




Michał Trusewicz

 <https://orcid.org/0000-0003-2795-2506>

Odblokować alternatywną przyszłość Performatywna poezja Tomasza Bąka

Unblocking the Alternative Future: Tomasz Bąk's Performative Poetry

Abstrakt: W artykule twórczość poetycka Tomasza Bąka analizowana jest pod kątem odzyskania wyobraźni na temat przyszłości. Poeta krytykuje system kapitalizmu postfordowskiego i jednocześnie eksploruje pole myślenia utopijnego. Autor tekstu przedstawia sposób, w jaki poezja może być odpowiedzią na kryzys wyobraźni spowodowany paraliżem realizmu kapitalistycznego Marka Fishera. Poemat *Bailout* Tomasza Bąka jest jasną deklaracją pozytywnej przyszłości, która będzie realną alternatywą dla procesu kasowania przyszłości, czyli bardzo ważnego paradygmatu semiokapitalizmu i kapitalizmu postfordowskiego.

Słowa kluczowe: humor, krytyka ideologii, kapitalizm postfordowski, performans, poezja zaangażowana

Abstract: This article offers an analysis of Tomasz Bąk's poetry from the perspective of the possibility of reclaiming future-oriented imagination. This poetry provides a critique of post-Fordist capitalism and simultaneously explores the realm of utopian thinking. The article ponders the way in which poetry can respond to the crisis of the imagination caused by the paralysis of Mark Fisher's capitalist realism. Bąk's poem *Bailout* is a firm declaration of the poet's belief in a positive future as a viable alternative to the process of the erasure of futurity, which is an essential paradigm of semiocapitalism and post-Fordism.

Keywords: humor, criticism of ideology, post-Fordist capitalism, performance, poetry of involvement

Zanurzam się aż po uszy
W milej moralnej zgniliznie
I najserdeczniej uwłaczam
Bogu, ludzkości, ojczyźnie.

Julian Tuwim: *Mój dzięk*

Zdecydowana większość dóbr (pieniędzy, towarów, ważnych stanowisk itp.) jest ograniczona, a zdecydowana większość ludzi przedkłada interes własny (i własnej rodziny) nad interes innych ludzi, a więc woli, aby owe ograniczone dobra przypadły im niż innym. Te dwa fakty wystarczają, aby w świecie występowała powszechnie konkurencja.

Leszek Balcerowicz: *Wolność i rozwój. Ekonomia wolnego rynku*

Cała twórczość Tomasza Bąka jest wieloznaczną opowieścią o konsekwencjach uznania, że jest się realistą. Nie chodzi jed-

nak o niewzruszone transmitowanie regularnych i niezapomnianych doświadczeń indywidualnych. Książki poetyckie autora *Kanady* są bardzo złożonym modelem operacji przekształcających rzeczywistość konfigurowaną przez system przetwarzający i zamieniający poszczególne elementy świata. W jaki sposób można stawiać opór i wszczynać rewolucję w świecie, który jest kombinacyjną, regulacyjną i opresyjną rekonfiguracją afektów, znaczeń i zdarzeń? *Kanada* (2011), *[beep] Generation* (2016), *Utylizacja. Pęta miast* (2018) oraz *Bailout* (2019) układają się w ciąg poetyckich interwencji nie tylko w sferze wyobraźni i antycypowania przyszłości, lecz także w rejestrach reżimu fatalizmów, związanych z końcem alternatywy dla transparentnego realizmu kapitalistycznego (w ujęciu Marka Fishera) w erze postfordyzmu. Perwersja kapitalizmu polega właśnie na tym, że wrodzona kanibalizacja innowacji jest jednocześnie tym, co wyklucza alternatywne wysnucie innej przyszłości dla wszystkich ludzi na świecie. W artykule chciałbym powołać się na teorię performatywną, by przedstawić, w jaki sposób poezja zaangażowana może przezwyciężyć imperatyw adaptacjonizmu do tego, co się staje w rzeczywistości, na którą nie ma żadnego realnego wpływu. Mnogość dotychczasowych interpretacji tomików autora *Kanady* jest dowodem na wielowarstwowość twórczości Tomasza Bąka, łączącej radykalność antykapitalistycznego manifestu z analityczną krytyką maszynierii społeczno-politycznej, której prze-programowanie jest nie tylko pewną formą utopijnego myślenia na temat przyszłości, ale przede wszystkim sposobem kontestacji dyscyplinującego porządku ekonomicznego, czyli procesu wkraczania kapitalizmu postfordowskiego na wszystkie tereny zajmowane przez ludzkie i nie-ludzkie życie.

Pod koniec tekstu omawiającego *[beep] Generation* Paweł Kaczmarowski dość prowokująco pyta: „czy Bąk jest nowatorski?” (Kaczmarowski, 2018, s. 158) Krytyk wydaje się opowiadać przecząco, a swoją odpowiedź argumentuje tym, że w szczególności poetyka nowofalowa lubowała się w „odarcie języka władzy z pozorów oczywistości i normalności” (Kaczmarowski, 2018, s. 158). To jasne zatem, że strategia poetycka Tomasza Bąka absolutnie nie jest nowatorska ani awangardowa. Paweł Kaczmarowski słusznie włącza poezję autora *[beep] Generation* do ważnego sporu o innowacyjność wiersza, polemizuje w ten sposób z dość archaicznym (paradoks zamierzony) pojmowaniem kultury jako linearnego postępu w obrębie pola literackiego. To nie jest tak, że liryczna moc utworu jest współmierna do eksperymentalnego potencjału wykorzystanej dykcji. Krytyk zalicza zatem Bąka do twórców śmiało korzystających z tak zwanego frazującego recyklingu, czyli przetwarzających/od-twarzających zastane materiały językowe (w konsekwencji momentalnie zmieniają one swoją funkcję). Tym samym autor *[beep] Generation* został jednym z nich

wymieniony razem z Konradem Górą, ze Szczepanem Kopytem, z Szymonem Domagałą-Jakuciem, Iloną Witkowską i Kirą Pietrek. Wydaje mi się, że takie zestawienie wymaga zniuansowania. Poetyka Tomasza Bąka, jak sądzę, jest najbardziej zbliżona do twórczości Pietrek, autorki *Języka korzyści* i *Statystyk*. Żaden z tomów Bąka – *Kanada*, *[beep] Generation*, *Utylizacja*. *Pęta miast*, *Bailout* – nie powinien być oceniany ze względu na jego oryginalność czy innowacyjność, pod uwagę należałoby brać raczej performatywną skuteczność. W kolejnych fragmentach artykułu chciałbym przeanalizować zasadność posługiwania się kategorią poetyckiego performansu w kontekście nie tylko owego recyklingu języka, lecz także – a może przede wszystkim – myślenia na temat przyszłości, przewyciężenia zgubnego odpolitycznienia oraz odnalezienia pozytywnej wyobraźni futurologicznej.

Jon McKenzie powiązał performans kulturowy z wyzwaniem skuteczności operacji podejmowanych na normach społecznych, politycznych czy też językowych (McKenzie, 2011, s. 39). Uruchomiony paradygmat performatyki w pewnym stopniu jest kontestacją hegemonicznych praktyk zastanego systemu, ale głównie okazuje się strategią artykułowania żądań alternatywnych uzgodnień (MacAloon, red., 2009), które są przypisane możliwości transformacji, oraz pewną autorefleksją nad charakterem form symbolicznych, językowych i politycznych, uwewnętrznianych przez podmiot. W tych kategoriach można upatrywać politycznej potencjalności działań performatywnych, gdyż wszystkie operacje są materialnym przekształceniem i odkształceniem reprezentacji, ideologii, hegemonii czy też samej idei oporu. Współczesna performatyka to postdziedzina, której analiza jest zawsze interpretacją eksplozywnych praktyk: zindywidualizowanych, cielesnych, językowych i politycznych. Cornelia Gräbner zauważa z kolei, że performans poetycki koncentruje się na tym, w jaki sposób znaczenie i komunikat językowy są materialnie wytwarzane (Gräbner, 2007, s. 12). Materializm performansu bezpośrednio łączy się z indeksyknością – każde słowo poetyckie musi być zatem analizowane w kontekście przestrzeni politycznej i ekonomicznej.

Performatywna technika nadpisywania, czyli tworzenia w samym środku krytykowanego systemu, jest częstą praktyką oporu politycznego. Kategorie ponowoczesnego performansu kulturowego łatwo można powiązać ze strategią poetycką obraną przez Tomasza Bąka. Podmiot liryczny, który pojawia się w jego utworach najczęściej, znajduje się w opozycji do dominujących struktur ekonomicznych, politycznych i kulturowych. Jego bunt to językowa infiltracja wewnętrznych norm krytykowanej rzeczywistości, momentami zamieniająca się w parodię, performatywne powtórzenie czy też odtworzenie mediów przedstawiających. Dlatego efekt takiej taktyki poetyckiej można

ująć w kategorię skuteczności oporu budowanego poprzez wpisanie go w sam środek hegemonicznej władzy (Auslander, 2007). To z samego centrum postfordowskiego i finansowego kapitalizmu oraz alienującej ideologii neoliberalizmu jest podejmowane żądanie alternatywnych światów możliwych. Marvin Carlson w swojej definicji performatywności akcentuje działanie, które pozwala eksperymentować i improwizować zgodnie z pragnieniami, które są uwarunkowane konkretną i niepowtarzalną chwilą (Carlson, 2007, s. 223), pisze, że performatywna strategia poetycka może okazać efektywna tylko wtedy, gdy wejdzie w relację z pozostałymi sferami życia pozostającego w centrum systemu.

Próba osadzenia twórczości Tomasza Bąka w kontekście historycznoliterackim wymaga tego, by wspomnieć o innych poetach i pisarzach, którzy w swojej twórczości propagowali estetyczny i etyczny eksperyment performerski, polegający na zwróceniu krytycznej uwagi na zagadnienia relacji kapitalizmu z nowymi warunkami bytowymi. Pierwsze zmagania z kapitałem i rewolucją przemysłową opisał Cyprian Kamil Norwid, który połączył zagadnienia produkcji z posłannictwem artysty-performera. W tym krótkim ujęciu warto zwrócić uwagę także na zmagania awangardzystów z proletariatem. Należy nadmienić, że performerami byli futuryści, śmiało romansujący z wizją skutecznej realizacji pragnienia uwarunkowanego konkretną chwilą - nowoczesnością. Wypada wspomnieć także wizje robotnika-chrystusa snute przez Anatola Sterna, które w pewnym stopniu zostały przetworzone w Bąka koncepcji człowieka-pizdy (o czym w dalszej części artykułu). Inną inspiracją mógł być Marian Czuchnowski, którego twórczość - emancypacyjna i proletariacka - może zostać uznana za sojusznika postępującej walki klas. Czuchnowskiego *Szpic egzystencji* to poetycki wyraz wiary w możliwość fizycznego doświadczenia wrażliwej poezji robotniczej, które performatywnie może rozmontować ideologię burżuazyjnego kapitalizmu. Czuchnowski za każdym razem indywidualnie modyfikuje język swej poezji, aby dopasować go do charakteru postaci, pokazać, że nawet w obrębie proletariatu można mówić o swoistym polilogu znaczeń i brzmień, który skutecznie zaburza ideologiczną składnię nowomowy klasy panującej. Czuchnowski antycypuje zatem to, co w latach powojennych rozwijał Julian Kornhauser, czyli ponowne mapowanie przestrzeni klasowej za pomocą językowych przekształceń uniwersalnego depozytu widzialnych znaczeń.

Ważnym aspektem performatyki jest jej skuteczność, tożsama niekiedy ze społeczną użytecznością. Za pomocą metaliterackiego komentarza Bąk odnosi się do podobnej formuły rozpisanej na partyturę liryczną:

Zdefragmentować się w nowe. Zaakceptować warunki,
[...].
Dopasować rzeczywistość do teorii
i raz jeszcze wyrzec się przemocy.

[...]

Z tęsknoty za wierszem
jasnym jak diody LED,
prostym jak schemat kości śródreńcza,
użytecznym jak rajstopy w spreju.
Niech się umości i ściele,
choć gęstnieje smog i huczą torowiska.
Z hodowli do masarni, z masarni do marketów
kierowcy zawodowi wiozą pęta miast.

(*To tu, to tym*, Bąk, 2018, s. 7)

Wiersz jasny, klarowny, użyteczny i skuteczny – tylko taki utwór może wejść w kontakt z normatywnymi siłami, które ideologiczną mutacją odcisną się na formie wiersza. Performatywny model poetyki – odtwarzany przez hegemoniczny realizm kapitalistyczny – wiąże się ze świadomością „metamodelowania”: tekst, który wzbrania się przed redukcjonistyczną transgresją, funkcjonuje po to, aby szerzyć skomplikowanie, modalność i procesualne wzbogacenie. Pozornie prosty i jasny wiersz – dzięki pewnej otwartości i chłonności – może działać na rzecz różnorodności ontologicznej nie tylko literatury, lecz także form społecznych i politycznych. Aby taka strategia mogła być skuteczna, podmiot wypowiadający się w utworze musi pozostać w samym centrum rzeczywistości, której granice są wyznaczane przez trasy od hodowli do masarni, od produkcji do konsumpcji, od uczestnictwa do reprezentacji.

W jaki sposób wiersz „jasny jak diody LED” może stać się performatywnym narzędziem politycznego oporu? Kapitałnym przykładem zabiegu re-cytacji, czyli swobodnego przepływu jednoczesnej dekontekstualizacji i kontekstualizacji, jest wiersz Tomasza Bąka *Hymn*:

Gdybym mówił językami menedżerów i księgowych,
a kapitału bym nie miał,
stałbym się jak tygodnik „Przekrój”
albo polskie Detroit.

Gdybym też miał dar prognozowania
i bawił się w *insider trading*,
i dysponowałbym doskonałą informacją,
i wiedzę miał tak wielką, dokąd zyski transferować,

a kapitału bym nie miał –
byłbym gołodupcem.

[...]

Kapitał niecierpliwy jest,
ruchliwy jest.
Kapitał budzi zazdrość,
nie szuka podatku,
nie korzy się przed prawem [...].

Tak więc trwają ziemia, praca, kapitał – te trzy:
największy z nich jednak jest kapitał.

(*Hymn*, Bąk, 2018, s. 45-46)

Pastisz *Hymnu o miłości* Pawła z Tarsu – a właściwie re-cytacja utworu biblijnego – na poziomie konceptualnym jest karykaturalnym powtórzeniem neoliberalnego *credo*. Performatywne powtórzenie modelowania hymnu oraz ideologicznego słownika to umieszczenie mutacji w samym środku języka hegemonu. Rozwój – w trakcie lektury wiersza – tegoż *errosu* w ciele kapitału zaowocuje rozbiciem pewnego modelu symbolicznego, a w konsekwencji poszerzeniem pola immanentnego życia (różnorodnego, nie jednorodnego) w ponowoczesnym systemie. To, co wcześniej miało być uniwersalne i neutralne (słownik neoliberalnej alienacji), zostało zdemaskowane i subtelnie przesunięte lub zastąpione. Dzięki wywrotowemu oporowi poetyki Bąka możemy zauważyć, że realizm kapitalistyczny stworzył językowe węzły, łączące z sobą w nierozzerwalny spłot kapitał i miłość, pracę i nadzieję, ziemię i wiarę. *Hymn* to nie tylko słownikowa gra z kliszą stylistyczną (współczesny komercyjny rynek sztuki żarłocznie pochłania kolejne repetycje tego popularnego motywu biblijnego), ale przede wszystkim performatywna negocjacja z normami i procedurami, które tworzą kompleksowe systemy prawd. Alain Badiou, gdy opisuje cztery procesy generujące prawdę, koncentruje się na sztuce, nauce, polityce i miłości (Badiou, 2010, s. 345-346). Można się zgodzić z Badiou, gdy mowa o trzech pierwszych kategoriach. Wydaje się jednak, że pominięcie gospodarki powinno budzić sprzeciw. Przecież to właśnie kapitalizm jest autoteliczną opowieścią o prawdzie i zbawieniu, które przynosi tak zaprojektowana rzeczywistość. Nic dziwnego, że Bąk demaskuje tę oczywistość – biblijną miłość zastępuje właśnie kapitałem. Afekt został wyegzorcyzmowany przez neoliberalizm, tym samym została stłumiona potencjalność tej kategorii, rozumianej jako „moc przemiany siebie i tego, co wokół mnie” (Glosowicz, 2019, s. 29). Performatywne osadzenie poezji autora [*beep*] *Generation* w systemowej maszynierii transfuzji wartości pozwa-

la na przeformułowanie rodzaju podmiotowości pojawiającej się w wierszach – staje się ona przede wszystkim ucieleśniona, relacyjna i ulokowana w ruchomej pozycji na tektonicznej mapie społeczno-politycznych struktur i przesunięć jakościowych.

W swojej trzeciej książce poetyckiej Tomasz Bąk potwierdza diagnozę, że antykapitalistyczna krytyka zawarła sojusz z emocjonalnością – afekt pośredniczy we wszystkich relacjach między tym, co psychiczne (jednostkowe), a tym, co socjalne (kolektywne), a tym samym staje się siłą oddziałującą na formowanie się związków partnerskich oraz zawodowych (Ahmed, 2013, s. 18). *Utylizacja. Pęta miast* to książka o wyraźnie dwudzielnej strukturze. Pierwsza część to negocjacja między intymnością a procedurą alienacji, druga zaś to poetycki demontaż uniwersalnego realizmu kapitalistycznego – pokazywanie pęknięć, wiwisekcja Realnego otamowanego przez ideologiczne *credo*, które znamy z *Hymnu*.

Melancholia podmiotów w wierszach Bąka jest zarówno psychiczna, jak i ontologiczna. Mówiąc dokładniej: jest klinicznym objawem i filozoficzną przesłanką pytania o charakter systemu, który wytwarza sprywatyzowaną kondycję człowieka przygniecionego ciężarem własnej niewydajności, podrzędności oraz wolnorynkowej desynchronizacji. Oto kilka fragmentów z *Utylizacji*:

Na razie jednak to ja wracam, szeleszczę
wierszem, pustą kieszenią łopoczę na wietrze.
Porażkę mam wypisaną na twarzy.
Leki mam wypisane na recepcie.
[...]
Jestem dźwigiem spadającym na miasto,
tramwajem odjeżdżającym bez motorniczego,
łasicokondą walczącą z przeludnieniem na czterech
krokodylach.

I wiem, że powinienem raczej róże niż słowa,
bardziej pieszo przez Bałuty niż nocami w poduszkę
– jak napastnik niestwarzający sobie sytuacji
siadam na ławce i klnę, choć wolałbym płakać
nad twoim zdjęciem, które rozpada się w palcach.
(*Pęta miast*, Bąk, 2018, s. 8–9)

Błagam, bądź mi tak dalej, nawet jeśli będę
już tylko numerem między taksą a jedzeniem,
kometką kurzu lądującą na kraciastej koszuli,
czarnym włosom w jasnej kotlinie umywalki.
(*Luty. Sześć strof o miłościach trudnych*, Bąk, 2018, s. 10)

Dziś stanę się zbędny niczym kupon lotto,
który znów bardziej chybił, niż trafił.
(*Could Never Be Heaven*, Bąk, 2018, s. 17)

Jeśli zgodzimy się ze stwierdzeniem Catherine Malabou, że żaden typ afektu nie jest naszą własnością, lecz czymś danym z zewnątrz (Głosowicz, 2019, s. 48), musimy przyjąć także tezę o systemowej procedurze mniej lub bardziej sprawiedliwego i świadomego rozparcelowywania afektów przez osoby uczestniczące w ekonomicznej wymianie wszystkich wartości – również tych, które pozornie są niewidzialne. Uwikłanie się w smutne i depresyjne namiętności jest podobne do sytuacji prywatnego lub publicznego upokorzenia czy zawstydzenia. Bąk traktuje ludzką psychikę jako neuroprzekaznik systemowych turbulencji: afekt to nie tylko polityka, lecz także ekonomia oraz zarządzanie. W poezji autora [*beep*] *Generation* można odnaleźć opis późnokapitalistycznej rzeczywistości, która jest konstrukcją nagiego wyzysku, ale też obnażonych namiętności, władzy, uczuciowych inwestycji i pragnień, których literacka reprezentacja zawsze będzie odnosić się do rynkowego bilansu zysków i strat. Wejście w relację intymną to także mniej lub bardziej świadomy gest partycypacji w cyrkulacji dóbr materialnych, których ontologiczne kontury zostały skutecznie rozmyte przez finansowy kapitalizm. To właśnie ekonomia stała się językową mutacją, formatującą zarówno ambicje zawodowe, jak i wyobraźnię afektywną oraz nadzieje związane z przyszłością, która jest bezruchem: siedzeniem na ławce jak niewydajny napastnik, który nie stwarza sobie efektywnych sytuacji podbramkowych.

Aby przełamać ten impas, warto skoncentrować się na performatywnym oporze wiersza. Jego rewolucyjność absolutnie nie jest totalizująca – polega raczej na defragmentowaniu, rozcieńczaniu i demontażu języka w każdej codziennej konfiguracji znaczeń i kontekstów. Tylko w ten sposób można **skutecznie** rozbroić i zdemobilizować realność kapitalistycznej transparentności. Mark Fisher bardzo konkretnie opisał charakter funkcjonowania ideologii realizmu kapitalistycznego: wykorzystuje ona poczucie bezalternatywności, związane z globalnym przekonaniem, że z neoliberalnym wirusem po prostu nie można walczyć, gdyż nie mamy żadnego narzędzia oporu i odporu; co więcej, zaszczerpiła w człowieku egzystencjalny (afektywny) strach, że jedynie neoliberalizm umożliwi przeżycie w drapieżnej rzeczywistości, dlatego powołaniem każdej społeczności jest kolektywne poddanie się i płynne zaadaptowanie się do roszczeń dyktatury kapitału (Dean, Fisher, 2014, s. 27). Każda ideologia ma naturę performatywną – wykorzystuje twórczy potencjał iterowalności, gdyż odnosi się do pozornie naturalnych i spontanicznych przesłanek, które momentalnie zamieniają się w maszynę reprodukującą normatywne wartości praktyk społecznych i politycznych. Wydaje mi się, że dość intuicyjnie można odczytać to w wierszach Tomasza Bąka, który performatywnością swojej poezji chce podjąć **skuteczną** walkę z reżimem znaków rzeczywistości depolityzacji i bezalternatywności.

Ważnym narzędziem poetyckim w twórczości Tomasza Bąka jest zatem humor, operacja językowo-wyobrażeniowa całkowicie zgodna z logiką Prawa, czyli kapitału, wolnego rynku czy po prostu mechanizmu zarządzania afektami. Gdy powoływałem się na rozpoznania teoretyków performatyki (McKenzie, Auslander, MacAloon i inni), wspomniałem o tym, że taka procedura jest zawsze dokonywana w samym środku krytykowanego systemu. Na tym polega rozsadzający wewnątrz opór „obcego elementu”, który cytuje logikę i prawo w taki sposób, by najpierw zakraść się między zębatki maszyny, a następnie delikatnym przesunięciem ich trajektorii spowodować ożywczą katastrofę, czyli coś, co skompromituje jednolity model życia społecznego oraz politycznego. Humor jest performatywny także w ujęciu Gilles’a Deleuze’a (1989, s. 81–90). Jego książka o Leopoldzie von Sacher-Masochu to przenikliwy opis humoru wymykającego się intuicyjnym wyobrażeniom na temat jego pokrewności chociażby z ironią, której obligatoryjnym składnikiem jest bezpieczny dystans. Ironia to pozycja nieuprawnionej wyższości, transgresji czy też romantycznego wejścia do egologicznych światów komfortu oraz intelektualnej wygody. Podmiot, który się śmieje, jednocześnie zanurza się w otchłań krytykowanego prawa lub systemu, by powtarzaniem/re-cytowaniem opresyjnej logiki doprowadzić ją do paraliżu i rozpadu. Performatywna mimikra humoru jest obecna choćby w cytowanym *Hymnie*, pojawia się w każdej książce Tomasza Bąka – stanowi ich ważny komponent, gdyż wytwarza takie absurdy i sytuacje, których system nie da rady już ponownie wchłonąć: są one lacanowskim Realnym, przerywającym spektakularną ciągłość zasady rzeczywistości, polegającej na urynkowaniu wszystkich sfer życia.

W wierszach Bąka śmiech jest nieodłącznym atrybutem rewolucji i działania:

Najlepsze, co możesz zrobić w życiu, to otworzyć
własną restaurację lub pizzerię! Pokaż mi swój łom,
a powiem ci, jaki z ciebie lewak.

(*Hip*, Bąk, 2011, s. 5)

Do reszty masz ludzi, spójrz – plankton zazębia się
w trybach rozkazujących, zdalnie. Krasnoludki grają
ślepców,
wykonują krecią robotę – irygują, spulchniają, wietrzają.

To ewolucja systemów społeczno-politycznych
dla zuchwałych
– wygłuszonymi palcami depczemy po przykrywce;
folii rozciągniętej nad zagonem truskawek.

Płytko? Zedrzyj filc ze stopy i tupnij.
No tupnij. Wymierz w system i dupnij.

(Chiny, Bąk, 2011, s. 6)

Rewolucja idzie w parze z humorem, który rozbraja skorelowane z kapitalizmem mentalne struktury życia społecznego. Warto zauważyć, że opisywana praktyka oporu nigdy nie jest formą dystansowania się lub transgresji. Buntują się podmioty żywo uczestniczące w krytykowanym systemie. Antykapitalistyczny atak jest wymierzony we wszystkie odnogi formacji postfordowskiej: przekształcane jest uelastycznienie, odkształcany jest imperatyw wariabilności – a cała krytyczna aktywność jest podejmowana przez podmioty, które były zmuszane do fantomowej (re)produkcji kolejnych odgałęzień zdecentralizowanego Kapitału. Rewolucja to sabotaż, to destrukcja zastanych norm, to zerwanie filcu ze stopy i poczynienie samodzielnych kroków. Skoro kapitalizm to ideologia responsybilizacji, czyli przeniesienie winy z zaprogramowanych struktur na jednostkę pracującą, to ten sam pracownik może powtórzyć generyczną procedurę – performatywnie ją odtworzyć, sfałszować ostatni etap pracy, zamienić zysk w katastrofę całego systemu. Otwieranie restauracji? Tylko za pomocą łomu.

W [beep] Generation Bąk wprowadza postać człowieka-pizdy, figurę, która nie tylko żyje w samym środku fenomenu opisywanego w książce Deleuze'a o masochistycznym humorze, lecz także sama jest tym fenomenem, ucieleśnieniem wszystkich neuroz osób cierpiących na chroniczne odrealnienie przez moc oddziaływania realizmu kapitalistycznego. Farsa, frustracja, załamanie psychiczne – doświadczenia kolektywne dla epoki elastycznego zatrudnienia – są pacyfikowane przez człowieka-pizdę, który stres polityczny rozładowuje za pomocą terapeutycznego humoru najniższych lotów:

Młody, kreatywny, ambitny
dołączy do zespołu kręcącego filmy
o lekkim zabarwieniu erotycznym.

Wkład własny.

(Człowiek-pizda aktywnie zarządza ścieżką kariery,
próbując przy tym załapać się na największą
przygodę swojego życia, Bąk, 2016, s. 14)

Nawet branża pornograficzna rozmiłowuje się w teatralizacji życia zawodowego, którego symbolem jest quasi-kreatywne CV, będące właściwie efektem modelowej autokreacji – lifting listu motywacyjnego to pewna odmiana neoliberalnej korekty odpowiedniej etykiety towarzyskiej. Człowiek-pizda, który zachowuje się tak, jakby New Labour właśnie zaszczerpił w nim

tolerowany rygor nerwowej aktywności zawodowej, lubuje się w tatuażach:

Wychodzę z knajpy, niosąc dobrą nowinę,
kreślę krzywą Laffera na rozkładzie MPK,
kreślę krzywą Laffera na mandacie kredytowanym.
Kolega z kapeli tatuuje mi krzywą Laffera
gdzieś pomiędzy Bogiem a niewidzialną ręką rynku,
pod tym parę słów o rurkowcach, a może i
o tym, jak kończy się zło i kończy się cierpienie,
gdy każdy, kogo mijasz, nosi przy sobie broń.

Ukąszony wolnością/zamroczony wolnością
z wolna dochodzę do siebie na łóżku
- gładzę telefon wyprodukowany przez kapitał,
przeoglądam portfel zdywersyfikowany jak kosmos.
Idee Ayn Rand z wolna spływają nogawką.

*(Człowiek-pizda przestępuje z lewej na prawą,
Bąk, 2016, s. 21-22)*

Można ten wiersz potraktować jako kulturową i ekonomiczną stagflację człowieka-pizdy; interpretacja tekstu może jednak podążać za pewnymi sygnałami emitowanymi przez humor, polegający tutaj na trzykrotnym powtórzeniu gestu kreślenia krzywej Laffera w różnych lokalizacjach. Masowo produkowany jest sam znak, który ma znaczyć i odnosić się do oznaczenia dynamicznej relacji między stawką opodatkowania a dochodami budżetowymi z tytułu podatków. Sama ekonomia jest fetyszyzowana, staje się modną ikoną, która - niczym tusz tatuażu - stanowi inskrypcję formatującą nasze ciała. Co więcej, ma służyć „depresyjnej nudzie” („ukąszony wolnością / zamroczony wolnością”) - czyli cykлом poszukiwania przyjemności w mniejszych dawkach, choć skutkujących przemęczeniem, stagnacją i niewydolnością organizmu, czego mocnym symbolem są idee Ayn Rand z wolna spływające nogawką.

Franco Berardi posługuje się pojęciem „semiokapitalizm”, by podsumować konsekwencje przeniesienia produkcji przemysłowej do krajów Azji lub Afryki - w tej sytuacji mityczny Zachód może skoncentrować się na tworzeniu znaków i symboli, które stają się płynnymi i atrakcyjnymi nośnikami afektów, a cała aktywność zawodowa żeruje na psychice pracownika (Berardi, 2009, s. 149). W twórczości Tomasza Bąka ta ekonomiczna strategia również jest rozsadzana przez poetykę humoru. Człowiek-pizda za pomocą re-cytowanych praktyk marketingowych i PR-owych eksponuje materialność i arbitralność haseł reklamowych, które są bliższe matematycznej i losowej kombinatoryce niż obiektywnej prawdzie. Jednostajna litania copy-

writerskich haseł, różniących się od siebie jedynie kolejnością słów, jest przejawem psychopatologii życia społecznego w czasach postfordyzmu, w których produkowane znaki są mierzono skutecznością podsuwania konsumentom hipnagogicznych stanów pobudzenia, zaciekawienia i szoku. Zacytujmy większy fragment:

Schab bez kości,
czereśnie bez robaków.

[reklama jest dźwignią handlu]

Schab bez robaków,
czereśnie bez kości.

[reklama jest dźwignią handlu]
Schab bez czereśni,
robaki bez kości.

[reklama jest dźwignią handlu]

Kości bez schabu,
robaki bez czereśni [...]

Bez bez schabu,
bez bez kości,
bez bez czereśni,
bez bez robaków,
bez bez bez.

Reklama jest,
reklama jest,
reklama jest.

*(Słyszę & zapisuję/Człowiek-pizda bierze udział
w zajęciach terenowych ze współczesnych koncepcji
marketingu, Bąk, 2016, s. 55-56)*

Semiokapitalizm tworzy znaki braku (właściwie tylko znaki są materialne, choć pozbawione realnych desygnatów, co bardzo dobrze wychwycił Bąk w swoich człowieko-pizdowatych litaniiach) – tymi znakami uwodzi konsumenta, gdyż tylko w ten sposób może skaptować jego pragnienie i umieścić je w maszynerii związanej z gospodarką libidinalną, o której pisał między innymi Bernard Stiegler (2019, s. 61). Reklama, oferująca raczej nic niż coś, staje się ghostwriterskim poruszycielem, nieruchomym dopóty, dopóki prekarni pracownicy nie będą w stanie się mobilizować, aby odzyskać sprawczość w dobie semiokapitalistycznego wyży-

sku produkcji znaków. Na razie nie są w stanie odzyskać sprawczości, choć to za sprawą ich działań wolnorynkowa cyrkulacja dóbr może przetrwać wszystkie wahania trendów.

Kulminacją [beep] *Generation* jest wiersz *Litania do człowieka-pizdy*, którego konstrukcja opiera się na przechwyceniu zwyczajnych i przyziemnych sytuacji oraz metafor, a następnie zdarcia z nich warstwy naturalności. Poeta performuje język polszczyzny, w którym słownik neoliberalny dokonał potężnego drenażu, i przesuwa kapitał w dziedzinę nienaturalności i opresji. Paweł Kaczmarek napisał, że to proces „odrynkowania polszczyzny, wywlekania z codziennej mowy odłamków języka kapitału czy Spektaklu” (Kaczmarek, 2018, s. 157). Wrocławski krytyk przeczytał jednak pierwszą strofę *Litanii do człowieka-pizdy*, która jest dowodem na to, że tytułowa postać dokonała transgresji – nie potrafiła się ulokować w samym środku realizmu kapitalistycznego, by go przechwycić, a następnie dokonać performatywnego przesunięcia znaczeń i w ten sposób doprowadzić logikę systemu do śmiertelnej skrajności. Czytamy w wierszu:

Przeto błagam, człowieku-pizdo,
umocuj się na tym najlepszym ze światów
i zapytaj, czy to już.

Wybierz się na obiad do rodziców
mojej przyszłej byłej i przetraw to,
co, wierząc reklamie, deptało niegdyś łąki [...].

Wy tłumacz moim rodzicom, że nie wiem,
co chciałbym robić po studiach
i że narobili mi nadziei.

Przekonaj moją babcię, że to, w co wierzy,
od wieków istnieje tylko teoretycznie
i że, o wieki całe!, spóźniła się na pogrzeb [...]

Poinformuj dziennikarzy z „Pulsu Biznesu”,
że to, co pojawia na wykresach,
nie dzieje się naprawdę [...].

(*Litania do człowieka-pizdy*, Bąk, 2016, s. 69)

Po tych strofach pojawia się długa litania, będąca interesującym mariażem „religijno-rynkowej symboliki” (Kaczmarek, 2018, s. 156), następuje orgiastyczna nadprodukcja słów, obrazów i zestawień, które są jednocześnie zabawnym kalamburem, groteskowym żartem, a przede wszystkim efektem neurotycznej potrzeby wysłowienia/wysławiania; taką potrzebę ma ten, który – niczym odwrócony mesjasz – wróci w otchłań postfordowskiej maszynie-

rii, by umrzeć wspólnie z tymi, którzy walczą o zbawczy wypadek w fabryce norm:

Człowieku-pizdo, liryko kapitału,
Człowieku-pizdo, bidecie elektroodbytu,
Człowieku-pizdo, bukiecie nowoczesności,
Człowieku-pizdo, egzystencjo datapenii,
Człowieku-pizdo, ojczy magnificencji,
Człowieku-pizdo, krezusie kryzysu,
Człowieku-pizdo, skrobanko dobrobytu,
Człowieku-pizdo, migawko języka,

umocuj się na tym najlepszym ze światów,
bo bez ciebie tu umieramy,
a z tobą będzie nam raźniej

(*Litania do człowieka-pizdy*, Bąk, 2016, s. 72)

Litanijna radość z eksperymentowania w polszczyźnie jest dokładnie tym, co Karol Marks stwierdził po przemyśleniu doświadczenia Komuny Paryskiej. Współautor *Manifestu komunistycznego* odnotował w *Wojnie domowej we Francji*: „Klasa robotnicza nie wymagała od Komuny żadnych cudów. Nie miała ona zaprowadzać na mocy uchwał ludu żadnych gotowych utopii. Klasa robotnicza wie, że zanim osiągnie własne wyzwolenie, a wraz z nim ową wyższą formę życia, do której dzisiejsze społeczeństwo niezachwianie zmierza pod wpływem własnego rozwoju ekonomicznego – musi przedtem przejść okres długich walk, cały szereg procesów historycznych, które zupełnie przeistoczą ludzi i warunki. Klasa robotnicza ma urzeczywistnić nie jakieś ideały, lecz wyzwolić pierwiastki nowego społeczeństwa, które się już rozwinęły w łonie upadającego społeczeństwa burżuazyjnego” (Marks, [1947]). Odzyskanie świadomości i odbezpieczenie polszczyzny to bardzo ważne procesy, które są wszechobecne w twórczości Tomasza Bąka. Poeta nie odrzuca zmutowanej językiem kapitału polszczyzny, nie dokonuje transgresji, a raczej rewolucyjnie rozpala entuzjizm tworzenia nowych rodzajów litanijnego humoru, który korzysta z ewolucyjnych form społeczeństwa postfordowskiego. W ten sposób rzuca wyzwanie całej logice drapieżnego rynku. Co więcej, wydaje się, że strategia poetycka Bąka to dobra alternatywa dla paraliżu związanego z realizmem kapitalistycznym czy też kryzysami wyobraźni futurologicznej. Spełnieniem obietnicy alternatywy jest *Bailout* – ostatnia książka poety.

Jeśli trzy pierwsze tomy Tomasza Bąka uznamy za performans w samym centrum maszynierii postfordowskiego społeczeństwa autorytarne, to poemat z 2019 można rozpatrywać w kategorii performatywnego poszerzenia horyzontu epistemicznego o to, co nadejdzie jako możliwe i faktyczne. Skoro zewsząd je-

steśmy atakowani wieszczaniem kryzysów wyobraźni (Haiven, 2014), „powolnego kasowania przyszłości” (Berardi, 2011), paraliżującego i pasywnego realizmu kapitalistycznego (Fisher, 2020), to warto w *Bailout* zauważyć antycypowaną wizję przyszłości dochodu podstawowego – manifest możliwych odpowiedzi na przezwyciężenie kryzysu ekonomii i stagflacji kultury – odpowiedzi komunistycznych, progresywnych, socjalistycznych.

W przedmowie do *Krytyki i kliniki* Gilles Deleuze powraca do ponadhistorycznej figury pisarza, który – zgodnie z Proustowskim przekazem – „wynajduje w języku nowy język, swego rodzaju język obcy” (Deleuze, 2016, s. 3). Filozof idzie o krok dalej: stary język, gdy tylko poczuje bliskość materii nowej (obcej) wyobraźni symbolicznej, pogrąża się w obłędzie i zostaje wyrzucony z dobrze znanych kolein. Tak samo działa performatywna praktyka poetycka Tomasza Bąka, który wywierca prześwity w kanonicznych tekstach klasycznej ekonomii, by w ten sposób zwrócić naukę szeregowym pracownikom i wszystkim grupom rozmaitych interesów. To, czego poeta dokonuje w dyskursie, jest stawaniem-się-innym języka (Deleuze, 2016, s. 12) teorii, która jest realną i skuteczną alternatywą dla panującego systemu zarządzania wartościami, afektami i uznaniem politycznym. Aby zniszczyć język ekskluzywnej, niezrozumiałej, totalizującej ekonomii, należy walczyć z triumfującym głosem uniwersalizmu, który jest nagminnie wykorzystywany w neopozytywistycznych naukach. Właśnie performatywne poszerzanie podręczników sprawia, że możliwy jest powrót Realnego, widmowe nawiedzenie teorii przez to, co wyparte oraz wyegzorcyzmowane w trakcie upodmiotowienia samej ekonomii jako praktycznego modelu zarządzania ludźmi, tudzież dobrami materialnymi. Wołanie o sprawiedliwość, zerwanie z wyzyskiem, uspołecznienie tego, co skazane na prywatyzację – to wszystko jest Realnym, które powraca, aby osłabić i przeobrazić charakter sił normotwórczych i systemowych. Traktuję *Bailout* jako naturalne rozwinięcie literackich pomysłów Bąka z jego poprzednich książek, ale także jako powrót literatury realnie zaangażowanej w walkę o odzyskanie przyszłości, która będzie przede wszystkim różnicą, a nie powtórzeniem tego, co odtwarzane przez samoregulujący się system postfordowskiej maszynierii. Dzięki materialnemu i performatywnemu prze-pisaniu dyskursu ekonomicznego możliwa jest **widzialność** tego, co nadejdzie, jeśli spełnimy akt rewolucji, polegający na praktykach detotalizujących wymierzonych w Kapitał.

Dlaczego „poemat ten ma charakter konsolidacyjny” (Bąk, 2019, s. 27)? Bąk prezentuje długą listę wierzycieli, u których zaciągnął dług: Julian Tuwim, Władysław Broniewski, Adam Ważyk, Czesław Miłosz, Krzysztof Kamil Baczyński, Ryszard Krynicki, Stanisław Barańczak, Zdzisław Jaskuła, Jerzy Jarniewicz,

Andrzej Sosnowski, Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Darek Foks, Miłosz Biedrzycki, Marcin Sendeki, Mariusz Grzebalski, Kacper Bartczak, Konrad Góra, Szczepan Kopyt, Tomasz Pułka. Mimo iż można się zastanawiać, dlaczego na liście zabrakło między innymi Adama Kaczanowskiego czy Andrzeja Szpindlera, najważniejszy jest sens gestu „oddłużania” własnego poematu. Lista nie obejmuje jedynie nazwisk związanych z literaturą. Na kolejnej stronie znajduje się następne długie wyliczenie: Adam Smith, David Ricardo, Karol Marks, Leon Walras, Vilfredo Pareto, Arthur Pigou, John Maynard Keynes, Michał Kalecki, Oskar Lange, James Tobin, Hyman Minsky, Tadeusz Kowalik, Jean Ziegler, David Harvey, Robert Skidelsky, Joseph E. Stiglitz, Harry Cleaver, Guy Standing, Jan Toporowski, Jacek Tittenbrun, Paul Krugman, Dani Rodrik, Ha-Joon Chang, Thomas Piketty. Konsolidacja własnego poematu to ruch o sile sejsmicznej, skoro epoka wiedzy – wraz z najnowszymi formami zawłaszczania nadwyżki – sprawia, że to, co niematerialne, właściwie można odtwarzać w nieskończoność bez ponoszenia dodatkowych kosztów. Performatywność poezji Bąka to obnażenie się przed własnymi wierzycielami – niektórzy połączą ten gest z Bloomowską kategorią „lęku przed wpływem”, ale zdecydowanie bardziej zasadne będzie ujęcie tej strategii w ramach rozstrzygnięcia sprzeczności między społecznym (międzypokoleniowym) charakterem produkcji wiedzy (badań, literatury, myśli, idei, rozwiązań teoretycznych) a prywatnym zawłaszczeniem wyników tego procesu przez korporację (w znaczeniu globalnym – przez podmiot, który opatentuje i ograniczy rezultat zbiorowej ekspresji). Wyostrenie tej sprzeczności w kapitalizmie kognitywnym prowadzi do koncentracji bogactwa i dalszego pogłębiania nierówności społecznych. „Przedsiębiorstwo to, zawłaszczając prawo do produktu finalnego i blokując możliwości równoległego rozwoju, zgarnia z całokształtu wysiłku społecznego, którego nie musi finansować, ogromne zyski. Jego to myto ściągane z cudzego wysiłku – są to, innymi słowy, nieuprawnione zawłaszczenia” (Dowbor, 2020, s. 93) – tak o procesie prywatnego zawłaszczenia produktu społecznego pisze Ladislau Dowbor, który opiera swoją tezę na rozpoznaniach Gara Alperovitza i Lewa Daly’ego.

Za pomocą tworzenia osobistych list zadłużeń Bąk pokazuje, na czym polega zbiorowy wysiłek budowania wiedzy. I właśnie w tym kontekście lokują performatywność poematu – wykazanie źródeł inspiracji niematerialnych to zaproszenie do inkluzywnego naśladowania wiedzy innych, pozbawione zdolności do ograniczania rozpowszechnienia. Oczywiście nie jest tak, że mówiąc o niematerialności, powinniśmy zapominać o materialnych warunkach produkcji, bez których nie byłoby właśnie kolejnych dyslokacji kapitału kognitywnego. Ma tego świadomość Bąk: „O warunkach tworzenia milczymy jak sałata” (Bąk, 2019,

s. 39), „Kapitalizm nigdy nie rozwiązuje swoich problemów,/ po prostu przenosi je w inne miejsce” (Bąk, 2019, s. 47). Performatywne wykazywanie zbiorowego wysiłku to strategia radykalnego uwspólniania, konfrontującego się z indywidualistyczną ontologią współczesnego neoliberalizmu. Już Karol Marks w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej* pokazywał rosnącą wewnętrzną sprzeczność klasycznej ekonomii politycznej, która zbiorową moc transponowała na podmiotowe indywiduum, mimo że całkowicie nieusuwalne są ambiwalentne stosunki społeczne, bez których jednostka byłaby pozbawiona jakiejkolwiek sprawczości ekonomicznej bądź politycznej. *Bailout* traktuję pretekstowo – jako przyczynek do szerszej dyskusji na temat tego, czy intertekstualną (szerzej: komparatystyczną) historię literatury można przekształcić w strategię rozumienia tekstu jako zbioru wysiłków różnych wspólnot, które konstytuują jednostkowy tekst – również w materialnym znaczeniu. „Lista dłużników” Bąka czeka na krytycznoliteracką windykację, która pociągnie dalej odwrócenie neoliberalnego ruchu, polegającego na usuwaniu potencjału uwspólnienia. Ekonomia polityczna literatury – w tym najradykalniejszym sensie (uwzględniając również to, co mieści się w socjologicznym polu literackim) – nie może być przedłużeniem idei konkurowania dwóch indywiduów, gdyż każda społeczna energia zostanie wciśnięta w ponury zaułek wyzysku.

Skoro „historia kapitalizmu jest historią żądlenia” (Bąk, 2019, s. 8), to opowieść o postępie powinna zostać podjęta przez osoby, które za sprawą hegemonicznej władzy znalazły się na marginesach społeczeństwa: zostały pozbawione sprawczości, politycznego uznania – całkowicie wyalienowane. Posługiwanie się ekonomicznym żargonem, aby przedstawić historię punktów represji o różnym natężeniu, jest działaniem performatywnym i skutecznym w swej wewnętrznej kontestacji dyskursu, który konsekwentnie wykluczał pracowników i wszystkich „nadliczbowych”, nie będących ani konsumentami, ani producentami. W *Bailoucie* istotne jest jeszcze jedno rozszerzenie:

Kapucynki, gdy nauczyć je posługiwania się pieniądzem,
bardzo szybko opanowują także
rozboje, prostytutkę i napady na bank.

Poziom zaufania w ich społeczności
błyskawicznie zaczyna przypominać
hobbesowski stan wojny wszystkich ze wszystkimi.

Myślę, że w tym miejscu wypadałoby
przerwać eksperyment i zastanowić się nad
ustawową ochroną zwierząt przed kapitalizmem.

(Bąk, 2019, s. 12)

Konkwistadorski, biopolityczny kapitalizm wymusza powołanie nowej aksjologii, która wyrwie zwierzęcość emblematom podporządkowania, a przy tym stworzy alternatywny model społeczeństwa, w którym ważne role mają do wypełnienia zarówno ludzcy, jak i nie-ludzcy aktorzy, wykorzystywani przez drapieżną gospodarkę. Oznacza to, że „biopiractwo” (Braidotti, 2014, s. 120) dotyczy wszystkich gatunków żyjących na ziemi. Bąk wprowadza jeszcze jedną regulację, która pomoże w pełniejszym stworzeniu alternatywnej wspólnoty. Chodzi o pracę afektywną, która zdecydowanie wykroczy poza jednostronny i opresyjny mechanizm akumulacji.

Bailout to samoświadomy poemat, który doskonale wie, że sam musi być performatywny, by przerwać ciągłość wiązań iterowanych, służących do urealnienia fałszywych prawd. Oto kilka przykładów operacji językowych oraz metasystemowych z tekstu:

Historia ekonomii to serwetka z krzywą Laffera
oprawiona w możliwie kiczowatą złotą ramkę.

Kłamstwo, które rysowane
na setkach wykładów
na setkach uczelni,
bardzo chciałoby zostać prawdą.

(Bąk, 2019, s. 14)

Dorośli chłopcy,
którzy całe gimnazjum
rysowali męskie narządy rozrodcze
na marginesach szesnastokartkowców,
budują światową ekonomię
w oparciu o doskonale falliczny kształt.

(Bąk, 2019, s. 14)

Z góry zaznaczam, że będę mówił językami
menedżerów i księgowych,
bo to w języku wąskiej grupy specjalistów od finansów
kryje się łom do otwarcia systemu.

Jeśli chcemy przejąć kontrolę nad językiem,
musimy poznać język władzy.

(Bąk, 2019, s. 15)

Jak się okazuje, nie dość, że historię ekonomii oparto na niewidzialnym wyzysku, to na dodatek stanowi ona całkowicie patriarchalną opowieść o samospełniającym się śnie wybranej grupy interesów, która hegemonicznie podporządkowuje sobie życie

wszystkich obywateli i obywaterek. Dlatego językowy performer, aby dokonać ożywczego wyłomu w strukturze systemu, musi doskonale opanować zasady logiki kapitału. Skoro formy litanijne w poprzednich książkach Bąka były wyrazem twórczego eksperymentu ze zmutowanym językiem, to bardzo precyzyjna dykcja w *Bailoucie* modeluje horyzont antycypowanej przyszłości, która będzie skutecznym rozbitciem takiego obrazu:

Społeczeństwo jest agregatem jednostek.
Człowiek jest z natury nastawiony na swój interes.
Hiperindywidualizm.
Absolutyzacja wolności.
Najlepszy ład społeczny i gospodarczy kształtuje się
spontanicznie.
Rynek najlepszym regulatorem stosunków ekonomicznych
i społecznych.
Kult wyidealizowanej racjonalności rynkowej.
Kult prywatnej formy własności.
Kult hiperkonkurencji.
Kult szybkich efektów za wszelką cenę.
Fetyszyzowanie wzrostu gospodarczego.
Mit przypiływu, który podnosi wszystkie łódki.
Mit równości szans i merytokracji.

(Bąk, 2019, s. 19)

W pewnym sensie wciąż mamy do czynienia z formułą litanijną, lecz nie jest to ekstatyczna praktyka detotalizacji, lecz bardzo brutalny rozrachunek z tym, co dla realizmu kapitalistycznego pozostawało naturalne, obiektywne, uniwersalne, a przede wszystkim bezalternatywne i niepolityczne. Tomasz Bąk pokonuje postpolityczny wirus neoliberalizmu, by poetycko zdemaskować to, co paraliżowało Marka Fishera. W poemacie wprost wyrażono, że stawką jest przywrócenie wyobraźni:

Ten poemat nie jest kolejną krytyką kapitalizmu.
Jest krytyką usmyczonej wyobraźni,
która pozwala widzieć tylko to,
co istnieje bądź istniało w przeszłości.

Czy rewolucja, która przyniesie nam
kapitalizm w wariacie nordyckim,
poniemieckie rady pracownicze
i może jeszcze Glass-Steagall Act 2.0,
jest rewolucją, do której chce się tańczyć?

(Bąk, 2019, s. 20)

Nie chodzi o powtórzenie kapitalizmu w kolejnym wariantcie, lecz o wskrzeszenie potencjalności wyobraźni, która – oparta na zastanym zapleczu technologicznym oraz intelektualnym – przyczyni się do powstania alternatywy dla tego, co miało trwać ze względu na brak innych opcji, czyli kapitalizmu dokonującego drenażu indywidualnego oraz kolektywnego horyzontu poznania. *Bailout* kończy się piękną, utopijną wizją, która jest bardzo jasnym przełamaniem ekonomicznego i konceptualnego impasu:

A widzę to tak:

wstaniemy o świcie, w pierwszych odbłyśkach dnia,
skrzące latarnie wskażą nam drogę
do fabryk i biur, które będą nam drogę
i nigdy nie będziemy chcieli pamiętać
czasów, w których należały do kogoś innego,
nasze dniówki będą pełne niby żrebne kłacze,
nasze cele zostaną ustalone wspólnie,
nasze deadline'y wreszcie będą bezpieczne.
Nikt nie zamachnie się na nich
ani na nas, nigdy więcej wojen o ropę i organy.
Wydatki na zbrojenia
będziemy wspominać jako kiepski żart.
Będzie za to kasza i okrasa,
nikt nie będzie umierał w niedogrzanych mieszkaniach.
O potrzebach będziemy rozmawiać
w miejscach, w których końce się wiążą.

Naiwne? Być może,
czas, by świat
potraktował naiwność jak cnotę.

(Bąk, 2019, s. 78)

Cała performatywna praca prze-pisania języka ekonomii prowadzi do odzyskania myślenia utopijnego, dzięki któremu możemy sprowadzić przyszłość do naszego horyzontu przeczuwania jutra. I ten proces nie wymaga interwencji siły transcendentalnej, wystarczy uruchomić postpolitycznie zablokowaną wyobraźnię, która nie boi się naiwności i utopijności nazywania społecznej praktyki realną zmianą na lepsze. Tomasz Bąk mógłby zgodzić się z Berardim, który w literaturze dostrzega nie tylko estetyczny przebłysk, ale przede wszystkim eksplozywny eksces znaczeniowy, związany z „przecuciem możliwej harmonii wpisanej w obecny chaos” (Berardi, 2018, s. 9) oraz instalacją mitotwórczej (naiwnej i utopijnej – jak w końcówce poematu) warstwy, która jest „inspiracją dla społecznej wyobraźni i dyskursu politycznego” (Berardi, 2018, s. 18). Poezja Tomasza Bąka jest zatem zarówno partycypująca (performatywnie działająca

w sercu postfordyzmu/semiokapitalizmu), jak i antycypująca, pozbawiona antyutopijnej autocenzury w myśleniu o przyszłości. A jaka owa przyszłość jest? Pisze Bąk:

Musimy stworzyć świat,
w którym pieniądz
nie będzie **jedynym** źródłem posiadanych praw.

(Bąk, 2019, s. 68)

Aby jednak uzyskać prawa, należy uderzyć w sam rdzeń istnienia kapitalizmu.

Bibliografia

- Ahmed Sara, 2013: *Ekonomie afektywne*. Przeł. Monika Glosowicz. „Opcje”, nr 1–2, s. 16–23.
- Auslander Philip, 2007: *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. The University of Michigan Press, Michigan.
- Badiou Alain, 2010: *Byt i zdarzenie*. Przeł. Paweł Pieniążek. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bąk Tomasz, 2011: *Kanada*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Bąk Tomasz, 2016: *[beep] Generation*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Bąk Tomasz, 2018: *Utylizacja. Pęta miast*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Bąk Tomasz, 2019: *Bailout*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Berardi Franco, 2009: *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism And the Pathologies of the Post-alpha Generation*. Minor Compositions, London.
- Berardi Franco, 2011: *After the Future*. AK Press, Edinburgh–Oakland–Baltimore.
- Berardi Franco, 2018: *Breathing. Chaos and Poetry*. Semiotext(e), South Pasadena.
- Braidotti Rosi, 2014: *Po człowieku*. Przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Przedmowa do wyd. pol. Joanna Bednarek. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Carlson Marvin, 2007: *Performans*. Przeł. Edyta Kubikowska. Red. nauk. wyd. pol. Tomasz Kubikowski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Dean Jodi, Fisher Mark, 2014: *We Can't Afford to Be Realists. A Conversation. W: Reading Capitalist Realism*. Ed. Alison Shonkwiler, Leigh Claire La Berge. University of Iowa Press, Iowa, s. 26–38.

- Deleuze Gilles, 1989: *Masochism. Coldness and Cruelty*. Trans. Jean McNeil, Aude Willm. Zone Books, New York.
- Deleuze Gilles, 2016: *Krytyka i klinika*. Przeł. Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek. Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Dowbor Ladislau, 2020: *Poza kapitalizm. Nowa architektura społeczna*. Przeł. Zbigniew Marcin Kowalewski. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Fisher Mark, 2020: *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?* Przeł. i posłowiem opatrzył Andrzej Karalus. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Glosowicz Monika, 2019: *Maszynerie afektywne. Literackie strategie emancypacji w najnowszej polskiej poezji kobiet*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Gräbner Cornelia, 2007: *Off the Page and Off the Stage: the Performance of Poetry and Its Public Function*. University of Amsterdam, Amsterdam.
- Haiven Max, 2014: *Crises of Imagination, Crises of Power. Capitalism, Creativity and the Commons*. Zed Books, London–New York.
- Kaczmarek Paweł, 2018: *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- MacAloon John J., red., 2009: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*. Przekł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz. Posłowie do wyd. pol. Wojciech Dudzik. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Marks Karol, [1947]: *Wojna domowa we Francji*. Rozdział V: *Komuna Paryska*. <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1871/wdwwf/05.htm> [dostęp: 20.05.2021].
- McKenzie Jon, 2011: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Wstęp i przekł. Tomasz Kubikowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Stiegler Bernard, 2019: *Ukonstytuować Europę. 1: W świecie, który nie ma wstydu*. Współpraca Jean-Marc Adolphe et al. Tłum. Michał Krzykowski. Red. Kajetan Maria Jaksender. Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków.