



Poezja jako urwany ślad

Wokół najnowszej książki
Jacka Gutorowa

Tekst jest zapisem zorganizowanej przez Katedrę Krytyki Współczesnej WP UJ dyskusji, która odbyła się 2 kwietnia 2008 r., z udziałem: JACKA GUTOROWA (JG) oraz KRZYSZTOFA BIEDRZYCKIEGO (KB), TOMASZA CIEŚLAKA-SOKOŁOWSKIEGO (TCS), JOLANTY DUDEK (JD), JAROSŁAWA FAZANA (JF), ALEKSANDRA FIUTA (AF), DOROTY KOZICKIEJ (DK), MAGDALENY LUBELSKIEJ (ML) i JOANNY ZACH (JZ).

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI: Gdybym miał wskazać zasadnicze źródło wszystkich książek Pana Jacka Gutorowa – zarówno tych poetyckich, jak i pisanych „prozą” – wskazałbym pewnie kategorię fascynacji. Taki zresztą gest wykonuje także sam autor *Urwanego śladu* – otwieranego zdaniem: *Ta książka zrodziła się z fascynacji*. W zdania następne wprowadzi sam Autor.

JACEK GUTOROW: Jednym z impulsów do napisania tej książki było poczucie, że w polskiej poezji pierwszej dekady nowego wieku wyczerpało się coś, co było obecne w dekadzie wcześniejszej. Sądzę, że lata dziewięćdziesiąte były dla poezji młodego i średniego pokolenia czasem wyjątkowo łaskawym. Paradoksalnie, zadecydowała o tym słabość rynku książek. Albo może nie tyle słabość, co fakt, że nie zdążył się wtedy wytworzyć w Polsce obieg, na który oprócz wydawnictw składają się też media, audycje kultury, nagrody literackie itd. Mamy teraz w miarę ustabilizowany rynek, mechanizm wydaje się dobrze naoliwiony – ale właśnie dlatego w poezji pojawiło się groźniejsze niż dotąd niebezpieczeństwo układności i konformizmu. Nie względem jakiejś opcji politycznej, zbioru dogmatów czy grupy poetyckiej, lecz na poziomie retoryki. W latach dziewięćdziesiątych mieliśmy wysyp poetyk tak różnych i czasem tak obrazoburczych, że poezja nie dawała się zamknąć w jakichkolwiek ramach –

to między innymi właśnie w kontekście takiej destabilizacji pomyślałem po raz pierwszy o pisaniu krytycznym i stamtąd wywodzi się pierwszy impuls, który później doprowadził do *Niepodległości głosu*. W ostatnich latach coś się jednak zmieniło. Poezja podważająca monopol rynku albo jest ignorowana, albo staje się zwykłym towarem, a jej awangardowy potencjał ulega neutralizacji.

To jest oczywiście uproszczenie, dlatego że scena literacka jest mimo wszystko nadal zróżnicowana i szeroka – „mimo wszystko” i „do pewnych granic”. Mnie jednak zawsze interesowały pobocza literatury. Marginesy, które trzymały w odwodzie ładunek energii wyrotowej i – by tak rzec – transgresyjnej. Tymczasem w świecie globalizacji i turbokapitalizmu tego rodzaju energie są zazwyczaj rozbrajane przez wszechobecny rynek. Pozostaje poezja często znakomita, ale „przygotowana” i zabezpieczona, opakowana przez kolejne instancje kulturalnej ideologii (dotądki kulturalne, marketing, nagrody literackie) i – że tak powiem – gotowa do spożycia.

Chciałbym się mylić, ale więcej jest w ostatnich latach poezji „poetyckiej”, a przez to układnej, „podciągniętej” pod czytelnika. Tacy poeci jak Jacek Dehnel, Agnieszka Kuciak czy ostatnio Tomek Różycki (wymieniam poetów, którzy mnie interesują i wobec których odczuwam sympatię) „skręcili” w późnego Zagajewskiego, w do-

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

brze rozpoznany, bezpieczny szlak, w re-
torykę wiersza ładnego, estetycznego, nie-
stawiającego żadnego oporu czytelnikowi.
Tak jest dobrze, powie ktoś. Dobrze, bo
najwyraźniej jest zapotrzebowanie na ta-
kie wiersze. Sam to często mówię, bo lubię
ładne wiersze. Ale to mi nie wystarcza. Li-
teratura nie może być jedynie potwierdze-
niem nostalgicznych wspomnień i przeby-
tych doświadczeń – powinna też być głó-
sem sprzeciwu (również wobec retoryki,
wiersza, „literaturki”), „występkiem” (by
użyć słowa z książki Michała Pawła Mar-
kowskiego), czymś nieoswojonym, nieobli-
czalnym, nieprzewidzianym. Po prostu ob-
cym, przychodzącym skądinąd. Bo wte-
dy może nam coś dać. Poezja zrozumiała
i ładna jest tylko pozornie wyrazem sza-
cunku dla czytelnika – w istocie czytel-
nik traktowany jest tu bardziej jak bier-
ny odbiorca piękna niż partner, który też
ma coś do powiedzenia. Stąd poczucie, że
trzeba wrócić do awangardy, cokolwiek
byśmy o tej awangardzie mówili i jakkol-
wiek byśmy ją definiowali.

Jaka awangarda? Ja sam zwróciłem
się w pewnym momencie ku wierszom
Wirszy, Karpowicza, Sosnowskiego i wie-
lu innych, o których nie piszę w *Urwa-
nym śladzie*. Do pewnego stopnia było to
wchodzenie w historię, genealogię awan-
gardy. Ale potem okazało się, że kwestie
historycznoliterackie i genologiczne za-
czynają schodzić na dalszy plan. Szybko
zorientowałem się, że bardziej zależało
mi na dwóch momentach – po pierw-
sze, na przywróceniu miejsca awangar-
dy w odbiorze czytelnicznym, po drugie
zaś na czymś, co Tomasz Cieślak-Soko-
łowski nazwał *awangardowym trybem lek-
tury* [por. „Wakat” 2007, nr 3, s. 54-57 –

przyp. red.], to znaczy krytycznym try-
bem lektury, który byłby w stanie jakoś
tych poetów rozpoznać.

Rozumiem awangardę jako rodzaj kli-
na, który wchodzi w te wszystkie poety-
ki i -izmy, jakimi krytycy lubią opatry-
wać konkretne projekty poetyckie. Lubię
myśleć o awangardzie jako wyłomie mię-
dzy modernizmem i ponowoczesnością –
ale broń Boże, nie w sensie chronologicz-
nym, tylko w porządku logicznym, bo
przecież modernizm i postmodernizm to
stale obecne sposoby i możliwości lektu-
ry tekstu. Awangarda stara się poruszać
w przestrzeni pomiędzy modernizmem
a postmodernizmem jako pewnymi po-
glądami na świat; stara się tę przestrzeń
rozruszać, rozchwiać, rozbijać.

Jeszcze inaczej: krytyka, która mnie in-
teresuje, to krytyka „zaczepta”. Nie może
ona ograniczać się do podążania utartym
szlakiem i tłumaczenia – powinna także
zaczeptać, być takim dyskursem, w któ-
rym szuka się haków na poetę. Kryty-
ka jednorazowa i bazująca na jednorazo-
wym doświadczeniu, wydarzeniu lektu-
ry i spotkania z wierszem. Z rezerwą od-
noszę się do wszelkich projektów krytyki
syntetyzującej. Zależy mi też na tym, że-
by tekst krytyczny przypominał tekst li-
teracki – w tym sensie, że czytanie tekstu
krytycznego wiąże się z jakimś wyjątko-
wym, unikalnym wydarzeniem (bo cze-
mu nie?). Chodziłoby wreszcie o otwie-
ranie pewnych perspektyw, o dotykane
pewnych punktów, które ustanawiają do-
świadczenie literatury jako doświadcze-
nie rzeczywistości.

I chyba najważniejszy imperatyw: lite-
ratura jest dialogiem, dzięki któremu od-
najdujemy (inne) ścieżki do rzeczywisto-

ści. Stąd nieufność w stosunku do wszelkich syntez i kontekstów, które zazwyczaj zrównują tekst literacki z jakąś tezą bądź założeniem – podczas kiedy mi zależy na wyjątkowości tego konkretnego wiersza, którego nijak nie da się sprowadzić do sumy, całości, światopoglądu, estetyki, i czego tam jeszcze. W tym widzę ratunek dla poezji – nie w sprzedaży czy czytelnictwie książek, nie w nominacjach i nagrodach. Cały czas chodzi o fascynację, więc chyba nie oddaliłem się zbyt od pańskich słów wstępnych...

TCS: Zadam pytanie, otwierające dyskusję, pytanie, które w perspektywie tego, co Pan przed chwilą powiedział, staje się chyba szczególnie istotne. Zachował się Pan bowiem w swojej opowieści o *Urwanym śladzie* – bezpiecznie. Tłumaczę swoje odczucie. Czytaniu kolejnych pańskich książek krytycznych, wyraźnie towarzyszyć może wrażenie poszukiwania (i w najnowszej książce – odnalezienia) czegoś, co sam Pan nazwał w *Niepodległości głosu* nowym momentem genealogicznym najnowszej poezji polskiej. I tak w pierwszej z owych książek czynił Pan wyraźne zastrzeżenie, tłumaczące taki a nie inny kanon nazwisk ją tworzących. Pisał Pan: *Uproszczeniem jest mówienie o nowej poezji z jednoczesnym wyłączeniem kontekstu związanego z poezją mistrzów: Miłosza, Różewicza, Herberta. Mistrzom należy się pamięć.* Jednocześnie owe momenty genealogiczne sytuował Pan w nowofalowym otwarciu na język oraz *pierwszych tomach Iwaszkiewicza, poetyce wypracowanej przez Drugą Awangardę czy strategii poetyckiej znanej z książek Mirona Białoszewskiego.* W *Urwanym śladzie* ta genealogia jest już

bardzo wyraźna: Wirpsza, Karpowicz, Różewicz. Co więcej, często Wirpsza, Różewicz, Sosnowski *versus* Miłosz, Herbert, Szymborska. To brzmi prowokacyjnie – tak też zapytam: czy *Urwany ślad* czytać należy jako subtelne odbudowanie myślenia o polskiej poezji najnowszej w kategoriach „biegunów poezji”, a pański gest z opowieści o własnej książce jako powrót na pozycje bezpieczne?

JG: Nie, w *Urwanym śladzie* nie chodzi o odwracanie biegunów czy zmianę kanonu. Powinienem być może zacząć od stwierdzenia, że mam dzisiaj do *Niepodległości głosu* wiele zastrzeżeń. Ktoś powie, że to oczywiste. Mnie jednak chybione wydają się dziś podstawowe dla tej książki gesty: wybór poetów, układ książki, może nawet kategoria głosu. Do tej ostatniej jestem bardzo przywiązany, ale w książce opieram się na pewnych uproszczeniach, które – tak mi się zdawało – „ujdą”. Nie uszły, przynajmniej w moim odczuciu.

Niepodległość głosu stała się kolejną pozycją krytyczną, kolejnym rozrysowaniem mapy polskiej poezji powojennej. Czym miałyby być? No cóż, chciałem napisać książkę pod prąd, na opak. Chciałem książki dziwacznej, takiej, której nie wchłonęłaby historia literatury, książki ekscentrycznej bądź a-centrycznej, dezintegrującej dyskurs krytyczny, ale pozostawiającej unikalne doświadczenie lektury. To się nie udało, bo udać się nie może – nie w książce krytycznej, która jednak chce pozostać na poziomie dyskursu krytycznego, a nie poziomie impresji, strumienia świadomości bądź poematu prozą. *Urwany ślad* jest zatem nie tylko odbiciem pewnych fascynacji – jest także

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

kolejną, a niechby i utopijną, próbą krytyki, która stara się nie wpaść w koleinę narracji krytycznej, ma za to ambicję zakwestionowania języka, którym się mówi o wierszu, to zaś po to, aby osłonić wiersz przed zakusami krytycznoliterackich sensów. Chodzi o to, aby wiersz pozostał nie-tnięty, niewinny. Niech sobie będzie niezrozumiały. Krytyk powinien umieć to uszanować.

Nie interesuje mnie budowanie żadnych nowych hierarchii. Dajmy sobie z tym spokój. Oczywiście wiem, że to trudne, że wszelkie hierarchie, rankingi i klasyfikacje uspokajają i dają pozór bezpieczeństwa. Zarazem jednak usypiają. Stwarzają świat magicznych formułek, które w końcu stają się puste. Zresztą takiej nowej hierarchii nie mógłbym zbudować w opozycji do jakichś wyimaginowanych hierarchii zastanych, tradycyjnych. Poeci, którzy w rezultacie oddziaływania polityki kulturalnej (tej rozumianej szeroko) zostali kanonizowani, są mi bliscy – choć moim zdaniem, wiele przez tę kanonizację stracili. Poezja Zagajewskiego jest tu przykładem skrajnym. Im łatwiej wchodzi w świat przedstawiony przez poetę, tym mniej z tego świata mam. Ocieramy się tu o przestrzeń czystej tautologii. Czytam to, co rozumiem. Rozumiem to, co czytam. Koło zamyka się. Żadnego wyjścia, wentyla. Żadnej transgresji, żadnego ekscesu.

Zupełnie inaczej jest na przykład u Wirpszy. Bo Wirpsza ciągle umyka i stawia opór, ciągle kwestionuje formę i status własnej retoryki. Nie domyka, lecz wyważa. Jeśli daje się w jego wierszach odczuć jakąś manierę – a taka maniera niewątpliwie istnieje – to jednak poeta dosko-

nale zdaje sobie z niej sprawę i raz po raz podkreśla ją grubszą kreską, kwestionując samego siebie i swój język. Nie znaczy to, oczywiście, że poezja miałaby być nieuchronnie autotematyczna, dekonstruktywna, wiecznie podważająca sama siebie. Skądże znowu. Jest tylu wspaniałych poetów, którzy otwierają poezję zupełnie innymi kluczami! Białoszewski, Ficowski, Miłobędzka. Ale oni nie tworzą i pewnie nie chcieliby – żadnego (nowego) kanonu.

KRZYSZTOF BIEDRZYCKI: Mnie nie do końca przekonuje pańska koncepcja awangardy. Ona jest z jednej strony potrzebna, bo opisuje ten nurt poezji, który został zepchnięty w pewną poetycką podświadomość. Powstaje niebezpieczeństwo, że awangardą nazwiemy wszystko to, co nieklasyczne, co niezrozumiałe (tak jak to rozumiał Miłosz), niemistrzowskie. Tymczasem awangarda musi prowadzić, coś otwierać – ku czemu właśnie ten wskazany przez pana nurt prowadzi?

JG: Awangarda? Termin jak termin. Może najbliższy temu, czego szukam w akcie lektury – wyjątkowości, jednorazowości, nieprzekładalności takiego aktu. Samo słowo jest już mocno obciążone. Paradoksalnie jednak może mieć ono większą siłę rażenia niż takie słowa jak postmodernizm czy ponowoczesność – te bowiem się opatrzyły i osłuchały, ba, stworzyły cały system odniesień, perspektyw, ujęć syntetycznych *etc.* A odpowiadając na pytanie – łatwo można zgadnąć, że interesuje mnie lektura zawieszająca sądy i rozstrzygnięcia (lubię nazywać ją lekturą fenomenologiczną, taką w duchu Husserla i Ingardena), w tym również rozstrzygnięcia dotyczą-

ce tego, czy coś jest mistrzowskie czy też nie. To zostawmy historykom literatury i krytykom przedstawiającym syntezy krytycznoliterackie. Potrzebna jest też krytyka zaczynająca wszystko od nowa, podważająca wcześniejsze ustalenia.

JAROSŁAW FAZAN: A czy Pan się nie obawia uwikłania kontekstu awangardy? Bo to jest trochę tak, że mówi Pan o awangardzie, która ma otwierać i rozrywać, a mówiąc o awangardzie – otwiera Pan... lamus. Mole latają tam w tej bibliotece!

JG: Tak, to prawda. Dlatego nie upieram się przy słowie. Inaczej: chciałbym je zachować, ale na nieco innych prawach. Chodzi właściwie nie tyle o awangardę, co o pierwszy impuls, który powołał ją do istnienia – impuls krytyczny i prowokacyjny. To jest chyba tak, że mówię „awangarda”, a myślę o jednym jedynym momencie. Ale „odzyskanie” tego momentu wcale nie jest proste, bo wymaga rozwichrzenia wszelkich przyzwyczajzeń, sądów, uprzedzeń. Przede wszystkim własnych. A zatem nie ma tu mowy o awangardzie jako kategorii wziętej z historii literatury. Ważniejsze jest dla mnie *avant*, a nie *garde* (*garder* – „strzec, zachowywać”). *Avant*, czyli nie na miejscu, w jakimś nie-miejscu, w miejscu, gdzie wszystko traci rację bytu...

Gdyby otwarcie w trybie awangardowym miało się stać otwarciem lamusa, to byłaby to porażka projektu. Myślę, że „awangardowy tryb lektury” to zdolność ciągłego rewidowania własnych przesłanek i założeń, jakaś podstawowa nieufność w stosunku do nazbyt łatwych odczytań. Powiedziałbym, że to kwestia ciągłego wysiłku. Nie wyobrażam sobie na

przykład, że ktoś otwiera książkę z wierszami i myśli: „Zastosuję awangardowy tryb lektury”. To byłoby groteskowe. Chodzi przecież o tryb dostosowujący się do konkretnych wierszy, podążający za pojedynczym aktem lektury, wynikający z lektury tych a nie innych wierszy. „Awangardowy” znaczy tutaj właśnie to poddanie się wierszowi, konkretnej lekturze, a także temu, co rezonuje we mnie w odpowiedzi na ten jeden wiersz. „Awangarda” jest więc takim słowem-wytrychem, które miałyby pozwolić nam wyłamać się na chwilę z wszelkich narracji osadzających wiersz w kontekstach, przesłaniach i znaczeniach.

JOANNA ZACH: A czy po takiej wnikliwej lekturze wierszy Witolda Wirpszy czyta Pan inaczej poezję Adama Zagajewskiego? Dla mnie to jest poeta, który w pewnym sensie ulega estetyzmowi. Chciałabym, żeby Pan powiedział o swojej fascynacji poezją Zagajewskiego (przepraszam za prowokację). Ale istotniejsze jest nasuwające się pytanie: czy lektura poetów „dawnych” awangard zmienia Pana lekturę tych „pierwszych miłości”?

JG: Z poezją Zagajewskiego zetknąłem się bardzo późno, w 1991 roku. Dla mnie było to zetknięcie nawet nie z tym konkretnym poetą, co w ogóle z nową polską poezją – mówię tu o poetach Nowej Fali. Zagajewskiego polubiłem tak, jak wcześniej polubiłem Tetmajera i innych poetów Młodej Polski – miłością instynktowną i bezproblemową. Ale taka miłość rzadko wytrzymuje próbę czasu. Powinna otwierać człowieka na tkwiące w nim, nierozpoznane możliwości, a tymczasem za-

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

myka go w kilku z lubością powtarzanych gestach i obrazach. Dość szybko zdałem sobie sprawę z faktu, że pewna retoryka tkwiąca w tych wierszach zamyka mi usta – jest elokwentna, sprawia przyjemność, daje poczucie bezpieczeństwa, ale zarazem przybiera formę artystowskiego monologu, jakiejś takiej strasznej tautologii, w której mówi się to, co chce się usłyszeć. Oczywiście, nie jest to cały Zagajewski! Ale wielokrotna i wciąż ponawiana lektura wierszy powstałych po tomie *Płótno* daje mi poczucie jałowości. To, że są to wiersze ładne, że poszczególne obrazy sprawiają mi przyjemność, nie tylko niczego nie zmienia, ale wręcz wzmacnia to poczucie. Bo chciałbym, żeby wiersz wytrącił mnie ze mnie samego, a nie pogrążał we własnym sosie.

I jeszcze to, że nie wierzę w powroty do pierwszych miłości literackich, właśnie dlatego, że są literackie.

JF: A gdzie w tym wszystkim przebiega granica między Gutorowem-krytykiem a Gutorowem-poetą?

JG: To prawdopodobnie najtrudniejsze pytanie, jakie może paść w takiej dyskusji. Odpowiedź musiałaby być długa, mędrzyzna i trochę w poetyce psychodramy. Proszę więc pozwolić, że będę mówił „na skróty”.

Czy mogę powiedzieć coś o swoich wierszach? Nie bardzo. Gdybym mógł, pewnie nie pisałbym wierszy. Z całą pewnością nie są one wykładem bądź eksplikacją jakichś tez czy założeń. Wręcz przeciwnie: najczęściej powstają „przed” świadomością czegokolwiek, jako dźwięki i frazy, które domagają się wyartyku-

lowania, uwolnienia. To taka ciemna sfera, w której budzą się rzeczy nieuświadomiane, na wpół żywe, tłumione. Myślę, że w każdym z nas jest sfera tego, co obce – a poezja jest po prostu sposobem jej ujawniania. Do mojego własnego pisania wierszy nie mam żadnego stosunku, żadnej perspektywy krytycznej. To się po prostu dzieje.

Najbliższa jest mi tradycja impresjonistyczna i modernistyczna – kto uważnie czytał moje wiersze, wie o tym. Tradycja Młodej Polski, Leśmian, właściwie Zagajewski też. Nie chodzi mi oczywiście o to, że piszę tak dobre wiersze; chodzi tylko o pewną poetykę. Cały mój wysiłek poetycki polega na próbach wyjścia poza tę retorykę, próbach przekroczenia samego siebie. Moje fascynacje poetami piszącymi tak różnymi językami biorą się właśnie stąd, że widzę u nich wysiłek przekraczania siebie, że mogę odnaleźć u nich inny sposób postrzegania świata i siebie. Często mówię, że odnajduję tych poetów w sobie. I taka jest prawda: po latach czytania Stevensa pojąłem, że jego język był jakoś we mnie obecny od samego początku, ale w stanie uśpienia. Gdybym nie spotkał się z wierszami poety, ten język pozostałby nierozpoznany. Tkwiłbym we własnym sosie.

I choć wiersze powstają instynktownie, na skutek jakiejś nieokreślonej konieczności, to jednak równie instynktownie wyczuwam potrzebę zmiany tempa. Jeśli pisanie przychodzi mi zbyt łatwo, to nie jestem specjalnie uszczęśliwiony. A ta psychodrama, o której wspominałem na początku, bierze się z poczucia, że jak dotąd cały czas wpadam w koleinę tych samych słów, metafor, obrazów. Mówienie

w tym kontekście o nieuchronności związanej z postrzeganiem i ekspresją własnej egzystencji wcale mnie nie uspokaja.

TCS: Dostrzegam w tym lekturowym projekcie przez Pana sugestywnie przedstawianym, budowanym konsekwentnie na kategoriach „nowości”, „szansy nowego sposobu czytania” – niebezpieczeństwo retoryki awangardowych proklamacji, postulatów przełomu. Czy nie boi się Pan utopijności takiego projektu? Czy inaczej: czy takie ryzyko naprawdę warte jest podjęcia?

JG: Utopijność projektu? Ależ to jest jego podstawowy plus! Utopia to synonim albo figura niekończącego się postępowania. Dynamizmu – bo nigdy nie dochodzimy do sedna, które jest zawsze gdzie indziej, powiedzmy przed nami – a zarazem absolutyzacji. Co do awangardowej retoryki, to oczywiście zgadzam się, przywołując wcześniejsze zastrzeżenia: że awangarda, tak jak ją postrzegam, to porzucenie przystani zakładanego sensu i podążenie śladem wiersza, a jeśli jest to ślad urwany – a w poezji najczęściej z takimi śladami mamy najczęściej do czynienia – podążenie śladem zerwania. Proszę zauważyć, że nie mówię o przełomach, lecz o jego śladach. I o przekonaniu, że są tylko ślady (Wittgenstein powiedziałby o językowej *przestrzeni logicznej* – przywołuję go po to, aby pokazać, że kwestie granicy języka, rozproszenia sensów *etc.*, nie pojawiły się wraz z francuskim poststrukturalizmem i dekonstrukcją; są też zresztą obecne w fenomenologii). Awangarda nie popada w deklaratywność właśnie wtedy, kiedy jest utopijna. Każda „mocna” teza estetyczna, metafizyczna czy światopoglądowa

to zatrzymanie ruchu w interesie poezji. Wszak siła wiersza i podążającej za nim krytyki polega na dynamizmie metafor, które otwierają przestrzeń sensów. Poezja to takie *wild water kingdom* z wiersza Sosnowskiego: *perpetuum mobile, alchemia ruchu dla ciała, ciągły przeciąg wody, brak gruntu pod stopami...*

ALEKSANDER FIUT: W tym, co Pan mówi, dopatrzeć się można kilka paradoksów. Pierwszy z nich polega na tym, że w Panu zмага się nieustannie historyk literatury z krytykiem literackim. Szuka pan w przeszłości wzorów, które mogłyby być obecnie inspirujące, odświeżające, prowokujące do nowych przygód czytelniczych, a na pierwszym miejscu wymienia pan... Wirpszę. Tymczasem dla mnie Wirpsza jest absolutnie klasycznym poetą! Podobnie jak Wat, oczywiście w późnej fazie twórczości. Poeci ci dobrze wpisują się w nurt klasycyzującej poezji anglosaskiej, a ich nieodczytanie czy słabe odczytanie bierze się z braku stosownego języka krytycznego. Czy ma Pan świadomość odmienności albo oryginalności własnego języka krytycznego? Drugi paradoks sprowadza się do tego, że domaga się Pan odświeżającej, awangardowej lektury tekstów poetyckich, a zarazem unika języka czy koncepcji krytyki projektującej. Czy, Pana zdaniem, jest jeszcze możliwa krytyka projektująca? Czy zaczepność krytyki, o której Pan mówił, do czegoś ma prowadzić?

JG: Trudno mi się zgodzić z tezą o klasyczności Wirpszy. Myśl o klasyczności bierze się może stąd, że nie ma u Wirpszy graficznych, składniowych, formalnych eksperymentów – na poziomie formy są to wier-

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

Fotografia Grażyna Borowik



sze dość zachowawcze. Ale ta pozorna stabilność formy to jakby punkt odbicia, swego rodzaju konstrukcja, bez której de-konstrukcja byłaby nie do pomyślenia. To tak jak u Gombrowicza: aby zdezwuować i znieść jakąś konwencję, trzeba zacząć właśnie od niej; dopiero ekspozycja konwencji (powiedzmy powieści dla pensjonarek, dramatu romantycznego czy dziennika) pozwala na ukazanie jej retoryki, a tym samym podważenie jej statusu. Wirpsza zaczyna od tradycyjnego zdania i obrazu, ale potem zaczyna zabawę: sensy mnożą się i rozchodzą w różne strony, pojawiają się pęknięcia, drobne luki, nad wierszem zaczyna krążyć widmo bez-znaczeniowości. Bardzo przypomina mi to sposób budowania wiersza przez Stevensa, u którego też jest tradycyjna forma, użyta po to, aby ukazać wyczerpywanie się pewnych języków poetyckich i nie tylko poetyckich.

Jest to jakby odwrotność Zagajewskiego – z tym że u Wirpszy wszystko jest celowe i uświadomione, kolejne wtręty, parodie, zwroty i przełożenia mają na celu dotarcie do pewnego doświadczenia rzeczywistości. Jeśli u Zagajewskiego mamy paraliż egzystencjalny – a tak brzmiałaby moja podstawowa teza względem jego poezji – to u Wirpszy sparaliżowany jest język. Różnica jest ogromna: język Wirpszy zbija nas z tropu i raz za razem musimy wychodzić poza język, ku samemu aktowi lektury: dlaczego nie rozumiem (przecież wiersz jest napisany poprawną polszczyzną)? Co ten język chce powiedzieć? Dokąd mnie prowadzi? U Zagajewskiego mamy serie *tableaux*, w których narrator biernie obserwuje i kontempluje świat, traktując go jak księgę napisaną jednym, w miarę czytelnym językiem. Z kolei u Wirpszy mamy ryzyko polegające na włączeniu się w świat, poddawaniu

się jego językom, nawet jeśli są to języki skażone – momentem decydującym jest tu nie jakaś odgórna ocena wartości danego języka, lecz sam moment otwarcia. Zagajewski to nie tylko poeta wzniosłego patosu. To także poeta zatrzymania akcji i przekonania, że dotarło się do jakiejś granicy świata. W moim odczuciu takie zatrzymanie to ugrzęźnięcie w tautologii, solipsyzm, paraliż woli i świadomości, której wydaje się, że ogarnęła siebie i dotarła do swego kresu. Poezja Wirpszy – ale też tylu innych, wspomnianych już tu przez mnie poetów – to próba przełamania monopolu świadomości, przerwania tego niekończącego się monologu, próba wyjścia poza język, ku rzeczywistości.

AF: ...ale Miłosz też podważał! Schematyzm postrzegania, klisze językowe, stereotypy, konwencje literackie – wychodził poza język ku rzeczywistości. Wat, w późnej fazie swej twórczości, także podważał konwencje, utarte ujęcia. Gest podważania nieraz towarzyszy poezji o silnie ustabilizowanej dykcji.

JG: Tak, tylko że u Miłosza to było oparte na pakcie mimetycznym, to znaczy jego przekonaniu, że język powinien wyrażać pewną rzeczywistość. Język jest dla niego pewnym narzędziem. Natomiast u Wirpszy nawet kwestia własnego języka, własnej retoryki, ulega zakwestionowaniu. Kryje się tu mnóstwo paradoksów, na które ciągle natykam się jako czytelnik. Powiem tak: istnieje taki rodzaj lektury, który pogrąża czytającego w tej poezji. Ale w gruncie rzeczy to podważenie własnej retoryki, poezja Wirpszy oparta na tym właśnie geście – mówi mi coś o mojej

własnej rzeczywistości, wytrąca mnie z pewnej „poetyckości” mówienia.

Natomiast pytanie o język krytyczny jest pytaniem zasadniczym. Dla mnie najważniejszą tradycją krytyczną pozostaje tradycja derridiańska (mówienie tutaj o *tradycji* to kolejny paradoks). Zaczynałem pisać teksty krytyczne między innymi pod wpływem tekstów Derridy. Od razu zgodziłem się z postulatem, że klasyczny język krytyczny osiadł na mieliźnie i należałoby poszukiwać nowego punktu odbicia, nowego tonu krytycznego, który jednak nie wychodziłby poza imperatyw krytyczny.

Unik, powie ktoś. Brak odwagi przed oznajmieniem czegoś zasadniczego i konkretnego. Przejdźcie na wygodną pozycję kogoś, kto tylko podważa i niczego konstruktywnego nie mówi. Czyżby? Tak jakby praca krytyczna nie była wystawiona na ataki – a przecież jest, i to szczególnie w naszym kraju, gdzie oskarżenia o szerzenie relatywizmu i diabelskiej dekonstrukcji są na porządku dziennym. Tak jakby podważanie istniejącego *status quo* nie było pewną konstruktywną konstatacją – a przecież jest, jest jak najbardziej, i to w zakresie, którego wielu ludzi nie dostrzeżga, bo chodzi także o pozycje polityczne i światopoglądowe. Tak jakby „mówienie konstruktywne” wymagało mocnych, pozytywnych argumentów – a przecież można też mówić za pomocą pauz, niedopowiedzeń, wieloznaczności; jednym słowem: mówić w sposób dyskretny, licząc na kogoś więcej niż biernego słuchacza, który będzie czekał na proste, jasne konstatacje i ewentualnie potakiwał głową.

Moment krytyczny wydaje mi się zatem bardzo istotny, może najistotniejszy –oczy-

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

wiecie pod warunkiem, że trzymamy się konkretnych wierszy.

JOLANTA DUDEK: Zastanawiam się nad rzeczą następującą. Mówi Pan, że „parą” dla Wirpszy mógłby być Wallace Stevens. Gdzie są odpowiedniki pozostałych bohaterów pańskiej książki: Karpowicza, Różewicza, Sosnowskiego? Czy to też są dzieci Stevensa?

JG: Chodziło mi raczej o podobieństwo, podobną wrażliwość, podobny sposób otwierania wiersza. Może niepotrzebnie o tym wspomniałem, bo porównywanie poetów daleko nas nie zaprowadzi. Każdy z tych czterech poetów jest inny, nieporównywalny. Stevensa też to dotyczy.

JD: Ale czy Stevens jest awangardowy pańskim zdaniem?

JG: Z tego, co wcześniej powiedziałem, wynika – i tego się trzymam – że awangardowy może być akt lektury, nie wiersz czy poeta (na takiej samej zasadzie, na jakiej niezrozumiałość wiersza rodzi się na poziomie lektury, a nie samego tekstu, który pod tym względem jest neutralny, ani zrozumiały, ani niezrozumiały). Jeśli potraktować awangardę jako kategorię historyczno-literacką, to moim zdaniem Stevens jest dość awangardowy i nie dziwię się, że za mistrza uznaje go na przykład John Ashbery. Nawiążę do jednej z wcześniejszych konstatacji: awangardowość poezji nie wynika z niezwyklej, uduchowionej formy czy składni – bo te mogą być po prostu chwytami literackimi użytymi przez poetę (tak postrzegam Przybosa). Moim zdaniem, znaczenie poezji Stevensa

polega na tym, że odnalazł on kilka nowych częstotliwości dla angielskiego języka poetyckiego, po drugie zaś – w fenomenalny sposób pokazuje, jak język ten wyczerpuje się i dochodzi do kresu referencyjności, kiedy to pozostają słowa, które nijak się mają do rzeczywistości. Jeśli używać tu słowa „awangarda”, to chyba w tym znaczeniu, że chodzi o poezję kwestionującą nasze postrzeganie świata na bardzo podstawowym poziomie – poziomie języka.

TCS: Chciałbym spytać o sposoby pisania o hermetycznej poezji. Pozwoli pan, że sporządzę krótki wypis możliwych odpowiedzi, które zdaje się podsuwać pańska książka (*nota bene* nie wydaje mi się, żeby lekturowy projekt *Urwanego śladu* dał się zamknąć w czymś, co przed paroma chwilami określił Pan mianem gestów łamania, rozrywania pewnej mowy krytycznej). Oczywiście, język krytyczny osiadł na mieliźnie, nie jest chyba jednak tak, że sytuacja ta jest do przekroczenia...? Mówiąc najkrócej: wydaje mi się, że pańska książka, pański język krytyczny, pański projekt lekturowy zgadza się na szereg kategorii słabych (trybów czytania – słabych), w znaczeniu, jakie podpowiada Vattimo. Tytułowa kategoria „ślada” byłaby tu może przykładem nazbyt oczywistym. Podążam więc w głąb pańskiej książki. Odnajduję tutaj chociażby takie kategorie jak: gra, ruch, moment (powracające w zadziwiająco wielu kontekstach, użyciach) czy takie gesty jak: aforyzm, rozproszenie. Czy te właśnie – słabe – sposoby pisania okazać się mają – że użyję frazy z pańskiej książki – „kluczami do hermetyzmu” (Wirpszy, Karpowicza, Różewicza, Sosnowskiego)?

JG: Mówi pan o „słabych kategoriach”, ja wcześniej mówiłem o „mocnych konstatacjach”. Po prawdzie, najchętniej zacząłbym od sprobmatyzowania opozycji słabego i mocnego. Bo przecież słabe kategorie są mocne, jeśli czytelnik da się im przekonać. Z kolei mocne tezy metafizyczne czy światopoglądowe są słabe, jeśli tylko wysłyszemy w nich retoryczny pogłos. Ale wiem, co chce pan powiedzieć. I podpisuję się pod wizją krytyka jako zbieracza odłamków i ruin, tropiciela drobnych dwuznaczności, kolekcjonera językowych detali i momentów lektury. Czytelnik nie może dać się zwieść powierzchni wiersza. Powinien podjąć wyzwanie i zaangażować się w wiersz. A w głębi wiersza jest ciemniej, wiązania są rozluźnione, związki logiczne umowne. To taka geologia: im głębiej wnikamy w materię, tym bardziej jest ona rozproszona, tym więcej śladów przeszłości, ale tylko śladów, i to coraz bardziej zagadkowych. Konsekwentne podążanie za wierszem to podążanie za czyimiś snami, które rozwiewają się w powietrzu, zanim jeszcze odnajdziemy ich sens. Nie wyobrażam sobie lektury dosłownej, zakładałaby ona bowiem, że wiersz nie ma tajemnic, że poeta powiedział to, co chciał powiedzieć, i nic więcej. Tymczasem wiersz dzieje się w czasie niedokończonym. Fragmenty, ślady, wiadomości zostawione na poczcie głosowej. Wejść w wiersz to wejść w przestrzeń niepewności.

JF: Pamięta Pan na pewno bardzo dobrze, jakim wydarzeniem był tom „Literatury na Świecie” z poetami nowojorskimi, jakiego rodzaju impulsem był dla poezji tutaj. Czy wierzy Pan, że istnieje coś takiego w obrębie anglosaskiej literatury, co mogłoby

oddziaływać teraz – wobec tej sytuacji poezji polskiej, którą Pan określał mianem rynkowej regulacji?

JG: Tej szansy upatrywałbym raczej w innych językach. Wyczuwalne jest chyba pewne zmęczenie towarzyszące obecności w Polsce poezji amerykańskiej. Może zresztą przesadzam? Myślę, że trochę świeżości wnoszą przekłady z poezji słoweńskiej, katalońskiej, czeskiej, chyba nawet francuskiej. Na przykład poeci słoweńscy znakomicie odnajdują się w poetyce surrealistycznej, którą rzadko odnajdujemy u Amerykanów i która dla polskich autorów jest wciąż jeszcze wyzwaniem. Natomiast (znakomita) antologia poetów amerykańskich Piotra Sommera nie będzie, jak sądzę, miała takiego oddziaływania jak jego przekłady O’Hary publikowane pod koniec lat 80. czy „niebieski” numer „Literatury na Świecie”. Te poetyki zostały już u nas rozpoznane i wchłonięte.

A co do „niebieskiego” numeru „Literatury na Świecie”, to okazał się on ważny dla wielu, ale chyba jednak nie dla wszystkich poetów? Ja sam zaglądałem do tego numeru tak często, że mój egzemplarz praktycznie jest już w strzępach. A jednak nigdy nie był to „mój” numer – o wiele ważniejszy okazał się dla mnie „czerwony” numer poświęcony Brodskiemu czy choćby numer Perecowski.

JZ: Wrócę do Sosnowskiego. Czy możliwe jest czytanie Sosnowskiego przeciw Sosnowskiemu, co by to miało znaczyć? Powiedział Pan, że tropi jego intuicje twórcze, czyli przede wszystkim chce objaśnić. To stoi w sprzeczności ze strategią zaczeźności.

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

JG: Czytanie przeciw Sosnowskiemu? Jak najbardziej. Nie jest to proste...

JZ: ... bo on sam pisze „przeciwko Sosnowskiemu”. Dlatego strategia zaczepna byłaby w pewnym sensie adekwatna.

JG: Tak. Ale czy ja objaśniam Sosnowskiego? Trzeba by odnieść się do konkretnych tekstów – okaże się, że raczej problematyzuję, niż wyjaśniam. Kiedy przywołuję obraz, dajmy na to, parku wodnego, który pojawia się w wierszu *Wild Water Kingdom*, to nie piszę, co miałyby znaczyć kolejne frazy i obrazy („tu poeta chce powiedzieć to...”, „tam poeta chce powiedzieć coś innego...”), tylko analizuję retorykę wiersza i staram się pokazać, jak bardzo „żywiotywy” jest ten tekst. To nie jest objaśnianie, tylko włączenie się w wiersz i propozycja, aby czytelnik zrobił to samo. Niewątpliwie dokonuję też operacji egzegetycznych, ale zawsze staram się to czynić w taki sposób, aby podkreślić niejednoznaczność danego fragmentu. Trudno mi się o tym mówić, bo to nie jest tak, że z góry zakładam, że będę robił to czy tamto. Z jednej strony, akt lektury powinien być prosty, uważny i, że tak powiem, zaangażowany. Z drugiej strony, pojawia się tu naprawdę dużo czynników towarzyszących: wrażliwość na polszczyznę i różne rejestry językowe, znajomość innych tekstów *etc.* Można by o tym napisać osobną książkę.

TCS: To może w tym momencie zapytam o intrygujący mnie od dawna początek poematu *Zoom*. Niemożliwe (*Słońca nie było przed sekundą*), rozproszone (*zbieram i obserwuję*) patrzenie, jakie staje u podstaw tego tekstu ma być dla krytyka lek-

cją – tu cytat wynotowany z *Urwanego śladu* – że „pogłębianie lektury” jest nieomal równoznaczne z rozproszeniem znaków i znaczeń? Pytam tu o pewną stawkę doświadczenia podmiotowego.

JG: Chyba nie dam się wciągnąć w dyskusję o statusie podmiotowości. Moje najgłębsze przekonanie jest takie, że podmiot nie jest jakąś esencją, ustalonym, stabilnym bytem. Wręcz przeciwnie: „ja” to sfera ułomna, niedokończona, niepełna, stająca się, nabierająca dopiero sensu. „Ja” nie jest dane, tylko zadane – to wszystko. *Zoom*, jak wszystkie inne poematy Sosnowskiego, jest opowieścią o wyczerpywaniu się narracji podmiotowych i wszelkiego rodzaju problematyzacjach wynikających z rozproszenia świadomości. W różnych tekstach mamy odmienne spojrzenia na nieustającą dezintegrację języka. Na przykład w pierwszych tomach dominuje ton medytacyjny, a w tomach ostatnich – ton apokaliptyczny, w pewnej mierze nawet ekspresjonistyczny. Sosnowski jest mistrzem w ukazywaniu rozpadu, ruin, wyczerpywania się potencjału tkwiącego w językach i narracjach, również narracjach podmiotowych. Przytoczony fragment jest tego najlepszym dowodem.

DOROTA KOZICKA: Chciałbym powiedzieć o pewnym paradoksie. Wydaje mi się, że Pan balansuje raczej pomiędzy byciem krytykiem a byciem poetą niż pomiędzy byciem krytykiem a byciem historykiem literatury. I mówię to w perspektywie głoszonego tu przez Pana postulatu – bycia krytykiem zaczepliwym. Brzmi to tym bardziej intrygująco jako postulat, że ja na przykład zupełnie tego w Pana książ-

ce nie zauważyłam... Mam wrażenie, że wyrzekając się typowych zadań krytyki (porównywanie, projektowanie), poszukuje Pan modelu krytyki niemożliwej (bo krytyk raczej musi – i pan też to robi – zwykle dochodzić jednak do jakiś wniosków). Ale to jest w pańskich tekstach najciekawsze. Natomiast pańska ocena poezji w latach 90. XX wieku i na początku wieku XXI wydaje mi się nie tyle krytyczna, w znaczeniu: fachowa, ile obiegowa – twierdzi Pan, że ponieważ media nie dopuszczają niczego nowego, to nic ciekawego także się nie dzieje, nic takiego, co Pana porusza. Taka ocena zachowuje słusność w obrębie postulowanego przez pana modelu lektury indywidualnej (i to kogoś, kto nie „wychodzi” poza obszar, powiedzmy: „kierowany medialne”), ale w lekturze krytyka jest raczej rezygnacją z własnych poszukiwań oraz z pragnienia wpływu na to, co się dzieje. Ale kluczując tutaj drogami najnowszej krytyki, zmierzam właściwie do pytania, czy Pan podzielałby zdanie Piotra Śliwińskiego, że to właśnie dzisiejszej młodej poezji udało się zachować niezależność od mediów?

JG: Tak. Zasadniczo jestem po stronie Śliwińskiego. *Urwany ślad* zaczynam wierszem z wiersza Świetlickiego: *historia literatury wchłania wszystko*. To zdanie jest dla mnie punktem wyjścia: historycznoliterackie wchłanianie (czyli swego rodzaju archiwizacja polegająca na umieszczaniu konkretnych poetów i wierszy w perspektywie historycznej) nierzadko powoduje neutralizację wiersza. A jeśli nawet nie neutralizację, to swego rodzaju zamknięcie w pewnych kontekstach czy tradycjach. Wydaje mi się, że poezja „bruLionu” uświadomi-

ła nam, w jak wielkim stopniu literatura podległa jest polityce kulturalnej. Mam wobec tej poezji wiele zastrzeżeń, dość myślę poważnych, ale jasne jest dla mnie, że dokonała ona – już choćby w sferze intencji – ważnego odkrycia: historia literatury nie jest niewinna. Kolejne pokolenia poetów wpadają w pułapkę zastawioną na nich przez historyków literatury. A stawka jest wysoka, bo chodzi o znalezienie się poza literaturą, czyli w rzeczywistości, cokolwiek to ostatnie słowo miałyby oznaczać. Jak to zrobić, kiedy najbardziej obrazoburczy gest – a założmy, że chodzi o świadomy gest mający na celu zerwanie z tradycją literacką – od razu staje się obiektem analizy, interpretacji i syntezy? Tacy poeci jak Sosnowski rozpoczynają grę z tradycją i pokazują wyczerpywanie się pewnych narracji. U poetów „bruLionu” był czysty bunt, który w miarę dojrzewania poetów przybierał najróżniejsze postacie. Ale pozostawało to marzenie – o czymś bezpośrednim, czego nie da się mediatyzować. Być może marzenie naiwne, ale jednak.

Co do roli mediów i polityki kulturalnej w kształtowaniu odbioru poezji, to oczywiście zgadzam się, że wszelkie proste przeciwstawienia są chybione. Wydawało mi się po prostu, że w latach 90. więcej się działo, że poezja była bardziej zróżnicowana – i że, paradoksalnie, wynikało to z jeszcze nieustabilizowanego rynku książki. Ale myślę teraz, że pewnie to Pani ma rację. Wystarczy wspomnieć o poezji w Internecie czy o pojawieniu się takich zjawisk jak (rzucam trochę z rękawa) literatura gejowska czy krytyka feministyczna. Niepokoi mnie tylko ten dość zamknięty obieg dużych wydawnictw, mediów i nagród literackich, zawężający odbiór litera-

POEZJA JAKO URWANY ŚLAD

tury i czyniący z niej towar sprzedawany na rynku. Ale pewnie przesadzam.

MAGDALENA LUBELSKA: Tęsknota za odnowieniem narzędzi jest w sumie dość klasyczna. Powiem ostrzej: mówi Pan tak, jakby Pana literatura trochę nudziła i jakby miał Pan potrzebę mocniejszych wzruszeń. Ja specjalnie prowokuję. Czy o to chodzi? Czy chodzi o zjawisko rozproszenia zawodowej nudy, dostarczenia wrażeń, czy chodzi o jakieś historyczno-literackie obiektywne miary – kto idzie dalej niż Mallarmé, Celan? Pytam: czy wśród wymienianych przez pana poetów jest jakiś, który przelicytował Mallarmégo czy Celana? A jeśli chodzi o tę perspektywę egzystencjalną – proszę powiedzieć, co wymieniani przez pana poeci wnieśli do pana życia, na przykład Sosnowski?

JG: Tak, przyznaję: literatura „jako literatura” mnie nudzi. Silnie przemawia do mnie znane hasło Antonina Artauda: *Spalić wszystkie teksty*. Ale pewnie mógłbym przytoczyć jakieś fragmenty z Mallarmégo czy Celana. Właściwie to wszyscy wielcy poeci starali się otrząsnąć z literatury, bo, było nie było, jest ona jedną wielką konwencją. Oczywiście, spalenie wszystkich tekstów jest niemożliwe, choćby dlatego, że istnieją też teksty wyryte w naszej świadomości i nieświadomości. Ale czy to, że mamy tu do czynienia z utopią, coś zmienia? Moim zdaniem, podstawowy impuls towarzyszący pisaniu i czytaniu pozostaje ten sam – sam nie wiem, jak go określić. Może lepiej go nie określać? Potrzeba mocniejszych wzruszeń? Nie wiem. Nie znajduję słów.

Co mi dają wiersze Sosnowskiego – i tyłu innych, o których pisałem lub chciał-

bym pisać? Co „wnoszą do mojego życia”? Powtórzę chyba to, co powiedziałem *à propos* lektury Stevensa: oddają mi część mnie samego. Tę wcześniej nieczytelną, nierozpoznawalną, pozostającą gdzieś na zapleczu mojej świadomości. To chyba spory komplement, prawda?

*

TCS: Zakończę konkretem, słowami z pańskiej książki. Na marginesie lektury wierszy Witolda Wirpszy zauważał pan *kolejny kamyczek do ogródka dyskusji nad poezją niezrozumiałą, dyskusji, która wbrew pozorom wcale się nie rozpoczęła*. Myślę, że choćby ta odbyta właśnie rozmowa świadczy o możliwych początkach. A w trybie fascynacji: przychodzi mi podziękować za pańską książkę jako *kamyczek do ogródka dyskusji nad poezją niezrozumiałą*.

**Jacek Gutorow,
Urwany ślad. O wierszach
Wirpszy, Karpowicza, Różewicza
i Sosnowskiego,**

Biuro Literackie, Wrocław 2007.



Fotografia Grażyna Borowik