

MACIEJ TOPOLSKI

BEZ TYTUŁU.
O TRANSGRESYWNYM CHARAKTERZE
WSPÓŁCZESNEJ POEZJI POLSKIEJ

Tytuł, jak pisze Jacques Derrida w *Przed Prawem*¹, umieszcza się w konkretnym miejscu, „określonym i uregulowanym” przez konwencjonalne prawa. Tytuł gwarantuje tożsamość, jak również „spójność i granice oryginalnego dzieła, którego jest tytułem”. Oczywiście jest, że siła i waga tytułu „mają zasadniczy związek z czymś takim jak prawo”. Pod koniec wspomnianego tekstu francuskiego filozofa czytamy:

W tej ulotnej chwili, kiedy bawi się (z) prawem, literatura przekracza literaturę. Jest po obu stronach linii oddzielającej prawo od bezprawia, dokonuje wyłomu w byciu-przed-prawem, jest [...] „w obliczu prawa”, a jednocześnie „uprzedza prawo”. Uprzedza bycie-przed-prawem [...]. Ale czy w takim nieprawdopodobnym miejscu mogłaby się wydarzyć? Czy miałyby prawo do miana literatury?²

Interesuje mnie przede wszystkim wykroczenie poza literaturę. Jacques Derrida akapit po przywołanym powyżej fragmencie umieszcza ułomek ze „swoich dni”, kiedy to odwiedził grób rabiego Loewa w Pradze. Następnie odbywa kilka gier (z) prawem i kończy cytatem z powieści Franza Kafki:

MACIEJ TOPOLSKI – prozaik, krytyk literacki, tłumacz (poezja V. Plumb, K. Jamie, L. Greenlaw), w latach 2009-2011 redaktor serwisu literackiego niedoczytania.pl. Publikował w „Dodatku LITERAckim”, „Korespondencji z Ojcem”, „Ricie Baum”, „Blizie”, „Czasie Kultury” i in. Przygotowuje autorski wybór wierszy A. Wiedemanna *Domy schadzek* (Poznań 2012). Współpracuje z Biurem Literackim; e-mail: matopolski@gmail.com

¹ J. D e r r i d a, *Przed Prawem*, tłum. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod. red. A. Burzyńskiej, M. P. Markowskiego, Kraków 2007, s. 413-443.

² Tamże, s. 440.

„Sąd nic od ciebie nie chce. Przyjmuje cię, kiedy przychodzisz, a kiedy odchodzisz, odprawia cię”³. Tekst poprzedza jeszcze data: „[1983]”. Nadana została przez przedstawicieli-redaktorów, „będących właścicielami tekstu” w momencie jego opublikowania. To jeszcze nie wszystko, pojawia się bowiem informacja: „Przekład Jacek Gutorow”. Dalej wyłącznie otwarta przestrzeń kartki. Tekst trafia w nasze ręce, kiedy „ja” staje się „właścicielem tekstu”, wykraczamy poza „obcość” przekładu. Stajemy się kalumniatorami, stajemy przed sądem. Każdy w swojej konkretności, konkretni w „każdości”.

Gdybym mógł, przełożyłbym cię z obcego
albo napisał od początku we własnym języku.
Za grubą szybą ty i ja mamy przyciężkawe sylwetki
wyciętych z kartonu kukiełek.

Ja pracuję bardzo nad sposobem widzenia,
podglądam świat przy sąsiednich stolikach –
przystojnego Studenta i Wojaka-brzuchacza
i dwie lesbijki, z których jedną znam
od dziecka – ty podglądasz nas.

Jesteś grubą szarą kielbaską z wylupiastymi oczami,
co chwila przylepiasz się do szyby
otworem gębowym i zsuwasz się w dół.
Właściwie nic ważniejszego ponad to.

Chociaż to obce, obce, obce.

Nijak się tego nie da oddać tutaj.
Wojak-brzuchacz już za chwilę zaśnie
i będzie ginął pod Sarajewem, rażony
sztucznym choinkowym ogniem,
Student wymieni spojrzenia z Barmanem
i dwie lesbijki, z których jedną znam,
zasną wtulone w siebie na kanapie⁴.

Przytoczony wiersz Edwarda Pasewicza *Egzotycznej rybce z akwarium w Café 2000* podnosi kwestię problematyczności wytłumaczenia, przekładu z jednego świata na drugi: kultury, języka, osoby, etc. Działanie to – wydaje się mówić autor *Wierszy dla Róży Filipowicz* – w ostatecznym rachunku zmuszone jest do „tłumienia” (również tych rzeczy nieistotnych) za sprawą wymiany obcego

³ Tamże, s. 443.

⁴ E. P a s e w i c z, *Dolna Wilda*, w: t e n ż e, *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste*, Poznań 2010, s. 7.

na nasze, które w ł a ś c i w i e od oryginału niczym się nie różni. W dyskursie literaturoznawczym „obcość” dzieła literackiego zostaje zastąpiona przez zładnie oswojony opis. Napisanie od nowa i przekład nigdy nie zostają wykluczone, zawsze uwzględniają bowiem „grubą szybę” różnicy. A co za nią? „Przyciężkawe sylwetki/ wyciętych z kartonu kukielek” – nieudany, skreślony bez polotu zarys. Dwuwymiarowa postać przedmiotu opisu jest narysowana, wycięta „z kartonu” i umieszczona na obcym tle. Staje się przyciężkim surogatem, synonimem wszelkiego dyskursu.

Najważniejsze zdanie w wierszu Edwarda Pasewicza – „Właściwie nie ważniejszego ponad to” – skupia w sobie wiele porządków. Cóż to znaczy „właściwie”? Jest to przysłówek, który służy d o o k r e ś l e n i u jakiegoś elementu wypowiedzi. Pozostaje jeszcze przymiotnik „właściwy”. Oznacza on „coś, co jest zgodne z rzeczywistością”, „zgodne z prawdą”, jak również „taki, jaki być powinien”, „mający typowe cechy dla gatunku”, „charakterystyczny dla kogoś, czegoś”, „uprawniony do działania”⁵. Wyróżniamy w tych słownikowych znaczeniach dwa bieguny: typowość/ jednostkowość. Funkcjonują one przy zewnętrznym założeniu zgodności oraz „powinności”. W tym sensie wiążą się z pojęciami, jakimi posługuje się prawo. Skądinąd podobna przeciwstawność ewokowana jest przez wprowadzenie zaimka „to”. Zakłada on bliskość obiektów czy też okoliczności, które zostają w jakiś sposób w s k a z a n e lub też u z n a n e przez mówiącego za znane odbiorcy. Idźmy dalej. Mówimy czasami: „No trudno, nie kocha, to nie kocha”. Przywołane powiedzenie łączy w sobie dwa identyczne czasowniki w tej samej formie i wyraża obojętność nadawcy – sugerowana jest ona również w wierszu Edwarda Pasewicza. Mowa tu bowiem o sytuacji odcięcia, z którą podmiot omawianego utworu „nie zgadza się”, gdyż pragnie zachować c a ł e spektrum znaczeń.

„*Chociaż to obce, obce, obce.*” Powtórzenie eksponuje wszechogarniającą obcość. W tych zdaniach, w których pojawia się zaimek „to”, nie dokonuje się żadne oswojenie i żadne uzgodnienie – nawet na poziomie gramatycznym. Możemy sparafrazować: „Właściwie nie ma nic ważniejszego ponad to. *Chociaż to jest obce, obce, obce*”. Ale czym jest „to”? Zanim spróbujemy odpowiedzieć, powróćmy do aktorów: studenta, Wojaka-brzuchacza i dwóch lesbijek. Nazywam ich aktorami, gdyż odgrywają oni swoje role w scenie opisanej już po stwierdzeniu niemożności oddania różnicy. „Nijak się tego nie da

⁵ *Słownik języka polskiego*, red. nac. M. Bańko, Warszawa 2007, t. VI, s. 60.

oddać tutaj.” Jest to scena porażki – każda z wymienionych osób dąży do spełnienia: we śnie, w spojrzeniu, we wtuleniu. Ujawniając swoją „słabość”, oddają się rozkoszy albo też zawiązują „porozumienie” („Student wymieni spojrzenia z Barmanem”). Aktorzy są uprawnieni do działania, charakterystyczni, przewidywalni i typowi. Wszystkie te postaci wyrwane są z własnej pojedynczości. Łącząc się z odmiennym (nieświadomym snem, drugim mężczyzną, drugą kobietą), giną w sztucznym i obcym opisie. Z tego też względu jawią się jako (o czym mowa w pierwszej strofie) „sylwetki/ wyciętych z kartonu kukiełek”, dekoracje na społecznym tle. Nie bez powodu Edward Pasewicz używa w tym opisie słowa „rażony”. Sylwetki rozumiane jako wycięte zarysy, jako opisy postaci literackich służą właśnie za cele. Aktorzy zostają straceni – rażeni sztucznym ogniem – w ograniczający, cenzorowany opis: przechodząc do porządku dziennego (a raczej nocnego) nad całym dramatem nierozstrzygalności, który rozgrywa się na scenie wiersza.

Powróćmy do zaimka „to”, denotującego przestrzeń między zwierzęciem (instynktowną determinacją, mechanicznymi działaniami) a społeczeństwem (aktorami kierowanymi potrzebą nawiązania kontaktu z „innymi”). Podmiot mówiący tkwi „pomiędzy”. Staje w obliczu egzystencjalno-tekstowej dychotomii. Jak udaje mu się przetrwać?

Człowiek jest przede wszystkim zwierzęciem społecznym. Jego fizyczna budowa powoduje, że musi żyć w grupach i przeto musi być zdolny do współpracy z innymi, przynajmniej jeśli chodzi o pracę i obronę. Warunkiem takiej współpracy jest dobre zdrowie psychiczne. A po to, aby być zdrowym psychicznie – to znaczy przeżyć pod względem psychicznym (a w sensie pośrednim również fizycznym) – człowiek musi się łączyć z innymi. Musi posiadać taki system orientacji w świecie, który pozwoli mu na chwywanie rzeczywistości i na zachowanie względnie stałego układu odniesienia wobec rzeczywistości, która bez niego byłaby tylko chaosem. Musi mieć również swój przedmiot oddania [a frame of devotion] wraz z systemem wartości, które umożliwiłyby mu skierowanie jego energii do specyficznych obszarów i przekraczanie jego wyłącznie fizycznego przetrwania. Taki układ orientacji wynika głównie z wiedzy uzyskanej w procesie uczenia się wzorców myśli zaczerpniętych z jego środowiska i otoczenia. Ale w znacznym stopniu jest to również sprawa charakteru⁶.

W kontekście wypowiedzi Ericha Fromma możemy stwierdzić, że podmiot w wierszu *Egzotycznej rybce z akwarium w Café 2000* za swój „przedmiot oddania” obiera literaturę („Nijak się tego nie da oddać tutaj”) i traktuje ją jako główny „kanał”, którym kieruje swoją energię. Energię rozumianą jako

⁶ E. F r o m m, *Rewizja psychoanalizy*, tłum. R. Saciuk, Warszawa 1998, s. 13-14.

pragnienie żywego organizmu, by p r z e ż y ć – a nie, jak twierdzi Sigmund Freud, jako energię seksualną⁷, do której miałby się odnosić zaimiek „to”, rzekomo odnoszący się do sfery aktywności seksualnej bohaterów utworu. Natomiast środowisko i otoczenie daje podmiotowi omawianego utworu wiedzę o niemożności pochwycenia całego świata realnego i zachowania wobec niego s t a ł e g o odniesienia, zawsze bowiem okazuje się ono względne, utrzymuje się w jakichś przyjętych granicach, pomiędzy typowością a jednostkowością. Aby zaistnieć jednostkowość zmuszona jest wyzbyć się części siebie, wyrazić poszanowanie względem typowości (słów, konwencji, tradycji, etc.) i przyjąć ją w celu uporządkowania chaosu i zawiązania kontaktu z innymi. Podmiot troszczy się o przetrwanie w słowach – budując się stale poprzez dobór wyrazów pragnie zachować i przekazać jak najwięcej. W tym sensie wiersz Edwarda Pasewicza jest afirmacją świata realnego poprzez system znakowy.

W szkicu *A imię jego nieprzewidywalność* Jacek Gutorow⁸ stwierdza, że w debiutanckim tomie Agnieszki Mirahiny *Radiowidmo* „ja” mówiące jest „znikliwe i nieruchome”, że w tej poezji – „w powodzi głosów i pogłosów, na wszystkich częstotliwościach, niczego konkretnego się nie mówi [...]. Świadomość goni w piętękę. Zapada się”. O jakim gonieniu w piętękę mówi nam Gutorow? Kiedy i czy na pewno wiersz „potrafi wypierać się siebie”?

żelazo puściło i mogę otworzyć oczy, mam gorączkę, czuję żelazo, teraz już stopione, nie śpij proszę,

mówię żelazo, siła tego snu, żelaznej obręczy, lub żeber jakiejś trumny,

daję ci żelazo żeby przeprowadzić cię z góry na dół, od słowa do słowa, bardzo wąską ścieżką⁹

Początkowe, zacytowane tu fragmenty wiersza *Żelazo* wskazują na dwa głosy i dwie sytuacje: 1. przebudzonego „ja”, świadomego swojego położenia; 2. „ja” zamkniętego w „żelaznej obręczy” snu. Trzeci wers dotyczy natomiast współpracy tych dwóch głosów, która powołuje do istnienia wiersz, balansujący na „wąskiej ścieżce” przymusu.

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ J. G u t o r o w, *A imię jego nieprzewidywalność*, w: t e n ż e, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 294-298.

⁹ A. M i r a h i n a, *Radiowidmo*, Wrocław 2009, s. 10.

W utworze Agnieszki Mirahiny mamy do czynienia z podwójnym, przenikającym się autotematyzmem: świadomości i twórczości poetyckiej. „gdybym się potknęła i powiedziała ogień, w okamgnieniu wyleciałabym w powietrze// muszę więc trzymać się ścieżki, żelaznej siły tych przeżyć”. Żelazo staje się insygnium. Jest warunkiem powstania wiersza. Agnieszka Mirahina pisząc „przeprowadzić cię z góry na dół” wskazuje na przebywanie konkretnej drogi – na wykonywanie czynności i doprowadzenie jej do zakończenia. Siła, obręcz, żebra, trumna. Słowa pojawiające się w drugim wersie omawianego utworu wskazują na odrębną część „ja” i przestrzeń jej funkcjonowania: narzucającą określone postępowanie, oznaczającą nieubłaganą konsekwencję.

w pokoju, którego kształt po przebudzeniu powinnam była sobie
natychmiast dopowiedzieć,

ale nie zrobiłam tego i cały pokój wypchnęłam na korytarz,

skutkiem czego w miejscu gdzie wcześniej był pokój zostałam tylko
ja i ciśnienie, które we mnie rosło i przerosło, mnie

moje żelazne ja

Fragment ten jest znamieny. Według logiki żelaza moment przebudzenia powinien być swoistego rodzaju kontynuacją. Ale kontynuacją czego? Przywrócenia kształtu tej rzeczywistości, która pozostała poza „ja” i/lub „ja” założonym *a priori*. W wierszu Agnieszki Mirahiny p r z e z j e d n ą c h w i l ę (moment wiersza) na pierwszym planie, w centrum pozostaje „tylko ja”. Dalej sytuje się ciśnienie świata realnego, który domaga się przywrócenia, nadania kształtów, narzucenia realnej logiki¹⁰. „Ja”, wypychając rzeczywistość na korytarz, poza siebie, nie dopowiadając jej „po przebudzeniu”, stwarza swoistego rodzaju próżnię. Brak i niedobór. Miejsce, które chcąc być dopełnione, musi dopuścić „totalitarną i niehumanitarną siłę” świata poza wierszem.

„moje żelazne ja, wygięło kosmicznie i rozstrzeliło na kawałki” – jest to jedyny fragment wiersza, gdzie użyte zostały bezosobowe formy czasownika („przerosło”, „wygięło”, „rozstrzeliło”). Zabieg ten wskazuje na nieokreślone, a z drugiej strony na świadome swojej sytuacji i swoich cech „ja”. Nie „ów”, nie „owa”, tylko nijakie „owo” ja. Otrzymujemy separacje, zaznaczone i zna-

¹⁰ „żelaznej konsekwencji potwornej mechaniki/ krzyżowanej na piersiach jak koło” – czytamy w wierszu *Wilk pantomima*. Por. A. M i r a h i n a, *Do rozpuku*, Poznań 2010, s. 26.

ne nam już z utworu Edwarda Pasewicza (przypominają one również cechy wymienione w słynnym tekście Janusza Sławińskiego *Biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*¹¹). Jednakże w tym momencie dochodzi do zderzenia. W próżnię „ja” wdziera się rzeczywistość. Syk, tumult, rozstrzelanie. Wiersz wypiera się siebie. Objawia się rzeczywistość spoza wiersza: „biegnę teraz w tych strzępach na skrót, żeby jak najszybciej do ciebie / dotrzeć, wybiec ci naprzeciw, z rozpędu wpaść na ciebie // i nie chcąc śmiertelnie cię przestraszyć, śniłaś mi się”. Niezwykłe wersy. Bieg w strzępach – w stronę spotkania.

Wiersz Agnieszki Mirahiny jawi się jako przygoda emancypującej się świadomości. Wyodrębnienie się „ja”, uwolnienie od świata realnego, który – gdy wdziera się w „przestrzeń subiektywności” – doprowadza do rozszczępienia, rozerwania. Owo „ja” domaga się zapisu w wiecznym i płynnym „teraz” („teraz już stopione”), w atopicznej rzeczywistości wiersza. Stąd nagłość i prędkość zapisu przy jednoczesnej skrupulatności charakterystycznej dla instrukcji obsługi czy raportu. Jak gdyby owo „ja” przeczuwało, że nie przetrwa, jak gdyby wiersz pisany był z pozycji zanurzenia w roztopionym – ledwie na przeciąg lektury/tworzenia wiersza – żelazie, które za sekundę zastygnie, jak gdybyśmy mieli do czynienia z senną przygodą, która w swój obręb włącza również moment przebudzenia i tam szuka swojego początku oraz końca. Sen nabiera znaczenia dopiero w spotkaniu i zderzeniu z rzeczywistością, która zagarnia wszystko albo nie istnieje.

Mamy bieg słów na skrót i zarazem niespieszny zapis. Przyjrzelśmy się przygodzie świadomości. Powróćmy jeszcze do dwóch fragmentów: „w okamgnieniu wyleciałabym w powietrze” oraz „nie chcąc śmiertelnie cię przestraszyć, śniłaś mi się”. Pierwszy z nich zdaje się wskazywać na powód, dla którego został napisany wiersz Agnieszki Mirahiny, a więc intencję z a - p i s u zdarzenia i zderzenia. Nagłość i gwałtowność, tąpnięcie i niekonsekwencja („gonienie w piętę”) świadomości, która z wielką siłą wydstaje się poza siebie. Skutkiem podobnego „wyjścia” i przekroczenia – swoistą karą żelaznej logiki, która wdziera się w tekst niczym wszelki kontekst – okazuje się wybuch, „rozstrzelanie na kawałki”. Bieg powrotny odbywa się w pośpiechu, w wielkiej trwodze. Do całości, do siebie, do rzeczywistego „ja”. Drugi cytowany fragment (ostatni wers utworu) stanowi przywrócenie stanu normal-

¹¹ J. S ł a w i ń s k i, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 171-178.

ności. Jest sprowadzeniem całej przygody do poziomu snu, który przynosi chwilowy? niezobowiązujący? przypadkowy? strach. Literatura, pragnąc zapisać w czystej próżni wiersza zdarzenie świadomości, zostaje rażona (rozstrzelona) przez rzeczywistość. W tym kontekście poezja jest, a nawet musi być, czymś zgoła nierealnym.

Wiersz *Żelazo* jest próbą sprostania władzy, jaką symbolizuje tytułowe insygnium. Utwór kończąc się niepowodzeniem („przerosło, mnie// moje żelazne ja”), wykracza w sposób dosłowny poza zagwarantowane przez tytuł: tożsamość, granicę i spójność. W tym sensie *Żelazo* jest wierszem wyłamującym się z siebie, rozszczepiającym tożsamość swojego podmiotu. Mimo to wygrywa on swój dramat, przeprowadza czytelnika przez przygodę opozycji i ich wzajemnych przeplotów, odwołań i potwierżeń; odnajdując w rytmie załamań (a więc „braków”) rację swojego istnienia, które w natchmiastowych, wręcz gorączkowych przeskokach i pęknięciach udowadnia, że po każdym naruszeniu nadrzędnego porządku prędzej czy później zostanie on przywrócony. Ale czym on jest? Czyżby rzeczywistością, która w tym przełamaniu objawia się jako żelazna, władcza i nieludzka? Czy wiersz nie staje się siłą totalitarną? Bo czy racją totalitaryzmu nie jest „posiadanie prawdy” przez sprawujących władzę? Dokąd zaprowadzą nas te pytania, dokąd poprowadzi rytm zdań i obrazów?

Właśnie tam, do realności. To ona rządzi, w jej naczelnym władaniu przychodzi prosić o przeżycie.

Podsumujmy. Jeśli Edward Pasewicz poświęca swój wiersz glonojadowi (i określa go w tytule jako umieszczoną w konkretnym miejscu „egzotyczną rybę”), to możemy powiedzieć, że poeta wygłasza pochwałę zwierzęcej prostoty, jak również wskazuje miejsce w literaturze, które u w z g l ę d n i obojętność i wrażliwość. Jeśli podmiot utworu Agnieszki Mirahiny ucieka do rzeczywistości przed siłą wiersza i przed szaleństwem wytrącenia, to mamy prawo twierdzić, że szuka racjonalnego wytłumaczenia swojej lirycznej przygody i w ten sposób dąży do zawłaszczającego wyjaśnienia natury „ja” i wiersza. W obu przypadkach mamy do czynienia z tolerancją wobec „braków” podmiotu, z porażką literatury względem prostoty i władzy rzeczywistości.

Nie chcę twierdzić, że współczesna poezja polska nieustannie ratuje się ucieczką. Pragnę jedynie powiedzieć, że zawieszając swoją skuteczność i przynosząc jedynie efekt zapisanego w ten czy inny sposób tekstu, człowiek stawia sam siebie wobec kwestii, spraw, zagadnień nierozstrzygalnych, a nie odnajdując rozwiązania i dochodząc do wniosku, że rozwiązanie nie istnieje

i istnieć nie mogło, gdyż jest przede wszystkim niewystarczające, powraca do realności i pisze kolejny tekst. Staje w obliczu nowo obranego celu, patrzy, zadaje pytania i zatracą się w tym tak dalece, że po raz kolejny stwierdza jedynie własną ułomność. Przegrywam, mówi współczesna polska poezja, ale wciąż trzymam się siebie, własnego ciała, głosu i sceny, własnej logiki, która każe mi przetrwać. W ten sam automatyczny sposób uświadamiam sobie granice swego funkcjonowania (np. odnajduję granicę obojętności), by następnie poprzez ich zakreszenie – wypowiedzenie, zapisanie, pominięcie – rozwinąć się: stwarzam przestrzeń, nadaję tytuł. Skuteczność tych działań jest jednak chwilowa¹². Nigdy nie dorówna monotonnej prostocie glonojada ani szaleńczej otwartości meduzy, dla której, jak pisał Paul Valéry: „Nie ma gruntu, nie ma stałości [...]; nie ma desek sceny; ale jest żywioł, we wszystkich punktach dający oparcie i we wszystkich uległy”¹³. Cóż to bowiem znaczy „dać pożądane wyniki”? Oczekiwania zmieniają kierunek, cel przesuwa swój wektor.

Działalność literacka – zajmująca wyjątkowe miejsce we wszelkiej działalności piśmienniczej – jest skuteczna, jeśli przynosi efekty w postaci kolejnych utworów, które polaryzują bycie w sens. Efekty te są jednak doraźne i jednostkowe, zawieszane w próżni konkretnego utworu literackiego. W tym kontekście chciałbym powiedzieć o transgresywnym charakterze polskiej poezji współczesnej, zasadzającej się na „przeżyciu” – rozumianym po pierwsze jako silne wrażenie pozostawiające ślady w psychice człowieka¹⁴, po drugie, jako przejęcie się czymś, co powstało w świadomości lub w wyobraźni, a następnie – przyjęcie poprzez przekład tego „doświadczenia” przez wiersz¹⁵, po trzecie, jako wydarzenie, które przeżywamy, to znaczy w ze-

¹² Wiersz rozumiany jako „przeżycie” posiada charakter epifaniiny (epifanii rozumianej jako nagłe olśnienie, uświadomienie i doświadczenie) o proveniencji tak Joyce’owskiej, jak i religijno-eschatologicznej. Wiersz zderzając dwa przeciwieństwa np. liryczność z trywialnością, realność z fantasmagorią wystawia nas na to, co istnieje poza wierszem. Tym sposobem możemy już mówić o post-epifaniinności, która wyrzuca czytelnika w pustkę białej strony, poddając sprawdzianowi jego wiarę: „budzę się w pustym kinie/ możliwe że zgasił światło/ i obudziłam się nie tam/ gdzie trzeba/[...] nie wierzysz mi?”. (Por. A. M i r a h i n a, *Zbójnia*, w: t a ż, *Radiowidmo*, s. 16.)

¹³ P. V a l é r y, *O tańcu*, w: t e n ż e, *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*, tłum. J. Guze, Warszawa 1974, s. 76.

¹⁴ Por. E. P a s e w i c z, *Palacyk Bertolta Brechta*, Kraków 2011, s. 9.

¹⁵ Za przykład niech posłuży utwór Romana Honeta *o chłopcu z jeziora żartów* z tomu *baw się*: „nagle zatrzymał mnie pył, wirujący/ na skrzyżowaniu, olśniły rzędy aptek/ [...]. przyjmowała mnie/ głębokość ulic, ręce, w których zastygło ziarno i monety,/ [...] życie! życie! krótkie i zaraźliwe” (por. R. H o n e t, *baw się*, Wrocław 2008, s. 65).

tknięciu z nim nie tracimy życia, również „nie marnujemy” go, jako zdarzenie, dzięki któremu znajdujemy w sobie siły do z n i e s i e n i a tegoż, a więc do zrównoważenia, wytrzymania, przetrzymania, ale także do wyrażenia tolerancji wobec własnych słabości, a w dalszej konsekwencji – „słabości literatury”¹⁶.

Wobec takiego rozumienia wiersza – i proszę nie traktować tej konstatacji jako pragnienia powrotu do klasycyzmu, który nie daje żadnego materiału do doświadczania – odbiorca musi się stać świadkiem kolejnych gestów i obrazów o znoszącym się wzajemnie, nowym sensie, a więc „bezprzykładnych”, wykonywanych jedynie na scenie konkretnego utworu, powołanego dla tej, nie innej „wizji” (nie ulega wątpliwości, że mamy tutaj do czynienia z estetyką wzniosłości). Lektura takiego wiersza musi docierać do miejsca, w którym wybrzmiewa ten konkretny głos, gdzie zaczyna się „autorska przygoda poznawcza”, do człowieka, którego niechybnie dotknie (jeśli on jeszcze żyje i jeśli się zdarzy) porażka podobnej lirycznej przygody.

Andrzej Sosnowski w pierwszym z wierszy z cyklu *poems* pisze: „wszystkie instrumenty mówią jednym głosem/ że dzień nie będzie ciemny cichy żaden/ noc z czasem biała bezsenna i bez tchu”¹⁷. W ten sposób wprowadza nas w kakofonię instrumentów, chaos, załamanie maszynerii literatury. Punkt zero. Nie ma nocy, snu, oddechu. Jest tylko tekst. I właśnie go nie ma. Jak to rozumieć? Autor *Życia na Korei* przeprowadza nas przez wiersz w sposób „inwersyjny”. Kolejne słowa wymazują siebie, cofając się do „początku” i jednocześnie idąc dalej. Pozostaje jedynie nieczytelna potencjalność: określone warunki, w których wiersz powstaje, a których nie sposób odczytać. Jest to przestrzeń o zmiennych współrzędnych, powstająca na skutek ruchów naszego ciała wyposażonego w jakiejś intencje. W chaosie zanurzona i chaos lokalnie porządkująca.

Wiersz poświadcza swoje istnienie tylko jako wiersz. W przestrzeni książki, na tej stronie, poddany konkretnym zabiegom formalnym. Spełnia wszystkie warunki, jakie powinien spełniać, a jednocześnie wypiera sam siebie. Wiersz zostaje wskazany. Autor wykonuje gest oznaczenia – jak gdyby pokazywał palcem – i zakłada przestrzeń potencjalną, wypełnioną funkcjami symbolicznymi. Ale mówi także o ciele, odsyła do ciała rozsadzającego działanie maszynerii, już poza wiersz. W ten sposób potwierdza fakt, że ciało jest

¹⁶ Por. P. L a c o u e - L a b a r t h e, *Poezja jako doświadczenie*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2004, s. 29 oraz J. K r i s t e v a, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 11.

¹⁷ A. S o s n o w s k i, *poems*, Wrocław 2010, s. 25.

ekspresją, a podmiot ucieleśniony, pojawiając się w świecie, „jest zmuszony coś powiedzieć”, stać się którymś z języków, mieć sens. Owszem, ale – i to interesuje mnie najbardziej – podmiot ucieleśniony jest przede wszystkim „otwartym rejestrem”. Sens ciała ulega zmianie. Dysponuje ono nieograniczoną mocą chwytania i udzielania znaczenia, dzięki czemu człowiek wykracza poza siebie. Ku nowemu zachowaniu, ku komuś drugiemu, ku własnej myśli.

Czyżby z tego względu tak często we współczesnej poezji polskiej pojawia się „pojęcie” głodu – zasadzającego się na niemożności użytkowania – jednocześnie odnoszącego nas do pojęcia prawa, o którym mówił Jacques Derrida w swoim eseju i wobec którego nigdy nie staniemy twarzą w twarz? Ten głód jest wpisany w literaturę. Dzieło literackie nie jest niczyją własnością, gdyż nie można go „mieć” ani faktycznie użyć. Jan XXII w bulli *Ad conditorem canonum* pisał: „Spożycie bowiem w samym swoim akcie jest zawsze przeszłe lub przyszłe, nie istnieje zatem w rzeczywistości, lecz jedynie w pamięci lub w oczekiwaniu. Dlatego też nie może być posiadane, chyba że wtenczas, gdy ustaje”¹⁸. Użycie zawsze powiązane jest z czymś, czego nie można osiągnąć, mieć na własność. Jest to więc także głód surowca. Musi on zostać zaspokojony, aby uchronić od unieruchomienia maszynę, która – kiedy zostanie zatrzymana – wyrzuca z gry, z sensowności (literatura, czy w ogóle sztuka, która zaspokaja ten głód, staje się czymś do zatykania dziur). Prawdziwa natura własności jest mechanizmem przenoszącym ludzkie użytkowanie w oddzielną sferę, w której przekształca się w prawo, ofiarując nam bezpieczny sens. Ale jest jeszcze druga strona tego zagadnienia. Pisał o niej Martin Heidegger w eseju o istocie poezji (zaznaczam, że interesują mnie jedynie podstawowe rozróżnienia poczynione przez niemieckiego filozofa):

Mowa nie jest narzędziem, które człowiek posiada tak jak wiele innych, mowa stwarza dopiero w ogóle możliwość przebywania wśród otwartości bytu. Tam tylko, gdzie jest mowa, jest i świat: stale zmieniające się miejsce, gdzie zapadają decyzje i powstają dzieła, miejsce czynu i odpowiedzialności, ale także samowoli i wrzawy, upadku i zamieszania. I tam tylko, gdzie jest świat, są dzieje¹⁹.

Wychodzimy poza prawo. Sytuujemy się z dala od złudnej bliskości i „swojskości”. Wkraczamy w sferę ciągłego stwarzania. Powracamy do ciała rozumianego jako otwarty rejestr i potencjalność. Do ciała, które już się zapisało i wciąż jeszcze nie.

¹⁸ Cyt. za: G. A g a m b e n, *Pochwała profanacji*, w: t e n ż e, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 105.

¹⁹ M. H e i d e g g e r, *Hölderlin i istota poezji*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. I, Kraków 1981, s. 190.

Wiersz jest ułomnym przekładem doświadczenia rzeczywistości. Powołując zdarzenie nierealne oraz ograniczone przez formę odsyła do świata realnego rozumianego jako „przestrzeń”, w której utwór liryczny sytuuje się jako zawsze obarczony sensem wytwór kultury. W ten sposób niedosięła rzeczywistość, nieusensowniona przez język, a więc „czysta” i „uwolniona”, staje się dla wiersza, stanowiącego prawo literatury, porządkiem naczelnym w swojej nieobjętej prostocie i niemożliwej do obalenia władzy. Potencjalność świata zostaje założona w wierszu jako „prawo otwarte”, do którego się on nieustannie ucieka i od którego zarazem pragnie uciec w celu urzeczywistnienia samego siebie: wiersza „samowystarczalnego”, równie „czystego” i „wolnego”. Bez tytułu, poza stanowionym przez siebie prawem. Wewnątrz tej dychotomii i ciągle poza nią stwarza się wiersz o charakterze transgresywnym. Jest on wytworem „ciąglego przekraczania” siebie.

ON THE TRANSGRESSIVE CHARACTER OF CONTEMPORARY POLISH POETRY

S u m m a r y

This paper presents an analysis of a selection of poems: Edward Pasewicz's *Egzotycznej rybie z akwarium w Café 2000* [*For the exotic fish in the tank in Café 2000*]; Agnieszka Mirahina's *Żelazo* [*Iron*]; and *poems* by Andrzej Sosnowski. These works are analysed in the context of selected theoretical investigations by Jacques Derrida, Erich Fromm and Martin Heidegger. The aim of the analysis is to present the lyrical work as a translation of the human experience of reality. A poem which is transgressive in nature is a record of an experience. In this paper, the term experience is defined in three ways. Firstly, as a strong sensation that leaves a trace in human psyche. Secondly, as a unique and unrepeatable vision of imagination or consciousness, preserved in the form of a poem. Thirdly, as a phenomenon that shows the "lacking, defective nature" of literature and of the human being. Contemporary Polish transgressive poetry gives evidence in favour of the thesis of impossibility of retaining a constant, definitive and unchangeable relationship between the human being and the world.

Translated by Konrad Klimkowski

Słowa kluczowe: Pasewicz, Mirahina, Sosnowski, Derrida, Fromm, poezja polska współczesna, przeżycie, transgresja.

Key words: Pasewicz, Mirahina, Sosnowski, Derrida, Fromm, contemporary Polish poetry, experience, transgression.