

OSTAP SŁYWYNSKI

L w ó w

Źródła i metamorfozy poetyki personizmu: szkoła nowojorska — polski o'haryzm — poezja ukraińska XXI wieku

Fakt, że amerykańska literatura lat 50. i 60. XX wieku była źródłem wpływów, bez których współczesna polska poezja miałaby nieco inne oblicze, dziś już nie ulega wątpliwości. Skala i charakter tych wpływów z różnych powodów — nierzadko także i politycznych — pozostają jednak przedmiotem rozmaitych sporów i kontrowersji. W ciągu ostatnich lat wypowiedzi na ten temat — zarówno krytyków, jak i samych poetów — mają wydźwięk coraz bardziej lekceważący i ironiczny, a stosunek, jaki mają lub mieli polscy autorzy wobec amerykańskich wzorców, nierzadko zostaje potraktowany wyłącznie jak jedno z młodzieńczych upodobań, tak dobrze wpisujące się w atmosferę zagmatwanych i szalonych lat dziewięćdziesiątych. Obserwujemy tu coś, co przypomina dobrze znany gest palinodyjny, jednak na poziomie raczej wypowiedzi o poezji niż samej poezji. Czy jest w tym coś ze wstydu, spowodowanego zbyt łatwym poddaniem się gwałtownemu napływowi amerykańszczyzny w minionym dziesięcioleciu? Na to pytanie nie ma łatwej odpowiedzi, bowiem prześledzenie historii recepcji amerykańskiego pisarstwa w polskiej poezji końca XX w. wykazuje ją jako proces jednak dość spójny i systematyczny, nieograniczający się do przejściowych mód i upodobań, a zestawienie jej ze zjawiskami, które mają miejsce w najnowszej poezji ukraińskiej, przekonuje, iż amerykańska literatura drugiej połowy ubiegłego wieku rzeczywiście może być nie tylko atrakcyjna, ale i płodna dla innych tradycji literackich, zwłaszcza na pewnym — dość ściśle określonym — etapie ich rozwoju.

Warto pamiętać, że amerykańska poezja lat 50. i 60. XX wieku po raz pierwszy pojawiła się w Polsce niemal synchronicznie z czasem jej powstania — zwłaszcza dzięki Stanisławowi Barańczakowi, który przetłumaczył jeden z jej najważniejszych tekstów tego okresu, czyli *Skowyt* (*The Howl*) Allena Ginsberga, swoisty hymn pokolenia „beat”. Wyraźny wydźwięk polityczny — skierowany przede wszystkim przeciwko antyliberalnym reformom prezydenta Lyndona Johnsona oraz przeciw agresywnej amerykańskiej polityce wobec Korei i Wietnamu, którym charakteryzowała się twórczość większości *beatników*: Jacka Kerouaca, Lawrence’a Ferlinghetti’ego, ale w największym stopniu właśnie Ginsberga, w którego poezji, jak niekiedy żartują, FBI oraz Pentagon są tyleż częstymi gośćmi, co Budda i bodhisattwowie — był czymś, co odpowiadało nastawieniom polskich nowofalowców, poszukujących wzorców pogodzenia społecznego zaangażowania wiersza z samowystarczalną formą poetycką. Nie mówiąc o jakichś poważnych i rozległych wpływach, które poezja *beatników* wywarła na, powiedzmy, tymże Stanisławie Barańczaku — choć takie wpływy, przynajmniej w pewnym okresie jego twórczości, oczywiście, dają się zauważyć — warto podkreślić wspólne nastawienie na poezję czytaną na głos, poezję brzmiącego rozbujającego ciała na posługach u zapalonego umysłu (*Jednym tchem* Barańczaka przecież stoi bardzo blisko ginsbergowskiego wersu-oddechu, który przemieszcza ciało z jego mimowolnymi skurczami i naturalną pulsacją w sam środek, między sens a formę).

A jednak do pewnego momentu recepcja amerykańskiej poezji drugiej połowy XX w. pozostaje w Polsce dość fragmentaryczna i okazjonalna. Moment zwrotu krytycy zwykle wiążą — nieco sztucznie, za to bardzo symbolicznie — z ukazaniem się dziś już legendarnego zredagowanego przez Piotra Sommera „niebieskiego zeszytu” czasopisma „Literatura na Świecie” z lipca 1986 r., na którego okładce po raz pierwszy w Polsce *urbi et orbi* zabrzmiał termin „szkoła nowojorska”. Termin, który dziś — staraniami kilku tłumaczy i całego zastępu krytyków — jest znany bodajże większości z tych, którzy interesują się w Polsce poezją współczesną. Jeżeli jednak jest mowa o bardziej szczegółowych informacjach — na przykład o osobowościach, które tę szkołę tworzyły — pada najczęściej jedno tylko nazwisko: Frank O’Hara. Jest to łatwo wytłumaczalne, bowiem O’Hara był twórcą i ucieleśnieniem całego zjawiska i wraz z jego śmiercią szkoła nowojorska ginie, pozostając jedynie krótkim epizodem historii literatury amerykańskiej. Pozostała jednak i inna rzecz, która przerosła ramy czasowe zjawiska, ba, nawet zamiary, ambicje i praktyki literackie samego jej twórcy, Franka O’Hary. Jest nią tzw. *personizm* — pojęcie, które w różnych jego interpretacjach jawi się

jako określenie swoistej metody twórczej (polegającej najczęściej na sposobie konstruowania podmiotu lirycznego, osobliwym użyciu języka oraz szczególnym zachowywaniu się wobec rzeczywistości i tradycji literackiej) lub nawet jako specyficzny typ światopoglądu. Sam Frank O'Hara, pisząc słynny esej pt. *Personizm. Manifest*, tworzy tekst w dużej mierze paradoksalny i autotematyczny, bowiem — świadomie i nader dowcipnie — pozwala się wkreślić w błędne koło postulowania niemożliwości jakiegokolwiek postulowania. W rezultacie mamy coś w rodzaju kierowanego wyraźną niechęcią do jakiegokolwiek ideologizacji sztuki antymanifestu, z którego mimo wszystko dowiadujemy się rzeczy następującej:

Ja [Frank O'Hara] założyłem go [personizm] 27 sierpnia 1959 roku po lunchu z LeRoi Jonesem, w dniu, kiedy byłem w kimś zakochany. (...) Wróciłem do pracy i napisałem wiersz dla tej osoby. Pisząc go, uświadamiałem sobie, że mógłbym użyć telefonu zamiast pisania wiersza, i tak narodził się Personizm. Jest to nurt niezwykle ekscytujący, który z pewnością będzie miał mnóstwo zwolenników. On sytuuje wiersz dokładnie pośrodku między poetą a osobą (...), dzięki czemu wiersz jest należycie uszanowany. Wiersz wreszcie okazuje się między dwoma osobami, a nie dwoma kartkami. (...) Czego możemy się spodziewać po Personizmie? Wszystkiego, ale to dane nam nie będzie. Ten nurt jest zbyt nowy, zbyt pełen życia, by cokolwiek obiecywać. (...) Nowocześni propagatorzy sprawności technicznej z jednej strony, oraz sensowności z drugiej strony, powinni mieć się na baczności [O'Hara 2006,190].

Otóż, mimo całej żartobliwości stylu, mamy tutaj trzy ważne tezy, dotyczące *personizmu*: po pierwsze, wiersz powinien istnieć w płaszczyźnie bezpośredniego dialogu, przy czym dialogu *intymnego* (bowiem *beatnicy*, głosząc wyjście poezji z dusznej sali biblioteki na ulice, też sytuowali wiersz w przestrzeni dialogu, lecz dialogu raczej „publicznego”); po drugie, poezja powinna otrząsnąć się z formy, która jedynie ogranicza jej komunikatywność; po trzecie, jakiejś rekonstrukcji (choć na razie jeszcze nie wiadomo jakiej) powinien być poddany sens, czy ściślej — „sensowność” jako *instytucja* sensu w sztuce.

Jak wyglądają praktyki poetyckie samego Franka O'Hary? Otóż mamy w jego wierszach przede wszystkim „ja”, które nie jest ani skonfrontowane z rzeczywistością, ani w niej roztopione, a raczej powiązane z nią mnóstwem drobnych zaangażowań. Zamiast retrospekcji (lub prospekcji), głębi i wizji mamy do czynienia z teraźniejszością, powierzchnią, faktem. Ewentualne

sensy, które wyluskują się z rzeczywistości, są wynikiem nie tyle refleksji, co niezwykle uważnej obserwacji i fiksacji (w 1964 roku podczas jednego z programów telewizyjnych O'Hara wypowiedział znamienne dla siebie słowa: „Najmniejsza utrata uwagi prowadzi do śmierci”). Personistyczne „ja” jest przede wszystkim okiem (u Franka O'Hary, jak słusznie zauważyła Marta Cieślak, dodatkowo uwydatnia się to homofonią angielskich słów I/eye — ja/oko [Cieślak 2007]). To „oko”, zwrócone w stronę czystej empirii, w pewien sposób równoważy wszystkie elementy rzeczywistości i nadaje im sens o tyle, o ile dają się zobaczyć, dotknąć i przeżyć, a jednocześnie podważa to, co zmysłom i emocjom umyka — idee, abstrakcje intelektualne, rozmaite konwencjonalne i zinstytucjonalizowane sensory. Otóż z pewnymi ograniczeniami i w pewnym uproszczeniu personizm można by określić także jako rodzaj „radykałnego empiryzmu” poetyckiego. Nic więc dziwnego, że poeci „spod znaku O'Hary”, do których zwykle zalicza się Kennetha Kocha, Jamesa Scuylera oraz Johna Ashbery'ego, mieli mało punktów stycznych z *beatnikami* „spod znaku Ginsberga”. Ideologiczny patos i społeczne zaangażowanie tych drugich wywoływały u poetów nowojorskich zrozumiałą niechęć. W słynnym *Wierszu osobistym* (*Personal Poem*) Franka O'Hary jest linijka (jakkolwiek nietypowa dla niego, bowiem zamiast zwykle pojedynczego „ja” mamy tutaj podmiot zbiorowy): „nie chcemy iść jedynym pochodem poetów nawet do San Francisco”, co jest wyraźnym odwołaniem do akcji protestacyjnych, organizowanych przez środowisko „beat”, którego główną siedzibą właśnie było San Francisco. Otóż demontaż „sensowności” wiersza (w przeciwieństwie do zwyczajnego *sensu*) był związany z niechęcią wobec jakiegokolwiek instytucjonalizmu, kierowanego założeniami, daleko wychodzącymi poza zasięg sprawdzalnego. To samo dotyczyło także instytucji literatury i potrzeby ustosunkowania się do jej, w ten lub inny sposób pojętej, tradycji. Poezja O'Hary na tym tle rzeczywiście wygląda amorficznie (ścisła forma poetycka jest bowiem dla niego rodzajem autorepresji), bezwiednie, samorodnie i spontanicznie. John Ashbery we wstępie do tomu wierszy zebranych O'Hary, wydane już po jego śmierci, napisał nawet bardziej kategorycznie: „jego poezja [Franka O'Hary] jest wszystkim na świecie, prócz literatury” [Ashbery 2006,192].

Oczywiście, obserwacja i fiksacja — to nie tylko wzrok, ale i słuch. Dialogiczna natura wiersza personistycznego, jego otwartość wobec innego „ja” sprawia, że jest w nim ogromna ilość usłyszanego i przypadkowo podsłuchanego. O'Hara wprost, bez ocen zuowań i stylistycznego makijażu przynosi do wiersza gwar nowojorskiej ulicy (Nowy Jork — to jedyna i ogromnie

ważna scena, na której rozgrywa się jego poezja), wskutek czego forma staje się maksymalnie otwarta, trzepocząca na wietrze codzienności.

Zgodnie z intuicją O'Hary, personistyczny sposób poetyckiego „rozmawiania” rzeczywiście okazał się niezwykle inspirujący dla innych poetów. W Polsce kuszący idiom jego poetyki dał się zauważyć najwcześniej bodajże u Piotra Sommera, który zresztą, bardziej niż ktokolwiek inny, przyczynił się do popularyzacji postaci O'Hary w polskich kręgach literackich (właśnie w jego przekładzie w 1987 r. ukazał się tom poezji O'Hary pod wymownym tytułem *Twoja pojedynczość*). Zaczynając od nieco sentymentalnej poetyki dawnego tomiku *W krześle* z 1977 r., Sommer stopniowo odchodzi do zupełnie innej poetyki — formalnie bardziej rozchelstanej, pełnej szczegółów i faktów, oraz istic „o'harystycznych” rozległych dialogów — jak np. w wierszu *Siostrzyżka*, pochodzącym z tomiku *Piosenka pasterska* (1999) — przeciętność sytuacji, chropowatość języka i pewna nieprzyzwoitość, unosząca się między rozmówcami, a w dodatku jeszcze „amerykańska” sceneria tego wiersza wyraźnie przywodzą na myśl wiersze-dialogi O'Hary. Wystarczy przypomnieć chociażby jego słynny poemat *Dwaj pasterze. Powieść*, w którym dwóch nastoletnich chłopców-lumpów barwnie, choć nieco wulgarnie rozmawia o dziewczynach. Wpływy i mniej lub bardziej czytelne nawiązania do Franka O'Hary są zauważalne też u innego poety i tłumacza z kręgu „niebieskiego zeszytu” „Literatury na Świecie” — Bohdana Zadury, też często i wprost wirtuozersko praktykującego personistyczną ja-observację, nasycając tekst poetycki imionami i topografią (jak np. w poemacie *Bitwa pod Legnicą*) lub intertekstualnie odwołując się do archetypicznego tekstu O'Hary, zmieniając jedynie scenerię i, by tak rzec, ustawienie światła. Tak dzieje się w wierszu *Nie mogąc się pozbierać po śmierci Lady D* z tomu *Ptasia grypa* (2002), który zarówno tytułem, jak i całą konstrukcją — relacjonowaniem drobnych codziennych czynności, zakończonym niemal metafizyczną pointą — przywodzi na myśl wiersz O'Hary *Day Lady zmarła (Day Lady Died)*. W tym międzytekstowym dialogu raptowny, skurczowy i naturalny smutek z powodu osobiście przeżytej straty u nowojorskiego pierwowzoru zamienia się u Zadury na pesymizm natury już nie tyle zmysłowej, co intelektualnej, podszyty ironią oraz gorzką refleksją nad stanem ducha czasu.

Mimo to wpływ poetyki Franka O'Hary został zauważony i „zinstytucjonalizowany” przez krytykę przede wszystkim w stosunku do środowiska młodszych poetów — tych, którzy zadebiutowali na przelomie lat 80. i 90. i w większości gromadzili się wokół legendarnego już dzisiaj czasopisma „bruLion”. Chodzi przede wszystkim o Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadłę, Marcina Barana, Krzysztofa Jaworskiego, Marcina Sendeckiego, Grze-

gorza Wróblewskiego. Poeta i krytyk Krzysztof Koehler, omawiając na łamach wspomnianego „bruLionu” (nr 14/15, 1990) wiersz *Dla Jana Polkowskiego* Marcina Świetlickiego — wiersz, przez niektórych krytyków skwapliwie okrzyknięty „manifestem pokolenia” — po raz pierwszy użył terminu „o’haryzm”. Chodziło tutaj o gwałtowną zmianę optyki poetyckiej, jej, jak później wyraził się Piotr Śliwiński, radykalne „uprzywatnienie” [Śliwiński 2002, 135], spowodowane obrzydzeniem do jakichkolwiek znaków ideologicznych oraz potrzebą zastąpienia „wielkich narracji” poprzednich dziesięcioleci tysiącami „małych narracji” codzienności („Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem / głodny, samotny, my dwoje, nas czworo, / nasza ulica — mówią cicho: Wanda / Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid, / Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa, / Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś / w jidisz” — napisał w *Dla Jana Polkowskiego* Świetlicki). Rzeczywiście, na pierwszy rzut oka, wyrażone tutaj założenie jest całkiem „o’harystyczne”, a jednak dystans i lekka ironia, z którą Koehler wprowadził swój termin, są spowodowane, przypuszczalnie, nie tylko zgryźliwością i pewnym schematyzmem (czy, dosadniej mówiąc, „ideologicznym antyideologizmem”) tego wiersza, wywołującymi zrozumiałą antyreakcję, ale i jakimś bardziej poważnym zastrzeżeniem. Tak czy inaczej, niedługo ironiczny kontekst prawie lub całkowicie ulatnia się, i już w słowniku najnowszej polskiej literatury *Parnas bis* znajdujemy całkiem poważne hasło „o’haryzm”, w którym m.in. czytamy:

Zasadniczo jest to liryka osobista, prywatna, nieangażująca się raczej w sprawy społeczne. Jej podmiot liryczny nie znajduje zwykle oparcia w jakichkolwiek wartościach (kulturze, religii), oprócz samego siebie. Zgodnie z konwencją amerykańskiej poezji pop, wiersz o’harystyczny można poznać z zewnątrz po dużej szerokości wersów, nagromadzeniu obowiązkowych okoliczników miejsca i czasu (czasem dokładne daty i godziny), rekwizytach konsumpcyjnych i popkulturowych oraz wtrętach dialogowych w języku potocznym [Dunin-Wąsowicz, Varga 1998, 157].

Nie dowiadujemy się więc niczego nowego w porównaniu z tym, co, właściwie, O’Hara sam napisał o swojej technice poetyckiej, chyba z wyjątkiem jeszcze kilku obserwacji natury formalnej. A jednak to, w jaki sposób ta „technika poetycka” zaistniała na gruncie polskiej poezji i jakie przyniosła owoce — w zestawieniu z „archetypicznym” tekstem O’Hary — daje dużo do myślenia.

Skoro więc w poetyce „o’harystycznej” chodzi przede wszystkim o rzeczywistość, musimy się tej rzeczywistości uważniej przyjrzeć. Otóż przełom lat 80. i 90. to czas rodzenia się nowych nadziei, ale także ich dramatycznego

i szybkiego krachu, czas zastąpienia starych zwalczających się nawzajem ideologii ideologią nową, jeszcze bardziej wątpliwą niż poprzednie, bowiem zupełnie nieprzystającą do chaotycznej rzeczywistości. Nawet ci z poetów, którzy w latach 80. wypowiadali się „przeciwko wszystkim”, czyli poeci z kręgów tzw. „trzeciego obiegu”, a właśnie oni — jak Marcin Świetlicki czy Jacek Podsiadło — okazali się najważniejszymi i najbardziej wpływowymi autorami „bruLionu”, znaleźli się w sytuacji próżni i niezdecydowania. Jak pisał w jednym ze swoich artykułów Wojciech Wencel, nawiązując do wiersza Marcina Sendeckiego,

wolność wcale nie zlikwidowała fałszu, który niejako z definicji wpisany jest w propagandę. „Kłamliwe gazety” zostały zastąpione przez „słowa jasne jak (...) drzwi kościoła”. (...) Zamiast rozjeżdżanych wozami bojowymi ulicznych manifestacji, mamy wielki festyn, który maskuje dramat ludzi — jak dawniej — sprowadzonych do mięsa, masy, tłumu sunącego ulicą [Wencel 2002, 85].

Falsz RPRL-u (tej swoistej metahistorycznej hybrydy, która określała państwo-namiastkę, powstałe na gruzach reżimu socjalistycznego) był jeszcze groźniejszy niż fałsz propagandy komunistycznej, bowiem wszczepiał niebezpieczną iluzję wolności, używając najważniejszych haseł dawnej kontestacji w aspekcie dokonanym. W poezji „brulionowców” zaczynają więc w różnych proporcjach dominować trzy składniki: rozczarowanie, odosobnienie i sarkazm. W konsekwencji mamy łatwo przewidywalny i dość radykalny egocentryzm, zamknięcie się w sobie, które nie tyle pozwala jakoś poradzić sobie z rozczarowaniem, co do pewnego stopnia „neutralizuje” fałsz oficjalnie sankcjonowanej wolności, przeciwstawiając jej wolność wewnętrzną. „Wolność jest małą, prywatną narracją” — pisze w związku z tym P. Śliwiński [Śliwiński 2002, 135]. Zamknięcie się w świecie prywatności, jeśli jest to wywołane lękiem i niepewnością, jeśli kapsuła „ja” jest ostatnim azyłem tożsamości czy chociażby jakichś mniej więcej stałych znaczeń, prowadzi zatem do egzystencji co najmniej klaustrofobicznej.

Dochodzimy tu do najważniejszej bodajże różnicy między polskimi o'harystami a ich pierwowzorem, Frankiem O'Harą. O ile dla tego drugiego celebrowanie „ja”, wprowadzanie Innego do świata własnej prywatności, ten swoisty poetycki egotyzm był rezultatem swobodnego wyboru, literackim eksperymentem oraz elementem gry z czytelnikiem (M. Cieślak, cytując Charlesa Moleswortha, określa to zatopienie czytelnika w miejsca, zdarzenia i okoliczności, mające znaczenie jedynie dla niego samego, Franka O'Hary, jako zaproszenie do: „poszperać w autobiografii” [Cieślak 2007], jeśli jednak

czytelnik uzna to zajęcie za nudne czy zbędne, może po prostu zrezygnować z tej *gry*), o tyle dla polskich poetów z kręgu „bruLionu” „pisanie o sobie”, z pozycji „ja”, które jest ostatnią godną zaufania instancją, jawi się jako jedyna możliwość powiedzenia *prawdy*. Nic więc dziwnego, że dwaj najwybitniejsi spośród „brulionowców” — Marcin Świetlicki oraz Jacek Podsiadło — stoją bliżej paradygmatu modernistycznego niż ponowoczesnego.

W przypadku Marcina Świetlickiego mamy do czynienia wręcz z „małą apokalipsą” prywatności. Zamknięcie się w świecie sprawdzalnego jest w jego przypadku na tyle szczelne, a więzi ze światem zewnętrznym tak słabe i w istocie dotkliwe, że „ja” roztapia się, traci spójność, coraz bardziej schodzi na poziom rzeczy, a ściślej mówiąc, zawiesza się między istnieniem a nieistnieniem: „Ty jesteś anioł. / Ja jestem trup” — pisze Świetlicki w wierszu *Anioł/Trup* z tomu *Nieczylny* (2003), i ciągnie dalej: „Ty jesteś prawda. / Ja jestem gówno prawda”. Więc zamknięcie się w czyszcju własnego „ja” nie gwarantuje czystości, widzenia, ocalenia. Wręcz odwrotnie: pod ciśnieniem zewnętrznej nicości prywatność zapada się do środka, nie pozostawiając zupełnie niczego, żadnej możliwości ucieczki. Cela „ja” jawi się jako coś w rodzaju pustelniczego „pieca ognistego”, a jednak wyjście z niego prowadzi nie do „metanoia” — przemiany wzroku, jasnowidzenia, które również bywało traktowane jako transfiguracja w anioła [Przybylski 1994, 90] — lecz w nieistnienie, w Nic. Prywatność okazuje się pustym pokojem hotelowym, pełnym śladów czyjejś dawnej obecności, w którym można jedynie odwrócić się do ściany. I milczeć? Otóż nie — właśnie mówienie, język jest dla Świetlickiego czymś, co jeszcze utrzymuje jego egzystencję, nawet jeśli będzie to mówienie do ściany, mamrotanie czy ciągle powtarzanie tych samych mantr kłęski i samoutrapienia. Piotr Kępiński we wstępie do swojej najnowszej książki *Bez stempla* przywołuje krótki, choć wiele wyjaśniający wiersz Świetlickiego pt. *Białe przepaście* z tomu *37 wierszy o wodze i papierosach* (1996): „Białe przepaście. / Gdybyś coś / naprawdę kochał / lub był przywiązany / naprawdę: nie byłoby ich. // Ręce i stopy są pełne spadania / co trzyma mnie za język?”.

Owszem, ale co to za język? Jaki sposób mówienia? Jeśli Świetlickiego uważać za „o’harystę”, to jak się ma to mówienie do poezji O’Hary? Jeśli chodzi o stronę zewnętrzną, to często mamy u Świetlickiego i relacjonowanie codzienności (jak np. w jego słynnym wierszu *Toból* z tomu *Pieśni profana* (1998): „Dzisiaj Tadeusz Pióro opowiada mi / telefonicznie swą warszawską wersję. / Andrzej Sosnowski jeszcze nie dojechał. / Jest w »Zwisie« z M. Baranem. Jadą do Warszawy / Za chwilę, a ja nie, ja jestem / W pracy...” itd.), i dialog, i wykorzystanie różnych rejestrów stylistycznych języka, i przysłowiowy „długi wers”. Jeśli zaś chodzi o rzeczy głębsze, mamy „ja-observację”,

przywiązanie do miejsc, zamianę „esencji na egzystencję”, szczerą niechęć do jakichkolwiek hierarchii. Co zaś mamy w płaszczyźnie różnic? Otóż rzecz, jak się wydaje, najważniejszą: Świetlicki jest poetą *konfesyj*, podczas gdy O’Hara zasadniczo takim poetą nie jest. Bowiem u tego drugiego „gra w szczegól”, choć nie zawsze jest rozluźniona i bezchmurna, jednak nigdy (właśnie dlatego, że pozostaje grą) nie schodzi do rejestrów rozpacz, kręgów ostatecznej pustki. U Świetlickiego mamy więc do czynienia raczej jedynie z sięganiem po pewien wzorzec poetyki personistycznej, z pewnym — właśnie z tej poetyki pochodzącym — sposobem ustawienia głosu „ja”, z wykorzystaniem wstrząsającej możliwości równouprawnienia elementów tego świata, którą ta poetyka proponuje. Natomiast to, jakie realizacje ten sposób pisania u Świetlickiego osiąga, odcina go od O’Hary dość radykalnie. Czy możemy, unikając przesady, nazwać Świetlickiego personistą? Raczej tak. Czy możemy uważać go za „o’harystę”? Raczej nie. Ironia, z którą termin ten został przez Koehlera wprowadzony, powraca i triumfuje.

Pewne zastrzeżenia powinniśmy zrobić nawet w stosunku do poety znacznie bliższego pierwowzorowi O’Hary, kontemplacyjnego i wylewnego Jacka Podsiadły, o którego poezji Piotr Śliwiński napisał, że jest to „poezja otwarcia do środka i na zewnątrz, intensywnej absorpcji świata, światła, cienia oraz, momentami, radosnej samoadoracji” [Śliwiński 2002, 154]. Rzeczywiście, uważna kontemplacja świata i opisywanie go w najdrobniejszych szczegółach, relacjonowanie sytuacji powszednich i na pozór niemających większego znaczenia, a jednak — w tkance wiersza — zdobywających wymiar liryczny: wszystko to mamy u Podsiadły i przypomina ono strategię poetyckie O’Hary. Personistyczny wiersz Podsiadły ma jednak pewną paradoksalną cechę, która nieco zakłóca „czystość gatunku”: jest nią swoista „ideologizacja”. Mimo swojego zadeklarowanego anarchizmu, a stąd szczerzej nienawiści do represyjnej instytucji państwa oraz jego ideologii — w tym sensie Podsiadły jest dość radykalny nawet na tle innych „brulionowców” — tworzy on swoistą własną ideologię, opartą na pojęciach szeroko rozumianej uniwersalnej etyki, lecz mocno zaakcentowanych (przede wszystkim są to pojęcia Miłości i Drogi, pisane dużą literą). To jest coś, czego u O’Hary, ostentacyjnie dążącego do „wyrównywania” wartości, nie spotkamy. Z drugiej jednak strony, mamy u Podsiadły poszerzenie założeń personistycznych na inną, zupełnie chyba nieprzewidywalną dla samego O’Hary dziedzinę: jest nią dziedzina etyki społecznej. Chodzi o granice wrażliwości oraz niedopuszczalność wykorzystywania cudzego cierpienia do osiągnięcia jakichkolwiek własnych celów. Bowiem dialog personistyczny stawia dość kategoryczne

wymogi wobec „współczucia”: wszystko, co nie jest w wystarczającym stopniu przeżyte, nie może być przedstawiane jako własny ból. Wystarczy przywołać tu krótki wiersz Podsiadły pt. *Yoko Ono, choć nikt jej nie pytał, wskazuje, kto jest winien łamania praw kobiet w Bośni*: „Rznęło mnie szczęściu. / Wypiłam cztery wina. / Hercegowina” (Podsiadło niby kontynuuje spór o granice wrażliwości, rozpoczęty przez Herberta w jego słynnym wierszu *Pan Cogito czyta gazetę*. „150 poległych (...) / nie przemawiają do wyobraźni / jest ich za dużo”).

Można więc stwierdzić, że przeszczepienie poetyki szkoły nowojorskiej do Polski było jedynie przejęciem pewnego sposobu mówienia poetyckiego oraz techniki konstruowania lirycznego „ja”, które przypomina ustawianie optyki. Optyka ta okazała się w pierwszej połowie lat 90. bardzo przydatna, ale jednak rzeczywistość, do której została przeniesiona, podjęła ostateczną decyzję o kształcie i brzmieniu polskiego tekstu personistycznego. Właśnie *personistycznego*, a nie „o’harystycznego”, bowiem „o’haryzm” w jego postaci „czystej” okazałby się w polskiej rzeczywistości okresu przełomu rzeczą niemożliwą lub po prostu niepotrzebną. (Trzeba oczywiście pamiętać, że personizm choć był najpopularniejszą, to nie jedyną metodą, którą przejęli polscy poeci od twórców szkoły nowojorskiej, bo przecież nie sposób ominąć dość spektakularnego, skomplikowanego, bliskiego francuskim surrealistom Johna Ashbery’ego, pod wpływem którego znaleźli się Andrzej Sosnowski oraz Tadeusz Pióro).

Za okres zaniku paradygmatu personistycznego uważa się drugą połowę lat 90¹. Nie dlatego, że polscy „o’haryści” zaczęli pisać inaczej, a raczej z powodu pojawienia się wielu atrakcyjnych alternatyw, jak np. neolingwizm Jarosława Lipszyca i Marii Cyranowicz, metaforyzm w wersji Mariusza Grzebalskiego i Romana Honeta lub neoklasycyzm Jacka Dehnela.

Czy na tym europejskie wędrówki i metamorfozy personistycznej poetyki się skończyły? Otóż nie. W 2006 r. na Ukrainie ukazała się antologia amerykańskiej poezji lat 50.—60. XX w. pt. *Dzień śmierci pani Dzień*, którą zredagował Jurij Andruchowycz. We wstępie do tego tomu napisał:

Ta książka, o ile pamiętam, zaczyna się późną jesienią 1995 roku. Chodziliśmy ścieżkami poźółkłego i do kości zziębniętego parku. Moja rozmówczyni była rudowłosa (...), i to właśnie od niej po raz pierwszy usłyszałem, że (...) najlepsi spośród [polskich] poetów wy-

¹ Dla niektórych poetów, jak np. Miłosza Biedrzyckiego, Frank O’Hara z powodu wyeksploatowania przez krytykę jego postaci jest już wręcz przedmiotem kpin. Oto cytat z jego wiersza *Jest elektryczny, proszę*, pochodzący z tomu *Sofastrofa* (2007): „Jest elektryczny O’Hara, proszę pani, na korbkę. / To dobrze, będzie w teatrze pasował do kandelabrów”.

znają o'haryzm. Zapytałem dwa razy, jak to się nazywa, czym ujawniłem swoją, jeśli nie całkowitą, to przynajmniej częściową ignorancję. Nie wiedziałem, kim jest Frank O'Hara. Po kilku dniach wracałem z Polski ciężko napakowany różnorodną produkcją drukowaną (...), szczególnym nabytkiem miał jednak zostać „niebieski zeszyt” — legendarny w Polsce 180. numer czasopisma „Literatura na Świecie” (...). Ale jednak ani w tym miesiącu, ani w ciągu następnych nie zdołałem przejąć się o'haryzmem: nie mogłem zaakceptować przede wszystkim bezkształtności tych wierszy (...), nie widziałem szczególnego sensu, a tym bardziej poetyckiej błyskotliwości w całej tej amerykańsko-polskiej gadaninie (...). Więc odłożyłem ten „niebieski zeszyt” z powrotem. A potem znowu sięgnąłem po niego [Andruchowycz 2006, 7—8].

A już w 2003 roku w Kijowie ukazał się zbiorowy tom wierszy trzech bodajże najpopularniejszych ukraińskich poetów początku nowego tysiąclecia — cytowanego Andruchowycza, Serhija Żadana oraz Andrija Bondara — pod tytułem *Maskult* (tom towarzyszył ich wspólnym występom). Nie było to czymś w rodzaju akcji *beatników* sprzed 50 lat, bowiem wyjście ukraińskiej poezji na dużą scenę odbyło się jeszcze na przełomie lat 80. i 90. dzięki działaniom poetyckiej grupy *Bu-Ba-Bu*. Była to jednak propozycja zgoła innego języka poetyckiego. Wiersze, zebrane w tomie *Maskult*, są narracyjne (często mające wyraźną fabułę), rozległe, przeważnie z mocnym głosem bohatera lirycznego, przesycone faktami z rzeczywistości i wykorzystujące idiom potoczny, jednym słowem, bardzo bliskie poetyce, która jeszcze przed 8 laty była dla J. Andruchowycza trudna do zaakceptowania. Czy mamy tutaj konsekwencje wpływu amerykańskiego personizmu przepuszczonego przez pryzmat polskiej recepcji tego zjawiska? Niewątpliwie.

W takim paradygmacie stylowym są utrzymane tomiki poetyckie wszystkich trzech poetów, które ukazały się po 2003 r. — najważniejsze z nich to książka Andruchowycza *Piosenki dla martwego koguta* (2004, polskie wydanie — 2005), tom Andrija Bondara *Prymitywne formy własności* (2004, polskie wydanie pt. *Jogging* — 2005) oraz tomy Serhija Żadana *Historia kultury początku stulecia* (2003, polskie wydanie — 2004) i *Maradona* (2007). Warto więc zapytać, czy ukraińscy poeci, sięgając po poetykę personistyczną, kierują się taką samą motywacją, co polscy „brulionowcy” na początku lat 90.? Otóż wydaje się, że tylko po części. Bowiem rozliczenie się poezji z ideologią na Ukrainie odbywało się za pomocą nieco innych, neoawangardowych środków (grupy poetyckie *Bu-Ba-Bu*, *Noma Degeneracja*, *ŁuHoSad*, twórczość Jurka Pozajaka, Bohdana Żoldaka i innych). Na początku XXI wieku motywacje poetów natomiast są bardziej literackie: chodzi

przede wszystkim o zrewolucjonizowanie poetyki, o zdruzgotanie sztywnej formy, przeciwstawienie się zarówno dość silnym na Ukrainie tradycjom śpiewnego sylabotonizmu, jak i (czy, może, przede wszystkim) inercji stylowej, postulującej dość wąsko i anachronicznie pojęty „poetyzm” zarówno w planie językowym, jak i tematycznym. Stąd też wyraźne różnice między polskimi „brulionowcami” a ukraińskimi poetami spod znaku *Maskultur*: w miejsce goryczy i rozdrażnienia „brulionowców” u tych drugich wchodzi ironia, w miejsce klaustrofobii i krążenia wokół tych samych narzucających się tematów — fabuła, anegdota, w miejsce „ja” wyobcowanego lub poszukującego dróg ucieczki — „ja” prześmiewcze. Czy w ten sposób personizm zaczyna drogę powrotną do swojego nowojorskiego pierwowzoru? Obecnie taki typ poetyki staje się na Ukrainie coraz bardziej popularny (spośród młodszych jego zwolenników warto wymienić chociażby Oleha Kocarewa czy Saszkę Uszkałowa), więc odpowiedź na to pytanie mogą przynieść dopiero następne lata.

Literatura

- Andruchowycz J., 2006, *Ameryka: widkryttia Nr 1001. Zamist' przedmowy*, w: *Deń smerti pani Deń. Amerykans'ka poezija 1950—60-ch rokiw u perekladach Jurija Andruchowycza*, Charkiw.
- Ashbery J., 2006, *Peredmona do knyżky „Frenk O'Hara. Zibrani wirszij”*, 1971, w: *Deń smerti pani Deń. Amerykans'ka poezija 1950—60-ch rokiw u perekladach Jurija Andruchowycza*, Charkiw.
- Cieślak M., 2007, „*To moja pora lunchu, więc idę na spacer*”, czyli o „ja” w poezji Franka O'Hary, <http://www.podteksty.pl/index.php?nr=8>
- Dunin-Wąsowicz P., Varga K. oprac., 1998, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa.
- O'Hara F., 2006, *Personizm: manifest*, w: *Deń smerti pani Deń. Amerykans'ka poezija 1950—60-ch rokiw u perekladach Jurija Andruchowycza*, Charkiw.
- Przybylski R., 1994, *Pustelnicy i demony*, Kraków.
- Śliwiński P., 2002, *Przygody z wolnością. Umagi o poezji współczesnej*, Kraków.
- Wencel W., 2002, *Nova Polska, stare idee (o literaturze i jej krytyce w III RP)*, „Arcana”, nr 43.

Dr Ostap Sływyński — asystent Katedry Filologii Polskiej Narodowego Uniwersytetu Lwowskiego im. I. Franki. Z wykształcenia polonista i bułgarysta. W 2007 roku obronił pracę doktorską *Fenomen milczenia w tekście literackim (na materiale prozy bułgarskiej 60.—90. lat XX wieku)*. Autor kilkunastu publikacji z zakresu polonistyki, bułgarystyki i teorii literatury. Dziedziny zainteresowań naukowych: historia literatur słowiańskich XX wieku, antropologia literatury, aspekty komunikatywne tekstu literackiego, translatologia. W roku 2003 prowadził gościnne wykłady z języka i literatury ukraińskiej na Uniwersytecie im. Klimenta Ohridskiego w Sofii (Bułgaria). Poeta, tłumacz, krytyk literacki.