




Oskar Meller

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9669-6660>

„Językami mówić będę”
Détournement i sequelizacja
albo język(i) poetycki(e) Tomasza Bąka

“Speaking in Tongues”:
Détournement and Sequelization,
or Tomasz Bąk’s Poetic Language(s)

Abstrakt: W krytycznych syntezach dotyczących rodzimej poezji najnowszej Tomasz Bąk jest wymieniany wśród najważniejszych autorów debiutujących w ostatniej dekadzie. Badacze wpisują projekt tego twórcy we wciąż aktualizowaną dyskusję nad formami poetyckiego zaangażowania, natomiast często pomijają aspekt pracy autora *Bailout* w językach, która w jego wierszach organizowana jest na przynajmniej dwóch płaszczyznach. W niniejszym artykule podjęto próbę przesłedenia mechanizmów „mówienia językami” w kolejnych książkach Bąka. Pierwszy poziom pracy poety w językach wynika z zastosowania debordiańskiego *détournement*, dzięki któremu autor „przechwytuje” obce rejestry, języki mediów, dyskursów społecznych, neoliberalnej ekonomii. Drugi poziom dotyczy sequelizacji, objawiającej się czerpaniem z tradycji, blagowaniem formuł, powtarzaniem fraz innych poetów, a wreszcie własnych idiomów. Ta echolaliczność dykcji łączy się w konstrukcie podmiotu określanego „kolektywem schizofrenicznym”, co stanowi poświadczenie niezwykle konsekwentnej synchroniczności całego projektu Bąka.
Słowa kluczowe: *détournement*, sequel, echolalia, kolektyw, schizoanaliza, Tomasz Bąk, język poetycki

Abstract: In critical overviews of recent Polish poetry, Tomasz Bąk, the author of *Bailout*, is mentioned among the last decade’s most important debutants. Scholars include Bąk’s project in their ongoing debate over the forms of poetic involvement, but they often ignore an important aspect of his poetry, one that relates to languages. This aspect can be regarded as consisting of at least two levels. Oskar Meller examines the mechanisms of “speaking in tongues” in Bąk’s books of poetry following his debut. The first level of this poet’s work in languages stems from his use of the Debordian *détournement*, thanks to which the poet “captures” foreign registers, the languages of the media, of social discourses, and of neoliberal economics. The second level concerns sequelization, manifested in a number of ways: the mining of tradition, the spoofing of formulas, repeating other poets’ phrases, and finally inventing his own idioms. This echolalia of diction is present in the construction of the subject called the “schizophrenic collective”, which testifies to the extremely consistent synchronicity of Bąk’s entire project.

Keywords: *détournement*, sequel, echolalia, collective, schizoanalysis, Tomasz Bąk, poetic language

Krytyka i stan badań

W 2011 roku Tomasz Bąk debiutuje tomem *Kanada*, za który otrzymuje Wrocławską Nagrodę Poetycką Silesius w kategorii debiut roku. W tym zbiorze poetyki i języki Bąka dopiero się klarują, a zarazem można wyłonić podstawowe figury i gesty powracające i aktualizowane w kolejnych tomach. Wydany po pięciu latach [beep] *Generation*, z tytułowym poematem, stanowiącym bodaj najbardziej kontestacyjny manifest pokolenia lat dziewięćdziesiątych, ukazał już Bąka dojrzałego, konsekwentnego w kreacji podmiotów, świadomie korzystającego z bliskich mu tradycji, znajdującego właściwą aksjologię dla funkcjonujących wewnątrz autorskiego projektu poetyk. Po debiucie Bąk poszedł o krok dalej w sprawnym przechwytywaniu nieoczywistych językowych rejestrów polszczyzny – kontestował porządek polityczny, proponował współczesnego NN, „człowieka-pizdę”, który szybko stał się Panem Cogito na miarę pokolenia końca XX wieku. Kapituła Nagrody im. Wisławy Szymborskiej uwzględniła [beep] *Generation* w nominacjach obok tomów autorów wymienianych wśród koryfeuszy poezji po roku '89 – Marcina Senddeckiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Tomasza Różyckiego. O wydanej w 2018 roku *Utylizacji. Pętach miast* Paweł Kaczmarski, największy bodaj admirator poezji Bąka, pisał: „Nowa książka poetycka Tomasza Bąka jest olbrzymia; to pierwsze określenie, które przychodzi do głowy po skończonej lekturze, [...] olbrzymia pod względem formalnego zróżnicowania, rangi i rozmachu poetyckich gestów, tematycznego zakresu, talentu i wysiłku włożonego w jej powstanie. Powiedzmy to na początku, zanim zajmiemy się tak zwanymi konkretami: to tom świetny, niesamowicie błyskotliwy i poruszający, zrodzony w równej mierze z wypracowanego przez lata, nienagannego warsztatu, co – tym razem sięgam po to określenie bez większych oporów – z autentycznego literackiego geniuszu” (Kaczmarski, 2018b, s. 191). W *Utylizacji* Bąk redukuje to, co mogło razić krytyków bardziej konserwatywnych – buńczuczność pewnych formuł, egotyczny radykalizm. Jednocześnie systematyzuje aksjologię wiersza, wyraża jeszcze większą świadomość użytkowości pewnych tradycji i języków. Aktualizuje przy tym formy zaangażowania, bo właśnie w poezję polityczną tak chętnie wpisywali Bąka od jego pierwszych tomów krytycy. Przy tej okazji celnie reanimuje dla nas recepcję politycznego wymiaru poematów Allena Ginsberga, który od dawna – zupełnie niesłusznie – nie gościł ani we frazach polskich poetów, ani w akademickich i krytycznych rewizjach. Przyznanie *Utylizacji* poznańskiej Nagrody-Stypendium im. Stanisława Barańczaka ma wymiar symboliczny, bo właśnie do dykcji autora *Sztucznego oddychania* często zbliża się wyczelowana rytmicznie fraza Bąka.

Najbardziej spójne wewnętrznie przedsięwzięcie poety to poemat *Bailout*, wydany w formie osobnego tomu w 2020 roku.

Jednym z naczelných tematów politycznych tego poematu jest próba demitologizacji i dekonstrukcji bezdusznych systemów nowoczesnej, neoliberalnej doktryny gospodarczej. Topos ten, sukcesywnie powracający w kolejnych książkach, tym razem został wyizolowany z reszty konceptów, a cała formuła podporządkowana idei odsłonięcia szczelin kapitalistycznego spektaklu. I w tym projekcie Bąk posunął się najdalej w przechwytywaniu rejestrów obcych językom poetyckim – w swojej dykcji hermetyczne, skomplikowane słowniki współczesnej ekonomii przełożył na frazy pozwalające odczytać zasady funkcjonowania gospodarki tym, których wyobraźnia została „usmyczona” przez mylne wyobrażenie o wolnorynkowej wolności jednostki:

Poemat jest próbą wytłumaczenia
tego, co będąc doskonale wytłumaczalnym,
jest – w obecnych warunkach społecznych –
rzeczą niemożliwą do wytłumaczenia

(Bąk, 2019, s. 14)

Bailout jest tomem absolutnie idiosynkratycznym na tle najnowszej polskiej poezji, również tej zaangażowanej. W konstelacji podobnych zabiegów polityzacji języka i struktury formalnej tomu moglibyśmy umieścić jeszcze monumentalny poemat *Nie Konrada Góry*. Tam autor *Pokoju widzeń*, z pomocą językowych formuł pamięci ulokowanych w następujących po sobie dystychach, złożył hołd ofiarom katastrofy budowlanej w Szabharze. Liczba dystychów w książce odpowiada liczbie robotników pogrzebanych pod gruzami szabharskiej wieży przemysłowej. Zatem zaangażowanie realizuje się w utworze Góry nie tylko na poziomie treściowym, ale przede wszystkim w strukturze i formalnych wyborach autora. Podobnie w poemacie Bąka, ten jednak przywraca język żywym, aby ci z jego pomocą zorientowali się w rzeczywistości przysłoniętej cieniem nadchodzącego, a zawsze niespodziewanego, kryzysu. Jednoznacznie pozytywne głosy recenzentów szybko mianowały *Bailout* najważniejszą lewicową książką roku. Poemat został również uwzględniony w nominacjach do Silesiusa i Nagrody Literackiej Gdynia, którą ostatecznie zdobył.

Nie sposób dziś dyskutować z faktem, że Bąk został szerokim gestem krytycznym wpisany w poczet najważniejszych współczesnych głosów poetyckich. Każda kolejna pozycja wydana przez autora z Tomaszowa powoduje recenzyjne ożywienie, wpisuje coraz bardziej konsekwentny i kompletny projekt w linie najbardziej ekspansywnych tradycji krajowej poezji po roku '89. Bąk pozostaje również jednym z najważniejszych bohaterów wydanych w ostatnim czasie książek krytycznych, stanowiących próbę syntetycznego ujęcia panoramy rodzimej poezji najnowszej. Szczególnie upodobał go sobie, jako patrona poko-

leniowej zmiany, wrocławski kolektyw krytyczny, zebrany niegdys wokół nieco dziś efemerycznego czasopisma „Przerzutnia”. Wspominanemu już Kaczmarskiemu udało się wpisać recepcyjne rozpoznania z recenzji [beep] *Generation* (Kaczmarski, 2018a, s. 150–159) i *Utylizacji* (Kaczmarski, 2018b, s. 191–206) w Michaelsowski projekt twardego intencjonalizmu, którego wcieleniem na naszym gruncie pozostaje *Wysoka łączliwość*, książkowy debiut wrocławskiego krytyka. Wcześniej Kaczmarski, wspólnie z Martą Koronkiewicz, umieścił Bąka w antologii poezji zaangażowanej *Zebrało się śliny*, która stanowiła punkt zapalny głośnej środowiskowej dyskusji wokół form poetyckiego zaangażowania, a także ważkości kategorii polityczności w krytycznej narracji pokoleniowych zmian w językach poezji najmłodszej. Symptomatyczne miejsce w panoramie najistotniejszych młodych poetek zaangażowanych zajmuje Bąk także we *Wspólnym mianowniku* Jakuba Skurtysa (2020, s. 149–159), zbiorze szkiców i recenzji, dla których decydującą kliszą pozostaje właśnie ciążenie nowych poetek ku polityzowaniu języków, form i struktur poetyckich. I choć praca w polu krytycznym dokonana przez wspomnianych rzeczników kategorii zaangażowania środowiskowo wydaje się lekcją odrobioną, przynajmniej przez młodą krytykę, to trudno wyobrazić sobie, że kapituły wspomnianych nagród, tak jednoznacznie uwzględniające Bąka w kolejnych plebiscytach, również motywowały swoje wybory ochoczym przyjęciem tego właśnie aspektu młodopoetyckich zmagani z społeczno-politycznymi aktualiami. Większość syntetycznych rewizji książek Bąka pozostałe kategorie recepcyjne tej twórczości traktuje doraźnie, jako przyczynek do wielkiej narracji o zaangażowaniu. W pewien sposób zamyka to ścieżki recepcyjne poezji autora *Kanady*, który dziś, nieco wbrew własnej woli, kojarzony jest głównie z figurą „człowieka-pizdy” i radykalną pokoleniową kontestacją. Ta krytyczna orientacja sprawia, że pisze się przede wszystkim o tym, o czym „mówi” fraza Bąka, a pomija perspektywę wielości języków, w jakich to „mówienie” jest organizowane. A przecież Bąk pozostaje jednym z poetów najbardziej świadomie szachujących rejestrami, destylujących własną dykcję z przeszłych tradycji poetyckiej polszczyzny, wreszcie budujących polifoniczność podmiotów na zagęszczaniu różnych trybów „mówienia”. Niniejszy szkic stanowi próbę prześwietlenia źródeł i ekspozycji multijęzykowych przebiegów tej frazy, zaakceptowania najistotniejszych przedmiotów jej admiracji, wskazania na tryby, w jakich są one artykułowane. W przypadku dykcji tak silnie ciążącej ku krytycznemu komentowaniu rzeczywistości nieodzowna okazuje się lektura polityczna, tym razem jednak pozwoli ona wyłuskać z czterech dotychczasowych książek podstawowe i powracające figury, gesty i języki.

***Détournement* i nowa nowofalowość**

Jednoznaczne klasyfikowanie Bąka w rejestrze poetów postmodernistycznych byłoby dość ryzykowne, zważywszy na liczne ambiwalencje organizujące ten poetycki głos. Wymagałoby to raczej osobnego, rozległego namysłu, wartościującego nieco inne kategorie niż te, które przykładane są do wierszy Bąka w tym artykule. Biorąc jednak pod uwagę sposób, w jaki poeta dociążył w swojej dykcji obce wpływy, tradycje, przechwycone gesty i języki, możemy pokusić się o włączenie gestualności jego frazy w obręb poststrukturalistycznego namysłu nad poetyckim aktem komunikacji.

W swojej pierwszej opublikowanej rozprawie, absolutnie kluczowym dla poststrukturalizmu traktacie *Séméiotiké* z 1969 roku, Julia Kristeva, po zbadaniu ponadjęzykowych praktyk semiotycznych w obrębie tekstu (aparatu ponadjęzykowego), proponuje następującą jego definicję: „Tekst jest więc pewną produktywnością, co oznacza, że: 1. jego stosunek do języka, w którym się sytuuje, jest redystrybucyjny (destrukcyjno-konstruktywny), w następstwie czego łatwiej go uchwycić w kategoriach logicznych niż czysto językowych; 2. jest on permutacją tekstów, intertekstualnością: w przestrzeni jednego tekstu krzyżuje się i neutralizuje wiele wypowiedzi wziętych z innych tekstów” (Kristeva, 2017, s. 35). O podobnie redystrybucyjnym charakterze możemy mówić w przypadku podejścia komunikacyjnego Bąka. Część języków autor poddaje destrukcji za pośrednictwem ich przechwycenia i prześwietlenia, inne rejestry, szczególnie związane z pewnymi tradycjami poetyckimi, konstruktywnie włącza we własną frazę, modyfikuje je, admiruje, składa im pokoleniowy hołd. Powiedzenie o poezji autora [*beep*] *Generation*, że jest wyłącznie tekstem złożonym z innych tekstów – w rozumieniu Borgesowskiej *Biblioteki Babel*, gdzie każdy kolejny akt literacki stanowiłby jedynie powtórzenie starego w nowym układzie – byłoby sporym nadużyciem w stosunku do nowatorstwa wielu formalnych i językowych rozwiązań, którymi ta poezja stoi. Jednak już w semiotycznej perspektywie samego redystrybuowania rejestrów, kopiowania formuł i konstruktów to rozpoznanie nie wydaje się zupełnie chybione. Bąk unika neolingwistycznych prób „powiedzenia czegoś po raz pierwszy”, nie stara się mówić z porządku pozakomunikacyjnego, wikła swoją dykcję w rejestry już przetrawione dyskursywnie, społecznie, medialnie. Wyjątek stanowią pewne sekwencje z *Utylizacji*, gdzie istotnie fragmenty najbardziej konfesyjne, quasi-erotyki, naszpikowane są formułami idiosynkratycznymi, choć jednocześnie bazują na rekwizytach i figurach przechwytywanych z ikonosfery współczesnej kultury konsumpcyjnej.

W dalszej części swojego traktatu Kristeva proponuje kolejną definicję: „Pokrywanie się danej organizacji tekstowej (praktyki semiotycznej) z wypowiedziami (sekwencjami), które włącza

ona w swą przestrzeń lub do których odsyła w przestrzeni tekstów (praktyk semiotycznych) zewnętrznych, będziemy nazywać ideologem. Ideologem jest tą funkcją intertekstualną, którą możemy odczytać w postaci »zmaterializowanej« na różnych poziomach struktury każdego tekstu i która rozciąga się na całym jego przebiegu, nadając mu współrzędne historyczne i społeczne” (Kristeva, 2017, s. 35). Produktywność organizacji semiotycznej w wierszach Bąka zakłada co najmniej dwie płaszczyzny ujawniania się ideologemów: *détournement* i sekwencjonalność, która to rozbijana jest na kolejne poziomy w zależności od tego, co powraca do mowy podmiotu. Każdy z tych mechanizmów dąży do przeniesienia sekwencji z pewnego rejestru komunikacyjnego i powtórzenia jej w nowym kontekście, w którym struktura ta „zyskuje nowe współrzędne”.

Zawarta w tytule tego szkicu wymowna transpozycja cytatu z *Listu do Koryntian* nie pochodzi z wiersza Bąka, przynajmniej nie bezpośrednio, choć pozostaje szalenie aktualna w perspektywie mnogości języków i poetyk, które przewijają się w poezji autora *Kanady*; ta biblijna parafraza to tytuł jednego z najbardziej autotematycznych wierszy z *Paralaksy w weekend* Tomasza Pułki. Na jednej z dwóch alternatywnych okładek *Bailoutu* znajduje się poczet poetyckich inspiracji Bąka, w tym samym składzie powtórzony w treści poematu. Lista ułożona jest w chronologicznym porządku dat urodzenia poetów, otwiera ją Tuwim, zamyka właśnie Pułka. Bąk specjalnie tej fascynacji nie tuszuje, widać pewne gesty czy konstrukcje *tribute to*, choć nie ma w tym przypadku mowy o epigońskim przepisywaniu. W *Utylizacji* Pułki zostaje bezpośrednio przywołany:

Przyjechałem do Siennej, by przedreptać masyw,
a siedzę na kwaterze, czytam wiersze Pułki;
widzieliśmy się w Kutnie na dwa tygodnie przed.

(Bąk, 2018, s. 27)

Dla wielu debiutujących w drugiej dekadzie XXI wieku Pułka był ambasadorem pokolenia, najważniejszym rówieśniczym punktem odniesienia; i to przy wyjściu poza wskazywaną najczęściej grupę autorów debiutujących pod jego patronatem, „postpułkowców”, wśród których umieścilibyśmy z pewnością Radosława Jurczaka. Na pewno wspólną kategorią poetyk Bąka i Pułki była polityczność przybierająca formy treściowe i konstrukcyjne: obaj znaleźli się we wspomnianej antologii *Zebrało się śliny*, szkice o obu poetach weszły do książek Kaczmarek i Skurtyś. Chyba w najbardziej osobliwy sposób łączy ich pisarstwo pewna deklaracja dotycząca aksjologii poetyckiego języka, również w model zaangażowania wpisana, którą można wyrazić właśnie frazą „językami mówić będę”. Dziś dla wielu autorów, najczęściej tych

debiutujących w ostatnich dwóch dekadach, dopuszczanie do własnej frazy rozmaitych językowych rejestrów, konstruowanie dialogów między głosami, testowanie ich referencjalności pozostaje aksjomatem ich własnej dykcji. Coraz częściej gdy chcemy zachować precyzyjność krytycznych rozpoznań, bardziej zasadne od pisania o poetyce danego poety wydaje się pisanie o jego poetkach. Pułce, szczególnie w okolicach *Mixtape'u*, zdarzało się samplowanie języków współczesności, formuł okolicznościowych, pewnych dyskursów społecznych, a na ostatnim etapie pisania również samego siebie. W postłowie do *Wybiegania z raj*, tomu wierszy zebranych Pułki, Kaczmarski widzi jego dykcję jako ciąg szumów przerywanych krótkimi momentami światła, falę zakłóceń przecinaną klarownymi dźwiękami powtórzonych fraz, autotematycznych komentarzy i aforystycznych dygresji (Kaczmarski, 2017, s. 405–406). W podobny sposób wielość języków we własnym języku poetyckim ogrywa Bąk, choć w jego frazie ciągi szumów są znacznie krótsze i rzadsze, a nakładanie na siebie rejestrów nie powoduje tak częstych przesterów.

W *Republice poetów* Joanna Orska wskazywała na najbardziej wpływowe linie tradycji późnych lat osiemdziesiątych – jako koryfeuszy zmian, które w poetyckich językach zaktualizowało pokolenie „Brulionu”, typowała Piotra Sommera i Bohdana Zadurę (Orska, 2013, s. 243). To rozpoznanie potwierdzali przez lata kolejni krytycy, sytuujący obu poetów w roli mistrzów i „jedynego punktu odniesienia”. W dwóch pierwszych tomach Pułki podobnego patronatu można doszukiwać się w hermetycznej prywatyzacji struktury wiersza, wynikającej jeszcze nie z poststrukturalistycznego przekonania o komunikacyjnej niewydolności języka, a z młodzieńczej, kontestatorskiej konfesji organizującej wiele utworów z wczesnego okresu. Ta maskowana biograficzność i przekonanie o możliwości imażynistycznego zamknięcia unikatowego wrażenia w ramach równie unikatowego prywatnego języka ujawniałyby inspirację Pułki Zadurą z okresu *Prześwielonych zdjęć*. Zresztą autora Cisy Pułka wymieniał wśród najważniejszych dla niego twórców. Wpływ Sommera nie jest już tak bezpośredni, choć w kontekście debiutanckiego *Rewersu* na tę linię tradycji wskazywał Marcin Orliński (2008, s. 92–93). Jeszcze bliższym Pułce patronem jego mnogości języków będzie Andrzej Sosnowski. We wczesnych tomach Pułka będzie wzorem Sosnowskiego przepracowywał spór o referencjalność, dokonywał Barthes'owskiego zamachu na autora, kontynuował liryczną debatę z głównymi tezami poststrukturalizmu.

Sosnowski również pojawia się na okładce *Bailoutu*, jest też autorem blurba na wewnętrznym skrzydełku, a wpływy tego poety z pewnością dałoby się w gestach Bąka wyodrębnić, szczególnie gdy chodzi o figury zaangażowania, polifoniczne gry podmiotu służące demaskacji społeczno-politycznych kryzysów

współczesności (to już Sosnowski z *Domu ran*, którego właśnie za pomocą kategorii zaangażowania na nowo odczytywał Dawid Kujawa – Kujawa, 2015). Tak późnym tomem – z przyczyn naturalnych – nie mógł inspirować się Pułka, ale i Bąk wydaje się w językowej polifonii czerpać z innych źródeł. W poezji Sosnowskiego, równie często jak w wierszach Pułki, nastawieniu na językową finezję, hermetyczny estetyzm towarzyszą czasami puste przebiegi, frazy odarte z potencjału semiotycznego, znaki odsyłające wyłącznie do siebie samych. Poezja Bąka nie ciąży tak mocno ku wyzyskiwaniu kryzysów znaczeniowych języka, przez co niemal nie uświadczymy we frazie tego poety konstrukcji, które wybrzmiewają, ale o niczym nie mówią. Szczególnie w dwóch pierwszych tomach, w których Bąk wydaje się przemawiać jeszcze głosem pojedynczym, wspólnym dla wielu wierszy, każdy wers sprawia wrażenie „uzbrojonego”, każda fraza zorganizowana jest z zachowaniem balansu między estetycznym walorem samego znaku i wpisanym weń w konkretnej strukturze znaczeniem. Na okładce *Bailoutu* Bąk nie wymienia ani Sommera, ani Zadury. Istotnie, jeżeli jakaś substancja ich poetyk przeniknęła do językowego krwioobiegu utworów autora *Kanady*, to już wcześniej strawestowana przez debiutantów z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego i pierwszych tego wieku. Bąka „mówienie językami” spełnia się w tych samych formułach, które wskazano wyżej – w postaci ideologemów. Pierwsza to włączanie w przestrzeń wiersza języków spoza poetyckich rejestrów. W ostatniej dekadzie chwyt ten powracał w utworach Zadury. Mniej udanie za sprawą ready-made’ów z *Już Otwarte* i *Po szkodzie*, zdecydowanie korzystniej choćby w *Przylaszczce ze Zmartwychwstania ptaszka*, wyzyskującej między innymi nowomowę maskulinistycznych reklam proszków do prania. Począwszy od pierwszych tomów, Bąk w podobny sposób testuje w wierszach języki współczesnych mediów, dyskursów politycznych, a w ostatnim poemacie – język neoliberalnej doktryny ekonomicznej.

W *Kanadzie* znajdziemy stosunkowo niewiele obcych rejestrów w dykcji poety, wyczuwalny jest spójny, lecz wciąż kształtujący się podmiot, obserwator spektaklu, raz deklamujący w tonie buntowniczej kontestacji, innym razem wyciszony, niby obojętny obserwator. W *Mieszkańcy Kłodzka domagają się prawdy o katastrofie smoleńskiej!* (Bąk, 2012, s. 9) podmiot wchodzi już w dyskurs społecznej debaty smoleńskiej; powróci do niej jeszcze kilkakrotnie w kolejnym tomie. W *Kampania napotyka opór*, tonem mocno Zadurowskim, przechwytyje język ostrzeżeń z paczek papierosów:

Palenie tytoniu pozwoli ci nawiązać szerokie znajomości;
palenie tytoniu może uchronić cię przed sowitym
wpierdołem.
(Bąk, 2012, s. 24)

Były to jeszcze doraźne próby włączenia w język wiersza rejestrów niepoetyckich, poetyka dostrajała się „do mówienia językami”: najpierw Bąk zorganizował konsekwentną frazę powracającego podmiotu, by w [beep] Generation włączyć go do całości w rolach kontestatora i obserwatora, a jednocześnie dopuścić do swojej dykcji obce głosy. W demaskującym pozór internetowej anonimowości *Jesteś w trybie incognito* efekt poetycki zostaje oparty na *ready made*, ukazuje wewnętrznie sprzeczny układ komunikatu przeglądarki Google Chrome:

Po zamknięciu wszystkich kart incognito
wyświetlane na nich strony nie pozostawia żadnych śladów
w historii przeglądarki, magazynie plików cookie ani
historii wyszukiwania.

Pobrane pliki i utworzone zakładki zostaną jednak
zachowane.
(Bąk, 2016, s. 8)

W lapidarnym *Końcu romansu* Bąk oprawia poetycko powierchowość języka politycznej dyplomacji:

Przyczyną zerwania stosunków dyplomatycznych
była radykalna różnica stanowisk
w kwestii polityki historycznej.
(Bąk, 2016, s. 20)

Polak-katolik pisze donos na człowieka-pizdę (Bąk, 2016, s. 30), również zaangażowany, lecz oddany z dużą większą ironią, stylizowany na donos do kurii, ogrywa język nacjokatolicyzmu. Jednym z najciekawszych wierszy z [beep] Generation, zarazem najmocniej wyzyskującym projekt przechwytywania rejestrów, pozostaje *Puls Biznesu*:

I
Nie będziemy robić rewolucji,
nie ma mowy o zwolnieniach,
jest za wcześnie, by mówić o szczegółach.

Zagranica się myli – nie ma miejsca
na jednostronne działania w Europie,
poza jednym – wygaszaniem.

Dziś jest to wprost zapisane:
nowe technologie wspomagają likwidację,
nie ma powrotu do przeszłości.

(Bąk, 2016, s. 53–54)

W tym utworze po raz pierwszy Bąk tak udanie sięga po dyskursy biznesu i ekonomii, aby zdemaskować chwiejność współczesnej neoliberalnej doktryny gospodarczej. Zatem [beep] *Generation* na dobre otwiera poetycki topos przetwarzania autorytarnego języka ekonomii na broń obosieczną, co pozostaje głównym założeniem całego cyklu w *Utylizacji*, podczas gdy w *Bailoucie* Bąk podporządkowuje tej krytyce całą książkę. W *Do utylizacji* pisze:

Produkt postmodernizmu to schizofrenia.
Produkt kapitalizmu to depresja.
Projekt socjalizmu to insomnia.

(Bąk, 2018, s. 62)

W końcowej sekwencji *Pulsu Biznesu* pojawia się jedna z najistotniejszych figur-fraz w języku poety – „niewidzialna ręka rynku”, powracająca w późniejszych próbach krytyki kapitalistycznego spektaklu. Istotna, bo wyzyskana również w mocnym otwarciu tomu. W poetyce Bąka ukuta przez Adama Smitha metafora, ilustrująca zasady kapitalizacji liberalnej gospodarki, symbolizuje bezkarnego i anonimowego ciemiężcę, faktycznego beneficjenta systemu i reżysera spektaklu. „Niewidzialną rękę rynku” w wierszach Bąka odnajdziemy w sąsiedztwie i na zasadach innej krytycznej figury – „krzywej Laffera”, która wraca w kolejnych książkach jako ikoniczne przedstawienie klucza do ujawnienia oszustwa państwowych systemów podatkowych. W toku czytania autora nie w wyborze, a w liniowej lekturze kolejnych książek, ta figura będzie bardzo istotnym świadectwem spójnego łączenia chwytów, motywów i języków, budujących projekt zaangażowania w rozliczenie błędów i oszustw neoliberalnej ekonomii. W *Hymnie z Utylizacji* Bąk pójdzie o krok dalej: spróbuje skompromitować język *homo æconomicus* przez zaburzenie jego rejestru dzięki cynicznymi frazami z *Pieśni nad Pieśniami*:

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.

I gdybym rozdał udziały we wszystkich spółkach moich,
a aktywa trwał wystawił na licytację,

lecz kapitału bym nie miał,
bailout nie pomoże.

(Bąk, 2018, s. 45-46)

Znów wygłos programowego wiersza przynosi figurę, która stanie się nadrzędną kategorią i tytułem całej następnej książki. Cel jest jasny: demaskacja bezduszności systemów nowoczesnej ekonomii za pomocą trywializacji i desemantyzacji ich kłamliwego słownika. Co istotne, wiersze polityczne Bąka nie są kierowane *stricte* przeciw kapitalizmowi jako ideologicznemu korpusowi neoliberalnej ekonomii, a przeciwko bezkrytycznemu wcieleniu w życie doktryny alienującej jednostkę. W pierwszym ustępie swojej najśłynniejszej pracy francuski sytuacionista pisał: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia” (Debord, 2016, s. 33). W [beep] *Generation* poetyka demaskacji spektaklu dopiero się zawiązywała, w *Utylizacji* Bąk wskazywał szczeliny systemu jeszcze konsekwentniej, a jednocześnie pozostawał wobec ofiar spektaklu bardziej empatyczny. W dalszej części programowego traktatu Debord dokonał rewizji emocjonalnego stanu Innych uczestniczących w spektaklu, by wyłonić, obiegową w dyskursie krytyki społeczeństwa produkcyjnego, figurę alienacji:

32. Społeczna funkcja spektaklu polega na konkretnym wytwarzaniu alienacji. Ekspansja gospodarcza jest zasadniczo ekspansją tej właśnie gałęzi przemysłu. Tym, co wzrasta wraz z gospodarką rozwijającą się na własny użytek, jest właśnie alienacja, będąca od początku jądrem ekonomii.
33. Człowiek oddzielony od swoich wytworów wytwarza z coraz większą mocą wszystkie elementy swojego świata, a tym samym coraz mocniej od tego świata się oddziela. Im bardziej jego życie staje się jego własnym wytworem, tym bardziej oddziela się od swojego życia.
34. Spektakl to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem (Debord, 2016, s. 43-44).

Bohaterowie poezji Bąka, ci liczni anonimowi i ci noszący imiona, jak „człowiek-pizda”, to uczestnicy spektaklu wyalienowani, odsunięci od samostanowienia o sobie w systemie, „oddzieleni” od kapitału, który wytworzyli na rzecz zarządcy spektaklu. W *Utylizacji* Bąk nie tylko staje w obronie wyalienowanych, próbuje też odkodować „spektakularne obrazy”, zapośredniczając je w języku korzyści, który te spekulatywne wizje wytwarza. W obrębie myśli Debordiańskiej sytuuje Bąka również krytyczna

postawa wobec fetyszyzacji towarów i zawłaszczania rzeczywistości przez akumulację spektakularnych obrazów. Poeta dekoduje reguły spektaklu na płaszczyźnie języka kodowanego przez specjalistyczne rejestry ekonomicznego dyskursu. W systemie Deborda jednym z podstawowych narzędzi awangardy i kontrkultury służących do demaskacji sztuczności obrazów pośredniczących w spektaklu pozostaje *détournement*: „Przechwycenie to przeciwieństwo cytowania, powoływania się na teoretyczny autorytet, który ulega nieuchronnie zafałszowaniu z chwilą, gdy przekształca się w cytat: fragment wyrwany z kontekstu, unieruchomiony, oddzielony od swojej epoki – globalnego układu odniesienia – i od konkretnego stanowiska, trafnego lub błędnego, jakie zajmował względem tego odniesienia. Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej” (Debord, 2016, s. 138). Na tych samych warunkach Bąk przechwytywa język ekonomii, biznesu, klisze nacjonalistyczne i maskulinistyczne, umieszcza frazy z tych słowników wewnątrz przemyślanej struktury fonicznej, by tworzyć językowe crash testy. Jeżeli myśl Deborda służy wykazywaniu szczelin kapitalistycznego spektaklu, to Bąk z tomu na tom, na płaszczyźnie zmagania o język wyalienowanych, coraz mocniej wchodzi w strukturę języka możliwych spektakli, by „rozsadzić” go od środka, odebrać im narzędzie kontroli, władzę w języku.

Zwieńczeniem *détournement* Bąka byłby *Bailout*, monumentalny poemat, cały w swojej strukturze będący przechwyceniem, wzbogaconym o liczne autotematyczne relacje z przechwytywaniami. Na wstępie podmiot deklaruje gotowość, a właściwie konieczność, „przechwycenia” języka władzy na drodze do zdemaskowania kłamstw doktryny neoliberalnej ekonomii. A już w wygłosie pierwszej strofy Bąk „przechwytywa” autoteliczną frazę Pułki.

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)

W *Bailoucie* wszystkie chwytły poetyckie zostają podporządkowane dekonstrukcji języka *homo aeconomicus*, podmiot przechwytywa narzędzie kontroli spektaklu i deklaruje próbę „przetłumaczenia” go wyalienowanym użytkownikom. Przywraca więc liberalną przestrzeń komunikacji prekariuszom dzięki oczyszczeniu języka reżyserów spektaklu i zwróceniu go tym, których działania

w tym języku dotyczą. W jednym z najciekawszych fragmentów poematu, przywołującym obrabianą przez Bąka w starszych utworach figurę „krzywej Laffera”, dość dokładnie ukazana zostaje pełna sekwencja przechwycenia i wyeksploatowania elementów języka tworzącego spektakl. Przechwytyjący wprowadza symbol „serwetki z krzywą Laffera”, ikoniczny obraz. Symboliczny element projekcji spektaklu zostaje zdemaskowany, następuje *détournement* języka „wąskiej grupy specjalistów od finansów”, ostatecznie Bąk przedstawia „przekład” obliczeń Laffera, czym zwraca język prekariuszom.

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.

Kłamstwo,
którego osią jest to, że niezależnie od wysokości
stopy opodatkowania
ZAWSZE
znajdujemy się za punktem przegięcia funkcji
obrazującej wysokość wpływów z podatku.

Istotą tej koncepcji jest więc
próba przekonania gawiedzi,
że to, co dzieje się z wykresem
przed punktem przegięcia,
jest kompletnie pozbawione znaczenia.

(Bąk, 2019, s. 14)

Poemat jest więc tytułowym bailoutem – zapomogą, czy też pożyczką, której podmiot udziela wyalienowanym więźniom spektaklu w postaci zwrotu języka oczyszczonego ze „spektakularnych” kłamstw ekonomistów. Również Bąk przyznaje się jednak do zaciągnięcia bailoutu w językach. Obok wspomnianej już listy inspiracji poetyckich, w jej sąsiedztwie, na kartach poematu, a także na alternatywnej wersji okładki tomu, poeta rozpisuje listę ekonomistów, których teorie poczytuje za słuszne krytyczne zwroty przeciwko kapitalistycznej orientacji pola gospodarczego; wymienię tu jedynie Adama Smitha, Karola Marksa, Oskara Langego i najmłodszego w stawce – Thomasa Piketty’ego. Te dwie listy patronów pozwalają śledzić ścieżki, jakimi chadzają poetyki i polityczność Bąka. Jednocześnie lista poetycka stanowi z jednej strony quasi-paratekst tomu, apostrofę do większych i mniejszych

inspiratorów książki, z drugiej – pozwala na wyłonienie pewnej linii tradycji, także tradycji zaangażowania poetyckiego, w którą Bąk chętnie się wpisuje.

Détournement nie jest zabiegiem zupełnie świeżym w polskiej poezji najnowszej. Wiersze Darka Foksa wielokrotnie były wpiśywane w Debordiański projekt przechwytywania obrazów. Stąd tytuł wyboru wierszy Foksa *Debordaż* i posłowie Joanny Orskiej do tego tomu, najcelniej umieszczające autora Orcia w linii tradycji awangardowych gestów francuskiego pozycjonisty. Foks pojawia się też na okładce *Bailoutu*. Wcześniej w debordiańskim kontekście umieściła go Anna Kałuża. W grono autorów dokonujących „przechwycenia” rejestrów maskulinistycznych i szowinistycznych krytyczka wpisała również Dominikę Dymińską i Szymona Słomczyńskiego (zob. Kałuża, 2016). Kałuży chodzi jednak o etyczną stronę praktyki przechwytywania języków nienawiści, rasizmu i mizoginii, wzorem Judith Butler krytyczka pyta, czy powtórzenie „walczących słów” nie reprodukuje przemocowego działania w języku.

W pierwszych tomach Bąk dokonuje pojedynczych prób przechwycenia podobnych rejestrów, szybko jednak marginalizuje te chwyt, by oddać się w pełni krytyce spektaklu. Nie chodzi tu więc wyłącznie o komunikacyjny aspekt żonglowania rejestrami czy próbę zdemaskowania i zdeprecjonowania jakiegoś języka w języku. Bąk sprawdza wiarygodność rejestrów, demaskuje autorytarny charakter prób zawładnięcia językiem i wykorzystania go przeciwko jego użytkownikom. Zatem w jakiś nieskażony kod Bąk wciąż wierzy, a podmiot wielu jego utworów nie wyraża bezpośrednio świadomości kryzysu referencji. W ten sposób, w próbach demaskacji obłudy dyskursów specjalistycznych i władzy, Bąk sięga po bardzo istotną, a przez wiele późniejszych pokoleń negowaną (szczególnie przez Pułkę), tradycję „mówienia językami” sprzed polifonii poetyk Sommera, Zadury i Sosnowskiego. Nieprzypadkowo na liście patronów z *Bailoutu* znaleźli się Stanisław Barańczak i Ryszard Krynicki. Poetyki Bąka cechuje podobna nieufność do języków autorytarnych, a aksjologia wierszy ciąży ku poetyckiemu poczuciu powinności odkażenia ran powstających na pęknięciach komunikacyjnej powierzchni. Odkodowywanie rejestrów, podobnie jak utworach Krynickiego, jest determinowane przez moralny obowiązek, a równocześnie przeświadczenie, że język, jak organizm, można uleczyć. Dynamizm ewolucji poetyckich rejestrów i mniej skonkretyzowany antagonistą niż ten, którego autorytaryzm obnażało pokolenie '68, powodują, że podstawy nieufności Bąka są nieco inne niż w przypadku programów poetyckich dwóch najważniejszych członków poznańskich Prób. Jednocześnie gdybyśmy mieli wskazać współczesny głos młodopoetycki najsprawniej podtrzymujący tradycję etycznej aksjologii poezji Barańczaka i Krynickiego,

byłby to właśnie głos Bąka, w wierszach politycznych wchodzący niekiedy w przyciasny garnitur „nowofalowca”.

Fraza Bąka pełniłaby zatem funkcję rezerwuaru zachowującego dla współczesnych młodych głosów to, co pokoleniowo wydaje się dziś warte ocalenia i aktualne w poetykach Nowej Fali. Na poziomie formalnym – jeżeli Krynicki, to wczesny, najwyraźniejszy w powtórzeniach fraz między wierszami stabilizującymi konceptualną lekturę. Dużo bliżej poetykom Bąka, szczególnie tam, gdzie ciąży on ku cyzelowaniu struktury rytmicznej wiersza, do Barańczaka z *Chirurgicznej precyzji*. Mowa tu o pewnym melodycznym napięciu frazy, postępującej z książki na książkę rytmicznej dynamizacji dykcji. Podobnie jak Barańczak, Bąk osiąga tę wartość muzyczną poza regularnością formalną, z pomocą działającej dopiero w głośnej lekturze instrumentacji wewnętrznej, zorganizowanej wokół aliteracji, anafory, anakolutów, ambiwalencji fonetycznych. Ze *Sztucznym oddychaniem* i jego głównym bohaterem „NN” korespondowałby natomiast „człowiek-pizda” z *[beep] Generation*, ale to już figury pokoleniowej manifestacji, a nie „mówienia językami”.

Sequeliczność

W monografii o poezji Marcina Sendeckiego Paweł Mackiewicz proponował tytułową kategorię sequelu na oznaczenie poetyckiego gestu powtórzenia, obecnego w kolejnych tomach autora *Farszu*. Zdaniem Mackiewicza powtórzenie byłoby figurą spajającą konceptualny wymiar twórczości autora *Z wysokości*, sugerującą kolistą, hermeneutyczną lekturę, tropienie coverów z bliskich autorów, śledzenie powtórzeń ważnych tradycji, obcych rejestrów i własnych fraz (Mackiewicz, 2015, s. 5–8). Wrocławski krytyk wyróżnia w twórczości Sendeckiego aż cztery warianty organizowania sequelu. Pierwszy dotyczy pracy w języku *a priori*, czystym kodzie, nieskażonym przez komunikacyjne wyeksploatowanie, języku, który korzysta z komunikacyjnych i leksykalnych przebiegów przeszłości, ale modernizuje je w wierszu, by tworzyć z tych wtórnych fragmentów coś zupełnie nowego (Mackiewicz, 2015, s. 7). W blurbie do *Błamu* Krystyna Miłobędzka genialnie rozpoznała tę czystość i dziewiczość języka. Pisała, że „Sendecki to poeta, który potrafi widzieć coś po raz pierwszy” (Sendecki, 2012, skrzydełko okładki). W tym miejscu autor *Przedmiaru robót*, jako poeta separujący swój podmiot od zakłóconych rejestrów, szukający możliwości nowego języka – „mówienia po raz pierwszy”, w ujęciu „mówienia językami” rozmięłyby się z Bąkiem, który celowo wchodzi w obce rejestry, aby je rozszczelnić. Należy uściślić – *détournement* nie mieściłoby się w figurze sequelu, choć w obu przypadkach dochodzi do wejścia w język, bycia i mówienia w nim, a nie tylko za jego pośrednictwem. Zbyt przeciwstaw-

na jest aksjologia obu gestów, Senddecki (pozostając w rejestrach Kristevej) zmienia współrzędne przede wszystkim historycznoliterackie, Bąk – przez aspekt zaangażowania – modyfikuje współrzędne społeczne. Jednocześnie sequel w rozumieniu Mackiewicza jest powtórzeniem pozytywnym, wskazującym linię tradycji, dopakowującym do struktury wiersza kolejne napięcia. Pozytywnym aspektem przechwycenia jest etyczna motywacja pracy w „walczącym języku”, ale już sam proces jest dla poety negatywny, ograniczający, obarczający dykcję kosztami reprodukcji „walczących słów”. O ile w pierwszym ujęciu Mackiewicza sequel, jako mówienie Senddeckiego „po raz pierwszy”, jest kategorią osobną, nieprzystającą do *détournement* Bąka, to na pozostałych trzech wymienionych przez krytyka płaszczyznach sequeleczność funkcjonuje u obu poetów w zbliżony sposób. Po języku *a priori* Mackiewicz wskazuje kolejno: sequel jako powtórzenie własnej frazy, powrót do idiomu, sequel jako przywołanie poetyckich patronów, sequel jako narzędzie gry z klasycyzmem i kanonem. O kolejnych poziomach „mówienia językami” w poezji Bąka należy traktować z odwróceniem gradacji: rozpocząć od gier z formą i ze strukturą, prześledzić repetycje innych tradycji, a zakończyć na powrocie poety do własnej mowy.

W paratekście do antologii *O krok od nich* Piotr Sommer wskazywał na wyzyskiwanie konstrukcji bedekerów, instruktaży i wszelkich formuł okolicznościowych, grę z gatunkowością tych normatywnych form wypowiedzi jako na gest mający spajać tak osobne przecież poetyki, jak te, które John Bernard Myers sklasyfikował w obrębie New York School of Poetry (zob. Myers, 1969). Tłumacz wymienia wśród przykładów kultową *Instrukcję obsługi* Johna Ashbery’ego, *Esej o stylu* Franka O’Hary, *Cenotaf* Jamesa Schuylera czy blagujący formułę Kamasutry tytuł tomiku Kennetha Kocha *The Art of Love* (Sommer, 2018, s. 704–705). Zbliżona „skłonność do wykorzystywania formuł »użytkowych«” cechuje wiele wierszy Bąka, w których już sam tytuł sygnalizuje próbę wewnętrznego rozstrojenia pozornie niepoetyckiej formy. W [beep] *Generation* znajdziemy lapidarną, informacyjną miniaturę *News*, wspomniany wcześniej *Polak-katolik pisze donos na człowieka-pizdę* pisany w formule listu-skargi do Ojca Rektora, wreszcie *Litanie do człowieka-pizdy*, skonstruowaną wokół anaforycznych apostrof do tytułowego bohatera, zarazem samplującą liturgiczną formułę spowiedzi powszechnej:

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

(Bąk, 2016, s. 69)

W *Utylizacji* najmocniej z tego konceptu Bąk korzysta w przywołanym już *Hymnie*, bazującym na sequelach z *Hymnu o miłości*. Za to *Bailout* formalnie sam w sobie jest formą instruktażu.

Istotnym elementem hermeneutycznego projektu Mackiewicza jest poszukiwanie w poezji Sendeckiego sequelecznych powtórzeń form i metrum uklasycznionych. Najszerszym gestem to rozwiązanie do poetyk autora *W* wprowadza trylogia *22-Pół-Farsz*. W tym właśnie okresie Mackiewicz upatruje wzmożonego zainteresowania Sendeckiego *Oktostychami* Jarosława Iwaszkiewicza, których formę, po pewnym „przeinaczeniu”, poeta wykorzystuje we własnych quasi-oktostychach. Podobnie postępuje z elegijnością późnych książek autora *Mapy pogody*. We wspomnianych tomach sięga również po formy uklasycznione w tradycji romantycznej, dokonuje sequelecznej redystrybucji struktur usankcjonowanych w poetyckiej polszczyźnie przez Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. W tym klasycyzującym geście Sendeki poszukuje, jak pisze Mackiewicz, ucieczki z „pustyni modernizmu” (Mackiewicz, 2015, s. 117–148).

Młodokrytyczny spór wokół form poetyckiego zaangażowania ugruntował twierdzenie, że polityczność wiersza może zostać pomyślana nie tylko w kategoriach jego treściowej kontestacji społecznych porządków, lecz także za pośrednictwem świadomego powrotu i odkurzenia klasycyzujących metrów i struktur. W świetnym szkicu *Konrad Góra: Życie i forma* o tej zależności pisała Marta Koronkiewicz, która śledziła w wierszach autora *Pokoju widzeń* tak nieoczywiste i skomplikowane formy jak sestyny, pantumy i gazele. Krytyczka konkludowała, „że wybory formalne i wybory światopoglądowe nie są osobne, prawdziwą polityczną pracą wiersza jest sugerowanie, proponowanie i sprawdzanie nowych form, które mogą odpowiadać konkretnym kształtom rzeczywistości” (Koronkiewicz, 2015, s. 26). I choć podobnych zabiegów włączania skomplikowania formalnego w wizję wewnątrzwierszowej rzeczywistości doszukać się można także w utworach Tomasza Pułki, Kamila Brewińskiego, zaangażowanych autorów pokolenia Bąka, których on sam przywołuje w swojej poezji, to autor *Kanady* nie wpisuje się w projekt „formalnego zaangażowania” w ujęciu Koronkiewicz. W pierwszych dwóch tomach rezygnuje z rygorów formalnych, strofy organizowane są dość anarchizmie, jak się zdaje podług wartości rytmicznych, ale nieskodyfikowanych w żaden sposób przez tradycję. Najrozleglejsze poematy tego zbioru łączą wiele zupełnie przeciwnych strukturalnie strof, wydają się całkowicie wyzwolone z klasycystycznych zobowiązań. *Utylizacja* przynosi już pewne uporządkowanie struktur, choć wciąż nie możemy mówić o realizacji tradycyjnych metrów. We wspomnianych wcześniej quasi-erotykach dominującą formą pozostaje dystych, co wzmacnia elegijność tych konfesji. W tym zbiorze częściej pojawiają się

także bliźniaczo skonstruowane strofy w obrębie konkretnych utworów, sąsiadują z sobą podobne struktury, liczba wersów w następujących po sobie sekwencjach pozostaje równa. Wciąż jednak unika Bąk form jednoznacznie tradycyjnych, zarówno tych wyrafinowanych, o których pisała Koronkiewicz, jak i tych bardziej powszechnych, po które sięgał Sendeki. Zatem seque-liczność formalna realizuje się w poezji Bąka jedynie w zakresie powtórzeń form użytkowych, nie zaś samplowania tradycyjnych form poetyckich.

Kolejne z proponowanych przez Mackiewicza wcieleń seque-liczności dotyczy intertekstualnych odwołań do literackich tradycji, hołdów składanych w ten sposób autorom, których języki wpłynęły na poetyki Sendeki. Rozpisanie takiej konstelacji źródeł w wierszach Bąka ułatwia mapa tradycji umieszczona w treści tomu i na okładce *Bailoutu*. O kilku admiracjach, które się tam pojawiają, wspomina już przyczynkowo w niniejszym szkicu (Sosnowski, Foks, Sendeki, Góra, Pułka), inne stanowiły klucz do określenia politycznego wymiaru *détournement* (Krynicky, Barańczak). Część z nich jest dość oczywista, gdy weźmiemy pod uwagę, jak silnym patronatem objęły pokolenie Bąka języki Miłosza Biedrzyckiego czy Mariusza Grzebalskiego, inne realizują się w dykcji poety raczej na zasadzie zbliżeń światopoglądowych niż samego warsztatu, by wymienić lewicujących Tuwima, Broniewskiego i Ważyka. Zdarza się, że autor *Kanady* sampluje gotowe formuły przechwycone od swoich patronów, jak w przypadku Pułkowej frazy „językami mówić będę”. Podobnie w cytowanym wcześniej wierszu z *Utylizacji*, gdzie podmiot daje świadectwo „czytania wierszy Pułki”. W jednym ze swoich najistotniejszych poematów, *Blendzie* z tomu *Zespół szkół*, Pułka pisał:

– moje oczy widzą codzienne umieranie

jeszcze pojedynczego ciała, bo jeszcze
się mieszczę w tej warunkującej rozstanie
powłoce z papieru zwilżonego śliną.

(Pułka, 2017, s. 182)

Bąk sampluje kluczową frazę i umieszcza ją w nowej konstelacji, a przy okazji krytycznie odwołuje się do zabiegu izolacji zaimka zwrotnego w oryginale:

Na to składa się cała gramatyka darmowego języka –
samotne „się” trwa w tej warunkującej rozstanie,
[...]

(Bąk, 2018, s. 27)

Innym razem sequel realizuje się raczej w zbliżeniu lingwistycznym, pewnym lirycznym napięciu, właściwym patronackiej dykcji zakorzenionej już w tradycjach poetyckich ostatnich dekad. Niczym w *Tomaszów jest jak hand job*, który zdaje się bazować na podobnym dandysowskim estetyzmie, co wczesne kawałki Sosnowskiego z *Życia na Korei* i *Sezonu na helu*, przełamuje jednak wyrafinowaną pracę w języku wulgaryzmem w wygłosie:

Mamy bowiem w dyplomach coś z analityków
i przewag rzeczywistości nad fikcją
dopatrujemy się w rozkładzie prawdopodobieństw,
a nie w zachodach słońca, choć te
nad tomaszowską riwierą również bywają urocze.

I nawet nie próbujemy wyobrażać sobie innych,
nauczeni doświadczeniem, że wszystko chuj.

(Bąk, 2016, s. 9–10)

Sequel w poezji Bąka może być nie tylko przechwyceniem gotowej formuły czy adaptacją pewnego nastroju lirycznego, lecz także pretekstem tytularnym, jak w przypadku sygnalizowanego w tytułach blagowania form użytkowych. *Kot w wynajętym mieszkaniu* (Bąk, 2018, s. 30) bazuje na wiadomym wierszu Wisławy Szymborskiej, choć w żadnym aspekcie – prócz tytułu i zwierzęcego bohatera – nie zbliża się do pierwowzoru. W tym reje-strze pojawia się także mnóstwo odniesień muzycznych. *Ain't No Punchline When She's Gone* (Bąk, 2018, s. 16) nawiązuje oczywiście do kultowej ballady The Cream. W *Space Oddity, czyli Ostatni zajazd na kontynencie europejskim* (Bąk, 2018, s. 36–38) poeta jednocześnie sampluje utwór Davida Bowiego i podtytuł naszej epopei narodowej. Tym razem jednak dokonuje przechwycenia formuł oryginału, a w pewnych sekwencjach zbliża się nawet do jego rytmu:

Ground Control to Major Tom,
Ground Control to Major Tom,
nie mamy dobrych wiadomości,
trzeci raz okrążasz jej blok.

(Bąk, 2018, s. 36)

Za pomocą tych samych narzędzi sequelizacji Bąk tworzy covery poematów Allena Ginsberga. I właśnie admiracja tradycji bitnika wydaje się najciekawiej rozegranym sequelem patronackim poety. Autor *Pull My Daisy* pojawia się już w wierszu tytułowym z drugiego tomu, tutaj w roli cichego patrona pokolenia [beep], na co wskazuje samo foniczne zbliżenie nazw generacji [beep] i Beat.

Licealistki w powyciąganych swetrach
streszczają *Skowyt* w zaułkach internetu,
kiełki rzodkiewki w razowych bułkach
symbolizują nasienie poety.

Allen Ginsberg w przebraniu
Mikołaja robi „ho, ho, howl”,
w jego worze dopłaty z UE
do koszulek redisbad.

(Bąk, 2016, s. 46)

W przejmującym *Aleppo*, wydającym się apostrofą-teodyceą skierowaną do Boga, który odwraca oczy od krwi spływającej po gruzach stolicy Syrii, Bąk coveruje sekwencje z trzeciej części *Skowytu*, w oryginale kierowane do adresata poematu – Carla Solomona, przyjaciela Ginsberga, którego ten poznał w poczekalni oddziału nowojorskiego szpitala dla obłąkanych.

Carl Solomon! I'm with you in Rockland
where you're madder than I am
I'm with you in Rockland
where you must feel very strange
I'm with you in Rockland
where you imitate the shade of my mother
I'm with you in Rockland
where you've murdered your twelve secretaries

(Ginsberg, 2009, s. 140)

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie mrok topi twój samochód,
gdzie krótki błysk reflektorów
musi służyć za strefę komfortu.

Jestem z tobą w Aleppo,
gdzie chciałbyś zasnąć tak bardzo, że
o twojej potrzebie snu mówią nasze media,
nieprzerwanie od przeszło czterech lat.

(Bąk, 2018, s. 54)

Zatem wraz z sekwencjami oryginału Bąk przechwytuje aspekt polityczności języków Amerykanina. Choć sequel zaprzęga tę polityczność w zupełnie inną służbę, to w kontekście pacyfistycznego wydzwisku *Aleppo* nie sposób zapomnieć o wymiarze społecznej aktywności Ginsberga i jego zaangażowaniu w ruch hippisowski. Bąk całkowicie porzuca metrum oryginału, rozpisuje stychiczność pierwowzoru na strofy, można więc zaryzykować stwierdzenie, że formuła „I'm with you...” funkcjonuje tutaj

nie tylko jako intertekstualny ideolog, ale przede wszystkim jako formuła destylująca substancję nie tyle języków Ginsberga, ile kontekstów politycznej kontestacji, z którymi wiąże się kulturowy przebieg postumentu bitnika i jego najpopularniejszego poematu. W *Utylizacji*, tuż po *Aleppo*, Bąk zamieszcza drugi cover z autora *Kadyszu*. W *Tomaszów Vortex Sutra* poddaje sequelizacji antywojenną litanię z tomu *Planet News*, przedrukowaną w rozszerzonej formie w zbiorze *The Fall of America*, zatytułowaną *Wichita Vortex Sutra*. Podobnie jak w *Aleppo*, znów mamy zerwanie z formalną i melodyczną linią oryginału, Bąk rezygnuje z licznych pauz w nagłosach kolejnych wersów. Następuje natomiast zbliżenie do poetyckich obrazów kreowanych przez podmiot pierwotnego wzoru.

I'm an old man now, and a lonesome man in Kansas
but not afraid
to speak my lonesomeness in a car,
because not only my lonesomeness
it's Ours, all over America,
O tender fellows -
& spoken lonesomeness is Prophecy
in the moon 100 years ago or in
the middle of Kansas now.
(Ginsberg, 2009, s. 413)

Nie jestem już takim podlotkiem,
samotny facet w Tomaszowie Mazowieckim,
ale nie boję się nic a nic
opowiadać samotności w japońskim szrocie.
Bo to nie tylko moja samotność,
współdzielimy ją przez całą Polskę,
moi umiłowani i wierni nad wyraz,
wypowiedziana samotność to prorocstwo!
W odwiecznym blasku lamp drogi S8,
gdzieś na rubieżach Ziemi Łódzkiej.

(Bąk, 2018, s. 56)

Tym razem Bąk nie przechwytuje gotowej formuły, tworzy raczej bardzo rozluźniony formalnie i leksykalnie quasi-przekład, liberalną adaptację. O ile w *Aleppo* posłużył się samym kulturowym pomnikiem Ginsberga w celu przechwycenia pacyfistycznej postawy całego projektu zaangażowania Amerykanina i włączenia tego projektu do własnego antywojennego manifestu jako duchowego patronatu, o tyle w *Tomaszów Vortex Sutra* posiłkuje się najmocniejszym poetyckim sprzeciwem Ginsberga wobec amerykańskiej interwencji w Wietnamie, by stworzyć bardzo prywatne, konfesyjne wypowiedzenie wojny samotności. Tym

gestem Bąk w jednym utworze łączy dwie – zdaniem Łukasza Żurka (2018) – najważniejsze liryczne narracje tomu: tę o końcu miłości i tę o końcu świata/światów. Koncept zastosowany przez Ginsberga zakłada ciągłe ścieranie się sielankowych krajobrazów Kansas z urywkami prasowych newsów traktujących o eskalacji konfliktu zbrojnego. W „spolszczeniu” Bąk podąża tym tropem, naturalnie Heartland zostaje zastąpione rodzinnym Tomaszowem, a zamiast Wietnamu i marines pojawia się Nangar Chel i trep z WKU. W szkicu *The Last Antiwar Poem* Rolf Potts pisze, że Ginsberg dąży w swoim poemacie do odzyskania języka, wyłuskania prawdy ze zgiełku zmanipulowanych informacji (Potts, 2006). Wybór Bąka nie może dziwić – formule proponowanej przez Potts’a niezwykle blisko do debordiańskiego *détournement*.

Schizoanaliza kolektywu

Ostatni poziom sekwelizacji, który Mackiewicz przypisuje poetykom Sendeckiego, dotyczy powtarzania własnych fraz i idiomów, co skutkowałoby programowaniem kolistej, hermeneutycznej lektury, podążającej śladem ech i powidoków fraz już wcześniej wypowiedzianych i zapisanych. Podobną linię śledzenia powtórzeń w języku poetyckim Pułki proponował Kaczmarek w posłowie do *Wybiegania z raju*, tomu wierszy zebranych tragicznie zmarłego poety. Wystarczy wspomnieć kilkakrotnie powtarzane po Pułce „będę mówił językami”, figury „serwetki Laffera”, „nie-widzialnej ręki rynku” czy otwierającą *Utylizację* autotematyczną formułę „zdefragmentować się w nowe”, która pojawia się również w *Bailoucie*, by zauważyć, że podobny mechanizm sekwelizacji własnego głosu stanowi istotny element poetyk Bąka. Gest ten nasila się szczególnie w *Utylizacji*, o czym wspominał w swoim szkicu Żurek (2018). Wcześniej Paulina Chorzewska w recenzji dla „Małego Formatu” określała ten mechanizm zapętlaniem najistotniejszych figur i motywów poprzednich tomów, dążącym do zrewidowania własnego poetyckiego przedstawienia podmiotu (Chorzewska, 2018). Oczywiście z jednej strony chodzi o pocie o rozliczenie się z pomysłami z poprzednich książek, być może o przewartościowanie pewnych wyborów czy też nadbudowanie niedomkniętych tematów. Z drugiej to także bardzo wyraźny gest emancypacji własnego języka do formy ekspansywnej tradycji poetyckiej. I nie ma w tym żadnej przesady czy buńczuczności, jedynie wysoka świadomość własnego miejsca w polu.

Oprócz recyklingowej wartości powtórzeń własnych idiomów Żurek zauważa również silny związek między tą synchronizacją głosów a próbą wykreowania podmiotu, na którego mowę wpływałby jego zaburzony stan psychofizyczny, traktowany w dodatku jako „produkt określonego kontekstu ekonomiczno-polityczno-kulturowego” (Żurek, 2018). W przywołanym przez

warszawskiego krytyka wierszu *Schizofrenia synchroniczna* Bąk jasno określa (czy też nazywa) ten podmiot, a właściwie dwugłosową instancję.

Połączyłem kropki, których nie powinienem
i dostałem za to receptę na zolaxę,
której nie zrealizowałem, choć powinienem,
tylko dlatego, że nie było jej w aptece,
a bardzo ucieszyłaby mnie jej obecność.

Już wiesz.
Jeżeli coś się z tego urodziło,
nazywam to kolektywem schizofrenicznym
i właśnie o to mi w tym chodzi.
Czy byłaś kiedyś częścią kolektywu schizofrenicznego?
(Bąk, 2018, s. 25)

Obok będącej objawem schizofrenii synchroniczności, wymieniającej przez Żurka jako kategorię wiążącą w *Utylizacji* dwa główne tematy, dwa głosy, dwie części książki, za kolejny z objawów tegoż zespołu psychofizycznego, który również można powiązać z metodą powtarzania własnego głosu, uznaje się echolalię. Podobna maniera konstruowania lirycznej narracji za pomocą mowy echolalicznej przez lata organizowała idiom poetycki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Autor *Peregrynarza*, choć stroniący od wywiadów i wypowiedzi okołopoetyckich, nigdy nie odżegnywał się od faktu, że dostrojenie dykcji w jego wierszach do mowy schizofrenika pełni funkcję biograficznego uwierzytelnienia wiersza. Podobnie w poezji Bąka, który w rozmowie z Moniką Glosowicz i Dawidem Kujawą (do tej rozmowy zresztą Żurek odsyła w swoim tekście) przyznał, że gdy pracował nad drugą książką, zdiagnozowano u niego zespół paranoidalny (Bąk, Glosowicz, Kujawa, 2016). Zatem sequeliczność we frazie autora *Bailoutu* intertekstualnie nadpisuje współrzędne historycznoliterackie, ale nie tylko; rozbicie podmiotu na kolektyw schizofreniczny pełni również funkcję autobiograficzną.

W dwutomowym traktacie *Kapitalizm i schizofrenia* podejmującym brawurową krytykę idealistycznie zorientowanej psychoanalizy Freuda, jednocześnie postulującym program psychiatrii materialistycznej, Gilles Deleuze i Félix Guattari utrzymują, że w obliczu maszynowego powiązania jednostek uczestniczących w spektakularnym procesie produkcji pragnącej schizofrenia przestaje być kwestią wewnątrzpsychicznego „ja”, a staje się psychozą całej formacji społecznej sztucznie oddzielonej od libidinalnego aspektu produkcji popędów; dolegliwością formacji maszyn pragnących poddanych represji w przestrzeni produkcji społecznej, niezdolnych do odróżnienia czynników produkcji

od własnych części (Deleuze, Guattari, 2017, s. 27–42). Echolalia, którą zresztą za Gaëtanem Gatianem de Clérambaultem autorzy *Anty-Edypa* wskazują jako jeden z objawów obłądzenia (Deleuze, Guattari, 2017, s. 27), w wierszach Bąka symptomatycznie ujawnia się w powtarzaniu figur i fraz związanych z programem krytyki neoliberalnej ekonomii („serwetka Laffera”, „niewidzialna ręka rynku”). Zatem i autorowi *Kanady* przyświeca przekonanie, że schizofrenia nie jest, jak twierdził Clérambault, następstwem intoksykacji wewnętrznej „ja” jednostki, a wynikiem autorytarnego zawłaszczania pola produkcji społecznej przez kapitalistyczny spektakl. Schizofrenia w ujęciu Deleuze’a i Guattariego przestaje być sprawą „ja” również ze względu na wszechłączliwość maszyn pragnących: „są maszynami binarnymi, podlegają zasadzie binarnej bądź regule asocjacyjnej: stale jakaś maszyna podłączona jest do drugiej. Synteza wytwórcza, produkcja produkcji, przybiera formę łączącą: »oraz«, »a następnie«... Zawsze istnieje jakaś maszyna produkująca przepływ oraz inna, podłączona do niej, która działa, przecinając i pobierając przepływ (piers-usta). Ponieważ druga maszyna, podobnie jak pierwsza, podłączona jest z kolei do innej, która dokonuje cięcia i pobrania, seria binarna jest linearna we wszystkich kierunkach” (Deleuze, Guattari, 2017, s. 9). W echolaliach Bąka podłączone są dwie maszyny dwóch głosów rozszczępionego podmiotu, powtarzające, a zarazem dopowiadające po sobie bliźniacze frazy. W przytoczonej wcześniej *Schizofrenii synchronicznej* „ja” podmiotu inkluzyjnie zaprasza do kolektywu pewne „ty”: „Czy byłaś kiedyś częścią kolektywu schizofrenicznego?”. Zdaniem Skurtysa w tej przestrzeni „prywatne i polityczne zaczyna funkcjonować równolegle” (Skurtys, 2020, s. 159).

Ścisła synchronia organizuje niemal wszystkie aspekty projektu poetyckiego Tomasza Bąka, i to mimo wielu sekwencji radykalnie anarchistycznych, zrywających z kolektywnością, kontestacyjnie podważających, czy wręcz prześmiewających, wartość funkcjonujących w naszym społeczeństwie wspólnotowości. Wszechłączliwość spaja również płaszczyzny „mówienia językami” tej poezji. Debordiańskie *détournement* wypływa z krytycznej analizy mechanizmów rządzących spektaklem, a ze świadomego uczestnictwa w nim wyłania się psychofizycznie naznaczony podmiot, którego schizofreniczność buduje mowę pełną echolalii i powtórzeń. Sequeleczność, również na powtórzeniach ugruntowana, pozwala autorowi na niezwykle świadome sytuowanie się w konstelacji tradycji, które dzięki konsekwentnemu pracowaniu (nowa nowofalowość) wspierają gest przechwytywania języków, a to dzięki niemu Bąkowa interseksualność nadpisuje współrzędne historyczne i społeczne. Żadna figura i kategoria trójkąta: *détournement* – sequel – kolektyw, nie stoi osobno, wspólnie działają niczym dobrze naoliwione tryby kom-

pletnej maszyny poetyckiej. Ta konsekwencja Bąka czyni go jednym z najbardziej usystematyzowanych młodopoezyckich głosów we współczesnym polu, a komplementarność poetyki koreluje w projekcie tego autora z wysoką świadomością zaangażowania, zarówno w społeczno-polityczną misję młodej liryki, jak i w powinność reanimacji przeszłych tradycji.

Bibliografia

- Bąk Tomasz, 2012: *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.
- Bąk Tomasz, Glosowicz Monika, Kujawa Dawid, 2016: *To nie jest kolejna rozmowa dla oswojonych*. „artPapier”, nr 3 (291). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=296&artykul=5372> [dostęp: 23.08.2020].
- Chorzewska Paulina, 2018: *Utylizacja słowa na M. do formy wierszowej*. „Mały Format”, nr 4. <http://malyformat.com/2018/04/utyliczacja-slowa-m-formy-wierszowej/> [dostęp: 23.08.2020].
- Debord Guy, 2016: *Spółczesność spektaklu; oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył Mateusz Kwaterko. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, 2017: *Anty-Edyp*. Przeł. Tomasz Kaszubski. [Gilles Deleuze: *Kapitalizm i schizofrenia*. T. 1]. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Ginsberg Allen, 2009: *Collected Poems*. Penguin, London.
- Kaczmarek Paweł, 2017: *Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasz Pułki*. W: Tomasz Pułka: *Wybieganie z raju. 2006–2012*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie, s. 397–408.
- Kaczmarek Paweł, 2018a: *Jaśnierynek. (Spóźnione) uwagi o „[beep] Generation” Tomasza Bąka*. W: Idem: *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław, s. 150–159.
- Kaczmarek Paweł, 2018b: *Z czułością łasicokondy*. W: Idem: *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław, s. 191–206.
- Kałuża Anna, 2016: *Przechwylenia*. „Dwutygodnik”, nr 181. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6462-przechwylenia.html> [dostęp: 20.08.2020].

- Koronkiewicz Marta, 2015: *Konrad Góra: Życie i forma*. „artPapier”, nr 17 (281). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138> [dostęp: 22.08.2020].
- Kristeva Julia, 2017: *Séméiotiké. Studia z zakresu semanalizy*. Z francuskiego przeł. Tomasz Stróżyński. Fundacja Terytoria Książki-Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Kujawa Dawid, 2015: *Gdzie ma się schować takie życie? (Andrzej Sosnowski: „Dom ran”)*. „artPapier”, nr 19 (283). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=286&artykul=5189> [dostęp: 20.08.2020].
- Mackiewicz Paweł, 2015: *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań.
- Myers John Bernard, 1969: *The Poets of the New York School*. The University of Pennsylvania, New York.
- Orliński Marcin, 2008: *Pomiędzy kamienicą a światem zewnętrznym*. „Twórczość”, nr 1, s. 92–93.
- Orska Joanna, 2013: *Obywatel poeta*. W: Eadem: *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*. Wydawnictwo EMG, Kraków, s. 241–298.
- Potts Rolf, 2006: *The Last Antiwar Poem*. The Nation. 14.11.2006. <https://www.thenation.com/article/archive/last-antiwar-poem/> [dostęp: 23.08.2020].
- Pułka Tomasz, 2017: *Wybieganie z rajy. 2006–2012*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Senddecki Marcin, 2012: *Błam 1985–2011*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Skurtys Jakub, 2020: *Kolektyw schizofreniczny*. W: Idem: *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław, s. 149–159.
- Sommer Piotr, 2018: *Z tej i z tamtej strony okna. (Pewnej pracowni na Manhattanie)*. W: Idem: *O krok od nich*. Karakter, Kraków, s. 695–727.
- Żurek Łukasz, 2018: *Schizofrenia zabiera mnie do domu*. „Dwutygodnik”, nr 6 (239). <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7878-schizofrenia-zabiera-mnie-do-domu.html> [dostęp: 23.08.2020].