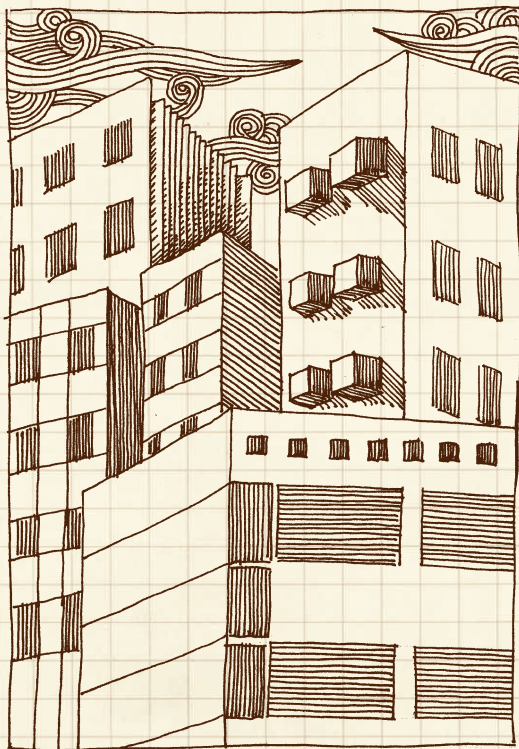




Jakub Skurtys

WIERSZ... I CAŁA RESZTA

ROZWAŻANIA O POEZJI
I KRYTYCE PO 1989 ROKU

KRYTYKA
XX I XXI
WIEKU

universitas

WIERSZ... I CAŁA RESZTA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki



seria pod redakcją
DOROTY KOZICKIEJ
MACIEJA URBANOWSKIEGO
MARTY WYKI

Jakub Skurtys

WIERSZ... I CAŁA RESZTA

ROZWAŻANIA O POEZJI
I KRYTYCE PO 1989 ROKU

KRYTYKA
XX I XXI
WIEKU

Kraków

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Jakub Skurtys-Idczak and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021

ISBN 978-83-242-3677-0
e-ISBN 978-83-242-6536-7
ISSN 2543-5833
TAiWPN UNIVERSITAS

Redakcja naukowa
dr hab. Dorota Kozicka, prof. UJ

Recenzja
dr hab. Joanna Orska, prof. UW
dr hab. Dorota Kozicka, prof. UJ

Opracowanie redakcyjne
Oskar Ostafin

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Nakład: 200 egz.

www.universitas.com.pl

Wstęp. Całość i resztki

Oczywiste wszak dla wszystkich (...) jest to, że *udanym wierszem jest taki, z którego nic nie pozostaje*, w którym cały wykorzystany materiał dźwiękowy zostaje skonsumowany, zużyty i strawiony; kiepskim wierszem (albo przeciwieństwem wiersza) zaś taki, który pozostawia po sobie pewną resztę, w którym jakiś fonem, dwudźwięk, sylaba lub znaczące nie zostały pochłonięte przez swój oddźwięk (własnego sobowtóra) (...); w którym odczuwalny pozostaje ciężar reszty, która nie znalazła odpowiedzi, a zatem śmierci czy rozgrzeszenia, której nie udało się skutecznie *wymienić* w tekstualnym działaniu. Właśnie owa reszta każe nam uznać wiersz za nieudany, za odpad dyskursu, za niedopałek, coś, czego nie strawił żar, co nie zostało stracone ani pochłonięte w świętowaniu wzajemności mowy.

Jean Baudrillard¹

1

Nieumiejętna
oczywistość

1

klinczu. Spełnienie
oczekiwań (...)

Konrad Góra²

¹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007, s. 252.

² K. Góra, *Nie*, Stronie Śląskie 2016, s. 58.

Jedną z podstawowych sił napędzających pracę naszych myśli, a więc również ten najdrobniejszy wycinek literatury, jakim jest najnowsza poezja i towarzysząca jej krytyka, pozostaje napięcie między częścią i całością, analitycznym przyczynkiem i pragnieniem syntezy. Całość skrywa w sobie metafizyczną obietnicę domknięcia i ostateczności, stwarza iluzję władzy (panowania nad przestrzenią, a w naszym przypadku odpowiedzialnego gospodarowania polem literackim) i wydaje się warunkiem wszelkiego porządku. Przez całe wieki estetyki, poczynawszy od Arystotelesa, przez Immanuela Kanta, po Petera Brooksa, a nawet marksistowskich krytyków poststrukturalnych pokroju Fredrica Jamesona czy Terry'ego Eagletona, całość jawiła się jako skończona forma dzieła – zdolnego pojednać konstytuujące je, często sprzeczne siły (dziełem takim mógł być oczywiście utwór literacki, ale mogło być nim też społeczeństwo, podporządkowane swojej historycznej teleologii). Hipoteza całości była niezbędna do zmierzenia się z artefaktem kultury i tak jak „całość” okazywała się niejednokrotnie synonimem formalnej syntezy wyższego poziomu, tak też stawała się warunkiem koniecznym sądu estetycznego³. Świadomość tego warunku pozwala nam na szereg gestów, które nie są wyłącznie romantyczną lub nostalgiczną antytezą całościowego, totalizującego ujęcia. Nie skazują nas tym samym na „zawsze fragment”, na przygodność brulionu lub poetykę przyczynków, ale na swój sposób obchodzą się z nimi, eksponując dialektyczne napięcia: wydzielania i rozszczelniania pojęć, grodzenia i uwspólniania języka, produkowania potencjalnych połączeń, grupowania w serie i zbiory oraz symulowania ich kresów. Innymi słowy – byłby to akt, w którym gr. *krinein*, źródłosłów pojęcia „krytyka”, odsłania swój pozytywny, konstruujący charakter.

Mit całości wielokrotnie okazywał się złudny, totalistyczny i pełen ukrytej przemocy⁴. Ma on przecież tendencję do przemiany w niebezpieczne uroszczenie, gdy tylko zapomnimy, że jest ledwie rewersem opowieści o resztkowych fragmentach, a więc o tym, co zostaje z każdego procesu mierzenia, dzielenia i porządkowania świata. Ten właśnie paradoks relacji między częścią (resztką)

³ Zob. C. Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton–Oxford 2015, s. 24–48.

⁴ Zob. np. J.-L. Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. M. Gusin, T. Żalwski, Wrocław 2010.

i całością wybrzmiewa w tytule książki. Chodziłoby oczywiście o niezbywalną pojedynczość wiersza, o jego idiomatyczność jako wydarzenia literackiego oraz o to wszystko, co mu się nieustannie wymyka, co go umożliwia lub zaprzecza mu, ale wciąż pozostaje przedmiotem zainteresowania krytyki: kontekst społeczny, figury autorstwa, kwestie polityczne, ekonomiczne i filozoficzne.

Już w samym wyrażeniu „cała reszta”, w tym celowo nazbyt wielkim kwantyfikatorze, zawiera się przecież niemożliwa do spełnienia obietnica całościowego ujęcia tego, co z natury resztkowe, odrzucone, co nie zmieściło się w głównej narracji (w tym narracji o dziejach naszej literatury ostatniego trzydziestolecia). Moja umiarkowana i dość archaiczna wiara w autonomię sztuki spotyka się tutaj z przekonaniem o ciągłym naruszaniu granic poetyckiego pola. Żadne doświadczenie estetyczne nie jest nam bowiem dane *per se*, żadne nie odnosi się tylko do dzieła, z którym obcujemy, i nie ogranicza się wyłącznie do niego. Jeśli w centrum naszego zainteresowania ulokujemy wiersz, to właśnie te pozostałości, owa reszta, którą nazwać byśmy mogli równie dobrze warunkami negocjowania i wytwarzania sensu, sprawia, że obrona słabej autonomii sztuki zawsze będzie walką przegraną, ale też szlachetną i wartą podjęcia.

Tytułowa reszta nie jest więc „cała”, tzn. nie rości sobie prensji do wypełniania jakiejś metafizycznej wizji całości (dostępu do prawdy, bytu, ostatecznej racji) ani tym bardziej wdawania się w ten sposób w polityczną grę synekdochy⁵. Nie jest to też całość pomyślana jako opowieść o wszystkich istotnych twórcach, o których przez lata pisałem i którym – jak sądzę – należy wciąż poświęcać uwagę. Nie ma w tej rozprawie miejsca choćby dla Marcina Świetlickiego, Andrzeja Sosnowskiego, Darka Foksa, Justyny Bargielskiej czy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, najbardziej docenionych i dyskutowanych poetów ostatniego trzydziestolecia, jest za to sporo dla nieco marginalizowanych dziś – Adama Wiedemanna czy Agnieszki Wolny-Hamkało, dla pozostającego w cieniu – Dariusza Sośnickiego, czy jeszcze słabiej dostrzega-

⁵ Na temat przeniesienia figury synekdochy z retoryki w przestrzeń dyskursu politycznego (i polityki pojmowanej jako działanie dyskursywne) oraz wykorzystania jej jako narzędzia do opisu mechanizmu reprezentacji społecznej zob. E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wrocław 2007.

nych – Krzysztofa Śliwki i Macieja Roberta. Jest też oczywiście miejsce dla reprezentantów tego, co uznajemy za główną linię liryki zaangażowanej społecznie (Kira Pietrek, Konrad Góra, Szczepan Kopyt), ale i tu próbuję się zdobyć na mniej oczywiste spojrzenia i sposoby myślenia o ich twórczości, na rodzaj krytycznoliterackiego pojedynku z wierszami, a przede wszystkim z prowadzonymi o nich narracjami, dużo miejsca poświęcając też samej krytyce i jej metodom.

Te poszczególne eseistyczne części, zebrane w dwa duże bloki, same również składają się w pewną całość – w opowieść o warunkach funkcjonowania wiersza jako wytworu estetycznej autonomii, który nieustannie domaga się potwierdzenia z zewnątrz, wdając się w różnorakie społeczne sojusze. Jest to równocześnie książka o neoliberalnym duchu, którego nieustannie legitymizuje metafizyczna resztki, oraz o politycznym zaangażowaniu poezji, którego głównym poręczeniem okazuje się przekraczająca estetykę filozoficzna refleksja nad życiem. To, co resztkowe i marginalne dla naszej historii literatury w ostatnim trzydziestoleciu, zostaje tutaj wyeksponowane i dowartościowane raz jeszcze.

Pierwsza część książki dotyczy niezwyklego połączenia, dzięki któremu duch klasy średniej, a więc rodzimego drobnomieszczaństwa posttransformacyjnego, spotkał się z widmowością wczesnej filozofii poststrukturalnej i stworzył bezpieczny azyl dla wierszy miejskich o zadziwiająco biblijnym, metafizycznym wręcz charakterze. Przede wszystkim interesuje mnie w tym połączeniu refleksja nad przestrzenią (w) poezji, a właściwie nad zdolnością wierszy do asymilowania tej przestrzeni, do immunizacyjnych ruchów, które osławiają ją poprzez przydanie jej nowego sensu i językowe akty zawłaszczania. Nowy mieszczański potrzebuje nowych apokryfów, które zorganizują jego świat tak, by niedostrzegalne stało się w nim działanie samego kapitału. Apokryf (z gr. ‘ukryty’ lub ‘tajemny’) to tekst sugerujący, że posiadał głębię znaczenia, że zostało w nim powiedziane (lub poświadczane) coś więcej niż tylko to, co zaobserwować możemy na powierzchni. Stąd też powierzchnia, poszczególne zdania czy nawet całe elementy układanki ulegają ciągłym zmianom, ale ów głęboki sens trwa. Mówimy potocznie o życiu apokryfu, bo jego przeobrażenia stają się elementem żywej tradycji danej kultury. Wciąż pozostaje jednak nurtująca kwestia sensu – nieautonomiczność tekstu, który zawsze

występuje jako część większej całości, jako dopisek lub dodatkowe świadectwo. Apokryf potrzebuje kanonu, żeby skradać się w jego cieniu. Oprócz skrytości i tajemniczości posiada bowiem cechy, które wiążą się z jego drugim znaczeniem: „utwór o niepewnym autorstwie, często fałszyfikat lub produkt mistyfikacji, przypisywany nieżyjącemu twórcy lub postaci legendarnej”⁶. W tym sensie Krzysztof Śliwka potrzebował języków krytycznych, wypracowanych do opisu liryki Jacka Podsiadły tak samo, jak Dariusz Sośnicki poezji „brulionu”, a Krzysztof Siwczyk legitymizacji w tradycji rodzimej neoawangardy, którą zapewnił mu kontakt z Instytutem Mikołowskim i tamtejszym odkryciem Witolda Wirpisy. Nie chodzi o cyniczne żerowanie na czyjejs sławie i wykorzystywanie jej do budowania nowych układów w polu literackim, ale właśnie o umiejętność „zabrania się” z falą, która w danym momencie niesie i krytykę, i poezję, a stanowi tylko część podzielanych powszechnie przekonań na temat literatury.

Lista cech apokryfu, jaką z różnorodnych definicji stworzył w swojej rozprawie *Dyskurs, apokryf, parabola...* Maciej Michalski, rozszerza się jeszcze o uprawdopodobnienie (domaga się on wiary odbiorcy w przedstawianą wersję), transpozycyjność (dokonuje przeniesienia w czasie lub przestrzeni) oraz hybrydyczność (balansuje między różnymi formami podawczymi). Michalskiego interesował głównie apokryf jako strategia filozoficzna w obrębie współczesnej prozy, odseparował więc gatunek (czy lepiej – tryb pisanie) od bezpośredniej problematyki religijnej:

Apokryf literacki (...), eksponując swoją literackość, uwalnia się od referencji czy asercji. Staje się polem gry między autorem a czytelnikiem, gdzie ten ostatni jest zaproszony do podjęcia ryzyka zawierzenia przybliżeniu, które pozwoli mu odkryć nowy sens lub wystawi na ośmieszenie. To przestrzeń dyskretnej ironii i balansowania na granicy prawdopodobieństwa, fikcji i rzeczywistości⁷.

Można by spytać, co w takim razie odróżnia współczesny, prozatorski apokryf od odziedziczonego po latach dziewięćdziesiątych

⁶ JS (Janusz Sławiński), *Apokryf* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II poszerzone i poprawione, Wrocław 1988, s. 36–37.

⁷ M. Michalski, *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*, Gdańsk 2003, s. 165–166.

i pierwszych wiersza jako przestrzeni „zawierzenia przybliżeniu”, „dyskretnej ironii” i intymnego „balansowania na granicy prawdopodobieństwa”, uwolnionego od referencji i asercji, a więc wiersza, jaki wyłonił się z rozpoznania krytycznoliterackich przełomu wieków, z książek i szkiców Piotra Śliwińskiego, Karola Malszewskiego, Mariana Stali, Jacka Gutorowa czy Pawła Próchniaka? Wydaje się, że jest to głównie różnica, która odsyła nas do tekstu o życiu ważnej postaci z tradycji judeochrześcijańskiej, a więc wyłącznie różnica tematu. Tak bowiem, jak pozostaje współczesny apokryf literacki w pobliżu paraboli (konotuje inne sensy, mówi zawsze o czymś więcej), tak też pozostaje w pobliżu estetyki wiersza postbrulionowego, jako tego, który nie całkiem nas okłamuje i nie całkiem drwi. Jego ironiczność jest efektem upadku wiary w niepodważalne prawdy i sprywatyzowania etyki, a tekstualna przygodność rewersem nieustającego pożądania uwagi oraz złudnej nadziei na komunikację.

Wywiedzione z apokryfu i metafizycznie uwarunkowane sposoby produkcji sensu w zaskakujący sposób spotkały się właśnie z ironistami lat dziewięćdziesiątych, z ich umiłowaniem codzienności, a więc również z przestrzeniami ich codziennego życia, które z mrocznych jam w blokowiskach, z zimnych i wilgotnych kłitek (*Zimne kraje, Marlewo, Ulica Gnostycka*) zmieniły się z czasem w strzeżone, podmiejskie osiedla lub szerokie aleje (*Spóźniony owoc radiofonizacji, Delta Dietla, W innych okolicznościach, Wiedeński high life*). Powstał fascynujący model liryczny, który z jednej strony wchłania codzienność, afirmuje ją i w ten sposób rozkoszuje się miejskością, z drugiej zaś potrzebuje jakieś formy metafizyki, żeby dowartościować swoje zmieszczanie, uzupełnić je i przenieść do samej literatury. W tym sensie liryczny apokryf zawsze ma charakter resztkowy: coś musi się wymknąć i coś spoza niego przemawiać na jego korzyść. To spotkanie apokryficzności (jako formy tęsknoty za metafizyką) z neoliberalną filozofią nowych mieszczan najlepiej widać w kryptoteologicznych projektach Agaty Bielik-Robson, a jeszcze bardziej w jej interwencyjnych komentarzach społeczno-politycznych. Nawet jeśli jej nazwisko nie pojawia się dalej, *Duch powierzchni* unosi się nad pierwszymi rozdziałami tej książki jako rodzaj ostrzeżenia.

Ale jest to tylko część, zawsze mamy bowiem do czynienia z jakąś częścią, poza naszym spojrzeniem pozostaje zaś tytułowa reszta. W przypadku wiersza byłby nią kontekst społeczny i ekono-

miczny, ale przede wszystkim życie, rozumiane jako siła niezbędna do zaistnienia tekstu, do wprowadzenia go w ruch i nawiązywania nowych, potencjalnych połączeń; życie szukające ujścia i odwracające karty, bo wszak – to Andrzej Sosnowski ze słynnej już prelekcji – „poezja ujmuje się za życiem, chciałoby się powiedzieć «niezmiennie» (...)”⁸. Jak twierdził Friedrich Schelling, obalając platoński idealizm (myśl ta powróci jeszcze przy okazji rozważań w części drugiej):

(...) u podstawy [rzeczywistości – J.S.] tkwi ciągle jeszcze nieuregulowanie, jakby gotowe ponownie się przebić, i wszędzie panuje wrażenie, że porządek i forma nie są pierwotniejsze, lecz że to raczej owo początkowe nieuregulowanie zostało doprowadzone do porządku. Jest ono w rzeczach niepojętą podstawą realności, zawsze obecną resztą, czymś, z czym największy nawet wysiłek rozumu nie potrafi się uporać⁹.

Owa „zawsze obecna reszta”, a więc pierwotne, witalistyczne nieuporządkowanie, które wymyka się naszym próbom tworzenia systemów i typologii, wyznaczania dróg wpływów i kreślenia map, fascynuje mnie tu najbardziej. Ostatecznie książka ta nie proponuje bowiem radykalnie odmiennej wizji historii literatury ostatnich dekad ani też innych metod czytania poezji. Nie próbuje stworzyć iluzji całościowej opowieści, w której wyczerpie się dynamika przewartościowań ostatnich dziesięcioleci. Nie wstrzymuję się jednak przed gestami zamacającymi obraz, rozszczelniającymi hierarchie i oddającymi miejsce tym, dla których miejsca zwykle brakuje. Zamiast „brulionowej” triady Marcinów (Świetlickiego, Sendekiego i Barana) przemawiają więc Wiedemann i Sośnicki, zamiast Podsiadły – Śliwka, a zamiast czołowych i na swój sposób modnych reprezentantów roczników siedemdziesiątych (Justyna Bargielska czy Tomasz Różycki) – Agnieszka Wolny-Hamkało i Maciej Robert. Nie znaczy to, że uważam opisywanych tu autorów za gorszych i właśnie dlatego zamierzam oddać im głos. Przeciwnie – ich aktualną, często marginalną pozycję, widzę jako efekt

⁸ A. Sosnowski, *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, [w:] *Pracownia Poetycka Silesius*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Wrocław 2015, s. 43.

⁹ F.W.J. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przeł. i wstępem opatrzył B. Baran, Kraków 1990, s. 60.

konkretnych, krytycznoliterackich rozstrzygnięć, których korzenie sięgają sporów z lat dziewięćdziesiątych, a dziś tworzą zupełnie sztuczne grodzenia.

Druga część tej książki zatytułowana została „po zwrocie politycznym”, zakładam więc, że zwrot ów – anonsowany tytułem głośnej rozprawy-manifestu Igora Stokfiszewskiego¹⁰ – już się dokonał, a przynajmniej dokonał się w kontekście omawianych tu zagadnień. Mam oczywiście na myśli taki zwrot, który zamiast polityki tożsamości byłby w stanie zaproponować politykę form literackich, konflikt na poziomie języków i sposobów mówienia w wierszach, nie zaś wyłącznie przesłanek ich ideologicznej wymowy. Interesuje mnie więc forma, a właściwie relacja między wierszem a formą życia (społecznego i politycznego), jaka próbuje się z niego wyłonić.

W tym kontekście wspomnieć należy o dwóch problematycznych kwestiach. Pierwsza z nich to miejsce polityczności w naszej obecnej debacie literackiej oraz kierunek, z jakiego do nas przyszła – nie za sprawą rodzimej, materialistycznej socjologii literatury, połączonej z rzetelnymi analizami historycznoliterackimi, ale z zewnątrz, przez szereg zapożyczeń francuskiej myśli poststrukturalnej, głównie zaś z nazwiskiem niedostatecznie przeczytanego przecież i nietłumaczonego wystarczająco Jacques’a Rancière’a¹¹. Debata na temat polityczności i konieczności zaangażowania się twórców w życie społeczne, podsycana głosami młodej wówczas „Krytyki Politycznej” oraz „Ha!artu”, a następnie przejęta przez grono krytyków poezji, wydaje się dziś mocno reakcyjna. Była odpowiedzią na zdiagnozowaną słabość literatury i samej krytyki lat dziewięćdziesiątych, wywołała szereg odezów obronnych przed chęcią ideologizacji, ostatecznie przybrała jednak charakter historycznej połajanki i urosła do rangi hamulcowego naturalnych procesów samoregulowania się przestrzeni społecznej. Ważniejsza od „ideowego zaangażowania” i „polityczności” jest dziś sama kategoria formy, a o niej rodzima krytyka nie dyskutuje już tak

¹⁰ Zob. I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.

¹¹ Braki tej recepcji i dość swobodne potraktowanie myśli francuskiego filozofa przez naszą krytykę doskonale pokazał w swojej monografii Jerzy Franczak – zob. tenże, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017.

namiętnie ani tak erudycyjnie¹². Wraz ze śmiercią strukturalizmu (i przemijaniem mody na jego dekonstrukcjonistyczną rozbiórkę) oraz przejściem na bardziej „poprzelomowe”, „mocniejsze”, kulturowo i antropologicznie zorientowane metodologie, rzetelna i wymagająca sporo miejsca analiza formalna zaczęła znikać z esejów i recenzji. A przecież wystarczy poczytać, w jaki sposób na łamach „Twórczości” opisywał książki młody Janusz Sławiński, by poczuć się uboższym o pewne doświadczenia.

Nasze klasyczne literaturoznawstwo formę postrzega oczywiście jako kategorię *stricte* estetyczną i podaje dwa możliwe spojrzenia na nią: w opozycji do tworzywa (materiału) lub treści¹³. Jeśli zajrzemy do równie fundamentalnego studium Władysława Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć*, to dostrzeżemy, że omawia ono aż pięć różnych znaczeń terminu forma, w tym trzy dotyczące estetyki: jako układ elementów, jako dany zmysłom ogląd rzeczy oraz jako granica lub kształt przedmiotu¹⁴. Istotniejsze w proponowanym tu kontekście politycznym wydają się jednak te „pozaestetyczne” ujęcia, w tym przede wszystkim forma jako sposób istnienia rzeczy, tożsamy z ich energetycznym przejawianiem się, jak sformułował to u źródeł Arystoteles.

Wykład Tatarkiewicza jest szczególnie pouczający, bo pokazuje, w jak wielkim stopniu jesteśmy w literaturoznawstwie, będącym przecież dziedziną estetyki, spadkobiercami dziewiętnastowiecznych podziałów. Mniej więcej pod koniec tamtego wieku, po latach niebytu, „forma” stała się znowu istotna i modna – najpierw w krytyce anglosaskiej, potem w niemieckiej. Powiązano z nią stylistyczną sprawność, biegłość opracowania tematu, a na jej znajomości zasadzała się właściwie cała nowoczesna krytyka

¹² Próbowaliśmy – wraz z gronem zaprzyjaźnionych wówczas krytyków i krytyczek – odczarować tę dyskusję, choćby powołując pismo i portal „Przerzutnia”. Chociaż pismo szybko upadło, to z pewną przyjemnością zauważam rosnącą w pokoleniu najmłodszych poetów i czytelników świadomość bezpośredniego powiązania zagadnień formalnych i politycznych (np. w redakcjach „Małego Formatu”, „Kontentu”, „Rzyradora” czy „Wizji”). Bardzo ciekawy impuls krytyczny przybywa w tym kontekście również z nieoczywistej strony – rodzimej amerykańistyki i amerykańskiej neoawangardy lingwistycznej, zadłużonej w radzieckim formalizmie, zob. K. Bartzak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wieściowej*, Gdańsk 2019.

¹³ MG (Michał Głowiński), *Forma* [hasło], w: *Słownik terminów...*, s. 149.

¹⁴ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, wyd. V, Warszawa 2005.

sztuki ze swoimi pojęciami profesjonalizacji i wyrobionego gustu. W kolejnych dwóch dekadach mogliśmy obserwować narodziny awangardowego fetyszyzmu i formalizmu, którego skrajnymi postaciami okazały się u nas formizm Leona Chwistka i teoria Czystej Formy Witkacego. Dowartościowanie aspektów formalnych wiązało się w tym wypadku z oddzieleniem ich od czegoś, co formą nie jest – treści lub tematu przedstawienia. Wielki w tym dług wobec sztuk plastycznych, ponieważ to na ich gruncie rozwijał się ów podział, który w literaturze zaowocował po latach choćby dziwnymi (strukturalistycznymi) pytaniami o formy narracyjne stojące w opozycji do treści dzieła czy formę wierszową przeciwstawioną uczuciu, myśli lub intencji.

Forma miała nadawać kształt treści dzieła, odpowiednio modulować zagadnienia, a więc służyć samemu przedstawieniu jako element rygorystycznego *decorum*. Wraz z pierwszymi awangardami została jednak obciążona dodatkowymi obowiązkami. Pisarzom nie wystarczyło już dobranie właściwej formy lub opanowanie zastanej, ale wymagali oni stworzenia takiej, która odda ducha nowoczesności w sposób niepowtarzalny, wyjątkowy i autorski, a więc w gruncie rzeczy przejmie funkcje tematu. Wykorzystano jukstapozycyjne wiązania między wersami, produkcyjnie uwarunkowaną elipsę, asocjacje semantyczne lub zerwania kohezji jako nośniki rozedrganej świadomości. Wraz z powstawaniem sztuki abstrakcyjnej rozważania o formie splotły się jednak z obroną autonomii literatury – jako dziedziny wolnej od zobowiązań politycznych. Poza nielicznymi przypadkami lewicowych teoretyków (np. u Borysa Arwatowa albo w utopijnej idei rewolucji poprzez formę w niektórych zachodnioeuropejskich ruchach awangardowych; u nas choćby krąg „Almanachu Nowej Sztuki”) formalny kunszt i wartości w dziele sztuki łączono raczej z klerkizmem i parnasizmem, z kontemplacją intelektualną i duchową, nie zaś z rewolucją życia społecznego i zdolnością do angażowania się w konfliktowe przestrzenie.

Spadkobierczyniami takiego ujęcia są w pierwszej kolejności dobrze oswojona w rodzimej historii literatury „forma otwarta” Umberto Eco oraz „forma bardziej pojemna” Czesława Miłosza: nie tyle stawiająca wysokie wymagania estetyczne autorowi i testująca jego „warsztat”, ile jednorazowa, odkrywająca siebie w procesie abstrahowania od praktycznego życia, kontemplacyjna, epifaniczna wręcz.

Jeśli czerpać z tych doświadczeń, a są to doświadczenia, które odnajdziemy wciąż w sporej części naszej poezji i krytyki (choćby w tęsknocie Andrzeja Franaszka za poezją wzruszającą i bliską sercu), dbałość o formę wiersza będzie równocześnie rozumiana jako dbałość o uwolnienie go od politycznej, tzn. doczesnej, krótkotrwałej i zideologizowanej „misji”. W tym sensie forma, jako przynależna polu estetycznemu i zawracająca nas do dwudziestowiecznych programów artystycznych, powinna pozostać ostoją klasycyzmów, a wydobywanie jej politycznego charakteru miałoby się z celem. Niechęć do takiej formy u krytyków uprawiających studia kulturowe czy filozofię polityczną literatury wydaje się zrozumiała. Niewiele z niej pożytku, a wysublimowane wersologiczne analizy, na jakie stać choćby Adama Dziadka, prowadzą raczej do uśpienia lub stonowania świadomości politycznej¹⁵.

Kluczowe okazuje się pytanie, czy możemy dziś pomyśleć formę inaczej – nie w duchu dwudziestowiecznej ideologii estetycznej i wysokiego modernizmu, ale filozoficznie, jako sposób organizowania energii dzieła, a tym samym energii społecznej? I czy tak pojęta forma może ocalić elementy formalizmu jako krytyki zaangażowanej? Nawet w tradycyjnej estetyce marksistowskiej, gdzie forma dzieła miała od początku wielkie znaczenie, aż do lat osiemdziesiątych uznawano ją głównie za pochodną procesów społecznych, za ślad lub pozostałość po istotnych konfliktach dziejowych, umożliwiającą niemalże archeologiczne odczytanie jej znaczeń w historii emancypacji klasowej (tak jest i u wczesnego Rancière’a, i u Jamesona, i u Franco Morettiego). Pomyślmy jednak o całej gamie innych patronatów: od świetnej krytyczki Adrienne Rich (jako patronki lewicowego feminizmu amerykańskiego), Rona Silimana i Charlesa Bernsteina (a więc całej właściwie schedy poetów grupy LANGUAGE), po głośnie i przywoływane już przeze mnie *Forms* Caroline Levine, prowadzące dysputę jakby ponad głowami zniechęconych strukturalizmem i poststrukturalizmem studentów rodzimej polonistyki, ich znudzonych wykładowców

¹⁵ Pisałem o tym obszernie w szkicach na temat projektu „krytyki somatycznej”. Zob. *Literatura i somatyka. Krytyki somatycznej boje i utarczki*, „Rita Baum” 2012, nr 23; *Nie całkiem nowy projekt w niezupełnie starych dekoracjach*, „Przerzutnia”, <http://przerzutnia.pl/jakub-skurty-s-nie-calkiem-nowy-projekt-w-niezupełnie-starych-dekoracjach-omowienie-projektu-krytyki-somatycznej-adama-dziadka> (dostęp: 20.06.2020).

i próbujących pogodzić ich krytyków (często we wszystkich trzech rolach na raz).

Analogie i homologie między życiem zbiorowym a strukturami literackimi zostały opisane już dawno (choćby przez Luciena Goldmanna), rzadko pełniły jednak na tyle istotną rolę, by można przy ich pomocy rozprawiać o życiu za pośrednictwem literatury, bez egzystencjalnych i autobiograficznych podpórek. Nie wystarczy uznać, że polityczny charakter przerzutni, rytmu czy całego układu wersów odpowiada *stricte* politycznym rozstrzygnięciom w obrębie porządku pracy, rytmów dnia i podziałów przestrzeni miejskiej. Musi on mieć zdolność wpływania na te porządki, rytmy i podziały. Polityczne znaczenie formy leży więc poza granicami estetycznej przyjemności (snobizmu) czytelnika, narusza te granice, a samą przyjemność celowo zakłóca lub problematyzuje. Trzeba na powrót przyznać formie sprawczość, jeśli nie wprost polityczną, to ujętą poprzez pojęcia wektorów sił, prądów, miejsc w procesie, który nie jest wyłącznie procesem historycznoliterackim (Levine proponuje np. zaczerpniętą ze studiów nad rzeczami kategorię afordancji, której przyjęcie w rodzimym literaturoznawstwie wydaje się na razie wątpliwe).

Nie chodzi o krytycznoliteracką batalię między tymi, którym znudził się formalizm, bo był zbyt wyczerpujący, za mało atrakcyjny konceptualnie lub za mało skuteczny interpretacyjnie, a tymi, którzy o formie potrafią nadal pisać w sposób fascynujący. Chodzi raczej o zdolność uzasadnienia analogii, że w myśleniu o formach literackich tkwi zawsze pierwiastek życia wewnątrz tych form, życia przez formy strukturyzowanego, które jest naszym codziennym, wspólnym doświadczeniem, bez względu na to, czy poezję czytamy, piszemy, piszemy o niej, czy spotykamy się z nią tylko w postaci memów z Facebooka lub wierszyków reklamowych na opakowaniu ciastek¹⁶.

¹⁶ Ten formalny aspekt życia poddanego strukturyzacji wydobywali światnie przedstawiciele OuLiPo, badali go Michel Foucault, Giorgio Agamben i biopolityczni filozofowie postoperaizmu pokroju Antonio Negriego czy Maurizio Lazzarato. Czasem przychodził on jednak do nas zupełnie niespodziewanie, np. w dokumentalno-reportażowej fabulacji *Nalot na Halberstadt 8 kwietnia 1945* Alexandra Klugego (2016), która jest właśnie traktatem o zderzeniu nagiego życia z nowoczesną formą polityczną, czyli z bezduszną logiką aparatu wojskowego.

Polityczność rymu i rytmu może odkryć przed nami coś znacznie ważniejszego i bardziej totalnego: regularne linie podziałów nałożonych przez kapitalizm na nasze doświadczenie. Gdy Michel de Certeau w *Wynaleźć codzienność* proponował kłusowniczą poetykę przestrzeni miejskich, porównując nasze kroki i podejmowane przez nas decyzje do figur poetyckich (asyndeton, synekdocha), robił to tylko po części z chęci opisanego i skatalogowania ludzkich zachowań. Ważniejsza była stojąca za całym jego futurologicznym wówczas projektem wiara w człowieka, którym kierują zawsze spryt (gr. *metis*) i „twórcza zdrada”: chęć wymykania się narzuconym podziałom, zbaczania z drogi, kreślenia własnych tras, forsowania indywidualnych rytmów i porządków czynności, nawet w tak wyalienowanych sferach, jak fabryczna praca produkcyjna¹⁷. Po to wykorzystał francuski socjolog klasyczną poetykę, zestawy tropów, o których nie pamiętają dziś często nawet wykładowcy filologii. W nich widział szansę na skuteczne działanie, na *poiesis* nie jako pisanie wierszy, ale jako twórcze przekierowanie tego, co opresyjne, a co pozostaje sednem kapitalistycznego systemu produkcji.

Zarówno poezja zaangażowana w krytykę tego systemu, jak i ta ekologicznie uwrażliwiona, wyczulona na biopolityczne i katastroficzne konteksty współczesnej gospodarki antyklimatecznej, potrzebuje formy i refleksji nad nią – to bowiem na poziomie form odbywa się fundamentalna batalia o nowy porządek, jaki próbujemy nadać światu, o organizację czasu i podział środków produkcji oraz o język, który będzie o nich zaświadczał lub je wyprzedzał. Nie powinien więc dziwić kierunek, w jakim zdążają szkice z części drugiej: niekoniecznie wprost ideowy, niekoniecznie ideologiczny. Pisać „po zwrocie politycznym” to moim zdaniem pisać ze świadomością konsekwencji formalnego uwikłania literatury w sprawy społeczne, bez tracenia z oczu jej samej, bez naiwnych gestów mimetycznego odnoszenia się i bez utopijnej wiary w reprezentację, w której dostrzeżemy być może jakieś dalekie odbicie naszego świata. Bo czy na pewno będzie to nasz świat, czy może raczej świat konstruktów myślowych i korporacyjnych abstrakcji, poprzez które postrzegamy go każdego dnia, gdy pozwalamy językowym automatyzmom przejąć kontrolę, gdy dajemy się uwieść

¹⁷ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

prostocie komunikatów i obietnicy łatwej obecności, a kultura algorytmów reguluje nasze codzienne wybory?

Możemy po klerkowsku udawać, że reszta wymyka się krytycznoliterackiej refleksji o literaturze, że nie dotyczy wiersza, a zatem nie powinniśmy się nią w ogóle zajmować. Ale możemy też stwierdzić, że nieustannie osadza się ona wokół niego, ściera się w drobnych kontaktach, odkłada w nim: jak echa rzeczywistości u Jerzego Jarniewicza czy Macieja Roberta, jak wióry i złom z zawalonej fabryki u Konrada Góry oraz figuratywne i proceduralne przejawy życia w kodzie u Macieja Taranka. To właśnie cała reszta, a więc to, czego nie udało się poetycko strawić i unicestwić, jest bowiem zawsze stawką naszej interpretacji.

**Mieszczanin polski,
czyli apokryfy codzienności**

Na bezdrożach autentyzmu. Krzysztof Śliwka i lata dziewięćdziesiąte

Historia literatury rządzi się nader dziwnymi prawami. Chęć przywrócenia jakiegoś poety, przypomnienia o nim, zwłaszcza, gdy został zepchnięty do drugiego szeregu, jest z natury uwikłana w konflikt między bliską lekturą, świadectwem spotkania się dwóch wrażliwości, a bardziej obiektywizującym (i tym samym bardziej autorytatywnym) spojrzeniem na procesy historyczne, tropieniem przyczyn oraz konsekwencji ich przebiegu. Z jednej strony nasuwa się perspektywa subiektywnego obcowania z wierszem, stylem lub samym autorem, hermeneutyczna wręcz rozmowa i próba przeczytania twórczości danego pisarza w całej jego idiomatyczności. Byłby to na pewno gest oddania głosu temu, co nie zdołało się wystarczająco wymownie zapisać w historii. Ta wymaga jednak inną perspektywę: skoro nie z pierwszym szeregiem mamy do czynienia, a jednak uznajemy, że jest w tej twórczości coś wyjątkowego i wartego zachowania, to dlaczego musiała ustąpić, dlaczego o niej zapomniano? Mamy więc wówczas do czynienia z wierszami, które warto ożywić w lekturze (bo po co inaczej się o nie upominać?), i równocześnie ze zjawiskiem poetyckim, które trzeba pozycjonować względem innych i którego dynamikę należałoby raz jeszcze rozpoznać.

Taki dylemat stawia przede mną lektura tomów Krzysztofa Śliwki (ur. 1967), lektura prowadzona chronologicznie, po latach, dokonana w dość dziwnym – dla samego poety – momencie, w chwili przypominania się światu literackiemu, ponownego zajmowania w nim miejsca (wyborem wierszy z roku 2008 oraz

tomem *Budda show* z 2013) oraz nieskuteczności tych gestów. Bliżej mi chyba do tego drugiego spojrzenia, nie dlatego jednak, że nie chcę się tu zmierzyć z samym wierszem. Mam przecucie, że w tekstach Śliwki właśnie ten kontekst – to, co przychodzi do tekstu z zewnątrz, co go uhistorycznia, legitymizuje, albo przeciwnie: dezawuuje, powoduje zapomnienie o nim – jest ciekawszy i więcej mówiący. Z przyjęciem tej drugiej perspektywy wiąże się jednak jeszcze jedno „ale”: że ten tekst będzie miał dwóch, a momentami nawet trzech bohaterów.

„A nie mówiłem: życie bierze nas / W cudzysłów i spycha na margines”¹

Przyjęło się o poezji Śliwki myśleć w kategoriach punkowego buntu, narażonego w każdym aspekcie na zdradę ze strony form, gestów, oznak wspólnotowości, sposobów utrwalania się i odkładania pamięci; buntu, który momentami zdradza sam siebie, zdradza się z własnej konwencjonalności i wtórności, bo grozi mu nieuchronne widmo konformizacji. Przyjęło się, bo tak ustawił tę dykcję Karol Maliszewski, nawet gdy buntowniczy element twórczości autora *Niepogody dla kangura*, skupiony na ciągłym testowaniu granic odczuwania, uzupełnił o jego przeciwieństwo: opanowującego chaos doświadczeń mieszczucha². W opowieści Maliszewskiego, snutej w kolejnych recenzjach i esejach (*Rozproszone głosy*, *Po debiucie*, *Zwierzę na J.*, a zwłaszcza w posłowie do wyboru wierszy *Dżajfa & Gibana*), Śliwka odgrywa rolę istotniej-

¹ K. Śliwka, *Sztuka koncentracji*, [w:] tegoż, *Sztuka koncentracji*, Białystok 2002, s. 17. Cytaty z wierszy poety lokuję bezpośrednio w tekście i oznaczam tytułem oraz skrótem tomu: SM – *Spokojne miasto* (Kłodzko 1989), RR – *Rajska rzeźnia i inne wiersze* (Dzierżoniów 1993), O – *Obok* (Dzierżoniów 1993), NdK – *Niepogoda dla kangura* (Bydgoszcz 1996), G – *Gambit* (Kraków 1998), RC – *Rzymska czwórka* (Poznań 1999), SK – *Sztuka koncentracji* (Białystok 2002), D&G – *Dżajfa & Gibana* (Poznań 2008) oraz BS – *Budda show* (Poznań 2013).

² To samo pęknięcie odnotował w recenzji *Dżajfa & Gibana* Jakub Winiarski, dostrzegając w tych wierszach z jednej strony villonowską witalność, z drugiej zaś horacjańską harmonię i umiar, które odpowiadają raczej konserwatywnemu podejściu do świata, a przynajmniej takiemu, które za konserwatywne uchodzić może we współczesnym polu literackim. Zob. tenże, *Subtelny melanż. Notatki o Śliwce*, „RED.” 2008, nr 2 (7).

szą niż popularni i powszechnie cenieni dziś poeci Darek Foks, Mariusz Grzebalski czy Marcin Sendecki (by wskazać na trzy różne ścieżki, którymi podążyły dykcje poetyckie po „brulionie”). Jest to rola tego, który powtarza gest, sygnując jego prawomocność, ale zarazem przyjmując na siebie cały ciężar nadchodzącej później krytyki. Bez Śliwki nie utrzymałaby się pewna koncepcja „poezji życia” z lat dziewięćdziesiątych, ale i samemu autorowi niełatwo funkcjonować bez niej lub po niej. Choć od początku dostrzegał Maliszewski ograniczenia tej twórczości, ułożył ją później w większej narracji i oddał historyczną już sprawiedliwość:

Tak mi czegoś brakuje w życiu literackim ostatnich lat. Pewnie wigoru i werwy, nieobliczalności i dezynwoltury, jednoznacznych deklaracji i wyrazistych polaryzacji. (...) Kiedyś wybrzydzałem, bo głos ten wydawał mi się zbyt dosłowny i dosadny, brzmiał jak tembr naturšczyka, jakiegoś Himilšbacha poezji, a teraz tęsknię, teraz brakuje mi impetu nieokiełznanej narracyjności, tego autentycznie bitnikowskiego outsiderstwa i wysokiego, wiarygodnego tonu kontestacji; to wszystko było jak bryza³.

Śliwka nie naśladował niczyjego stylu, nie był wtórny w znaczeniu, jakie zarzucamy epigonom, grafomanom lub efebom, zaczynającym dopiero kształtowanie własnego głosu. Jego „autentycznie rockowy” sposób wypowiedzenia posłuszeństwa mieszczańskiemu porządkowi był po prostu symptomatyczny w swojej dosłowności i tym samym musiał bronić się przed karykaturalnością nazbyt naiwnego, młodzieńczego ducha. Wielu twórców robiło przez wieki „to samo”, ale każdy musiał robić to zawsze inaczej, na własną rękę, świadczyć wyłącznie w swoim imieniu. Z tego powodu powtórzenie to ma w sobie coś z rozpacz: bo nie można zawsze inaczej, trzeba za to zawsze od nowa. W tym powtórzeniu zawiera się zarazem *stricte* nowoczesny gest wyjścia z literaturą w stronę życia i sylleptycznego ich połączenia⁴, w ślad za największymi buntow-

³ K. Maliszewski, *Poezja, przygoda młodości*, [w:] K. Śliwka, *Dżajfa...* (szkic przedrukowany również [w:] tenże, *Z dolnośląskiej półki. Szkice o literaturze regionalnej*, Jelenia Góra 2008, s. 87–93).

⁴ Nawiązując do popularnej dziś figury podmiotu, którą dla modernistycznej podmiotowości zaproponował Ryszard Nycz: zarazem autentycznej i fikcyjnej. W takim właśnie duchu Grzegorz Tomicki zarysował w *Budda show* całą dialek-

nikami: Rimbaudem, Cendrarsem, bitnikami, Morrisonem, Bursą, Ratoniem, czy wreszcie – Wojaczkiem.

Jego wielki i jedyny temat – pisze Maliszewski – to życie w najdrobniejszych szczegółach, życie postrzegane jako pole realizacji ideału triumfalnie, po artystowsku, wypełniającego się losu. To zadanie ocala tożsamość, to jest ów codziennie przez bohatera odnawiany postulat, aksjomat wolności – trudnego tworzenia tożsamości w nieciągłych, nietożsamych czasach [podkr. – J.S.]⁵.

Wydaje się, że gdzieś w okolicach *Sztuki koncentracji* Śliwka dostrzegł, iż jego gest był od początku modernistyczną reprodukcją, przeciwko której występował, że poszukiwanie autentyczności, którą uznać możemy za ukrytą teleologię tego pisania, to tylko rewers konwenansu i ostatecznie grzęźnięcie ono w językowych rekwizytach tak samo, jak ów mieszcuch w otaczających go towarach:

(...) Niezauważeni zrzucamy
Balast zbędnych detali: biletów, słów,
Rękawiczek, higienicznych chusteczek,
Pozostałych drobiazgów. I nic innego
Nie wymaga już skrupulatnej segregacji,
Bo oto wychodzi na jaw, że nasze życie

Smakuje jak odgrzany w mikrofalówce obiad,
Jak srebrny weselny tort lub bożo-
Narodzeniowa choinka, w kaskadzie lez.

(*Sztuka koncentracji*, SK, s. 17)

Dostrzega to, i zaczyna swoją poezję komplikować, ironizować, maskować się, poszukiwać innego języka, robić coś, co podtrzyma młodzieńczy wigor (np. przy parodiowaniu Podsiadły, Świetlickie-

tykę przemian „głosu mówiącego” w poezji Śliwki: „Śliwka (bo przecież żaden literacki podmiot) wychodzi od własnej egzystencji, po drodze staje się autorem i używa literatury, po czym bogatszy o to doświadczenie (wraz z jego literackim opracowaniem) wraca do życia. Tu bowiem w ogóle nie chodzi o pisanie i literaturę, ale o życie” (tenże, *Anarchia to porządek*, „Twórczość” 2014, nr 1).

⁵ K. Maliszewski, dz. cyt.

go czy Sosnowskiego)⁶. Grzegorz Tomicki ujmuje ten ruch zręczną (i przychylną poecie, choć można ją też przeczytać odwrotnie) metaforą podwójnego blefu (*double bluff*):

Jest to (...) ironia szczególna. Nie odwraca znaczenia wypowiedzi o 180 stopni, jak prostoduszna antyfraza, lecz o 360, czyli znaczenie dosłowne, po podaniu go w wątpliwość poprzez odpowiednio użyte wyznaczniki ironii i poddaniu płynnym przekształceniom w znaczenia rozmaicie oddalone od pierwotnego, zatoczywszy pełne koło, powraca do punktu wyjścia. Powraca jako znaczenie poniekąd to samo, ale i nie to samo, bo już nie naiwne, bogatsze o doświadczenie swojej przygodności, samoświadome⁷.

U początku mamy więc plejadę „galerników wrażliwości”, „legendarnych i przeklętych”, którzy tworzą pewien utopijny szereg, znaczony głównie skalą klęski, tzn. niemożności zrealizowania swoich modernistycznych filozofii pisania. Na końcu zaś poetów, którzy tak właśnie rozpoczynali swoją karierę, ale w pewnej chwili musieli ją przewartościować, bo kategorii młodości i autentyczności wyznania lirycznego nie dało się dłużej skutecznie łączyć z dojrzałym już, sceptycznym głosem praktykującego przez lata pisarza. To jest właśnie u Śliwki ów mieszczuch, który ubezpiecza punka, tworzy mu mechanizmy funkcjonowania, a zmieniając się wraz z nim, powoli wchłania jego bunt.

Tak więc nie pytaj o poezję Poeci poza nawiasem wiersza cierpią na
 klaustrofobię
 i rozdwojenie jaźni rzucają się z mostów chwytają za nóż wystawiają
 na pośmiewisko
 W najlepszym przypadku odchodzą do kobiet pełnych wilgoci W nich
 rozrastają się jak pięść
 (Pytasz czym jest poezja, RR, s. 43)

⁶ Prowadzi to Pawła Mackiewicza do wniosku, że: „jak do tej pory najlepszy Śliwka to Śliwka z lat 90. (...) Najlepszy, najciekawszy Śliwka to autor obszernych narracyjnych wierszy, pisanych sążnistą frazą” (tenże, *Przedemną wieżowce Manhattanu...*, „Nowe Książki” 2008, nr 6, s. 30–31).

⁷ G. Tomicki, *Miał być: o relacjach osobowych w literackiej komunikacji i o poezji Krzysztofa Śliwki*, „FA-art” 2008, nr 1, s. 107.

Maliszewski wielokrotnie podkreślał patronacką rolę Śliwki dla tzw. „śląskiej szkoły poezji życia”, czyli głównie (w latach dziewięćdziesiątych) Macieja Meleckiego, Krzysztofa Siwczyka, Grzegorza Tomickiego i Grzegorza Olszańskiego. Ale gest Śliwki najbardziej reprodukcyjny i zarazem najbardziej agoniczny jest wobec Jacka Podsiadły (i nie mam na myśli tylko wiersza *Kra*, dedykowanego *Jac Po II* czy często przytaczanej, wierszowej odpowiedzi na zarzut Krzysztofa Karaska o „koteryjności” nowej poezji⁸). To właśnie u autora *Arytmii* warto szukać wspólnej płaszczyzny i zastanowić się, dlaczego pewna witalistyczna dykcja zeszała w naszej liryce na drugi plan.

Śliwka debiutuje w 1989 roku *Spokojnym miastem*, Podsiadło zaś dwa lata wcześniej *Nieszczęściem doskonałym*. O tym pierwszym pisze Maliszewski:

To był debiut akuratny i w porę. Śliwka nie musiał czekać na poetycką dojrzałość, ona sama go, dziesiętnastolatka, odnalazła w Technikum Żeglugi Śródlądowej. Potem jego śladem pójda poeci z Górnego Śląska, szczególnie Maciej Melecki i Krzysztof Siwczyk, który powtórzy, a nawet zwielokrotni nastoletnią dojrzałość. Gdzie się tacy rodzą?⁹

Odwdzięcza się autor *Rajskiej rzeźni* za tę krytyczną zażyłość w wierszu z *Niepogody dla kangura*, dedykując (choć sporo w tym ironii) Maliszewskiemu zakończenie: „motto na dobranoc (Karolowi Maliszewskiemu – mojemu guru)” [*Zadyszka długodystansowca*, NdK, s. 54], potem zaś w wywiadzie:

Winiarski: W *Po debiucie. Dzienniku krytyka* sporo miejsca poświęca Ci Karol Maliszewski, w którego oczach jesteś niemal ikoną współczesnego poety, a na pewno wzorcem buntowniczej postawy poetyckiej, godnym szklanej gabloty w Sevres. Jak czujesz się z taką „gębą”?

Śliwka: Fajnie mi z tą „gębą” (śmiech). A tak poważnie, to bez znaczenia, kto co o mnie mówi, jak mnie szufladkuje. Z Karolem łączy mnie zażyła znajomość, stąd może jego ciepłe podejście do mojej osoby,

⁸ Melecki, Podsiadło, *Śliwka wychodzą z „Pod Arkad”* (Opole, 12.03.1996), RC 9.

⁹ K. Maliszewski, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008, s. 62.

a jak się okazuje, i pisaniny. Uwielbiam jego żarliwość, jego oddanie literaturze. To takie bebechowate, mięsiste, a jednocześnie uczciwe¹⁰.

Zarówno Śliwka, jak i Podsiadło przyjęli podobny model lirycznego wyznania, nadmiarowego, pisanego szeroką frazą, stosunkowo na poważnie, przy zachowaniu dużej wrażliwości odczuwania i obserwacji, ale jednak z założoną prostotą i prostodusznością. Jeden i drugi na pewnym etapie datował wiersze, tworząc z nich rodzaj lirycznego dziennika, który komentował egzystencję i próbował ukazać życie wymykające się formie. Obaj należą do roczników sześćdziesiątych, wyrastają z tej samej fazy gierkowskiej stabilizacji i zderzają się z tym samym kontrkulturowym buntem, przypadającym na okres ich młodości. W latach osiemdziesiątych kult Jima Morrisona spotyka się u nas z literackim kultem Wojaczka, druga fala hippisów poznaje pierwsze polskie punki, a wszyscy wspólnie snują się wokół mitu Jarocina. Obaj do literatury wchodzi właściwie gotowi, z charakterystycznym narracyjnym weryzmem, ale i niełatwą do obronienia z dzisiejszych pozycji wrażliwością (szukając analogii w muzyce, bardziej Sztynnego Pała Azji niż Armii). To sprawia, że w szczytowej fazie przepracowywania dykcji barbarzyńców (czyli pod koniec lat dziewięćdziesiątych) pojawiają się głosy, które deprecjonują ich obu, nie za konkretny tom, ale za przyjętą stylistykę, wychodzącą już z mody (a poetycka moda to rzecz bezwzględna):

Nie lubię, kiedy Śliwka tak pisze, bo przypomina mi to wiersze Jacka Podsiadły, jego namiętne i drażniące „protest-wersy”, pisane w dobrej wierze przeciwko różnym instytucjom życia publicznego. Oczywiście, bohater Śliwki, jego liryczne porte-parole, również jest izolacjonistą jak Podsiadło, ale wolałabym, żeby czymś różnił się od swojego kolegi, o którym zresztą często w swoich wierszach wspomina. Oni są w końcu tak ludzako podobni, jak ich utwory. W rezultacie pod wierszami czy poematami Śliwki mógłby spokojnie podpisać się Podsiadło i nikt by na tym się nie poznał, naprawdę!¹¹

¹⁰ Do utraty tchu (z Krzysztofem Śliwką rozmawia Jakub Winiarski), <http://www.literaturajestsexy.pl/do-utraty-tchu-rozmowa-z-krzysztofem-sliwka> (dostęp: 20.06.2020).

¹¹ M. Cyranowicz, „Właściwie nic się nie dzieje”, „Studium” 1999, nr 1/2, s. 195.

Podsiadło zniknął na początku milenium, doczekawszy się najpierw konsekracji w postaci wierszy zebranych, by następnie stracić na znaczeniu dla poetów i krytyków kolejnego pokolenia (roczników siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zwłaszcza). Śliwka również zniknął, ale nawet wydanie *Dżajfy & Gibany* w 2008 roku ze świetnym posłowiem Maliszewskiego nie zdołało reanimować dyskusji nad jego wierszami. W przeciwieństwie do Podsiadły, który po latach doczekał się uznania przez literacki *mainstream* (nagroda Silesius za całokształt i lubelski Kamień w jednym roku), Śliwka pozostaje nadal poetą wyróżnień minionych: prestiżowej w latach dziewięćdziesiątych nagrody im. Georga Trakla, im. Marka Hłaski oraz Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Rafała Wojaczka.

Podsiadło zniknął, by powrócić jak feniks: nie skompromitował się (do czasu), nie zajął miejsca na parnasia, nie powołał wokół siebie literackich instytucji, wydawnictw, salonu (uniknął w tym sensie losu Marcina Świetlickiego). W latach dwutysięcznych rozpuścił się w życiu, które zaczął prowadzić, w rodzinie i przyjaciółkach, w pisaniu prozy i wychowywaniu dzieci oraz w wydawanych na własną rękę książkach. W ten sposób odparł egzaltowanego, modernistycznego upiora życiopisania, ujarzmił go i wyszedł bez szwanku, zostawiając za sobą tomy wierszy (gorsze niż lepsze), zamiast szemranej metafizyki obecności. Ale znikając w życiu, tak naprawdę osiadł w pewnej wersji neoliberalnego mieszczucha-nomady¹², w tej stabilizacji, którą na prawach tęsknoty wyczuł Maliszewski również u Śliwki (wyruszającego z kolei na wiele lat ze świata poezji na emigrację zarobkową). Sposób pisania, jakiego podjęli się w naszej literaturze obaj autorzy, destrukcyjny, a zarazem skazujący na długie trwanie, wymusił na nich prędej czy później skonfrontowanie się z dorosłością, zdefiniowanie od nowa tego, jak rozumieć bunt, który – jak wiemy ze słynnej definicji Grochowiaka – nie przemija, tylko się ustatecznia. W *Parnasie bis* przedstawiany jest jeszcze Śliwka jako absolwent techni-

¹² Dopiero ostatnie dwa lata, w których Podsiadło uaktywnił się ponownie jako internetowy „dyskutant”, „publicysta społeczny”, święty bojownik o prawdę i nieujarzmiony krytyk Instytutu Literatury, wraz z jego dotowanym centralnie organem – „Nowym Napisem”, wydobyły te uśpione demony i przypomniały, że całe pokolenie „brulionu” cechowało się podobnym, niespecjalnie wyszukanyim poczuciem humoru.

kum budowlanego¹³, „prosty chłopak”; tak o nim myśli również Maliszewski, poklepując go na zachętę po ramieniu (*dasz radę, Krzychu!*). Dzisiaj czytamy raczej: absolwent kulturoznawstwa, redaktor magazynu „Helikopter” przy Ośrodku Postaw Twórczych, nagradzany scenarzysta. Powraca w 2013 roku tomem *Budda Show* po jedenastu latach, ale czy wraca inny, czy raczej z innego świata: z zacierającej się i podlegającej nieuchronnym uproszczeniom historii literatury lat dziewięćdziesiątych?

Prowadzi mnie cały czas narracja Maliszewskiego, bo jego ujęcie Śliwki jako figury patronackiej jest zarazem ujęciem całej barbarzyńskiej¹⁴ części naszej liryki, a może i całego nastroju tamtych lat, z ich „apetytem na przemianę”, z płytkim optymizmem i równie płytkim rozczarowaniem, z mitologią pokoleniową i następującą tuż po niej, bo już pod koniec wieku, dekonstrukcją tych mitów. Istotniejszy jest jednak sposób, w jaki Maliszewski zbudował na bazie poezji Śliwki temat przewodni własnej krytyki: sprywatyzowaną codzienność, nie banalizm (ten od Pawła Dunina-Wąsowicza), ale już banalność, uwikłaną w mieszczańską dialektykę pracy i zaniechania, buntu i stabilizacji. Nie dotyczyło to jeszcze w takim stopniu dwóch pierwszych tomów autora, ale już *Niepogoda dla kangura* czy poemat *Gambit* to nic innego, jak detaliczne, momentami męczące rozliczanie się z codziennością: z jej aurą, rutyną, poczuciem przeciekającego czasu, niemożnością zmiany, pozorną nieistotnością kolejnych spostrzeżeń, czyli tym wszystkim, czego bali się szaleńcy, samobójcy i poeci w *Rzeźni...*:

(...) Drżą uczepione ścian piorunochrony.
Tymczasem anemiczne słońce próbuje przedrzeć się
przez zasieki chmur: takie to pospolite: siedzę

¹³ *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. III i ostatnie, Warszawa 1998, s. 199–200.

¹⁴ U Izoldy Kiec i Rafała Grupińskiego Śliwka zostaje jeszcze postawiony w jednym rzędzie z... Eugeniuszem Tkaczyszynem-Dyckim, Mariuszem Grzebałskim, Miłozsem Biedrzyckim, Marzanną Bogumiłą Kielar i opatrzonej wspólną etykietą „szorstkich”, czyli tych, którzy, choć opanowali kwestie formalne, nie poddali się ich władzy, wyżej stawiając własne doświadczenie i empirię. Książka ta wypada dziś dość groteskowo (Jacka Podsiadłę ujmuje się tu wraz ze Świetlickim i Sendekim jako „schizmatyków”), ale sama kategoria „szorstkości” wydaje się być nadal operatywna (Zob. ciż, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997).

opatulony kocem jak jakiś beduin i przeskakuję pilotem
po kanałach. Co za diabelne zajęcie! (...)

(*Gambit*, G, s. 7)

Gdyby nie było poezji Śliwki, cała „śląska szkoła poezji życia” wyglądałaby inaczej. To od niego Melecki, Siwczyk i Olszański uczyli się chwytac detale w rozległą frazę, snuć narrację o własnym życiu – diagnozuje Maliszewski, próbując opisać stan pola poetyckiego na koniec pierwszej dekady XXI wieku¹⁵. To fascynujące, że koniec końców Melecki i Siwczyk obrali raczej drogę Sosnowskiego, zerwali z referencyjnością, a jeśli nie z nią samą, to zmienili stawkę gry (z nudy związanej z codziennością na nudę samego procesu semiozy). Krzysztof Śliwka jako patron? Bardziej jako zapomniany i zdradzony patron, który musiał ustąpić w chwili, gdy dykcja poetów filozoficznych wyparła koncept tzw. „barbarzyńców”.

Myślę dziś o Śliwce, gdy czytam Wojciecha Giedrysa albo Krzysztofa Bąka, ale tak jak Podsiadło nie ma swojej „szkoły”, tak nie ma jej autor *Rajskiej rzeźni*. W jakimś sensie stał się on pierwszą ofiarą historycznoliterackiego kaprysu, który za sprawą krytyków akademickich i ich wpływowych głosów, poszukujących dla poezji kontekstu formalistycznego i tradycji neoawangardowych (Orska, Kałuża, Gutorow, Świeściak, Larek, Borowczyk), postawił na wiersz jako ciągłą walkę z językiem o sytuację komunikacyjną. W momencie, gdy „życie” przestało być krytycznym fetyszem lat dziewięćdziesiątych, a codzienność i autentyczność okazały się pod piórem kolejnych badaczy raczej fantazjami o porządku, niż możliwym do zaakceptowania obrazem poezji w III RP, proponowany przez Śliwkę (i dowartościowany przez Maliszewskiego) egzystencjalny model literatury stracił na popularności. „Bebechowość” wierszy ustąpiła skondensowanej wyobraźni, nadużywanej topice somatycznej oraz temu, co nazwałbym efektem „głosu bez pokrycia”, widmowej ontologii od Sosnowskiego, przez Siwczyka, po Tomasa Różyckiego. Widać to już w recepcji *Rzymskiej czwórki*,

¹⁵ K. Maliszewski, *Przesunięcie, przesilenie, powrót*, „Dodatek LITERACKI. Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia” 2009, nr 4 (5).

a w tzw. „literackim środowisku” krążyć zaczynają wówczas głosy, że coś się wyczerpało, że nie da się dłużej pisać w ten sposób¹⁶.

Znamienny wydaje się moment, gdy w *Lirycznych narracjach...* (2006), diagnozując przemiany poezji lat dziewięćdziesiątych i dokonując bardzo silnego gestu uporządkowania, Joanna Orska zupełnie pomija Śliwkę, chociaż to właśnie on tworzył w pierwszym rzędzie poezję narracyjną¹⁷. Ale „narracja liryczna” była już dla krytyczki czymś zupełnie innym, nie tyle „autentyczną opowieścią” o sobie i własnym odczuwaniu świata, ile grą między porządkami opowiadania, stawania się (podmiotu) i inskrypcji (czyli samego języka) – grą egzystencjalną, ale jednak zapośredniczoną w literackich konwencjach, ironiczną i alegoryczną, odbywającą się raczej na poziomie tekstu, niż życia. W tym świetle „narracyjna” i „nawianna” liryka Śliwki, jego pisane z rozmachem poematy, wypadają mniej atrakcyjnie, odwołują się do kategorii podważonych (życie, autentyk, doświadczenie, postrzeganie) lub z formalnego punktu widzenia mniej istotnych (bunt, nostalgia, świadectwo, pamięć)¹⁸.

¹⁶ Wspominają o tym choćby Tomicki (*Bodźce, impulsy, sortery*, „Odra” 1999, nr 10, s. 111) i Cyranowicz (dz. cyt.).

¹⁷ Przyczyn możemy się doszukiwać już w recenzji *Sztuki koncentracji*, w której Orska negatywnie ocenia pierwszą, narracyjną część książki, doceniając za to concept części drugiej (porównuje Śliwkę do Sosnowskiego): „Połowa *Sztuki koncentracji* to sestyny – nie można jednak powiedzieć, że misterne (...). Mocno narracyjne, w porywach epickie, najeżone konkretem, fragmentaryczne, często na tyle dosłowne, że zaczynam się zastanawiać, po co w ogóle Śliwka dzieli swoją opowieść na wersy. Podmiot mówiący, wykreowany przez autora, drażni przy tym swą prostotą, wkurza zgrzebną przedstawioną światu, epatuje brzydotą wiersza”. Dalej zaś pisze krytyczka jeszcze ostrzej: „Wszystko dzieje się przez przypadek, zamiast, niechcący, nigdy nie trafiamy w sedno, podmiotowi lirycznemu nie możemy zaufać, bo po prostu «różnie głupa»” (*Głową w dół*, „Nowe Książki” 2003, nr 5, s. 27).

¹⁸ Diagnoza Orskiej była symptomatyczna. Dziwniejsze za to wydaje się konsekwentne pomijanie Śliwki przez Piotra Śliwińskiego (zwłaszcza w *Świecie na brudno* – książce, która weszła przecież do kanonu nauczania akademickiego) – krytyka, który z toposu „homo viator” u Jacka Podsiadły uczynił niepodważalną wartość współczesnej poezji.

„Chwila w której żyje najpełniej”¹⁹

Mówimy o egzystencjalnym wymiarze liryki Śliwki, bo to czas jest jej głównym tematem: mijanie i powracanie, wieczny powrót i to, co dzieje się już po czasie, problem znalezienia swojej chwili, przeżywania jej w danym momencie, czekania i odwlekania. Choć doceniam anarchiczny potencjał i buntownika, który wygląda ku nam zza młodzieżowego slangu, narracji o muzyce popularnej, narkotykach i nieszczęśliwej miłości, bardziej jeszcze przemawia do mnie to „podwójne uczasowienie” poezji autora: wiersz jako zapis upływającego czasu, zdawania z niego relacji, zawsze będący jednak nie na czasie, w jakimś pomiędzy, które ma charakter patowy: „między gwałtownym skurczem serca a głębokim oddechem / jest jeszcze chwila zastanowienia” (*Portret prowincjonalny*, RR, s. 7); „Było zbyt wcześnie żeby wracać, zbyt późno żeby zostać. / Wystarczył najmniejszy ruch, drgnięcie, / a mógłbym się zawahać” (XII. *Bezpieczne oddalanie*, NdK, s. 41). To naprowadza nas na ważny trop przepracowywania własnej śmiertelności. O ile w pierwszych tomach podmiot Śliwki jest jeszcze ekstatycznym nostalgikiem, próbującym połączyć „złotą przeszłość” poszczególnych artystycznych żywotów i swoją terażniejszość, uciec od czasu w piękny mit, o tyle w późniejszych ważniejsze od mityzacyjnych zabiegów jest godzenie się z czasem i światem, minimalizacja żądań, świadomość klęski, która nie prowadzi do spopielenia się, a skutkuje sporą dozą autoironii, czasem nawet sztubackiego żartu:

Nie da się ukryć, panowie, niedołączymy jak wyrzucone
Na brzeg foki albo radzieccy kosmonauci
Po zbyt długim przebywaniu na orbitalnej stacji Mir.

Rośnie nam ciśnienie i spada współczynnik empatii. Już
Dopada nas zadyszka i ścina lepki pot. (Tylko patrzeć
Jak zaczną ustępować nam miejsca w tramwaju

(...) Chociaż niektórym z nas

Wciąż się udaje zachować pozory: jakimś dziwnym trafem

¹⁹ *Portret prowincjonalny*, RC, s. 7.

Omija ich pazur czasu. Ale i na nich złuszczy się skóra.
Ich przyjaciele dadzą nogę do żon, na wyścigi konne.

Albo pogodzą się z faktem powolnej demencji. Pysną kółka
Wzajemnej adoracji. Zdezaktualizują się manifesty wolności.
I zaczną się starość.

(*Let's get lost*, D&G, s. 135–136)

(czyżby miał w tym jakiś interes?) i co u jego boku,
Do ciężkiej cholery, robiło tyle dobrego zielska? Mnie
Pod żadnym pozorem nie chowajcie z konopnym suszem
U wezglowia ani z innym sprzętem codziennego użytku.

Każcie spalić mi wszystko przed śmiercią.

(*Gushi*, BS, s. 36)

Z punktu widzenia narracyjnych strategii rzeczywiście niewiele dzieje się w tekstach Śliwki – podmiot nie ulega nadpisaniu ani przepisaniu, nie przechodzi konkretnej zmiany, jest dość statyczny od początku do końca wiersza, a nawet przez całe tomy. Nie prowadzi się tu konceptualnej gry z czytelnikiem, w myśl której rekonstruować by trzeba ślady jakiejś wielkiej katastrofy komunikacyjnej lub za każdym razem od nowa budować horyzont porozumienia. Swego rodzaju autobiograficzny pakt został zawarty już w pierwszym tomie i przy tym pakcie Śliwka trwa, wzmacniając go od czasu do czasu wtrętami wprost biograficznymi lub towarzyskimi.

Narracyjna gra w poematach autora *Rzymskiej czwórki* opiera się jednak na czym innym: w trakcie lektury wierszy upływa czas, o którym one same traktują. Poszczególne postacie działają, ich ruch opisywany jest kolejnymi czasownikami, przemieszczają się, a mimo to nic się nie wydarza, zupełnie jakby nie istniał postęp, jakby wszystko kręciło się w koło ze względu na zbyt chaotyczne, przypominające ruchy Browna, zderzenia. Codziennność to przestrzeń rutyny i ciągłego powrotu, sfera – tak zdaje się wynikać z poezji Śliwki – nieautentycznego bycia, którego uważna obserwacja może jednak odkryć pozór i tym samym ujawnić sam mechanizm. Zaczyna więc autor *Gambitu* pisać o niewykorzystanym

potencjale chwili, mitologizować i monumentalizować rozrzedzoną teraźniejszość:

Gdybyśmy raz jeszcze ulegli pokusie zdobycia tej góry
z przekrzywioną amboną, nie zwracając uwagi na dywanowy nalot
chrząszczy. Gdybyśmy zredukowali ten bieg do wolnych obrotów
bez składania dodatkowych obietnic. Lecz tak naprawdę
to przydałby się tutaj jakiś cudotwórca albo wehikuł czasu,
abyśmy mogli błyskotliwie powrócić do punktu wyjścia (...)

(*Gambit*, G, s. 9)

Mówimy o pewnej naiwności pisania, o pisaniu, które nie zagłębia się w problem referencji i przede wszystkim chce zdawać relację z procesów wydarzania się i zanikania życia. Ale przecież *Rajska rzeźnia...* to rozpisany na cykle i poematy dialog z tradycją i z konkretnymi nazwiskami: Apollinaire'em, Lautréamontem, Morrisonem – z tymi, dla których Paryż stał się poetycką Mekką i zarazem miejscem śmierci. A że są to autorzy czytani zwykle w młodości, na fali inspiracji ich legendą? U Śliwki sąsiadują z ludźmi, którzy towarzysko wpłynęli na życie młodego twórcy, w swoim szaleństwie i samotności nie odbiegają więc specjalnie od polskich warunków zgrzebnego PRL-u. Tak jakby poetycka wrażliwość spod znaku lunarnej włóczędzy nie zważała na szerokość geograficzną, jak w *Lives of the Poets*, istnym katalogu utrapień lat osiemdziesiątych, przez który przewijają się na równych prawach Wojciech Strugała, Olga Tokarczuk, Kazimierz Ratoń, Michał Fostowicz, Allen Ginsberg czy Jean Genet.

Pisze Śliwka zwykle do kogoś, tak jakby bez adresu jego wiersz przestawał być rozmową. Pisze listy w ten sam sposób, w jaki nadaje tekstom dedykacje (np. *Markowi Karwowskiemu, Poecie*) lub w tytułach umieszcza znane nazwiska i inspiracje: „Nie pytaj dokąd można tak biec / Musiałbyś spojrzeć w moje oczy / albo klawiaturę dłoni i żyłastych nadgarstków skąd wypływają wiersze o milczeniu” (*Do przyjaciela – wiersz rzucony na odległość 65 kilometrów*, RR, s. 40); „To dobrze, że potrafimy się jeszcze zrozumieć / po tak długim milczeniu (...)” (*Ślady*, NdK, s. 8). Wiersz pozostaje tu – mimo wszystko – sposobem komunikacji. To nie jest poezja naiwna ani głos naturszczyka; świadomie wybrana zostaje tradycja, w której umieszcza Śliwka swoją nadwrażliwość i raczej nie pasuje do niej ironiczny ton Philipa Larkina czy mentorski

T.S. Eliota. Najbliżej jest surrealna, reportażowa wyobraźnia Cendrarsa i uduchowiona, na połowy mistyczna włóczęga Kerouaca – spóźnione na swoją epokę, snujące się w latach siedemdziesiątych po smutnych uliczkach Montmartre’u lub jeszcze smutniejszych alejach Warszawy, spisujące wspomnienia o tych, którzy tworzyli tamtych lat intensywność, o czasach, gdy „poeci jak zwierzęta doświadczały praktykowali na własnych ciałach / nieścisłości gramatyczne odurzali się miłością” (***) [29 lipca 1974 roku], RR, s. 56).

„Stworzyć poezję o chorych na raka” (*Na marginesie wiersza T. Różewicza* Widziałem cudowne monstrum, RR, s. 36) – wyznacza sobie Śliwka zadanie w jednym z wierszy, ale czy takie zadanie da się w ogóle wypełnić? I czy rak nie jest tu metaforą śmiertelnej choroby w ogóle? Podobnie jak szaleństwo i poezja, o których tak chętnie pisał w pierwszych tomach autor *Gambitu* – wszystkie graniczą ze śmiercią, ale są raczej ostatnim progiem, niż drogą do przebycia:

Moje ostatnie wiersze
nie oczyszczają Nie zbawiają Nie praktykują zen Nie wskazują tao
Nie udziela im się lęk przestrzeni Są własnością publiczną
dlatego tak łatwo zapadają na śpiączkę i syfilis
Moje ostatnie wiersze
prowadzą nieuregulowany tryb życia

(*Koniec poezji*, RR, s. 57)

Tymczasem droga samego Śliwki na ten próg nie napotyka, nie kończy się, nie zmienia się w kolejną, tragiczną legendę, która zapewniłaby jego poezji nieprzemijającą aktualność. W tym sensie – jako całość – postrzegać trzeba głównie fikcyjną drogę narracyjnej tożsamości, rozciągnięty na wiele tomów zapis „ja”. Jako taka, naznaczona piętnem dojrzewania i przechodzenia od egocentrycznej nadwrażliwości do skondensowanej wrażliwości, jest ona najbardziej fascynująca, nawet jeśli razi nas stylizacja na „prostego chłopca” i jeśli nie potrafimy jej – jak Orska – zawierzyć.

„Jak pingwiny, które oddalają się od kolonii /
W głąb lodowego interioru, na pewną śmierć”²⁰

W *Dzikich detektywach* Roberto Bolaño opowiada z różnych perspektyw o awangardowej, meksykańskiej grupie poetyckiej z lat siedemdziesiątych, której nazwa na polski przełożona została przez tłumaczy pomysłowo jako bebechorealiści (oryg. *infrarrealismo*)²¹. Nie wiadomo właściwie, jaką prezentują estetykę, nie mamy bowiem do czynienia w samej powieści z żadnym ich wierszem (kwestię autobiograficznych gier w książce pozostawiam na boku, bo odnosi się Bolaño do ruchu, który przecież rzeczywiście współtworzył). Wiadomo za to, że bliskie są im kategorie egzystencjalne: młodzieńczy bunt, barbarzyńskość, opieranie poezji na własnym doświadczeniu i zmysłach, co zabawnie koresponduje z erudycją niektórych bohaterów i całkowitym „amatorstwem” pozostałych. Występując jednak przeciwko ówczesnym tendencjom poetyckim Ameryki Południowej, a na swój sposób również przeciw literaturze światowej (np. w osobie Octavio Paza), pozostają na uboczu toczącej się z całym rozpędem historii. Niczym amerykańscy bitnicy, jedni przelatują jak komety, inni towarzyszą nam przez całą powieść swoją niepokojąco poetycką obecnością (w tym dwóch głównych bohaterów: *alter ego* samego pisarza Arturo Belano oraz Ulisses Lima). Jeśli któryś z nich trafia jednak do antologii lub zaczyna znajdować swoich czytelników, czyni to już nie jako bebechorealista, tak jakby na wnoszone przez nich „egzystencjalne ryzyko” (lub na ostateczne utożsamienie poezji z życiem) nie było miejsca w samej historii literatury, wśród podziałów na tych łatwiej i trudniej poddających się klasyfikacji. Przedrostek *infra* miał nawiązywać do surrealistycznego przechwycenia „realizmu”, ale oznacza coś poniżej lub w głębi, pod powierzchnią samego realizmu. Tak jak surrealistów zwykło się u nas dawniej nazywać nadrealistami, tak poeci Bolaño byłiby w tym nieprecyzyjnym sensie „podrealistami”. Co zaś znajduje się we wnętrzu, „pod” warstwą rzeczywistości? Chilijski pisarz zdaje się sugerować, że sama egzystencja – chaotyczna, niepokojąca, niewyraźna, zacierająca granice i nieustannie wystawiająca nas na konfrontację ze

²⁰ *Interior*, BS, s. 33.

²¹ R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010.

śmiercią. Ryzyko marginalizacji, na jaką skazali się bebehorealiści Bolaño, jest analogiczne do tego, co spotkało w ostatnich latach poezję Śliwki. W wartej przytoczenia recenzji tomu *Budda show*, zapowiadając wnikliwszą lekturę cykli *Lower Silesia Blues* i *[punk poem]*, Marta Koronkiewicz pisała tak:

Śliwka pakuje się w znaną pułapkę, że wiersze upamiętniające znanych autorowi wariatów i muzyków punkowych muszą otrzeć się o kicz czy sentymentalizm. Śliwka jednak pułapkę obchodzi, i sam ten manewr okazuje się tak frapujący, że cały cykl warto przeczytać osobno²².

Kicz i sentymentalizm odnoszą nas do podstawowej aporii, wokół której usytuowana jest literatura nowoczesna, a którą wyminąć próbuje ta ponowoczesna: sztuka i życie stanowią awers i rewers tej samej monety, jest między nimi napięcie, z jednej strony umożliwiające postępującą autonomizację (pozwolenie na estetyczną grę podług wewnętrznych praw systemu literackiego, której stawką jest nowatorstwo), z drugiej zmuszające do ciągłego odnoszenia się do życia, nawiązywania do niego jako gwaranta autentyczności i referencyjności tekstu. Koniec końców literatura nowoczesna nie ma przecież opowiedzieć nam o sobie samej ani uwięzić w bezinteresownej grze, ale posłużyć jako narzędzie samopoznania i orientacji w świecie (jakkolwiek orientację tą będziemy pojmować – czy jako siłę negatywną, rozbijającą skostniałe struktury poznawcze, czy jako afirmatywną, umożliwiającą ich nowe konstytuowanie). Dalej pisze zaś wrocławska krytyczka:

Śliwka nie podsłuchuje swoich bohaterów, nie stara się wplatać grypsery w wiersz tak, by wyglądała jak zasłyszana, przyciągająca ułomnością wstawka z „języka ulicy” – pisze tak, jakby ten język należał też do niego, pisze nim na poważnie. I nie jest to chyba próba autentyzmu – wręcz przeciwnie, mamy tu nieistniejącą czy zanikającą rzeczywistość i nierealny język, coś w rodzaju nagle ujawniającego się lirycznego, malowniczego wymiaru tragicznych i nieładnych życiorysów [podkr. – J.S.]²³.

²² M. Koronkiewicz, *W głębi interioru*, <http://literackie.pl/recenzje.asp?idautora=33&idtekstu=3759&lang> (dostęp: 20.06.2020).

²³ Tamże.

Ów „nierealny język” motywowany jest tu przez swój liryczny pierwiastek, a raczej przez uznanie jego estetycznego charakteru, rozpatrywanie go jako czegoś, co przychodzi z zewnątrz, z innej epoki, i zostaje przez podmiot uwewnętrznione. To nareszcie spojrzenie na Śliwkę w kontekście estetycznym, nie zaś wyłącznie egzystencjalnym, jaki proponował przez lata Maliszewski. Ta estetyka wycina z historii, pozwala trwać na pewnym poziomie nierzeczywistości, w malignie, samym gestem wycięcia i powtórzenia dokonując umocowania komplementarnej, nierzeczywistej republiki poetów. W tym sensie wiersze Śliwki nie są po prostu nostalgiczne, nie upamiętniają i nie idealizują, funkcjonują raczej jak podzwonne dla Ginsbergowskiego kadyszu: on spełnił już swoją rolę, zobaczył i pokazał najlepsze umysły swojego pokolenia w agonii i szaleństwie, z żarliwością opowiadając o ich spalaniu się. Śliwka powtarza po tej żarliwości z dobroduszną ironią melomana, ale nie ma ona bronić jego samego ani zapewniać mu większej wiarygodności. Przeciwnie: obnażając niemożliwość kolejnego upamiętnienia, broni tych, o których mówi, zabezpiecza ich jak na zdjęciu w albumie, dalekich i nie całkiem prawdziwych, ale w tym właśnie unikalnych, pojedynczych, zatracających się na własną zgubę. Kto widział ostatnią scenę *Spotkań na krańcach świata* Wernera Herzoga, ten w całej melancholii i beznadziei dojrzy estetyczny akt upamiętnienia „szlachetnego szaleństwa”, jaki dokonuje się na kartach poezji Śliwki, ów emancypacyjny dryf: od debiutanckiego tomu, aż po *Lower Silesia Blues* z najbardziej chyba punkowego *Budda show*.

Nierealność języka sztuki funduje się na realności i traumatyczności tego, co sztuką nie jest, ale nierealność tę osiąga Śliwka dzięki zejściu w głąb, uwewnętrzniając języki, zdobywając się na to, co niezręcznie nazwę za Bolaño „infrarealizmem”, czymś poniżej, spod skóry i spod mułu codzienności (zastawiające, na ile ta perspektywa związana jest również z włączeniem używek w język wiersza, narkotyku jako czegoś, co mimo wszystko pozwala przebić się do wnętrza). W tym sensie sentymentalizm, estetyzm, artystyczność, w które momentami popada poeta – mimo programowego przyjęcia tzw. barbarzyńskiej postawy – są tyleż efektem końcowym wiersza, co warunkiem koniecznym tak pojętej twórczości. „Wypełniający się po artystowsku ideał losu” – jak ujął to Maliszewski²⁴ – jest losem niezdolnym dłużej dźwigać zadań poe-

²⁴ K. Maliszewski, *Przesunięcie...*

zji, niezdołnym zapewnić jej niezbędną wiarygodność; przecież to z jego nieartystowskiego właśnie, nieestetycznego poziomu czerpała ona swoją zdolność negacji, swój młodzieńczy bunt i anarchizm.

Mam wrażenie, że w pierwszej dekadzie lat dwutysięcznych miało miejsce inne pozycjonowanie pola literackiego, w którym linię demarkacyjną zaczęła wyznaczać autoteliczność Sosnowskiego z jednej strony, a postulowana naiwność Podsiadły z drugiej. Jeszcze w 2009 roku mógł z pełnym przekonaniem napisać Maliżewski w diagnozie ostatniego dziesięciolecia, że:

(...) weryzm liryczny, nawet w wersji zagadkowej i zawikłanej, dla debiutanta z końca wieku przestaje być atrakcyjny. To właśnie wtedy Jacek Podsiadło pisze szkic o poezji niezrozumiałej i publikuje go w „Tygodniku Powszechnym”, zdając sprawę z estetycznej i epistemologicznej katastrofy, jaka zaczęła się rozgrywać na jego oczach²⁵.

Sześć lat później Piotr Kępiński, komentując nagrodę Silesius za całokształt twórczości dla Podsiadły, tę różnicę postaw i filozofii języka (bo raczej nie poetyckich dykcji) wartościuje już zupełnie inaczej:

Podsiadło stanął po stronie słowa, na które wielu dzisiejszych poetów nie może się zgodzić. Tak jak nie akceptuje się emfazy, inwokacji, zawołań. Sosnowski opowiedział się za tym, co po tym słowie zostało – opowiedział się za pustką. Podsiadło trzyma się tradycji, rezygnuje z buntu. Sosnowski wybrał bunt i musi teraz opisywać NIC. Ośmieszać język, który słyszy. Dworować z roli poezji. Sosnowski widzi inne zadania wiersza, bynajmniej nie romantyczne, postróżewiczowskie czy postmiłoszowskie²⁶.

To nie jest pogłębiony szkic, raczej konserwatywna opinia, luźne refleksje, ale właśnie ich skrótowość, konieczność elipsy i generalizacji ma w sobie coś symptomatycznego: zamiast dzielić włos na czworo i oddawać należny szacunek każdej z różnorodnych dykcji, dokonuje on krytycznoliterackiego zarysowania (czy raczej – przerysowania) pola. A pole to wyznacza – zdaniem

²⁵ Tamże.

²⁶ P. Kępiński, *Kępiński o Podsiadło*, <http://silesius.wroclaw.pl/2015/04/09/kepinski-o-podsiadlo> (dostęp: 20.06.2020).