluba A., *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław 2004.

Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.

Kochanowski J., *Fantazmat zróżNICowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Kraków 2004.

Koehler K., *O'haryzm*, „Brulion” 1990, nr 14-15.

Kołtunowicz J., *Poeta zakodował swój wiersz w DNA*, „Rzeczpospolita” 2.05.2011, online: http://www.rp.pl/artykul/651905.html, dostęp: 10.01.2020.

Kopkiewicz A., *Adam Kaczanowski, „Szkielet małpy”*, „Dwutygodnik” 2010, online: http://www.dwutygodnik.com/artykul/1082-adam-kaczanowski-szkielet-malpy.html, dostęp: 10.11.2021.

Kopkiewicz A., *Żadna reprezentacja. Rozmowa z Konradem Górą, Szczepanem Kopytem i Kirą Pietrek*, „Dwutygodnik” 2013, nr 108, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/4535-zadna-reprezentacja.html, dostęp: 10.10.2020.

Koronkiewicz M., *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier” 2015, nr 281, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138, dostęp: 18.10.2021.

Koronkiewicz M., *Praca wiersza*, „Biuro Literackie” 2018, online: http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/o-pokarm-suweren-kacpra-bartczaka/, dostęp: 2.11.2020.

Koronkiewicz M., *Tomasz Pułka*, [w:] „Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny”, online: http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/tomasz-pulka/, dostęp: 30.10.2020.

Koronkiewicz M., *Zmysłowe nawyki*, [w:] tejże, *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław 2019.

Kowalska M., *Dialektyka podmiotu*, [w:] *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2003.

Kozioł P., *Po katastrofie*, „Dwutygodnik” 2016, nr 197, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/6818-po-katastrofie.html, dostęp: 19.12.2021.

Kraskowska E., *Intertekstualność a przekład*, [w:] *Między tekstami*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego i W. Boleckiego, Warszawa 1992.

Kraskowska E., *Poetki i joga,* [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku,* pod red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewskiego, A. Kwiatkowskiej i T. Umerlego, Poznań 2015.

Kremer A., *Poza język? Utopie w poezji Joanny Mueller*, „Tekstualia" 2009, nr 2 (17).

Kristeva J., *Place Names*, przeł. na angielski T. Gora i A. Jardine, [w:] „October" 1978, nr 6.

Kristeva J., *Freud and Love: Treatment and Its Discontents,* [w:] *The Kristeva Reader,* red. T. Moi, Oxford 1986.

Kristeva J., *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017.

Kujawa D., *Popkultura zjada się sama*, „ArtPapier" 2014, nr 23 (263), online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=213&artykul=4666, dostęp: 12.12.2021.

Kujawa D., *Podłapać trop hyle,* „Mały Format" 2017, nr 10, online: http://malyformat.com/2017/10/podlapac-trop-hyle/, dostęp: 18.01.2021.

Kujawa D., *Reorganizacja białek (Kacper Bartczak: „Pokarm suweren")*, „Artpapier" 2017, nr 17, http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334, dostęp: 2.11.2020.

Kujawa D., *Rzesza niezastąpionych najemnych konsumentów*, „Biuro Literackie" 2017, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/rzesza-niezastapionych-najemnych-konsumentow/, dostęp: 10.11.2020.

Kujawa D., *Czułość i nieczułość w jednym stały domu*, „Mały Format" 2021, nr 4, http://malyformat.com/2021/04/kujawa-kaczmarski-polemika/, dostęp: 10.11.2021.

Kujawa D., *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków 2021.

Kujawa D., Staśko M., *Taka prawda posiadania*, „Biuro Literackie", online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/taka-prawda-posiadania/, dostęp: 10.11.2021.

Kuliś E., *Forma(n)tka. Tropy podmiotu matczynego w twórczości Joanny Mueller,* „Ruch Literacki" 2017, z. 4 (343).

Kulówna A., *Nowe słowa*, „Ha!art" 2003, nr 3-4, s. 37-38.

Kuźma E., *O poetyce negatywnej. Od poetyki do poetologii, od poetologii do metapoetyki,* [w:] *Poetyka bez granic,* pod red. W. Boleckiego i W. Tomasika, Warszawa 1995.

Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, tłum. A. Sheridan, New York 1978.

Lacoue-Labarthe P., Luc-Nancy J., *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, przeł. P. Barnard i Ch. Lester, New York 1988.

Larek M., *Malta. O „Dolnej Wildzie" Edwarda Pasewicza*, „Tekstualia" 2006, nr 3.

Lawtoo N., *Mimesis: Concept singulier-pluriel, entretien avec Jean-Luc Nancy*, [w:] „L'Esprit Créateur" 2021, nr 61 (2).

Leciejewski S., *Problem świadomości w wybranych interpretacjach mechaniki kwantowej i kosmologii*, [w:] *Światłocienie świadomości*, organizacja i red. P. Orlik, Poznań 2002.

Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003.

Legeżyńska A., *Tłumacz czyli „drugi autor"*, [w:] *Miejsca wspólne: szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch, Warszawa 1985.

Legeżyńska A., *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [w:] *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, pod red. A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej, Warszawa 1997.

Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, tłum. różni, Kraków 2001.

Leśniewski N., *Hermeneutyka przeżycia*, „Teksty Drugie" 2007, nr 1-2.

Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

Ligęza W., *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2002.

Liternet: literatura i internet, red. P. Marecki, Kraków 2002.

Lubińska M., *Śmieciowe jedzenie? Problematyka odpadów w „Pokarmie suweren" Kacpra Bartczaka*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2019, nr 1 (13).

Lukács G., *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. i wstępem poprzedził M. J. Siemek, przekład przejrz. K. Ślęczka, Warszawa 1988.

Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3 (38/39).

Łepmicki Z., *Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, przeł. O. Dobijanka, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. 1: *Renesans, Oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966.

Łojek S., *Hermeneutyczna koncepcja podmiotu Martina Heideggera*, „Analiza i Egzystencja" 2017, nr 40.

Madden E.H., *The Metaphysics of Self-Consciousness*, [w:] *Chauncey Wright and the Foundations of Pragmatism*, Washington 1991.

Maliszewski K., *Świętość i schizofrenia*, [w:] tegoż, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006.

Maliszewski K., *Przełomy i pokolenia bez kobiet?*, [w:] tegoż, *Bez zaszeregowania. O nowej poezji kobiet*, Kraków 2020.

de Man P., *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie" 1999, nr 10/11.

de Man P., *Pojęcie ironii*, [w:] tegoż, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000

de Man P., *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nieztschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004.

Manifest neolingwistyczny v 1.1, [w:] *Gada!Zabić?Pa]n[tologia nowego lingwizmu*, red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Warszawa 2005.

Manovich L., *Awangarda jako software*, przeł. I. Kurz, „Kwartalnik Filmowy" 2001, nr 35-36.

Marchewka A., *Nie mogę dłużej udawać dostępnej*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2018, nr 1 (11).

Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Markowski M.P., *Reprezentacja i ekonomia,* „Teksty Drugie" 2004, nr 4.

Markowski M.P., *Rozumna rzeczywistość: wprowadzenie do lektur Erica Auerbacha*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis: Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i przedm. opatrzył Z. Żabicki, przedm. do drugiego wyd. M.P. Markowski, wyd. 2 poprawione, Warszawa 2004.

Markowski M.P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury: główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006.

Martinich A.P., *A Pragmatic Solution to the Liar Paradox*, „Philosophical Studies" 1983, nr 43 (1).

Marzec L., *Interpoetyki korespondencji: figury uobecnienia, fikcjonalizacja i zakłócenia technologii obecności*, „Forum Poetyki" 2019, nr 18.

Matuszkiewicz K., *Self-reference in philosophical argumentation from the perspective of pragmatics*, „Filozofia Nauki" 2018, nr 26 (3).

Mąkowska J., *Myśleć poezją*, „Dwutygodnik" 2021, nr 311, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/9594-myslec-poezja.html, dostęp: 3.12.2021.

Mead G., *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska. Warszawa 1975.

Meillassoux Q., *Liczba i syrena, Rozszyfrowanie „Rzutu kości" Stéphane'a Mallarmégo*, przeł. P. Herbich, Warszawa 2019.

Merlau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 2001.

Metafiction, red. i wstęp M. Currie, New York 1995.

Michaels W.B., *Kształt znaczonego: od roku 1967 do końca historii*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2011.

Mitranka A., *Szlafrok mamy*, [w:] *Słynni i świetni. Antologia poetów wielkopolski*, red. M. Gierszewski i Sz. Kopyt, Poznań 2008.

Mizerkiewicz T., *„Co mówię?". O korekcji i współczesnym przeżyciu metatonicznym*, „Teksty Drugie" 2001, nr 6.

Mizielińska J., *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006.

Mochalska A., *Kacper Bartczak: Wiersze organiczne*, 2016, online: http://silesius.wroclaw.pl/2016/05/02/kacper-bartczak-wiersze-organiczne/, dostęp: 2.11.2020.

Morton T., *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Asthetic*, Cambridge – London 2007.

Morton T., *An Object-Oriented Defense of Poetry*, „New Literary History" 2012, nr 2.

Muca K., *Widoki, ludzie i zdarzenia (Natalia Malek, „Szaber")*, „ArtPapier" 2016, nr 5-6, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=298&artykul=5469, dostęp: 12.01.202.

Muca K., *Wyposażenie podręcznej studni (Barbara Klicka „nice")*, 2016, online: https://popmoderna.pl/wyposazenie-podrecznej-studni-barbara-klicka-nice/#, dostęp: 16.03.2019.

Mueller J., *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna*, „LiteRacje" 2003, nr 1.

Mueller J., *Mapa do Kratylandii*, „LiteRacje" 2004, nr 1 (3).

Mueller J., *Neolog [zamiast nekrologu]*, „Lampa" 2005, nr 2.

Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy, pod red. W. Browarnego, P. Mackiewicza i J. Orskiej, t. 1 (Kraków 2018) i 2 (Kraków 2019).

Nawarecki A., *Zoofilologia*, [w:] *Zwierzęta i ludzie*, pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2011.

Nawarecki A., *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, [w:] *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch paradygmatu antropocentrycznego?*, pod red. A. Barcz i D. Łagodzkiej, Warszawa 2015.

Niedziejko J., *Potrzeba uważności*, „czaskultury.pl” 2018, online: https://czaskultury.pl/czytanki/potrzeba-uwaznosci/, dostęp: 12.01.2021.

Niewiadomski A., *„Bio” Julii Fiedorczuk*, online: https://www.biuroliterackie.pl/ksiazki/bio-2-2/, dostęp: 1.01.2022.

Niewiadomski A., *Poezja jako terapia (nie)możliwa*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0294, [dostęp: 16.02.2019].

Niewiadomski A., *Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans badawczy*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4.

Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.

Nowacka S., *„Czy hurtownia może być świątynią?” (Natalia Malek, „Karapaks”)*, „Wizje” 2021, online: https://magazynwizje.pl/aktualnik/nowacka-malek/, dostęp: 5.02.2021.

Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce, pod red. A. Waligóry, Poznań 2021.

Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Nycz R., *Tekstowy świat*, Warszawa 1993.

Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

Nycz R., *Osoba w nowoczesnej literaturze. Ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

Nycz R., *Literatura: litery lektura*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia*, Kraków 2012.

Nycz R., *Zaangażowani, nierozumiali. Kilka uwag o młodej polskiej poezji współczesnej*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5.

O’Sullivan S., *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Basingstoke 2006.

Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa, pod red. K. Bazarnik, Kraków 2002.

Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.

Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender, red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora, Katowice 2002.

Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

Orska J., *Co to jest o’haryzm? Próba krytycznej rewizji pojęcia*, „Kresy” 1998, nr 3 (35).

Orska J., *W oficynie – recenzja „Powieki”*, „Odra” 1999, nr 5.

Orska J., *Uroda ruchów*, „Nowe Książki” 2004, nr 7.

Orska J., *Piosenki niekochanej*, „Odra” 2005, nr 9.

Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006.

Orska J., *Literatura i miłość*, „FA-art.” 2006, nr 3.

Orska J., *Woale pani Rollison albo o gejowskiej rewolucji kryminał*, „FA-art” 2008, nr 1.

Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.

Orska J., *Muzyka i zaangażowanie*, [w:] *Tajne bankiety*, pod red. P. Kaczmarskiego i innych, Wrocław 2014.

Orska J., *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.

Orska J., *Dlaczego wiersze poetek nie układają się w linie?*, „Mały Format” 2021, nr 10-12, online: http://malyformat.com/2022/01/dlaczego-wiersze-poetek-ukladaja-sie-linie/, dostęp: 2.01.2022.

Orska J., Jankowicz G., *Podwodne wydanie Pegaza. O wierszach Edwarda Pasewicza*, [w:] E. Pasewicz, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę*, Poznań 2010.

Ostaszewski R., *Yassowe improwizacje*, „Nowe Książki” 2006, nr 8.

Overwijk J., *Autopoietic system*, online: https://newmaterialism.eu/almanac/a/autopoietic-system.html, dostęp: 12.12.2021.

Owens C., *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*”, „October” 1980, nr 12-13.

Paczoska E., *W szkole Artura Sandauera: dwa rzuty oka*, [w:] *Artur Sandauer. Pisarz, krytyk, historyk literatury*, pod red. K. Hryniewicza i A. S. Kowalczyka, Warszawa 2014.

Parkitny M., *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

Partyga E., *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 10.

Pasewicz E., *Zabieganie o uwagę*, online: http://silesius.wroclaw.pl/2015/05/23/czym-jest-poezja-dzisedward-pasewicz, dostęp: 8.10.2019.

Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.

Pawlicka U., *Patrzeć jak gołąb w gnat*, „artPapier” 2013, nr 9, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=176&artykul=3769, dostęp: 17.02.2021.

Pawlicka U., *Polska poezja i nowe media po roku 2000*, [w:] *Polska poezja po roku 2000. Diagnozy – problemy – interpretacje*, pod red. T. Dalasińskiego, A. Szwagrzyk i P. Tańskiego, Toruń 2015.

Perloff M., *Frank O'Hara: Poet Among Painters*, Chicago 1997.

Perloff M., *Zróżnicowane czytanie*, przeł. T. Cieślak-Sokołowski, [w:] „Wielogłos" 2011, nr 1 (9).

Piaget J., *Strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1972.

Pietrych K., *O czym mówią zwierzęta (u) Szymborskiej*, [w:] *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*, pod red. J. Grądziel-Wójcik i K. Skibskiego, Kraków 2015,

Pióro T., *Frank O'Hara and the ends of modernism*, Warszawa 2013.

Pisarski M., *Granice teorii*, [w:] tegoż, *Wanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*, Kraków 2013.

Pisma teoretyczne niemieckich romantyków, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.

Podraza-Kwiatkowska, *Symbolika kreacji artystycznej*, [w:] tejże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.

Podraza-Kwiatkowska M., *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (Ze studiów nad poezją Młodej Polski)*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria 2, pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego, Wrocław 1974.

Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych, pod red. A. Stoffa, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, D. Brzostka, Toruń 2009.

Potrzebujemy nowych metafor. Rozmowa Darii Lekowskiej z Julią Fiedorczuk, „Czas Kultury" 2017, nr 2.

Pójście za Norwidem. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego za słowa łapie Anna Podczaszy, „Dziennik Portowy" 2000, nr 1.

Próchniak P., *Czasami jestem (czytając wiersz „McDonald's")*, [w:] tegoż, *Rachunek strat. Poezja – krytyka – lektura*, Kraków 2016.

Przybornik indywiduacji. Z Kacprem Bartczakiem rozmawia Andrzej Frączysty, „Mały Format" 2020, nr 3, online: http://malyformat.com/2020/03/przybornik-indywiduacji/, dostęp: 10.01.2021.

Przyboś J., *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959.

Quendler C., *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction*, Frankfurt 2001.

Rajewska E., *Kariera coveru*, [w:] *Kultura w stanie przekładu. Translatologia – komparatystyka – transkulturowość*, pod red. W. Boleckiego i E. Kraskowskiej, Warszawa 2012.

Rajewska E., *Od „Ryby" ku „Rybaczówkom". Bishop Barańczaka*, „Przestrzenie Teorii" 2016, nr 26.

Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, posł. S. Žižek, Warszawa 2007.

Renaut A., *Era jednostki. Przyczynek do historii podmiotowości*, tłum. D. Leszczyński, Wrocław 2001.

Ricoeur P., *Heidegger i problem podmiotu*, tłum. E. Bieńkowska, „Znak" 1974, nr 240.

Ricoeur P., *O sobie samym jako o innym*, tł. B. Chełstowski, Warszawa 2005.

Ricoeur P., *O interpretacji. Esej o Freudzie*, tłum. M. Falski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2008.

Rimbaud A., *Sezon w piekle. Iluminacje*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Międzyrzecki, Kraków 1980.

Rojek P., *Gniew, dźwigar, przyimki*, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/gniew-dzwigar-przyimki/, dostęp: 1.11.2021.

Rokicki J., *Ciało w koncepcji Michela Foucaulta*, [w:] *Kulturowe emanacje ciała*, pod red. M. Banaś i K. Warmińskiej, Kraków 2011.

Rorty R., *Filozofia a zwierciadło natury*, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.

Rosner K., *Dialog jako temat filozofii współczesnej: Buber, Gadamer, Habermas*, [w:] *Dialog. Idea i doświadczenie*, red. S. Kruszyńska, K. Bembennek, I. Krupiecka, Gdańsk 2011.

Ruch, nie zastyganie. Z Barbarą Klicką rozmawia Klaudia Muca, online: https://fragile.net.pl/ruch-nie-zastyganie-z-barbara-klicka-rozmawia-klaudia-muca/, dostęp: 10.01.2022.

Rudaś-Grodzka M., *Syrenizm: poezja Julii Fiedorczuk*, „Wielogłos" 2020, nr 5.

Rudnicki C., *Koncepcja aury immanentnej*, „Estetyka i Krytyka" 2013, nr 30 (3).

Rusinek W., *Pożegnanie z powieścią warsztatową? w polskiej krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, „Konteksty Kultury" 2012, nr 9.

Russell B., Whitehead A., *Principia mathematica*, Cambridge 1925.

Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

Salis P., *Varieties of anti-representationalism*, [w:] *Revisiting Richard Rorty*, red. P. Góis Moreira, Porto 2019.

Sandauer A., *O jedności treści i formy*, Kraków 1957.

Sandauer A., *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1971.

Sandauer A., *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982.

Sartre J.P., *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa i in., Warszawa 2007.

Sauerland K., *Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno*, przeł. A. Wołkowicz, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 7.

Schabio S., *Screens over Nothingness: Self-Reflection in Lady Mary Wroth's "Pamphilia to Amphilanthus"*, [w:] *Seeing and saying. Self-Referentiality in Britsh and American Literature*, red. D. Gohrbandt i B. von Lutz, Frankfurt am Main 1998.

Schopenhauer A., *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, t. I, przeł. J. Garewicz, oprac. J. Garewicz i H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 2002.

Sendyka R., *Nowoczesny esej: studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.

Sendyka R., *Od kultury „ja" do kultury „siebie". O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.

Shusterman R., *Somatoestetyka a problem ciało/media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, wybór, tłum. i oprac. W. Małecki, współpr. nauk. A. Chmielewski, Wrocław 2007.

Siemek M.J., *Transcendentalizm jako stanowisko epistemologiczne*, [w:] tegoż, *Filozofia, dialektyka, rzeczywistość*, Warszawa 1982.

Siemek M.J., *Marksizm jako filozofia*, [w:] G. Lukács, *Historia i świadomość klasowa. Studia o marksistowskiej dialektyce*, przeł. i wstępem poprzedził M. J. Siemek, przekład przejrz. K. Ślęczka, Warszawa 1988..

Simons M., *The Parliament of Things and the Anthropocene: How to Listen to 'Quasi-Objects'*, „Techné: Research in Philosophy and Technology" 2017, nr 21.

Skarga B., *Emmanuel Lévinas: kultura immanencji*, „Studia Filozoficzne" 1984, nr 28.

Skibińska M., *Lektura jako źródło cierpień. Autotematyzm i bohaterowie żywcem zaczytani we „Frankensteinie" Mary Shelley*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie" 2011, nr 51.

Skonieczny K., *W fabryce pragnienia. Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego teoria nieświadomego*, „Analiza i Egzystencja” 2012, nr 20.

Skucha M., *Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii queer*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5.

Skurtys J., *Czytanie Kopyta: o politycznej i estetycznej lekturze „poety zaangażowanego”*, „Literaturoznawstwo” 2012-2013, nr 1(2)-6(7).

Skurtys J., *„Okruchy, strachy”, króliku!*, „Wyspa” 2013, nr 2.

Skurtys J., *Sonata na cytozynę i trzy fałszywe białka. O mitobiologicznych szyfrach Edwarda Pasewicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 2.

Skurtys J., *O formę, czyli o wszystko*, „Biuro Literackie” 4.04.2016, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/o-forme-czyli-wszystko/, dostęp: 30.11.2021.

Skurtys J., *Podrzewne dla kanonu [Konrad Góra, „Nie”]*, „Przerzutnia”, online: http://pismoludziprzelomowych.blogspot.com/p/jakub-skurtys-podrzewne-dla-kanonu.html, dostęp: 13.10.2021).

Skurtys J., *Ania z Odczarowanego Ogrodu*, „Mały Format” 2017, nr 11, online: http://malyformat.com/2017/11/krytyka-negatywna-5-ania-odczarowanego-ogrodu/, dostęp: 5.11.2021.

Skurtys J., *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.

Skurtys J., *Cały inwentarz pojęć*, „Odra”, nr 10 (2019), s. 104.

Skurtys J., *Poetyckie debiuty dekady*, „Nowy Napis” 2019, nr 6, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-18/artykul/poetyckie-debiuty-dekady-6, dostęp: 20.06.2020.

Skurtys J., *Wiersz… i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*, Kraków 2021.

Skurtys J., *Wiersz niejedno zniesie*, „Biuro Literackie” 2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/wiersz-niejedno-zniesie/, dostęp: 15.12.2021.

Skurtys J., Malek N., *Powiązania*, „ArtPapier” 2017, nr 15-16, online: http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=330&artykul=6314, dostęp: 5.10.2021.

Sławek T., *Blisko ziemi. Kilka lekcji jeża*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” 2015, nr 1.

Sławiński J., *Teksty i teksty*, „Teksty” 1972, nr 1.

Sławiński T., *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

Sławiński T., *Metaliteratura*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988.

Sobolewska J., *Dźwięk wielokrotnie złożony*, „Nowe Książki" 2003, nr 1.

Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003.

Sosnowski A., *„Apel poległych": O poezji naiwnej i sentymentalnej*, „Kresy" 1993, nr 16.

Sosnowski A., *„Najryzykowniej"*, Wrocław 2007.

Sözmen B., *Relations and Moral Obligations towards Other Animals*, „Relations" 2015, nr 3.

Sözmen B., *The Problem of Non-Human Animals in Lévinasian Ethics and a Possible Corrective*, „Dialogue: Canadian Philosophical Review" 2015, t. 54, nr 4.

Spinoza B., *Traktat o uzdrowieniu rozumu*, [w:] tegoż, *Traktaty*, tłum. I. Halpern-Myślicki, Kęty 2000.

Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna, red. A. Warmbier, Kraków 2016.

Stachura P., *Automaty i tygrysy. Dzikość i skamieniałość figur retorycznych według de Mana*, [w:] *Siła komentarza. Romantyzmy literaturoznawców*, pod red. J. Borowczyka, W. Hamerskiego i P. Śniedziewskiego, Poznań 2011.

Stankiewicz E., *Poetyka i strukturalna lingwistyka*, [w:] tegoż, *Poetyka i sztuka słowa*, przeł. P. Wawryszko, Kraków 1996.

Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.

Stankowska A., *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy" w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*, Kraków 2019.

Staśko M., *Cyberpoeci gardzą awangardą*, „Opcje" 2015, nr 4 (101).

Staśko M., *Dycio Generator. O wariacyjności (w) poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Forum Poetyki" 2016, nr 4-5.

Staśko M., *Porozumialcy. O nowej poezji (cz. 2)*, online: http://archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/4016-porozumialcy-o-nowej-poezji-cz-2, dostęp: 17.12.2020.

Steiner P., *Enacting anti-representationalism. The scope and the limits of enactive critiques of representationalism*, „AVANT" 2014, nr 2.

Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

Stusek M., *Chwała słabym wierszom*, „Biuro Literackie" 11.01.2021, online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/chwala-slabym-wierszom/, dostęp: 10.12.2021.

Szajnert D., *Osoba w paratekstach*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

Szary-Matywiecka E., *Książka – powieść – autotematyzm (od „Pałuby" do „Jedynego wyjścia")*,Wrocław 1979.

Szary-Matywiecka E., *„Malwina", czyli głos i pismo w powieści*, Warszawa 1994.

Szczęsna E., *Cyfrowa semiopotyka*, Warszawa 2018.

Szopa K., *„Hemopoez(j)a". Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*, „Wakat" b.r., online: http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-biolingwistycznej-poezji-joanny-mueller/, dostęp: 1.02.2022.

Szopa K., *Dermografie: poetyka relacji. Wokół związków materii i języka w poezji Joanny Mueller*, „Praktyka Teoretyczna" 2013, nr 4 (10).

Sztafa K., *Fluks formuł*, [w:] „Mały Format" 07-08 2018, http://malyformat.com/2018/08/fluks-formul/, dostęp: 17.05.2020.

Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.

Śliwiński P., *Powrót smoka (w poezji miłosnej)*, [w:] tegoż, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.

Śliwiński P., *Polityczna, niepartyjna*, „Wielogłos" 2011, nr 1 (9).

Śmieja W., *Przeciw konstrukcjonistom. Teoria queer i jej krytycy*, „Przestrzenie Teorii" 2010, nr 13.

Śniedziewska M., *„wszystko zresztą można zrymować" – o świadomości ciała swojego wiersza*, „Nowy Napis" 2021, nr 112, online: https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-112/artykul/wszystko-zreszta-mozna-zrymowac-o-swiadomosci-ciala-swojego-wiersza, dostęp: 23.01.2022.

Śniedziewski P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.

Świeściak A., *Grzebalski i Pasewicz – rejestratorzy*, „Opcje" 2009, nr 1.

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

Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum polonistyczne" 2014, nr 2 (14).

Święch J., *Przekłady i autokomentarze*, [w:] *Polska myśl przekładoznawcza*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Kraków 2013.

Tabakowska E., *Co tłumaczy tłumacz? Myśl, język, kultura*, [w:] „Półrocznik Językoznawczy Tertium" 2016, nr. 182, tom 1.

Tabaszewska J., *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3.

Tabaszewska J., *Powtórzenia i przynależności. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wobec pamięci*, „Teksty Drugie 2017", nr 2.

Tarski A., *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Warszawa 1933.

Taylor Ch., *Samointerpretujące się zwierzęta*, [w:] tegoż, *Filozofia podmiotu. Fragmenty filozofii analitycznej*, wstęp J. Górnicka-Kalinowa, Warszawa 2001.

Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. różni, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.

Telicki M., *Modalność aporetyczna. Wokół jednego wiersza Piotra Sommera*, „Przestrzenie Teorii" 2013, nr 19.

Tercz J., *Krytyka czystej nieświadomości: Kilka uwag o wpływie filozofii Kanta na „Anty-Edypa" Deleuze'a i Guattariego*, „Praktyka Teoretyczna" 2018, nr 2 (28).

Teubner G., *Recht als autopoietiscches System*, Frankfurt am Main 1989.

Tomicki G., *Po obu stronach lustra. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, Szczecin 2015.

Trop w trop. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow, [w:] „Strony" 1997, nr 5-6.

Trusewicz M., *Między językowym lapsusem a soczystym klapsem (Łucja Kuttig/Łukasz Kaźmierczak: „Agresty")*, „ArtPapier" 2020, nr 393, online: http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=393&artykul=7883, dostęp: 11.01.2022.

Trusewicz M., *Fałdowanie, krzepnięcie (Natalia Malek, „Karapaks")*, „ArtPapier" 2021, nr 7, online: http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=414&artykul=8352, dostęp: 10.04.2021.

Trzeciak K., *Posągi i utopie. Rzeźba jako metafora nowoczesnej formy artystycznej, podmiotowości i politycznej wspólnoty*, Kraków 2018.

Trzeciak K., *Wiersz, czyli sytuacja rzeźbiarska. O materialności „Kordu" Natalii Malek*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2018, nr 1 (11).

Tworak Z., *Kłamstwo kłamcy i zbiór zbiorów: o problemie antynomii*, Poznań 2004.

Tylko gdy się śmieję. Z Martą Podgórnik rozmawia Bartosz Sadulski, „Odra" 2011, nr 3.

Umińska B., *Róg Szymonowica, sławnego lwowianina, i Śmierci, przesławnej ziemianki*, „Res Publica Nowa" 2000, nr 1-2.

Voegelin E., *Nowa nauka polityki*, przeł. i wstępem opatrzył P. Śpiewak, Warszawa 1992.

Waligóra A., *Finał „Imiesłowów". Interpretacja wiersza ***[Razić, urazić, porazić, wrazić…] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015.

Waligóra A., *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller)*, [w:] *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, pod red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowskiej i E. Sołtys-Lewandowskiej, Kraków 2018.

Waligóra A., *Poezja anestetyczna – „nice" Barbary Klickiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33.

Waligóra A., *Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki*, „Forum Poetyki" 2019, nr 15-16.

Waligóra A., *Poeci, afekty i miejsca wspólne, czyli „In Memory of My Feelings" Franka O'Hary i „Cover" Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie autotematycznej*, „Forum Poetyki" 2019, nr 17.

Waligóra A., *Ja tłumaczę – Ja piszę? O przekładzie wierszy autotematycznych*, „Porównania" 2020, nr 1 (26).

Waligóra A., *Kilka uwag o opisie autotematycznym. „Wiersz (Trackless)" Andrzeja Sosnowskiego w perspektywie filozofii języka*, „Forum Poetyki" 2020, nr 20.

Waligóra A., *Dwa ciała poety. Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego lektura performatywna*, „Przestrzenie Teorii" 2021, nr 1 (35).

Waligóra A., Bartczak K., *Świadomość wersu*, „Forum Poetyki" 2021, nr 25.

Warmbier A., *Tożsamość, narracja i hermeneutyka „siebie". Paula Ricoeura filozofia człowieka*, Kraków 2018.

Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.

Werner A., *Człowiek, literatura i konwencje*, [w:] tegoż, *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, Warszawa 1965.

Węgrzecki A., *Scheler*, Warszawa 1975.

White H., *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore-London 1993.

White J.J., *The semiotics of the Mise-en-Abyme*, [w:] *The Motivated Sign: Iconity in Language and Literature*, red. M. Nänny, O. Fischer, Amsterdam – Philadelphia 2001.

Wiaderny J., *Refreny traumy. O piosenkach Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego*, „Tekstualia" 2018, nr 2.

Wicher C., *Pożywne linie*, „Mały Format" 10/2017, online: http://malyformat.com/2017/10/pozywne-linie/, dostęp: 2.11.2020.

Wieczorek K., *Dwie filozofie spotkania*, Katowice 1990.

Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.

Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego, pod red. P. Śliwińskiego, Poznań 2010.

Wierzba A., *Powtarzanie za Tarankiem. Zapiski redaktora „repetytorium"*, [w:] M. Taranek, *repetytorium*, internet/Kraków 2013.

Wierzba A., *Raport z oblężonej bani (1)*, online: http://archiwum.ha.art.pl/komentarze/2958-arkadiusz-wierzba-raport-z-oblezonej-bani-1.html, dostęp: 20.11.2020.

Więcławik P., *Antropologia filozoficzna Maxa Schelera: jej geneza, przedmiot i metoda*, „Folia Philosophica" 1998, t. 16.

Winiarski J., *Słodka i bolesna*, „Odra" 2009, nr 3.

Winiecka E., *„Maszyna do lodu"*, „Czas Kultury" 2006, nr 5-6.

Witczak K., *O „rodzeniu się" poezji w twórczości Joanny Mueller*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2018, nr 33 (53).

Witosz B., *Tekst a/i dyskurs w perspektywie polskiej tradycji badań nad tekstem*, [w:] *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Wrocław 2009.

Wojtysiak J., *Słownik terminów filozoficznych*, [w:] A. B. Stępień, *Wstęp do filozofii*, Lublin 2001.

Wołowiec G., *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999.

Woźniak M., *Poezja ośmielonej fizjologii*, „Dwutygodnik" 2017, nr 214, online: https://www.dwutygodnik.com/artykul/7256-poezja-osmielonej-fizjologii.html, dostęp: 6.06.2021.

Wszyscy introwertyczni mężczyźni idą do wywiadu. Z M. Świetlickim rozmawia A. Wiedemann, „Czas Kultury" 1993, nr 6, s. 65.

Zając A., *Światło rozgaszone do białości. Poet(e)ologia Tomasza Pułki – uwagi wstępne*, „Mały Format: 2017, nr 7-8, online: http://malyformat.com/2017/08/swiatlo-rozgaszone-do-bialosci-poeteologia-tomasza-pulki-uwagi-wstepne/, dostęp: 12.12.2020.

Ziomek J., *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1986, nr 77/4.

Żabnicka J., *Nabrać ochoty*, „Czas Kultury" 2011, nr 6.

Żółkiewski S., *Modele literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju,* [w:] *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971.

Żurek Ł, *To samo rozpocząć od nowa (recenzja Szczepana Kopyta „konfetti")*, „8. Arkusz Odry" 2021, nr 9, online: http://8arkusz.pl/index.php/2021/10/13/lukasz-zurek-to-samo-rozpoczac-od-nowa-rec-sz-kopyt-konfetti-09-2021/, dostęp: 10.01.2022.