



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Dziewięć tropów "Na Dziko"

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2019). Dziewięć tropów "Na Dziko". W: D. Pawelec (oprac.), "Tropy na dziko : postantologia" (S. 10-27). Katowice : Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dziewięć Tropów „Na Dziko”

Dariusz Pawelec

Dziki trop przynależy do terenu, po którym porusza się myśliwy. Jest odbitym na ziemi lub śniegu śladem stopy zwierzęcia, znakiem dzikiej natury, za którym podąża tropiciel, idzie jej tropem. Podobnie jak śledczy podąża tropem ściganego, który wszakże może tropy mylić, zacierać ślady, kluczyć, wprowadzać w błąd ścigającego. Trop jest zatem nietrwałym śladem pozwalającym dopaść i złowić zwierzę, schwytać uciekiniera. Prowadzi do odnalezienia sensu polowania i śledztwa, poszukiwania, podążania po śladach, bycia na tropie. Tylko od biegłości, uważności i sprawności tropiciela zależy osiągnięcie celu — zdobycie nagrody, która w tropie jest już z góry określona. Analogia tropu-ślądu z jego retorycznym synonimem musi być zatem pozorna. W klasycznej grece słowo trop (*tropos*) oznacza bowiem „zwrot”. Trop będzie więc zawsze mylny. Chodzi tu o zwrot pojmowany jako odchylenie, odstępstwo od dostownego, normalnego i konwencjonalnego sposobu mówienia. Zwrot postrzegany jako zakłócający to, co w porozumiewaniu się bywa oczekiwane, uznawane za poprawne, i wreszcie, dające się zweryfikować jako prawdziwe. Retoryczny trop w miejsce tego, co spodziewane odsyła w kierunku jakiegoś innego znaczenia. Ale nie jest ono, jak w przypadku śladu, z góry zdefiniowane i często, bez względu na biegłość i determinację tropiciela, pozostaje na zawsze nieuchwytnie.

Najpoważniejsze pytanie dotyczy tego, czy w ogóle coś jest w miejscu, do którego odsyła trop. Pytanie zasadne zwłaszcza podczas spotkania z wierszami poetów debiutujących w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, dla których testowanie związku języka i nieobecności było zajęciem już niemal konwencjonalnym. Grupa poetycka „Na Dziko” powstała w roku 1994 i pod taką też nazwą zaprezentowała (do roku 1997) dziewięć edycji dodatku do katowickiego kwartalnika „Opcje”. Na jego łamach, oprócz czwórki założycieli (Wojciech Kuczok, Grzegorz Olszański, Bartłomiej Majzel, Maciej Melecki) pojawiały się wiersze rówieśników, z których część, z czasem, zaczęła być utożsamiana z nazwą „Na Dziko” (także dzięki corocznym „zbiegom poetyckim” organizowanym pod tym zawołaniem w ramach Festiwalu Ars Cameralis). Ich dokonania z pierwszej dekady działalności zyskały rozmaite, niekoniecznie aprobatywne, rozpoznanie i łaski krytyczne, które jednak mocno określiły miejsce „Na Dziko” w polskim życiu literackim przełomu wieków: „śląska szkoła poezji życia” i „banalizm elegijny”. W jednym z gruntowniejszych rozpoznań z tamtego czasu, Paweł Majerski wskazał „cztery dominanty tej liryki”: strukturyzację narracyjną (stylistyka wypowiedzi mówionej, „notatka”, opis, enumeracja), „żywiół potoczności i grę frazeologiczną”, „odwrót od abstrakcji”, „postawę egocentryczną” (skojarzoną czasami z ironicznym dystansem lirycznego bohatera wobec przedmiotu)¹.

Kiedy w roku 2003 układałem antologię poezji „Na Dziko”² było już oczywiste, że krytyczne uogólnienia i etykiety nie rejestrują tego, co w wierszach niedawnych debiutantów było

1 P. Majerski, *Liryczny Śląsk lat 90. „Postscriptum”* 2002, nr 1 (41), s. 68–69. Zob. także tegoż: *W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia*. Wybór, oprac. i wstęp P. Majerski. Katowice 2000.

2 Pierwsze wydanie antologii ukazało się na Słowacji: *Mŕtve body. Antológia poezie zo Sliezska – „Nadivoko”. 1994–2003. Vyber, spracovanie a komentár Dariusz Pawelec. Preklad Karel Chmel.*, Bratislava 2003. Kolejne rok później po polsku: *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*. Wybór, opracowanie i komentarz Dariusz Pawelec., Katowice 2004. Edycja w języku czeskim: *Mrtvé body. Antologie poezie „Na Divoko” (1994–2003)*. Vyber, zpracování a komentár Dariusz Pawelec. Přeložil Jan Faber., Ostrava 2006.

najbardziej interesujące. Punktem wyjścia do ówczesnego „zaproszenia do lektury” tych wierszy było dla mnie dostrzeżenie wspólnoty doświadczenia poetyckiego, przejawiającej się w dokonywaniu fotograficznego — „uśmiertelniającego” (mówiąc za „uwagami o fotografii” Rolanda Barthesa³), a zatem też „anty-pomnikowego” sposobu rejestracji świata. Jak w wierszu Wojciecha Brzoski, w którym „śmierć pozuje do zdjęć⁴”, albo w obrazie „trupów na ekranach” u Macieja Meleckiego, czy skierowaniu przez Radosława Kobierskiego uwagi na „ulice tych, z których każdy ma już swój grób”. „Zbudzony w hotelowym łóżku jakby w grobie”, konstatuje podmiot Bartłomieja Majzla. Wszystko to, co stawało się w tamtych wierszach obiektem poetyckiego unieruchomienia, było, jak ujął to Georges Bataille, „martwe, lub takim się wydawało”⁵. „Nie zdążyłem podejść, powiedzieć i to już stało się martwe”, zapisał Radosław Kobierski. W wierszu Macieja Meleckiego „martwe natury wychodzą na wierzch”. W „martwym krajobrazie” Grzegorza Olszańskiego widać tylko „uprawne pola nekrologów”. Na tle takich obrazów nie może zaskakiwać, że to właśnie Bataille patronował mojemu interpretacyjnemu rozpoznaniu dokonania grupy z okresu jej „burzy i naporu”. Ich doświadczenie poetyckie utożsamiałem z „doświadczeniem wewnętrznym”, którego genezą jest: „nieustanne otwieranie lub zamykanie bramy możliwego” przez śmierć⁶. Pozostawało to w szokującym konflikcie z uświadomieniem sobie faktu, że mieliśmy do czynienia z generacją debutantów i zapisem doświadczeń młodości — jednocześnie zapisem „odruchów przygotowań do nieobecności” (B. Majzel).

3 R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1995, s. 47 i 73.

4 Wszystkie wiersze, jeśli nie zamieszczone w niniejszym wyborze, cytuję wg polskiej edycji antologii *Martwe punkty* z roku 2004.

5 G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. O. Hedemann. Warszawa 1998, s. 173.

6 Tamże, s. 50.

Częste wykorzystywanie w wierszach „nadzikowców” pojęcia „martwego punktu” dało tytuł antologii z roku 2003. Pojawiło się ono zresztą wprost w tytułach wierszy Pawła Lekszyckiego i Macieja Meleckiego. U tego ostatniego „martwe punkty” zjawiają się na prawach przewrotnej, bo odczłowieczającej, personifikacji: „Martwe punkty są przy tym./ Podejrzewają. Coś sądzą. Odchodzą./ Przy jakiejś okazji otworzą usta, udadzą,/ że mają oczy”. W pozycji zawartej w poprzedniej antologii „Na Dziko” „martwy punkt” pojawiał się jako metafora, jako sposób postrzegania świata, ludzi i jednocześnie w roli zasadniczego gestu semantycznego, ogarniającego „wszystkie miejsca martwe” (B. Majzel), wyznaczającego lirycznym bohaterom perspektywę „dożycia w tym martwym punkcie” (P. Lekszycki). Gestu, który nakładał się jednocześnie na swoiste „przeżycie struktury gramatycznej”, zgodnie z terminem Marii R. Mayenowej⁷. Albowiem „każda forma gramatyczna — jak pisał cytowany przez autorkę *Poetyki teoretycznej* Karl Vossler — staje się dzięki poezji formą przeżytej mowy”⁸. W jednym z wierszy zamieszczonych w tamtym wyborze mogliśmy przeczytać: „Zostaną po nas zaimki, fragmenty/ przerwanym znań, cienie wywabione rzutnikiem na ścianach” (G. Olszański). W antologii *Martwe punkty* starałem się zatem pokazać, jak owo „przeżycie mowy”, realizujące się jako testowanie negatywności, zapewniło w poezji „Na Dziko” specyficzne, tj. jednorodne stylistycznie, eksponowanie różnych wykładników kategorii gramatycznej osoby. Chciałem zwrócić uwagę na kategorie gramatyczne, jako „ważne komponenty szeroko pojętych figur stylistyczno-językowych, wyodrębniających dane segmenty tekstu lub cały tekst, figur, które aktywizują niekiedy wszystkie składniki językowe”⁹. Co istotne, i co potwierdzały wczesne wiersze formacji „Na Dziko”, „poeta nie kształtuje tych figur, aby eksponować kategorie”, ale „eksponuje kategorie, aby kształtować figury”¹⁰.

7 M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1979, s. 79.

8 Tamże, s. 79.

9 A. Wilkoń: *Funkcje kategorii gramatycznych w tekstach literackich*.

W: tenże: *Język artystyczny. Studia i szkice*. Katowice 1999, s. 60.

10 Tamże

Ta swoista „gramatyka martwych punktów” pozwoliła ułożyć się wierszom w spójną opowieść o „żywych trupach” („oni”) wypełniających domy rodzinne, kościoły, ulice miast, miejsca wypoczynku, czas świąt i obrzędów: „umarli, ale jeszcze chodzą” (M. Melecki), „z martwych nie powstają tylko świeże trupy” (M. Melecki), „wszyscy nad grobami” (A. Kremza), „śmierć przyrzeka miłość do nich” (R. Kobierski). „Przeżycie struktury gramatycznej” pozwoliło zobaczyć pokoleniowe „my” opanowywane przez „wszystkie miejsca martwe” w najbardziej nieoczekiwanych okolicznościach: „nie wiedzieć kiedy zastygamy w pozach/ przypominających martwe natury” (G. Olszański); „z każdym dniem jesteśmy bliżej swojej rafy/ łódka, zakrętu. to drzewo, na którym teraz/ wycinamy imiona, kiedyś będzie z tego wieko” (R. Kobierski). Gramatyka „martwych punktów” pozwoliła odkryć obraz „ty” jako każdorazowo naznaczony „żałobnym sensem”¹¹, nawet wtedy, gdy staje się ono adresatem erotyku, „bo kochać znaczy umierać w duchu” (K. Siwczyk), „powoli zasnuwasz się pleśnią pościeli” (P. Sarna). Pozwoliła wreszcie określić pozycję „ja” jako podmiotu dyspersyjnego, podległego prawu zapisanemu przez Bataille’a, mówiącemu o tym, że „kiedy zdąża się do kresu, trzeba siebie zacierać”¹². Niemal wprost ujął to jeden z autorów w wierszowej frazie: „moja twarz rozplakatowana na szybach mijanych pospiesznie sklepów przestaje istnieć” (W. Brzoska). Podobnie u innych: „Dojrzewam. Gniję” (G. Olszański), „ciemność (...) woła mnie po nazwisku” (G. Olszański), „właśnie ostatni trzymam bilon w ustach/ ściskam klamkę...” (R. Kobierski), „staję z boku i czekam na koniec” (P. Lekszycki), „moje ciało (...) niech powoli wymiera jak rzadkie gatunki ptaków” (B. Majzel), „Mam jeszcze imię, przerwany w połowie/ zyciorys i kilka godzin do zmierzchu” (M. Melecki).

Wspólnotowość doświadczeń poetyckich całej formacji podkreślał układ antologii, w której wszystkie wybrane wiersze danego poety nie zostały umieszczone obok siebie i w porządku chronologii. Pozwoliły natomiast, przemieszane, przemówić formacji

11
12

G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne...*, s. 148.
Tamże, s. 267.

pełnym głosem, oddać całość, której na tamtym etapie i wobec tamtego zamysłu, nie mogło oddać ani jedno z dokonani indywidualnych. Anna Kałuża całkiem zasadnie określiła *Martwe punkty* mianem „książki krytycznoliterackiej”, w której zauważa się to, co „inaczej ustawia poezję polską: nie w porządku afirmacji i pocieszenia, ale krytyki i negacji”¹³. Po kilkunastu latach od tamtej „książki krytycznej” o „Na Dziko” można pokusić się o inną, nową lekturę dorobku jej przedstawicieli, w której do głosu, w miejsce doświadczeń wspólnotowych, dojdą przede wszystkim te indywidualne. Możemy sprawdzić więc jak dojrzałe głosy poszczególnych poetów wyznaczają odmienne dykcje i poetyki autorskie, jak przekłada się to na zindywidualizowane estetyki, ideowe horyzonty i światopoglądy.

W *Martwych punktach*, które obejmowały dorobek wybranych do antologii poetów do roku 2003, kluczem do interpretacji było zwrócenie uwagi na to, jak wyeksponowanie kategorii gramatycznych (oni, my, ty, ja) buduje strukturę poetycką, „kształtuje figury”, tworząc wspólnotę grupy w obrębie tego samego języka figuratywnego. Dokonania bohaterów tamtej antologii z okresu po jej edycji stawiają opór wszelkim próbom podobnego, wspólnotowego ich potraktowania. W ćwierć wieku po debiutach zasługują na opis zindywidualizowany. Umieszczenie ich jednak obok siebie w jednej książce zmusza do odnalezienia kluczy do autorskich poetyk w ramach jakiegoś wspólnego katalogu. Sąd smaku, jak wiemy od Kanta, może dotyczyć tego, co indywidualne i subiektywne¹⁴. Ale każde dzieło może być poznane i rozpoznane tylko na tle szerszych klas, kodów i struktur, do których należy, i które się w nim przecinają. Tym kodem, który nas interesuje jest język figuratywny — styl. W lekturze dokonani z pierwszej dekady „Na Dziko” uwspólnotowiony, za sprawą sugestywnego eksponowania kategorii gramatycznych.

Rzecz jasna musimy najpierw doprecyzować, jak będzie-my tu rozumieli pojęcie tropu. W najbardziej restrykcyjnej, postrenesansowej teorii retorycznej wyróżnia się bowiem tylko cztery

13

A. Kałuża: „*Martwe punkty*”. *Antologia poezji „Na Dziko”*. „FA-Art” 2005, nr 82.

14

I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Tłum. J. Gałdecki. Warszawa 1986, s. 78–84.

tropy podstawowe: metaforę, metonimię, synekdochę oraz ironię. Giambattista Vico, który dokonał takiej redukcji tropów, uznał je jednocześnie za niezbędne, pierwotne środki wyrazu, właściwe dla języka w ogóle u jego początków¹⁵. Dla Nietzschego metaforyczny charakter ma mieć także cały nasz język dzisiejszy (trop nie jest marginalną formą języka, lecz jego paradygmatem *par excellence*), a prawda, zdaniem filozofa, jest tylko tropologicznym przeniesieniem: „ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów”¹⁶. Z jednej strony mamy zatem „znowę epistemologii i retoryki, prawdy i tropu”¹⁷, jak komentuje krytycznie sąd Nietzschego Paul De Man, z drugiej strony natomiast najdawniej zakorzenione przekonanie o aberracyjnym charakterze figur retorycznych, utożsamienie ich z błędem, niepoprawnością lingwistyczną. A i tych dwóch postaw nie sposób do końca oddzielić, albowiem „jeśli prawda jest rozpoznaniem i uznaniem systematycznego charakteru pewnego rodzaju błędu, to wtedy całkowicie zależna będzie od wcześniejszego istnienia tego błędu”¹⁸. Poeta zatem staje się pierwotnym źródłem prawdy, natomiast jej poszukiwacze są „notorycznie zależni od aberracji poetów”¹⁹.

Michel Foucault wiąże ewolucję tropów z rozwojem pisma. Omawiając trzy jego techniki (pismo kuriologiczne Egipcjan zastępujące „główną okolicznością tematu” jego całość: łuk zamiast bitwy; hieroglify „tropiczne” wykorzystujące „niezwykłe okoliczności”: oko = Bóg; pismo symboliczne, postępujące się „mniej lub bardziej skrytymi odwzorowywaniami: wschodzące słońce wyobrażone przez głowę krokodyla z oczami rozbłyskującymi nad powierzchni wody), dostrzega w nich „trzy wielkie figury retoryczne:

- 15 G. Vico: *Nauka Nowa*. Tłum. J. Jakubciewicz. Warszawa 1966, s. 182 i nast.
 16 F. Nietzsche: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: tenże: *Pisma pozostałe*. Tłum. B. Baran. Kraków 1993, s. 189.
 17 P. de Man: *Antropomorfizm i trop w liryce*. Tłum. T. Pióro. „Literatura na świecie” 1999, nr 10–11, s. 123.
 18 P. de Man: *Alegorie czytania. Język figuratywny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. Przybysławski. Kraków 2004, s. 29.
 19 Tamże

synekdochę, metonimię i katachrezę²⁰, narzucające kierunek rozwoju języków, nabierania przez nie poetyckiej mocy. Zdaniem autora *Słów i rzeczy* „progresywna analiza i coraz bardziej wnikliwa artykulacja języka — co pozwala nadać jedną nazwę wielu rzeczom — odbywała się zgodnie z wymogami figur, które zna doskonale retoryka: synekdochy, metonimii i katachrezy (bądź metafory, gdy analogia jest mniej wyczuwalna zmysłowo)²¹. Figury wedle Foucault nie biorą się z „sublimacji stylu”, a wręcz przeciwnie, „ujawniają mobilność właściwą każdemu językowi, gdy tylko jest spontaniczny”, „zanim słowa stały się dosłowne, były figuratywne²²”.

Musimy niewątpliwie przekroczyć czysto retoryczne i stylistyczne pojmowanie tropu w celu wyzyskania ich potencjału w lekturze poezji. Przekroczyć nie znaczy tutaj odsunąć, a jedynie zbudować ponad poziomem retorycznym kolejne poziomy rozumienia. Trop możemy więc np. wykorzystać tu w charakterze „heurystycznego modelu”, w którym zawiera się dany typ myślenia lub poznawania rzeczywistości. Tropy albowiem rodzą figury mowy bądź myśli, które, jak już udowodniono, „rządzą nie tylko użyciem językowym, lecz także innymi systemami symbolicznymi”, tropy „podsuwają nam zasady *code* symbolizacji²³. Także cały proces rozumienia, przekształcania nieznanego w znane „może mieć tylko naturę tropologiczną”, gdyż jest z istoty swej figuratywny i „znajduje swe przedłużenie w wykorzystaniu podstawowych modalności figuracji”, uznanych za tropy podstawowe²⁴. Wyznaczają one zatem, także w przebiegu kolejnych sekwencji, przesunięć, od metafory, przez metonimię i synekdochę, do ironii, „archetypowy wzorzec tropologicznego pojmowania obszarów doświadczenia,

20 M. Foucault: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Tłum. T. Komendant. Gdańsk 2005, s. 156.

21 Tamże, s. 159–160.

22 Tamże, s. 160.

23 T. Todorov: *Synekdochy*. Tłum. G. Borkowska. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 235 i 243.

24 H. White: *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*. Tłum. A. Marciniak. W: tenże: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s. 179.

domagającego się rozumienia²⁵. W dyskursie, także poetyckim, tropy ujawniają różne struktury świadomości. Dzięki tropom stają się one czytelne i widoczne niczym geometryczny wzór utkany na „przezroczyściej materii języka”, siatka, przez którą zaczynamy postrzegać to, co dotychczas cieszyło się niewidzialnością²⁶.

Widzimy więc bardzo wyraźnie, co zapisał Paul de Man, że „gdy się już zacznie rozważania nad figuratywnością języka, nie sposób przewidzieć, dokąd mogą one zaprowadzić. Zagadnienia tego nie można jednak nie poruszać, jeśli mamy w ogóle mówić o jakimkolwiek rozumieniu. Użycia i nadużywania języka nie da się od siebie oddzielić²⁷. I to „nadużywanie” właśnie prowadzi nas niemal bezpośrednio do pierwszego z tropów „Na Dziko”, czyli do katachrezy, definiowanej często jako semantyczne nadużycie właśnie. Katachrezy, jak pisze de Man w komentarzu do rozważań Locke’a, „dzięki tkwiącej w języku mocy ustanawiania różnych rzeczy — są zdolne do wynajdywania najfantastyczniejszych bytów. Mogą rozłożyć strukturę rzeczywistości i złożyć ją na nowo w najbardziej kapryśny sposób, łącząc męczyznę z kobietą, lub istotę ludzką ze zwierzęciem, w kształtach sprzecznych z naturą. W najniewinniejszych katachrezach czai się coś monstrualnego: kiedy mówimy o nogach stołu czy obliczu ziemi, katachreza zmienia się już w prozopopeję i zaczynamy postrzegać świat utajonych duchów i poczwara²⁸. W katachrezie „słowo można uznać za wytwarzające z siebie i poprzez siebie to, co oznacza, a co nie ma w naturze żadnego odpowiednika²⁹. Poezja Macieja Meleckiego wydaje się wręcz uzależniona od tego właśnie typu katachrezy, w której łączą się zjawiska od siebie odległe, a zyskujące byt doraźny, możliwy jednak razowo tylko w języku poetyckim (nie należy jej mylić z katachrezą rozumianą jako *abusio*, tj. niewłaściwe użycie języka, błąd frazeologiczny). Wypełniająca jego przestrzeń liryczną: „stodoła nieba”,

25 Tamże

26 T. Todorov: *Synekdochy...*, s. 240.

27 P. de Man: *Epistemologia metafory*. Tłum. M. B. Fedewicz. „Nowa Krytyka” 1992, nr 3, s. 121.

28 Tamże

29 Tamże

„stożek smutku”, „lejek horyzontu”, „gram aury”, „furmanka wiatru”, „klepki sekund”, „dysza snu”, „granulki losu”, „twarz nieba”, „kapsułka daty”, „gałązki losu”, „gałka pustki”, „żrenica pustki”, „kość losu”, „łydka drzewi”, „grabki słońca”, mogą budzić opór jako zbyt śmiałe metafory. Ocierają się o nadużycie wyobraźni i logiki, oferując jednak niewątpliwie odważne znaczenia katachretyczne, o obrazowym charakterze, zmierzające do unaocznienia tego, co nie ma odpowiednika w naturze. Rozkładają one, jak chce de Man, i składają na nowo strukturę rzeczywistości, jak np. w tytule wiersza Meleckiego *Język oczu*, w którym na pewno „czai się coś monstrualnego”. Poeta wykorzystuje do granic możliwości katachretyczną zdolność języka do nazywania czegokolwiek, co w konsekwencji prowadzi do ustanawiania wszystkiego, co język chce ustanowić.

W wierszach Arkadiusza Kremzy dominuje próba wyjądowania wspólnych cech rzeczy i zjawisk odmiennych: zdania chcą być „świeże jak krochmal”, słowa stygną „jak ołów”, łączą „jak skóra”, cegły są „jak dojrzała tkanka”, chirurg jak słońce, sen jak cukier, sekundy jak elektryczna kolejka, kukła pęka „jak dojrzały granat”, sól przypomina „magmatyczny tój”. Głowa („główka”) może zostać porównana do „gitarowej kostki”, wbrew klasom znaczeń, do których obydwie przynależą (kulistość głowy i trójkątny zazwyczaj, choć lekko zaokrąglony plektron). Wyobrażenia poetycka Kremzy tropi wspólnoty znaczeniowe, konstruuje przy tym podobieństwa nieoczekiwane („drozdy jak nieme smoki”, „dom jak dobry żołnierz”), nieuchwytnie („roztrąb jak spróchniała gałąź”), choć często też niepozbawione logicznej motywacji: „ciało jak strączek”, „ciało jak kora”, „ciało jak pusty futerał”. Rzecz jasna prawem porównania jest także ocieranie się o metaforę, co dopełnia model poezjowania Kremzy a co np. widzimy dobrze w wersie: „Wychodzisz z zewnętrznego i ubierasz się w wyprasowaną jak całun/ skórę”, gdzie „całun skóry” otwiera zdecydowanie bogatsze interakcje znaczeniowe niż te właściwe wyłącznie dla figury porównania.

Wiersze Bartłomieja Majzla spaja, w moim przekonaniu, „świadomość synekdochiczna”, przejawiająca się w poszukiwaniu jedności i tożsamości w ramach całości, którą pragnie przyswoić

sobie ich podmiot. Synekdocha, najprościej rzecz ujmując polega oczywiście na użyciu słowa w znaczeniu, które jest częścią innego znaczenia tego słowa. Zmierza, w procesie dekompozycji, albo do uszczegółowienia, albo do uogólnienia. Pamiętać oczywiście należy o trudnym często, na poziomie samego chwytu, rozgraniczeniu synekdochy i metonimii, możliwości jednoznacznego ustalenia relacji wedle zasady inkluzji bądź przyległości. Powracający w wielu wierszach Majzla obraz „ciała” może mieć zarówno charakter zastąpienia, jak np. w stwierdzeniach: „te ciała co zgasty” (ciała = ludzie), „toniemy w innych ciałach” (ciała = uczucia), ale może też być odczytywany jako synekdocha części: „na ulicach leżą sterty śmieci kurzu i ciał”, „poszarpane ciało”, „odstąpione ciało”. Zresztą to przede wszystkim części ciała wyznaczają pole semantyczne kreowane przez *pars pro toto* w tej poezji: „warkocz”, „włosy”, „zęby”, „zębro”, „mięśnie”, „kości”. Najbardziej przejmujące poetycko efekty daje to w gromadzeniu tych części, kiedy poświadczają już tylko proces odczłowieczenia: „mięso mięśnie i kości składają się z pourwanyh nitek”, „tymczasem nitki i twój profil w różnych miejscach”. Świadomość synekdochiczna, która polega na ustanawianiu przedmiotów jako części całości i grupowaniu ich w relacji do istoty, którą dzielą, integruje w tych wierszach rozbitą rzeczywistość, ściga się z nicością, choć zawsze będzie o krok za nią: „włosy przygniecione zostały przez ściany”, „bezańskie zęby kręcą się po ogrodach”.

Podmiot wierszy Radosława Kobierskiego nieustająco przekracza granice pomiędzy czasami i światami, nie daje się uchwycić w jednym tylko porządku czasoprzestrzennym. W obrębie jednej wypowiedzi oznajmia w czasie teraźniejszym: „jesień, późne lata siedemdziesiąte, późny wieczór./ wracam z ciemnych boisk szkolnych”, i dalej: „ojciec jeszcze nie wie, że za dwadzieścia lat,/ na wiosnę, wsiądzie na nosze i nigdy już/ nie powróci ten sam”. Ten, kto opowiada nam tę historię umieszcza siebie zarazem w świecie opowiadanych, jak i ponad nim, jako znający przyszłe skutki. W tym samym wierszu czytamy jeszcze dalej: „jest zima, rok dwa tysiące trzeci”. W tym i w innych utworach konstruuje poeta metaleptyczną „sytuację liryczną”, która wyzyskuje paradoks aktualnej prezentacji

przeszłości: „Kaszuby, jest rok siedemdziesiąty trzeci/ Lub czwarty (ojciec jak zwykle gubi drogę)”. Kiedy czytamy „kobieta jest w ciąży”, to znaczy, że mówi się tu już tak na prawdę o jej rozwiązaniu. Kobierski buduje iluzję współczesności, stwarza gramatyczną fikcję terażniejszości, zdradzając tym samym swoją pozycję nie tylko jako podmiotu lirycznego, ale i tego, który pisze, i panuje nad przywoływanymi światami. Może nawet w nie wkraczać i ingerować, dokonując swoistej transgresji, kiedy pisze np. „sen dorysowuje jej delikatną zmarszczkę/ kredką czasu koło powiek, stale będzie ją // pogłębiał”, i ujawnia od razu sam siebie, przemieszczonego na prawach chwytu literackiego, w tamtą sytuację: „na chwilę spróbuj im to odebrać”. W lirycznej pętli czasu Kobierskiego przyczyna często wyraża i zastępuje efekt, jak np. w wierszu *Sto lat, wszystkich świętych*: „falę zatrzymał kadr”, „zaczynał się skurcz, nikt nie miał wyjścia (z wyjątkiem mnie)”. Metalepsis w tej poezji ma wymiar zarówno retoryczny jak i ontologiczny, figuratywny (także i w typowej funkcji eufemizmu: „te brzozy jeszcze pamiętają ojca”) oraz narracyjny, z uwzględnieniem specyfiki „sytuacji lirycznej”. Pojmowaniem doświadczenia rządu u Kobierskiego model tropu, który w ujęciu Haralda Blooma, „przewycięża porządek czasu, podstawiając czas wcześniejszy w miejsce późniejszego”, stając się „reprezentacją zwróconą przeciwko czasowi, poświęcając terażniejszość na rzecz wyidealizowanej przeszłości”³⁰.

Paweł Sarna, zaczynając wiersz od zwrotu „dlatego burzą się morze i giełda” od razu wymaga od nas lektury w porządku syllepsy. Syntaktycznie wszystko jest tu bowiem zgodne z językową regułą, natomiast obydwa podmioty wyjściowego orzeczenia są od siebie odległe i nie zharmonizowane. Rzecz jasna narzuca to pożądaną tu poetycko polisemię, budującą, niejako momentalnie i bezdyskusyjnie, „niepoprawną zgodność”: stanu morza i sytuacji na giełdzie. W dalszym toku wiersza, na tej samej zasadzie: „giełda największa z rzek/ wylewa dla ciebie jasny prąd i powiew”. Syllepsis polega tu na przyjęciu najpierw sensu słowa „wylewać” w znaczeniu

kontekstowym („prąd rzeki”), następnie zaś intertekstualnym. To drugie, jak pokazywał Michael Riffaterre, jest znaczeniem, które kontekst eliminuje, a nawet neguje, „ponieważ jest z nim gramatycznie i semantycznie niezgodne”³¹ („wylewanie powiewu”?). Ale to właśnie ta eliminacja generuje tekst, jak w zwrocie: „dym się roznosi i piekło”. Pierwsze znaczenie syllepsy podaje tu samo słowo („roznosić się” = docierać do wielu miejsc, rozprzestrzeniać się). Znaczenie drugie rodzi się wraz z przekształceniem tego słowa w syntagmie: obok analogii do rozprzestrzeniania się pojawią się więc w odbiorze inne sensy, niekompatybilne z kontekstowym, jak np. „roznieść” (rozbić, unicestwić). Syllepsis oznacza dosłownie z greki „przytrzymanie”, to w gruncie rzeczy typ zeugmy z homonimem. Ów efekt przytrzymania sensu, nim nadbuduje się na nim kolejny, wzmacnia poeta często przerzutnią, która pozornie obnaża syllepsę, niweczy ją, tym bardziej zwracając przecież na nią uwagę: „sypie się sól na podłogę i rtęć/ płynie”. Podobnie dzieje się w bardziej złożonym obrazie sylleptycznym: „potem przychodzą/ zwierzęta, już rozszarpane,/ i rozkładają się na trawie,/ śniadanie”.

Czytając wiersze Wojciecha Brzoski nie sposób nie dostrzec roli paradoksu. Obraz więziennej mszy, w trakcie której nakładają się na siebie dźwięki kościelnych dzwonów i sygnał karetki pogotowia, zamyka puenta: „cieszą się wszyscy/ że zmartwychwstaną/ że umiera pan”. Poeta nie tworzy paradoksu, ale go rejestruje. Wytrąca odbiorcę i uczestnika rytuału z bezrefleksyjnego w nim udziału, podważa oczywistość i stosowność wewnętrznie sprzecznego splotu śmierci i radości w chrześcijańskim oczekiwaniu na życie wieczne. Retoryka paradoksu była, jak pamiętamy, podstawową metodą poetów metafizycznych XVII stulecia na rozplątywanie sprzeczności wpisanych w wiarę i wy tłumaczenie luk w systemie teologiczno-moralnym. Brzoska odwołuje się do tej tradycji po to, by nałożyć jej język na codzienne, zdesakralizowane doświadczenie: „czy odbędą się święta/ w naszej świętej trójcy/ która jednak się łączy/ dzieląc”, „bezdomy jest w domu pana”.

Pytanie o rozumienie Boga i sprzeczności wpisane w boski plan i miejsce w nim człowieka znajdują swoje krzywe zwierciadło w wymiarze popkulturowym. Paradoxy poznawcze zostają zweryfikowane przez dosłowność, jak w pytaniu o docieranie do boga, odniesionym do wielkiej figury Chrystusa „tuż obok tesco”: „którędy najlepiej będzie do niego dotrzeć/ tak, żeby znaleźć się pod nim,/ jednocześnie patrząc na niego/ z góry?”. Pozbawione wzniosłości metafizyczne znaki objawiają się z kolei podmiotowi tych wierszy, w zgodzie z logiką paradoksu — na prawach anomalii semantycznej, w najbliższym otoczeniu: „odkąd cmentarz ktoś zamknął na kłódkę,/ życie otworzyło się nam — jak drzwi —/ na oścież”, „latem odmawiamy zimowe pacierze”, „w mieszkaniu mam dom/ pogrzebowy”.

Jeden z wierszy Pawła Lekszyckiego kończy zapowiedź: „Morze Inkaustu, przybywam”. Trudno nie dostrzec w tej apostrofie otwarcia mocnego sygnału intertekstualnego. Ocean tekstów, staje się synonimem „nieszczęścia” podmiotu, które ten jednak przekuwa w odwagę: „zatem dajcie mi łódź oraz sonar”. W punkcie wyjścia omawianej sytuacji lirycznej pojawia się konstatacja: „i chciałem mówić, lecz zabrakło słów”. Heroicznie nastawiony podmiot literacki Lekszyckiego zanurza się zatem w owym „Morzu Inkaustu” i zdaje z tego liczne relacje o znamienych tytułach: *Mikołaj Sęp Szarzyński waży się a potem wydaje walkę nadwadze, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego nieznaną dotąd dziesiątą wiersz o śmierci i wojnie nasej, którą wiedzimy na śniegowe kulki, Maciej Melecki pisze wiersz dla kierowców autobusów i nadaje mu tytuł: „Zniechęcony zaglądam do szoferek kierowców”, Paweł Lekszycki współczuje dotkniętemu głuchotą Cyprianowi Kamilowi Norwidowi, którego śmierć zabiera z przytułku dla emigrantów w Iwry. Ostentacyjne wskazanie w tytułach intertekstów nie idzie jednak w parze z jakąkolwiek analogią, np. stylistyczną z przywoływanymi wzorami pisania. Oczywiście na odległym horyzoncie możemy zauważyć jakąś korespondencję, jak np. nawiązanie do natręctwa śmierci u Sępa Szarzyńskiego, ale transpozycja tematyczna ogranicza się właściwie do tego ogólnego hasła. Pokrewieństwa z wzorcami są tu raczej imputowane w tytułach, albo w innych sygnałach w obrębie paratekstu jak np. motto*

wiersza *W blasku i błysku*. Nie są te wiersze, o intencji miejscami parodystycznej, pastiszami, chyba żeby je uznać za pastisze „umyślnie nieudane”. Komunikat literacki nie dotyczy bowiem przywoływanych sposobów mówienia, lecz aktualnego stanowiska poety, wykorzystującego dialog intertekstualny. Lekszycki porusza się poza poetycką i światem przedstawionym autorów, do których nawiązuje, a sygnały metatekstowe, ewokatywne, podkreślają tylko „skłamanie” i jawną mistyfikację jako zasady jego gry z tradycją i kodami kulturowymi. Ślad intertekstualny pełni w jego wierszach rolę „figury lokalnej”, która odsyła do innej twórczości na prawach apokryfu.

Wiersze Grzegorza Olszańskiego odsyłają do innych dzieł na nieco odmiennej zasadzie, której najbliższej do parafrazy. Najczęściej są to dzieła sztuki filmowej, które poddane są procesowi odwrotnemu do adaptacji. Poeta wybiera z obrazu filmowego „figurę ikoniczną”, dominantę, wokół której buduje poetycką parafrazę. Tworzy liryczny ekstrakt, wyciąg z filmu. Poezja spełnia się tu w roli pośrednika między idiomami i światami. Reguły opowiadania właściwe dla kodu filmowego przekształca, na prawach genologii multimedialnej, jakby rzecz nazwał Edward Balcerzan³², w przekaz zgodny z regułami kodu literackiego, stwarza układ polimedialny, w którym wiersz staje się metaforą filmu. Może to być film fabularny, jak *Niedokończony utwór na pianole* Nikity Michałkowa czy *Bezdroża* Alexandra Payne, mogą być to dokumenty w rodzaju klasycznego prekursora nurtu *mondo movie*, „obrazu ożywianego przez śmierć” w definicji poety, czyli *Mondo Cane* z 1962 roku („pieskie popołudnie i człowiek który pogryzł psa”), czy też biograficzna impresja o „życiu wewnętrznym” Glenna Goulda. Wiersz pt. *Glenn*, parafrazujący filmową biografię artysty utożsamianego powszechnie z *Wariacjami Goldbergowskimi*, nawiązuje także, chcąc nie chcąc, relację intertekstualną z *Kontrapunktem* Stanisława Barańczaka. Parafraza ma w sobie wkomponowany potencjał postawy ludycznej

32

E. Balcerzan: *W stronę genologii multimedialnej*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 86–101.

czy nawet ironicznej, co wykazał Genette³³, a co potwierdzają zarówno liryczne „adaptacje filmów” Olszańskiego, jak np. *21 gramów (wypis z książki bezużytecznych)*, jak i literackie imitacje, w tym jego brawurowy *Polonez Unplugged*. Parafraza *Ameryki* Allena Ginsberga ma w tym wypadku charakter jawnego naśladownictwa o charakterze „tendencyjnym”³⁴. Ostentacyjnie wskazany wzór posłużył pocie do wytworzenia oryginalnego ekwiwalentu, który odpowiada nowym zapotrzebowaniom kulturowym, na zupełnie nowym terytorium. Owszem, zachowane zostały u Olszańskiego rozpoznawalne zasady poetyki *beatu*, styl Ginsberga oparty na katalogowaniu doznań, luźne kadencje wiersza wolnego pełne kolokwializmów zmieszanych z retoryką. Ale rdzenne doświadczenia *Ameryki* zostały „wyłączone”, wzór został przeniesiony w obręb innej wspólnoty i języka, natomiast autorytet hipotekstu, uprzednio został poddany reinterpretacji. Wiersz Olszańskiego możemy czytać w sferze intertekstualnych powiązań obejmujących inne utwory „przetwarzające” Ginsberga, jak *Polska* Marcina Świetlickiego z *Zimnych krajów* (1992), czy wcześniejsza *Ameryka* Bogdana Prejsa z tomu *Widokówki 1986* (1990). W puencie tego ostatniego wiersza „Allen Ginsberg bezsilnie rozkłada ręce”, u Olszańskiego w finale: „ten staroświecki Allen Ginsberg” wydaje się „brzmieć archaicznie”.

Ironia jako „trop tropów” pojawia się zawsze na końcu retorycznego pochodu, albowiem jak zauważa De Man: „odwrócenie w ironii obejmuje coś więcej, radykalniejszą negacją niż tą, z jaką mamy do czynienia w przypadku zwykłych tropów”³⁵. W modelach rozwoju ludzkiej świadomości, od Freuda do Piageta, pojawia się ironia jako ostatnia asocjacja umysłowa, stanowi świadectwo osiągnięcia stanu autorefleksji. Jest fazą „wtórnego opracowania” każdej fabularyzacji, dowodem racjonalizacji, a przede wszystkim ujawnia zdolność świadomości do samokrytycznego postrzegania

33 G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Tłum. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014, s. 411.

34 Zgodnie z systematyką S. Balbusa. Zob. tenże: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 262–264.

35 Zob. na ten temat P. de Man: *Pojęcie ironii*. W: tenże: *Ideologia estetyczna*. Tłum. A. Przybyśławski. Gdańsk 2000, s. 253.

samej siebie, co czyni ją tropem dominującym. W najprostszych przejawach widzimy ją w momentach złamania „prawa szczerości” w komunikacji językowej, w postawie dystansu podmiotu wypowiadającego wobec treści dosłownych. W sztuce jej działanie ma charakter „ironii procesu poznawczego”, a uwewnętrznia się najwyraźniej przez zwrot w rejestrze retorycznym, który nazywamy „parabazą” — zdjęciem maski, wypowiedzią „na stronie” do publiczności. W wierszach Krzysztofa Siwczyka w tej funkcji pojawiają się wszelkie, często nie oczekiwane, sygnały metaliterackie, zrywające iluzję lirycznej fikcji („wiersz najczęściej wymusza na odbiorcy jakąś postawę”, „mówi faworyt konceptu”, „głęboka powieść, którą sporządzam na ligninie”, „rodzaj narracji o niczym”, „forma obcych opowieści, które stały się twoje”, *Charakterystyka postaci czy Katachreza* w tytule utworu, puenta „Wiersz mi świadkiem”). W ujęciu Schlegla parabaza permanentna definiuje istotę sztuki — trzeba sobie bowiem wyobrazić, że „zerwanie”, „zniweczenie ciągu”, może wystąpić w każdej chwili³⁶. Z taką czujnością wobec potencjalnego „zwrotu” właśnie musimy zmierzać przez kolejny wersy utworów Siwczyka. Można też czytać je w perspektywie pojęcia ironii zaproponowanego przez Kierkegaarda, jako „nieskończenie lekkiej gry z nicością”³⁷. Widzimy to w formule: „odpowiednie dać słowom nieistnienia”, albo w „stadium oczekiwania niczego” w wierszu *Terytorium*. Zresztą, dialektyka życia i śmierci niemal zawsze jest ironiczna u podstaw: „wszystko co martwe uprawia dyscyplinę rozkoszy”, „wrażenie, które będzie żywe i martwe zarazem”, „racja istnienia jest po stronie martwej natury”, „zmarłem z rozkoszą”, dusze „donośne i martwe”, „kto martwy, niech waruje, kto może, niech jeszcze umiera”.

Ruchem tropu jest, jak wiemy, odwracanie się, odchylenie pomiędzy znaczeniem literalnym i figuralnym. Wszystkie struktury retoryczne, jakkolwiek je nazwiemy, „oparte są na substytucyjnych odwróceniach, i wydaje się nieprawdopodobne, by jeszcze jedno takie odwrócenie ponad te, które już miały miejsce,

36

Tamże, s. 273.

37

S. Kierkegaard: *O pojęciu ironii*. Tłum. A. Dżakowska. Warszawa 1999.

wystarczyło do przywrócenia rzeczom ich właściwego porządku", a jeszcze jeden „zwrot”, czy „trop dodany do szeregu wcześniejszych odwróceń, nie zatrzyma zwrotu ku błędowi”³⁸. Wybór należy do czytelnika: iść przez te wiersze po śladach zostawionych „Na Dziko” czy po krzywej znaczonej odchyleniami. Warto tylko pamiętać, bez względu na podjętą ścieżkę lektury, że w tej poezji „słowa znaczą tyle, co znaczą, i nie ma innego sposobu powiedzenia tego, co mówią”³⁹.