




Krzysztof Biedrzycki

**Gra sensu i nonsensu**

**Poważna i nie-poważna**

**poezja Barańczaka scalona**



**1** Poezję Stanisława Barańczaka można opisywać na różne sposoby.

To gest egzystencjalny: bunt przeciw złu i przeciw nicości, ocalanie świata.

To sztuka i piękno.

To język w szczególnym stanie skupienia.

To gra.

To zabawa.

**2** Jedna poezja? Różne poezje?

Po jednej stronie twórczość poważna, ta „prawdziwa”. Rozprawiająca się ze światem i świat ocalająca. Po drugiej stronie zabawa, poezja nie-poważna. Niefrasobliwość? Beztroska? Zabawa to przywilej wieku dziecięcego: czy przystoi poecie? Czy przyjęcie jej reguł (że to, co robimy, robimy „na niby”, że zawieszony jest „serio” i „naprawdę”) nie oznacza zamachu na istotę poezji i jej powołanie? Zabawa nie tylko nie musi wciągać, ona może gorszyć!

Przyjrzyjmy się zabawie. Czy rzeczywiście powinniśmy ją oceniać, posługując się wyłącznie określeniami negatywnymi? To nie-powaga, ale jeśli zmienimy perspektywę, zobaczymy, że dziecięce igranie z regułami oznacza poznawanie możliwości języka, poszerzanie granic wyznaczających zakres posługiwania się nim, a nawet więcej – ono ujawnia magiczną energię, która tkwi w języku. Nie jest tu przypadkowe słowo „magiczna”, gdyż zabawa słowem w takim samym stopniu jest działaniem „na niby”, co gestem, w którym następuje bezpośrednia więź przy czynowo-skutkowa między wypowiedzianym słowem a rzeczywistością. Przy czym magiczność ma tu szczególny charakter, oczywiście nie dosłowny, baśniowy, lecz zakładający paradoksalną ontologię języ-

ka: on z jednej strony jest wyznaczony przez konwencję, strukturę, umowność, z drugiej jednak – stwarza rzeczywistość, w której jesteśmy zanurzeni, bo chaosowi nadaje kształt. Nazywa to, co jest, albo kreuje nowy, alternatywny świat, który jednak niewolniczo od świata realnego jest zależny. Zabawa językiem to taka sytuacja, w której w szczególny sposób ujawnia się moc kreacyjna słowa. Ono samo staje się przedmiotem wyjątkowej ekwilibrystyki, zarazem jednak ono bezwstydnie pokazuje, jak bardzo panuje nad swoim użytkownikiem. To w nim, w słowie, zawarta jest energia, którą bawiący się tylko uruchamia. Bo ze słowa wypływają znaczenia, nawet jeśli zabawa ujawniałaby pozorny bezsens. A ze znaczeń tworzy się ów nowy, „magiczny” (czyli wykreowany mocą słowa) świat.

W gruncie rzeczy różnica między poezją jako gestem egzystencjalnym a poezją jako zabawą tkwi tylko w napięciu między powagą a nie-powagą. Tyle że jest to różnica złudna. Zabawa – wbrew pozorom – podszyta jest powagą zaangażowania (jeśli ktoś poważnie się nie angażuje w zabawę, jest „popsuj-zabawą”) i powagą konsekwencji. Zaangażowanie w zabawę jest podobne do zaangażowania w „prawdziwą” poezję. Jeśli chce się ją przeżywać, trzeba w nią wejść głęboko, całym sobą, ze świadomością emocjonalnych skutków, jakie to niesie.

Może więc różnicę raczej wyznacza śmiech. Rzadki, okazjonalny w poezji „poważnej”. Będący podstawą w poezji humorystycznej. Tutaj jednak pojawia się kłopot. Bo nie każdego ona śmieszy, a skoro nie śmieszy, to traci podstawową sankcję estetyczną. Cóż, to kwestia poczucia hu-

moru, a o poczuciu humoru nie ma co dyskutować. Oczywiście zabawa poetycka nade wszystko powinna być zabawna. Jeśli dla kogoś nie jest, w zabawę on się nie włącza. Niesłuchanie trudno kogoś przekonać, że coś jest śmieszne, to jak tłumaczenie dowcipów, które najczęściej kończy się ich uśmierceniem. Poczucie humoru albo się ma, albo się go nie ma. Lub właściwiej: bywają różne poczucia humoru. Kłopot z poezją „nie-poważną” jest tym większy, że nawet gdy ona śmieszy, jest trudna do opisanego. Bo albo się zdaje sprawę z własnej zabawy, co dla postronnej osoby nie musi być wcale zabawne, albo opisuje się ją z zewnątrz (czy przyjmując zewnętrzną perspektywę), a wtedy szuka się klucza, jednak ten znaleziony niekoniecznie musi pasować.

**3** Barańczak swoją „nie-poważną” twórczością najwyraźniej się bawi (i bawi czytelnika). Zarazem jednak za jej pomocą prowadzi grę.

Wbrew pozorom nie ma pęknięcia między „poważnym” a „nie-poważnym” nurtem w twórczości Barańczaka. To dwie strony tej samej gry. Gry, której reguły wyznaczone są przez pięć zasadniczych czynników: język i jego możliwości, ograniczenia narzucane przez formę literacką, napięcie między powagą i śmiesznością, poszukiwanie sensu, stopień zbliżenia do rzeczywistości.

Barańczak gra językiem, język jest jego żywiołem. Nie tylko w sposób oczywisty, znamieny dla każdego poety. Dla niego język jest (wiadomo) sposobem osvajania i porządkowania świata, zarazem jednak – i to jest rzecz bardzo ważna – jest on przestrzenią nieusuwalnych napięć, to

znaczy napięcia mogą w jakimś momencie być przewyciężone, ale zaraz z zadziwiającą mocą się odnawiają. One pojawiają się na rozmaitych poziomach: brzmień, znaczeń, budowy zdania. Przy czym nie są to tylko strukturalistyczne opozycje (choć przecież wrażliwość językowa Barańczaka u zarania jego twórczości znajdowała swoje ugruntowanie intelektualne w strukturalizmie), to raczej kwestia niespożytej energii tkwiącej w języku, który jawi się poecie nieomal jak organizm, żywy, pulsujący, tyle że czerpiący swoją żywotność z samego siebie, z własnego wnętrza, które elektryzuje, a tym bardziej elektryzuje, im większe w nim różnice potencjałów. To jest dla Barańczaka przedmiotem fascynacji: jak wiele w języku istnieje możliwości. I od początku jego poetyckiej praktyki celem dla niego jest ich ujawnianie.

Czy tonacja jest „serio”, czy „buffo” – język zawsze jest dogłębnie badany, wyłaniane są tkwiące w nim wieloznaczności, ale przede wszystkim wydobywana jest na wierzch jego moc. Przy czym – co niesłychanie ważne – granica między śmiesznym a (niekiedy śmiertelnie) poważnym jest płynna. Kilka przykładów.

Ciao, Ciało:

*aż do dzisiaj  
każde wyjście  
z ciebie – ścianą*

*jednolicie  
zarastało.  
Lita skała,  
poddaj mi się:*

*choć ukrywasz  
furtki ciemne,*

*jest gdzieś wyrwa*

*w światło dzienne.*

*Ciao, sływam,  
leż beze mnie*

*(Dialog Duszy i Ciała,  
z tomiku Chirurgiczna precyzja,  
Kraków 1998).*

To fragment wiersza o śmierci. Ale nie ma tu patosu. Konwencja wiersza barokowego, motyw moralitetowego dialogu Duszy i Ciała – pozwalają na wyznaczenie dystansu. Najmocniej jednak ów dystans zaznacza się w języku. Najpierw w grze brzmień: Ciao, *ciało*. Dalej w zderzeniu kolokwializmów (*sływam*, ale też samo *ciao*, które kiedyś było modne w polszczyźnie, a i dziś nie jest zupełnie zarzucone, lecz zawsze jest z lekka nacechowane humorem, niekiedy jednak bywa pretensjonalne) i zwrotów wzniosłych, odwołujących się do tradycji (*lita skała, furtki ciemne, światło dzienne*). Rezultat jest taki, że od początku w wierszu pojawia się humor. Zarazem jednak on nie przysłania powagi sensu, który z owego dialogu się wyłania. A nawet – im większy dystans, im więcej humoru, im więcej językowych napięć i gier, tym więcej znaczeń. Bo to nie jest tylko przywołanie toposów duszy i ciała czy uwięzienia duszy w ciele, ten wiersz w miarę rozwoju staje się dramatyczną, najzupełniej współczesną dysputą o egzystencji ludzkiej. Język ujawnia jednak zarówno swoją moc do nazywania, jak bezradność wobec tego, co najważniejsze, a nieuchwytnie. Gra, humor mają obnażać język, pokazywać jego działanie, wyczuwać na sensy (zwłaszcza te nieoczywiste), które on generuje.

## KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

Drugi biegun twórczości Barańczaka to poezja niepoważna, a raczej granica poezji, gatunki nonsensowne, poetyckie o tyle, o ile poetycki jest wszelki eksperyment językowy. W zbiorze *Pegaz zdębiał* (Londyn: Puls, 1995; wyd. 2, Warszawa 2008) spotykamy dziesiątkę rozmaitych gatunków twórczości – nazwijmy ją tak – granicznej. To już czysta zabawa. Na czym polega tu istota gry? W gruncie rzeczy na tym samym, co w poezji poważnej. Bo badane są tu możliwości języka. Gdzie zatem zasadza się różnica?

Jednym z gatunków, które pojawiają się w książce, jest onanagram. Polega on na tym, że nazwisko jest tak przetwarzane, iż z wszystkich składających się na nie liter, przedstawiając je, tworzy się zupełnie nowe nazwisko. Problem polega na tym, że nowe nazwisko powinno być prawdopodobne (a więc nie można w zupełnie dowolny i losowy sposób układać

liter) i możliwie śmieszne, przy czym nawet jeśli jest to nazwisko znaczące, ono nie musi, a nawet nie powinno się odnosić do prawdziwej osoby – nawet więcej, im bardziej ono jest odległe od tej osoby, tym jest śmieszniejsze. Bo celem jest absurd. Inna sprawa, że wyobraźnia czytelnika pracuje i z nowego nazwiska wyłania się jakaś postać. Ona nie tylko nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, ale przecież – powiedzmy – w całej swojej istocie nie istnieje. To jednak nie jest tak proste, bo ta powołana właśnie do życia postać zaczyna w swój minimalny (ledwo zaznaczony) sposób żyć. Język ujawnia swoją moc kreacyjną. Dokonuje się magiczne powołanie nowego bytu...

Barańczak w rozdziale poświęconym onanagramom zamieszcza między innymi:

*Projekt Alternatywnej,  
Całkowicie Zmienionej i Uatrakcyjnionej  
Historii Literatury Ojczyстей*



*od jej Zarania aż po Dzień Dzisiejszy,  
czyli  
od Maliny Glon do Kławdii  
Hałwe-Cymes*

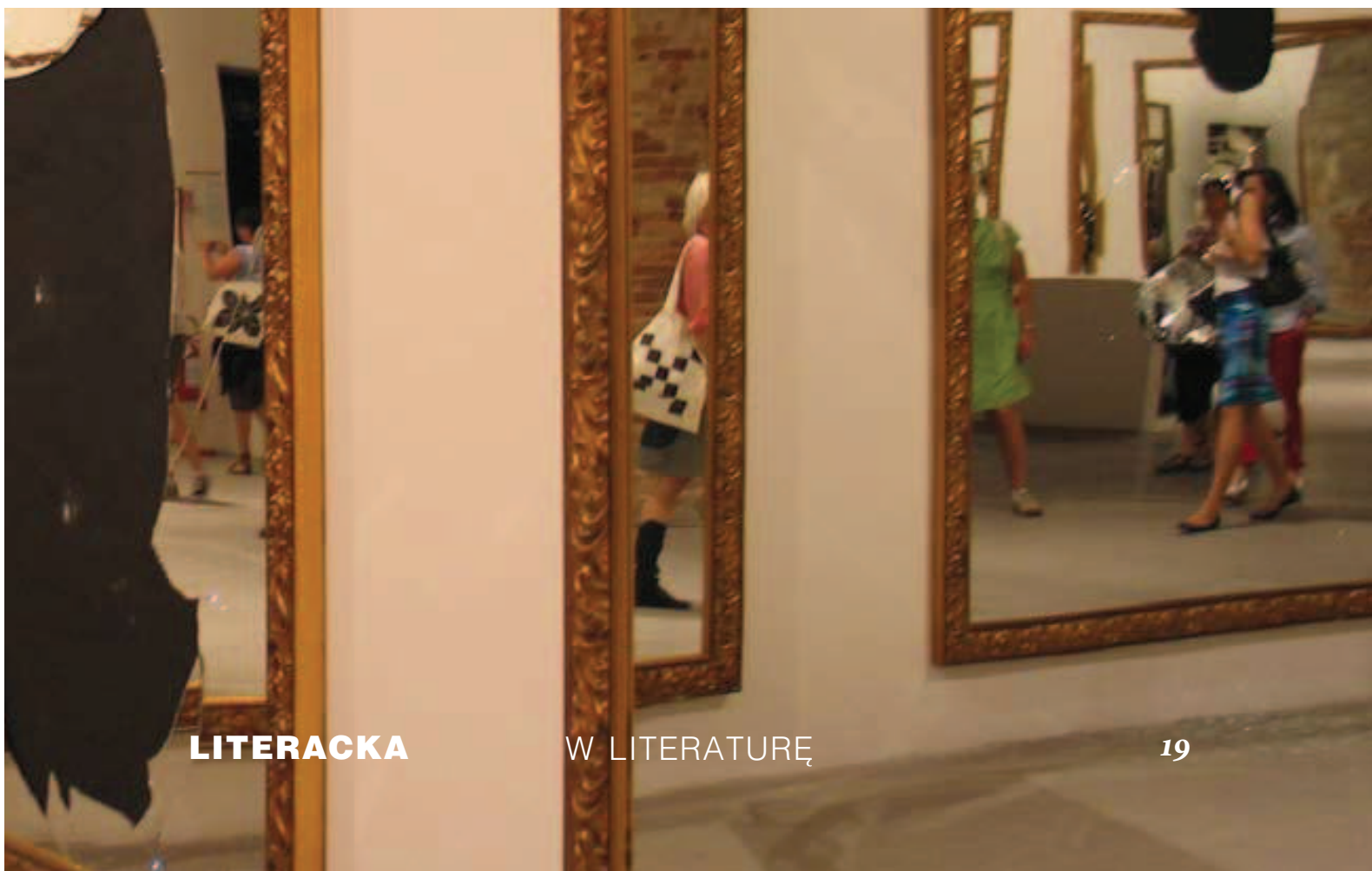
Pośród różnych postaci pojawiają się i takie:

*WICEK «IMCI» MAZDA  
EWA DIZMA-KIMICIC  
C. MAMA-DZIEWICKI  
IDZI MICWE-MACKA  
K. MAMCI-DZIEWICA  
MADZIA M. CWIECIK  
MIMECICA DZIWAK  
W. MIEDZA-MACICKI.*

Coś za dużo liter powtarza się w tych nazwiskach, żeby nic ich nie łączyło. Intuicja czytelnicza nie zawodzi, tak, wszystkie te postaci mają jednego protoplastę. Jest nim nie kto inny, tylko sam wieszcz: Adam Mic-

kiewicz. Właściwie poza samą zabawą nic z tej gry nie wynika. Bo też nie ma wynikać. Wystarczy, że jest śmiesznie. Bo wszystkie te nowe nazwiska śmieszą niezwykłością, brzmieniem, ale też nieoczekiwanymi znaczeniami, które niekoniecznie charakteryzują te nowe osoby, natomiast ujawniają meandry, którymi wije się onomastyka. Takie nazwiska mogłyby się pojawić u Witkacego, w życiu rządziej, choć – wiemy dobrze – wcale nie jest to wykluczone. Nie o to jednak chodzi. Śmieszny tu absurd możliwości takiego nazwania kogokolwiek. Lecz ten absurd zawarty jest potencjalnie w języku. I stanowi głośny a dobitny sygnał, ile nonsensu zawiera się w języku, który powinien światu nadawać sens.

Gra nie jest więc tak zupełnie niewinna. Bo nie można bez konsekwencji grać językiem. Śmieszność odsłania podszewkę aktu mowy – który, owszem, może skupić całą uwagę na sobie i z pozoru mo-



że być poza jakąkolwiek kreacją znaczeń, w istocie jednak perfidnie, niepostrzeżenie, a zarazem nieodwołalnie ku znaczeniom tak nadawcę, jak odbiorcę popycha. Kogo one śmieszają, ten z onanagramów się śmieje, bądźmy jednak szczerzy, nie tylko z uwagi na ich zaskakujące brzmienia, również śmieszają skojarzenia, które rodzą się z tych brzmień. A jeśli jeszcze zderzymy je z postacią, której nazwisko dało początek zabawie! Madzia M. Cwecik może sama śmieszyć, ale groteskowe jest to, że zmienił się w nią sam wieszcz. To oczywiście znaczny naddatek w zabawie. Niekonieczny. Jednak, jeśli już się pojawia, to wart jest zastanowienia.

Drugi rodzaj gry, jaką podejmuje Barańczak, to gra z formami poetyckimi. Pamiętamy z manifestu (*Tablica z Macondo*, Londyn: „Aneks”, 1990), że autor za najistotniejszy czynnik poezjotwórczy uznaje ograniczenie wynikające z formy. To znaczy: reguły (im ściślejsze, tym lepiej) wyznaczają granice, w których może się poruszać poeta; one ograniczając, zmuszają do znajdowania twórczych, nieszablonowych rozwiązań. Można by powiedzieć, że utwór to zadanie do wykonania, dokładnie według przyjętych z góry zasad. Poniekąd tak, tyle że to jest właśnie element gry. Przyjmujemy regułę i wierne się jej trzymamy. Pamiętamy o ograniczeniu, zarazem jednak całą przestrzeń, która pozostaje poza regułą, jest domeną swobody, z której korzystamy. Pojawia się więc napięcie między żelazną zasadą a wolnością, z którego to napięcia rodzi się dzieło. Bo – inaczej rzecz ujmując – jest to napięcie między ładem poetyckim wynikającym z formy a inwencją. Lub – jeszcze inaczej – między ujrza-

nym poprzez formę, język, myśl kosmosem świata a wymykającym się opisowi chaosem rzeczywistości.

Gra form poetyckich wypełnia całą twórczość Barańczaka, nie ma tu różnicy między różnymi jej nurtami. Gdy spojrzeć na zasady tworzenia, różnica między vilanellą a limerykiem (czy taką jego odmianą, jak liberyk z książki *Pegaz z dębiał*) zasadza się tylko na szczegółach, w jednym i drugim przypadku chodzi o ściśle skodyfikowane reguły, którym poeta musi się podporządkować; ale i które zarazem przekracza o tyle, o ile pożądana jest modyfikacja gatunku będąca przecież dalszym elementem gry: tak, znamy reguły, przestrzegamy ich, ale zachowujemy wolność, zawsze możemy je zmienić po to, żeby pokazać nasze nad nimi panowanie. Chodzi tu jednak o coś jeszcze. Gra z gatunkiem to nie tylko kwestia wirtuozerii, w takiej grze powstaje nowe, naddane znaczenie; właśnie tam, gdzie reguła się załamuje, powstaje swego rodzaju szczelina – czegoś brakuje albo czegoś jest za dużo – więc powstaje sytuacja, w której następuje defamiliaryzacja, czyli zauważa się zmianę, coś się nie zgadza i właśnie w tym czymś rodzi się ów naddatek znaczenia, które przekracza granice słów. Przykładem są wspomniane gatunki. Barańczak nauczył nas odbioru vilanelli, przyzwyczailiśmy się do znamiennej dla tego gatunku powtarzalności, tymczasem poeta w kolejnych utworach, w których wykorzystywał tę formę, zaczął dosyć swobodnie traktować podobieństwo brzmieniowe odpowiednich wersów – paralelizm, owszem, był zachowany, jednak czytelnik musiał się w nim na nowo odnaleźć, brzmienie nie było już takie samo, było

tylko przybliżone, załamywała się znana już zasada, a wraz z nią poczucie oswojonego ładu, wzmagał się dramatyzm, niepokój. To u Barańczaka częsta strategia – i element gry: gdy poeta burzy misternie wcześniej zbudowany rytm wiersza, gdy wprowadza rymy ledwie przybliżone albo je w ogóle zarzuca tam, gdzie zgodnie z zasadą powtarzalności powinny być. Tak jest we wszystkich gatunkach poetyckich, które uprawia. Wspomniałem wyżej liberyki. Liberyki, bo na nowo stworzonych podgatunków jest sporo, a każdy z nich – czerpiąc z żelaznych zasad klasycznego limeryku – przekracza którąś z nich, tym mocniej uwydatniając śmieszność i absurd tego, co jest w utworze przedstawiane, a zarazem pokazuje, jak można żonglować regułami, pozostając wciąż w obrębie gatunku i jednocześnie poza niego wychodząc.

Trzecim polem gry w poezji Barańczaka jest zderzenie powagi i śmieszności. To częsty chwyt w jego twórczości poważnej. Widzieliśmy wyżej, jak to wygląda w *Dialogu Duszy i Ciała*. Ten wiersz nie jest jednak wyjątkiem. Poecie zależy na zderzeniu tonacji emocjonalnych. Na przykład obniża zbyt wysoki nastrój (choćby patosu), gdy obawia się, że grozi to popadnięciem w trudną do opanowania uczuciowość. Tak jest w wierszu *Msza za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*. Kontekst oczywisty, tytuł wystarczająco wzniosły, wiersz pełen emocji. A w nim taki fragment:

[...] („*Jak długo męka twa trwa,  
Ojczyzno*”, przy bocznym ołtarzu  
emigracyjny kontrakt,  
„*twa-trwa*”! powinno się dawać

*mandat za takie dwa  
zaparkowane zbyt blisko słowa*) [...] (z tomiku *Atlantyda*, London: Puls, 1986).

Lekkie szyderstwo, ironia, prześmiewczość, a może tylko humor przełamujący aurę żałobnej i nabożnej wzniosłości, zarazem mający jak najbardziej poważne podłoże przewrotny mini-wykład z poetyki. To mogłoby uderzyć w istotę tego, co w wierszu jest najważniejsze – opisu bezradności wobec cierpienia, które postrzegane jako męczeństwo poddawane jest sakralizacji, a zarazem oswojeniu przez kulturę, podczas gdy zawsze jest jednostkowe, niepowtarzalne i po prostu straszne. Humor, owszem, obniża tu nastrój, jednak po to, by na zasadzie kontrastu tym mocniej uwydatnić patos, zarazem jednak odgrywa znaczącą rolę, bo odsłania nieprzystawalność rytuału, rozmaitych zabiegów kultury do tego, co się zdarzyło (chodzi o śmierć księdza Popiełuszki) i co w gruncie rzeczy jest nie do uchwycenia w swojej prawdzie.

Podobne gry toczą się w poezji niepoważnej. W dwóch wymiarach. Jeden z nich to odniesienie do powagi. Oczywiście, na pierwszym miejscu jest zabawa, ale nie miałyby ona mocy, gdyby nie odwoływała się do jakiegoś serio. Tak jest w cyklu parodii *Bóg, trąba, ojczyzna* (Kraków 1995), gdzie przecież wiersze z klasyki polskiej poezji są poddawane szyderczej obróbce właśnie dlatego, że są traktowane nadzwyczaj poważnie. Podobnie jest jednak z wieloma innymi utworami, które przecież – służąc zabawie – wykraczają poza nią. Wykraczają, bo dotyczą sfery nonsensu, i to jest ów drugi wymiar gry w poezji



„nie-poważnej”. A nonsens jest rewersem – sensu. To już kwestia metafizyki, a nie metafizyki. Gra Barańczaka dotyka i tej kwestii. To jest gra sensu i absurdu. W tej grze granica między oboma nurtami twórczości zupełnie się zaciera. Tak, zupełnie. Bo o ile różnie rozkładają się nich akcenty śmieszności i powagi, o tyle w obu mamy do czynienia z poetyckim poszukiwaniem sensu czy – ujmując rzecz od drugiej strony – rozbiciem bezsensu.

Poeta staje wobec chaosu świata. Świat go może przerażać – zło, cierpienie, przemijanie, śmierć. I to, co boli najbardziej: absurd istnienia. Przeciw niemu zakłada protest. Nie godzi się na niego. Szuka sensu. Temu ma służyć poezja. Ona pomaga w znalezieniu lub w ukonstytuowaniu sensu. Już przez sam fakt nazwania, opisania świata. Ale też przez nadanie mu poetyckiego ładu. Kreacja jest tu nie tylko tworzeniem wiersza, jest też w pewien sposób stwarzaniem świata na nowo: z jednej strony – ocalaniem go w słowie, z drugiej zaś – właśnie stwarzaniem go przez nadawanie mu sensownej struktury. Poezja może jednak stawać w obronie sensu inaczej: obnażając absurd, ujawniając śmieszność świata czy choćby opisującego go języka. Nonsens poetycki w takim razie nie jest tylko zabawą, to coś znacznie więcej, to ujawnianie tkwiących w świecie nielogiczności.

Gra między sensem i nonsensem sięga spraw najważniejszych, dlatego ma charakter metafizyczny. U Barańczaka zyskuje ona szczególną temperaturę. Świat postrzegany jest przez niego naprzemienne z obu perspektyw – od strony sensu, wtedy ciąży ku powadze, od strony absurdu, wówczas patrzącego ogarnia

śmiech. Przy czym obie strony ujawniają się w obu typach poezji, różnica tkwi tylko w tym, jaki jest stan skupienia jednego bądź drugiego.

Usilne poszukiwanie sensu łączy się z jeszcze jedną grą, którą podejmuje Barańczak. To gra z rzeczywistością. Bo – co trzeba podkreślić – świat dla niego istnieje naprawdę! Choć jako poeta mieszka pośród słów, a to, co najbardziej widoczne w jego poezji, rozgrywa się w języku, to świat bezsprzecznie istnieje, a język przy całej swojej autonomii jest przede wszystkim narzędziem nazywania rzeczywistości. Gra toczy się właśnie tam, gdzie spotykają się rzeczywistość i język. Gra poetycka Barańczaka polega na tym, że z jednej strony – za pomocą słów poeta opisuje świat, a więc go ocala, choć raczej ocala jego językowy wizerunek, z drugiej jednak strony – stwarza świat, czy to kreując jakąś nową, zrodzoną ze słów rzeczywistość, czy to tylko (tylko?) nadając chaotycznej magmie rzeczywistości usensowniającą ją strukturę poetycką.

W poważnej poezji ta gra zmierza ku biegunowi reprezentacji, opisu. W poezji nonsensownej ku biegunowi kreacji. Gra jednak cały czas się toczy. Poeta to zbliża się do rzeczywistości, to z niej umyka, nigdy do końca jej przecież nie porzucając. Język jest przestrzenią dynamiczną, w której ta gra się toczy, on raz świat przysłania, innym razem świat przedstawia. Ciągłe pulsowanie nie zamiera.

Gra podejmowana przez Barańczaka jest wyrazem jego postrzegania świata, postrzegania w antynomiach, sprzecznościach, aporiach. Podstawowe napięcie polega na tym, że świat pogrążony jest w chaosie, rządzi nim absurd, a przecież

naczelnym postulatem ludzkiego rozumu jest dostrzeżenie – a może wprowadzenie – porządku, odkrycie – a może nadanie – sensu. Poezja Barańczaka jest oswojeniem świata, gra służy ujawnianiu, demaskowaniu i w ten sposób niwelowaniu absurdu, zarazem stanowi wyraz budowania kosmosu, ładu – choćby w wierszu, jego logice, formie, kunszcie czy architekturze.

Napięcie między „serio” i „buffo” oddaje właśnie ten – w istocie metafizyczny – dramat. O ile poważny namysł i zabawa wyznaczają bieguny i byłoby nadużyciem ich unieważnienie, o tyle trzeba widzieć między nimi ciągłość, nie dzieli ich przepaść. Jedno i drugie wypływa z tej samej postawy wobec rzeczywistości. Jedno i drugie jest gestem światopoglądowym. Poezja Barańczaka rodzi się z ciemnego widzenia świata, z lęku, niezgody, buntu, cała zaś jest po stronie budowania, ocalania, tworzenia – dlatego w swoim rezultacie jest jasna.

**4** Ta poezja rodzi się z – jak najpoważniej traktowanej – zabawy.

Ta poezja wyznaczona jest przez wieloaspektową i skomplikowaną grę.

Ta poezja zanurzona jest w języku i język bada najdokładniej, jak tylko się da.

Ta poezja bywa piękna, bywa śmieszna, ale zawsze jest kunsztowna.

Ta poezja tworzy model świata, w którym dostrzegalny jest sens, a absurd jest oswojony humorem. Dlatego właśnie ona ocala świat.

**Krzysztof Biedrzycki**

Michelangelo PISTOLETTO, *Twenty-Two less two*, 2009  
Fotografie Grażyna Borowik

