

Pamiętnik Literacki 2014, 4, s. 230-237



Poezja, przełom i bumerang

Katarzyna Rdzanek

**Rec.: Anna Kałuża, Bumerang. Szkice o polskiej poezji
przełomu XX i XXI wieku. Wrocław 2010**

KATARZYNA RDZANEK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

POEZJA, PRZEŁOM I BUMERANG

Anna Kałuża, BUMERANG. SZKICE O POLSKIEJ POEZJI PRZEŁOMU XX I XXI WIEKU. Wrocław 2010. Biuro Literackie, ss. 276.

Co jest największym osiągnięciem poezji ostatnich dziesięcioleci? Na to pytanie spodziewałam się odpowiedzi po lekturze studium Anny Kałuży. Intrygujące okazało się już samo wyznanie autorki we wstępie do omawianej publikacji. Kałuża pisze, że swoje rozważania wokół poezji skoncentrowała głównie na tekstach „progresywnych”, czyli „takich, które sprawiły, że poezja polska dokonała pewnego skoku i nie jest w tym samym miejscu, w jakim była przed 1989 rokiem” (s. 5). I dalej badaczka konstatuje: „Tytułowy bumerang jest metaforą określającą związki między komentarzem krytycznoliterackim a wierszami. Oznacza on gest negatywny: wszystko, tylko nie »przyjacielskie« podejście do tekstu, uwy puklające wieloaspektowość znaczeń i mnogość sensu. Zamiast tego chciałabym zaproponować komentarz wyjasniający jedno stanowisko, wynikające ze strategii artystycznej realizowanej przez autora i uzasadnione przyjętą przeze mnie linią problemową” (s. 6). W tej operacji wiersz „stanowi funkcję procesów estetyczno-kulturowych” (s. 6). Już na samym początku lektury można mieć wątpliwości. Autorka nie dookreśla, co kryje się za użytymi przez nią enigmatycznymi sformułowaniami. A zatem już w trakcie czytania wstępu, który jest próbą wytłumaczenia się z takich a nie innych egzemplifikacji literackich oraz przyjętych założeń

badawczych, narzucają się istotne pytania: co to znaczy, że „polska poezja dokonała pewnego skoku”, a wiersz „stanowi funkcję procesów estetyczno-kulturowych”? I o jakiej tu funkcji w ogóle mowa? Niepokojące mnie sformułowania implikują ponadto pytanie najzupełniej zasadnicze w rozważaniach nad materią wierszy: czym jest dla Kałuży poezja, która „stanowi funkcję procesów estetyczno-kulturowych”? Jakie presupozycje kryją się za takim stwierdzeniem, a w konsekwencji: jaką wizję poezji reprezentuje badaczka? Skłaniam się ku podejrzeniu, że stawiając takie tezy głosi ona potrzebę nie tyle poezji dającej suwerenne świadectwo, ile poezji tendencyjnej, ilustrującej „procesy estetyczno-kulturowe”. Czy, innymi słowy, Kałuża zwalcza tezę o autonomii sztuki?

Również tytułowy bumerang wraz z przypisaną mu funkcją budzi wątpliwość. Nie można bowiem nie skojarzyć tytułu z Arystotelesowską techniką argumentacji, która polega na odparciu zarzutów przeciwnika poprzez skierowanie ich przeciw niemu. Dlatego też zastanawiam się nad trafnością metafory zastosowanej przez badaczkę...

Omawiane studium obejmuje kilkadziesiąt artykułów pogrupowanych w cztery nadrzędne części: *Pop i kultura masowa*, *Przeszłość*, *Ciało*, *Podróże*, z których każda dzieli się na mniejsze części-rozdziały, zawierające po kilka szkiców-podrozdziałów. Książkę tę da się czytać na dwa sposoby: linearnie lub fragmentarycznie, gdyż każdy kolejny podrozdział, mimo zauważalnych związków z poprzedzającymi, zachowuje niezależność. Zresztą większość spośród zamieszczonych tu tekstów była opublikowana już znacznie wcześniej, o czym możemy dowiedzieć się z dołączonego wykazu pierwodruków.

Pierwszą część książki otwiera wprowadzający szkic, w którym Kałuża traktuje historię parafraz obrazu Leonarda da Vinci *Mona Lisa* jako „uniwersalne streszczenie przygód innych dziedzin sztuki” (s. 11), w tym poezji. Obraz ten to dzieło, które reprezentuje swoiste uwikłanie w kulturę popularną, poczynając od Marcela Duchampa (domalował on wąsy *Monie Lisie*), poprzez Andy’ego Warhola (który podkreślił użytkowy charakter dzieła sztuki), po kulturę lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy to „Neopopartowa *Mona Lisa* Petera Maksa z 1992 roku zapowiada coraz większą uległość sztuki wobec mieszczańskich gustów” (s. 9). Przywołując te przykłady autorka pisze o rozmaitych sposobach pojmowania sztuki w ogóle. Zwraca uwagę, iż „Poeci debiutujący po roku 1989 wchodzili w coraz ściślejsze układy z popem [...]” (s. 11). Nie jest dla mnie do końca jasne, jak Kałuża rozumie stosowane przez siebie pojęcia: „pop”, „kultura popularna”, „kultura masowa”. Niestety, ale problem różnic między tymi zjawiskami nie jest wyrażony *explicite*, co odczytuję jako poważne uchybienie. Wymienione sformułowania badaczka traktuje na ogół synonimicznie, mimo że tytuł rozdziału (*Pop i kultura masowa*) na to nie wskazuje.

Kałuża stawia pytanie o „działania [...] autorów poezji po roku 1989” (s. 12), chcących uchronić wiersze przed popularyzacją, estetyzacją i mitologizacją. Wśród tych poetów pojawia się legenda pokolenia „bruLionu” – Krzysztof Jaworski. Sugerując, że w tomie *Czas triumfu gołębi* autor ten próbuje przewartościować kulturę popularną i dlatego m.in. używa języka potocznego, z którym łatwo się utożsamić, badaczka wyznaje: „Nie chodzi mi o zażnaczenie antypoetyckiego odcienia tworzonych przez niego [tj. Jaworskiego] obrazów, a raczej o ich pospolitość – o to, że zostały wzięte z wyobraźni masowej i przeniesione w rejon narzucający kontekst indywidualistyczny” (s. 16). Dowodzi dalej, iż „Jaworski tak konstruuje swój podmiot, aby pokazać, że Ja rzadko bywa zindywidualizowane: jego wybory i komentarze, język i kombinacje obrazów są zawłaszczane przez wyobraźnię zbiorową” (s. 18). W tej interpretacji poezja Jaworskiego nie jest niczym więcej niż *exemplum* myśli socjologicznej przywołanej przez Kałużę za Zygmuntem Baumanem: „ludzkie ja staje się jednostką reprodukcją świat społeczny”¹. Tradycyjny model liryki postrzeganej jako bez-

¹ U. Beck, *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Przeł. S. Cieśla. Warszawa 2002. Cyt. za: Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2006, s. 210.

pośrednia ekspresja podmiotu indywidualnego zostaje porzucony. A przecież możliwe jest inne odczytanie: twórca *Czasu triumfu gołębi* – oraz skonstruowany przez niego podmiot – rzeczywiście gra elementami kultury masowej, ale właśnie dzięki temu gestowi paradoksalnie ocala własną indywidualność.

Co więcej, do podobnych wniosków zachęca wywód Kałuży i użyte w nim sformułowania, które niejako dekonstruują wstępną tezę autorki o „zawłaszczaniu [poezji] przez wyobraźnię zbiorową”. Pisze np. badaczka: „strategią poetycką Jaworskiego rządzi seria zawiązań i zerwań”, i zauważa, że w wierszach takich, jak *O idei równości* i *Kameraden* poeta powołuje się na „poczucie solidarności wspólnoty” (s. 17), z której sam występuje, usuwa się, zajmuje miejsce osobne. Jaworski przypomina wydarzenia polityczne (stan wojenny), a także religijno-obyczajowe (jasełka), tworzy tym samym płynne sekwencje, które zostają zakłócone przez końcową prowokacyjną konstatację. Nazwanie lodówki Towiańskim, bo o teźże konstatacji mowa, to w opinii Kałuży, po pierwsze, drwina z hasel narodowych, po drugie – znak „schwywania świadomości w pułapkę zbiorowości”, a zarazem „podjęcie gry z kapitalistycznym konsumpcjonizmem i wiarą w dobrobyt: lodówka jest zepsuta i ma na imię Towiański – razem stanowią komplet, który kompromituje i kapitalizm, i narodowe hasła” (s. 18).

Zdaniem Kałuży, „działania [...] Jaworskiego polegały na oczyszczeniu pola, na stworzeniu dogodnych warunków do dalszych ruchów” (s. 5). Można by wszakże zapytać, jakie konkretnie „działania” autora *Hiperrealizmu świętokrzyskiego* ma badaczka na myśli oraz jak wpisują się one w proces „oczyszczenia pola”. I co właściwie znaczy wyrażenie „oczyszczenie pola” (które *nb.* adekwatnie reprezentuje zbyt uproszczony chwilami styl autorki)? Być może, chodzi o to, że kultura popularna „stała się odniesieniem modyfikującym artystyczne strategie awangardowo-lewicowe w poezji”? (s. 20). Ale czy działanie oczyszczające można rozumieć jako „prowokacyjne badanie granic pewnych powszechnych sądów” (s. 18)? Autorka w następujący sposób rekapitułuje swoje rozważania: „W tekstach Jaworskiego mamy [...] do czynienia z próbą uderzenia w estetyzacyjne procesy, które natrafiają tu na opór w postaci konwencji antyestetycznej, groteskowej i komicznej, co więcej – wiersze te w ogóle neutralizują wartości tworzone w ramach tradycyjnej estetyki” (s. 28). Można się z tym wnioskiem zgodzić, jeśli dodamy, że antyestetyzm to również jedna z odmian estetyzmu i że Jaworski to poeta przewrotnej estetyzacji, umiejętnie operujący wyobrażeniami kultury masowej, aby uchronić własną indywidualność.

W szkicu *Estetyczna autonomia poezji: krytyka kultury masowej* trudno nie odczuć szczególnego subiektywizmu piszącej. Kałuża jednoznacznie dokonuje tu podziału poetów na dwie grupy: tych, którzy – jej zdaniem – podtrzymują status poezji jako sztuki wysokiej i elitarnej (Adam Zagajewski, Julia Hartwig, Zbigniew Herbert), oraz tych, którzy mają znacznie bardziej zawiłe relacje z kulturą popularną. Do tych ostatnich zalicza m.in. Tadeusza Różewicza. Według niej autor *Niepokoju* prowadzi na kartach książki *Kup kota w worku* (*work in progress*) batalię z wyobraźnią masową. Badaczka gani go za przyjętą postawę wobec kultury popularnej: „To, co robi (poetycko, literacko), staje się kalką postdadaistycznego, komikowego pisania. Strategia Różewicza, być może jakoś skuteczna w latach 60., wobec przemian strategii kultury masowej pozostaje w ramach wyznaczonych przez tę kulturę i dlatego nie może dokonać żadnego wyłomu w systemie, technika poety to przestarzałe środki obronne. Dzieje się tutaj raczej coś innego: autor *Szarej strefy*, afirmując zdolność poezji do kwestionowania samej siebie, »przebóstwił« zasady swojego pisania i dlatego ten rodzaj krytyki popu okazał się kompletnie nieskuteczny” (s. 49). Kałuża sugeruje, że Różewicz stał się zakładnikiem kultury masowej, a jej przejawy w książce *Kup kota w worku* są przede wszystkim oznaką „coraz silniejszego resentymentu poety”. Uzasadnia to jego uczuciem dezorientacji w świecie, „którego się nie rozumie i nie akceptuje, ale który trudno po prostu odrzucić” (s. 48). Wypada wyrazić wątpliwość, czy faktycznie, jak twierdzi autorka, krytykowanie popu przez Różewicza jest nieskuteczne – na tyle, że obraca się przeciwko poecie?

„Wyjątkowo trudny, fascynujący przypadek” – tak pisał Piotr Śliwiński o Różewiczu,

który, jego zdaniem, „jest zapewne najbardziej poruszającym poetą ostatnich lat”². Teksty autora *Szarej strefy*, jak stwierdził krytyk, „określiły miarę możliwości poetyckich, dały odpowiedź na pytanie, jak być poetą dzisiaj. Odpowiedź, dobrze już znana, zawiera takie składniki jak: aktualność, realizm, wyrzeczenie się złudzeń co do znaczenia wypowiedzianych słów i prób zaczarowania rzeczywistości”³. Z pewnego punktu widzenia wybory poetyckie Różewicza interpretować można zatem jako rezultat starań zmierzających do uniknięcia pułapki, która jest przysłowiowy „kot w worku”. Nie bez powodu stwierdza Halina Filipowicz, że poezja Różewicza „otwiera się na chaos, pośpiech i banalność nowoczesnego świata. Zamienia się w przypadkowy skład prefabrykowanych zwrotów”⁴. Poeta kpi sobie z języka internautów, dziennikarzy, polityków i filozofów, a przy tym nie jest wcale zgorzkniały, jak sugeruje Kałuża. W efekcie w swojej propozycji poetyckiej Różewicz obnaża prawdę o funkcjonujących dyskursach, w których „proces zanikania mowy polskiej kurwa został przyspieszony”⁵.

Myślę, że tworząc w taki sposób, poeta osadza się blisko nurtu zwanego banalizmem. W kompendium Przemysława Czaplińskiego i Piotra Śliwińskiego znajdujemy następującą charakterystykę owego zjawiska: „Jego przedstawiciele mieliby zajmować się – celowo, z pełną świadomością – opisywaniem tego, co w ich własnym życiu, życiu pokolenia, do którego należą, zdecydowanej większości ludzi egzystujących wokół, zwyczajne, pospolite, nudne i czego nie da się przeniecować, ożywić ani ubarwić za pomocą fabuły, świętości czy piękna [...]. Dunin Wąsowicz określi banalizm jako »honorowe wyjście z sytuacji«, sytuacji kryzysu opowieści i tych zadań literatury, których spełnianie nie może być już niczym innym, jak tylko – świadomą lub mimowiedną – parodią niegdysiejszych wzlotów. Chodzi więc, mówiąc krótko, o autentyczność, o wydobycie polskiej literatury z dziedziny pobożnych życzeń i wprowadzenie jej na grunt pewnych rzeczywistych doświadczeń”⁶. Tomasz Bocheński, oceniając wysiłek artystyczny Różewicza napisał na łamach „Teatru”: „Widzę w książce *Kup kota w worku* intelektualne poszukiwanie form, które odróżniają Różewicza od apologetów wymieszania niskiego z wysokim. Poprzez parodię, ironię, satyrę, dowcip, dydaktyczne wskazanie Różewicz chce oddzielić się od innych artystów śmietnika”⁷. Komentarzem niech staną się słowa utworu *Credo*, w którym poeta dokonuje *quasi*-konfesji:

pochylony nad mętłą
gnuśną pełną odchodów
rzeką życia
próbuję

czerpę z morza mowy
przelewam sto razy
z próżnego w puste
przesiewam piasek słów
zmęczony zasypiam
[.]
budzę się z grudką
błota w zaciśniętej dłoni⁸

² P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 154.

³ *Ibidem*.

⁴ H. Filipowicz, *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Przeł. T. Kunz. Kraków 2000, s. 20.

⁵ T. Różewicz, *przyj dziewczę przyj*. W: *Kup kota w worku (work in progress)*. Wrocław 2008, s. 7.

⁶ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 334.

⁷ T. Bocheński, *Różewicz w worku*. „Teatr” 2011, nr 12, s. 10.

⁸ T. Różewicz, *Credo*. W: *Kup kota w worku (work in progress)*, s. 90–91.

W tym na pozór łatwym wyznaniu poety odnajdujemy wątpliwość, którą świetnie wyraził Bocheński: „czy napisałem »Piekło nowoczesne«, ja, poeta dantejski? Może nie wydobyłem się przy pomocy formy z piekła nierealności? Może coraz bardziej podobny jestem do wielu innych nowoczesnych artystów, również tych, których parodiuje?”⁹ Kałuża tymczasem idzie dalej i stawia dość brawurową tezę: „Niezamierzonym efektem [poczyznań artystycznych Różewicza] jest parodia samego siebie [...]”. Innymi słowy, zarzuca poecie to, że nie potrafi on zapanować nad materią pisanych przez siebie wierszy. Tezę tę popiera następującą interpretacją: „tekst *przyj dziewczę przyj*, którego jednym z podmiotów piszących jest [...] młoda dziewczyna, licealistka notująca w swoim pamiętniku różne uwagi, przynosi atak na skomercjalizowany świat sztuki, ale można odnieść wrażenie, iż jedyną wadą tego świata jest to, że nie ma w nim miejsca na Różewicza”. Uważa również, że tekst ten „stanowi swoisty demontaż montażu, którego efektem jest rozsypujący się, bałaganiarski i tandetny język, odzwierciedlający pustkę, bylejakość i zorientowanie jedynie na szybkość informacji dzisiejszego świata” (s. 49). Radykalizm interpretacji Kałuży wynika m.in. z pominięcia elementu humoru, na który zwraca uwagę Bocheński: „Jego [tj. Różewicza] workowata książka przeznaczona jest raczej dla tych, którzy jeszcze zachowali resztki formy i potrafią śmiać się ze współczesnego, powszechnego bezformia”¹⁰.

Druga część omawianej pracy dotyczy tematu przeszłości. Już we wstępie do tej części Kałuża sygnalizuje problemy, które zostały sformułowane przez wielki modernizm. Przede wszystkim – przeszłość jako początek (pełnia, prawda, źródło) wraz z jej ujęciem ambiwalentnym, rozumianym jako zjawisko nawiedzające teraźniejszość i podkreślające „porażkę człowieka nowoczesnego” (s. 62). Kolejny problem to uwikłanie poezji w historię polityczną, „która traumatycznie naznacza życie jej uczestników” (s. 62). W pierwszej dekadzie wieku XXI wzrosło zainteresowanie tematem czasu minionego w poezji polskiej. Taką problematykę odnajduje autorka w książkach Jacka Dehnela, Tomasza Różyckiego i Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Jakkolwiek jej wizja rozumienia przeszłości przez wymienionych twórców jest sugestywna i przekonuje doborom przywołanych argumentów poetyckich, to zabrakło, moim zdaniem, odniesienia do istotnych spostrzeżeń Śliwińskiego, który napisał:

„Wydawało się zrazu, że po transformacji dialog z tradycją stał się niekonieczny. Ani podtrzymywanie wątków obecnych w przeszłości, ani ich gwałtowne zwalczanie w imię wartości dopiero odkrywanych nie stanowiło wytycznej postępowania młodych twórców. W wierszach-manifestach (Marcina Świetlickiego, Miłosza Biedrzyckiego i innych) do głosu doszło przekonanie, że tradycja utraciła swój obowiązujący charakter, przestała być oczywistym odniesieniem, źródłem inspiracji, matrycą i wzorem, nie stając się zarazem wrogiem. Pamięć zbiorowa, utożsamiana z dziedzictwem kultury, zastępowana była pamięcią autobiografii, szukaniem oparcia we własnym doświadczeniu piszącego, początkowo skupioną wokół »momentów osobliwych« w życiu ludzkim, nawiązującą do modernistycznych kłopotów z tożsamością, później zaś (w tekstach Andrzeja Sosnowskiego) rezygnującą z takiego podejścia na rzecz palimpsestowej wizji człowieka. Nastąpiło u p r y w a t n i e n i e czasu i ostre niekiedy odcięcie go od doświadczeń wspólnotowych. W ten sposób tradycja jawi się raczej jako osobista n o s t a l g i a niż kod służący porozumiewaniu się jakiegokolwiek wspólnoty”¹¹.

Te słowa mogą stać się komentarzem choćby do wierszy Tomasza Różyckiego. Lektura *Kolonii* jest nieodwołalnie apologią czasu dzieciństwa, rodziny, państw Europy Wschodniej... Apoteozie tej stale towarzyszy, co podkreśla Kałuża, metafizyczny niepokój, poczucie zagrożenia, oddane „czarującym językiem”. Ma on – według niej – za zadanie skompromitować posagowość dzieła sztuki, by uzmysłowić, że istnieje coś „nieprzedstawialnego” i „nie-

⁹ Bocheński, *op. cit.*, s. 11.

¹⁰ *Ibidem*, s. 9.

¹¹ Śliwiński, *op. cit.*, s. 22.

wyraźnego” (s. 83). To prawda. Zupełnie nie rozumiem tylko stanowiska badaczki – razi ją „zabawa z figurą poety: tom ma wewnętrznego autora, który komentuje historię swojego pisania i tworzy zmitologizowany autoportret”. Jej zdaniem, ta „metatekstowość przesądziła o porażce Różyckiego w *Koloniach*” (s. 81). O jakiej porażce mówi tak arbitralnie autorka omawianej książki? Ponownie nie uzyskuje odpowiedzi. W sukurs przeto przywołam słowa Śliwińskiego z 2007 roku: „Różycki [...] jest dziś głównym kandydatem do tytułu poety poetów, cieszącego się talentem niewątpliwym i popularnością prawdziwą (czyli niesprowadzalaną do niszy koneserów i samych twórców)”¹².

Część dotycząca ciała zapowiadała się jako jeden z lepszych fragmentów książki. Szczególnie wiele uwagi poświęciła w nim autorka kwestii „wyzwolenia seksualności” (s. 125), odwołując się do prac znanych teoretyków kultury jak: Michel Foucault, Herbert Marcuse czy Anthony Giddens, by w tym kontekście rzucić okiem na polską powojenną poezję, a następnie zając się już poezją tworzoną po 1989 roku. Cel, jaki postawiła sobie Kałuża, to ukazanie ważnych zmian w postrzeganiu i konceptualizacji ciała. Jest przekonana, że tego rodzaju przewartościowania reprezentuje poezja Tadeusza Dąbrowskiego. Ale jej przekonanie nie koresponduje z argumentacją. Być może, kwestia została przez badaczkę nietrafnie zwerbalizowana. Kałuża pisze: „problem, z jakim mamy do czynienia w książce Dąbrowskiego, polega nie tyle na próbie podjęcia i rozwiązywania skomplikowanych kwestii związku religii i poezji w świecie kultury masowej, ile na ich »zawieszaniu«, neutralizowaniu, przyległym powtarzaniu”. W konsekwencji rekapitułuje rozważania następująco: „W gruncie rzeczy nie wiadomo, czy religia nie jest tu wykorzystana w bardzo prosty, trywialny sposób: dla wzmocnienia pozycji *ego*, które dzięki temu może odróżnić się od zwierząt i kobiet” (s. 152). Zastanawia w tym (i nie tylko w tym) miejscu styl pisania Kałuży. Wszak to pozbawione treści, ogólnikowe formuły, które nic nie znaczą i nie wnoszą, bo cóż mówią słowa „skomplikowane kwestie związku religii i poezji...”? Poza tym wypada wytknąć autorce, że ujmuje opinię interpretacyjną w formie pytania.

Znamienne, że wątki religijne pojawiają się w poezji Dąbrowskiego wraz z intensyfikacją doznań cielesnych (nie tylko seksualnych) i z cierpieniem. W efekcie tworzy się napięcie, przypominające opozycję, którą karmiła się poezja metafizyczna. Za Jerzym Madejskim pisze o tym w interesującym szkicu Marzena Woźniak-Łabieniec, która, zajmując się zagadnieniem cielesności w poezji Dąbrowskiego, wskazuje: „Doświadczenie ciała jest, poprzez intensyfikację pozytywnych doznań, przedsmakiem nieba, do którego nie ma innego dostępu. Nie ma także innej możliwości wyobrażenia sobie zapowiadanego w *Biblii* apogeum szczęścia, jak poprzez odniesienie do tego, co dla człowieka uwięzionego w ciele poznawalne”¹³. W istocie, doświadczenie ciała implikuje sferę *sacrum*, podobnie zresztą jak u Rafała Wojaczka. W obydwu przypadkach ucieczka podmiotu w kobiece ciało przyjmuje charakter transgresyjny. Sformułowane na marginesie rozważań o poezji autora *Sezonu* uwagi Pawła Dybla dotyczące cielesności posłużyć mogą również w tym miejscu za dyskursywny komentarz do poetyckiej praktyki Dąbrowskiego. Dybel w swoim zajmującym artykule pisze o odczuwaniu „zespoleń każdym porem skóry”, które rodzi „pragnienie innej nagości mistycznej”¹⁴. Ta interpretacja przekonuje mnie bardziej niż interpretacja Kałuży, która konstatuje: „Wydaje się, że wątki religijne potrzebne są Dąbrowskiemu przede wszystkim do stworzenia efektu erotycznej satysfakcji” (s. 150).

Zamykającą książkę część *Podróże* przynosi grupę tekstów odsłaniających w ciekawy

¹² *Ibidem*, s. 287.

¹³ M. Woźniak-Łabieniec, *Prezentacje cielesności w poezji Tadeusza Dąbrowskiego*. W zb.: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Łódź 2010, s. 277–278. Zob. też J. Madejski, *Dojrzewanie do siebie*. „Pogranicza” 2005, nr 6, s. 95.

¹⁴ P. Dybel, *Młot i ciało: dwa sprzeczne zeznania*. „Nowy Wyraz” 1977, nr 5, s. 74.

sposób peregrynacji podmiotów w poezji m.in. Miłosza Biedrzyckiego, Adama Zdrodowskiego i Grzegorza Wróblewskiego. Kałuża wyznaje: „Metafora podróży stanowi przede wszystkim wyzwanie dla możliwości języka i wiersza, związane nie tylko – jak sądziliśmy w zgodzie z postkolonialną refleksją – z kategoriami inności, różnicy, wielokulturowości, tożsamości lokalnej oraz indywidualnej, ale także – i to będzie mnie szczególnie interesowało – z formami ekspresji i przedstawienia” (s. 181). Tym, co zwraca uwagę w tej części pracy, jest błyskotliwie i rzetelnie przeprowadzona przez badaczkę analiza wariantów wiersza *Z wysokości* Marcina Senddeckiego. Kałuża przekonująco sugeruje, że wszelkie wprowadzone przez poetę zmiany w kolejnych wersjach tego utworu miały przynieść „efekt poruszenia przestrzeni” (s. 249). Taka interpretacja jest możliwa, jeśli odrzucimy podejście neoawangardy lat siedemdziesiątych i „ujednocimy ze sobą przedstawienie tego, co znajduje się w wierszu, z przedstawieniem wiersza jako przedmiotu” (s. 249).

Casus studiów krytycznych obarczony jest ryzykiem stronniczej selektywności. Tak też jest w tej sytuacji. Badaczka skupiła się na wybranych autorach i książkach, pomijając prace nierzadko, moim zdaniem, ważniejsze. Zabrakło omówień twórczości Romana Honeta, Ewy Sonnenberg, Adama Wiedemanna, Agnieszki Wolny-Hamkało czy Katarzyny Zdanowicz-Cyganiak. Niemniej publikacja Kałuży to obszernie studium świadczące o bogatej wiedzy historycznoliterackiej. Podporządkowując jednak tę wiedzę czterem podstawowym zagadnieniom – „pop i kultura masowa”, „przeszłość”, „ciało”, „podróż” – badaczka narzuciła sobie klucz interpretacyjny i zubożyła problematykę własnych odczytań. W efekcie przyjęta perspektywa pozbawiła autorkę możliwości spojrzenia z szerszej perspektywy na analizowane wiersze, a co za tym idzie – na polską poezję w ogóle. Strukturalizacja tematyczna książki przeobraziła wywód Kałuży w proste odzwierciedlenie dominujących dyskursów. Korzysta ona m.in. z dorobku psychoanalizy, antropologii, filozofii kultury. Odwołuje się do krytyki feministycznej (pisząc o poezji Podgórnika) oraz postkolonialnej (w przypadku wierszy Wróblewskiego). Rozpatruje, co poezja polska po 1989 roku ma do powiedzenia w tych czterech sprawach: kultury popularnej, przeszłości, ciała i podróżowania. Kałuża pisze tak, jakby poezję zawsze poprzedzały jakieś określone zjawiska kulturowe i jakby powstanie wiersza musiało wynikać z poetyckiej reakcji na nie. Wyczuwalna jest pewność siebie autorki, która narzuca interpretację. W efekcie wiersze ulegają przyjętej w książce koncepcji. Przyznać trzeba, że materia poetycka poddaje się niekiedy z niezwykłą łatwością narzędziom badaczki – po to, by służyć zaprezentowanym przez nią tezom i potwierdzać zjawiska kulturowe. Aż chciałoby się zapytać, jak to świadczy o współczesnej poezji.

Te uwagi nie dyskredytują książki, choć demaskują jej założenia. *Bumerang* należy uznać za jeszcze jedną znaczącą pozycję na liście prac dotyczących polskiej najnowszej poezji¹⁵.

¹⁵ Warto przypomnieć – oprócz przywołanych już tu książek *Świat na brudno* Śliwińskiego i zbioru *Cielesność w polskiej poezji najnowszej* – choćby następujące publikacje: M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997. – K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*. Bydgoszcz 1999. – P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002. – J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*. Kraków 2003. – J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*. Kraków 2003. – J. Łukasiewicz, *Ruchome cele*. Warszawa 2003. – *Literatura wobec nowej rzeczywistości*. Red. G. Matuszek. Kraków 2005. – J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006. – A. Sosnowski, *Najrzykowniej*. Wrocław 2007. – P. Próchniak, *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)*. Kraków 2008. – *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009. – A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*. Kraków 2010. – *Współczesna poezja polska w perspektywie tematycznej*. Red. M. Klik. Warszawa 2011. – *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*. Red. D. Szczukowski i G. B. Tomaszewska. Gdańsk 2014.

O walorach studium decyduje m.in. to, iż Kałuża, nim przejdzie do analizy wybranego przez siebie tomiku, poszerza wywód o refleksję na temat wcześniejszych publikacji autora, wskazując tym samym drogę, jaką przebył. Urozmaica również swoje interpretacje opisami przywołującymi scenki filmowe, jak ta z filmu Quentina Tarantino *Pulp Fiction*, która „stanowi [...] doskonałą metaforę pastiszowej filozofii pisania” (s. 64). Niewątpliwie to lektura zajmująca, bogata w szczegółowe i efektowne analizy. Napisana językiem naukowym, momentami eseizującym, na ogół zdystansowanym. Mam jednak wrażenie, że Kałuża dała się uwieść nie tylko dominującym dyskursom krytycznym, ale także publicystyczno-potocznym stylom mówienia w postaci licznych kalek, dość przypomnieć te, które już w tym tekście się pojawiły, jak np.: „teksty progresywne”, „poezja polska dokonała pewnego skoku”, „procesy estetyczno-kulturowe”, „układy z popem”, „oczyszczenie pola” czy „postpamięć”. Brak precyzji słownej wpływa na jasność i jednoznaczność wypowiedzi, a co za tym idzie – wytrąca z uporządkowanego i logicznego toku wykładu. Wywołuje również ryzyko symplifikacji i retorycznej manipulacji.

Jakkolwiek można mieć też zastrzeżenia do tego, że zabrakło podsumowania, w którym Kałuża spojrzalaby całościowo na interesujące ją problemy, to jednak kilkustronicowe wstępy poprzedzające poszczególne części aspirują do wskazania wspólnego mianownika dla zamieszczonych w nich tekstów. Mimo licznych zastrzeżeń książka z pewnością może imponować.

Abstract

KATARZYNA RDZANEK Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw

POETRY, BREAKTHROUGH AND BOOMERANG

The text discusses a book on the poetry of the last decades. The reviewer questions the assumption of Anna Kałuża, a literary researcher, on which her theories are based, that a literary commentary and poems are related and the effect of which would be the metaphorical boomerang from the title.