



**Śląskie Studia Polonistyczne**  
**2021, nr 2 (18)**

Rozprawy i artykuły

**MURY**

Karolina Pawlik  
Tina Kanagaratnam  
Dorota Kołodziej  
Krzysztof M. Maj  
Jerzy Franczak  
Marta Rakoczy  
Marta Brzezińska-Pająk

Prezentacje

**TOMASZ BĄK**

# **Śląskie Studia Polonistyczne**

**2021, nr 2 (18)**

## **Rada Naukowa**

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)  
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)  
Maria Delaperrière (INALCO Paris)  
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Jens Herlth (Universität Freiburg)  
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa (Moskwa, Rosja)  
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)  
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Leonard Neuger (Stockholms universitet)  
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)  
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
François Rosset (Université de Lausanne)  
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)  
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
Marek Tomaszewski (INALCO Paris)  
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

## **Zespół Redakcyjny**

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ  
(anna.kaluza@us.edu.pl)  
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian  
(marta.baron@us.edu.pl)  
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)  
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Barłowska, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa;  
dr Michał Hanczakowski (Uniwersytet Palackiego w Ołomuńcu, Czechy)

Redaktorki naukowe działu *Mury*  
Marta Baron-Milian, Anna Kałuża

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje* o Tomaszu Bąku  
Anna Kałuża

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku  
na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji  
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Oficjalna strona internetowa czasopisma:  
<https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

## Spis treści

### Rozprawy i artykuły

#### Mury

Karolina Pawlik What a Difference a Brick Makes? Transitions of Memory and Shanghai *Shikumen* Walls

Tina Kanagaratnam Bricks in the Shanghai Landscape: Revealing the City's Shifting Identities

Dorota Kołodziej *Intra et extra muros* – figura murów i (ze)wnętrza w twórczości Witolda Wirpszy

Krzysztof M. Maj Gdzie się kończy otwarty świat? O granicach grywalnej rzeczywistości

Jerzy Franczak „Dead-wall reveries”. Przypadek kopisty z Wall Street

Marta Rakoczy Przepisywanie pamięci. Performansy piśmienne na murach Stoczni Gdańskiej

Marta Brzezińska-Pająk Upadek muru berlińskiego w wybranych filmach fabularnych i dokumentalnych – od medialnej gorączki po perspektywę symbolicznego pośrednika

#### Prezentacje

#### Tomasz Bąk

Zważyć stratę. Z Tomaszem Bąkiem rozmawia Zuzanna Sala

Tomasz Bąk Wiersze

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

Agnieszka Budnik Tomasz Bąk. Jego nagrody

Michał Trusewicz Odblokować alternatywną przyszłość. Performatywna poezja Tomasza Bąka

#### Varia

Michał Sowiński The Accursed Economy of Literature

Tomasz Kamusella Yiddish, or Jewish German?

The Holocaust, the Goethe-Institut, and Germany's Neglected Obligation to Peace and the Common European Cultural Heritage

**Marta Koronkiewicz** Żeby było normalnie.

W jaki sposób początek opowieści o trzydziestoleciu  
literatury najnowszej wyznacza jej koniec

## Table of Contents

### Essays and Articles

#### Walls

- Karolina Pawlik What a Difference a Brick Makes? Transitions of Memory and Shanghai *Shikumen* Walls
- Tina Kanagaratnam Bricks in the Shanghai Landscape: Revealing the City's Shifting Identities
- Dorota Kołodziej *Intra et extra muros* – the Figure of Walls and of the Inside and the Outside in the Poetry of Witold Wirpsza
- Krzysztof M. Maj Where Does the Open World End? On the Borders of Playable Reality
- Jerzy Franczak “Dead-wall reveries”: The Case of a Wall Street Scrivener
- Marta Rakoczy Rewriting Memory: Written Performances on the Walls of the Gdańsk Shipyard
- Marta Brzezińska-Pająk The Fall of the Berlin Wall in Selected Feature Films and Documentaries – from Media Fever to the Perspective of a Symbolic Intermediary

### Presentations

#### Tomasz Bąk

- Weighing the Loss: Zuzanna Sala Talks with Tomasz Bąk
- Tomasz Bąk Poems
- Oskar Meller “Speaking in Tongues”: *Détournement* and Sequelization, or Tomasz Bąk's Poetic Language(s)
- Agnieszka Budnik Tomasz Bąk's Literary Awards
- Michał Trusewicz Unblocking the Alternative Future: Tomasz Bąk's Performative Poetry

#### Varia

- Michał Sowiński The Accursed Economy of Literature
- Tomasz Kamusella Yiddish, or Jewish German? The Holocaust, the Goethe-Institut, and Germany's Neglected Obligation to Peace and the Common European Cultural Heritage

**Marta Koronkiewicz** Visions of Normality:

On How the Beginning of the Story about the 30 Years  
of Contemporary Literature Determines Its End

Rozprawy i artykuły

**Mury**







## What a Difference a Brick Makes?

### Transitions of Memory and Shanghai *Shikumen* Walls

**Abstract:** This essay is intended as an appreciation of an overlooked element of Chinese material culture: discarded blue bricks from demolished *shikumen* houses in Shanghai. It contemplates the concept and materiality of a wall from a unique perspective, combining insights from Chinese architecture history and scholarly tradition of appreciating stones. Combining scientific and poetic approaches, the author argues that these bricks can be contemplated analogically to ink landscape paintings and famous Dali dreamstones. The author uses these clay objects as a starting point to reflect on the rapid transformation of Chinese cities and complex relationship between enduring tradition and ongoing modernization.

**Keywords:** brick, Shanghai, ink painting, dreamstone, longtang

Wall in China can and usually is associated with division, centralization, symmetry, nationalism, and reinforced confinement of individuals and whole communities. Indeed, throughout the Chinese history, walls marked the occupied territories, as well as embodied hierarchies and certain systems of value. They facilitated defense, along with control of movement and inhabitation. Both city and home walls differentiated between the outer and the inner, marking strict horizontal and vertical boundaries and sociological differences in allegiance, subjecthood, locality, gender and wealth (Hay 1997, 12-13). To some extent different forms of material or conceptual walls were intended to distinguish China's peoples and settlements from their less settled, and supposedly less literate neighbors (Hay 1997, 11). There is, however, a complementary quality to potential segregation or oppression imposed by a wall (including a screen wall) – the one of protection and unity. Walls separate, but also embrace, and, as such, can mark or even enable shared spaces of intimacy and belonging, as well as precious and vibrant life. Wall – if only it allows transgression – does not have to be hostile. It can be beautiful too, if only approached with a mind open to being surprised and a caring heart.

This text is intended as an appreciation of an overlooked element of Chinese material culture. It is something of a thought experiment conducted in tribute to the vanishing brick walls

of historical neighborhoods in Shanghai. John Hay observed that China has a history of approximately 2500 years of wall-building and, until 1949, the country was a landscape of walled towns (Hay 1997, 11–12). According to Shan Man, importance of the wall in the Chinese context is such that its very relation with built-scape is quite unique: “Walls are becoming architecture within buildings being reduced to attachments of the walls” (Shan 2018, 296). Furthermore, the scholar points to the fact that “From the country to the home, “wall” shaped the space form in different scales as isomorphic relations” (Shan 2018, 295) and goes as far as to conclude that “the status of the wall in Chinese space cannot be replaced. Without the wall, the Chinese space will no longer exist” (Shan 2018, 298). Such conclusion makes Julia Lovell’s remark that “A twentieth century of revolutions, wars and Communism has turned hundreds of miles of Chinese walls into just so much rubble” (Lovell 2007, 31) particularly notable.

Nowadays, old walls of Shanghai vanish in several ways. Firstly, they keep disappearing most literally and irreversibly due to the demolitions of old neighborhoods of the modernizing city, which reimagines its identity and seeks more profitable urban layouts. Secondly, common rather superficial renovation projects, implying essentially merely a facelift of the façades, often make the factual historical wall disappear underneath multiple layers of harmful paint, thick layers of concrete or various faux brick wall coverings. Thirdly, it happens that historical brick houses are demolished and replaced with concrete walls imitating the original appearance of the lane but with the use of new materials and technologies. The intention is usually to preserve the look (often referred to as “historic appearance” of a building) and frequently apply texture similar to the original brick wall – yet no careful eye can be fooled by lines too straight even for contemporary mass produced bricks, not to mention nineteenth century ones. So, interestingly, brick walls vanish, but, at the same time, patterns evoking them have become over the past years a favorite design motif, both in the interiors (for instance in the shopping malls, big and small restaurants, or hotels duplicating “old Shanghai”) and in the streets. Somewhat ironically, walls surrounding construction sites (many of which had emerged in the location of demolished longtangs) are often covered with faux brick panels or painted over with *shikumen* motives.<sup>1</sup> While historic walls are not being comprehensively protected, patterns evoking blue and red bricks of pre-1949 Shanghai, distributed across the city and in designs, seem a favorite when it comes to

<sup>1</sup> *Shikumen* – traditional Shanghainese architectural style combining Western and Chinese elements that first appeared in the 1860s.

evoking the aura of Shanghai culture and past, both for commercial and heritage promotion purposes.

In this concise paper, I cannot engage into a complex analysis of the unique way of life and layered historical legacy, which old brick walls used to embrace. Neither can I discuss in detail the curated shift in perception and meaning of this architectural heritage, which seems to be increasingly associated with the Revolution in the recent years.<sup>2</sup> I am instead animated by the puzzling tension between the demolitions, which are perceived by the authorities as natural and unavoidable in the Chinese urban context, and the emergence of such extraordinary hybrid structures as, for instance, a giant *shikumen* archway erected in one of the crossroads in Jiading, which combines visual features of traditional *pailou* archway and *shikumen* architecture. In the present text, I intend to turn towards the materiality of the old walls and contemplate their unique captivating beauty in a situation when new walls in the city are built using completely different materials, and often get covered with vertical gardens or slogans praising either the city or Chinese socialism. Thus, this essay results from an approach similar to the one pursued in Chinese literati tradition, where unusual rocks and roots can be brought into the study, become provocations for thought, and be shared and enjoyed together with friends with mutual interests and common sensitivity. Some of the famous Chinese literati of the past knew how to be friends with stones and, at times, even wrote poems for them.<sup>3</sup> At some point in my life I got into the habit of befriending discarded bricks, which I have been occasionally bringing back from my solitary walks in the disrupted urban surroundings. In my semi-hermitage in a lane attic, they have helped me to escape the big city buzz and flex thoughts, and, over time, overgrew with meanings, poems and memories.

In May 2018, I impulsively collected over a dozen of Chinese blue bricks from one of the demolition sites along Xinzha Road Shanghai (Photos 1 and 2), where historic neighborhoods had been demolished.<sup>4</sup> Wooden elements had already been sorted out for recycling, complete bricks were removed for repurposing, and imperfect bricks remained in the site, gradually overgrowing with precipitous plants.

2 According to Yang Jian “Shanghai has preserved a total of 612 historic sites related to the revolutionary campaigns between 1919 and 1949. They include 497 former sites of key Party and government bodies as well as 115 memorial venues” (Yang 2021).

3 In 826, Bai Juyi wrote a famous poem *A Pair of Rocks*.

4 “Blue bricks” is the conventional translation of 青砖. In Old Chinese 青 can mean blue, green, black and the shades in between.

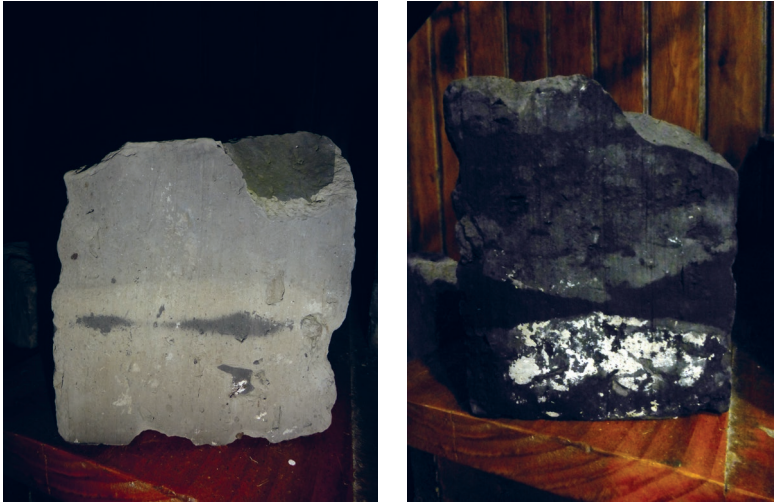


Photos 1 and 2. Discarded old bricks in a demolition site along Xinzha Road.

Attracted by the rich texture of these bricks and their distinct hues, I took several pieces home, washed them, and, to my great surprise, realized that they can be so much more than just wall fragments once the scale changes. Especially when placed on a carved wooden stand, they easily become clay objects in their own right. Moreover, depending on the light and perspective, irregular shades of blueish gray and black, occurring accidentally in the brick burning process, can unexpectedly evoke wrinkled surface of the lake, or rocks after the snow has melted, or a mossy path in the old temple. Equally unintentional residues of white paint or mortar can enhance the effect by creating an impression that a white dot is, in fact, a full moon above the hill, whereas an irregular white line can be easily reimagined as one of the renowned scholar's rocks against gloomy skies. In artificial light, glowing silica dust adds unique visual effect reminiscent of snowflakes or twinkling stars. Blue bricks, which ended up in the rubble next to the red ones, displayed additional visual effects reminding me of red soil or orange streaks of the setting sun. I went back to the demolition site and realized that many, though not all of the remaining bricks, could in a similar manner evoke most exquisite landscapes, including avalanches, islands shrouded in fog, karst mountains, caves and cliffs, forgotten towns, shorelines and glacial valleys, or night skies above snow covered hills. Some of these bricks evoke associations with more classical ink paintings, some incite associations with contemporary ink paintings, such as ones by Gao Xingjian.<sup>5</sup> Therefore, even though these bricks can certainly be studied in a historical or critical manner

<sup>5</sup> For instance: Gao Xingjian, *Lumière*, 2015; Gao Xingjian 高行健 *On the Shore (Sur la rive)* 此岸, 2016; Gao Xingjian 高行健, *Moonlight (Au Clair de la Lune)*, 2014.

as remnants of modernization and rapid urban transformation in contemporary China, I ended up following a very different and somewhat poetic trajectory, putting these sparkling iridescent fairylands in context of Chinese tradition of philosophical and aesthetic rock appreciation, pursuing striking correspondences between these bricks and China's famous dreamstones from Dali in Yunnan Province.



Photos 3 and 4. Two brick landscapes reminiscent of landscapes painted with brush and ink.

Dali dreamstones are also known as natural stone paintings (*shihua* 石画). They are slices of polished marble in which striations of mineral deposits resulted in “veins” of color reminiscent of landscapes painted in China using brush and ink. Like ink scroll landscape paintings, they can be accompanied by poetic calligraphies on the stone. Either encrusted in pieces of furniture or framed like paintings and decorative screens, they have been appreciated in China since Tang dynasty (618–907) as works of art (Schneible 2011, 2). The parallel between unintended inky landscape in dreamstones and bricks in my collection is striking (Photos 3 and 4) but the similarities go far beyond the visual resemblance. Indeed, both brick and marble can remain merely construction material or – as it turns out – can be appreciated for their aesthetic qualities. Furthermore, both natural stone paintings and “brick paintings” I am collecting involve contemplation of an inky landscape without the name of the artist attached. Perhaps the most prominent analogy concerns the very process of revealing the inky landscape. Stone paintings are “buried” high and deep in the mountains, and cannot be revealed without an intervention into the natural site. Brick paintings are “concealed” in the old brick walls and cannot be retrieved without

a demolition. Both require a unique combination of certain visual competence and luck, both equally indispensable to succeed. The accidental process which leads to emergence of “ink landscapes” in both cases does not involve any intent whatsoever for these landscapes to be viewed by anyone, and yet the landscape is revealed. In case of the dreamstones, seasoned professionals, known as revealers, study the outside skin of the marble slabs and decide how to cut off the stone to obtain a piece of perfect beauty. In case of the bricks, construction workers destroyed the walls and then I acted as a “revealer” of a kind, walking carefully through the site and taking time to “discover a landscape” – decide whether it is indeed there, repeatedly seen in a certain discarded brick. Ideally, dreamstones should not be enhanced or alternated, only cut and polished – therefore, I did not manipulate the landscapes in the bricks either. I only decided which side(s) of the bricks disclosed a landscape to me, and which perspective was most interesting for a display (Photo 5 and Photo 6).



Photo 5. Brick displayed on a wooden stand.



Photo 6. Four bricks reveal to an attentive viewer views of four mountains, which may bring to mind famous Guilin scenery.

However, certain essential differences between dreamstones and inky bricks can be noticed as well. Bricks have a very different relation with time, as well as a very different appeal from rock and

stone. Of course, the latter are a product of nature and geology and are cold and in some way distant. Intuitive talent of dream-stone revealers merely complements geological activity, which went on for hundreds of millions of years. A brick, on the other hand, is a product of humans and history – it is human made and human scaled. It is the product of craft, labor, earth, water, and fire and therefore, envelopes a very different world physically and intellectually. It absorbs ambient temperature and is at home with the living environment for which it was created by human thought and action. In fact, an old brick house can be easily reimagined as a ceramic vessel containing human lives. Brick does not mimic stone or nature but has its own place, because it is made by labor, not formed by tectonic forces. To some people this robs a brick of spiritual content as it is thought to conceal no mystery. To me, the coming together of the elements through human agency produces a different not lesser mystery that can be valued in its own right.<sup>6</sup>

Therefore, when reflecting whether or how a discarded brick can be appealing as a cultural object, it seems important to consider analogies with ceramics as well. This is particularly relevant in the Chinese context, as bricks were often supposed to be visually appealing, and old walls in Shanghai often reward explorers attentive to each of the consisting bricks. Even if craftsmen had no intention of infusing a brick with an ink landscape at any point of the manufacturing, they often crafted bricks beautifully. Bricks could be stamped on the edge with characters, auspicious symbols (such as the eternal knot) or name of the factory. They could also be exquisitely carved before becoming incorporated into a façade of a residential house or garden. Therefore, fascinating questions concerning the rather blurred boundary between a crafted object, an art object worthy of a place in the study room and ordinary building material, at least to some extent significantly predate my poetic explorations of the demolition sites along Xinzha Road.

I believe bricks in my collection can be perceived as ceramic objects created in an extended effort pursued more or less voluntarily over the decades by many different people. In fact, throughout the whole process of creation and destruction, most of the labor has been conducted by humans. Every piece is therefore entirely manmade, one of its own, somewhat uneven, and thereby beautifully imperfect. What further adds to the unobvious beauty of these objects is common natural patina, as well as erosion effects and traces of these bricks being hit by something or caressed by wind and plum rains for decades. Resilient materiality of these

<sup>6</sup> I would like to express my gratitude to Linda Johnson for bringing these important differences to my attention.



bricks against the weather, as well as against the historical turmoil of the twentieth century, can be truly inspirational for the viewer. The fact that the emergence of inky landscapes on the brick surface is completely uncontrollable and unpredictable complies rather well with the tradition of admiration of accidental effects in ceramic craftsmanship both in China and Japan. In fact, in a way these bricks may belong to the long tradition shaped by Daoist and Buddhist teachings, where a most humble, unconventional object can facilitate a philosophical and poetic reflection on the impermanence and passing of the world.

The analogy with dreamstones is but one reason to seek an imaginary realm in a discarded brick and welcome landscapes emerging from such an imaginative pursuit as fully valid and meaningful. The connection between a wall and an inky landscape itself is worth taking into a careful consideration. In fact, Chinese garden has taught me that there are at least two ways in which a wall can display to an attentive viewer unexpected scenes of exquisite beauty. Firstly, “leaky windows” made using thin bricks or roof tiles, allow a wanderer walking along the garden wall to look through and get a sudden glimpse of a very different realm – a remote and currently inaccessible scenery. Secondly, depending on the light and time of the day, plants and architectural structures can cast magnificent shadows against the white plastered walls, resulting in visual effects very much reminiscent of a painted ink scroll.

Another reason to perceive connection between a brick wall and an ink landscape in the Chinese context as somewhat integral is, of course, the fact that hanging ink scrolls could be displayed on the wall (as did the framed dreamstones). As clay cubes, brick landscapes seem to extend an invitation for the viewer to enter a three-dimensional space and explore – not unlike in case of the painted ink scroll, which even though seemingly two-dimensional, always facilitates a full immersion, and the “shifting perspective” allows the wandering eye to elect where to look. It is noteworthy that instead of presenting a complete statement about the world, both brick landscapes and ink landscapes provide an opportunity to set the imagination free and wandering over the limitless spaces of the universe. According to Michael Sullivan, a painted Chinese landscape is never a final statement but rather a starting point: “not an end, but the opening of a door” and, as such, it invites the viewer to “discover fresh beauty at every step” (Sullivan 1961, 144–145).

There is also a strong philosophical aspect, which in my view greatly adds to the appeal of these bricks: a brick, once solid enough to support a house wall, suddenly almost dilutes, transitions towards an open space, and gradually turns into a pulsating void able to move a tired mind beyond illusionary bounda-

ries suppressing it. Hence, in some ways these bricks bring to my mind Daoist practice of meditation, according to which life is surrounded by many walls that need to be gradually knocked down until the Mystery can be revealed and the practitioner enters the state of balance, harmony and full understanding (Cherng Wu Jyh 2014, 93). In other words, these ceramic cubes inspire a meditative state of mind. Inky realms unfold in front of a patient observer and offer a unique opportunity for escapist wandering. Constraints of urban time and space in a contemporary metropolis can then be transcended, and a moment of offline leisure in spare time is abounding with quiet delights. Not unlike scholar's rocks, these bricks can be disorienting in a rewarding manner. Nancy Rosenblum's remarks about the rocks can easily be transposed to inky bricks: due to the deliberate confusion of scale, as well as the interplay of immeasurable depth and movement in a finite space, and together with the fact that material turns immaterial "the result of looking steadily is a direct confrontation with cosmology: how big is this rock, this earth, this universe?" (Rosenblum 2007, 254).

In the past, imperial interest in artisanal process could enhance the inherent beauty in objects made through labor and even legitimize them as objects to be appreciated, valued and collected. The question that arises then and remains open is whether a more institutionalized interest in bricks from destroyed longtangs could turn them into collectibles in the twenty-first century Shanghai? Could a lane poet or a calligrapher want to sustain the centuries old passion for rocks and roots in China with these clay inky cubes? Can blue bricks be incorporated into a scholar's study like many other thought-provoking and aesthetically pleasing objects, which over the centuries were supposed to help cultivate mind and enhance spiritual force? Would not they match oddly yet nicely not only dreamstones and scholar's rocks, but also black inksticks embellished with little scenes and poetic verses, or fine sceneries emerging from *duan* inkstones from Zhaoqing? Could their austere and unapparent beauty help foster imagination and original thoughts? Could they nurture attentiveness, together with contemplative appreciation of imperfection and impermanence of things? They certainly do not cease to deeply move and enchant me.

When I picked my first bricks from the ground, I merely intended to contemplate for a while objects which seemed likely to become one day some of the few remnants of an entire world enveloping a unique way of life and a distinct layered experience of Shanghai history. Each of these bricks had something which brought to mind a world frozen in half a breath, like in Pompeii. Each of these bricks served also as a token of some sort, corresponding to stories of those who experienced them alive

throughout the past hundred years or so. Once placed individually on the carved stands, these bricks became gradually isolated from the original architectural and sociocultural context. Moreover, they each regained their singularity, lost while they formed rows and walls. Now each brick became a thing complete in itself (Photos 7 and 8). Over time, they have confidently entered my



Photos 7 and 8. Two brick landscape with added effects created by demolition process – remaining layer of another brick and glowing orange hue from a red brick.

personal realm of ink and imagination, and now seem able to become a permanent element of any contemporary study room. In the most admirable way they revealed a slightly subversive dimension as well – smuggling into the extinction of a built and lived world, annihilated by the demolitions, a component of both time and space-transcendent Chinese tradition.

Even though the fragments of bricks I have collected cannot bring back the walls and lanes to which they once belonged and which are since long gone, I gather them tenderly. I lift them up carefully – with admiration which I share with Dorota Brauntsch, who in the book beautifully entitled *Domy bezdomne (Homeless Homes)* wrote so lovingly about bricks in disappearing traditional houses of the Silesian countryside (Brauntsch 2019). I turn them in my hand, illuminate them delicately with different lights and try to soothe my longing for the wall – and the house – which they co-created. Perhaps I am already missing my own lane home as well, which is following in the footsteps of all the homes that vanished. As I am writing this essay, almost all people had already been displaced and entire lanes of *shikumen* houses in Furui neighbourhood have been silenced and strangled with walls

of a very different kind – erected with blocks of concrete to shut *shikumen* gates leading to the deserted houses. I walk silently into my imaginary landscapes salvaged from a catastrophe to escape sorrow that my beloved home was not mine after all. I wander along the inky glacial lakes and slowly embrace the idea that every home is temporary and ephemeral. Surrounded by the bricks I engage in this liberating practice in order to give up on the habit of taking any place or body for granted and lasting, of clinging too much to anything earthly.

Over time, I surround myself with more layers and fragments of the brick walls. Perhaps ultimately I am making a discreet effort to somehow separate myself with this imaginary wall from the modern city solidifying all around in glass and concrete. My wall is not fortified – it is a living, porous wall which breathes with me when I lean tiredly against it. I build this wall a bit like my own stele labyrinth. Wandering through it with a dim light, I take refuge in its soothing darkness, forgetting all the flashy lighting of the global city exploding outside. In spite of the omnipresent surveillance and constant data collection, which so significantly yet unnoticeably transforms our relationship with the walls surrounding our most intimate spaces, I stroll invisible and unattainable – or at least that is what I imagine for a moment. By no means destruction of a wall always leads to the opening of a hospitable space – demolishing can also be an endeavor to create massive, entirely transparent and easily navigable spaces, and reshape a city according to an entirely different scale and ambitions. In fear that in such a city one might lose their soul, I endure in arranging patiently, against all odds, a fragile but persistent space for mind to wander continuously along the winding, secret and humanly imperfect paths. Nonetheless I always remain cautious to retain a genuinely free mind and not fall into an addiction. I make sure not to spend too much time with my inky bricks and to dedicate but a few hours each day to their contemplation, as recommended centuries ago by rock admirer Bai Juyi 白居易.

### **Bibliography**


- Brauntsch, Dorota. 2019. *Domy bezdomne*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Cherng, Wu Jyh. 2014. *Daoist Meditation*. Vancouver: Singing Dragon.
- Hay, John. 1997. "Introduction." In *Boundaries in China*, edited by John Hay, 1–55. London: Reaktion Books.
- Lovell, Julia. 2007. *The Great Wall: China Against the World, 1000 BC – AD 2000*. New York: Grove Press.

- Rosenblum, Nancy. 2007. "Chinese Scholars' Rocks." In *Evocative Objects. Things We Think With*, edited by Sherry Turkle, 253-259. Cambridge, MA and London: MIT Press.
- Schneible, Douglas. 2011. *Dreaming of Dreamstones: China's Extraordinary Natural Stone Paintings*. Shelburne: Schneible Fine Arts.
- Shan, Man. 2018. "'WALL' Defining The Chinese Traditional Introverted Space Under The Influence Of Chinese Ethics." In *The Ethical Imperative. 106th ACSA Annual Meeting Proceedings*, edited by Amir Ameri and Rebecca O'Neill Dagg. <https://doi.org/10.35483/ACSA.AM.106.48>.
- Sullivan, Michael. 1961. *An Introduction to Chinese Art*. Berkeley: University of California Press.
- Yang, Jian. 2021. "July Opening for Party Congress Memorial." *Shine*, January 19, 2021. <https://mp.weixin.qq.com/s/4858e1xfNpjSrUeBzXUNwQ>.



**Tina Kanagaratnam**

INDEPENDENT SCHOLAR

 <https://orcid.org/0000-0002-0434-4519>

## **Bricks in the Shanghai Landscape: Revealing the City's Shifting Identities**

**Abstract:** This paper considers the parallels between the changes in Shanghai's brick usage through history and the city's shifting identities. Taking a new angle on studies of the Chinese wall, the author looks at the most basic element of the wall – the brick – in the context of Shanghai's social and political history and postcolonial theory and proposes that it was the changes in the city's identity, precipitated by both internal and external forces, that have ultimately driven the selection and subsequent interpretation of brick types during different periods of history. This paper also considers how brick usage is employed today to re-interpret history and define heritage.

**Keywords:** bricks, Shanghai, *lilong*, material history, Hai-Pai

China is known for its walls, “a land operated by walls since ancient times” (Shan 2018). These walls, from the macroscale to the microscale, were built to simultaneously defend and protect: the Great Wall protected a nation, defending against foreign threats; walled cities protected citizens against local threats; courtyard walls provided security for families. Yet despite their fame and the scholarship conducted on the topic of China's walls, the elements that make up those walls are rarely considered: bricks. This paper will address a small part of that lacunae in material history in an examination of Shanghai's bricks and brick usage over time in the context of the social and political currents of history. In doing so, we will offer fresh perspectives on reading the bricks: how and why certain bricks dominated the landscape at certain periods in history, and how interpretations morphed as the city's identities shifted.

### **Before the Foreigners: Imperial Quality in a Chinese City**

Today, Shanghai is known as a global Chinese metropolis with a cosmopolitan past. The city's brick landscape is part of that cosmopolitan story, but its brick beginnings go back to a time before the waves of international influence that would come to define Shanghai.

The Jiangnan region, the area south of the Yangtze River that encompasses Shanghai, has long been renowned for its superior bricks. The iron-rich clay was used to fashion bricks of such beauty and quality that the Ming Emperors commissioned them as floor tiles for the palace in Beijing. Known as *jinzhuan* or golden bricks, they were produced in the imperial kiln in Suzhou from local clay. No gold was involved – the name refers to the high cost and complicated, year-long manufacturing process. The association with the Emperors transformed these generously sized bricks (up to seventy-four square centimeters) into objects of prestige for the literati, who repurposed them for scholarly and cultural pursuits: practicing calligraphy or serving tea (Johnson 2018).

Shanghai's own local bricks were never sent to the palace, but they were made from similarly high-quality clay from the banks of the city's river, the Huangpu. These bricks are called *qingzhuan*, translated as blue bricks after their blue-grey color (Shu 2015, 315). Following their victory in the Opium Wars, the British arrived in Shanghai in 1843 to find a thriving merchant town, where blue bricks were used for stout city walls to defend against potential attackers (Photo 1), and for structures that required durability and permanence, like Lu Xixiong's walled library, Shuyinlou (the Hermit's Library).

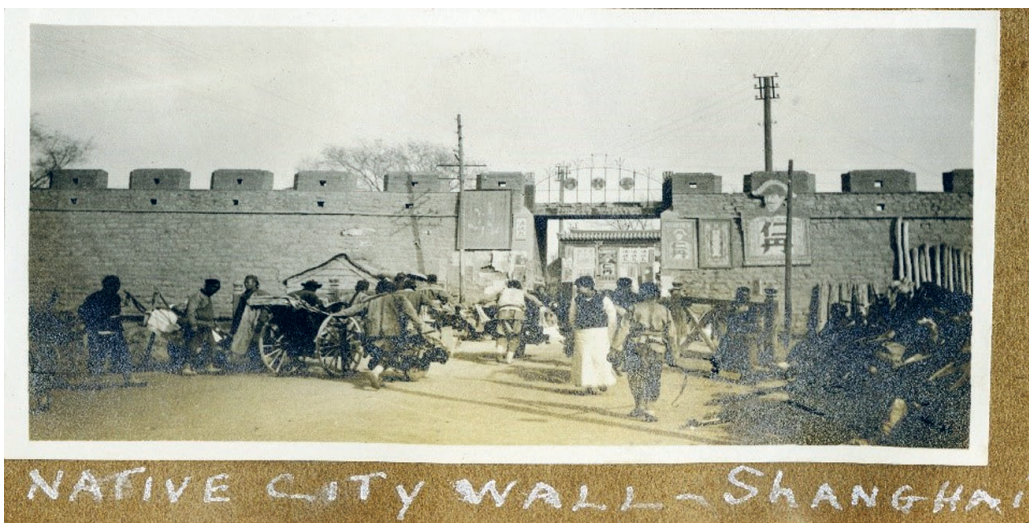


Photo 1. Shanghai's city wall was built of blue bricks (Courtesy of Stephen Waite)

When Lu built his library in 1763, he needed walls that would provide security both from robbers and from the elements. The library included a fireproof door and massive walls built of custom-made Shanghai blue brick. The walls stood ten meters

high – taller even than the city wall – and sixty centimeters thick (Glahn and Pihler 2004, 132). The bricks were custom-made to his specifications, each one stamped with the image of a sage. Built over 250 years ago and neglected for the past half-century, the blue brick walls were so sturdy that they endure to this day (Photo 2) (Knayzeva and Sinykin 2018, 146).



Photo 2. The walls surrounding Shuyinlou today (Courtesy of Katya Knayzeva)

### **McCartney Mission:**

#### **Inferior Local Bricks in the Colonial Mindset**

But the bricks that were good enough for city walls, strong enough to protect Lu's library, and keep Shanghai's population safe were not good enough for the British. In 1793, Lord George McCartney led a mission from Britain to China to persuade the Qianlong Emperor to expand trade between the two countries. The Emperor famously dismissed the group, saying that China possessed all things in abundance, and needed nothing from the barbarians. During this time, the mission had also made detailed observations of Chinese life, documenting, among other things, Chinese bricks. The British were not impressed.

John Barrow, the mission comptroller, reported that Chinese bricks "were ill-burnt, half-burnt" (Barrow 1804, 63, 136, 206, 301). Under-burnt bricks are those that are not fully baked in the kilns and, as a result, are relatively weak and unsuited for construction (Photo 3).





Photo 3. Under-burnt brick, Shanghai 2018 (Tina Kanagaratnam)

Yet every batch of bricks includes both under-burnt and good quality bricks (Waite 2018). It is not documented why Barrow did not presume that this was the case when it came to the bricks he came across, nor why, with no previous knowledge of China, and little knowledge of local bricks, he decided to dismiss this building material as inferior. No doubt he did come upon a batch of bad bricks, but his pronouncement based on a small sample was typical of the colonial mindset of the period: native materials would always be inferior to British ones. There was no need to investigate further.

### **From Chinese City to Treaty Port: Rise of Red Brick Superiority**

In 1843, Britain defeated China in the Opium Wars, and succeeded where the McCartney Mission had failed: several cities, including Shanghai, were forced open to trade. Although China retained sovereignty in these treaty ports, foreigners could now live, work, and build there, under the laws of their own government. In Shanghai, the British came first, settling in the area around the waterfront Bund. Almost immediately, they began to build a city in their own image, superimposing upon the Chinese landscape buildings that looked as if they could be found somewhere in England.

As Shanghai's identity shifted from a purely Chinese city to one with foreign influences, a shift began in Shanghai's brick usage, from local blue to red. The reasons behind the change were not documented contemporaneously (Shu 2015, 315) but extrapolating from statements made by the architects and engineers in charge of these projects reveals the underlying reason, foreshadowed by Barrow: a belief that the European red bricks were of a superior quality.

This belief was vividly illustrated in the early days of the Treaty Port by the insistence on red bricks for two of the newly established Settlement's landmark projects. When a previous wooden incarnation of Holy Trinity Church burned down, the most prestigious architect in Britain was commissioned to design a new one. Sir George Gilbert Scott was the architect for Westminster Abbey, and for Shanghai he created an elaborate design of a classic red brick English church that would not have been out of place in an English country village. It was, however, completely out of place in 1866 Shanghai. With its red bricks and spire looming over blue brick one- and two-story buildings, it stood out as a physical symbol of colonial domination. To this day, locals call the church "Hong Miao," Red Temple, for its outstanding physical characteristics (Photo 4).



Photo 4. Holy Trinity today (Courtesy of Patrick Cranley)

Scott's final design was too costly for the church to execute, and as the architect never set foot in Shanghai, it fell to the firm's architect onsite, William Kidner, to modify the design to fit the budget. Cost-cutting notwithstanding, Kidner insisted on using the higher-priced red bricks instead of local blue bricks. It was, he claimed, a quality issue (Kidner 1867a, 1867b).

Less than twenty years later, architect John William Hart made the same request, as he planned the construction of the Shanghai Waterworks. The building was another prestige project: the first waterworks in China, and the largest in East Asia, designed to look like an English castle. Such a project demanded prestige bricks. Hart had red bricks made to his specifications in Shang-

hai but insisted that they were inferior to those imported from Europe (Shu 2015, 316). The inference was that something in the local environment was at fault, whether in the clay from which the bricks were made, or the local workers executing the processes. Hart got his way, and like Holy Trinity, his waterworks stood out in the landscape, in part because of the unusual red color (Photo 5).

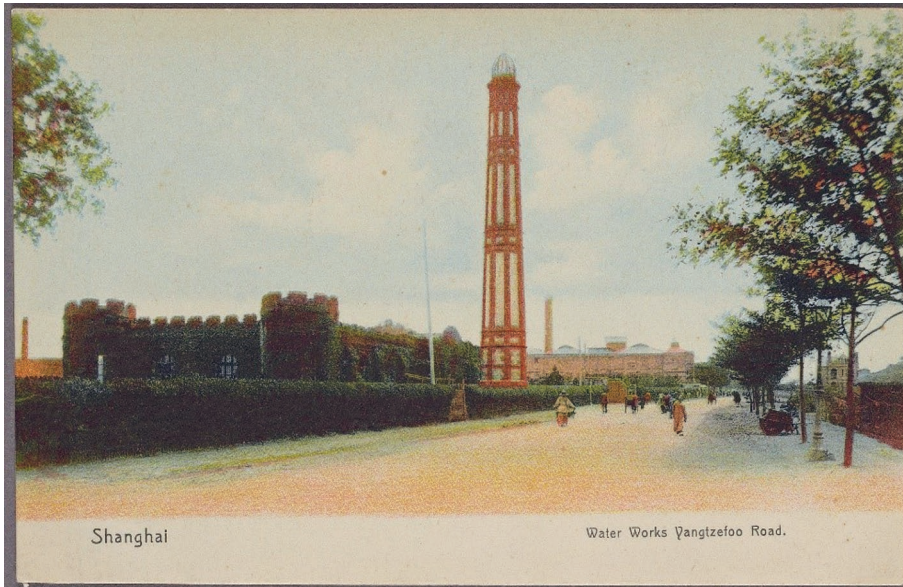


Photo 5. Shanghai Waterworks (Courtesy of New York Public Library Digital Collections)

Scholars have hypothesized that the preference for red bricks may simply have been a matter of taste (Shu 2015, 315). Red bricks, after all, were a favorite in the Victorian architecture of the period, yet the architects and engineers never couched it in these terms.

From the McCartney Mission onwards, quality was insistently and consistently cited as the issue, specifically the inferior quality of local bricks. This dominant ideology of Western superiority was translated into the Shanghai landscape in the Western architecture of English castles and Gothic churches – and soon, in local architecture as well.

### **1860–1920s – Internalizing Red Brick Preference**

According to Franz Fanon, colonized populations often internalize the colonizer’s prejudices, viewing their own culture through the lens of the colonizers (Fanon 2005). In China, this tenden-

cy was reinforced by a reform movement known as the Self-Strengthening, or Westernization, movement (1861–95).

Following a series of military defeats at the hands of Westerners, China's intellectuals concluded that major reforms were needed, including technological modernization. Since superior Western technology had defeated China in the Opium Wars, it was logical to assume that the foreigners' red bricks were also technologically superior. Thus, the superiority of red bricks spread into local architecture. Shu notes that "red bricks were usually applied to higher forms [of architecture] with the connotation of dignity, or to constructional load-bearing shapes like columns and arches, while blue brick was used in a comparatively inferior way. Contemporary historians also ascribe [...] the different uses of the bricks to the consideration of quality" (Shu 2015, 316). See Photo 6 for an example of this usage.



Photo 6. Red brick used for an arch and in accents, Xintiandi (Tina Kanagaratnam)

## **Creating a Shanghainese Identity:**

### **Hai-Pai in the Brick Landscape**

By the 1920s, many in the Shanghai population had embraced Western culture, and a term was coined for this blend of East and West: Hai-Pai. Hai-Pai encompassed the arts, cuisine, and architecture: for the latter, this meant *lilongs*, or lane neighborhoods, and *shikumen* houses, the ideal canvases for Hai-Pai bricks. When domestic rebellions in the 1850s and 60s caused Chinese merchants in the region to flee to the safety of foreign-controlled Shanghai, developers began building *lilongs* or lane neighborhoods to house them. Based on the Jiangnan region's classic courtyard architecture, they were attached and laid out in rows, like British terrace houses. Lanes ran between the houses, and each lane neighborhood could be as large as a city block. The individual *shikumen* ("stone gate") house facades also departed from tradition by incorporating Western designs, from neoclassical to Art Deco, and – for another layer of Hai-Pai – red and blue brick were used in combination on the buildings. In other cases, the houses or even entire lane neighborhoods were fashioned entirely of foreign red brick.

The Hai-Pai brick mix of red and blue was born from a preference for the colonizer's red bricks, yet it created a distinctively Shanghainese identity, one that the city continues to use to define itself to the present day.

## **1920s–1940s Shanghai:**

### **Nationalism, Modernity & the Persistent Myth of Red Brick Superiority**

But what was the red brick superiority based on? Were the local blue bricks actually inferior to the foreigner's red bricks? In 1925, the Material Test Committee of the Chinese Engineering Society in Shanghai determined to find out and conducted a series of laboratory tests on blue and red bricks (Shu 2015, 316). Just as interesting as their results are the reasons behind their experiment. The ideology of Western superiority had been dominant for the past half century. In this environment, why did these Chinese scientists decide to embark on this experiment? The timing of their experiment offers a clue.

In 1919, nationwide student protests over the Chinese government's decision to allow Japan to retain control of surrendered German territory spurred a nationalist, anti-imperialist cultural and political movement. The May Fourth Movement called for modernization on all fronts, with a focus on science and democracy. China and Shanghai began perceiving themselves, their landscape and their colonizers differently. We can reasonably conclude that this was a contributing factor in the inspiration behind embarking on this experiment.

The scientists tested thirty-six brick samples, both handmade and machine made, all produced in Shanghai from local clay. Acknowledging the small sample size, the results were surprising: in almost every case, blue bricks were actually *superior* in strength when compared to their red counterparts (Shu 2017, 789).

No further testing was done, the scientists' findings were not widely reported, and the myth of red brick superiority persisted. Red bricks continued to be used for prestige projects, and when cost considerations prevented this, they appeared as accents in blue brick buildings. The persistence of the myth meant that this red-blue mix was in use for eighty years in the city's vernacular housing, during a period of enormous growth, becoming ubiquitous throughout the city.

### **1949–1980s:**

#### **Communist Shanghai: Deep Freeze & Deterioration**

The Communist revolution of 1949 brought great changes throughout society, but little change in the brick landscape, as the country focused on industrial production and political movements, and the capital that had funded pre-1949 Shanghai's go-go growth dried up.

The city's pre-1949 housing stock deteriorated as multiple families crowded into houses and apartments built for single families, and the lack of funding resulted in little maintenance. While the Shanghai brick landscape of the Communist era remained static, that period left a superficial mark: slogans, particularly from the Cultural Revolution era, scrawled on the bricks. They are erased and painted over today, occasionally resurfacing during renovations as a reminder of a period and an identity that otherwise would be lost. It was only in the 1990s, when the city re-took its mantle as a global city, that it began the process of tearing down and re-creating its physical heritage, using the vocabulary of bricks to re-interpret history.

### **1980s – Present: Global Chinese City**

The economic reforms of the 1980s, the “Reform and Opening Up” period, heralded the demolition of dilapidated housing that had come to be viewed as urban ghettos, as the city focused on building a global city. However, as Martinez points out, “global identity rests in equal parts on the development of iconic contemporary architecture and historic architecture” (Martinez 2018, 1055).

Enter the city's first adaptive reuse project, Xintiandi. Opened in 2002, this project redeveloped a lane neighborhood into a commercially successful enclave of restaurants and shops and was so

successful that it has since been replicated throughout the city, and indeed, throughout the country. With Xintiandi, the classic red-and-blue brick leapt from being associated with deteriorating housing to being linked to an aspirational lifestyle. Shanghai's Hai-Pai bricks were now heritage, and heritage was driving economic gain.

However, Shanghai's approach to its brick heritage is to simultaneously burnish it, destroy it, and recreate it (Photo 7). Extensive demolition of historic urban neighborhoods continues, with lilyong housing portrayed as undesirable substandard dwelling: "It's goodbye and good riddance to the old, cramped, damp community," according to one headline (Yang 2018).



Photo 7. Sign in a lane about to be demolished, exhorting residents to “enthusiastically cooperate with the removal exercise.” The couple is happily waving goodbye to a rubble of bricks with the character for “demolish,” saying “we’re trading our old house for a brand new one!” (Tina Kanagaratnam)

As definitions of authenticity loosen (Martinez 2018, 1056), the classic Hai-Pai bricks are celebrated as recreations: the practice is to paint over existing walls to make them look like fresh new brick walls, delineated by perfectly straight lines, a practice that conservation experts say destroys the original bricks as well as portrays a misleading and false narrative (Waite 2018). Citing an example of a Victorian-era Shanghai building whose bricks have been “renovated,” Waite notes that the original brickwork made

the statement that highly skilled work was required and showed prestige and wealth. The dramatic contemporary intervention has changed the entire brick aesthetic, presenting a false history and irreparable damage (Waite, email message to author, July 20, 2021).

Yet this alternative history is increasingly what is on offer: developers raze neighborhoods, only to rebuild sanitized, politically correct versions of historic architecture. Today, Shanghai's identity as a cosmopolitan Chinese city views its brick heritage through a nationalist lens that has filtered out the Western and colonial influence, sometimes literally – the red brick Shanghai Waterworks is today mostly blue bricks, with red accents.

Examining Shanghai's brick use through history offers a fresh perspective on how the brick landscape reveals the city's shifting identities. The physical bricks themselves remain static, but as the city's identity changes, the bricks are interpreted and re-interpreted to fit the prevailing narrative. The imposition of today's nationalistic Chinese interpretation upon the brick landscape, an interpretation that erases Western influence is not, in the end, so different from the colonial mindset of red brick superiority.

### **Bibliography**

- Barrow, John. 1804. *Travels in China, Containing Descriptions, Observation, and Comparison, Made and Collected in the Course of a Short Residence at the Imperial Palace of Yuen-MinYuen and on a Subsequent Journey Through Peking to Canton*. London: A. Strahan.
- Fanon, Franz. 2005. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Glahn, Henrik Egede and Mette Pihler. 2004. *Shu Yin Lou: The House of Secluded Books: A Research Study in Shanghai*. Copenhagen: Royal Danish Academy of Fine Arts School of Architecture Publishers.
- Johnson, Linda. 2018. "Golden Bricks." *Lecture, Shanghai Culture Study Group*. Shanghai, November 28, 2018.
- Kidner, William. 1867a. "Church Meeting, the Trustees of Trinity Church." *North China Herald*, January 9, 1867.
- Kidner, William. 1867b. "Mr Kidner, the Architect, Read his Report on the Progress of the work, The Trustees of Trinity Church Shanghai." *North China Herald*, November 4, 1867.
- Knyazeva, Katya and Adam Sinykin. 2018. "Shuyinlou. The Secret Library." In *Shanghai Old Town: Portrait of a Phantom City. Volume II: The Walled City*, 145-165. Shanghai: Suzhou Creek Press.
- Martinez, Plácido González. 2018. "From Verifiable Authenticity to Verisimilar Interventions: Xintiandi, Fuxing SOHO, and the Alternatives to Built Heritage Conservation in Shanghai." *International Journal of Heritage Studies*, December 2018: 1055-1072. <https://doi.org/10.1080/13527258.2018.1557235>.




- Shan Man. 2018. "WALL" Defining the Chinese Traditional Introverted Space under the Influence of Chinese Ethics." *The Ethical Imperative*. 106th ACSA Annual Meeting Proceedings. <https://doi.org/10.35483/ACSA.AM.106.48>.
- Shu, Chang Xue. 2015. "From the Blue to the Red: Changing Technology in the Brick Industry of Modern Shanghai." In *Proceedings of the 5th International Congress on Construction History*, vol. 3, edited by Brian Bowen, Donald Friedman, Thomas Leslie, and John Ochsendorf, 313–320. Chicago: Lulu.
- Shu, Chang Xue, Emma Cantisani, Fabio Fratini, Kaare Lund Rasmussen, Luisa Rovero, Gianfranco Stipoc, and Silvia Vettori. 2017. "China's Brick History and Conservation: Laboratory Results of Samples from 19th to 20th century." *Construction and Building Materials*, July: 789–800.
- Waite, Stephen. 2018. Personal interview by author. Shanghai, November 24, 2018.
- Yang, Jian. 2018. "It's Goodbye and Good Riddance to Old, Cramped, Damp Community." *Shanghai Daily*, November 19, 2018.



**Dorota Kołodziej**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-9436-9647>

## ***Intra et extra muros* – figura murów i (ze)wnętrza w twórczości Witolda Wirpszy**

### ***Intra et extra muros* – the Figure of Walls and of the Inside and the Outside in the Poetry of Witold Wirpsza**

**Abstrakt:** W artykule podjęto analizę sposobu funkcjonowania murów w dojrzałej twórczości Witolda Wirpszy. Choć wykorzystywał on ten motyw już we wczesnych tekstach, czego przykładem może być wiersz *List o sumieniu* z 1953 roku, to rozwinął go w pełni w utworach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych powstałych pod wpływem doświadczeń z czasu spędzonego w Berlinie Zachodnim. Fragmenty poematów *Faeton* i *Traktat skłamany* czy *Wykorzenie* są przyczynkiem do istotnej refleksji nad obrazem miasta w kulturze i funkcjonowaniem granicy. Problem dzielenia przestrzeni najpełniej zostaje jednak wyrażony w utworze *Mury* z 1978 roku, w którym najbardziej znane bariery w historii (Wielki Mur Chiński, mur berliński, mury getta, Ściana Płaczu) stanowią punkt wyjścia rozważań nad antropologicznymi przyczynami potrzeby tworzenia granic, funkcjonowaniem pamięci w nawiedzonym przez widma przeszłości mieście, czy wreszcie nad relacją wewnątrz – zewnątrz. Za pomocą kształtowania obrazu ruchomych murów Wirpsza ukazuje paradoksalność tych pojęć, uwidacznia, że ta twarda opozycja jest nie do utrzymania, podkreśla jednak, że nie możemy się od niej uwolnić.

**Słowa kluczowe:** mur, granica, Wirpsza, miasto, centrum

**Abstract:** In this article, Dorota Kołodziej analyses the functioning of the figure of walls in Witold Wirpsza's mature poetry. Although he used this theme in his early poetry, e.g., the 1953 poem *List o Sumieniu*, Wirpsza fully developed this figure in the 1960s and 1970s, in poems inspired by experiences from his life in West Berlin. Passages in *Faeton (Phaeton)*, *Traktat skłamany*, and *Wykorzenie* are significant contributions to serious reflection on the cultural image of the city and on the functioning of the border. The problem of space-sharing, however, found its fullest expression in the 1978 poem *Walls*, in which the best known barriers in history (the Great Wall of China, the Berlin Wall, ghetto walls, and the Wailing Wall) are the starting point for reflections on the anthropological sources of the need to erect barriers, on the functioning of memory in a city haunted by specters of the past, and – finally – on the relationship between the inside and the outside. By constructing images of moving walls, Wirpsza reveals the paradoxical nature of these notions and the absurdity of this hard opposition, but also stresses the fact that we cannot free ourselves from it.

**Keywords:** wall, border, Wirpsza, city, center

– czytamy w wierszu *List o sumieniu* Witolda Wirpszy. Utwór, który ukazał się 27 września 1953 roku w „Nowej Kulturze” (był więc, co warto podkreślić, wcześniejszy od *Poematu dla dorosłych* Ważyka), spełniał funkcje – jak to określił Jan Pieszczachowicz, autor jednego z pierwszych szkiców podsumowujących przedemigracyjną twórczość Wirpszy – „rewelacji demaskatorskiej tamtych czasów” (Pieszczachowicz, 1971, s. 29). Nie będę tu szerzej omawiać rozrachunkowych ambicji tekstu dedykowanego Wiktorowi Woroszyłskiemu (zob. Pawelec, 2013, s. 40–44), zatrzymam się jedynie na stwierdzeniu, że wiersz ten cechuje się krytycznym spojrzeniem na podstawy funkcjonowania kultury, ukazuje szczeliny w jej fundamentach, zarówno rozumianych przenośnie, jak i zupełnie dosłownie. Można by więc stwierdzić, że już wczesna twórczość autora *Drugiego oporu* stanowi krytyczną refleksję nad rozmaicie rozumianymi granicami (wyznaczanymi na przykład przez porządek polityczny czy gramatyczny). Temat ten realizuje się w sposób istotny w dotyczących murów utworach, takich jak początkowe i końcowe fragmenty *Traktatu skłamanego*, opis miasta z *Liturgii*, utwór *I runęło z Apoteozy tańca* (Wirpsza, 2018), poematy *Wykorzenienie* i *Faeton*, a przede wszystkim *Mury ze Spisu ludności* (Wirpsza, 2005).

Cytowany fragment *Listu o sumieniu* mógłby służyć za przyczynek do dyskusji o poezji, która krytycznie przygląda się murom, podważa ich budowę, sugeruje, że wcale nie składają się one z cegieł. Można by stwierdzić, że podejście Wirpszy do – nazwę to nieco żartobliwie – sztuki murarskiej na przestrzeni lat znacznie się zmieniło; późniejsza twórczość tego poety dotyczy raczej konstruowania niż burzenia. Poemat *Liturgia* to przecież, zdaniem Stanisława Barańczaka, poetycki ekwiwalent „wznoszenia wieży Babel” (Barańczak, 1995, s. 127). Ten zagadkowy utwór składa się z tekstu głównego oraz przerywników, z których pierwszy stanowi *Opis miasta*. Być może rozważania o grodzieńskim także należałoby zacząć właśnie od miasta. Wszak, jak pisze Piotr Antoniak, analizujący dzieje konstruowania struktur granicznych, „mury stanowią istotę miejskości” (Antoniak, 2008, s. 232). W świetle tego cytatu sens zyskuje również początek *Traktatu skłamanego*, w którym

[...] marski architekt,  
W parę eonów po naszym przebycie,  
W cywilizacji, myślę, tropikalnej,  
Budowę miasta rozpoczął od muru

(Wirpsza, 2010, s. 7)

Budowa miasta rozpoczyna się od postawienia muru, czyli od wyznaczenia granicy między „naszymi” (pozostającymi wewnątrz) a „obcymi”, tymi po jego drugiej stronie. Przymus budowania muru jest więc związany z potrzebą ustanawiania tożsamości w opozycji do innych. Mechanizm ten opisuje Wirpsza w początkowych fragmentach podzielonego na czternaście części poematu *Mury* z 1978 roku:

1.

Nie mogą inaczej. Muszą wznosić  
Mury. Nie mogą przestać. Muszą  
Się odgradzać i intra muros  
Liczyć swoich do ostatniego poślądka  
I ostatniej wątroby, ostatniej aorty, do  
Ostatniego tchnienia.

Extra muros

Nikt się nie liczy; nikogo się nie  
Liczy. Pozostaną policzeni w niepoliczonych.  
Nie mogą. Wzniesli mur.

2.

Extra muros są barbarzyńcy, choć  
Na tym azjatyckim murze da  
Się jeździć konno i w karocy, i  
Cywilizowany człowiek może kazać się  
Nosić w lektyce gorszym od niego  
Ludziom cywilizowanym. Hordy  
Barbarzyńców nie istnieją dla  
Cywilizowanych; mur jest zwalisty  
I bez bram. Intra muros są  
Noszeni w lektykach i noszący.  
Extra muros są ci, co lektyk nie  
Znają i nie znają ideogramów:  
Nie ma wśród nich podziału lektykalnego  
I leksykalnego.

Są inne. Ale

Cóż to obchodzi cywilizację.

(Wirpsza, 2005, s. 24)

Funkcją muru jest więc nie tylko wyznaczenie fizycznie istniejącej granicy, lecz także, a może przede wszystkim oddzielenie swoich od obcych. Barbarzyńcy na zewnątrz nie potrafią posługiwać się ani piśmem, ani lektyką. Nie znają więc tych narzędzi, które odpowiedzialne są za tworzenie binarnych opozycji (na przykład na noszonych i noszących), wśród niecywilizowanych nie istnieje hierarchia ani społeczna, ani gramatyczna. Nie ma charakterystycznych podziałów stanowiących o cywiliza-

cji. Dlatego też barbarzyńcy, tkwiący na zewnątrz, nie istnieją dla cywilizowanych, z ich perspektywy nie są bowiem ludźmi. Ci trzymani na zewnątrz i określani mianem barbarzyńców to jedynie obcy, służący tylko do tego, aby cywilizowani uzyskiwali swoją tożsamość przez różnicę. „Mury budują ci – twierdzi Patrycja Cembrzyńska – co nie chcą się »dzielić« przestrzenią. Mury unieruchamiają, uniemożliwiają swobodny ruch i zmianę” (Cembrzyńska, 2012, s. 250). Stąd też wyrażający kontrast spójnik w zdaniu: „Extra muros są barbarzyńcy, choć/ Na tym azjatyckim murze da/ Się jeździć konno i w karocy”. Budowa tego twierdzenia podkreśla dwie przeciwstawne funkcje muru. Jako granica czy bariera powoduje on petryfikację przestrzeni, jest gwarantem stałości, uniemożliwia dokonanie przewrotu; jednocześnie stanowi ciąg komunikacyjny. Zwraca tu uwagę, podkreślona przez polisyndeton, różnorodność środków transportu dostępnych cywilizowanym ludziom. Możemy jednak zakładać, że rzeczywiste możliwości podróżowania po murze są znacznie bardziej ograniczone. Nie wiemy wprawdzie, jaki jest jego kształt, ale domyślać się można, że prawdopodobnie mur okala miasto (jak w *Traktacie skłamanym* i *Faetonie*), a tym samym skazuje jego mieszkańców na ciągłe kręcenie się w kółko. Mógłby też chronić miasto z jednej strony – wtedy możliwy byłby po murze ruch jedynie w tę i we w tę. Podróż ani rusz.

Można więc odnieść wrażenie, że poruszanie się po murach opisywanych przez Wirpszę do niczego nie doprowadzi. Zważywszy na to, że mury te są „zwaliste” i „pozbawione bram” lub zbudowane tak, żeby miasto – jak w *Traktacie skłamanym* – „było bezwyjściowe”, inny kierunek ruchu niż po murze / wzdłuż muru jest niemożliwy, muru nie da się przekroczyć.

Mur powoduje, że po wkroczeniu do miasta nie można się już z niego wyrwać. A nawet gdyby się to udało, nie ma dokąd uciekać. Za murem znajdują się bowiem jedynie „pustynia,/ Suchy kłęb dżungli albo ciekłe piachy” (Wirpsza, 2010, s. 33). Mogłoby się wydawać, że atrakcją może stanowić przemierzanie samego miasta (wnętrza). Miasto *Traktatu...* jest jednak „puste: nie, że wyludnione,/ Lecz wydrążone” (Wirpsza, 2010, s. 18). Opisywany w utworze organizm miejski charakteryzują – jak zauważa Piotr Bogalecki – „permanentna nieobecność centrum i sukcesywne napieranie zewnątrz, na skutek którego miasto znajduje się w nieustannym niepokoju i ruchu” (Bogalecki, 2016, s. 69). Urbanistyczny układ zaprezentowany w tekstach Wirpszy przywodzi na myśl *Kraję ekscesu z Przesądów*: „Tylko granice są tego kraju; skraj,/ W którym środek się stłoczył;/ Wnętrze pustynne, jak pierścień bez palca;/ [...] cała kraina stała się granicą” (Wirpsza, 2011, s. 57).

Wszystko zaczynałoby się od imperatywu odgraniczania się od innych. Jak podpowiada *Traktat skłamany*, „Świat zaczął ist-

nieć, gdy marski architekt/ [...] / Budowę miasta rozpoczął od muru” (Wirpsza, 2010, s. 7). Mury są więc pierwotne wobec miasta. Także wobec przyrody, jak sugeruje fragment z tego samego utworu: „żywopeł korzeni/ Jest odwróconym echem bram i murów” (Wirpsza, 2010, s. 23). Taka wizja byłaby trudna do zrealizowania w projekcie rzeczywistego miasta, jest również nieprawdopodobna historycznie. Równie niemożliwy jest budulec. W *Faetonie* funkcję muru pełni „okalająca miasto puszcza”, która „zamienia się w lód”, kiedy „miasto płonie” (Wirpsza, 2006, s. 95). W *Traktacie skłamanym* miasto ograniczone jest „zwałami lodu” (Wirpsza, 2010, s. 7). W *Liturgii* czytamy natomiast, że „Mur jest, jak przeczuwam, z metalu i nie/ Z tego świata” (Wirpsza, 2006, s. 83). Aby wyjaśnić tę zagadkową budowę muru, można spojrzeć na miasto jak na realizację cytatu często przywoływanego przez Wirpszę (między innymi w przytaczanej *Liturgii*): „punkt nie posiada środka i jest ograniczony przez nicność” (Bogalecki, 2016, s. 69)<sup>1</sup>.

Niezależnie od źródeł pomysłu urbanistycznego opisanego przez poetę, wyobrażenie efektu tej realizacji może wywoływać u czytelnika uczucie niepokoju. Jak zauważa Anna Kałuża: „za podstawę funkcjonowania miasta autor uznaje poczucie zagrożenia, prowadzące do agresywnych bądź lękowych postaw” (Kałuża, 2008, s. 178). Wybudowane na takim fundamencie miasto jest przeciwieństwem miasta funkcjonującego w zgodzie z proponowaną przez Tadeusza Sławka zasadą sąsiedztwa, która „oznacza dla przestrzeni to, iż nie może ona zostać hermetycznie zamknięta przed tym, co zachodzi wokół; gdyby mogła otoczyć się pierścieniem szczelnego muru, nie byłoby mowy o sąsiedowaniu, gdyż to jest równoznaczne już z pewną gotowością do zbliżenia się do zdarzeń i przedmiotów świata. Sąsiedzkość oznacza dyspozycję do otwartej relacji, dyspozycję zanikającą wtedy, gdy natrafia na nieprzeniknione ściany i mury” (Sławek, 2006, s. 109).

Szczelny mur pozbawiony otworu w postaci bramy czy drzwi uniemożliwia więc otwarcie na drugiego człowieka, wejście z nim w relację, uniemożliwia rozmowę. Takie rozpoznanie potwierdzałyby refleksje Georga Simmela. Zdaniem socjologa to właśnie „drzwi, które są niejako przegubem między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością” (Simmel, 2006, s. 255), umożliwiają przy tym nawiązanie relacji z tymi, od których odziera nas mur. Dlatego też bohaterowie Wirpszy, tkwiący za granicą bez bram, skazani są na ciągłe milczenie; jak podpowiada

<sup>1</sup> Cytat ten znaleźć można także w Wirpszy *Don Juanie* czy *Komentarzach do fotografii*. Analizę miasta uwzględniającą znaczenie tego istotnego dla poety opisu proponuje Piotr Bogalecki (2016, s. 63-91).

Simmel: „ściana jest niema, a drzwi przemawiają” (Simmel, 2006, s. 251).

3.

Extra muros milczą i odwrotnie: extra  
Muros też milczą: do siebie wzajem.  
Obojętne czy są rozgadani po tej  
I po tamtej stronie; albo czy  
Milczą po tej, gadają zaś po tamtej;  
Albo na odwrót; albo czy w ogóle  
Milczą. W tym obrazie nie ma  
Intra, ten mur jest niezamknięty,  
Wszyscy są extra, choćby przeskakiwali  
Z jednej strony na drugą, pojedynczo i  
Chmarami, z rozdrażnieniem neofitów.  
Będzie zawsze milczenie na tamtą  
Stronę. To mur milczenia, rozdzielający  
(Albo i nie rozdzielający) gwar, tumult i wrzask.

(Wirpsza, 2005, s. 24–25)

Nikt nie znajduje się w mieście (wewnątrz). Być może jest to spowodowane tym, że – jak już pisałam – centrum nie istnieje, jest zupełnie puste. Co zastanawiające jednak, na niemożliwość bycia w środku nie wpływa – jak we wcześniejszych strofach tego wiersza – rzeczywiste znajdowanie się po którejkolwiek ze stron muru. Mało tego: granicę można dowolnie przekraczać, a raczej przeskakiwać, w dodatku całymi „chmarami”. Nie mamy tu już do czynienia z powolnym i dostojnym kroczeniem, lecz właśnie z lekkim skokiem. Ta akrobatyczna zwinność pozwala zdobyć obie strony muru, dostać się wszędzie, tylko nie do środka.

Niemożliwość dostania się do wewnątrz dałoby się wyjaśnić, gdybyśmy bycie w środku przeczytali nieco mniej dosłownie, czyli nie jako przestrzenne usytuowanie w pojemniku czy w pomieszczeniu, ale jako – za Heideggerem – bycie-w-świecie. Jak pisze autor *Bycia i czasu*: „Bycie-w nie oznacza bynajmniej przestrzennego przebywania czegoś obecnego w czymś obecnym, podobnie jak »w« wcale nie oznacza pierwotnie jakiejś przestrzennej relacji takiego typu; *in* (»w«) pochodzi od *innan-*, mieszkać, *habitare* zamieszkiwać [...]. Wyrażenie »*bin*« (»jestem«) wiąże się z »*bei*« (»przy«); »*ich bin*« (»jestem«) znaczy zatem: mieszkam, przebywam przy... świecie znanym mi jako taki a taki” (Heidegger, 1994, s. 76).

To zatem nieistotne, czy można fizycznie znaleźć się w mieście. Ważne jest raczej to, że nie da się nawiązywać relacji, wchodzić w interakcje z rzeczami. Gdy przyjrzymy się dalszym fragmentom utworu, dostrzeżemy, że mury tworzące miasto

Są  
Motorycznie poruszane napędem  
Tkwiącym w nich i poza nimi:  
[...].

(Wirpsza, 2005, s. 27)

Napęd ten sprawia, że mury zaczynają się z sobą zderzać, co prowadzi do ich anihilacji, do zapadnięcia się pod ziemię. Pierwsza i dwie ostatnie strofy wiersza wskazują na fakt, że mury zostały przez kogoś wzniesione, można by więc założyć, że ich auto-destrukcyjne właściwości także zostały zaprojektowane przez człowieka. Utwór Wirpszy warto czytać w kontekście refleksji Heideggera o zamieszkiwaniu i technice – katastroficzny świat Murów mógłby wówczas powstać wskutek sytuacji, w której Śmiertelni usiłują na podobieństwo Bogów tworzyć *ex nihilo*, inicjować zamiast wypełniać zadania wynikające z bycia w czworokącie, z zamieszkiwania (zob. Heidegger, 1974, s. 141–143).

Niezależnie od tego, jak będziemy tłumaczyć niemożliwość znalezienia się wewnątrz, miasto Wirpszy zdecydowanie nie jest miejscem do mieszkania. Można by zadać pytanie: czy nieistniejące centrum otoczone szczelnymi murami i położone na pustkowiu w ogóle możemy określić mianem miasta? Jak tłumaczy Sławek: „ontologicznie rzecz rozpatrując, miasto zawdzięcza swe istnienie nie tyle murom, co napięciu między murami a tym, co poza nimi. Nie tyle *inter muros*, co *extra muros*. Przejścia, bramy otwierające drogę między *inter* a *extra* są (peryferyjnym) sercem miasta” (Sławek, 2010, s. 23–24).

Jeśli jednak w utworze Wirpszy nie zostało opisane miasto, to co?

Być może w *Murach* mamy do czynienia z więzieniem. Ta szczelnie zamknięta przestrzeń, w której nie da się zamieszkać, zasłonięta przed światem, wybudowana, jak czytamy w *Traktacie skłamanym*, „pośrodku miasta” może przywoływać takie skojarzenia, zwłaszcza w kontekście słów Michela Foucaulta: „Wysoki mur – nie ten, który chroni i osłania, ani ten, którego okazałość jest świadectwem potęgi i bogactwa – lecz mur starannie zamknięty, nieprzebyty w każdym sensie, otaczający sekretne teraz działanie kary, będzie w pobliżu, a czasem nawet w samym środku dziewiętnastowiecznych miast monotonicznie powielaną, zarazem materialną, i symboliczną figurą władzy karnej” (Foucault, 2009, s. 112). Skojarzenie opisywanej przez Wirpszę przestrzeni z więzieniem zyskuje dodatkowe znaczenie, gdy przywołamy zapiski poety dotyczące jego pobytu na stypendium DAAD w Berlinie Zachodnim<sup>2</sup>. Autor porównywał w nich swoje

<sup>2</sup> Więcej na temat sposobu funkcjonowania Berlina Zachodniego w twórczości Wirpszy pisze Piotr Bogalecki (2018, s. 185–208).



doświadczenie przebywania w europejskiej stolicy do życia w oflagu: „przypomina mi się ciągle obóz jeniecki: to miasto-wyspa także jest ogrodzone, także jest w jakiejś mierze klatką”, a własne mieszkanie do więzienia: „z tej naszej dużej klatki do małej berlińskiej, będącej w istocie klatką w klatce, klatką do kwadratu” (Wirpsza, Kunstmann, 2015, s. 282). Zapiski te są tym ciekawsze, że dotyczą roku 1967, czyli mniej więcej czasów, kiedy poeta pracował nad *Traktatem skłamanym* oraz *Faetonem*. Trzeba jednak wspomnieć, że nazwa „Berlin” w tych tekstach nie pada, a ponadto – jak pisze Bogalecki – „operowanie [przez poetę – D.K.] przednowoczesnym rekwizytorium (mury, bramy itd.) oraz podziałem przestrzeni (centrum – peryferie, wewnątrz – zewnątrz) nie pozwala bezpośrednio odnieść jego tekstów do problematyki związanej ze współczesnymi przeobrażeniami miasta” (Bogalecki, 2016, s. 70). Inaczej jest w przypadku *Wykorzenia* powstałego w tym samym roku. Poemat ten razem z tekstami *Berlin jako znak i przedstawienie* oraz *Apoteoza tańca* został opublikowany w książce *Drei Berliner Gedichte*. Zatem nazwa miasta pojawia się aż dwukrotnie. Co więcej, publikacja opatrzona została posłowiem, w którym autor deklaruje: „*Wykorzenie* powstało w 1967, kiedy przebywałem w Berlinie jako stypendysta programu DAAD. Wówczas po raz pierwszy od drugiej wojny światowej przebywałem przez dłuższy czas w wielkim zachodnioeuropejskim mieście” (Wirpsza, 1976, s. 49), i oczywiście „to miasto jest w tekście” (Wirpsza, 1976, s. 50). Bardziej istotne wydaje mi się jednak to, czego w poemacie nie ma. Autor *Faetona* unika bowiem jednoznacznych komentarzy dotyczących bieżących wydarzeń politycznych. Dlatego w posłowiu odpycha oskarżenia, że „poematu nie można traktować jako opisu Berlina z 1967 roku, bo gdzie tu jest mur i zabici na murze? [...] odpowiadam spokojnie – nigdzie” (Wirpsza, 1976, s. 49). Należy jednak dopowiedzieć, że kwestie te poruszone zostaną przez poetę dziesięć lat później – właśnie w wierszu *Mury*.

4.

Tych wewnątrz i tych z zewnątrz  
Dzieli obyczaj, historia, śmierć  
Oraz zbawienie; dla tych wewnątrz  
Nie ma ratunku; zbawienie jest.  
Poważny narodził, powiedziano o  
Żydach w poezji, a potem wewnątrz  
Buchnęła powaga śmierci, a nie  
Było przeskakowania na drugą  
Stronę i fluterności neofitów,  
Ani w Warszawie, ani w Rydze. Ulatuj,  
Ulatuj w słupach ognia, dymu i sadzy:  
To mur europejski, nie azjatycki.

5.  
Przed wnętrzem tego miasta bronią się  
Z zewnątrz budowniczo wie muru.  
Tu strzela się do żołnierzy, do  
Małżeństw i dzieci, które chciałyby dostać się  
Z zewnątrz do wnętrza. Zewnętrzności  
Więc broni się, nie dopuszczając  
Do wnętrza.

Mowa o murze berlińskim

W jego funkcji przeciwnej  
Niż mury gett, o których wstydliwie  
Była mowa chwilę temu; przeciwnej,  
Chociaż śmierć pozostaje śmiercią,  
Intencja zaś zadania śmierci  
Intencją zadania śmierci i basta.

6.  
Ludzie pod jerozolimską Ścianą Płaczu  
Są od czasów zburzenia świątyni  
Zawsze extra muros, tak, jakby drugiej  
Strony życia i drugiej strony śmierci  
Nie było.

A jednak są te obie strony,  
Tylko że intra muros żadnej nie znajdziesz.

(Wirpsza, 2005, s. 25-26)

Poemat *Mury* wraz z kilkoma innymi tekstami Wirpszy został włączony przez Stanisława Barańczaka do zbioru *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu*. Dariusz Pawelec komentuje wybór konkretnych utworów słowami: „były to, rzecz jasna, wiersze o zacięciu politycznym” (Pawelec, 2013, s. 76). Być może więc – podobnie jak *List o sumieniu* – także *Mury* powinniśmy czytać głównie w kontekście politycznym. Za taką ich interpretacją przemawiałyby znaczące różnice między nim a innymi utworami Wirpszy, w których pojawia się interesujący mnie motyw.

Można oczywiście dojść do wniosku, że Wirpsza podczas pisania analizowanego tekstu przebywał już na emigracji i mógł sobie pozwolić na znacznie bardziej jednoznaczny komentarz polityczny niż w czasie pisania *Wykorzenia*. Początkowe fragmenty *Murów* służyłyby w tej sytuacji jedynie budowaniu odpowiedniego kontekstu, a cały tekst byłby próbą rozważenia dziejów przemocowego ograniczania, które zwieńczone jest budową muru berlińskiego. To zainteresowanie okrucieństwem tłumaczy Anna Kałuża poety „pesymistycznym poglądem [...] na temat rozwoju cywilizacji. Według Wirpszy jest on równoznaczny z postępowaniem coraz wymyślniejszych praktyk zadawania bólu” (Kałuża, 2008, s. 179).

We fragmentach od 4. do 6. omawianego tekstu padają nazwy miast, pojawia się też moralna ocena zła wynikającego z funkcjonowania muru. Znacznie ciekawsze od tych powierzchownych obserwacji wydają mi się jednak inne różnice między *Murami* a pozostałymi tekstami autora, te niewynikające z „politycznego zacięcia” wiersza. Zwłaszcza że nie są one wcale tak oczywiste, szczególnie w kontekście wypowiedzi Wirpszy wygłoszonej podczas debaty w Konstancji, że „trwale są granice kulturowe, a nie polityczno-ideologiczne” (Wirpsza, Kunstmann, 2015, s. 32).

W poemacie *Mury* tytułowe ogrodzenie jest, inaczej niż w *Faetonie* i *Traktacie skłamanym*, wtórne wobec miasta. Wcześniejsze utwory stanowią opis pustej, wydrążonej przestrzeni i okalającego ją potężnego muru, opis pozbawionego centrum miasta, w którym istnieją tylko peryferie, natomiast w *Murach* jest odwrotnie. Wprawdzie w początkowych fragmentach utworu ukazany jest zamknięty mur chiński, ale dalej opisany jest już mur niezamykający i ludzie, którzy „Wszyscy są extra, choćby przeskakiwali/ z jednej strony na drugą, pojedynczo/ i chmarami, z rozdrażnieniem neofitów”. Potem szkicowany jest mur getta, otaczający ze wszystkich stron obszar w środku miasta, mur berliński, czyli granica dzieląca miasto na pół, oraz Ściana Płacz, która jest jedyną pozostałością świątyni jerozolimskiej. Zatem omawiany tekst traktuje o stopniowym obracaniu się muru w ruinę. Za taką interpretacją przemawiają także kolejne fragmenty utworu.

7.

Tam zawsze byłeś, jesteś, będziesz  
Intra muros; intra muros wewnątrz  
I z zewnątrz murów. To zażyłość,  
Jeśli są, jeśli jeszcze są: mury  
Rodzinne. W najtęższe mrozy owiewane  
Ciepłem pamięci, żarem zapomnienia  
I od tego kruszeją; a są lub powinny  
Być obronne. I tak może się  
Skończyć przebywanie intra muros  
Wykruszaniem siebie samego wraz z murami.

8.

Mur wykruszony jest nie do  
Przebycia; przeszkodą nie do  
Pokonania. Tyle pyłu wieków i  
Tysiącleci, i cały ten pył trzeba  
Wdychać, trzeba się nim odżywiać;  
Piekielny przebyt i raj nie do  
Przekonania.

Tak powstaje mur

Zmowy, pożywna więź zakłamania  
W osnowie ciała; w wątku całości.

(Wirpsza, 2005, s. 26)

Można stwierdzić, że mur opisywany przez Wirpszę nie jest w stanie pełnić swojej funkcji. Powinien być obronny, ale zamiast zapewniać trwałą ochronę, kruszeje. Gdy mur zamienia się w pył, znika granica, a pojęcia wnętrza i zewnątrz przestają mieć sens. Zarazem jednak zdezintegrowany, zamieniający się w pył, rozkruszony mur istnieje, stanowi przeszkodę, której nie da się pokonać. Oczywiście można to czytać w ten sposób: skoro nie ma bariery, to nie da się przez nią przejść – nie istnieje coś, co można by przekroczyć, pokonać. Militarne metafory w dalszych fragmentach mogłyby jednak sugerować, że chodzi tu o inny rodzaj pokonywania. Czy wystarczy wyburzyć mur, by go pokonać, skoro po jego zniszczeniu pozostają okruchy, pył, ślady? Przestrzeń jest murem skażona lub – jak podpowiadają dekonstrukcjoniści – nawiedzona. Nawet gdyby w tkance miasta nie pozostał żaden fizyczny ślad muru, ten wciąż będzie obecny w pamięci, jego obraz będzie wywoływany podczas codziennego przemieszczania się w przestrzeni. „Jest to uderzające – twierdzi Michel de Certeau – że miejsca, w których żyją ludzie, stanowią obecność różnorodnych nieobecności. To, co jest widoczne, odsyła do tego, czego już nie ma” (Certeau, 1988, s. 108, tłum. – D.K.). Co więcej, „nawiedzone miejsca to jedyne miejsca, w jakich może mieszkać człowiek” (Certeau, 1988, s. 108, tłum. – D.K.).

W kontekście rozważań o widmowej przestrzeni murów interesujące są architektoniczne plany odwołujące się do dekonstrukcji. Przykładem mógłby tu być projekt Petera Eisenmana, który architektoniczny kształt dzielnicy oparł właśnie na pamięci o murze berlińskim. „Peter Eisenman – tłumaczy Michalina Pawlikowska – uważa, że miejsce, na którym wznosi się nową budowlę, nigdy nie jest czystą kartą [, więc – D.K.] [...] architekt powinien dostrzec ślady tej historii i włączyć je w swoją architektoniczną całość” (Pawlikowska, 2005, s. 40). Rozpad muru sprawia, że nie tylko znika różnica pomiędzy tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz, lecz także dochodzi do zamazania granicy między istnieniem a nieistnieniem oraz rozmywa się opozycja między bohaterem tekstu a murem. Przebywanie w środku skutkuje zarówno kruszeniem cegieł, jak i samego siebie.

Naruszenie bariery między ludzkim ciałem a światem zewnętrznym to ważny trop w twórczości Wirpszy. Kałuża w swojej analizie *Don Juana* zauważa, że zatarcie tej granicy powoduje „kompletną dezintegrację Ja” (Kałuża, 2008, s. 168). Rozpoznanie badaczki możemy odnieść także do Murów – ich skruszenie prowadzi do rozpadu opozycji. Mur, który jest na zewnątrz, rozpada się, jednocześnie jednak przenika do wnętrza bohatera zmuszo-

nego do wdychania pyłu. Analogiczny obraz pojawia się pod koniec *Traktatu skłamanego*:

Ktokolwiek dotknie lodowego muru,  
Ten się powierzchnią ciała doń przylepia;  
Gdy się oderwie, zostawia płat skóry,  
Jeśli sił nie ma, aby się oderwać,  
Zostawia siebie. Mur żywi się ludźmi,  
[...].

(Wirpsza, 2010, s. 33)

Ponownie mamy więc do czynienia z odwróceniem: wcześniej mur żywił się ludźmi, teraz człowiek nim się żywi. Początkowo pokarm był odpadkiem po człowieku (fragment martwego naskórka), w późniejszym tekście pyłem – ubocznym produktem kruszenia muru. Zatem w analizowanym poemacie dochodzi do odwrócenia logiki funkcjonowania tytułowych murów. Niezniszczalny wręcz „mur lodowy twardy nietopliwy” z *Traktatu skłamanego* zmienia się w nietrwałą, ontologicznie słabą ruinę. W tym sensie *Mury* byłyby tekstem o odwróceniu skonstruowanego wcześniej porządku. Omawiany poemat dotyczy też odwrócenia w sensie dosłownym – mury obracają się przeciwko sobie.

9.  
Także i w innym porozumieniu  
Mury nie są trwałe. Nie  
Trwają na posterunku. Są  
Motorycznie poruszane napędem  
Tkwiącym w nich i poza nimi:  
Intra et extra muros, et in  
Muros, tak, że wnętrza, zewnętrzza,  
Środka i ośrodka nie da się  
Rozróżnić. Wtedy mury stają  
Się napastliwe i natarczywe  
Wobec siebie samych i tylko to.

10.  
I ruszają mury Troi na mur  
Chiński i mur chiński na  
Mur trojański, tym samym pędem;  
Zderzają się frontalnie ciężarem  
Całej w nich nabrzmiałej historii.  
Brzmi to zrazu porywczo, ale po  
Werbalnym łomocie rażących się wzajem  
Cegieł następuje cisza, także werbalna i  
Mur staje się jeden i ginie w zapadni.

11.

Napastliwość murów gett jest  
Nieuściślona, bo jest ich wiele i  
Nie tylko Żydów okalają.

Jakoś odbywa

Się ich atak flankowy na mur  
Berliński i wygląda to tak, jakby  
Dwa wzajemnie szczepione koła zębate się  
Obracały jak w zegarze, nie przekładając  
Wszelako siły i napastliwości dalej.  
I wtedy wiadomo, że czas jest niewiadomy.

12.

Mury gett atakują również mury  
Milczenia. Wtedy suną powoli  
I spajają się z nimi w jedno.  
Trochę to jak uścisk miłosny  
I wszyscy wówczas są zarazem  
Extra i intra muros.

(Wirpsza, 2005, s. 27-28)

Mur, który zarazem broni granic, jak i oznacza ich przebieg, w nagłej wolicie opuszcza swój posterunek. Opozycja „wnętrze” i „zewnątrze” znika więc podwójnie. Po pierwsze dlatego, że umożliwiająca ją struktura ulega rozpadowi, po drugie zaś dlatego, że granica opuszcza swoje granice, aby zaatakować granicę obcą. Owo natarcie nie jest wcale szczególnie spektakularne, mury porywają się na siebie, ale jedynym skutkiem ich zderzenia jest łomot, po którym następuje cisza. Ponadto zamiast destrukcji, będącej naturalną konsekwencją takiej kolizji, dochodzi do zespolenia, połączenia się dwóch murów w jedno. Zamiast podzielenia, będącego zarazem rozbiciem muru na części i łatwym do przewidzenia skutkiem interwencji militarnej (a można chyba założyć, że z taką mamy tu do czynienia), następuje nieoczekiwane zjednoczenie. Próba (auto)destrukcji staje się jednocześnie aktem konstrukcji.

13.

Mury milczenia przemieniają się  
Czasami w mury zмовy.  
W istocie to nie one tak  
Czynią, lecz ich budowniczkowie.  
Kładą cegłę na cegłę: raz  
Cegłę zмовy, raz cegłę milczenia  
I wtenczas rośnie jeden mur  
Mocniejszy nad inne,  
Nierozkruszalny, stężony  
Lepką zaprawą duchowej śliskości.

14.  
Ten staje się taranem  
Zmontowanym w trójkąt  
Zwątpienia, rozpaczy i pychy.  
Potrzaska przyjazne mury rodzinne,  
Aż tylko pył z nich do wdychania  
Pozostanie. I pozostaną  
We wrogim sobie ruchu  
Mury dzielące, mury pogardy.  
Ludzie nie mogą inaczej. Mogą tylko  
Wznosić i wywyższać się:  
Ja jestem extra, ty jesteś intra.  
I vice versa.

(Wirpsza, 2005, s. 28)

Chociaż mury w analizowanym tekście znacznie różnią się od tych z *Traktatu skłamanego*, to ostatecznie okazują się, podobnie jak tamte, niemożliwe do zniszczenia. Nietrwałość murów zostaje w tekście wielokrotnie podkreślona, nie oznacza to jednak, że mur da się zniszczyć. Rozkruszone ściany dostają się do organizmu człowieka, nieistniejące granice trwają w pamięci o mieście, zderzenie cegieł, nawet jeśli chwilowo prowadzi do zniknięcia muru (jego zapadnięcia się pod ziemię), to ostatecznie i tak stwarza kolejne bariery. Mury obracają się przeciwko sobie, obracają się w ruinę, tylko po to, by znowu obrócić się w mur. Wydaje się więc, że jesteśmy skazani na ciągłe powtórzenie, że tkwimy w zamkniętym kole budowania i burzenia.

Być może ostatecznie nie da się wyrwać z otaczającego nas kręgu murów. Spróbujmy więc przynajmniej dobrze im się przypatrzeć.

Z fragmentów 10. i 13. wynika, że ściana zbudowana została po prostu z cegieł. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że w tekście podkreślono ich brzmieniowe właściwości. Zderzenie murów „Brzmi [...] zrazu porywczco, ale po/ Werbalnym łomocie rażących się wzajem/ Cegieł następuje cisza, także werbalna [...]”. Oczywiście zacytowany fragment to opis huk wywołanego uderzeniem o siebie twardych powierzchni z dużą siłą. Nie wyjaśnia to jednak, dlaczego łomot cegieł jest werbalny... Podobnie zagadkowy jest fragment 13. opisujący tworzenie muru trwalszego i silniejszego niż inne – budowniczo „Kładą cegłę na cegłę: raz/ Cegłę z mowy, raz cegłę milczenia”. Nie-rozkruszalna ściana składałaby się więc z milczenia i ze z mowy, w której słyszymy przecież wyraźne echo mowy. Nie trzeba tych skojarzeń opierać jedynie na brzmieniowym podobieństwie, fragment 8. zawiera krótki opis budowania muru z mowy: „Tak powstaje mur/ Z mowy, pożywna więź zakłamania/ W osnowie ciała; w wątku całości”. Powiązanie muru z podmiotem stano-

wiłoby jednocześnie powiązanie z literaturą. Można przecież powiedzieć, że wątek to zarazem układ zdarzeń w tekście, jak i układ cegieł w murze. Osnowa natomiast to oczywiście tło tych zdarzeń, wyraz ten oznacza także 'bazę' oraz – choć to być może znaczenie zbyt odległe, z zakresu geodezji – odnosi się do fizycznej realizacji układu współrzędnych geograficznych w terenie za pomocą reperów często wmurowanych w ściany. Wydawałoby się więc, że tworzywem muru są słowa, jego budowę zaś opisać można terminami literackimi.

Nawet jeśli próby odnalezienia w tekście odniesień do literatury są zbyt daleko idące, zasygnalizować warto wyraźną aluzję we fragmencie 4. *Murów* do utworu *Żydowie polscy* Cypriana Kamila Norwida: „Poważny narodzie, powiedziano o/ Żydach w poezji, a potem wewnątrz/ Buchnęła powaga śmierci [...]”. Aluzja ta jednocześnie wskazywałaby na performatywność samej poezji, sprawczość tekstu zaś zachęcałaby do poszukiwania kolejnych odniesień. Dopowiedzmy więc także, że Wirpsza po drugiej stronie chińskiego muru umieszcza barbarzyńców, którzy nie istnieją, co może wywoływać skojarzenia z opowiadaniem *Chiński mur* Franza Kafki, którego bohaterowie nigdy nie widzieli plemion północy, a jedynie o nich czytali „w starożytnych księgach” (Kafka, 2016, s. 325). Te dwa mury stanowią też w pewnym sensie swoje przeciwieństwo. W tekście autora *Procesu* mur nie oplata szczelnie miasta, jest pełen luk. I to właśnie owe nieciągłości sprawiają, że może pełnić funkcje obronne. Dzikie plemiona podczas próby zaatakowania mieszkańców „zabłąkają się w pustce bez końca” (Kafka, 2016, s. 326). Może zatem mur Wirpszy jest nieskuteczny właśnie dlatego, że jest szczelny? I to nieskuteczny podwójnie. Po pierwsze, nie jest w stanie bronić przed tym, co na zewnątrz, po drugie, przypomina więzienie, z którego nie można się uwolnić. Taką interpretację potwierdzałoby zakończenie *Traktatu skłamanego*, w którym „Odgraniczenie jest doskonałe./ Że nie wiadomo, czy mur broni miasta,/ Czy je oblega” (Wirpsza, 2010, s. 33).

Nie ma znaczenia, czy uda się zburzyć ściany, skoro zostaną one wchłonięte przez organizm, nie ma znaczenia, czy można się wydostać poza granice, te bowiem wciąż się zmieniają, a gdy już znikną, to i tak niebawem powstaną na nowo. Ostatecznie więc w przedziwny sposób nawet po odrzuceniu opozycji *intra* i *extra muros* mur nadal więzi nas w swoim wnętrzu.

Pewne nadzieje na jakieś „poza” dawałby może utwór Wirpszy z 1975 roku o znamienym tytule *I runęło*, stanowiący opis ceglanego świata.

Stara cegła z któregoś wieku przed Chrystusem:  
Cegła, cegła; na co dwunastej cegle  
Data dla późnych przejezdnych, dla ich  
Powiadomienia, a te cegły to bruk, a ten bruk to



Droga jezdną, opadająca ostrokątnymi zakosami  
W dół. Po bokach skała ceglana i dmie  
Pył ceglany; i w dół ku zatoce o wodach  
Migoczących barwami Marsa, to zachód  
Cegieł, słońca, Marsa, Ziemi.

(Wirpsza, 2018, s. 86)

Bohater znajduje się w domu („z tejże cegły szkielet bez szyb”), gdzie uświadamia sobie, że jest skrępowany przez swoje własne pismo, którym wypisane są wizytówki. Wizytówki te są – podobnie jak mury – „napastliwe” i „natrętne”. W ścianach ceglanego domu znajdują się drzwi, ale nie da się ich otworzyć. Aby wydostać się na zewnątrz, trzeba je wyłamać. Rychło okazuje się jednak, że wcale nie ma „na zewnątrz”.

[...] Drzwi wszystkie odporne, więc, niech  
To piekło pochłonie, wyłamuję drzwi z  
Zawiasów, tam ściany z gołej cegły i małe  
Kupki cegieł na gołej podłodze, na każdej  
Zaś podłodze w kucki osadzony krasnal  
W młynku do kawy miele cegłę po cegle.  
Wizytówki mnie okłamały, wychodzę,  
Spoglądam w górę: na dachu komin, a  
Z komina dmie ceglany dym.

(Wirpsza, 2018, s. 87)

Ceglana rzeczywistość nie jest jednak bezwyjściowa. Można się z niej wydostać, gdy zmierza się w górę. Bohater, który wybiera taki kierunku ruchu, po krótkim czasie wznoszenia natychmiast zaczyna opadać i ląduje na samym dnie. Owo miejsce to zarazem

[...] koniec  
Bytu, każda Eos, każda Beatrycze, każda  
Małgorzata przepadnie i będzie to trwało  
Wiecznie w barwnych aksamitach i ty,  
Boś się wydobył ze świata cegły, będziesz  
To wiecznie oglądał; schwyty, skrępowany.

(Wirpsza, 2018, s. 88)

Wydostanie się jest więc jedynie chwilowe, a wolność pozorna. Niezależnie od kształtu, budulca czy trwałości murów nie można wydostać się z ograniczonej przestrzeni. „Kiedy wreszcie przebiłem głową ścianę, znalazłem się w sąsiedniej celi” – ten aforyzm Stanisława Leca Wirpsza przywołuje w korespondencji

z Heinrichem Kunstmannem (Wirpsza, Kunstmann, 2015, s. 199)<sup>3</sup>. Słowa te wydają się jednocześnie trafnym komentarzem do sposobu funkcjonowania murów w twórczości Wirpszy, ostatecznie bowiem, zgodnie z diagnozą postawioną w *Traktacie skłamanym*, z murów „nie ma ucieczki” (Wirpsza, 2010, s. 33).

Miasto okrażone jest murem, a interpretator analizujący problem granicy w twórczości Wirpszy niejako kręci się w kółko. Pierwsze strofy utworu *Mury*, a także cytaty z *Traktatu skłamanego*, *Liturgii* oraz *Faetona* sugerują, że mur stanowi nieprzekraczalną barierę. Lektura kolejnych fragmentów analizowanego tekstu nakazuje jednak podać w wątpliwość pierwotne odczytanie. Okazuje się bowiem, że mury wcale nie pełnią obronnych funkcji, że nie mamy wcale do czynienia ze ścianą, lecz z ruiną. Wydawałoby się, że opozycja wewnątrz – zewnątrz została zdekonstruowana, a granicy nie ma. Mur istnieje jednak jeszcze w postaci pyłu. W tej słabej, widmowej formie może wedrzeć się do wnętrza człowieka. Ostatecznie w człowieku powstaje bardziej trwała bariera, a działania, które miały prowadzić do zburzenia muru, jedynie go umacniają. I tak na końcu poematu wracamy do jego początku. W ostatniej strofie powtórzona zostaje refleksja z pierwszej części – o imperatywie tworzenia granic. Mur obraca się w ruinę, mury obracają się przeciwko murom, ruina obraca się z powrotem w mur. Pełnego obrotu dokonuje także interpretacja, w której wracamy do odrzuconych już tez. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że zgodnie z zasadą koła hermeneutycznego analiza poszczególnych fragmentów *Murów* w kontekście innych wierszy Wirpszy, dzięki temu, że krążą one wokół tych samych problemów, przybliży do zrozumienia całości.

### Bibliografia

- Antoniak Piotr, 2008: *Mur miejski – przyczynek do rozważań o tożsamości miasta*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 231–242.
- Barańczak Stanisław, 1995: *Pomyślne przepaście. Osiem interpretacji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Bogalecki Piotr, 2016: *Szcześnie winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas–Uniwersytet Śląski, Kraków–Katowice.

<sup>3</sup> W roku 1975 Heinrich Kunstmann napisał do Wirpszy z prośbą o pomoc w poszukiwaniu niektórych motywów w literaturze polskiej, które były mu potrzebne na zajęcia ze studentami. Jednym z tematów interesujących niemieckiego sławistę był oczywiście mur. Co ciekawe, w korespondencji między poetą i tłumaczem pojawiło się między innymi nazwisko Różewicza, czyli autora tekstu o murze składającym się, podobnie jak w analizowanym fragmencie utworu Wirpszy, właśnie ze słów i z milczenia. Zob. Wirpsza, Kunstmann, 2015, s. 196.

- Bogalecki Piotr, 2018: *Przerób miasto*. W: *Nauka chodzenia*. T. 1: *Teksty programowe późnej awangardy*. Red. Wojciech Browarny, Paweł Mackiewicz, Joanna Orska. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 185–208.
- Cembrzyńska Patrycja, 2012: *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Certeau Michel de, 1988: *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. University of California Press, Berkeley.
- Foucault Michel, 2009: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Heidegger Martin, 1974: *Budować, mieszkać, myśleć*. Tłum. Krzysztof Michalski. „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 6 (18), s. 137–152.
- Heidegger Martin, 1994: *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kafka Franz, 2016: *Opowieści i przypowieści*. Tłum. Alfred Kowalkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kałuża Anna, 2008: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków.
- Pawelec Dariusz, 2013: *Wirpsza wielokrotnie*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Pawlikowska Michalina, 2005: *Myśl Derridy a architektura postmodernistyczna (dekonstrukcja – poza konstrukcją i destrukcją)*. W: *Czytanie Derridy*. Red. Bartosz Małczyński, Rafał Włodarczyk. Chiasm, Wrocław, s. 35–40.
- Pieszczachowicz Jan, 1971: *Poezja skrajności*. „Odra”, nr 5, s. 53–61.
- Simmel Georg, 2006: *Most i drzwi. Wybór esejów*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Sławek Tadeusz, 2006: *Żaglowiec, czyli sprzeciw swojskości*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Sławek Tadeusz, 2010: *Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. Ewa Rewers. Universitas, Kraków, s. 17–69.
- Wirpsza Witold, 1956: *Z mojego życia*. Czytelnik, Warszawa.
- Wirpsza Witold, 1976: *Drei Berliner Gedichte*. Literalische Colloquium, Berlin.
- Wirpsza Witold, 2005: *Spis ludności*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Wirpsza Witold, 2006: *Liturgia*. [Wyd. 2]. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Wirpsza, Witold, 2010: *Traktat skłamanymy*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Wirpsza Witold, 2011: *Przesady*. Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Wirpsza Witold, 2018: *Apoteoza tańca*. Oprac. i wstępem opatrzył Dariusz Pawelec. Instytut Mikołowski, Mikołów.

Wirpsza Witold, Kunstmann Heinrich, 2015: „*Salut Henri! Don Witoldo!*” *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstman. Listy 1960–1983*. Wstęp, przekł. i oprac. Dorota Cygan, Marek Zybura. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.





**Krzysztof M. Maj**

AGH W KRAKOWIE

 <https://orcid.org/0000-0001-9799-8409>

## **Gdzie się kończy otwarty świat? O granicach grywalnej rzeczywistości**

### **Where Does the Open World End? On the Borders of Playable Reality**

**Abstrakt:** Artykuł *Gdzie się kończy otwarty świat? O granicach grywalnej rzeczywistości* poświęcony jest analizie problemu światotwórczego związanego ze strategiami delimitowania obszaru otwartego świata oraz rolą granicy w zawężaniu zarówno pola eksploracji, jak i doświadczenia rozgrywki. Skorzystawszy z narzędzi dostarczanych przez kognitywną i transmedialną narratologię, jak również z badań empirycznych w obszarze wykorzystania map ciepła w badaniu eksplorowania świata gier wideo, autor stara się rozważyć, czy wykorzystanie focalizacji oraz wiedzy o narracyjnym polu widzenia może przysłużyć się pogłębieniu doświadczeń immersywnych w eksploracji i zwiększeniu swobody dokonywania wyborów – aspektów kluczowych dla pełnej satysfakcji odbiorczej z prawdziwie otwartego świata. Tezy artykułu zilustrowane są analizami światocentrycznymi wybranych gier wideo (*Cyberpunk 2077*, *Skyrim*, *Total War: Warhammer II*, *Divinity II: Ego Draconis* i innych). Celem analiz jest uwydatnienie najważniejszych komponentów otwartego świata gry i, co najistotniejsze, rozstrzygnięcie tego, do czego w gruncie rzeczy odnosić się może owo otwarcie.

**Słowa kluczowe:** otwarty świat, gra wideo, światotwórstwo, ludotopia, mapy

**Abstract:** This article addresses the issue of world-building as related to the strategies of delimiting the openness of the gameworld. Specifically, it treats of the role of a borderline that restricts both the range of exploration and the gaming experience. By using tools supplied by cognitive and transmedial narratology and by referring to empirical studies in thermal mapping of explorable game space, Krzysztof M. Maj inquires whether the use of focalization and of the knowledge of the narrative field of view can offer deepened immersive exploratory experiences and a greater freedom of choice – aspects crucial for the full enjoyment of a genuinely open world. Maj supports his theses with world-centered analyses of selected video games (*Cyberpunk 2077*, *Skyrim*, *Total War: Warhammer II*, *Divinity II: Ego Draconis* and others). His goal is to emphasize the most crucial aspects of an open gameworld and, most importantly, to decide what this “openness” actually refers to.

**Keywords:** open world, video game, world-building, ludotopia, maps

### Koniec i początek

„Dotarłeś do końca mapy”. Taki komunikat pojawia się w samym środku mapy gry *Cyberpunk 2077* (2020) studia CD Projekt Red, na niewidocznej granicy dzielącej Night City od otaczających go pustynnych Pustkowi (Badlands) – wywołując niezamierzony efekt emersyjny. Oto bowiem koniec mapy zlokalizowany jest nie na jej obrzeżach, wyznaczanych granicami kartograficznej płaszczyzny ludotopii<sup>1</sup>, lecz w centrum grywalnego świata. Jakkolwiek więc V, protagonista *Cyberpunka 2077*, zwykle wzbija się dzięki bionicznym wszczepom na niedosiężne dla zwykłego człowieka wyżyny, tu przychodzi mu skapitulować przed piaszczystym wzgórzem – nie dlatego jednak, iż stwarza ono naturalną barierę nieprzekraczalną dla mieszkańców Night City, lecz ze względów całkowicie ekstrapolacyjnych<sup>2</sup>.

W poprzedniej grze tego samego studia, *Wiedźminie 3: Dzikim gonie* (2015), podobny komunikat pojawia się już w nieco innych okolicznościach. Po dotarciu na skraj mapy w lokacji startowej Białego Sadu Geralt z Rivii burczy pod nosem: „Daleko zajęchałem”, czemu towarzyszy wyświetlająca się nakładka interfejsowa „Dotarłeś tam, gdzie diabeł mówi dobranoc. Zawróć”, zgrabnie nawiązująca do opowiadania Andrzeja Sapkowskiego pod wymownym w tym kontekście tytułem *Kraniec świata*. Różnice między tymi gramami na tym szczególnie oczywiście się nie kończą. Jakkolwiek we wszystkich trzech częściach *Wiedźmina* możliwe jest zajrzenie w niemal każdy kąt grywalnej rzeczywistości, *Cyberpunk 2077* częstokroć konfrontuje gracza z doświadczeniem pozornej swobody eksploracji. Dobrym tego przykładem są rozsiane po całym Night City bary, sklepy i restauracje z wejściami i wystawami rozjarzonymi neonowym zaproszeniem „Otwarte” – któremu towarzyszy wyświetlający się w interfejsie nakładkowym schizofreniczny komunikat... „Zamknięte”, zaświadczający o tym, iż do większości z tych miejsc tak naprawdę nie można się dostać. Oto i paradoks, z którym wypadnie zmierzyć się każdemu, kto zechce dokonać krytycznej wivisekcji pojęcia świata gry wideo i dostępnych sztuce światotwórczej sposobów na roztoczenie iluzji jego otwartości<sup>3</sup>.

1 Pojęcie ludotopii stosuję w swych tekstach wymiennie z kategorią świata gry i synonimizuję je z grywalnym obszarem wyobrażonego świata, czyli allotopii.

2 Używam tego pojęcia w rozumieniu przyjętym w transmedialnej teorii narracji, a więc w odniesieniu do **absolutnej** pozycji ontologicznej narratora wobec świata narracji (*storyworld*), a nie znanej z *Narrative Discourse* Genette’a pozycji relatywnej narratora wobec narracji (por. Thon, 2016, s. 157).

3 Por. rozdział *Otwieranie świata* w książce *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania* (Maj, 2019, s. 67–82).

### Czym jest otwarty świat?

W polskich i zachodnich pracach groznawczych o otwartym świecie mówi się albo doksalnie, albo wcale. Przeważająca większość zastosowań tego pojęcia ogranicza się do kolokacji „gra wideo z otwartym światem” lub, częściej nawet, „gra RPG z otwartym światem”. Zwykle termin ten opisuje rodzaj swobodnej organizacji sąsiadujących z sobą lokacji i wypełniającej je zawartości fabularnej, której towarzyszy proporcjonalna swoboda ich odkrywania po stronie gracza. W prostej tej wykładni brakuje jednak – co częste w groznawstwie – głębszej refleksji nad doświadczeniem narracyjnym wiążącym się z takim stylem odbioru. Co to znaczy, że świat jest otwarty na eksplorację? Co dokładnie rozumiemy przez dowolność zwiedzania lokacji? Co tak właściwie sprawia, że w niektórych produkcjach światy żyją, a w innych zdają się zamkniętym tunelem z wejściem przy zawiązaniu akcji, wyjściem przy jej rozwiązaniu i ewentualnie paroma meandrami po drodze? I w ogóle: po czym rozpoznać, że świat jest **otwarty**? W teorii literatury rozważano problem nieokreśloności i niedomknięcia narracji przynajmniej od czasu wydania wpływowych prac szkoły estetyki odbioru z Konstancji, by w końcu wstrzymać się od rozstrzygania tego, co czyni dzieło otwarte (*opera aperta*) prawdziwie otwartym, i w zamian otworzyć się na rozgwieżdżającą sensy tekstu interpretację. Już u Umberta Eco jednak otwartość oznaczała przede wszystkim swobodę nie tyle twórczą, ile odbiorczą – owe „akty świadomej swobody”, wedle określenia Henri Pousseura, nieskrępowane przez żadną „konieczność wynikającą z określonych zasad organizacji danego dzieła” (cyt. za: Eco, 2008, s. 71). W *Dziele otwartym* mowa dalej o tym, że otwarcie to można rozumieć na przynajmniej trzy sposoby, mianowicie jako:

- 1) „**dzieło w ruchu**”, które „zaprasza odbiorcę do tworzenia [go – K.M.M.] wspólnie z autorem” (to zarazem wykładnia najczęściej kojarzona z esejem Eco);
- 2) predyspozycję do „**ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji**”, które odbiorca ma następnie „odkryć i wybrać spośród sumy wrażeń zawartych w akcie percepcji”;
- 3) **istotową cechę każdego dzieła sztuki**, „otwartego na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji”, z których każda „pozwala dziełu odżyć na nowo wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania” (Eco, 2008, s. 96).

Eco i poststrukturalistów zajął w największym stopniu trzeci wymiar otwartości, pozwalający na twórcze rozwinięcie koncepcji nieograniczonej semiozy, zarazem jednak, zauważmy, w największym stopniu dotyczący też tekstu i jego interpretacji. Oczywiście można potraktować grę wideo jako tekst (i w istocie często tak się dzieje; Sterczewski, 2012, s. 213-214), ale wydaje



się, że umyka wówczas to właśnie, co przesądza o wyjątkowości gier jako medium nie teksto- już, a światocentrycznego. Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że gry wideo – tak jak powieści, filmy, komiksy, obrazy czy anime – poddają się interpretacji (Kłosiński, 2017, s. 62–67; Kochanowicz, 2013, s. 122), z kolei aspekt współtwórstwa, dziś urosły do rangi całej kultury uczestnictwa (*participatory culture*) (Jenkins, 2006, s. 60), w narracjach interaktywnych jest wręcz bardziej oczywisty niż w odniesieniu do literatury. W narratologii transmedialnej te dwa aspekty otwartości uznane zostałyby za niespecyficzne dla konkretnego medium (*medium-free*) (Ryan, Thon, 2014, s. 4), a więc i w żaden sposób niewydobywające jakiegokolwiek swoistości gier wideo. Tym, co wydaje się niespecyficzne i wybitnie dla growych światów swoiste (*medium-specific*) (Ryan, Thon, 2014, s. 4), pozostaje natomiast owa predyspozycja do „ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji” (Eco, 2008, s. 96). Czym byłyby te wewnętrzne relacje? Przyjrzyjmy się, co ma do powiedzenia na ich temat Eco: „Dzieło jest otwarte, ale tylko w obrębie określonego pola relacji. Jak w świecie Einsteina, tak w dziele w ruchu przyjęcie istnienia wielu rozwiązań o równej wartości nie implikuje chaosu wewnętrznych powiązań, ale stanowi regułę pozwalającą na ich organizowanie. Słowem, dzieło w ruchu stwarza możliwość wielu indywidualnych interwencji, nie stanowi jednakże zachęty do interwencji bezkształtnych i chaotycznych. Jest nieskrępowanym zaproszeniem do interwencji ukierunkowanej, do nieskrępowanego wejścia w świat, który pozostaje wszakże tym światem, jakiego chciał autor” (Eco, 2008, s. 94).

Jest jasne, że Eco, mówiąc o „wielu indywidualnych interwencjach”, ukierunkowanych przez takie, a nie inne ukształtowanie autorskiego świata, nie ma i nie może mieć na myśli światów gier wideo. Nie sposób jednak oprzeć się kuszącej perspektywie odniesienia tych słów właśnie do doświadczenia graczy i sposobów tworzenia fikcyjnych światów. Teoretycy narracji opracowujący kategorię świata narracji z perspektywy kognitywnej ostatecznie nieprzypadkowo doszli do tego samego wniosku, który dziś kształtuje całą kulturę uczestnictwa z jej przejawami w rodzaju fabuł transmedialnych, remiksu, *fan fiction* czy mash-upów. Światy mogą być oto kształtowane dwutorowo: albo **odgórn**ie, podług narzuconej wizji architektonicznej, pozwalającej na staranne wymodelowanie imersywnego doświadczenia narracyjnego w growej rzeczywistości, albo **oddoln**ie, w odpowiedzi na zaangażowanie społeczności odbiorczej i z wykorzystaniem jej kreatywnego potencjału. W odniesieniu do gier wideo oddolny projekt ludotopii wiązałyby się nie tyle może z wykorzystywaniem treści tworzonych przez użytkowników (*user-generated content*) – choć i te są istotne, czego dowodem aktywność sceny

moderskiej, istotnie wydłużającej żywot wielu produkcji<sup>4</sup> – ile właśnie z fenomenem otwartego świata. **Ludotopia jest bowiem otwarta o tyle, o ile otwierają się na jej realność gracze.** Jeśli zaprojektujemy wieżę górującą nad płaskowyżem, to gracz winien móc się do niej dostać i ją zwiedzić. Co jednak istotne, stanie się tak nie dlatego, iż zostanie tam pokierowany usłużnie wyświetlonym na interfejsie znacznikiem albo zaprojektowanym na osiągnięcie takiego efektu celem fabularnym (*objective*) lub kwestią dialogową. Stanie się tak raczej dokładnie z tego samego powodu, dla którego stałoby się i w świecie rzeczywistym – czyli z tytułu pierwotnego uczucia poznawczej ciekawości, która pognała pierwsze łowiecko-zbieracze plemię poza opasujący bezpieczną dolinę łańcuch górski, pierwszą osiadłą nację poza opanowany basen morza wewnętrznego, pierwszą cywilizację nowożytną za wielki ocean ku Nowemu Światu i która gna nasz ponowożytny świat ku samym gwiazdom. Narracja o wyobrażonym świecie jest reprezentacją tej ciekawości. Jak ujął to Darko Suvin w klasycznym eseju *O poetyce gatunku science fiction*: „już od zarania dziejów literatury silnie zaznaczała się tendencja do oswajania niezwykłości. Dawni bazarze opowiadali o niesamowitych podróżach do sąsiednich dolin, gdzie mieli natknąć się na ludy psioślówców, jak również na zapasy soli kamiennej, które mogli ukraść lub, w najgorszym razie, przehandlować w bazarze. Pośród tych opowieści odnajdziemy synkretyczne dzienniki z wędrówek i podróże wyobrażone (*voyage imaginaire*), zapisy śnienia na jawie czy raporty wywiadowcze. **Świadczą one o ciekawości nieznanego wykraczającej poza najbliższe pasmo górskie (morze, ocean, Układ Słoneczny...)** – ciekawości, w której głód wiedzy spotyka się z żądzą przygody” (Suvin, 2019, s. 11, podkr. – K.M.M.).

Znakomitym przykładem projektu ludotopii wykorzystującej obydwa tryby światotwórcze w celu wyzyskania owej Suwinowskiej **ciekawości świata** może być jedno z zadań pobocznych (*sidequests*) *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011), rozpoczynające się w bardzo prototypowej sytuacji poznawczej. Gdy postać gracza przeprawi się przez Kapryśną Przełęcz i podąży w północno-zachodnim kierunku od dwemerskich ruin Alftand w stronę Jaskini Hoba, natknie się na wypiętrzony masyw górski z wysoką wieżą na szczycie, która po bliższym przyjrzeniu się okazuje się latar-

4 Na tym tle szczególnie wyróżniają się gigantyczne projekty fanowskie w rodzaju Skyblivion czy Skywind, stawiające sobie za zadanie przeniesienie do silnika graficznego Creation Engine, wykorzystanego w grze *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011), poprzednich części serii: *Oblivion* (2006) oraz *Morrowind* (2003). Co istotne, zabieg ten nie ogranicza się jedynie do podmiany tekstu na te o wyższej rozdzielczości, lecz obejmuje pełnozakresową pracę światotwórczą, poczynając od modelowania od nowa terenu, a skończywszy na dostosowywaniu zawartości fabularnej do potrzeb nowego środowiska.

nią morską. Do morza opasującego prowincję Skyrim od północy jest jednak stąd na tyle daleko, a śnieżna zamieć tak znacząco utrudnia widoczność, że usytuowanie w tym miejscu latarni morskiej dziwi (ryc. 1) – i dlatego w ocenie gracza rośnie szansa na to, że latarnia nie będzie jedynie przygodnym i nieinteraktywnym elementem grajobrazu. I faktycznie: po otwarciu drzwi wytrychem oczom ukazuje się zrujnowane i zakrwawione wnętrze izby, a w dzienniku zadań pojawia się quest *Otchłań Frostlow* – wyznaczający cel fabularny w postaci rozwiązania zagadki okrutnego morderstwa zamieszkującej ongiś Mroźną Latarnię Morską pary Redguardów – Ramati i Habda. Poszlaki w postaci falmerskiego topora zatopionego w piersi Ramati oraz truchła chaurusa leżącego opodal, jak również możliwe do odnalezienia w Latarni fragmenty dziennika Habda prowadzą do przerażającego odkrycia. Oto pod Latarnią znajduje się olbrzymia, sięgająca samych trzewi góry czeluść, w której zalał się cały rój chaurusów. Leżą tam też zwłoki nieszczęsnego Habda, który rzucił się w otchłań w desperackiej nadziei ocalenia dwójki swych dzieci – Mani i Sudi. Przypadkowe odkrycie prowadzi więc gracza do rozwinięcia pełnoprawnego wątku fabularnego i odkrycia tragicznej historii norweskiej rodziny, długo ignorującej ostrzeżenia dzieci przez dziwnym skrobaniem i skrzeczeniem dobywającym się spod podłogi ich latarnianego domostwa – i wszystko to odbywa się bez jednej bodaj ekstraprogetycznej wskazówki. Świat



Ryc. 1. *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011). Majacząca na horyzoncie Mroźna Latarnia Morska, widziana z południowo-wschodniej strony przy podejściu od ruin Dwemerów. Zrzut ekranu z rozgrywki

narracji przemawia tu we własnym imieniu, nie ma znaczników na mapie, specjalnie napisanych i nagranych w tym celu kwestii dialogowych postaci niezależnych, napomykających o tajemniczym zniknięciu mieszkańców Latarni, czy nawet podstawowych podpowiedzi wyświetlających się na nakładkowym interfejsie. Dopiero tego rodzaju światoczuły projekt ludotopii zasługuje na miano otwartego świata, właśnie ze względu na znoszenie jakichkolwiek poznawczych ograniczeń. Oczywiście wskazówki i podpowiedzi na pozór w żaden sposób nie ograniczają gracza: przeciwnie, ułatwiając orientację na mapie, wyrabiają u niego poznawczy nawyk podążania za niewidocznym przewodnikiem. Odbywa się to jednak za o wiele wyższą cenę, niż mogłoby się zrazu wydawać. **Wygoda biernej eksploracji świata przehandlowywana jest bowiem za aktywną ciekawość nieznanego**, tę właśnie, którą Darko Suvin tak słusznie przypisuje stylowi odbioru fantastycznych narracji światotwórczych.

Otwartość świata nie wiąże się bowiem wyłącznie z brakiem widomych ograniczeń eksploracji, lecz także – a może przede wszystkim – z naturalnym projektem sieci powiązań łączących z sobą wszystkie lokacje, podporządkowanych w większym stopniu rygorowi realizmu niż wygodzie rozrywki. Zupełnym nieporozumieniem jest pojawianie się w części prac naukowych uwag o istnieniu korelacji między gramami z otwartym światem a gatunkiem sandboksa, podsztytym przeświadczeniem, że o swobodzie eksploracji decyduje wyłącznie „nienarzucanie żadnych reguł prawidłowej rozgrywki” i „przekazanie inicjatywy w ręce gracza” (Molencki, 2018, s. 139). Więcej pytań niż odpowiedzi dostarczają również mnożące się (do tego niestety nie na gruncie profesjonalnej refleksji naukowej, ale w ramach autorefleksji przedstawicieli branży gier wideo) podziały, rozróżniające eksplorację przestrzenną (*spatial exploration*), personalną (*self-exploration*) i systemową (*systemic exploration*) (Felczak, 2015, s. 42)<sup>5</sup> – z których dwie ostatnie w ogóle nie są swoiste dla gier, każda narracja zrealizowana w dowolnym medium oferuje bowiem możliwość charakterologicznej introspekcji czy poddawania się określonej konwencji lub gry z jej założeniami. *Skyrim* nie narzuca reguł rozgrywki i umożliwia swobodną eksplorację ludotopii zarówno w głównym wątku gry, jak i we wszystkich pobocznych, a nawet po ich ukończeniu, jednak podniesiony tutaj przypadek pokazuje zupełnie inną i niedostrzeganą dotąd cechę otwartego świata, a mianowicie jego realizm w zakresie wykorzystania prototypo-

<sup>5</sup> Felczak popularyzuje tu – stąd nawiasowy komentarz w cytowanym zdaniu – wypowiedź przedstawiciela Ubisoftu Clinta Hockinga, uwielbianego przez polskie groźnawstwo autora pojęcia dysonansu ludonarracyjnego i innych terminów powstałych w całkowitym oderwaniu od studiów naukowych (zwłaszcza na gruncie teorii narracji, zarówno klasycznej, jak i postklasycznej transmedialnej) i w efekcie bardzo często wynajdujących koło na nowo.

wych koordynat poznawczych, w tym zwłaszcza empirycznych schematów zachowania.

Badania psychologów behawioralnych umożliwiły wyróżnienie pięciu aspektów postrzeganego przez graczy realizmu świata gry: zgodność ze stanem faktycznym (*factuality*), autentyczność (*authenticity*), zaangażowanie w losy postaci (*character involvement*), adekwatność odwzorowania graficznego (*perceptual pervasiveness*) oraz wirtualizacja doświadczenia (*virtual experience*) (Malliet, 2007; Ribbens, 2013). Jakkolwiek pierwsze cztery typy z perspektywy narratologii transmedialnej ponownie dają się odnaleźć i w innych mediach (na przykład teoria literatury używa do opisu tych zjawisk pojęć, kolejno: reprezentacji, *mimesis* procesu, empatii i *mimesis* wytworu), tak ostatni już odnosi się do interesującego nas tu problemu żywego doświadczenia otwartości świata. Zdaniem Stevena Mallieta chodziłoby tu o „powstanie nowego typu społecznej wyobraźni, wspierającej raczej myślenie asocjacyjne niż zapamiętywanie informacji i zachęcającej do tworzenia znaczeń *ad hoc* w wyniku możliwości łączenia różnych obiektów w bezprecedensowe zestawy znaczących” (Malliet, 2007, s. 388, tłum. – K.M.M.)<sup>6</sup>. Znaczące jest, że właśnie z tym trybem odbiorczym Malliet powiązał wypowiedzi przebadanych graczy dotyczące wolności podejmowania decyzji i swobodnego poruszania się po ludotopii w sposób wskazujący na analogię z przyzwyczajeniami poznawczymi wyrobionymi w rzeczywistości empirycznej. W ten sposób intuicje Umberta Eco w zakresie właściwej poetyce dzieła otwartego predykcji do ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji znajdują potwierdzenie w badaniach empirycznych.

### **Granica jako horyzont**

Skoro wiadomo już, że otwarcie świata gry ma charakter raczej kognitywny niż fizyczny i raczej narracyjny niż techniczny, pozostaje zadać sobie pytanie o jego granice. Czy opasując prowincję Skyrim łańcuchem nieprzebytych gór, wykluczamy ekspansję ludotopii poza grywalny świat? Czy otaczając steampunkowe Dunwall w *Dishonored* (2012), cyberpunkowe Detroit w *Deus Ex: Human Revolution* (2011) lub Pragę w *Deus Ex: Mankind Divided* (2016) nieprzebytym murem pozamykanych na cztery spusty kamienic, domostw i bloków, więzimy gracza w urbanistycznym *solitudo*? Czy zamykając gracza *Gothica* (2001) pod kopułą magicznej

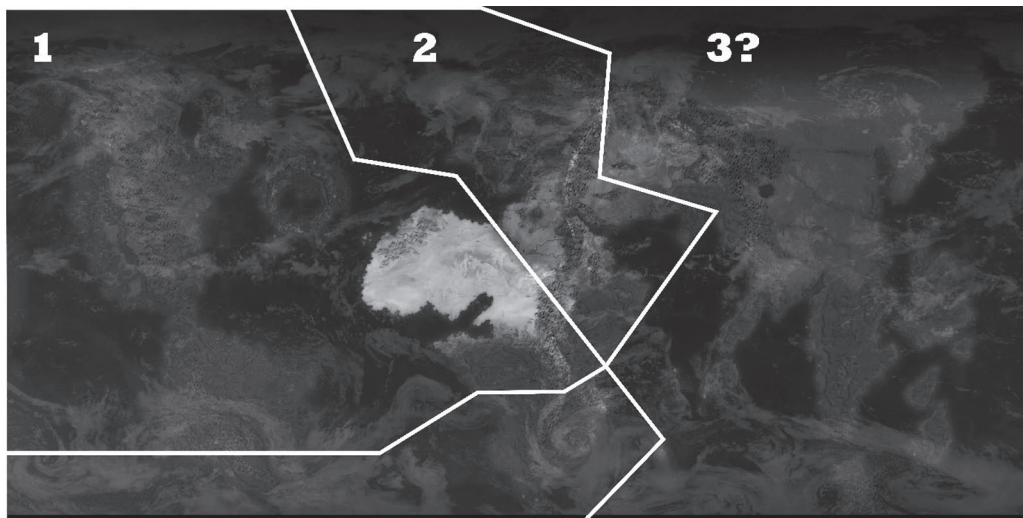
<sup>6</sup> W oryginale: „Leading thread in these studies appears to be that computer applications, allowing users to actively manipulate virtual objects, are responsible for the rise of a new type of social imagination, involving associative thinking rather than memorizing information [...], and involving the *ad hoc* creation of meaning as a consequence of players combining objects into unpredicted sets of signifiers” (Malliet, 2007, s. 388).

bariery w Dolinie Górniczej, uniemożliwiamy mu wydostanie się z niej? Każda z przywołanych gier rozwiązuje ten dylemat w odmienny sposób. Gdy gracz zdoła się jakoś wspiać na strome zbocza północno-zachodniego łańcucha górskiego w regionie Haafingar, zobaczy mającą na horyzoncie cytadelę w Cyrodiil, zapoznaną w grze *The Elder Scrolls IV: Oblivion* (2006) i sugerującą istnienie większego świata, współtworzonego przez ludotopie obydwu produkcji studia Bethesda. W *Dishonored* czy *Deus Ex* z kolei chęć opuszczenia granic miast rzadko kiedy uzyskuje narracyjną motywację, a gęsta zabudowa miejska z meandryczną siatką ulic sprawiają, że eksploracja postępuje raczej ku wnętrzu niż na zewnątrz lokacji. Fabuła *Gothica* wreszcie wyjaśnia genezę magicznej Bariery w Khorinis i kulminuje w momencie jej upadku, co umożliwia naturalne rozszerzenie ludotopii w środkowej części trylogii – *Nocy kruka* (2002). Przykłady te pokazują, że granica grywalnego świata – której reprezentacją może być zarówno przeszkoda naturalnego (łańcuch górski, ocean), jak i sztucznego (mur, magiczna bariera) pochodzenia – pełni trojaką funkcję. Po pierwsze, wyznacza horyzont (ὄρισιμός) ludotopii, magiczny krąg, w obszarze którego rozgrywa się scenariusz gry wideo oraz performatyw gracza<sup>7</sup>. Po drugie, sprzyja uwiarygodnieniu scenariusza podróży do innej rzeczywistości, dostarczając równocześnie sposobności do czynienia analogii międzykulturowych (oraz ich politycznych odczytań, przede wszystkim postkolonialnych i ksenologicznych). Po trzecie wreszcie, ułatwia efektywne projektowanie ludotopii, rozplanowywanej podług biomów różniących się od siebie w zakresie topografii, architektury, flory czy fauny.

Jak należałoby zatem wytyczyć granicę idealną ludotopii? Na pewno nie wzdłuż niewidzialnej, pozbawionej możliwości interakcji ściany, frustrującej swą obecnością, bo przypominającej o sztucznej genezie growej rzeczywistości. Nieinteraktywne ściany, przezroczyste mury i łudzące lustra charakteryzują światy **pseudootwarte**, projektowane z myślą o graczach, którego ciekawość nie zagna w miejsca niewypełnione atrakcyjną zawartością fabularną lub skwapliwie nań oczekującymi bohaterami niezależnymi. W takim modelu ograniczenia eksploracji służyć mogą ułatwieniu graczowi orientacji w świecie i wyeliminowaniu ryzyka zagubienia się, mają jednak tę wadę, że przestają być potrzebne w miarę osvajania się z realiami świata i opanowywania mechanik rozgrywki. Dlatego też warto tutaj zadbać o motywację diegetyczną zawężania obszaru rozgrywki, albo zgodną z realiami ludotopii (*Gothic*), albo podlegającą prawom rządzącym rzeczywistością empiryczną (*Skyrim*). Takie systemy ograniczeń można wykorzystać paradoksalnie do **jeszcze większego**

<sup>7</sup> Więcej na temat kategorii horyzontu i magicznego kręgu w hermeneutycznych badaniach nad gramami wideo por. Kłosiński, 2018, s. 146–172.

**otwarcia świata** i do projektowania wektorów jego ekspansji w dalszym procesie produkcyjnym gry. Znakomitym tego dowodem jest *Total War: Warhammer II* (2017) studia Creative Assembly, w którym osnuwająca wszystkie cztery strony eksplorowalnego świata mgła wojny (*Nebel des Krieges*) ustępuje w miarę powstawania kolejnych części serii (ryc. 2).



Ryc. 2. Rozwój ludotopii *Total War: Warhammer II* (2017). Zrzut ekranu

Objaśnienia: 1 – granice mapy podstawowej kampanii *Eye of Vortex*; 2 – granice mapy dodatku *Mortal Empires*, poszerzającego ludotopię o obszar Starego Świata z poprzedniej części gry – *Warhammer: Total War* (w dodatku *The Twisted & The Twilight* z końca 2020 roku granica została przesunięta jeszcze dalej w kierunku wschodnim, wprowadzono również pewne zmiany na mapie obydwu kampanii); 3? – przewidywany rozwój ludotopii w grze *Total War: Warhammer III*, prawdopodobnie również uwzględniający obszar z poprzedzających części, być może także – jak w wypadku *Mortal Empires* – kosztem południowych obszarów świata.

Ustępowanie mgły wojny ma wieloraką funkcję. W strategiach czasu rzeczywistego i tak zwanych wielkich strategiach (*grand strategies*) oraz grach 4X (*explore, expand, exploit, exterminate*) „usunięcie mgły wojny usuwa potrzebę eksploracji, a także decydowania o jej kierunkach, co odbiera graczowi sprawczość [*reduces their agency*], jak również wolność wyboru i związane z nią poczucie niepewności” (Cowley et al., 2008, s. 19, tłum. – K.M.M.). W otwartym świecie natomiast mgła lub jakakolwiek inna naturalna forma ograniczenia widoczności tego, co znajduje się **poza** – murem, magiczną barierą, drzwiami, oceanem czy jakakolwiek inną granicą – służyć może podsycaaniu ciekawości i spekulacji. Przez znaczącą część rozgrywki w *Divinity: Original Sin 2* (2017) osnuwająca część obszarów ludotopii śmiertelna mgła (*deathfog*) wydaje się barierą nie do przejścia – a jednak wysokopoziomowe postaci mogą tę mgłę usunąć za pomocą zaklęcia tornada, a te nieumarłe nie przejmują się nią w ogóle, ba, korzystają z niej do

leczenia swych ran. We wszystkich tych przypadkach rozrzedzenie mgieł spowijających nieznanne pokazuje, że najbardziej interesujące z perspektywy performatywu gracza są takie granice, które można swobodnie przekraczać, lub te, o których wiadomo, że nie zostały wytyczone tylko po to, by zredukować swobodę eksploracji.

Myślenie o granicy jako o horyzoncie ludotopii ma też praktyczną zaletę. W wykorzystywanych coraz częściej w studiach groznawczych badaniach empirycznych nad stylami rozgrywki stosuje się mapy ciepła (*heatmaps*) (Feltwell, 2016; McCallum, Mackie, 2013; Moura, El-Nasr, Shaw, 2011). W mapach tych zastosowano systemy graficznej reprezentacji danych w postaci gradientów termicznych do odwzorowywania powtarzających się schematów zachowań graczy i probabilizowania tych zachowań na potrzeby opracowywania efektywniejszych i lepiej odpowiadających zapotrzebowaniom odbiorczym środowisk cyfrowych. Granica w takich wypadkach będzie płynna, pokrywając się właśnie z polem widzenia i stożkiem perspektywy – co potencjalnie pozwala na połączenie pozyskiwanych w ten sposób danych z wiedzą narratologiczną o focalizacji do takiego projektu świata, który nie będzie eksponować na pierwszym planie budowli, lokacji czy obiektów niemożliwiających aktywnej eksploracji. W ten oto sposób kraniec świata nigdy nie będzie jego końcem, a zawsze będzie mógł być początkiem – albo sąsiadującej lokacji, albo nieujawnionego obszaru ludotopii, albo po prostu nowej przygody.

### **Czy Roland Barthes zagrałby w *Skyrima*?**

Jakkolwiek by to paradoksalnie zatem nie wybrzmiewało, otwarty świat zaczyna się tam, gdzie się kończy. Oczywiście koniec to umowny: wiemy już, że chodzi o horyzont perspektywy narracyjnej, kształtującej określone światoodczucie i dostarczającej graczowi narracyjnej motywacji do pogoni za nieznanym. Równocześnie jednak do otwartego świata można trafić, zanim w ogóle wytworzy się jego narracyjny światobraz i zanim zawiązanie wątku fabularnego utrwali w pamięci moment jego ekspozycji. Wjechawszy na więziennym wozie pośród podmuchów mroźnego wiatru i zamieci do prowincji Skyrim i uniknąwszy cudem dekapitacji z rąk egzekutora Imperium Aldmerskiego, Dovakhin może albo wyjść naprzeciw swemu przeznaczeniu, albo... ruszyć we własną drogę. *Skyrim* (2011) Studia Bethesda wprowadza szczególną sytuację, w której odrzucanie postępów w fabule nie wpływa negatywnie na doświadczenie narracyjne. Więcej nawet: uświadamia, że progresja fabularna nieuniknienie przynosi kres temu, co chcielibyśmy, by zaczynało się wciąż na nowo w wiekuistej pętli – czyli naszemu byciu-w-innym-świecie. Z radością tedy



niejeden gracz oddaje się rozmaitym aktywnościom pobocznym, wyruszając na wyprawy, z których wraca może z poczuciem fabularnego niedosytu – (nie będą one bowiem nigdy tak monumentalne, jak te tworzące główny wątek gry), ale jednak narracyjnej satysfakcji. Wiąże się z tym także niezwykle interesujące, choć słabo udokumentowane, doświadczenie lęku przed osiągnięciem takiego etapu rozwoju fabuły, który odetnie gracza od możliwości nieskrępowanego eksplorowania świata. W grze *Divinity II: Ego Draconis* (2009) nazbyt pochopne ukończenie pierwszego rozdziału fabuły uniemożliwia powrót do jakichkolwiek aktywności pobocznych w Złamanej Dolinie – ta bowiem po inwazji wrogich sił Czarnego Kręgu (pod przywództwem niezbyt mrocznie brzmiącego w polszczyźnie Damiana) przemienia się w spopielony jar, naznaczony cieniami latających fortec, najeżonych balistami i wieżycami Tesli. Poczucie pustki i utraty potęguje świadomość tego, że już nigdy nie wrócimy do wioski, w której rozpoczęliśmy rozgrywkę, nie odwiedzimy rozbrzmiewającej wesołymi śmiechami tawerny, nie potargujemy się z kupcem Lamottem ani nie porozmawiamy ze starożytnym drzewem rosnącym w ciągnących się pod młynem podziemiach. To oczywiście świadomy wybór twórców, celowo zapoznających gracza ze światem Rivellonu w relatywnie znajomym mu otoczeniu beztrudnie idyllicznej Doliny, dalekiej od wojen magów, łowców smoków i bombastycznych finałów fabuł gier komputerowych. Projektujące *Divinity II: Ego Draconis* Larian Studios znakomicie zdawało sobie sprawę z wagi, jaką dla gracza ma swoboda eksploracji i spokojnego realizowania zadań pobocznych – i właśnie dlatego ten zwrot fabularny zapada głęboko w pamięć, igrając z neurotyczną skłonnością do nieustannego przeczesywania otwartego świata w poszukiwaniu przypadkiem pominiętych aktywności pobocznych.

Paradoksalnie zatem to właśnie wtedy, gdy ludotopia zamyka się przed graczem w sposób umotywowany narracyjnie, okazuje się najbardziej otwarta. Tak jak w świecie nam znanym, i tutaj mogą się bowiem pojawić okoliczności zamykające możliwość podążenia drogą, która zrazu wydawała się łatwa do wytyczenia i przebycia. Świat żyje wtedy, gdy jest nieprzewidywalny, gdy wymyka się władzy poznawczej i objawia złożoność, przed którą kapitulują wszelkie próby upraszczających generalizacji – a nie tylko wtedy, gdy uruchomi się w nim więcej algorytmów sterujących dobowymi aktywnościami postaci niezależnych, stwarzających iluzję życia na podobieństwo tej z *Truman Show* lub *Mrocznego miasta*. Do otwartego świata wreszcie można i chce się wracać właśnie dlatego, że wciąż kryje on w sobie jakieś tajemnice, których odkrycie nie jest tożsame z ukończeniem głównego wątku fabularnego, lecz jest częścią wykraczającego poza jego ramy doświadczenia narracyjnego. Przyjrzyjmy się, jak o podobnym zjawisku w odniesieniu do literatury pisze Roland Barthes

w *Przyjemności tekstu*: „Nie czytamy wszystkiego z równą intensywnością; rytm sam się ustala, lekceważy integralność tekstu; wciąga nas samo pragnienie poznania, każe nam przeskakiwać niektóre ustępy (uznane za nudne), by odnaleźć jak najprędzej miejsca kipiące anegdotą (które zawsze są przełomowe: są tym, co przyśpiesza odsłonięcie tajemnicy lub przeznaczenia); przeskakujemy bezkarnie (nikt nie widzi) opisy przyrody, wyjaśnienia, rozważania, rozmowy [...]. Tmeza – źródło lub figura przyjemności – uwydatnia tu dwa prozaiczne brzegi: *przeciwstawia to, co użyteczne dla poznania sekretu, temu, co poznaniu nie służy*; jest szczeliną powstałą na prostej zasadzie funkcjonalności; nie produkuje jej wcale struktura języków, ale wyłącznie moment ich konsumpcji, którego autor nie może przewidzieć: nie jest w stanie napisać czegoś, co nie zostanie przeczytane” (Barthes, 1997, s. 18–19).

Lektura tego fragmentu uświadamia, że idealna granica w ludotopii to ta, którą wyznaczy sobie sam gracz. Może być to decyzja nieeksplorowania świata poza widoczną na horyzoncie przełęcz lub łańcuch górski, może być to urwanie live streamu z gry na wymagającej bitwie, może być to wreszcie cięcie montażowe w postprodukcji materiału rejestrującego rozgrywkę – we wszystkich tych wypadkach granica wytyczana jest oddolnie, z uwzględnieniem indywidualnych predyspozycji, potrzeb, pragnień i preferencji. Projektanci gier wideo często popełniają ten sam błąd co kolonizatorzy. Gdy Brytyjczycy wytyczyli granicę dzielącą Indie, Afganistan i Pakistan w pośpiechu i bez zasięgnięcia zdania miejscowej ludności, narzucone w ten sposób linie demarkacyjne doprowadziły do faktycznych społecznych podziałów, nie uwzględniały bowiem ani rozkładu etnicznego, ani kulturowego, ani językowego, priorytetyzując w zamian wyłącznie podział religijny. Granica wytyczana oddolnie będzie zawsze bardziej zniuansowana i, co najważniejsze, nie doprowadzi do wzniesienia muru, symbolu ostatecznego podziału. Uwrażliwiając na światotwórcze analogie między ludotopiami a rzeczywistością nam znaną i inspirując się kognitywną teorią narracji, pierwszoplanowo zainteresowaną modelowaniem prototypowych zachowań poznawczych w fikcji, możemy zatem potencjalnie doprowadzić do sytuacji idealnej – w której, jak w szeregu przeanalizowanych gier wideo, to gracz, a nie algorytm, będzie czynił świat gry prawdziwie otwartym na niezaspokojoną ciekawość nieznanego.

### **Bibliografia**

Barthes Roland, 1997: *Przyjemność tekstu*. Przekł. Ariadna Lewańska. Wydawnictwo KR, Warszawa.

- Cowley Ben et al., 2008: *Toward an Understanding of Flow in Video Games*. „Computers in Entertainment”, vol. 6, no. 2, s. 1-27.
- Cyberpunk 2077*, 2020. CD Projekt RED [PC].
- Deus Ex: Human Revolution*, 2011. Eidos Interactive, Square Enix, Feral Interactive [PC].
- Deus Ex: Mankind Divided*, 2016. Eidos Montréal, Square Enix [PC].
- Dishonored*, 2012. Arkane Studios, Bethesda Softworks [PC].
- Divinity II: Ego Draconis*, 2009. Larian Studios [PC].
- Divinity: Original Sin 2*, 2017. Larian Studios [PC].
- Eco Umberto, 2008: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przekł. Lesław Eustachiewicz. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- The Elder Scrolls III: Morrowind*, 2003. Bethesda Game Studios [PC].
- The Elder Scrolls IV: Oblivion*, 2006. Bethesda Game Studios [PC].
- The Elder Scrolls V: Skyrim*, 2011. Bethesda Game Studios [PC].
- Felczak Mateusz, 2015: *Sprawczość i tożsamość w grach eksploracyjnych*. „Wielogłos”, nr 25, s. 41-51.
- Feltwell Tom, 2016: *Visualising Player Data for Video Game Designers*. University of Lincoln, Lincoln.
- Gothic II: Noc Kruka*, 2003. Piranha Bytes, JoWooD Productions [PC].
- Jenkins Henry, 2006: *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York University Press, New York.
- Kłosiński Michał, 2017: *W stronę hermeneutyki gier komputerowych*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 51-68.
- Kłosiński Michał, 2018: *Hermeneutyka gier wideo. Interpretacja, immersja, utopia*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Kochanowicz Rafał, 2013: *Cybernetyczne doświadczenia – fabularyzowane gry komputerowe w perspektywie hermeneutyki*. „Homo Ludens”, nr 1 (5), s. 119-128.
- Maj Krzysztof M., 2019: *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. Universitas, Kraków.
- Malliet Steven, 2007: *An Exploration of Adolescents' Perceptions of Videogame Realism*. „Learning, Media and Technology”, vol. 31, no. 4, s. 377-394.
- McCallum Simon, Mackie Jayson, 2013: *WebTics: A Web Based Telemetry and Metrics System for Small and Medium Games*. W: *Game Analytics*. Ed. Magy Seif El-Nasr, Anders Drachen, Alessandro Canossa. Springer London, London, s. 169-193. [https://doi.org/10.1007/978-1-4471-4769-5\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-4471-4769-5_10).
- Molencki Jacek, 2018: *Trzymać asa w rękawie. Czym jest oszustwo w grach wideo?* „Irydion”, T. 4, nr 1, s. 135-150.
- Moura Dinara, El-Nasr Magy S., Shaw Christopher D., 2011: *Visualizing and Understanding Players' Behavior in Video Games*. W: *Sandbox '11: Proceedings of the 2011 ACM SIGGRAPH Symposium on Video Games*. Ed. T.L. Taylor. Association for Computing Machinery, New York, s. 11.


- Ribbens Wannas, 2013: *Perceived Game Realism. A Test of Three Alternative Models*. „Cyberpsychology, Behavior and Social Networking”, vol. 16, no. 1, s. 31–36.
- Ryan Marie-Laure, Thon Jan-Noël, 2014: *Introduction*. W: *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Ed. Jan-Noël Thon, Marie-Laure Ryan. University of Nebraska Press, Lincoln-London, s. 1–21.
- Sterczewski Piotr, 2012: *Czytanie gry. O proceduralnej retoryce jako metodzie analizy ideologicznej gier komputerowych*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 210–228.
- Suvin Darko, 2019: *O poetyce gatunku science fiction*. „Creatio Fantastica”, T. 59, nr 1, s. 9–24.
- Thon Jan-Noël, 2016: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Total War: Warhammer II*, 2017. Creative Assembly [PC].
- Wiedźmin 3: Dziki gon*, 2015. CD Projekt Red [PC].





**Jerzy Franczak**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8789-7241>

## „Dead-wall reveries” Przypadek kopisty z Wall Street

### “Dead-wall reveries” The Case of a Wall Street Scrivener

**Abstrakt:** Artykuł przynosi reinterpretację *Kopisty Bartleby. Historii z Wall Street* – słynnej noweli Hermana Melville’a, której poświęcono niezliczoną ilość analiz. Autor przedstawia działanie „fabryki Bartleby’ego” i odnosi się polemicznie do tych wszystkich lektur, które przypisują wyrotowy i wspólnototwórczy potencjał idiosyncratycznej formule oporu powtarzanej przez bohatera. Kluczowa dla argumentacji pozostaje figura muru, rozumiana jako projektowany przez protagonistę obraz zewnętrznych konieczności – niepodlegających zmianie reguł świata społecznego. Suplementowanie marksistowskich ujęć (zwłaszcza propozycji Leo Marxa) pojęciami zaczerpniętymi z pism Jacques’a Rancière’a umożliwia wypracowanie perspektywy, w której osłabieniu ulega deterministyczna wizja jednostki ulegającej socjoekonomicznemu przeznaczeniu. Bartleby okazuje się ofiarą własnego fatalizmu, z kolei adwokat-narrator, na ogół przedstawiany jako uosobienie systemu władzy, jawi się jako podmiot polityczny bezskutecznie projektujący wspólną płaszczyznę rozumienia i działania.

**Słowa kluczowe:** Herman Melville, mur, polityka literatury, Jacques Rancière

**Abstract:** This article offers a reinterpretation of Herman Melville’s famous short story “Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street”, which has been interpreted countless times. Jerzy Franczak describes the operations of “Bartleby’s factory” and polemically refers to all the readings that attribute a subversive and community-forming potential to the idiosyncratic formula of resistance repeated by the protagonist. The trope of the wall is central to Franczak’s line of interpretation. He understands it as the protagonist’s projection of external necessities: unchanging rules that govern the social world. By supplementing Marxist approaches (especially that of Leo Marx) with concepts taken from Jacques Rancière’s writings, Franczak is able to develop a perspective which weakens the deterministic vision of an individual oppressed by the socioeconomic destiny. In Franczak’s interpretation, Bartleby is a victim of his own fatalism, while the lawyer-narrator, commonly portrayed as an embodiment of the system of power, is a political entity whose project of building a shared platform for understanding and acting falls through.

**Keywords:** Herman Melville, wall, politics of literature, Jacques Rancière

Narratorem słynnej noweli Hermana Melville'a pt. *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street* jest właściciel dobrze prosperującej kancelarii, zatrudniający trzech pracowników; dwóch z nich tworzy układ symetrycznie odwróconych figur (mają oni przeciwstawne cechy, a do tego Indor jest od rana w dobrym humorze, Kleszcz natomiast w złym), a trzeci przedstawiony zostaje jako materiał na dobrego podwładnego. Początek opowiadania zawiera chępliwą autocharakterystykę prawnika, przypisującego sobie cechy pożądane w jego zawodzie (spokój, rozwagę, metodyczność), oraz inwentaryzację dóbr, na które składają się tyleż zasoby rzeczowe, co zasoby ludzkie. Przedsiębiorstwo funkcjonuje dobrze wyłącznie dzięki talentom menedżerskim szefa, który potrafi włączyć przywary i słabostki podwładnych w plan pracy produkcyjnej. Już na początku tekstu wiadomo, że za chwilę do zespołu dołączy tytułowy kopista, który rozmontuje ten sprawnie działający mechanizm (pojawienie się kopisty jest zapowiedziane już w pierwszym akapicie).

Kancelaria, w której rozgrywa się większa część akcji, znajduje się w centrum Nowego Jorku, wśród gęstej (i gęstniejącej) zabudowy miejskiej. Narrator (adwokat) czuje się w obowiązku już na wstępie przedstawić nam to miejsce:

Moja kancelaria adwokacka znajdowała się na piętrze pewnego budynku pod numerem... przy Wall Street. Z jednej strony okna wychodziły na białą ścianę wnętrza obszernego odkrytego szybu, przechodzącego przez cały budynek od góry do dołu.

Widok ów mógłby uchodzić za dość jednostajny, pozbawiony tego, co pejzażyści nazywają „życiem”, lecz nawet jeśli tak było w istocie, widok z drugiej strony mej kancelarii dostarczał co najmniej kontrastowych wrażeń. Z tej bowiem strony rozciągał się z mych okien niczym nie przesłonięty widok na wyniosły ceglany mur, szerniał ze starości i od wiecznego cienia. Nie potrzeba było lornety, by wydobyć ukryte powaby owego muru, albowiem dla wygody wszystkich krótkowidzów przysunięty był na odległość niespełna dziesięciu stóp do mych szyb okiennych. Wobec znacznych wysokości otaczających budynków i faktu, że moja kancelaria znajdowała się na drugim piętrze, przestrzeń pomiędzy ową ścianą a moją wielce przypominała kwadratową studnię (Melville, 1980, s. 25-26).

Oto przestrzeń biurowa, która otwiera się z jednej strony na białą ścianę wewnętrznego szybu, z drugiej zaś – na zewnętrzny mur, dla odmiany stary i czarny. Narrator próbuje oswoić bytowanie w tym klaustrofobicznym miejscu: żartobliwie wychwala malarskie walory kancelarii, sufluje możliwość jej estetyzacji.

Gawędowy ton nie jest jednak w stanie skryć niepokoju, którego źródłem pozostaje skandal zamknięcia i ograniczenia perspektyw. Mur, jak powiada w *Anatomii oblężenia* Marco Filoni, to archaiczna forma bariery fizycznej, będącej zarazem barierą dla wzroku (w odróżnieniu na przykład od nowoczesnej formy drutu kolczastego): „wyklucza widzenie, jest przeszkodą na horyzoncie, jakimkolwiek horyzoncie wzroku i sensu” (Filoni, 2020, s. 41). Sytuację, którą zdołali oswoić pracownicy kancelarii, doskonale oddaje paradoksalne sformułowanie o „niczym nie przesłoniętym widoku na mur”; to sytuacja jawnej dominacji, wymuszonej akceptacji *status quo* oraz zadekretowanej zgody na brak całościowego sensu. Co najważniejsze jednak dla rozwoju fabuły (i dla naszej interpretacji), ten mur hipnotyzuje nowego pracownika, wtrąca go w stan bliski stuporowi i zmusza do dziwacznych zachowań. Ta wyjątkowa sytuacja stawia pod znakiem zapytania narracyjne, poznawcze i społeczne kompetencje prawnika, zmusza go do poszukiwania innego języka i alternatywnego skryptu działania.

W cieniu tego muru rozgrywa się dramatyczna historia, którą nadto pochopnie interpretujemy jako przypowieść o wywrotowym działaniu zbuntowanej jednostki.

### **Fabryka Bartleby'ego**

Fabuła zawiązuje się w momencie pierwszej niesubordynacji nowego pracownika kancelarii: skryba, ku zaskoczeniu swego pracodawcy, odmawia wykonania polecenia. Sytuacja powtórzy się kilkakrotnie, co wywoła bardzo różne reakcje przełożonego. Te reakcje oraz towarzyszące im emocje – zdumienie, gniew, konsternacja, litość, zakłopotanie, wzruszenie – budują równoległy wątek narracji. Adwokat zostaje skonfrontowany z fenomenem, który wymyka się rozumieniu, podejmuje więc rozmaite wysiłki jego myślowego oswojenia, próbuje przepracować w opowieści szokowe doświadczenie (Fisher, 2006, s. 436–440). Bartleby natomiast konsekwentnie ignoruje polecenia i sabotuje wszelką możliwość porozumienia, mimo usilnych nalegań szefa, a nawet prób przekupstwa. Odmowa uruchamia rozkład instytucji; procesu tego nie jest w stanie zatrzymać zwolnienie krnąbrnego pracownika, ten bowiem zmienia się w stałego lokatora kancelarii. Ostatecznie z miejsca zdarzeń ucieka sam adwokat – przeprowadza się wraz z całą instytucją. Skryba zaś, oskarżony o włóczęgostwo, trafia do więzienia, gdzie odmawia przyjmowania posiłków i po jakimś czasie umiera.

Rekapitulacja fabuły uzmysławia nam, na czym zasadza się mechanika noweli: sekwencja wydarzeń została rozbudowana wokół zajmującej centralne miejsce osobliwości. Kluczowym zadaniem, jakie biorą na siebie interpretatorzy, pozostaje do określenie charakteru tej ostatniej. W Bartleby'm dostrzegają oni



kulminację, a zarazem reinterpretację figury odmieńca<sup>1</sup> – modelowego innego, który zostaje relegowany na granice wspólnoty, a następnie wykluczony z niej definitywnie (Zlogar, 1999). Dziwactwa skryby skłaniają również do lektury symptomowej, a w niej stają się znakami jego „nieuleczalnych zaburzeń umysłowych” (Melville, 1980, s. 45), dziś dających się pochwycić za pomocą dyskursów medycznych i psychoanalitycznych<sup>2</sup>. To oczywiście pierwsze narzucające się możliwości, gdyż otoczoną niedopowiedzeniem niesamowitość można rozpatrywać w perspektywie wykluczonej seksualności i represji polimorficznego Erosa, triumfu sił bezosobowych, zapoznanej etyki braterstwa lub zsekularyzowanych nadziei mesjańskich (Arsić, 2007).

Zachowanie Bartleby’ego powoduje sprzeczne reakcje prawnika-narratora, a równocześnie generuje niezgadnialne odczytania niezliczonych interpretatorów. Tych ostatnich jest tak wielu, że można mówić o fabryce Bartleby’ego („the Bartleby Industry”; McCall, 1989, s. X), można bawić się w systematyzację istniejących interpretacji (dzielić je na przykład na amerykańskie i kontynentalne), punktować ich absolutną dowolność (Ruttenburg, 2011) albo oddać się rozważaniom nad fenomenem interpretacyjnego ekscesu (Beverungen, Dunne, 2007). Wydaje się, że Bartleby pełni rolę podobną do tej, którą pełni białość wieloryba w *Moby Dicku* – ta „milcząca, pełna znaczenia pustka – bezbarwny, wielokolorowy ateizm, przed którym się wzdragamy” (Melville, 2020, T. 1, s. 299): uzmysławia nam za jednym zamachem zawodność kategorii, którymi operujemy, i niemożliwą do uśmierzenia potrzebę sensu.

Wśród lektur filozoficznych *Kopisty*... odnaleźć można dwie główne linie interpretacyjne (Attell, 2013, s. 195). Rozwijają się one odpowiednio w odniesieniu do problemu działania i pracy (Michael Hardt i Antonio Negri, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek) oraz kwestii języka i wycofania z języka (Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Jacques Derrida). By nakreślić interpretację, która wyjdzie poza tę alternatywę (między innymi dzięki skupieniu się na figurze muru), musimy najpierw odnieść się do tego, co w największym stopniu przyciągało uwagę komentatorów. Chodzi rzecz jasna o powtarzane przez skrybę słowa: „wolałbym nie” („I would prefer not to”). Ta manieryczna formuła, urwana i niedopowiedziana, podważa, jak dowodził Agamben, logikę woli, którą można swobodnie zarządzać, wysuwa niepiszącego skrybę

1 Zachęca to do poszukiwania analogii – tropy wiodą w różne strony: od Balzaka, Dickensa i Gonczarowa po Kafkę i Coetzego. Zob. Hayes, 2007; Sosnowski, 2013.

2 Wśród najczęściej wymienianych diagnoz pojawiają się melancholia i monomania (McCarthy, 1990), depresja maniackalna (Flory, 2006), neuroza (Perry, 1987) i autyzm – a w każdym przypadku partnerem niemożliwego dialogu zostaje adwokat, ucieleśniający patologiczny narcyzm (Dyer, 1994; Kohut, 2009).

na pozycję „możliwości doskonałej” (Agamben, 2009, s. 115). Gilles Deleuze zauważał, że powtarzalna i natarczywa fraza o nieokreślonym charakterze nie jest ani twierdzeniem, ani przeczeniem, a jej porażająca i niszczycielska moc przypomina podmuch psychotycznego szaleństwa. Formuła – dowodził filozof – „draży we wnętrzu języka coś w rodzaju języka obcego” (Deleuze, 2016, s. 119), „tworzy pustkę we wnętrzu mowy”, a nawet „uniemożliwia wszelkie akty mowy” (Deleuze, 2016, s. 122), co czyni z Bartleby’ego czystego wykluczonego, do którego nie odnosi się żadna kategoryzacja społeczna.

Dziesięciokrotnie powracająca formuła siłą rzeczy skupia na sobie uwagę, ale stawianie tych słów w centrum interpretacji ma swoje konsekwencje. Otóż wszystkie wychodzące od „wolałbym nie” lektury zmierzają w stronę absolutyzacji wywrotowej praktyki. Idiomatyczne wyrażenie miałoby w tej perspektywie rozsądzać hierarchiczne układy podległości, neutralizować opresyjną logikę wydajności, opierać się przekładowi na dostępne systemy idei i wartości. Miałoby przynosić bankructwo porozumienia, które petryfikuje relacje podporządkowania, i dlatego stanowić akt subwersywny w czystej postaci, inicjujący jakąś bliżej nieokreśloną politykę wolnościową. „Wyzwanie, które tkwi w takiej postawie – w tym duchu pisze Przemysław Czapliński – polega na tym, że staje się ono wezwaniem do wymyślania nowych więzi – innych, dziś jeszcze nieznanymi, nowych, odmiennych, przygotowujących miejsce dla człowieka, który na razie wolałby nie. Bartleby i jego strategia biernego oporu to koniec dotychczasowego społeczeństwa i możliwość początku innego” (Czapliński, 2011, s. 36). Ujawnia się tutaj pewna elementarna nieprzystawalność czystej negatywności buntowniczego gestu do pozytywności praktyk zorientowanych na dezalienację i emancypację. Dostrzegli ją Michael Hardt i Antonio Negri, którzy stwierdzili, że Bartleby – ów „człowiek bez właściwości”, „*homo tantum*”, „uosobienie istnienia ogólnego” – artykułuje pustą odmowę: „W kategoriach politycznych odmowa (pracy, posłuszeństwa, władzy, dobrowolnej służby) sama w sobie prowadzi jedynie do swego rodzaju samobójstwa społecznego. [...] Poza zwykłą odmową, bądź jako część tej odmowy, potrzebujemy też zbudować nowy sposób życia i przede wszystkim nową wspólnotę. Ten projekt nie prowadzi do nagiego życia *homo tantum*, lecz ku *homohomo*, ku człowieczeństwu podniesionemu do drugiej potęgi, wzbogaconemu przez zbiorową inteligencję i miłość wspólnoty” (Hardt, Negri, 2005, s. 222). Autorzy *Imperium* wykonują w tym miejscu znamieny skok do królestwa polityczności. Staje się on możliwy dzięki założeniu, że istnieje immanentna pozytywna produktywność „rzeszy” (*Multitude*), która samoczynnie, całkiem niezależnie od rewolucyjnej teorii, rozwija oddolną „demokrację absolutną”. Założenie, które poczynili Hardt

i Negri, sprawia jednak, że biedny skryba okazuje się doskonale zbędny w ich wywodzie; straceńczy upór kopisty stanowi wzór działania konserwującego system, podczas gdy możliwości wyzwolenia tkwią w świadomym uczestnictwie, nakierowanym na zawłaszczenie przestrzeni i ukonstytuowanie siebie jako czynnego podmiotu. Innymi słowy, tego rodzaju niepotrzebne gesty oporu odwracają uwagę od owej mnogości, formującej się niezależnie od hegemonicznej władzy, a złożonej z „pojedynczości, które łączą się poprzez ubóstwo i miłość w procesie reprodukcji dobra wspólnego” (Hardt, Negri, 2012, s. 81). Pasywność i samotność Bartleby’ego wydają się nie tyle konsekwencją wykluczenia (ze sfery publicznej, z dyskursu, ze wspólnoty komunikacyjnej<sup>3</sup>), ile efektem błędnej strategii emancypacyjnej, nieznamościami skutecznego skryptu działania, można by rzec: stanowią mimowolne samowykluczenie bohatera.

Wbrew dominującym strategiom interpretacyjnym twierdząc, że „I would prefer not to” nie stanowi żadnej „możliwości początku innego społeczeństwa”. Tej kompulsywnej kontestacji nie sposób też powiązać z witalistyczną wizją samoorganizującej się rzeszy. Powtarzana przez Bartleby’ego fraza uruchamia sekwencję zdarzeń, które zmierzają ku wzmocnieniu podziałów i utrwaleniu dominacji. Mur, w który bohater noweli wpatruje się w katatonicznym odrętwieniu, nie tylko zyskuje władzę nad kopistą, lecz także poczyna grubieć i rosnać. Na koniec zaś otacza domnianego rebelianta, by skazać go na samotną śmierć; wszak więzienie, stanowiące maksymalizację kontroli i oddzielenia, to modelowy wyjątek w przestrzeni, utworzony właśnie poprzez rozbudowanie muru (Filoni, 2020, s. 44). Wydaje się, że tylko dzięki pominięciu milczeniem lub marginalizacji tego wątku fabryka Bartleby’ego może tak sprawnie produkować krzepiące opowieści o buncie w imię samostanowienia.

### **„Martwy mur”**

Postaci Melville’a są narzędziami swoistej polityki nieludzkiego. Pisarz przedstawia nam nie tyle kompletny rysunek protagonisty, ile zarys istoty konstytuowanej i dekonstytuowanej przez pozaludzkie moce. Bohater staje się prowizorycznym efektem procesów morfogenezy, miejscem ucieleśniania się afektów, nieosobowym bytem poddanym nieustannemu zacieraniu konturów i wymazywaniu. Charakterologia, jak zauważa jeden z badaczy, przekształca się w „geologię lub meteorologię: Ahab wiatr, Bartleby mur, Isabel kamień, Oberlus żółw, Celio reakcja che-

<sup>3</sup> Lucy Maddox włącza Bartleby’ego, wraz z innymi milczącymi i wycofanymi postaciami wykreowanymi przez Melville’a, do świata zdominowanych, do podporządkowanej i siłą uciszanej części populacji (zob. Maddox, 1991, s. 52–55).

miczna, Billy Budd oko byka” (Jonik, 2018, s. 10–11). Prześledźmy ową „geologię” (a raczej topografię), która prześwieca przez figurę Bartleby’ego.

Po przyjęciu nowego skryby do pracy adwokat wyznacza mu szczególne miejsce:

Umieściłem jego biurko tuż przy małym bocznym oknie w tej części pokoju. Przez okno rozciągał się niegdyś widok na kawałek jakiegoś ponurego podwórka i **ceglanego muru**, lecz dzięki wzniesionym tam później nowym budynkom żadnego już w ogóle widoku z tego okna nie było, choć przepuszczało ono nieco dziennego światła. W odległości trzech stóp od szyb okiennych wznosił się **mur**, a światło przesączało się w dół z dużej wysokości między dwoma wyniosłymi budynkami, niczym z maleńkiego otworu w jakiejś kopule (Melville, 1980, s. 32, podkr. – J.F.).

Okno, jak dowodzi Jacques Rancière (2017b), wiąże się z obietnicą: to otwarcie na otaczający świat, a zarazem bariera chroniąca wnętrze przed jego naporem, przezroczystość szyby natomiast wydaje się potajemnie spowinowacana z ideą bezpośredniej komunikacji dusz i wizją społecznej transparencji. W tym przypadku okno staje się zaporą – zatrzymuje spojrzenie, a proces rozrastania się przestrzeni miejskiej oznacza kurczenie się perspektywy, zaciśnianie okręgu (mur w pewnym sensie zbliża się do okna). Bartleby od początku koncentruje się na tym właśnie widoku:

Następnego dnia spostrzegłem, że Bartleby nic nie robił. Stał jedynie przy oknie naprzeciw **martwego muru** zatopiony w zadumie (Melville, 1980, s. 48, podkr. – J.F.).

Ta sytuacja nie zmienia się, gdy Bartleby porzuca swe obowiązki i gdy na przekór naleganiom pracodawcy pozostaje w kancelarii. Nadal oddaje się z upodobaniem kontemplacji ponurego pejzażu:

Potrafił długo stać, patrząc przez przepuszczające blade światło okno za parawanem na **martwy ceglany mur**. [...] Bałem się poprosić go o najmniejszą, najbliższą przysługę, choć mogłem wywnioskować, sądząc po długotrwałym bezruchu, że stoi za parawanem pogrążony w swej zwykłej zadumie **naprzeciw ślepego muru** (Melville, 1980, s. 44, podkr. – J.F.).

Bartleby zatopiony w najgłębszej zadumie nadal stał przy oknie **naprzeciw martwego muru** (Melville, 1980, s. 54, podkr. – J.F.).

Ów „martwy mur” skłaniający skrybę do zagadkowej zadumy (w oryginale mowa o „dead-wall reveries” – Melville, 1987, s. 31) stanowi dla Bartleby’ego obraz jego przeznaczenia. Zamknięcie w więzieniu to jednoznaczne potwierdzenie tej predestynacji. Po- zorna aktywność osadzonego oznacza w istocie bierne poddanie się mocy przepowiedni:

pozwalano mu swobodnie spacerować po więzieniu, a zwłaszcza w **otoczonych murem** podwórzach porośłych trawą. Znalazłem go w najcichszym z nich stojącego samotnie z twarzą zwróconą do **wysokiego muru** (Melville, 1980, s. 62, podkr. – J.F.).

Bartleby nie akceptuje żadnej pomocy, nie chce też przyjmować posiłków. Powtarza swoją odmowę i wybiera pozycję wyczekującą:

oddalił się w przeciwną stronę podwórza – relacjonuje odwiedzający go były pracodawca – i stanął **naprzeciw muru** (Melville, 1980, s. 63, podkr. – J.F.).

Natarczywie powracające wzmianki o murze budują sytuację osaczenia i każą postrzegać minimalną aktywność bohatera jako poddanie się wyrokowi losu. Więzienne podwórze, otoczone „**mura- mi o zadziwiającej grubości**”, które „nie przepuszczają żadnych odgłosów z zewnątrz” (Melville, 1980, s. 64, podkr. – J.F.), okazuje się miejscem nie tylko izolacji, lecz także śmierci bohatera.

Ujrzałem biednego Bartleby’ego dziwnie skulonego **u stóp muru**; leżał na boku z kolanami podciągniętymi, głową dotykając zimnych kamieni; nie poruszał się wcale. Za- trzymałem się, a następnie podszedłem blisko i pochyliw- szy się nad nim, spostrzegłem, że jego zamglone oczy są otwarte; gdyby nie to, wydawałoby się, że pogrążony jest w głębokim śnie (Melville, 1980, s. 64, podkr. – J.F.).

Najprawdopodobniej Bartleby do ostatniej chwili wpatrywał się w przeszkodę. Dostrzegamy w tej scenie zupełnie inną, znacznie prostszą sekwencję zdarzeń aniżeli ta, która jest treścią historii o buntowniku: oto mur „zbliżający się” do kancelarii, a następnie „zamykający się” wokół bohatera, tworzący miejsce odosobnienia, a w końcu grób (więzienie nie bez przyczyny nazywa się Tombs). Ta historia ma odmienną dynamikę: opiera się na stopniowaniu i amplifikacji, unika niespodzianek, zmierza konsekwentnie w stronę nieuchronnego finału.

Mur – jak zauważa Filoni – „został pomyślany po to, by wpły- wać na twoją świadomość. Mur nie jest bowiem czymś, co wyrzą-

dza ci krzywdę, krzywdę wyrządza ci sama myśl o nim. Niszczy cię, chociaż cię nawet nie musnął” (Filoni, 2020, s. 44–45). Bartleby okazuje się szczególnie podatny na tego rodzaju hipnotyczne oddziaływanie. Mur niszczy bohatera podobnie jak biały wieloryb kapitana Ahaba (który zresztą nazywa Moby Dicka swoim własnym murem<sup>4</sup>). Fiksacja na punkcie muru przybiera postać depresyjnej kapitulacji i skutkuje banicją ze świata ludzi. Zauważmy, że wszystko opowiadane jest *ex post* przez adwokata; zatem Bartleby – jakkolwiek jego gesty wydawały się rewolucyjne, a samo jego istnienie wysoce problematyczne – nie stał się siłą różnicującą otoczenie, nie spełnił funkcji „człowieka *difference*” (Sławek, 2009, s. 147).

Jak powinniśmy rozumieć tę sytuację, gdybyśmy chcieli ją rozpatrywać w kategoriach refleksji politycznej? Jaką funkcję pełni mur, pod którym skonał nieszczęsny skryba? „Mury – pisze Filoni – usiłują opanować naturalną entropię miasta, zniszczenie ich oznaczałoby uwolnienie nowych form politycznych i społecznych” (Filoni, 2020, s. 50). Czy zatem punktem wyjścia emancypacyjnej praktyki powinno być zburzenie murów?

### Ślepy zaulek

Deleuze przypisuje formule Bartleby’ego wywrotowy potencjał; bierze ona udział w konstruowaniu specyficznie amerykańskiej linii ujścia – czyli w stronę tego, co subwersywnie podkopuje społeczne urządzenia – linii wiodącej poza neurozę Starego Świata w stronę schizofrenicznego wybuchu, poza terror figury ojcowskiej ku obietnicy nowego braterstwa. Pierwszą, konieczną fazą tego wyzwolicielskiego procesu jest ogołocenie: „Referencje zostają utracone, a proces kształtowania się człowieka ustępuje miejsca nowemu, nieznanemu elementowi: tajemnicy bezkształtnego, nieludzkiego życia” (Deleuze, 2016, s. 128). W fazie drugiej ujawnia się podobna do archipelagu *communitas*, utworzona przez Amerykanów, ludzi bez właściwości i „synów wszystkich nacji” (Deleuze, 2016, s. 141). To „wspólnota zanarchizowanych jednostek” (Deleuze, 2016, s. 142), która gwarantuje magiczne połączenie jednostkowej suwerenności i zbiorowej woli, możliwe do oddania jedynie za pomocą metafory: „Nie chodzi nawet o puzzle, których złożone razem kawałki tworzą pewną całość, chodzi raczej o **mur luźnych, nie związanych cementem kamieni**, mur, którego każdy element ma wartość sam w sobie, ale też w relacji do innych (Deleuze, 2016, s. 143, podkr. – J.F.).

Obraz to osobliwy i budzący niepokój: musimy wszak przyznać, że wątpliwa pozostaje zarówno spójność takiego muru,

4 „Dla mnie ten biały wieloryb jest murem, co tkwi nade mną. Czasem już myślę, że nic poza nim nie ma” (Melville, 2020, T. 1, s. 255).

jak i swoboda tworzących go elementów. W tej paradoksalnej figurze dochodzi do wzajemnej neutralizacji anarchicznej wolności i społecznej jedności. Ten punkt dojścia jest jednak w pewnym sensie nieuchronny. Jak zauważa Jacques Rancière (1998, s. 202), Deleuze tak profiluje swoją interpretację, że Prawo Ojca może przeciwstawić jedynie anarchię atomów wyzwolonych z jakichś – jakichkolwiek – powiązań. Otwiera przed nami perspektywę radykalnej wielości, potem jednak szuka jednoczącej zasady. Wówczas okazuje się, że prowadził nas ku sprzeczności zawartej w oksymoronicznej formule – do swego rodzaju ślepego zaułka. Radosna dionizyjska myśl kapituluje, a powodem jej kapitulacji jest niemożność pomyślenia polityki.

Czy można powiedzieć, że błędem Bartleby'ego było poniechanie prób komunikacji i odrzucenie jakiegokolwiek działania? Zrazu narzuca się negatywna odpowiedź na to pytanie – spontanicznie postrzegamy skrybę jako niewinną ofiarę, jego bierność uznajemy za wymuszoną i reaktywną. Funkcjonuje on wszak w hierarchicznie i nieegalitarnie zorganizowanym świecie, w którym zajmuje podrzędną pozycję najemnego pracownika. Jego kondycja zatem – jak stwierdzają wprost niektórzy (Barnett, 1974) – podobna jest do kondycji wyalienowanego robotnika cząstkowego, tracącego wszelki kontakt z efektami własnej praktyki. Bartleby poddaje się zmechanizowanej pracy, staje się częścią systemu, dzięki czemu uwewnętrznia jego cechy – do pewnego momentu pracuje jak maszyna. Gdy zaczyna się, gdy wyłącza się z łańcucha produkcji, zostaje potraktowany niczym zdezelowany sprzęt. Historia skryby przynosi kondensację niepokojów świata pracy i gwałtownych konfliktów klasowych połowy XIX wieku (Kuebrich, 1996). Wymowny pozostaje fakt, że kopista odmawia przyjęcia pieniędzy – wypisuje się w ten sposób z cyrkulacji dóbr oraz z układów wzajemnych relacji, z uniwersalnego środowiska rywalizacji i komunikacji. To kolejny (obok bezproduktywności) powód, dla którego system czyni z Bartleby'ego przestępcę; za podważenie ekonomii zobowiązań obowiązuje wysoka kara.

Można by zatem dowodzić, że Bartleby nie mógł odmienić swego losu, zdecydowała o nim bowiem klasowa predestynacja. Mężczyźnie przyszło żyć w epoce, w której doszło do uwiązania wolnościowej obietnicy – politycy skończyli farsową repetycję tragicznych ról, a do głosu doszli ci, którzy dzierżą realną władzę: bankierzy i finansjści (Marks, 2011, s. 105-106). Po rozwianiu się politycznych snów ukazał się świat ustrukturyzowany przez relacje czysto ekonomiczne. Demokratyczna rewolucja skończyła się na Wall Street – i to właśnie bezduszną konieczność finansowo-klasowego układu kontemplanuje skryba w swoich „dead-wall reveries”. Powtórzenie gestu obywatelskiego nieposłus-

szeństwa<sup>5</sup> okazuje się więcej niż pozorne: *civil disobedience* opierała się na poczuciu niepodległości myśli i niezawisłości jednostkowej świadomości-sumienia (najpełniej opisanych w słynnej więziennej formule: „ani przez chwilę nie czułem się więźniem, a mury zdawały mi się jednym wielkim marnotrawstwem kamieni i cementu” – Thoreau, 2020, s. 24–25), tutaj natomiast bezsilny sprzeciw, zrodzony z oporu wobec zewnętrznego prawa, ustępuje fatalistycznej zgodzie na niepodlegający zmianie *status quo*.

Na pytanie o możliwości działania i komunikowania można jednak odpowiedzieć inaczej: otóż Bartleby, podkopując fundamenty potencjalnego porozumienia, sam releguje się ze sfery dyskursu i politycznych uzgodnień. Oczywiście, wyjściowa pozycja kopyisty jest niekorzystna, ale zważywszy na ugodowość pracodawcy, mogłaby ulec zmianie. Nie zmienia się jednak, a winna jest temu koncentracja Bartleby’ego na murze, który staje się dla patrzącego metaforą niezmiennego porządku świata. Pisze o tym Leo Marx, który jako jeden z niewielu skupił się na tym właśnie motywie. Zdaniem Marxa Bartleby „patrzy na mury jako na stały, nienaruszalny element struktury rzeczy, porównywalny z niemożliwością przekroczenia przez człowieka ograniczeń jego zmysłów, a może i z samą śmiercią. Nie bierze pod uwagę faktu, że te właśnie mury, które otaczają biuro, zostały przecież wzniezione przez człowieka. Uznaje za wiecznotrwałe to, co w istocie jest społecznym konstruktem” (Marx, 2002, s. 250–251<sup>6</sup>).

Jeśli z tej perspektywy spojrzymy na całą fabułę, reinterpretacji domagać się będzie postać adwokata. Komentatorzy postrzegają na ogół jego działania jako próby stłumienia oporu w imię biurowej rutyny, wymuszenia konformistycznego zachowania, względnie ukarania buntownika – konsekwencjami tych działań są uwięzienie skryby i jego śmierć. Na opowieść prawnika patrzą nieufnie – dostrzegają, że pod retoryką filantropii i komunałami chrześcijańskiego miłosierdzia kryje się żądanie bezwarunkowego podporządkowania. Demokratyczny etos adwokata miałby skrywać niewidzialną władzę normalizującą, którą można przedstawić z pomocą po Althusserowsku rozumianej interpelacji podmiotu, w kategoriach Foucaultowskiej dyscypliny czy biowładzy (Spanos, 2008, s. 140–151).

Interpretacyjne klisze ujawniają po raz kolejny potrzebę wskazania radykalnie wywrotowego elementu (opór Bartleby’ego) i napiętnowania represjonującego go wszechwładnego systemu.

5 Niektórzy badacze twierdzą, że podstawowy wzór działania określany jest tutaj za pomocą idei obywatelskiego nieposłuszeństwa (Busch, 1977, s. 239–242), inni dowodzą natomiast, że idea Thoreau została podjęta w sposób subwersywny lub radykalizowana do tego stopnia, że dochodzi do odrzucenia wszelkich kulturowych preskrypcji (Jay, 1990, s. 21).

6 Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty publikacji obcojęzycznych w tłumaczeniu autora artykułu.



Trudno zgodzić się z Deleuze'em, który twierdzi, że Bartleby prosi w gruncie rzeczy o odrobinę zaufania, a w odpowiedzi otrzymuje blokujące porozumienie „maski funkcji ojcowskiej” (Deleuze, 2016, s. 146). Zauważmy, że to właśnie adwokat wykazuje się pewną elastycznością – w jego narracji widać metamorfozy afektów, ruch myśli, podmiany terminów, które świadczą o autentycznej woli zrozumienia i porozumienia. Ewidentne ograniczenia postawy prawnika wynikają z zawodowego *habitusu* i z uzależnienia od odziedziczonych systemów pojęć. To jednak adwokat dąży do komunikacji, czyli uwspólnienia świata, usiłuje uchylić się od interpelacji, a raczej: znaleźć takie miejsce w sieci krzyżujących się dyskursów, które zapewni mu względną autonomię. Skoro bowiem, jak zauważa Judith Butler, struktura społeczna „potrzebuje być wypowiedzana, aby zachować ciągłość” (Butler, 2010, s. 29), to tym samym musi być podatna na odkształcenia wskutek powtórzenia i reartykulacji. To, co komentatorzy dyskredytują zwykle jako akty paternalistycznego współczucia, okazuje się wysiłkiem rozszczelniania logiki dominacji, przesuwania grodzień<sup>7</sup>, renegocjowania granic. To wyraz świadomości, że mur pozostaje społeczną konstrukcją, że podtrzymywany jest przez dyskursywne praktyki i zbiorowe rytuały – świadomości, której zupełnie brak Bartleby'emu<sup>8</sup>.

Znajdujemy się – by ująć rzecz za pomocą Rancière'owskiego wokabularza (Rancière, 1995, 2008) – w sytuacji niezgody (*la mésentente*), w której różne podmioty odmiennie postrzegają te same zjawiska. Sytuacja ta domaga się cyrkulacji przybliżonych nazw i metaforycznych określeń, z koniecznym odniesieniem do „oficjalnych języków”, których jednostki (słowa, wyrażenia, schematy wypowiedzeniowe) można przechwytywać, adaptować, odwracać, itp. Warunkiem restrukturyzacji pola zmysłowego (*le sensible*) pozostaje jednak mediacja językowa, tylko w ten sposób bowiem można uruchomić logikę heterologii, która neguje tożsamości zafiksowane przez porządek polityczny (domagający się ścisłych nazw) i zawiera w sobie niemożliwą (zmuszającą do nieustających metamorfoz i metaforyzacji)

7 Kwestia grodzień – pierwszy temat polityczny, który zainteresował Marksa – pozwala się uogólnić jako konflikt między prawem własności a prawem do istnienia (Bensaïd, 2010, s. 31–49).

8 Oskar Szwabowski odwraca tę interpretację: „W przeciwieństwie do Marxa uważam, że to nie Bartleby nie jest świadomy społecznej konstrukcji muru, tego, że ograniczenia zostały stworzone przez ludzi i tym samym możliwe jest życie po ich zniszczeniu, ale to adwokat widzi mur jako coś metafizycznego, związanego z samą naturą odwiecznej rzeczywistości. Dla adwokata ograniczenia są czymś danym, dlatego ich zniesienie może otworzyć tylko na otchłań, na szaleństwo, które przeczuwa w Bartleby'm” (Szwabowski, 2017, s. 339–340). Uogólniona podejrzliwość wobec rządzącego narracją „dominującego dyskursu” łączy się tutaj w charakterystyczny sposób z dowartościowaniem milczenia/obłądu/„osuwania się w śmierć” jako jednostkowej strategii emancypacyjnej.

identyfikację z innym. W działaniach adwokata (oferowanie schronienia i pieniędzy, wizyta w więzieniu) dostrzegam wychodzenie poza koordynaty narzucane relacją pracy, w jego niekiedy niezgrabnych ekwilibrystykach słownych, w sięganiu po proste schematy egzegetyczne (na przykład biblijne – od braterstwa „synów Adama” po aluzje do historii Hioba – Rogin, 1983, s. 194–196) – ponawiane próby kulturowego kolażu, twórczej parafrazy wzorów oferowanych przez tezaury historyi. W ten sposób narrator buduje scenę, na której wiąże (na próbę, nieostatecznie) widzialne, wypowiedzialne i wykonalne – a przecież właśnie tę aktywność nazywamy polityką. Oto więc kolejny opis tragedii Bartleby’ego: pomimo wysiłków adwokata wycofał się on w sferę pozapolityczną i dlatego padł ofiarą policyjnego porządku. Wyszedł z założenia, że istnieje nierówność (uznał przy tym własne podporządkowanie), i z tego względu nie potrafił nawiązać egalitarnych relacji. Istniejący podział zmysłowego (*partage du sensible*) uznał za ostateczny kształt świata społecznego. Obrazem zewnętrznej konieczności stały się dla kopisty mury. Nie dość powiedzieć, że zapędził się w ślepy zaułek – w pewnym sensie sam go zaprojektował i zbudował.

### „Najosobliwszy skryba”

Opowiadanie Melville’a bywa też odczytywane jako metafora utajonego potencjału literatury lub/i kondycji pisarza. Traktowane niczym kryptoautobiografia, miałoby przedstawiać frustracje samego Melville’a, zmagającego się z poczuciem niewystarczalności języka, w którym nie sposób dać adekwatny wyraz ludzkiemu cierpieniu ani sformułować ogólnie obowiązującej maksymy etycznej (Kelley, 2008, s. 106). Z kolei dzięki swoistej alegorezie (Everton, 2011, s. 134–135) możemy dostrzec w tym tekście opis relacji między pisarzem (kopistą) a wydawcą (adwokatem), obraz rosnącej dominacji ekonomii w polu produkcji kulturowej, postępującego braku zrozumienia dla artystycznych idiosynkrazji. Autonomiczna domena sztuki zostaje poddana naciskowi rynkowych kryteriów – w efekcie pisarz zmienia się w kopistę, w podlegającego edytorskiemu nadzorowi szeregowego wyrobnika.

Zgodnie z zaproponowaną tutaj interpretacją Bartleby stanowi ucieleśnienie kontestacji, która skutkuje nie tylko społecznym, lecz także politycznym samobójstwem (wyjście ze strefy **politycznego** odbiera kopieście wszelką sprawczość). To nie obiektywne, ekonomiczne czynniki przyczyniają się do upadku bohatera (Shulman, 1987), lecz jego fiksacja na granicach, których hipostazą pozostaje mur. Co oznacza minimalistyczna rewolta skryby, jeżeli potraktujemy go jako uogólnioną figurę pisarza? Dowodzi świadomości ograniczeń wynikających z presji powszechnie

przyjętych form i przymusu kopiowania, z konieczności rywalizacji z innymi twórcami w grze o widzialność i słyszalność (a skoro rywalami są ekscentryczni Indor i Kleszcz, poprzeczka została postawiona wysoko). Jak jednak oceniać ów desperacki gest? Czy tekst podsuwa nam jakieś wskazówki? Leo Marx (2002, s. 256) interpretuje zachowanie kopisty w kontekście ostatnich słów noweli („Ach, Bartleby! Ach, naturo ludzka!” – Melville, 1980, s. 66). Powinniśmy – powiada – przestać lokować nadzieje w samotnym geście absolutnej odmowy oraz w pisarskim maksymalizmie. Melville próbuje wzbudzić w czytelniku sympatię dla przeciętnego człowieka (advokat), natomiast surowo ocenia artystę (Bartleby). Ten ostatni nie powinien odwracać się od ludzkości, bo jeśli tak uczyni, jego sztuka ulegnie dewitalizacji.

Uzpełniłbym tę interpretację (która jest mi bardzo bliska) o elementy refleksji estetyczno-politycznej przywoływanego Rancière'a. Jedną z zalet jego późnego i heretyckiego neomarkszizmu jest odejście od dychotomii rzeczywistości i pozoru oraz konieczności i wolności. Filozof namawia nas, abyśmy porzucili tyleż atrakcyjne, co fałszywe idee wszechobecnej „władzy” czy „dominacji” jako koherentnego systemu, a wówczas staniemy się zdolni do dostrzegania konstelacji „monadycznych i egalitarnych momentów” (Rancière, 2017a, s. 31) poddanych dwuznacznej dynamice, na którą mamy wpływ. Polityczne działanie zasada się na budowaniu sceny, której istotą nie są bynajmniej kulisy czy jakaś sekretna maszyneria, lecz fakt, że scena ta stanowi miejsce improwizacji i spotkania (Rancière, 2018, s. 29–30). Problem w tym, że wszystkie sceniczne (czyli polityczne) przedsięwzięcia adwokata trafiają w pustkę; odgrywając przed nami komiczny monodram (gdyż Bartleby odmawia bycia partnerem w grze), właściciel kancelarii ukazuje mechanikę dzielenia zmysłowego (*partage du sensible*), czyli strukturyzowania wspólnego świata, ale w wersji karykaturalnej – bo właśnie wyabstrahowanej z przestrzeni wspólnych uzgodnień.

Moja korekta interpretacji pozwala postrzegać tragedię Bartleby'ego jako skutek dobrowolnej kapitulacji, za którą stoi absolutyzowanie przeszkody. Rzecz w tym, że powinniśmy w ogóle zrezygnować z myślenia w kategoriach muru i twierdzy, zamknięcia i obłączenia. „Obraz kapitalistycznej fortecy jest podwójnie mylący. Po pierwsze, stawia wyzysk ekonomiczny w roli pierwszej przyczyny, od której zależą wszystkie inne formy opresji. [...] Po drugie, lokalizuje wroga numer jeden w *jego własnym miejscu*, w miejscu centralnym, do którego należałoby dotrzeć po przebyciu wszystkich powłok i miraży. [...] Kapitalizm jest czymś więcej niż władzą, to świat, w którym żyjemy. **Nie jest murem**, który wyzyskiwani powinni zburzyć, by wejść w posiadanie efektów swojej pracy. Jest powietrzem, którym oddychamy, i siecią, która nas łączy” (Rancière, 2017a, s. 53–54, podkr. – J.F.).

Powietrze i sieć – to metafory działające w zupełnie inny sposób, na których wyrastają odmienne konceptualizacje zniewolenia i emancypacji. *Kopista Bartleby* zamyka nas w kręgu wyobrażeń podyktowanych przez topikę muru. Ucieleśniana przez Bartleby'ego taktyka oporu wikła się w tragizm buntu i bezsiły; w punkcie wyjścia uniemożliwia właściwą politykę, blokuje realną możliwość zmiany. „Martwy mur” za oknem nie musiał być ponurym przeznaczeniem skryby – adwokat był przecież gotów zmienić niejedno, w tym przenieść całą kancelarię w inne miejsce. Mało tego – ów mur stawał się martwy jedynie za sprawą „dead-wall reverie”. Adwokat dworował sobie, gdy wychwalał „ukryte powaby” muru (Melville, 1980, s. 26), ale zarazem wskazywał na możliwość efektywnego sprzężenia estetyki i polityki, które spotykają się w otwartym na negocjacje przekształcaniu materii zmysłowego. „Za każdym oknem znajduje się wirtualność jakiejś opowieści” (*la virtualité d'un récit*) (Rancière, 2017b, s. 34) – oto prawda zapoznana przez Bartleby'ego, a przeczuwana przez adwokata, który jednak nie umiał jej wysłowić i nie był w stanie sprostać niesionej przez nią obietnicy.

### Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2009: *Bartleby, czyli O przypadkowości*. Przeł. Sławomir Królak. W: Herman Melville: *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. W przekł. Adama Szostkiewicza. Z dodatkiem esejów: *Bartleby albo formuła Gilles'a Deleuze'a* (w przekł. Grzegorza Jankowicza) i *Bartleby, czyli O przypadkowości* Giorgia Agambena (w przekł. Sławomira Królaka). Wydawnictwo Sic!, Warszawa, s. 107–155.
- Arsić Branka, 2007: *Passive Constitutions: 7½ Times Bartleby*. Stanford University Press, Stanford.
- Attell Kevin, 2013: *Language and Labor, Silence and Stasis. Bartleby among the Philosophers*. W: *A Political Companion to Herman Melville*. Ed. Jason Frank. University of Kentucky Press, Lexington, s. 194–228.
- Barnett Louise K., 1974: *Bartleby as an Alienated Worker*. „Studies in Short Fiction”, vol. 11, no. 4, s. 379–385.
- Bensaïd Daniel, 2010: *Wywłaszczeni. Marks, wolność i komunizm*. Przeł. Zbigniew Marcin Kowalewski. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa.
- Beverungen Armin, Dunne Stephen, 2007: „I'd Prefer Not To”. *Bartleby and the Excesses of Interpretation*. „Culture and Organization” 2007, vol. 13, no. 2, s. 171–183.
- Busch Frederick, 1977: *Thoreau and Melville as Cellmates*. „Modern Fiction Studies”, vol. 23 (Summer), s. 239–242.

- Butler Judith, 2010: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*. Przeł. Adam Ostolski. Krytyka Polityczna, Warszawa.
- Czapliński Przemysław, 2011: *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 29–48.
- Deleuze Gilles, 2016: *Krytyka i klinika*. Przeł. Bogdan Banasiak, Paweł Pieniązek. Wydawnictwo Officyna, Łódź.
- Dyer Susan K., 1994: *Narcissism in the Novels of Herman Melville*. „Psychiatric Quarterly”, [vol.] 65, no. 1, s. 15–30.
- Everton Michael J., 2011: *The Grand Chorus of Complaint: Authors and the Business Ethics of American Publishing*. Oxford University Press, Oxford.
- Filoni Marco, 2020: *Anatomia obłączenia. Strach w mieście*. Przeł. Joanna Ugniewska. Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa.
- Fisher Marvin, 2006: *Narrative Shock in „Bartleby, the Scrivener”, „The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids”, and „Benito Cereno”*. W: *A Companion to Herman Melville*. Ed. Wyn Kelley. Blackwell Publishing, Oxford, s. 435–450.
- Flory Wendy Stallard, 2006: *Melville, „Moby-Dick”, and the Depressive Mind*. W: *Ungraspable Phantom: Essays on Moby-Dick*. Eds. John Bryant, Mary K. Edwards, Bercew Marr. Kent State University Press, Kent, s. 81–99.
- Hardt Michael, Negri Antonio, 2005: *Imperium*. Przeł. Sergiusz Ślusarski, Adam Kołbaniuk. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Hardt Michael, Negri Antonio, 2012: *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*. Przekł. „Praktyka Teoretyczna”. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Hayes Kevin J., 2007: *The Cambridge Introduction to Herman Melville*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Jay Gregory S., 1990: *America the Scrivener: Deconstruction and the Subject of Literary History*. Cornell University Press, New York.
- Jonik Michael, 2018: *Herman Melville and the Politics of the Inhuman*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Kelley Wyn, 2008: *Herman Melville. An Introduction*. Blackwell, Malden, MA.
- Kohut Heinz, 2009: *The Analysis of the Self: A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*. University of Chicago Press, Chicago.
- Kuebrich David, 1996: *Melville's Doctrine of Assumptions: The Hidden Ideology of Capitalist Production in „Bartleby”*. „New England Quarterly”, vol. 69, no. 3, s. 381–405.
- Maddox Lucy, 1991: *Removals: Nineteenth-Century American Literature and the Politics of Indian Affairs*. Oxford University Press, Oxford.
- Marks Karol, 2011: *18 brumaire'a Ludwika Bonaparte*. Wstęp Marek Beylin. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Marx Leo, 2002: *Melville's Parable of the Walls*. W: *Melville's Short Novels: Authoritative Texts, Contexts, Criticism*. Ed. Dan McCall. Norton, New York, s. 239–256.


- McCall Dan, 1989: *The Silence of Bartleby*. Cornell University Press, New York.
- McCarthy Paul, 1990: *The Twisted Mind: Madness in Herman Melville's Fiction*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Melville Herman, 1980: *Weranda i inne równie prawdziwe opowieści*. Przekł. Krystyna Korwin-Mikke. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Melville Herman, 1987: *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*. Northwestern University Press-The Newberry Library, Evanston-Chicago.
- Melville Herman, 2020: *Moby Dick czyli biały wieloryb*. Przeł. Bronisław Zieliński. Wstęp Mikołaj Wiśniewski. T. 1-2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Perry Dennis R. 1987: *Ah Humanity: Compulsion Neuroses in M's, Bartleby*. „Studies in Short Fiction”, vol. 24, no. 4, s. 407-415.
- Rancière Jacques, 1995: *La mésentente. Politique et philosophie*. Galilée, Paris.
- Rancière Jacques, 2008: *Na brzegach politycznego*. Przeł. Iwona Bojadziejewa, Jan Sowa. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Rancière Jacques, 2017a: *En quel temps vivons-nous? Conversation avec Eric Hazan*. La Fabrique, Paris.
- Rancière Jacques, 2017b: *Les bords de la fiction*. Éditions du Seuil, Paris.
- Rancière Jacques, 2018: *Le Méthode de la scène*. Lignes, Paris.
- Rogin Michael, 1983: *Subversive Genealogy. The Politics and Art of Herman Melville*. Knopf, New York.
- Ruttenburg Nancy, 2011: *The Silhouette of a Content: „Bartleby” and American Literary Specificity*. W: *Melville and Aesthetics*. Eds. Samuel Otter, Geoffrey Sanborn. Palgrave MacMillan, London, s. 137-155.
- Shulman Robert, 1987: *Divided Society, Divided Selves: „Bartleby, the Scrivener” and the Market Society*. W: *Social Criticism and Nineteenth-Century American Fictions*. University of Missouri Press, Columbia, s. 6-27.
- Sławek Tadeusz, 2009: *Bartleby, almost Bartleby*. W: *„Will you tell me »any thing« about yourself?”. Co-memorative Essays on Herman Melville's „Bartleby the Scrivener”*. Ed. Janusz Semrau. Peter Lang, Frankfurt, s. 125-154.
- Sosnowski Maciej, 2013: *Bartleby, Obłomow, Głodomór*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 170-185.
- Spanos William V., 2008: *Herman Melville and the American Calling. The Fiction after Moby-Dick, 1851-1857*. State University of New York Press, New York.
- Szwabowski Oskar, 2017: *Bartleby, łowca dyskursów. O pewnej formie nie-krytyki*. „Kultura - Społeczeństwo - Edukacja”, nr 2, s. 329-344.
- Thoreau Henry David, 2020: *O obywatelskim nieposłuszeństwie*. Przeł. Marcin Barski. Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, Kraków.
- Zlogar Richard J., 1999: *Body Politics in „Bartleby”: Leprosy, Healing, and Christ-ness in Melville's „Story of Wall-Street”*. „Nineteenth-Century Literature”, vol. 53, no. 4, s. 505-529.





**Marta Rakoczy**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-7967-2939>

## Przepisywanie pamięci

### Performansy piśmienne na murach Stoczni Gdańskiej

#### Rewriting Memory:

#### Written Performances on the Walls of the Gdańsk Shipyard

**Abstrakt:** Stocznia Gdańska pełni wiele funkcji we współczesnych praktykach i dyskursach pamięci. Jest punktem wyjścia różnorodnych poszukiwań animacyjnych, antropologicznych i artystycznych przetwarzających doświadczenie polskiej transformacji oraz jego konsekwencji społecznych i politycznych. Wieloznacznie odczytywane są też mury Stoczni – jako miejsce znaczeniowo szczególnie gęste dla kulturowego imaginarium: symbolizujące inicjatywy obywatelskie pozwalające otwarcie negocjować reguły życia społecznego lub zamknięty i coraz bardziej odległy nam kulturowo świat pracy społeczności fabrycznych skazanych po 1989 roku na społeczną peryferyzację. Autorka tekstu przygląda się działaniom animacyjno-artystycznym związanym z murami Stoczni po 2012 roku, głównie projektowi *Stocznia jest kobietą* Stowarzyszenia Arteria oraz działaniom animacyjno-muralowym Iwony Zając. Przyjmuje perspektywę antropologii słowa i historii mówionej, aby zadać pytania o inicjowane przez działania artystyczne wokół Stoczni procesy tożsamościowe związane z płcią, klasą, ciałem i techniką oraz o obecność i nieobecność muru jako ważnego katalizatora tych procesów.

**Słowa kluczowe:** Stocznia Gdańska, transformacja 1989, tożsamość, performans piśmienny, praktyki kulturowe, polityki pamięci

**Abstract:** The Gdańsk Shipyard has many functions in contemporary practices and discourses of memory. It is used as the point of departure for various animation, anthropological and artistic explorations which make over the experience of the Polish transformation and its social and political consequences. Similar ambiguity is found in interpretations of the walls of the Shipyard, construed as a place of meaning particularly dense for the cultural imaginarium: symbolizing either civic initiatives that facilitate open negotiations of the rules of social life or, alternatively, the closed and increasingly culturally distant world of the labor of factory communities condemned, after 1989, to live on the periphery of society. In her examination of the animation-artistic activities related to the walls of the Shipyard after 2012, Marta Rakoczy focuses on the *Stocznia jest kobietą* [Shipyard Is a Woman] project carried out by the Arteria Association and on Iwona Zając's animation and mural activities. Rakoczy adopts the perspective of the anthropology of the word and oral history in an attempt to ask questions about the identity-fashioning processes initiated by the Shipyard's artistic activities related to gender, class, the body and technology, and about the presence and absence of the wall as an important catalyst for these processes.

**Keywords:** the Gdańsk Shipyard, the 1989 transformation, identity, written performance, cultural practices, the politics of memory



Miasto i jego mury – zdaniem Jürgena Osterhammela, autora monumentalnej *Historii XIX wieku* – były od początków ludzkiej cywilizacji „sposobami społecznej organizacji przestrzeni” (Osterhammel, 2020, s. 321). Narzędziami stanowienia miast w kulturze Zachodu jeszcze w dobie przednowoczesnej były prawa miejskie, ale także fizyczne ich atrybuty: rynek, wokół którego koncentrowały się instytucje władzy, oraz mury wytyczające granice miasta, oddzielające to, co poza nim (Osterhammel, 2020, s. 321). Mury w mieście stanowiły materialne i wyobrażone granice dzielące ludzi według kategorii uznawanych w danym czasie za społecznie istotne. Były narzędziem klasyfikowania i porządkowania przestrzeni; decydowania o tym, co jest widoczne z zewnątrz, a co nie. W epoce nowoczesnej miasto stało się z czasem narzędziem deprecjacji tego, co na mocy kulturowej decyzji określano jako nie-miasto. W dyskursach postępującej urbanizacji i industrializacji to, co poza miastem, stawało się przestrzenią ostatecznie niezmodyfikowaną, a więc nieuporządkowaną i niespołeczną, niestanowiącą ośrodka bieżącego życia politycznego, kulturalnego i społecznego. To właśnie z tego powodu pojawiające się od czasów zachodniej nowoczesności „nowe dyskursy o miejskości i nowa krytyka miejskiego życia – stwierdzał Osterhammel – postawiły miasta w centrum zmagania o interpretacje świata” (Osterhammel, 2020, s. 329). A jednocześnie wykluczyły z tego centrum miejsca inne, zwłaszcza te, których nie wytyczano za pomocą murów miejskich porządkujących i zasłaniających określone rejony życia społecznego: decydujących, na jakich warunkach ktoś może zasłonięte miejsca zobaczyć lub do nich wejść. Silne utożsamianie przestrzeni publicznej z miastem jako macierzystym miejscem konfrontacji różnych społecznie i politycznie punktów widzenia powodowało, że miasto i jego mury stały się polem intensywnego myślenia o obecnej i projektowanej wspólnocie, a także o wartościach, które miałyby ją stanowić.

Murom nie przypisywano jednoznacznej symboliki. Dlatego współczesne kojarzenie murów przede wszystkim z instrumentem izolowania i dzielenia – budowania tożsamości opartej na fizycznym i symbolicznym wykluczaniu tych, którzy pozostają poza nimi – nie pozwala dostrzec wielu dziejących się wokół murów praktyk kulturowych. Mury miejskie – o czym przypominał Armando Petrucci – są, między innymi, ekspozyturą władzy. Władza ustanawia i kontroluje przestrzenne granice: dzieli miasto według założonego lub akceptowanego celu. Mury są nie tylko rzeczą i narzędziem podziału. Są – w rozumieniu Petruciego – „przestrzenią graficzną”, czyli miejscem, gdzie pojawiają się dyskursy władzy w postaci rozporządzeń, obwieszczeń, hasł propagandowych, tablic informacyjnych lub tablic pamięci kształtujących sposób doświadczania miasta i jego historii; miejscem prezentowania „pisma eksponowanego”, ujawnianego

w przestrzeni publicznej i będącego ewokacją władzy (Petrucci, 2010, s. 10–11). Mury, zwłaszcza ważnych kulturowo budowli lub obiektów, są także przestrzenią graficzną do utrwalania „pisma uroczystego” ujawniającego symbole rządzące miastem. Stanowią narzędzie podtrzymywania określonego imaginarium społeczno-politycznego; przypominania o tych, którzy je kontrolują i którzy pozwalają (lub nie) umieszczać na nich dane treści.

Nic dziwnego, że każde działanie na murze otaczającym określoną instytucję publiczną lub budynek prywatny jest rozpatrywane z punktu widzenia zgodności tego działania z prawem. Prawomocne lub nieprawomocne użycie murów podlega ujawnieniu i upublicznieniu, jest manifestacją stosunku określonych grup społecznych lub osób do ośrodków władzy. Jak pisze Pedro Araya w tekście poświęconym pismu kontestacyjnemu w przestrzeni chilijskich miast protestujących w latach osiemdziesiątych XX wieku przeciwko dyktaturze Augusta Pinocheta: „miejskie jest pracą tego, co społeczne, nad samym sobą: to społeczeństwo istniejące w procesie, tworzące się i niszczące po wielokroć; praktyki, które nieustannie wypełniają miasto i wyznaczają w nim trasy; ciągłe dzieło mieszkańców, jednocześnie aktywnych w nim i aktywujących je” (Araya, 2010, s. 93–94). Miejska przestrzeń – pisze Araya – to „przestrzeń, w której jednostki i grupy definiują i strukturyzują swoje relacje z władzą. To przestrzeń dominacji, która może również być przestrzenią niesubordynacji lub pogardy dla władzy” (Araya, 2010, s. 94).

Z tego właśnie powodu mury z jednej strony reprezentują oficjalny porządek władzy, z drugiej – w toku różnorodnych działań kulturowych stają się doskonałym narzędziem jej krytyki: podważania praktyk i dyskursów władzy. Tworzenie performansów piśmiennych – pisanie i malowanie na murach, zasłanianie lub przekształcanie istniejących wcześniej napisów, oblepianie lub obwieszanie murów transparentami – służy powiadamianiu społeczności miejskiej o tych, którzy ignorują lub podważają oficjalne struktury społeczne i polityczne. Performansy graficzne pozwalają konstruować lub redefiniować tożsamości; krytykować oficjalne polityki klasyfikacji przestrzeni, ludzi i ich doświadczeń. Dlatego w wielu praktykach krytyki, oporu lub buntu wykorzystuje się miejskie mury, by tymczasowo przejąć zarezerwowaną dla władzy przestrzeń graficzną. W historii wieku XX w Polsce praktyki te są szczególnie gęsto reprezentowane, choćby przez operacje polskiego podziemia na typograficznej infrastrukturze okupowanej w czasie II wojny światowej Warszawy (Zańko, 2012).

Równie symbolicznym co pisanie na murach gestem w rekwizytorni polskich praktyk kulturowych jest burzenie murów lub zmiana ich pierwotnej funkcji. Działania te są nierzadko nagłaśniane medialnie i kojarzone zazwyczaj z radykalną, pozytywną zmianą: z otwarciem nie tylko przestrzeni fizycznej, lecz także

nowych możliwości. Nie oznacza to wcale, że każde działanie na murze jest aktem politycznej kontestacji. Miejskie mury to przestrzeń graficzna, która jest śladem oddolnego życia społecznego miasta, dzielnicy, osiedla, dziejącego się nieraz obok lub w poprzek życia politycznego. Zagospodarowywanie tej przestrzeni mniej lub bardziej spontanicznie tworzonymi muralami, graffiti lub tagami pełni bardzo różnorodne funkcje. Bywa aktem parodiowania lub trawestowania zastanych wartości kulturowych; miejscem artykułowania tożsamości subkultur młodzieżowych lub kibicowskich. Jest – jak pisał o graffiti Saskiej Kępy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Roch Sulima – wykładnikiem „swojskości nakładających się na oficjalną, administracyjną i publiczną szatę graficzną” dzielnic miasta (Sulima, 2020, s. 54). W czasach potransformacyjnych bywa też, jak pisał Piotr Zańko zajmujący się praktykami „typograficznej banditierki”, miejscem subwersyjnego przemianowywania komercyjnych przestrzeni graficznych (billboardów i plakatów reklamowych) w celu zdyskredytowania mitów i rytuałów społeczeństwa konsumpcyjnego późnego kapitalizmu (Zańko, 2012).

W tekście tym chciałabym zanalizować dziejące się na murach Stoczni Gdańskiej po 2003 roku wybrane performansy piśmienne – ich kontekst dyskursywny i złożone funkcje kulturowe. W swoich rozważaniach skorzystam z perspektywy antropologii pisma – skoncentruję się na inicjowanych przez te przedsięwzięcia procesach tożsamościowych związanych z narodem, płcią i klasą oraz z obecnością i nieobecnością muru jako ważnego katalizatora tych procesów. W niniejszym szkicu nie będę jednak skupiać się wyłącznie na tym, co pojawia się na murze. Przeciwnie, interesować mnie będą wcześniejsze, toczące się wokół murów Stoczni narracje i praktyki prawne, artystyczne i animacyjne, przekształcające różnorodne mechanizmy pamięci i tożsamości. Aby uchwycić ich heterogeniczność, będę w tym tekście korzystać z doświadczeń badań wielostanowiskowych (*multi-sited ethnography*) w ich rozumieniu przez George’a E. Marcusa (1995). Będę przyglądać się – skorzystam z jego sformułowania – „krążeniu znaczeń, obiektów i tożsamości kulturowych w rozproszonej czasoprzestrzeni” (Marcus, 1995, s. 96, tłum. – M.R.). Zaproponowana w tym tekście interpretacja performansów piśmiennych na murach Stoczni nie jest, rzecz jasna, jedyną możliwą. Przeciwnie, wyrasta ze świadomości, że żaden teren badawczy nie jest nigdy – jak przypomina w odniesieniu do terenu Tomasz Rakowski – gotową przestrzenią do odczytania. Żadne „kategorie przestrzenne nie są [...] żadnym punktem archimedesowym” (Rakowski, 2011, s. 140). Dlatego przestrzeń murów Stoczni uznaję za miejsce budowane nieustannie na nowo w toku ciągłych działań różnych podmiotów życia społecznego; miejsce negocjowane i przekształcane wraz ze zmieniającym się doświadczeniem kulturowym

wszelkich aktorów odczytywania na nowo murów Stoczni, którzy podejmują swoje działania stosownie do własnych i narzuconych potrzeb.

### **Stocznia strajku**

Stocznia Gdańska, jak wiadomo, jest szczególnie gęstym symbolicznie miejscem pamięci. W społecznym imaginarium pamięć o Stoczni jest silnie zapośredniczona przez postpamięci osób (Hirsch, 2012), których doświadczenie stoczniowych wydarzeń opiera się na zdjęciach, filmach, narracjach i dyskursach budujących lub podważających mit Solidarności oraz jej wpływu na kształt polskiej transformacji. Przez znaczną część lat dziewięćdziesiątych i później trudno było o stoczniowych murach myśleć inaczej niż za pomocą zdjęć często reprodukowanych w książkach, podręcznikach i na portalach internetowych. Widnieją na tych fotografiach głównie siedzący na murze strajkujący mężczyźni, na samym murze zaś namalowane są hasła takie jak: „Strajk trwa!”, „Tylko Solidarność i cierpliwość zapewni nam zwycięstwo”, „Sprawiedliwość i równość dla całego Narodu”, „Niech żyją wolne i niezależne związki zawodowe”, i ręcznie napisane żądania strajkujących załóg; fotografie ukazują ponadto biało-czerwone flagi, odsyłające do imaginarium narodowego, lub obrazy religijne: portrety Jana Pawła II oraz wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej.

Nic dziwnego, że po 1989 roku stoczniowy mur został podniesiony do rangi symbolu tego, czym była Stocznia Gdańska. Przestał służyć jedynie wyznaczaniu symbolicznych i fizycznych granic między zakładem a miastem. W praktykach i dyskursach pamięci mur stał się symbolem otwarcia Stoczni na wartości, które nie były dość albo w ogóle reprezentowane w świecie poza nią. Mur czasów strajku oznaczał narzędzie manifestacji wolnościowych i zakazanych treści oraz haseł alternatywnych wobec sloganów oficjalnej polityki społecznej i kulturalnej PRL. Był miejscem, gdzie na drewnianej tablicy zaprezentowano 21 postulatów sformułowanych przez Międzyzakładowy Komitet Strajkowy; w 2004 roku postulaty te zostały umieszczone w programie UNESCO *Pamięć świata*. Fakt, że jednym z kluczowych wątków potransformacyjnej legendy Lecha Wałęsy było przeskoczenie murów, a tym samym dołączenie do strajkującej załogi Stoczni, wzmacniał ich mitotwórczy potencjał.

Ten sam potencjał murów wykorzystano później w akcji symbolicznego niszczenia muru berlińskiego podczas obchodów rocznicy jego obalenia odbywających się 9 listopada 2009 w Berlinie. To właśnie Wałęsa został poproszony o pchnięcie dwumetrowej kostki domina symbolizującego fizyczny podział nie tylko Berlina, lecz także Europy. Do symboliki muru nawiązywało też wiele miejsc pamięci związanych ze Stoczną i z Solidarnością.

Jeden z fragmentów stocznioowego muru został wbudowany we wschodnią ścianę budynku berlińskiego Reichstagu. Towarzyszy temu elementowi tablica pamiątkowa z napisem: „Dla upamiętnienia walki »Solidarności« o wolność i demokrację oraz wkładu Polski w ponowne zjednoczenie Niemiec i polityczną jedność Europy”. Inny fragment muru stał się częścią pomnika znajdującego się na Wałach Piastowskich w Gdańsku. Umieszczono tam informację w językach polskim, niemieckim i angielskim, że to właśnie ten mur został przeskoczony przez Wałęsę i że 31 sierpnia 1980 roku stał się dniem „rozpoczynającym proces tworzenia ruchu »Solidarność«, który przyczynił się do upadku komunizmu w Polsce i Europie”. W gdańskim pomniku, co ciekawe, wykorzystano biel do nakreślenia na chodniku przecinających się dwujęzycznych napisów. Słowa „Drogi do wolności” i „Roads to freedom” nawiązują do jednego z najbardziej znanych zdjęć strajku z lat osiemdziesiątych z centralnie umieszczonym w kadrze murem i hasłami namalowanymi na ścianie białą farbą.

Warto pamiętać – pominę w tym miejscu kulturową symbolikę bieli – że zarówno stworzone przez Jerzego Janiszewskiego słynne logo Solidarności, nawiązujące wizualnie do duktu pisma odręcznego, jak i białe napisy strajkowe na murze były czytane jako graficzna polemika z wszechobecnymi w logosferze miejskiej lat PRL sloganami propagandowymi umieszczanymi w przestrzeni publicznej zazwyczaj w postaci czarnych „drukowanych” liter na przygotowanych wcześniej przestrzeniach graficznych. Odręczność w epoce nowoczesnej kojarzona jest z tym, co ludzkie, subiektywne, osobiste i prywatne, a zatem z tymi wartościami, które oficjalne dyskursy władzy PRL uznawały za wartości uwarunkowane zwalczaną przez siebie „burżuazyjno-kapitalistyczną” formacją kulturową. Z reguły maszynowy, techniczny krój czcionek wykorzystywanych nagminnie w czasach PRL na wszelkich tablicach, tabliczkach i muralach z hasłami polityczno-dydaktycznymi miał sugerować ponadjednostkowość, obiektywność i uniwersalność ich treści. Postrzegane jako wzorotwórcze wobec wszystkiego, co partykularne i jednostkowe, napisy i hasła licznie obecne w powojennej Warszawie, a także w zakładach pracy (w tym fabrykach będących po wojnie jedną z wizytówek socjalizmu) miały być instrumentami sprawowania „apodyktycznej” i „przezroczystej”, zobiektywizowanej i odpersonalizowanej kontroli nad życiem politycznym i społecznym (Karpowicz, 2009, s. 156). Jak pisze na temat nowoczesnej typografii w przestrzeni dwudziestowiecznych i współczesnych miast Agnieszka Karpowicz, eksponowane w przestrzeni nowoczesnych miast pismo drukowane, budujące w coraz intensywniejszy sposób ich typograficzną infrastrukturę posiada „moc sprawowania władzy nawet wtedy, gdy władza lub jej wysłannik – strażnik jest nieobecny. **Umożliwia** ono kontrolę społeczną na odległość, ponieważ

wizualny znak słowa przenosi ludzki głos w czasie i przestrzeni. [...] We współczesnych przestrzeniach publicznych zewsząd »spogląda« na nas niewidoczne »oko« pisma, choć **zwykło** się **mówić** w tych przypadkach jedynie o dominacji przekazu wizualnego” (Karpowicz, 2009, s. 154).

Dlatego też niezależnie od pragmatycznych celów tworzenia napisów strajkowych były one jednoznacznie kojarzone ze spontanicznym, jednostkowym i autentycznym gestem osób, które sprzeciwiają się apodyktycznej władzy. W głoszonych przez nie hasłach pojawiały się wartości, wydawałoby się, wyeksplloatowane przez oficjalne dyskursy władzy, takie jak sprawiedliwość i równość. Inne, wszechobecne jeszcze w nowomowie lat osiemdziesiątych kategorie, jak „lud” i „socjalizm”, zostały z tych haseł wyeliminowane. Treść i forma napisów miały swoje źródło w poetyce sloganów politycznych, przechwytywały je jednak i dostosowywały do własnych celów i potrzeb. Podobnie jak hasła propagandowe PRL napisy strajkowe odwoływały do wartości prezentowanych jako niekwestionowane i uniwersalne, chciano zbudować na nich nie tylko wspólnotę doraźnego interesu, ale alternatywną wobec socjalistycznej wspólnotę symboliczną.

Wieszane podczas strajku na murach Stoczni wizerunki otwierały ikonoklastyczny pojedynek z władzą na obrazy. Panteon bohaterów socjalizmu zastąpiono obrazami odwołującymi się do kwestionowanej w PRL religii. Strajkujący przechwycili abstrakcyjne „my”, przejmując tym samym do własnych celów język zawłaszczony przez socjalistyczną władzę. Żeby zrozumieć siłę tego gestu, należy pamiętać, że owo predefiniowane „my”, jak zauważał Michał Głowiński, było istotnym elementem propagandy czasów stalinowskich. W połowie lat sześćdziesiątych przeżyło renesans, zaczęło być używane nagminnie przez decydentów politycznych PRL do „formułowania nakazów lub zakazów” (Głowiński, 1991, s. 11). W artykułach prasowych, które przywoływały bliżej niezdefiniowaną wspólnotę socjalistyczną, „my” miało oznaczać „naród”, „partię” lub „siły postępowe świata” (Głowiński, 1991, s. 11). Hasła strajkowe, sformułowane jako kontrslógany jednoznacznie wartościujące rzeczywistość społeczno-polityczną („PZPR kłamie”), łączyły, podobnie jak analizowana przez Michała Głowińskiego nowomowa, sferę pragmatyczną i rytualną. Uruchamiały to, co Barańczak określał mianem „mechanizmu odbioru bezalternatywnego”. Miały działać, „trafiać”, „uderzać” z bezpośrednią skutecznością (Reboul, 1980), być bronią w rozpoczynającym się wówczas starciu między władzą a strajkującymi robotnikami. Dlatego w tekście tym proponuję spojrzeć na hasła jako na performansy piśmienne. Proponuję ujrzeć nie tylko ich treść i materialność, lecz także kontekst towarzyszącej im praktyki piśmiennej. Dla praktyki tej równie istotne jak to, co się pisze, jest pytanie o to, jak, gdzie, kiedy i dlaczego coś jest przez

kogoś pisane („Teksty Drugie” 2015, nr 4). Strajkowe hasła, traktowane jako performansy piśmienne, nabierają wówczas innego znaczenia. Nie mogą być postrzegane jako apodyktyczne prawdy. Są interpretowane jako wspólny głos ludzi, którzy chcą mówić we własnym imieniu i którzy nie zgadzają się na to, by władza ich reprezentowała.

Aby zrozumieć, dlaczego biel odręcznego napisu mogła być kojarzona z oddechem od wszechobecnej typografii haseł propagandowych, należy pamiętać, że zmęczenie typografią socjalistycznych haseł było w latach osiemdziesiątych XX wieku powszechne. Już w latach siedemdziesiątych zakamuflowana krytyka rzeczywistości PRL odbywała się nierzadko za pomocą przywoływania licznych w przestrzeni miejskiej sloganów. Dobrym tego przykładem było promowane za czasów Gierka hasło „Polak potrafi” obecne w postaci transparentu w jednym z kadrów *Człowieka z marmuru* Wajdy. Na ten właśnie napis – pisał w *Peereliadzie* Michał Głowiński – publiczność kinowa reagowała w 1976 roku salwą śmiechu (Głowiński, 1993, s. 41). Innym świadectwem krytyki ówczesnych krajobrazów typograficznych był film Stanisława Barei *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz* z 1978 roku; parodiowane w filmie hasła („Oszczędzając paliwo – dalej pojedziesz”, „Podróżny pamiętaj: przejazd pociągiem skraca czas przejazdu koleją”) były głównym narzędziem satyry. W wyciętej przez cenzurę z początku filmu scenie grupa robotników malowała hasło „Polak potrafi wszystko”; z powodu problemów technicznych ekipy w filmie zostało ono sklecone z listewek i zamienione na „Bardziej w górę nasze kwalifikacje zawodowe”. W literaturze podobne narzędzia krytyczno-satyryczne wykorzystał Tadeusz Konwicki we *Wniebowstąpieniu*, które rozpoczyna się od zerwania transparentu znajdującego się przy placu Defilad. Autor stworzył krajobraz przemierzanej Warszawy za pomocą wspomnianych w powieści wszechobecnych haseł. Hasła te, choć nie odwoływały się wprost do semantyki ówczesnych dyskursów władzy, były zbudowane jak parodiowana w powieści nowomowa. Absurdalne, nieprzystające do codziennego życia mieszkańców miasta („Kochajcie kwiaty”, „Zwiedzajcie plaże Bałtyku”), były pozbawione sprecyzowanych znaczeń i wyłączone z obszaru dyskusji.

### **Stocznia transformacji**

Stocznia Gdańska i jej mury stały się po 1989 roku miejscem ścierania się różnorodnych narracji historycznych kładących nacisk na odmienne wartości i starających się nie tylko kształtować politykę historyczną, lecz także tworzyć w związku z nią różne projekty tożsamościowe. Podmiotów konstruujących narracje było sporo, a ich opowieści były często niewspółmierne. Poza organizacjami publicznymi, krajowymi i międzynarodowymi w dyskursie brały

udział organizacje pozarządowe, podejmowano też kolektywne lub jednostkowe działania artystyczne. Mury Stoczni miały symbolizować inicjatywy obywatelskie pozwalające otwarcie negocjować zasady życia społecznego, ale także zamknięty i coraz bardziej odległy kulturowo od głównego nurtu świat pracy środowisk robotniczych skazanych po 1989 roku na społeczną peryferyzację. Los Stoczni był przecież symptomatyczny dla wielu zakładów przemysłowych – kolejne rządy sprawujące władzę po 1989 roku nie były w stanie opracować systematycznej strategii ratunkowej dla tych przedsiębiorstw. Konieczność błyskawicznego dostosowania się do neoliberalnych zasad rynkowych doprowadziła do gwałtownego wzrostu zadłużenia wielu zakładów, a w konsekwencji do ogłoszenia przez nie stanu upadłości i ich zamknięcia.

O Stocznę Gdańską, między innymi z powodu jej opozycyjnej przeszłości, walczone jednak najgwałtowniej. *Casus Stoczni* stał się jednym z czołowych argumentów dla krytyków nowej rzeczywistości, którzy podejmowali namysł nad polityczno-ekonomicznymi warunkami transformacji oraz kondycją polskiego przemysłu, którego dużej części nie udało się w latach dziewięćdziesiątych ocalić. Nagłaśniane w mediach dramatyczne apele o ratowanie zakładów lub też entuzjastyczne nagłówki w rodzaju „Kolejny dźwig Stoczni Gdańskiej zostanie uratowany” (Karaś, 2018), „Stocznia Gdańska została pomnikiem historii” (Katka, 2018) były dobitnym świadectwem tego, jak ważną funkcję pełni Stocznia w geografii polskiej pamięci. Były też świadectwem braku języka, za pomocą którego można by w sposób względnie zobiektywizowany interpretować przemiany lat dziewięćdziesiątych. Publicystyka tamtej dekady i późniejszych – o czym przypominał już w 2005 roku w *Pamięci po komunizmie* Paweł Śpiewak – była głęboko zanurzona w teleologicznym, zdecydowanie linearnym sposobie ich wartościowania. Była tożsama z historiozoficznym, binarnym ukazywaniem zmian bądź jako prostej drogi narodowej degeneracji, bądź jako progresywistycznego sukcesu. Ów brak wyważonych, poprzedzonych zobiektywizowaną refleksją narracji, które pozwoliłyby wyrwać się z szantażu wyboru między głębokim pesymizmem a optymizmem, towarzyszy ocenie tych zmian do dziś.

Od początku lat dziewięćdziesiątych w sprawę Stoczni angażowało się wiele środowisk ważnych na mapie potransformacyjnych dyskursów promujących jednoznacznie ciemne lub jasne wizje polskich przemian po 1989 roku. Stocznia była obiektem intensywnej mobilizacji środowisk konserwatywnych, skupionych głównie wokół Radia Maryja, które po upadku komunizmu zorganizowały zbiórkę na ratowanie polskiego przemysłu morskiego, w tym Stoczni. Była też ważnym katalizatorem politycznych sporów o beneficjentów i maleficientów przemiany ustrojowej. Losy Stoczni dla części postsolidarnościowych środowisk były wido-



mym argumentem na rzecz końca aliansu inteligentko-robotniczego. Koniec ów oznaczał lawinowe uruchomienie napięć klasowych, których konsekwencje społeczno-polityczne odbiły się mocno na kondycji intelektualnej debat o polskiej współczesności. Temat ten pojawiał się już w latach dziewięćdziesiątych, choćby w wypowiedziach Wałęsy o rewolucji dokonanej na „robotniczych karkach”. Wykształceni decydenci – jak twierdzono w późniejszych opracowaniach socjologicznych i antropologicznych – zbyt szybko zaczęli postrzegać inne grupy społeczne jako siły odporne, bierne, bezrefleksyjne lub wręcz destrukcyjne dla procesów modernizacyjnych. Pociągnęło to określone decyzje w sferze polityki społecznej i kulturalnej, a ich konsekwencje pogłębiły nierówności ekonomiczne właściwe gospodarkom neoliberalnym.

Warto pamiętać, że progresywistyczne narracje o konieczności bolesnych zmian i poświęceniu określonych grup społecznych w imię wspólnego sukcesu – forsowane w latach dziewięćdziesiątych głównie przez „Gazetę Wyborczą” – były podstawą nie tylko przemian gospodarczych, lecz także mechanizmów tworzenia z ówczesnej inteligencji „nowoczesnej” klasy średniej. Jak pisze w książce *Czyścić. Antropologia postsocjalistycznego neoliberalizmu* Michał Buchowski, „teksty komentatorów politycznych systematycznie portretowały społeczeństwa postsocjalistyczne jako nostalgiczne, jako nieuleczalnych przedstawicieli *homo sovieticus*, tęskniących za wspaniałym i wygodnym, lecz niestety minionym czasem” (Buchowski, 2018, s. 67). Choć u proponującego po raz pierwszy kategorię *homines sovietici* Józefa Tischnera nie była ona klasowo doprecyzowana, ale pomyślana jako kwalifikacja, która biegnie w poprzek podziałów społecznych i politycznych, szybko zinterpretowano ją w sposób jednoznacznie klasowy. W roli ludzi sowieckich występowali zatem w potransformacyjnej publicystyce najczęściej rzekomo roszczeniowi, bierni, niechętni zmianom i wyuczeni systemowej bezradności byli pracownicy państwowych pegeerów, fabryk oraz kopalń. Wyjątkowość Stoczni na mapie tych narracji polegała na tym, że musiały się one o nią rozbić. To działania i opór jej pracowników i pracownic były impulsem do gruntownych zmian. Chyba żaden z ówczesnych publicystów nie odważył się z tym polemizować.

Upadanie i ratowanie Stoczni jako miejsca produkcji było ściśle związane z procesami włączania tego zakładu w procesy z jednej strony konsolidacji, z drugiej dezintegracji form pamięci o PRL i związanych z nimi sporów o kierunek i stan polskich przemian. W wyniku medialnych i instytucjonalnych debat część południowych terenów Stoczni została wyłączona z produkcji i przekazana miastu jako Młode Miasto. Stało się ono miejscem pamięci i intensywnej aktywności na polu działań kulturalnych. W latach 2005–2010 zorganizowano cykl koncertów pod wspólnym tytułem *Przestrzeń wolności*. Miały one upamiętniać i popu-

laryzować na arenie międzynarodowej kolejne rocznice Porozumień Sierpniowych. W 2007 roku otwarto Europejskie Centrum Solidarności mieszczące się obecnie obok Bramy nr 2 i pomnika Poległych Stoczniovców. W 2014 wpisano do ewidencji zabytków 250 obiektów stoczniovcych, części z nich groziła bowiem rozbiórka; odtąd znaleźć się miały pod opieką konserwatora zabytków. W 2017 wpisano na listę zabytków cały kompleks Stoczni Gdańskiej, mimo że jej część znajduje się w rękach prywatnych inwestorów.

Potransformacyjną historię Stoczni stanowiły nie tylko działania kulturalne i ekonomiczne związane z próbą jej ratowania lub sprzedaży zagranicznym inwestorom. Znaczyły tę historię także widowiskowe spektakle pamięci będące wynikiem złożonych społecznie i politycznie sporów wokół kształtowania po 1989 roku polskiej tożsamości. Przykładowo, w 2012 roku Stocznia stała się obiektem medialnych przepychanek o kształt napisu na Bramie nr 2; ostatecznie w maju 2012 roku przywrócono historyczny kształt tablicy: „Stocznia Gdańska im. Lenina” (wraz z hasłami „Proletariusze wszystkich zakładów łączcie się” i „Dziękujemy za dobrą pracę”). Fragment napisu ze skompromitowanym – „plugawym”, jak głosili krytycy decyzji ówczesnych władz Gdańska – nazwiskiem najpierw zasłonięto transparentem Solidarności, a później uroczyście – w obecności Komisji Krajowej NSZZ „Solidarność”, w tym Piotra Dudy – odpiłowano. W tym samym roku podjęto próbę wytoczenia sprawy ówczesnemu prezydentowi Gdańska, tragicznie zmarłemu później Pawłowi Adamowiczowi, o rewitalizację symboli komunistycznych. Co ciekawe, nie była to pierwsza sprawa dotycząca nazwy Stoczni. W 2006 roku zainicjowano działania na rzecz nadania jej imienia Jana Pawła II, na które to przemianowanie nie wyraził wówczas zgody arcybiskup Tadeusz Gocłowski. Medialne spory dotyczyły nie tylko nazwy Stoczni, lecz także projektu kroju czcionki („solidarycy”) Jerzego Janiszewskiego. Warto przypomnieć, że projekt ten powstał na fali stoczniovcwego strajku jako inspirowany hasłami pisanymi wówczas na murze. Później został przyjęty przez protestującą załogę jako oficjalny znak Solidarności, a jeszcze później wykorzystany między innymi przez Andrzeja Pągowskiego w plakatach reklamujących film *Człowiek z żelaza* i w plakatach wyborczych rzeczników demokratyzacji kraju po 1989 roku (Szydłowska, 2018, s. 24). Późniejsze wykorzystywanie „solidarycy” przez podmioty komercyjne (łącznie z koncernem Coca-Cola w akcji *Smaki wolności*) lub przez środowiska LGBTQ oskarżane o profanację narodowych treści było jeszcze jednym frontem walki o symbolikę reprezentowaną przez Stocznnię i jej mury (Szydłowska, 2018, s. 41–42). Debatę określaną przez Agatę Szydłowską pytaniem „Czyja jest Solidaryca?” dobrze podsumował twórca kroju czcionki Jerzy Janiszewski. W cytowanym

przez Szydłowską wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego” stwierdzał w 2017 roku: „Gdybym miał rzeczywiście robić to [projektować znak Solidarności – M.R.] jeszcze raz, to te litery umieściłbym osobno: każda ze swoją flagą, każda odwrócona w inną stronę” (cyt. za: Szydłowska, 2018, s. 36).

„Przełom lat 80. w Polsce – pisał Roch Sulima w *Antropologii codzienności* (a częściowo dyskurs ten kontynuowała Olga Drenda w *Duchologii polskiej*) – to czas intensywnych przemianowań, gdy na przykład lata 80–81 (rok Solidarności) to okres dogłębnej ambiwalencji imion, czas idealnej *communitas*, okres wzmożonych potrzeb aksjologicznych, oddziaływania wysokich ideałów. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to także czas administracyjnej ingerencji w zastany system imienności, ingerencji w urzędowe spisy nazw ulic i placów, nazw w książkach telefonicznych, informatorach o centralnych urządach RP, encyklopediach powszechnych, wydawnictwach typu *Who is who*” (Sulima, 2000, s. 79–80). Szczegółność Stoczni polegała na tym, że proces przejmowania i przemianowywania jej murów oraz wpisywania w nie różnych znaczeń trwał znacznie dłużej. Nigdy też nie zakończył się wyraźnym społecznym i politycznym konsensem. Stocznia zdawała się żywym świadectwem tego, że transformacja to ciągły, niekończący się proces pozbawiony wyraźnej trajektorii i rozgrywany na różne sposoby przez różne podmioty. Jak pisał o procesie tym Tomasz Rakowski: „Doświadczenie społecznej degradacji – likwidacji zakładów i pewnego zbytu rolniczego, bezrobocia, dewaluacji posiadanych zasobów, konieczności cierpienia biedy – jest właśnie jednym z tych prywatnych, pozainstytucjonalnych wymiarów transformacji, bardzo złożonych i trudnych w opisie” (Rakowski, 2009, s. 57). W świetle późniejszych badań transformacja pisana w liczbie pojedynczej okazywała się raczej wielką mitologiczną narracją towarzyszącą wszelkim ujęciom „tranzytologicznym”, które dowartościowują zmiany polityczne kosztem wielokierunkowych, pełnych napięć i sprzeczności przekształceń społecznych. Procesy przemian z punktu widzenia różnych środowisk, zwłaszcza wiejskich i miejskich, wyglądały wszak zupełnie inaczej. Miały inną trajektorię i konsekwencje. Budziły też inne reakcje i niepokoje społeczne (Baer, 2009; Buchowski, 1996; Szcześniak, 2016).

Dnia 31 grudnia 2018 roku w Polsce weszło w życie rozporządzenie prezydenckie, zgodnie z którym „Gdańsk – Stocznia Gdańska, miejsce narodzin Solidarności”, obiekt znajdujący się na terenie gdańskiej Stoczni, uznano za pomnik historii; zabytek podlegający prawnej ochronie i opiece ze względu na swoją wartość historyczną i symboliczną. W dokumencie tym podkreślono „szczególne wartości historyczne, materialne i niematerialne, zespołu budowlanego Stoczni Gdańskiej, stanowiącego przykład ponad stuletnich dziejów rozwoju architektury i budownictwa

stoczniowego, miejsca walki o prawa pracownicze i narodzin Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego »Solidarność«, który odegrał kluczową rolę w obaleniu systemu komunistycznego w XX w. w Europie” (Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 10 grudnia 2018 r. w sprawie uznania za pomnik historii „Gdańsk – Stocznia Gdańska, miejsce narodzin Solidarności”). Za obszar podlegający ochronie uznano plac Solidarności wraz z pomnikiem Poległych Stoczniovców 1970, mur z tablicami inskrypcyjnymi, Bramę nr 2 Stoczni Gdańskiej, zabytkowe budynki i budowle zespołu dawnej Stoczni Cesarskiej oraz „Salę BHP”, w której trwały prace komitetu strajkowego i podpisano Porozumienia Sierpniowe. Dokument ten był rezultatem wielu działań podejmowanych po 1989 roku na rzecz instytucjonalizacji polityki pamięci, w której Stocznia Gdańska miała być głównie symbolem walki z komunizmem. Był też aktem oznaczającym przesunięcie w dominującej w latach 2007–2014 (za rządów koalicji PO–PSL) oficjalnej polityce pamięci. To właśnie wówczas najintensywniej starano się wpisać Stocznnię w imaginarij, którego podstawą była nie tyle antykomunistyczna opozycja, ile progresywnie postrzegana walka o wartości obywatelskie demokracji liberalnej, do której Polska wkroczyła z licznymi perturbacjami po 1989 roku.

W 2014 roku przyznano – jak informowało na swojej stronie Europejskie Centrum Solidarności – „Sali BHP, Bramie nr 2, placowi Solidarności wraz z pomnikiem Poległych Stoczniovców Znak Dziedzictwa Europejskiego”, by podkreślić zachodzące wówczas zmiany w polityce pamięci. Odmienne uszeregowanie wspomnianych miejsc pamięci w przywołanych dokumentach było dość znaczące. Stanowiło dyskretny sposób wartościowania tych miejsc: sytuowania względem siebie przeszłości i przyszłości oraz kształtowania polityki historycznej wokół ofiar lub sukcesu. Dokument z 2018 roku rozpoczynał się od przywołania wydarzeń z 1970 roku, czyli nieudanego strajku zakończony brutalną pacyfikacją stoczniovców. Dokument z 2014 roku rozpoczęto od strajku 1980 roku i miejsc nie tyle śmierci i przemocy, ile uwieńczony sukcesem negocjacji. Europejskie Centrum Solidarności za własną misję uznało „promowanie dziedzictwa Solidarności w Polsce i w środowiskach międzynarodowych”. Misję ZDE określono jako „poszerzanie wiedzy o wspólnym dziedzictwie kulturowym, a także wpływanie na rozumienie wartości demokratycznych i praw człowieka” (*Znak Dziedzictwa Europejskiego dla historycznego zespołu obiektów Stoczni Gdańskiej oraz ECS*). Wspomnianą część Stoczni uznano za miejsce „doniosłych wydarzeń historycznych o skutkach międzynarodowych, gdzie zainicjowane zostały przemiany demokratyczne w Europie po 1989 roku. To miejsce, w którym w atmosferze dialogu kształtowano w pokojowy sposób otwarte społeczeństwo obywatelskie,

jeden z fundamentów współczesnej Europy” (*Znak Dziedzictwa Europejskiego dla historycznego zespołu obiektów Stoczni Gdańskiej oraz ECS*). Tablicę pamiątkową zaprezentowano uroczystie w kwietniu 2015 roku w Brukseli. Odsłonięcie tablicy w Gdańsku nastąpiło w tym samym roku – 29 sierpnia.

Pomiędzy tymi dyskursami mieściło się, rzecz jasna, wiele inicjatyw kulturalnych, zarówno publicznych, jak i komercyjnych, które usiłowały albo zszywać te narracje, albo neutralizować poczucie, że mogą się one wykluczać lub być zarzewiem powoli rozpętującej się w przestrzeni publicznej wojny kulturowej, której motorem był stosunek do polskich procesów transformacji i dekomunikacji zarazem. Przykładowo o Stoczni Gdańskiej na stronie [www.zabytek.pl](http://www.zabytek.pl) pisano tak: „Zabytkowy zespół przestrzenny ma wybitne znaczenie dla historii Polski, Europy i świata. Jest symbolem Solidarności, pokojowego ruchu walczącego o wolność i demokrację oraz procesu jednoczenia Europy. Przestrzeń placu oraz towarzyszące obiekty stanowią świadectwo wydarzeń związanych z procesem wyzwania się naszego kraju z okowów komunizmu i walki o demokrację. Kluczową dla tego miejsca jest bardzo wysoka wartość historyczna i symboliczna. Dodatkowo znaczenie miejsca podnosi duża wartość przestrzenna kompozycji placu, a także artystyczna obejmująca rozwiązania plastyczne Pomnika Poległych Stoczniovców Grudnia '70 oraz towarzyszących elementów. Jest to miejsce pamięci o unikatowej wartości niematerialnej – związanej z najistotniejszymi historycznymi wydarzeniami współczesnej Polski, odwiedzane przez najważniejsze postacie świata polityki i kultury przełomu XX/XXI w.” (*Gdańsk – Stocznia Gdańska, miejsce narodzin Solidarności*). W narracji tej – choć z definicji mało krytycznej – usiłowano powiązać pamięć o przeszłości i jej ofiarach z myśleniem projektującym współczesną rzeczywistość kulturową. Próbowano też podkreślić, że wolność i demokracja mają uniwersalne znaczenie dla Polski, Europy i świata, polskie ruchy społeczne zaś mają dla uniwersalnych wartości wpisanych w tożsamość europejską konstruktywne, jeśli nie fundamentalne znaczenie.

### **Stocznia pustki**

„Polskie miasta – pisała Julia Gierczak w książce *Stocznia kobiet* – nie pielęgnują postindustrialnych przestrzeni. Kiedy wszystkie normy zostają już wyrobione, przychodzi pora na wyburzenie tej charakterystycznej infrastruktury. Doprowadzony do kuriozum projekt »Miasta, masy, maszyny« każe równać wysłużone hale z ziemią. [...] Niekiedy jednak walka o dawne tereny pofabryczne, choć żmudna, bywa skuteczna. Sprzyjają jej interwencje artystyczne i działania na styku kultury artystycznej i akcji społecznej” (Gierczak, 2016, s. 193).

Byłe tereny Stoczni doczekały się wielu projektów i interwencji artystyczno-społecznych, w tym interwencyjnych murali (Gierczak, 2016, s. 191-202). To właśnie artyści i artystki (tacy jak Grzegorz Kłaman, Iwona Zając, Bogna Burska i Michał Szłaga) oraz kuratorzy, podejmując nieformalne lub sformalizowane inicjatywy i współpracując, między innymi, z niedaleko zlokalizowanym Instytutem Sztuki Wyspa i Modelarnią, walczyli o to, by nie wyburzać stoczniowych murów i budynków. Narracje artystów i artystek na temat tego, czym jest przestrzeń Stoczni, były, rzecz jasna, różnorodne. Różnorodność ta miała wiele przyczyn. Pierwsza z nich to fakt, że fabryki stały się w czasach potransformacyjnej deindustrializacji wyraźnym obiektem społecznej nostalgii. Poprzemysłowe tereny fascynowały. Stanowiły ślad frapującej przeszłości środowisk robotniczych, których zmierzch następował w momencie historycznym, kiedy można było przyjrzeć się im w sposób wolny od klisz narzuconych przez poprzednią epokę. Druga z przyczyn tkwiła w fakcie, że w wielu narracjach, zwłaszcza zachodnich, pojawiać się zaczęła kategoria „trzeciego krajobrazu” związana z poszukiwaniem alternatyw ekologicznych lub społecznych wobec późnej nowoczesności. Trzecie krajobrazy – Clémentowskie „azyle różnorodności” (Clément, 2019) – były opuszczonymi terenami miejskimi, przemysłowymi, rolnymi lub turystycznymi. Miały stanowić obszary – jak pisze Paweł Paszek – „przez które przeszedł ludzki czas, które opuściła ekonomia i duch postępu i które przejmuje nieludzkie, różnicujące się życie [...]. Trzeci krajobraz miał być zatem metonimią wszystkiego, »co zostało wyparte z oficjalnego porządku rzeczywistości«, co chce być przywrócone ludzkiej świadomości i refleksji” (Paszek, [w druku]).

Poprzemysłowa Stocznia budziła zatem nie tylko nostalgię. W wielu wypowiedziach artystów powracała w metaforze puste, niczyje przestrzeni do symbolicznego i fizycznego zagospodarowania. Co więcej, przestrzeni, której nie można już zorganizować za pomocą dawnych symboli i mitów. W wypowiedziach tych prezentowano Stocznę jako miejsce, które można i należy śmiało zapisać nowymi treściami i wyobrażeniami. Przykładowo, jak pisała Barbara Borowiak w podrozdziale artykułu *Uwikłane w relacje z władzą. Z czym się zgadzamy pisząc o robotnicach*: „Stocznia jest nie tylko fizycznie pustą przestrzenią, gdy padają kolejne wyburzane budynki. Jest również pustą przestrzenią psychiczną, na którą kolejne grupy wyprojektowują obrazy i metafory pozwalające im powiedzieć coś ważnego o sobie. Również my w naszej pracy projektowej. To puste miejsce po skorodowanym micie Solidarności, po rozmontowanym micie o największym zakładzie pracy na Pomorzu, wypełniamy naszą fantazją o przestrzeni walki o emancypację i samostanowienie kobiet w zmaskulinizowanym zakładzie produkcyjnym. I nasze »przy-

wileje«: wykształcenie, język akademicki, możliwość publikacji naszych analiz, legitymizowania ich poprawności przy pomocy »dr« i »mgr« przed nazwiskiem autorek, sprawiają, że ta nasza fantazja jest w stanie skolonizować autentyczne, oparte o bezpośrednie doświadczenie, opowieści naszych stoczniowych rozmówczyń” (Borowiak, 2016, s. 259).

Metafora pustki była, jak widać, ryzykowna. Wiązała się z postrzeganiem sytuacji artystycznego przejmowania Stoczni jako *de facto* usprawiedliwianej pustką kolonizacji. Oznaczało to wdzieranie się w rzekomo niczyje, dzikie tereny zdewastowanych murów i budynków, a przede wszystkim kreowanie i projektowanie wokół nich nowych mitów, częściowo oderwanych od przeszłości. Co ciekawe, ów progresywistyczno-kolonialny punkt widzenia wpisywał się w mocno obecne w kulturze polskiej tradycjonalistyczne mity. Był to z jednej strony romantyczny mit demiurgicznego, niweczącego przeszłość i projektującego przyszłość artysty, z drugiej zaś oświeceniowy, z ducha nowoczesny mit moralnej i społecznej misji inteligencji, która powinna przekształcać i modernizować świat społeczny. Nieintencjonalne uruchomienie tej mitologii prowokowało powrót dylematów lat dziewięćdziesiątych, które dotyczyły między innymi podstaw budowania społeczeństwa demokracji liberalnej. Pytanie, czy demokracja ma się opierać na archontycznej roli inteligencji jako arbitra i wychowawcy społeczeństwa, czy ma po prostu oznaczać równość prawa, równość głosów, jednakowe prawo do troski o własne interesy i dobro wspólne, pozostawało nadal aktualne (Śpiewak, 2005, s. 100). Podobnie jak nierozwiązany i powracający z coraz większą siłą problem zakładanego w wielu debatach społecznych i politycznych wyboru między populizmem a elityzmem, wyboru, który nałożył się na rosnące napięcia klasowe i stał się zarzewiem polskich wojen kulturowych.

Kłopot z rzekomą pustką Stoczni polegał na tym, że jak pokazywały wszelkie artystyczne, społeczne i polityczne działania wokół niej, jest ona źródłem mocno afektywnych doświadczeń pamięci. Ich spektrum rozciągnięte było między nostalgią i gorczyzą, buntem i frustracją i dlatego nie sposób było zawrzeć tych doświadczeń w jakiegokolwiek wyrażonej w przestrzeni publicznej polityce pamięci. Pamięć ta nie dawała się opisać za pomocą żadnego spójnego symbolu lub tropu interpretacyjnego. Owszem, Stocznę wspominano sentymentalnie. Wiele opowieści jej byłych pracownic i pracowników dotyczyło rodzinnych, solidarnościowych i wspólnotowych stosunków panujących w pracy ciężkiej, ale kojarzonej z godnością. Była też jednak Stocznia pretekstem do mówienia o boleśnie doświadczanej i obcej teraźniejszości. Jak opowiadała pracująca w Stoczni przez wiele lat Barbara Salach: „Żeśmy dużo sobie obiecywali po tych strajkach, zapisach, no ale to tak nie wyszło, jak miało wyjść. Nie wiem, nie wyszło. Nieraz

dzwonię, mam kolegę w Gdyni, na Witominie mieszka, mówię: »Andrzej, o taką Polskę walczyliśmy?« A on mówi: »Nie.« On był nawet w strukturach stoczniowych, w tej Solidarności. Któregoś razu stoczniowcy strajkowali u nas tutaj i zaczęli palić pod Urzędem opony, prezydent nie wyszedł, i wyszedł rzecznik, i moja córka między innymi dostała kamieniem w nogę. Ja dzwonię do Andrzeja, »Andrzej, o taką Polskę walczyliśmy?«. On mówi: »Nie.«” (Barbara Salach, rozmowa przeprowadzona w grudniu 2015 roku).

### **Stocznia kobiet**

Nic dziwnego, że w obliczu nierozwiązywalnych sporów o Stocznę zaczęły pojawiać się szybko narracje i inicjatywy alternatywne. Jedną z nich były podjęte w 2012 roku i kontynuowane w kolejnych latach działania animacyjne Stowarzyszenia Arteria pod hasłem „Stocznia jest kobietą”, prowadzone we współpracy z gdańskim Instytutem Kultury Miejskiej. W ich ramach postanowiono przywrócić zakładowi tożsamość związaną nie tylko z opozycyjną przeszłością polityczną, wokół której w tym samym roku przetaczały się medialne burze, lecz także z historią codzienną pracujących na terenie stoczni kobiet, które w narracjach skoncentrowanych na procesach dekomunizacyjnych były słabo reprezentowane (Penn, 2003). W wyniku działań Arterii powstała publikacja popularnonaukowa, ale nie tylko; stworzono również fascynujące archiwum cyfrowe z opowieściami byłych pracownic, ponadto audioprzewodnik oraz aplikację mobilną umożliwiającą spacerować po Stoczni tropem kobiecych historii. Zebrane wywiady, jak można przeczytać na stronie projektu, „pozwołyły przedstawić opowieść o udziale kobiet w narodzinach ruchu społeczno-politycznego »Solidarność«, ale także historię codziennego życia w dawnej Stoczni Gdańskiej głosami bohaterek” (Poprzednie edycje).

Celem projektu było „dotarcie do świadkiń i świadków historii i ocalenie od zapomnienia historii osób i miejsca niezwyklego na mapie i w dziejach Polski” (Poprzednie edycje). Choć, rzecz jasna, jak każda próba pozyskania głosu określonych środowisk, i ta stanowiła wynik spotkania opowieści o przeszłości oraz kategorii poznawczych, które na te opowieści narzucono. Z jednej strony kategorie te otwierały na nowe formy rozumienia tego, co działo się przez kilkadziesiąt lat za stoczniowym murem. Z drugiej stanowiły rezultat kolejnej, z konieczności selektywnej obiektywizacji przeszłości. Podstawą tego zabiegu miało być to, co kobiece, codzienne, robotnicze. Kłopot z tym ujęciem polegał na tym, że – jak każda forma obiektywizacji i klasyfikacji – było ono operacją na żywym i labilnym doświadczeniu historycznym, które po 1989 roku stało się przedmiotem nie tylko dyskusji, lecz także ryzykownych walk dyskursywnych i przechwyceń. Jak słusznie zauważał Michał Buchowski: „Ludzie doświadcza



komunizmu, ich działania były osadzone w codziennym życiu w dawnym systemie, dziś natomiast ich doświadczenia zostają uprzedmiotowione w retrospektywnych aktach obiektywizacji” (Buchowski, 2018, s. 68). I stwierdzał dalej: „Różne perspektywy odnoszące się do przeszłości odzwierciedlać się mogą też w postawie następujących po sobie pokoleń mieszkających w tym samym mieście i być czytelne w jego architekturze” (Buchowski, 2018, s. 68). Nieufność stoczniowych środowisk robotniczych do osób spoza zakładowego muru, a także niezgodę na dokonywaną przez nie obiektywizację i reifikację pamięci zauważała Iwona Zając, artystka, która murom Stoczni i jej pracownikom poświęciła wiele lat pracy. Zając dostrzegła fakt, że stoczniowe mury są nadal ważnym miejscem wytyczającym określone sposoby mówienia lub milczenia o przeszłości. „Nie było oczywiście łatwo – zauważała w jednym z wywiadów – znaleźć panów, bo stoczniowcy, co już wiedziałam, nie są osobami zbyt otwartymi. Często byli też wykorzystywani do różnych akcji artystycznych i politycznych. I znowu ktoś do nich przychodzi i zadaje im różne pytania” (*Cud ciężkiej pracy*).

Wypowiedzi byłych pracowników Stoczni zebrane przez Arterię i Instytut Kultury Miejskiej były inną historią niż ta, którą znaleźć można było w podręcznikach. Dotyczyło to także pamiętania stoczniowych murów, które przestawały być w opowieściach „przestrzenią graficzną”, miejscem ewokowania opozycyjnych tez i postulatów. Nie było to podyktowane jedynie tym, że badaczki interesowały się przedstrajkową codziennością stoczniowej pracy kobiet nieobecnych w oficjalnych dyskursach; kobiet, których biografia niekoniecznie musiała się wiązać z Solidarnością. Było to uwarunkowane między innymi poczuciem samych kobiet, że mur to dla nich przede wszystkim instrument budowania fizycznej i społecznej przestrzeni, w której obowiązywały reguły zakładów pracy czasów PRL.

Jak wiadomo, od czasów industrializacji fabryki zazwyczaj oddzielano od miasta murami. Założeniem wielu urbanistów nowoczesności było skrzętne oddzielanie stref mieszkalnych i przemysłowych miasta. Mur nie tylko wyodrębniał przestrzeń zakładów, lecz także współdecydował o osobności przemysłowo-robotniczego życia, obowiązujących na terenie fabryk odgórnie narzucanych reguł pracy oraz oddolnych praktyk samych pracujących. W przypadku zakładów socjalistycznych mury fabryczne miały być jednym z narzędzi budowania klasy robotniczej jako spójnego środowiska wyposażonego w projektowaną przez władzę pozycję i świadomość. Nic dziwnego, że zgodnie z opowieściami kobiet „za murami Stoczni” z reguły znajdowały się przedszkola i żłobki dla dzieci stoczniowców, lepiej zaopatrzone niż „na mieście” sklepy zakładowe, dostarczane na zimę przydziały ziemniaków i cebuli, deputat węglowy i – jak wspomina w swej

opowieści pracownica Anna Zgliczyńska – „wiele udogodnień”. Jedna z pracownic stwierdziła, że Stocznia za murami stanowiła „miasteczko w mieście”, bo „tam było wszystko” (Anna Zgliczyńska). Dlatego w zbieranych herstoriach powracały nie mury, lecz kioski, stołówki, kino, żłobki, przedszkola, zakładowa przychodnia, drukarnia (przejęta w czasie strajku do drukowania ulotek i komunikatów), klub sportowy, biblioteka, księgarnia. Stocznioowcy – jak zaznaczało wiele kobiet – nie mieli jednak czasu, by z tego korzystać.

Sęk w tym, że choć prowadzące wywiady z pracownicami Stoczni badaczki pytały przede wszystkim o przeszłość (zwłaszcza o warunki codziennej pracy w Stoczni, rytm obowiązków zawodowych i domowych, zabezpieczenie socjalne i życie zakładów doby PRL), ich rozmówczynie chętnie porzucały poetykę wspomnienia na rzecz bieżących ocen. Powracały pytania i uwagi, które nie dotyczyły wcale życia kobiet, były bowiem wspólne dla wielu środowisk porobotniczych po 1989 roku. „Jak można zniszczyć przemysł – zapytywała zniecka Urszula Ściubeł – jak można rozpieprzyć taką stocznnię? No niech mi pani powie. Jak by mi ktoś powiedział w 1963 roku, to bym go na Srebrzysko zawiozła. A teraz nie ma. Trawka rośnie ładna, trzeba przyznać. Nie chodziłam na Stocznnię, bo nie mogłam, bo szłam i płakałam. Ale jak poszłam już tak po latach jakiś tam... A w ogóle oszukali nas, oszukali. Gros stocznioowców oszukali, bo część ludzi dostała te akcje stocznioowe, a dużo ludzi nie dostało” (Urszula Ściubeł).

### **Stocznia ludzi pracy**

Wśród projektów artystycznych eksplorujących temat murów Stoczni Gdańskiej na szczególną uwagę zasługuje, w moim przekonaniu, mural *Stocznia* autorstwa wspomnianej już Iwony Zajac, która w ten sposób zwieńczyła swoją wieloletnią pracę. W 2003 roku artystka rozpoczęła zbieranie osobistych opowieści o życiu i pracy byłych stocznioowców, które umieściła w postaci tekstów i towarzyszących im grafik (słynnej stocznioowej Nike) na zachowanym murze. Symbolika muru jako odgródzenia zakładu od miasta była ważną częścią autonarracji Zajac. Ujawnienie tego, co dzieje się i działa za murem, dopuszczenie do dyskursów publicznych opowieści o „życiu i marzeniach” stocznioowców, które stać się miały ewokacją doświadczeń ludzi „ciężkiej pracy” – ewokacją alternatywną wobec tej ukazującej czasu, kiedy na murze pojawiały się opozycyjne postulaty i hasła – były próbą nie tyle nowego sposobu opowiedzenia o tożsamości Stoczni, ile wysiłkiem na rzecz zrozumienia pracujących w niej ludzi. Zajac chciała, aby mury Stoczni – funkcjonujące w postpamięciach głównie jako przestrzeń graficzna wolnościowych haseł i politycznych postulatów – stały się przestrzenią subiektywnego doświadczenia czło-

wieka pojedynczego. Doświadczenie to artystka uznała za osobne wobec dyskursów zawłaszczających pracowników Stoczni.

Performans piśmienny polegał na tym, że opowieści te – definiowane jako historie mówione, a zatem efemeryczne, osobiste i alternatywne, odmienne od oficjalnych, publicystycznych lub książkowych, dyskursów „wielkiej historii” – zostały wydrukowane i naklejone na murze. Typografia wydruków zrywała z dotychczasowymi konwencjami graficznymi nawiązującymi do strajkowych haseł, w tym do „solidarycy”. Zając chciała przywołać marzenia Stoczniowców, ale także zerwać w przedstawieniu tych marzeń z odwołaniami do kolonizowanych przez podmioty dominujące medialnie sporów wokół doświadczenia historycznego. Mural, którego powstanie było poprzedzone performansem, znalazł się na 23-przęsłowym murze zamalowanym jasnoblękitną farbą. Na takim tle czarną farbą Zając naniosła fragmenty opowieści robotników, które zakończyła odautorską wypowiedzią. W jednym z wywiadów z 2016 roku mówiła: „Malując ten mural, miałam świadomość tego, że zostanie zniszczony. W 2008 roku powiedziano mi, że ściana zostanie definitywnie zburzona. Dotarły wtedy do mnie sygnały, że powinnam o nią walczyć, bo stanowi już dziedzictwo narodowe. Oczywiście miałam też do niej bardzo emocjonalny stosunek i trudno mi było się z nią pożegnać. Uzyskałam wsparcie od ministerstwa i miasta, stała za mną telewizja, a deweloper chciał tę pracę przechowywać. Jednak nie do końca byłam świadoma tego, jak to wszystko będzie faktycznie wyglądać. Na ostatnim organizacyjnym spotkaniu, kiedy zaczęto ustalać, w jaki sposób mur będzie przeniesiony i przechowywany, zdałam sobie sprawę, że musiałyby być przechowywane wiele lat w magazynach, zanim ten wyburzany fragment miasta zostanie odbudowany. Mur mówił o etosie pracy, ludzie mówili przez niego o prostych rzeczach, że na przykład chcą dożyć do emerytury, a on ma się nagle stać jakąś dziwną relikwią, ma być przechowywany, nie wiadomo, gdzie później stanie, w jakim miejscu, czy to będzie poza Stocznia... Po tym ostatnim spotkaniu stwierdziłam, że to kompletnie nie ma sensu i po prostu poszłam na drugi dzień do władz miasta i powiedziałam, że bardzo przepraszam, że wszystkim zawracałam głowę, ale chcę, żeby ten mur odszedł, tak jak historia Stoczni powoli odchodzi z tego miejsca. Trwało to wszystko do 2013 roku” (*Cud ciężkiej pracy*).

W 2013 mural został zamalowany przez Zając czarną farbą. „Pomyśl, żeby go zamalować – wspominała artystka w wywiadzie – wziął się z tego, że widziałam wyburzanie innych budynków i to, jak ich fragmenty walały się po ziemi, zmieniały się w śmieci, w gruzy. Nie chciałam, żeby te osobiste słowa stoczniowców spotkał ten sam los” (*Cud ciężkiej pracy*). Po latach jednak na murach powstał nowy mural. Zając umieściła na nim słynną już Nike – z ramion nagiej kobiety stojącej w zrezygnowanej, spoczynkowej

pozycji wyrastały skrzydła – dźwigi stoczniowe. Obok wykaligrafowała czarnym duktem napis, którego początek brzmiał: „Murales »Stocznia« to zapis moich rozmów z pracownikami Stoczni Gdańskiej. Chciałam opowiedzieć o człowieku, jego lękach i marzeniach. O życiu, pracy, niespełnionych planach. Miałam to szczęście, że Stocznioiwoy chcieli podzielić się ze mną swoimi historiami. Jest to mój hołd złożony tym ludziom i temu miejscu” (Bryłowska, 2013). Jak mówiła: „Często słyszałam, że Stocznia jest całym ich życiem i zastanawiałam się, jak to jest, kiedy praca jest tak ważna. Gdy stwarza właściwie naszą tożsamość, naszą historię, zakładamy tam rodziny, budujemy swoją karierę. Jest to coś, co dla doświadczenia mojego i mojej generacji jest prawie zupełnie obce i wręcz niemożliwe do realizacji – doświadczenie przeżycia całego swojego życia w jednym zakładzie. Pytałam więc i o to, jak to jest spędzić całe życie w jednym zakładzie, o to, jak się czują, kiedy ten zakład coraz bardziej się kurczy, część miejsc jest zamykana i patrzą, jak niszczeję poszczególne budynki, które wcześniej tętniły życiem. Co myślę o nas, artystach, którzy się tam pojawili, jak wyobrażają sobie przyszłość Stoczni. Nie chciałam ich pytać o politykę, tylko o życie, uczucia i marzenia” (*Cud ciężkiej pracy*).

Uniknięcie polityki w pracy Zając było jednak trudne. Więcej – było niemożliwe. W opowieściach robotniczych powracały mniej lub bardziej zawołowane uwagi krytyczne na temat tego, co stało się po 1989 roku, ale też pytania o sens transformacji rozumianej nie tylko jako seria makropolitycznych procesów, lecz także to, co zdeterminowało los pojedynczych osób, rodzin i środowisk. Marzenia i uczucia w świadomości rozmówców Zając były nierozzerwalnie związane z ich zawodową przeszłością, etosem pracy i kondycją współczesnych środowisk robotniczych. Proponowana rozmowa o osobistych marzeniach stocznioiwoy przekształcała się w rozmowę na temat troski o zakład, jego maszyny, wspólny dorobek oraz starzejące się, coraz bardziej „bezyproduktywne” ciała robotników. Wpisane w projekt Zając oraz Arterii przekonanie, że wszystko, co pada w rozmowie między ludźmi (zwłaszcza takimi, których tożsamości społeczne i biograficzne są niewspółmierne), musi mieć charakter osobistej, subiektywnej wypowiedzi, okazywało się zwodnicze. Każda wypowiedź była czymś innym niż prostą reprezentacją doświadczenia – była głosem, który wynika z konkretnej sytuacji komunikacyjnej tworzonej, niekoniecznie spójnie i wspólnie, przez obu rozmówców. Jak zauważał Tomasz Rakowski, wypowiedzi pochodzących z peryferyzowanych środowisk porobotniczych ludzi nie były przez nich traktowane jako ich subiektywne głosy. Przeciwnie, jako zobiektywizowane skargi miały być przez etnografa przekazane „gdzieś dalej” i „wyżej” – mityzowanym w wyobraźni rozmówców decydom, którzy mogliby odmie-

nić los rodzin, znajomych, miasta. Miały stanowić pełnoprawną reprezentację społecznego doświadczenia środowisk, które nie tylko chciały być usłyszane, ale chciały być podmiotem dalszych debat (Rakowski, 2009, s. 261-264). Dlatego też w wypowiedziach zebranych przez Zając robotnicy chętnie prezentowali własne doświadczenie jako uniwersalne. Opowiadali o nim z perspektywy nie tylko „ja”, lecz także „człowieka” uosabiającego wspólny, ponadjednostkowy los oraz etos pracy, który został niesłusznie, ich zdaniem, zdegradowany lub zniszczony.

Na wybranych przeszłach murów mieszczących pracę Zając można było przeczytać:

Jestem związany z tym miejscem, tyle lat tu pracuję, że ciężko by mi było znaleźć coś nowego, odnaleźć się w innej pracy. Jak przejdę na emeryturę to będę odwiedzać stocznię, będę tu przyjeżdżać. Zapomniałem o swoich marzeniach. Człowiek idzie tam gdzie, są pieniądze. W życiu nie zawsze wychodzi, tak jak się chce. Chciałem dom postawić, a w czasie wolnym lubiłem w piłkę grać, muzyki posłuchać, poopalać się na słończku. Tyle pracy było włożone w to miejsce, tyle ludzi tu pracowało, a teraz wszystko znika. Sam nie wiem jakie to uczucie (awe, 2014)<sup>1</sup>.

Człowiek się czuje taki pokrzywdzony, oszukany, niedoceniony, jesteście tylko do roboty, do niczego więcej dopóki mamy zdrowie, bo jak nie ma zdrowia, to też nas kopną. Przekonałem się, że nie ma co wierzyć za bardzo ludziom, jak mieć przyjaciela to jednego, ja takiego mam, poszedł na emeryturę w zeszłym roku, a właściwie go zwolnili. Spotykamy się raz u niego, raz on u mnie (awe, 2014).

Człowiekowi chciało się pracować, z radością szedł do stoczni. Teraz przykro na stocznię popatrzeć. Kiedy podczas likwidacji stoczni palili maszyny, żeby je potem sprzedać na złom, pękało mi serce. Na barkach stoczniowców wielu ludzi doszło do władzy. Inni pozakładali własne firmy. A my nie możemy doczekać się wypłat. Jestem dzieckiem stoczni. Tu zacząłem pracę i tu zostanę. Na dobre i na złe (awe, 2014).

Przeżyłem prawie całą jej historię, brałem udział w demonstracjach. Nie odgrywałem jakiegóż ważnej roli podczas strajków. Jak miał być strajk, to wszyscy szli strajkować. Ludzie naprawdę się wtedy bali, nie było miejsca na marzenia czy plany. Do stoczni jestem bardzo przywiązany.

<sup>1</sup> W cytatach zachowano oryginalną interpunkcję.

Nie dostajemy pensji czasem przez parę miesięcy, ale i tak ludzie przychodzą pracować. Sprzedaż stoczni boli stoczniowców. Został przekazany majątek stoczni, wypracowany przez naszych dziadów i to tak lekką ręką ktoś się pozbýł terenów, maszyn, budynków (awe, 2014).

Sam fakt umieszczenia na murach Stoczni tych wypowiedzi powodował, że nie mogły one, z perspektywy odbiorcy, mieć statusu osobistych głosów z porządku ściśle jednostkowego wspomnienia. Podlegały, jak każda upubliczniona w przestrzeni miejskiej treść, obiektywizacji. Co więcej, stawały się nie tyle ekspresją doświadczenia pojedynczych ludzi, ile manifestacją i zarazem komunikatem na temat ich sytuacji. Głosy stoczniowców – wydrukowane i umieszczone na murze, który tak często stawał się miejscem walki lub upamiętnienia – zaczynały oznaczać nie przeszłość, lecz terażniejszość, a zatem bieżącą kondycję pracowników zakładu symptomatyczną dla procesów, które, ich zdaniem, miały charakter zbiorowy i których sens domagał się wspólnych refleksji i decyzji.

Sama powierzchnia muru przestawała być neutralnym nośnikiem określonych treści graficznych. Była znacząca na mocy wcześniej wiązanych z nią sensów: stanowiła narzędzie wyrazu intersubiektywnych treści, te zaś czytać można było jako narrację, która nie dotyczy spraw prywatnych, lecz publicznych; nie uczuć i marzeń, lecz pytań o znaczenie przemian społecznych. Fizyczna obecność w projekcie Zajęc stoczniowego muru sprawiała, że zaczynał on znaczyć w sposób przekraczający intencje autorki projektu. Mur Stoczni stał się miejscem upublicznienia zjawisk, o których Tomasz Rakowski pisał jako o „rozpadzie starego świata dla tak mocno zakorzenionych w poprzednim systemie grup społecznych (robotników, chłopów-robotników, robotników pegeerowskich, samodzielnych rolników/gospodarzy” i jako o inwazji „nieprzewidywalnych procesów społecznych” (Rakowski, 2009, s. 57). „Wciąż nie potrafimy – pisał Rakowski – tych procesów uchwycić, wypełnić ich socjologicznym czy historycznym sensem, albowiem historia toczy się własnym torem, pomijając ludzkie doświadczenia. Tymczasem tam właśnie dzieje się wiele, ludzie ci żyją przecież z dnia na dzień i podejmują wciąż starania – jeśli nie o lepsze jutro czy o przeżycia, to chociażby o zrozumienie, o odpowiedź na proste pytanie: jak to się stało, że jest tak, jak jest?” (Rakowski, 2009, s. 57). Mural *Stocznia* zapisany przez Zajęc i wybrane przez nią głosy stoczniowców stawał te same pytania. I ukazywał ciągły brak w społecznym repertuarze języka, który mógłby na nie adekwatnie odpowiedzieć.

Najważniejszą konsekwencją muralowych działań Zajęc było jednak przede wszystkim upublicznienie czegoś, co zostało zepchnięte po 1989 roku do społecznej niepamięci, a co rozmów-

cy artystki, podobnie jak rozmówczynie w projekcie *Stocznia jest kobietą*, usilnie przywoływali. Tym czymś był wskazywany przez Zajęc etos robotnika, który postrzegał siebie nie tylko jako przedmiot procesów społecznych, bierną ofiarę komunizmu bądź neoliberalizmu, lecz jako sprawczy, choć skazany na społeczną degradację, podmiot. Podmiot ten był depozytariuszem istotnych społecznie wartości: przedstawicielem zaniedbanego dziś etosu pracy. Ów etos niewiele miał wspólnego z oficjalnymi ideologiami kolejnych systemów politycznych, ale dla ludzi, którzy opierali na nim swą tożsamość, mógł być źródłem społecznego szacunku, godności i poczucia sensu własnych działań. To właśnie ten etos, wyrażający się w swoiście rozumianym „honorze” pracownika i kulcie ciężkiej, fizycznej, odpowiedzialnej pracy stanowiącej o jego godności – podobnie jak wcześniej przedwojenny etos drobnych kupców, wspaniale opisany w książce Marty Bucholc (2012) – został zapomniany i zaprzepaszczony w potransformacyjnych dyskursach artykułowanych z różnych stron sceny politycznej. Mur stoczniowy stał się przestrzenią graficzną, która – parafrazując W.J.T. Mitchella, autora głośnej książki *Czego chcą obrazy* – chciała i mogła ów etos przypomnieć.

### **Bibliografia**

- Anna Zgliczyńska. [Transkrypcja rozmowy]. <https://stocznia-jest-kobieta.org/archiwum> [dostęp: 9.01.2021].
- Araya Pedro, 2010: *NO + (Chile 1983-2007). Uwagi o piśmie kontestacyjnym. W stronę pragmatycznej antropologii pisma*. W: *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*. Red. Philippe Artières, Paweł Rodak. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 93-113.
- awe, 2014: *Iwona Zajęc. Stocznia – Murale (dokumentacja) 2010*. Ekologia i Sztuka. Think Tank Feministyczny. 19.07.2014. [http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article\\_id=786](http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/articles.php?article_id=786) [dostęp: 9.01.2021].
- Baer Monika, 2009: *Transformacje transformacji. O problemach antropologii postsocjalizmu*. W: *Antropologiczne badania zmiany kulturowej. Społeczno-kulturowe aspekty transformacji systemowej w Polsce*. Red. Konrad Górny, Mirosław Marczyk. Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, s. 33-56.
- Barbara Salach, rozmowa przeprowadzona w grudniu 2015 roku. [Transkrypcja]. Pobrano z: <https://stocznia-jest-kobieta.org/archiwum/files/original/47d549c67116b2bf4ffbde939ce8d67b.pdf> [13.07.2021].
- Borowiak Barbara, 2016: *Uwikłane w relacje z władzą. Z czym się zgadzamy pisząc o robotnicach*. W: *Stocznia kobiet*. Stowarzyszenie Arteria, Gdańsk-Gdynia, s. 251-260.
- Bryłowska Małgorzata, 2013: *Stoczniowy mur zniknął, ale sztuka przetrwała w sieci*. [trojmiasto.pl](http://trojmiasto.pl), 22.05.2013. <https://kultura.trojmiasto.pl>

- pl/Stoczniowy-mur-zniknal-ale-sztuka-przetrwa-w-sieci-n69053.html [dostęp: 14.07.2021].
- Bucholc Marta, 2012: *Konserwatywna utopia kapitalizmu*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Buchowski Michał, 1996: *Klasa i kultura w okresie transformacji. Antropologiczne studium przypadku społeczności lokalnej w Wielkopolsce*. Drawa, Poznań.
- Buchowski Michał, 2018: *Czyścić. Antropologia neoliberalnego post-socjalizmu*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Clément Gilles, 2019: *Manifest trzeciego krajobrazu*. Tłum. Marta Turneau. „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 3. <https://autoportret.pl/artykuly/manifest-trzeciego-krajobrazu/> [dostęp: 9.07.2021].
- Cud ciężkiej pracy. Rozmowa z Iwoną Zajęc. [Rozmawiała Magda Grabowska]. Sztukapubliczna.pl. <https://sztukapubliczna.pl/pl/cud-ciezkiej-pracy-iwona-zajac/czytaj/22> [dostęp: 9.01.2021].
- Gdańsk – Stocznia Gdańska, miejsce narodzin Solidarności. <https://zabytek.pl/pl/obiekty/gdansk-stocznia-gdanska-miejsce-narodzin-solidarnosci> [dostęp: 13.07.2021].
- Gierczak Julia, 2016: *Materiały znalezione, miejsca odebrane. Sztuka o kobietach, przez kobiety i dla kobiet na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej*. W: *Stocznia kobiet*. Stowarzyszenie Arteria, Gdańsk–Gdynia, s. 191–202.
- Głowiński Michał, 1991: *Marcowe gadanie. Komentarze do słów 1966–1971*. „PoMost”, Warszawa.
- Głowiński Michał, 1993: *Peereliada. Komentarze do słów 1976–1981*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hirsch Marianne, 2012: *Post-memory Generation: Writing and Visual Culture after Holocaust*. Columbia University Press, New York.
- Karaś Dorota, 2018: *Stocznia Gdańska została pomnikiem*. „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 14.12.2018. <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,24273996> [dostęp: 9.01.2021].
- Karpowicz Agnieszka, 2009: *Panoptykon pisma*. „Kultura Współczesna”, nr 2 (60), s. 151–163.
- Katka Krzysztof, 2018: *Kolejny dźwig Stoczni Gdańskiej zostanie uratowany. Pomogła Strefa Ekonomiczna*. „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto”, 31.08.2018. <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,22960439> [dostęp: 9.01.2021].
- Marcus George E., 1995: *Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. „Annual Review of Anthropology”, vol. 24, s. 95–117.
- Osterhammel Jürgen, 2020: *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*. Red. nauk. i posł. Witold Molik. Tłum. Izabela Drozdowska-Broering et al. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Paszek Paweł, [w druku]: *„Itinerarium ex post” albo teren, który uchodzi*. W: *Bycie w terenie / Being out in the land / Estar en el terreno*.




- Red. Aleksandra Kunce. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Penn Shana, 2003: *Sekret „Solidarności”. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*. Tłum. Maciej Antosiewicz. Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- Petrucci Armado, 2010: *Pismo. Idea a przedstawienie*. Przekł. Anna Osmólska-Mętrak. Red. nauk. Jakub Kujawiński. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Poprzednie edycje*. <https://stocznia-jest-kobieta.org/poprzednie-edycje/> [dostęp: 9.01.2021].
- Rakowski Tomasz, 2009: *Łowcy, zbieracze, praktyki niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Rakowski Tomasz, 2011: *Teren, czas, doświadczenie. O specyfice wiedzy antropologicznej po zwrocie krytycznym*. W: *Teren w antropologii. Praktyka badawcza we współczesnej rzeczywistości kulturowej*. Red. Tarzycjusz Buliński, Mariusz Kairski. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań, s. 131–149.
- Reboul Olivier, 1980: *Kiedy słowo jest bronią*. Tłum. Joanna Arnold. W: *Język i społeczeństwo*. Wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński. Przekł. Joanna Arnold et al. Czytelnik, Warszawa, s. 299–337.
- Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 10 grudnia 2018 r. w sprawie uznania za pomnik historii „Gdańsk – Stocznia Gdańska, miejsce narodzin Solidarności”. Dz.U. 2018, poz. 2506. <http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20180002506/O/D20182506.pdf> [dostęp: 9.01.2021].
- Sulima Roch, 2000: *O imionach widywanych na murach*. W: Idem: *Antropologia codzienności*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 53–91.
- Szcześniak Magda, 2016: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Fundacja Bęc Zmiana–Instytut Kultury Polskiej. Wydział Polonistyki. Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Szydłowska Agata, 2018: *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Śpiewak Paweł, 2005: *Pamięć po komunizmie*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- „Teksty Drugie” 2015, nr 4: *Performanse piśmienne*.
- Urszula Ściubeł. [Transkrypcja rozmowy]. <https://stocznia-jest-kobieta.org/archiwum> [dostęp: 9.01.2021].
- Zańko Piotr, 2012: *„Zabijemy was słowami”. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Znak Dziedzictwa Europejskiego dla historycznego zespołu obiektów Stocznia Gdańskiej oraz ECS. [https://ecs.gda.pl/title,Znak\\_Dziedzictwa\\_Europejskiego,pid,432.html](https://ecs.gda.pl/title,Znak_Dziedzictwa_Europejskiego,pid,432.html) [dostęp: 9.01.2021].



**Marta Brzezińska-Pająk**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-2056-1078>

## **Upadek muru berlińskiego w wybranych filmach fabularnych i dokumentalnych – od medialnej gorączki po perspektywę symbolicznego pośrednika**

### **The Fall of the Berlin Wall in Selected Feature Films and Documentaries – from Media Fever to the Perspective of a Symbolic Intermediary**

**Abstrakt:** W artykule zaproponowano spojrzenie na mur berliński przez pryzmat wybranych filmów fabularnych i dokumentalnych odnoszących się do wydarzeń roku 1989. Punktem wyjścia rozważań jest założenie, że wymiar medialny był szczególnie istotny na końcowym etapie historii muru berlińskiego. Telewizja odegrała ważną rolę między innymi w dokumentowaniu kolejnych etapów przełomu politycznego roku 1989, co odzwierciedlone zostało w analizowanych filmach. Sposoby prezentowania w nich telewizyjnego medium w kontekście upadku muru berlińskiego nie tylko odnoszą się do historycznych okoliczności, w jakich to medium funkcjonowało, lecz także mają symboliczny potencjał, pozwalają bowiem również w murze dostrzec swoiste medium określające niezwykle charakter granicy niemiecko-niemieckiej.

**Słowa kluczowe:** mur berliński, rok 1989, film, telewizja, medium

**Abstract:** In this article, Marta Brzezińska-Pająk looks at the Berlin Wall through the prism of selected feature films and documentaries relating to the events of 1989. The starting point of her considerations is the assumption that the media dimension was particularly important at the final stage of the history of the Berlin Wall. Television played an important role, among other things, in documenting the steps leading to the political breakthrough of 1989, as reflected in the films analyzed by Brzezińska-Pająk. The ways in which they present the medium of the television in the context of the fall of the Berlin Wall not only relate to the historical circumstances in which this medium functioned, but also have a symbolic potential in that they allow us to see in this wall a medium of sorts which defined the unusual nature of the German-German border.

**Keywords:** the Berlin Wall, the year 1989, film, television, medium

### **Wprowadzenie**

Rok 1989 jest jedną z cezur czasowych o wyjątkowym statusie. Mit roku 1989 jako przełomu, symbolicznego zakończenia i jednocześnie początku nowej epoki wspierany jest między innymi przez ikonograficzny wymiar ówczesnych przemian politycznych. Upadek muru berlińskiego, stanowiący apogeum masowych de-

monstracji i zwieńczenie kryzysu politycznego, stał się symbolem wizualnym o tak wielkiej nośności, że trudno pomyśleć o czymś od niego silniejszym<sup>1</sup>. Tradycja wizualna wystąpień rewolucyjnych, a w pierwszej kolejności dzieła plastyczne poświęcone rewolucji francuskiej, nałożyła się na wydarzenia roku 1989 i wzmocniła je. W materiałach wizualnych (fotograficznych, telewizyjnych, filmowych) na temat upadku muru berlińskiego – do niedawna niedostępnej granicy, której przekroczenie groziło śmiercią – jest on najczęściej ukazany jako opanowany przez rewolucyjny tłum – jako przestrzeń nowych aktywności, nieskrępowanej obserwacji i manipulacji. Tłum burzył mur, niszczył go, rozrąbawał<sup>2</sup>. Do historii przeszły zdjęcia i fragmenty filmowe przedstawiające ludzi – mieszkańców Berlina, ale i turystów – zajętych odłupywaniem kawałków muru lub tańczących i wiwatujących na jego tle. Mur był podziurawiony, pokiereszowany – zamieniony w ruinę granicy. Upraszczając, można by powiedzieć, że dotychczasową ciszę wokół muru zastąpił niespotykany dotąd hałas. Monument wywołujący grozę i symbolizujący powojenny podział Europy rozpadł się na miliony kolorowych kawałków w rytm fajerwerków z hucznego sylwestra 1989 roku. Patetyczne? Oczywiście, upadek muru berlińskiego to bowiem „obraz-symbol” (Filipowicz, 1988, s. 172), który dobrze wpisuje się w opowieść o przezwyciężaniu, o zdobywaniu, a w końcu o zapomnieniu<sup>3</sup>.

Osobnym rozdziałem z życia tej niezwyklej granicy jest jej paradoksalna egzystencja po likwidacji podziału na wschodnie i zachodnie Niemcy oraz Europę Wschodnią i Zachodnią. Mur w kawałkach stał się turystycznym souvenir, w który można zaopatrzyć się w sklepach z pamiątkami<sup>4</sup>, a jego nierzadko znacznych rozmiarów fragmenty trafiły w różne zakątki świata.

1 Opracowań różnego typu (historycznych, popularyzatorskich), w tym źródeł internetowych, dotyczących muru berlińskiego jest bardzo dużo. Temat podejmowany bywa z różnych perspektyw. W sposób skondensowany, a jednocześnie dokładny o historii muru berlińskiego pisze Hans-Hermann Hertle (2011).

2 O filmowym ukazaniu upadku muru berlińskiego piszę w książce *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim* (Brzezińska, 2014). Niniejszy artykuł nawiązuje do tez postawionych przeze mnie w tej publikacji. Na temat ikonografii rewolucyjnej w kontekście muru berlińskiego czy też wydarzeń przełomowych o wizualnym charakterze por. także *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute* (Paul, Hrsg., 2008).

3 Upadek muru berlińskiego, szczególnie jego fizyczne burzenie, prowokuje do poszukiwania innych ikonoklastycznych gestów w okresie Jesieni Ludów 1989. Dokonywane wówczas w różnych zakątkach Europy Środkowo-Wschodniej niszczenie pomników, godeł, flag to interesujący kontekst dla upadku muru berlińskiego. Różne wymiary tego niszczenia symboli – medialny, rzeczywisty, słowny – przenikają się i wzmacniają.

4 Prawdopodobnie większość tych maleńkich fragmentów nie ma nic wspólnego z oryginalnym murem; pozostaje to jednak bez wpływu na ich odbiór jako pamiątek i produktów turystycznych.

Stają się tam pośrednikami między przeszłością a przyszłością, a także łącznikami rozmaitych przestrzeni kulturowych. Interesująco pisze o tym Urszula Jabłońska w reportażu *Zrób sobie mur*: „Segment muru berlińskiego przy wejściu do bazyliki fatimskiej, przywieziony przez portugalskiego emigranta, podkreśla znaczenie boskiej interwencji przy upadku komunizmu. Dwa fragmenty zatopione w różowawym betonie w Fort Gordon w stanie Georgia w USA upamiętniają poświęcenie armii amerykańskiej, która pomogła zagwarantować wolną, stabilną i demokratyczną Europę. Cztery segmenty do niedawna stały w parku Bedok Reservoir w Singapurze, a Dennis Kuan, artysta graffiti, namalował na nich dwa typy władców, nawiązujące do tradycji buddyjskiej. Ktoś, kto otoczył fragmentami muru pisuary w męskiej toalecie w kasynie Main Street Station w Las Vegas, nie pozostawił wiele miejsca na domysły. Każdy, komu po 1989 roku wpadł w ręce fragment muru, dopisywał do niego swoją historię” (Jabłońska, 2016, loc. 133).

Mur w Berlinie był jedną z tych niezwykłych granic, których obecność na stałe odcisnęła się w historii, stała się też symbolem o dość zmiennym charakterze. Z perspektywy czasu obrazy likwidacji muru mogą być dziś nawet przedmiotem nostalgicznej tęsknoty, jako że oznaczają pożegnanie z żelazną kurtyną oraz – tak potrzebną, a dziś może już nieco naiwną – wiarą w świat bez granic, w mit jedności i przyjaźni oraz otwarcie na inną, prawdopodobnie lepszą przyszłość.

Upadek muru berlińskiego dokonał się w obecności mediów. Obiektywy kamer i aparatów fotograficznych towarzyszyły oczywiście tej masywnej budowli już wcześniej. Były obecne przy powstaniu muru berlińskiego oraz dokumentowały jego trwanie na straży niemiecko-niemieckiej granicy. Dopiero jednak rozbiórka muru z uwagi na jej wielowymiarowy, głęboko symboliczny charakter doczekała się różnych sposobów upamiętnienia, ze szczególnym uwzględnieniem medialnego charakteru tego wydarzenia i mediatyzującego charakteru samego muru. Obrazy jego upadku za sprawą telewizyjnych transmisji stały się częścią niemieckiej i europejskiej historii, elementem uniwersalnego archiwum pamięci. W powstałych później filmach fabularnych i dokumentalnych obrazy te są przywoływane i interpretowane.

### **Upadek muru berlińskiego w świetle kamer**

Jednym z ważnych kontekstów związanych z problematyką upadku muru berlińskiego i roku 1989 jest formuła wydarzenia medialnego (*media event*), tak jak je pojmują Daniel Dayan i Elihu Katz (1992). Według nich stanowi ono takie opracowanie faktu historycznego, które czyni z niego święto przebiegające według scenariusza respektującego zasady dramaturgii telewizyjnej

czy – szerzej – estetykę migotliwego telewizyjnego przekazu (Dayan, Katz, 1992, s. 1–24)<sup>5</sup>. Takim świętem jest też upadek muru berlińskiego. W telewizyjnych migawkach dokumentujących to wydarzenie dominuje atmosfera radości. Transmisja telewizyjna na żywo – z eskalowaniem napięcia, ze specyficznym sposobem filmowania – niejako wyzwala wydarzenie; pomaga mu się rozwinąć, nadaje mu ramy ustrukturyzowanej opowieści z kulminacją w kluczowych momentach, którymi w przypadku sprawozdań z upadku muru berlińskiego są: demonstracja o charakterze opozycyjnym w miastach enerdowskich, konferencja prasowa z dnia 9 listopada 1989 roku, gdy rzecznik prasowy rządu NRD Günter Schabowski ogłasza nowe regulacje dotyczące podróżowania obywateli jego kraju i możliwości przekraczania granicy, a w końcu – sam demontaż betonowej granicy.

Dobrym przykładem filmu, który relacjonuje i poniekąd komentuje obecność telewizji podczas wydarzeń końca 1989 roku w Berlinie, jest dokument *Die Mauer* [Mur] (1990) w reżyserii Jürgena Böttchera. Warto zauważyć, że powstało wiele filmów dokumentalnych relacjonujących wydarzenia z lat 1989–1990 niemalże na gorąco<sup>6</sup>. Swego rodzaju gorączka medialna wraz ze wszystkimi towarzyszącymi jej aparatami rejestrującymi (kamerami telewizyjnymi i amatorskimi, aparatami fotograficznymi) to pełnoprawni bohaterowie tego wydarzenia. Mur w Berlinie w chwili jego upadku jest więc ukazany przez pryzmat technologii medialnej.

Kamery telewizyjne i aparaty fotograficzne utrwały kolejne stadia rozbiórki muru. Relacja między jego nieobecnością a obecnością nabierała interesującego wymiaru – mur zanikał materialnie i jednocześnie przekształcał się (jego fragmenty stawały się

5 Klasyczna koncepcja Dayana i Katza inspiruje badaczy do podejmowania prób nowego odczytania doniosłych, przełomowych wydarzeń, takich jak upadek muru berlińskiego. Jedną z nowych publikacji na podobny temat jest książka Julii Sonnevend *Stories without Borders*. Autorka, pozostając w kręgu odniesień do koncepcji wydarzenia medialnego, określa upadek muru berlińskiego mianem globalnego ikonicznego wydarzenia (*global iconic event*) (Sonnevend, 2016, s. 126).

6 Zarówno film *Die Mauer*, jak i wiele innych utworów dokumentalnych, w których zrelacjonowano tamte wydarzenia, zrealizowane były przez enerdowskich filmowców; do takich utworów należy również poświęcony ówczesnym demonstracjom film *Leipzig im Herbst* [Lipsk jesienią] (1989), wyreżyserowany przez Gerda Kroskego, Sebastiana Richtera i Andreasa Voigta, czy *Makulatur* (*Makulatura*) (1989), autorstwa Kerstin Süske. Społecznie zaangażowane kino dokumentalne powstawało w NRD jeszcze przed przełomem 1989 roku za sprawą takich realizatorów, jak Helke Misselwitz. To interesujący i dość mało spopularyzowany fenomen kina enerdowskiego, ciekawie sytuujący się wobec upadku muru berlińskiego i konsekwencji tego wydarzenia. Oddzielną, równie ciekawą grupą materiałów przedstawiających mur z uwzględnieniem perspektywy medialnej są zdjęcia i filmy znajdujące się w archiwach prywatnych.

towarem, nabierały nowych znaczeń w innych lokalizacjach, trafiły na składowisko, były przerabiane na budulec bądź niszczały), ale medialny, wizualny potencjał semantyczny muru ulegał utrwaleniu.

W jednej ze scen dokumentu *Die Mauer* widać sylwetkę dziennikarza i towarzyszącego mu operatora z kamerą telewizyjną. Dziennikarz-korespondent przedstawia fakty z dziejów muru berlińskiego – wybrzmiewają one na tle odgłosów tłumu świętującego koniec roku 1989. Kamera dokumentalisty obnaża kulisy telewizyjnej relacji, w jej świetle historia muru wydaje się nagle czymś odległym i zanikającym, jak telewizyjny *news*. Böttcher zrealizował film, w którym odniesienia medialne pełnią jedną z najistotniejszych ról. „Czy już udzielałeś wywiadu?” – takie pytanie skierowane jest do enerdowskiego żołnierza pełniącego wartę przy murze. Jak twierdzą Dayan i Katz, upadek muru berlińskiego i podobne do niego rewolucje roku 1989 spełniają kryteria wydarzenia medialnego – są transmitowane i prezentowane w mediach, lecz nie tylko (Dayan, Katz, 1992, s. 36, 51–52). Telewizja jest narratorem i współtwórcą tych wydarzeń, ale również – jak wyraźnie wskazuje Böttcher – ich bohaterem (relacjonujący upadek muru dziennikarze są niczym aktorzy występujący w medialnym *show*)<sup>7</sup>.

### **Motyw transmisji telewizyjnej – estetyka i znaczenia**

Relacja telewizyjna na żywo, która staje się częścią filmowej opowieści, jest stałym motywem niemieckich filmów dokumentalnych i fabularnych o upadku muru berlińskiego. Odniesienia do telewizji relacjonującej wydarzenia 1989 roku (i szerzej: kwestię zjednoczenia Niemiec) prezentowane są w filmach na różne sposoby. Jednym z nich jest rekonstrukcja wydarzeń roku 1989 z uwzględnieniem estetyki telewizyjnej. Wyjątkowo dobrze i czytelnie zostało to zaprezentowane w fabularyzowanym dokumencie *Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel* [Notatka Schabowskiego – noc, w którą upadł mur] (2009) Marca Brasiego i Floriana Hubera.

Centralnym motywem filmu Brasiego i Hubera jest odwołanie do słynnej konferencji prasowej, podczas której wspomniany już wcześniej członek biura politycznego i rzecznik władz Niemieckiej Republiki Demokratycznej Günter Schabowski ogłosił (na skutek swego rodzaju nieporozumienia) nowe regulacje prawne dotyczące przekraczania niemiecko-niemieckiej granicy. Wy-

<sup>7</sup> Znane i wielokrotnie cytowane jest sformułowanie socjologa Helmuta Hankego, że upadek muru berlińskiego to „pierwsza telewizyjna rewolucja” (Hanke, 1990, s. 319). Badacz podkreśla też rolę telewizji w percepcji i interpretacji tego wydarzenia.

powieź polityka została zinterpretowana jako obwieszczenie wolności podróżowania dla obywateli NRD i doprowadziła do ich prawdziwego szturmu na przejścia graniczne z RFN, a w konsekwencji – do otwarcia muru. Omawiany film ma też swoich zwyczajnych bohaterów – dwoje mieszkańców NRD, którzy są jednymi z pierwszych przekraczających tego dnia granicę, a dowiedzieli się o tej możliwości właśnie z telewizji (zachodniemieckiej)<sup>8</sup>. Telewizja jako medium (reprezentowana przez ekran telewizyjny) została uwzględniona w przestrzeni filmowej dokumentu, ale widoczna jest także w mniej lub bardziej konwencjonalnych zabiegach estetycznych, takich jak multiplikacja obrazu czy pokazywanie dokładnego czasu filmowej akcji. Upadek muru berlińskiego dokonuje się nie tylko w obecności kamer telewizyjnych, lecz także pod ich presją (widać to w scenie ukazującej międzynarodową konferencję prasową). Dzięki telewizji wiadomość o otwarciu granic rozprzestrzenia się i wywołuje reakcję.

Relacja między filmowymi bohaterami a otaczającą ich rzeczywistością pokazywana jest na różne sposoby – z użyciem rozwiązań dość konwencjonalnych (pod względem estetycznym i fabularnym) lub symbolicznych. Konwencjonalna prezentacja praktyki oglądania rewolucji roku 1989 na małym ekranie polega najczęściej po prostu na wpisaniu telewizyjnego newsa o przemianach politycznych w porządek filmu. Telewizyjna relacja uzasadnia zaangażowanie widzów, stanowi też często fabularny punkt zwrotny. Co więcej, telewizja jako medium masowe dociera z informacją i obrazami do widowni nie tylko w Niemczech, upadek muru berlińskiego staje się więc wydarzeniem o globalnym zasięgu. Transmitowane wydarzenie zyskuje tym samym odpowiedni status, a jednocześnie oglądanie relacji z upadku muru – w przeciwieństwie do uczestnictwa w samym wydarzeniu – jest bezpieczne, może nawet ma charakter intymny. Filmowi bohaterowie (a także świadkowie wydarzeń) mają jednak potrzebę zobaczenia wydarzeń na własne oczy, wyjścia poza sferę bezpieczeństwa ku realnemu doświadczeniu.

Upadek muru berlińskiego, przedstawiony w przywołanych filmach przez pryzmat transmisji telewizyjnej, ciekawy jest dzięki uwydatnieniu złożonej wspólnoty przeżywania, pokazaniu jednoczesności wspólnotowego i indywidualnego wymiaru reakcji na wydarzenia, które splatają się za sprawą wzmiankowanej transmisji.

<sup>8</sup> Pozostałe, już nie pierwszoplanowe nawiązania w tym filmie do telewizji (między innymi do praktyk telewizyjnych w NRD, jak oglądanie zachodniemieckich wiadomości telewizyjnych) czy inne filmy z motywem estetyki telewizyjnej wskazuję we wspomnianej monografii dotyczącej upadku muru berlińskiego w wymiarze filmowym (Brzezińska, 2014).

### **Mały ekran wpisany w filmowy obraz**

Ekran telewizyjny – jako źródło informacji o upadku muru berlińskiego, a jednocześnie emocjonalny i poznawczy katalizator – został interesująco przedstawiony w filmie fabularnym Oskara Roehlera pod tytułem *Die Unberührbare* [*Nietykalna*] (2000). Reżyser bardziej symbolicznie niż dosłownie wypowiedział się na temat przemian społecznych 1989 roku. Ten czarno-biały film o upadku muru berlińskiego rozpoczyna się od historii kobiety, która opowiedziała się (czy też może lepiej: pozostała) po politycznie i światopoglądowo niewłaściwej stronie. Wraz z upadkiem muru skończyła się pisarska kariera bohaterki i rozpadł się jej dotychczasowy świat. Widz początkowo nie tyle widzi, ile przede wszystkim słyszy wydarzenia znamionujące przełom polityczny. Dźwięki klaksonów i odgłosy tłumów wiwatujących z okazji upadku muru docierają do oglądającego filmowe sceny z odbiornika telewizyjnego.

Bohaterka filmu (w tej roli Hannelore Elsner) przygląda się ludziom radośnie przekraczającym granicę niemiecko-niemiecką, jakby jeszcze nie do końca rozumiała, co się stało. Odbiornik telewizyjny, który dominuje w jej ascetycznie urządzonej mieszkanie, pozostaje włączony w kolejnych scenach filmu odzwierciedlających poszczególne etapy erozji granicy i muru berlińskiego: od szturm na przejścia graniczne po tańce na murze. Reżyser świadomie buduje nieprzyjemne wrażenia foniczne, dźwiękowy chaos. Hałaśliwe odgłosy dobiegające z odbiornika telewizyjnego nakładają się na głos bohaterki. Powtarzające się w transmisji – niczym w pętli – ujęcia tłumów świętujących upadek granicy powodują, że przekaz sprawia wrażenie natrętnego, wręcz propagandowego komunikatu. Rytm telewizyjnego newsa stanowi preludeum do opowieści o prywatnym życiu pisarki i jej przekonaniach, które ulegają stopniowemu zniszczeniu<sup>9</sup>.

W filmie Roehlera mały telewizyjny ekran jest niczym okno otwarte na nową rzeczywistość. Rzeczywistość dotychczasowa, w której żyła pisarka, już nie istnieje. Anachroniczność jej światopoglądu splata się z końcem pewnej epoki medialnej. Telewizyjne informacje o przełomie politycznym są bowiem swego rodzaju komentarzem do pejzażu medialnego tamtego czasu. Wspólne, plemienne przeżywanie upadku muru berlińskiego przez Niemców oparte jest na telewizyjnym wzorcu, ujęte w ikonizowane obrazy tłumy stojącego na murze ma charakter wykluczający. Bohaterka nie może sobie w tej przestrzeni znaleźć miejsca. W żadnej przestrzeni nie jest to już zresztą możliwe – ani w nowej wspólnoty ludzi świętujących upadek muru, ani w przestrzeni ernerdowskiego blokowiska. Reżyser uwypukla kontrast

<sup>9</sup> Warto wspomnieć, że film nawiązuje do faktów z życia matki reżysera – pisarki Giseli Elsner.



między nagle powstałymi dwoma stanami skupienia społecznego – wspólnotowością i osamotnieniem.

Wyjątkowy przykład wykorzystania odniesień do informacyjnej (i estetycznej) funkcji telewizji stanowi film *Good Bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera. Obrazy telewizyjne są dla głównego bohatera tego utworu, Alexa, ważną inspiracją w podjętej przez niego prywatnej rekonstrukcji ernerdowskiej rzeczywistości. Manipulacja, jakiej dokonuje mężczyzna, choć jego pobudki są szlachetne (pragnie uchronić swoją matkę komunistkę przed ewentualnym szokiem na wieść o upadku NRD), wzorowana jest na manipulacji faktami stosowanej na co dzień przez telewizję. Doprowadzona do perfekcji utrzymuje swoje znieczulające działanie zaskakująco długo.

Telewizja w filmie Beckera legitymizuje fałszywą wizję rzeczywistości. Prezentowana jest również jako siła, która może zakłamywać historię, prezentować odwrotny bieg zdarzeń, przypisywać faktom, takim jak upadek muru berlińskiego, niezgodne z prawdziwymi wartościami i znaczenia. W pamiętnej scenie z *Good Bye, Lenin!* zaprezentowano telewizyjne ujęcia ludzi uciekających z NRD do RFN. W zmanipulowanej na wzór telewizyjny rzeczywistości wykreowanej przez protagonistę dzieła Beckera okazują się oni być Niemcami z RFN szukającymi azylu w... NRD. Tę mistyfikację Mary-Elizabeth O'Brien komentuje następująco: „Alex przerabia historię w taki sposób, że przełom jest w istocie triumfem komunizmu nad kapitalizmem. Dla Alexa ta fikcyjna wersja historii jest bardziej realna niż ta doświadczana w rzeczywistości, odtwarza bowiem niezrealizowane marzenia o przyszłości, która nigdy nie nadeszła” (O'Brien, 2012, s. 74, tłum. – M.B.P.).

W ujęciu Beckera upadek muru berlińskiego i późniejsze zjednoczenie Niemiec to zatem wydarzenia wyjątkowo podatne na działanie wizualnej propagandy. Jednocześnie telewizyjna interpretacja tych wydarzeń wybrzmiewa – szczególnie z dzisiejszej perspektywy – nostalgicznie. Dziś telewizja to medium, które ma już inny status niż miało pod koniec XX wieku, utraciło bowiem swój monopol na *news*. Autentyczność transmitowanych wydarzeń, które *Good Bye, Lenin!* podaje (żartobliwie, ale i z zastanawiającą trafnością) w wątpliwość, pokazuje też, że nastał nowy porządek medialny, era cyfrowych manipulacji czy nawet społecznego (i politycznego) oddziaływania mediów społecznościowych, ważnych w procesie obiegu informacji.

### **Mur berliński w roli medium**

Mur w Berlinie w chwili rozbiórki stał się pośrednikiem między czasoprzestrzeniami, swego rodzaju medium, tak jak rozumie je W.J.T. Mitchell, gdy pisze: „Medium jest po prostu *pośrednie*, w środku i pomiędzy, jako przestrzeń, ścieżka lub poślaniec łą-

czący dwa byty – nadawcę i odbiorcę, pisarza i czytelnika, artystę i widza lub (w przypadku medium seansu spirytystycznego) ten świat z innym” (Mitchell, 2013, s. 324). Tę rolę muru berlińskiego uwydatnia reżyser *Die Mauer*, który swój film zamyka kolażem wybranych obrazów rzutowanych na mur berliński niczym na ekran. Na niedoskonałym, pełnym blizn betonowym murze-ekranie przewijają się kadry z niemieckiej historii. Mur staje się rezerwuarem pamięci narodowej i państwowej.

Zarówno w *Die Mauer*, jak i w *Good Bye, Lenin!* dzięki murowi berlińskiemu traktowanemu jako medium przeszłość dochodzi do głosu, powraca jakby z innego wymiaru (warto w tym kontekście zwrócić uwagę na motyw śmierci i żałoby w *Good Bye, Lenin!*)<sup>10</sup>. Rolę medium mur odgrywa także w innym niemieckim filmie, zatytułowanym *Memory of Berlin [Pamięć Berlina]* (1998) w reżyserii Brytyjczyka Johna Burgana. Reżyser chce opowiedzieć o poszukiwaniu korzeni własnej tożsamości w podzielonym mieście, ale – by zacząć opowieść – potrzebuje impulsu w postaci otwarcia muru berlińskiego. Pamięć indywidualna zostaje w tym autobiograficznym eseju spleciona z wydarzeniem historycznym.

Obrazy upadku muru berlińskiego, oglądane na małym ekranie przez twórcę, prowadzą go ku jego własnej przeszłości, otwierają jego osobistą pamięć. Burzenie betonowej granicy, ludzie wdrapujący się na mur, panująca wokół wrzawa – prezentowane za pośrednictwem telewizyjnych obrazów – sprawiają, że bohater i jednocześnie autor filmu uwalnia swoje emocje. Tożsamość Berlina zostaje w eseju Burgana zespolona z tożsamością jednostki. Wszelkie metafory związane z podziałem Niemiec, ich zjednoczeniem, niemiecką przeszłością i jej przewyciężeniem rzutowane są, między innymi za pomocą materiałów archiwalnych, na indywidualną biografię.

Berlin, utrwalony na prywatnych zdjęciach z archiwum reżysera i na tych pochodzących z globalnego medialnego obiegu, staje się częścią wewnętrznego krajobrazu pamięci bohatera. Przestrzeń miasta może posłużyć jako szczególny symbol przemian tożsamości mężczyzny. W topografii Berlina odbija się doświadczenie historyczne i polityczne (obrazowane przez przebudowy, rekonstrukcje i burzenie monumentów, także tych z czasów NRD), którego specyfika zostaje wyrażona w sąsiedowaniu z sobą różnych przestrzeni. Ich współgranie i kontrast między nimi, odzwierciedlone też w obrazach medialnych, któ-

<sup>10</sup> W tym kontekście ciekawe są tytuły niektórych publikacji na temat przeszłości Niemiec, która powraca niczym duch, na przykład: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape* (Ladd, 1998), *Ghost Strasse. Germany's East Trapped Between Past and Present* (Burnett, 2007). To swego rodzaju nawiedzanie przestrzeni przez duchy przeszłości prowadzić może ku interpretacji symbolicznej, w której mur przyjmuje na siebie rolę medium w znaczeniu niemalże spirytystycznym (por. Brzezińska, 2014).

rymi posługuje się brytyjski reżyser, stanowią o niezwykłym stosunku miasta do własnej przeszłości. Górująca nad niemiecką stolicą wieża telewizyjna i ślady materialne istnienia muru berlińskiego na powierzchni ulic, puste przestrzenie i gorączkowo stawiana zabudowa istnieją obok siebie, powoduje to, że Berlin postrzegany może być jako miejsce, w którym pamięć przeszłości jest wielogłosowa.

\* \* \*

Dzięki dokumentalnym i fabularnym filmom na temat niemieckiej transformacji ustrojowej, wykorzystującym – powielającym i interpretującym – obrazy rozbiórki muru berlińskiego wyjęte z obiegu medialnego, głównie telewizyjnego, relacja między faktem historycznym, jakim jest ta rozbiórka, a jego medialnym odbiciem wydaje się dziś czymś oczywistym. Odpowiednie zorganizowanie i znarratywizowanie upadku muru czyni z wydarzeń 1989 roku zrozumiałym, ustrukturalizowany proces, a jednocześnie uświadamia nam, że sposób odczytania tego ważnego momentu dziejowego może podlegać negocjacji, jeśli spojrzeć nań jak na zbiór obrazów, wizualne archiwum, do którego można w każdej chwili sięgnąć, by nim manipulować.

W omawianych filmach podkreśla się napięcie między faktycznym przebiegiem upadku muru berlińskiego (z kluczowymi wydarzeniami, którymi były konferencja prasowa i sytuacja na przejściach granicznych) a utrwalonymi, powszechnie znanymi medialnymi obrazami tego procesu, co symbolicznie ma przypominać, że wizualna opowieść o tym upadku jest nieustannie kształtowana przez ograniczoną liczbę obrazów (takich jak rozrąbywanie muru), które – paradoksalnie – nie są najważniejsze z punktu widzenia faktycznego przebiegu wydarzeń<sup>11</sup>.

Należy dodać, że fragmenty telewizyjnych transmisji wpisane w filmy dokumentalne i fabularne o upadku muru berlińskiego zostają niejako wyabstrahowane ze swojego pierwotnego kontekstu; w nowym kontekście często służą kontropowieści (co najmocniej zaakcentowano w *Good Bye, Lenin!*)<sup>12</sup>. Filmowe kontropowieści mają na celu zwrócenie uwagi na dramaturgię upadku muru berlińskiego z uwzględnieniem jej medialnego wymiaru oraz uwydatnieniem tych faktów, które są słabiej obecne w popularnych przedstawieniach tego wydarzenia. Przypominają

11 To też konsekwencje tradycji ikonograficznej (na przykład tej obejmującej obrazy zdobywania Bastylii) i tradycji telewizyjnego konstruowania przekazu ze skupieniem na najbardziej widowiskowej części relacjonowanych wydarzeń.

12 Prócz muru berlińskiego i dziedzictwa NRD w *Good Bye, Lenin!* reinterpretacji poddane zostają też inne problemy, takie jak: relacje egenderowsko-erefenowskie, relacje międzypokoleniowe czy transformacja gospodarcza w wymiarze materialnym.

rzeczywiste, chronologiczne następstwo wypadków, podkreślają ich wielowymiarowość oraz zaskakujący czy chaotyczny przebieg. Odślaniają kulisy transmisji telewizyjnych z tamtego okresu, obnażają ich iluzoryczny wymiar. Dowartościowują obszary w popularnych przekazach przemilczane, na przykład postawy świadków przełomu roku 1989 niewpisujące się w schemat radości świętowania. Krótko mówiąc, w filmowych kontropowieściach zakwestionowano bohatersko-rewolucyjny mit upadku muru berlińskiego.

Metaobrazowanie, czyli występowanie obrazu w obrazie<sup>13</sup>, obecne jest w analizowanych filmach na różnych poziomach ich struktury: od eksponowania motywu odbiornika telewizyjnego, mnożącego obrazy upadku muru berlińskiego, po wykorzystywanie materiałów telewizyjnych i ingerowanie w nie. Odsyła do problematyki wizualnej rozpatrywanej zarówno w kontekście udziału telewizji ernerdowskiej i erefenowskiej w kreowaniu społecznych wyobrażeń na temat relacji między obydwoma państwami niemieckimi, jak i w kontekście szerszym, dotyczącym zagadnienia autentyczności przekazu medialnego. Fotograficzne i telewizyjne interpretacje upadku muru berlińskiego, wpisane w dzieła filmowe, stanowią też ważny punkt odniesienia dla postrzegania współczesnego filmu niemieckiego jako wyjątkowo intertekstualnego, wrażliwego medialnie, autotematycznego, igrającego z poczuciem autentyczności, wykorzystującego napięcie między sferą medialną a zmieniającą się rzeczywistością (por. Frey, 2013).

### **Bibliografia**

- Brzezińska Marta, 2014: *Spektakl – granica – ekran. Mur berliński w filmie niemieckim*. Atut, Wrocław.
- Burnett Simon, 2007: *Ghost Strasse. Germany's East Trapped Between Past and Present*. Black Rose Books, Montreal.
- Dayan Daniel, Katz Elihu, 1992: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Harvard University Press, Cambridge–London.
- Die Mauer [Mur]*, 1990. Reż. Jürgen Böttcher. NRD.
- Die Unberührbare [Nietykalna]*, 2000. Reż. Oskar Roehler. Niemcy.
- Filipowicz Stanisław, 1988: *Mit i spektakl władzy*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Frey Mattias, 2013: *Postwall German Cinema. History, Film History, and Cinephilia*. Berghahn Books, New York–Oxford.
- Good Bye, Lenin!*, 2003. Reż. Wolfgang Becker. Niemcy.

<sup>13</sup> Chciałabym tu przywołać koncepcję *metapicture* (metaobrazu, metaprezentacji) autorstwa W.J.T. Mitchella (1994). Badacz zwraca uwagę na szczególne typy obrazów, przedstawień, które są autoreferencyjne, czyli odsyłają do samych siebie, a także innych przedstawień (Mitchell, 1994, s. 35–82).

- Hanke Helmut, 1990: *Kommunikation in Aufruhr – Medien im Wandel*. „Rundfunk und Fernsehen. Zeitschrift für Medien und Kommunikationswissenschaft”, Jg. 38, No. 3, s. 319–327.
- Hertle Hans-Hermann, 2011: *The Berlin Wall Story. Biography of a Monument*. Ch. Links Verlag, Berlin.
- Jabłońska Urszula, 2016: *Zrób sobie mur. W: Mur. 12 kawałków o Berlinie*. Red. Agnieszka Wójcicka. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec. E-book [mobi].
- Ladd Brian, 1998: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*. University of Chicago Press, Chicago.
- Leipzig im Herbst [Lipsk jesienią]*, 1989. Reż. Gerd Kroske, Sebastian Richter, Andreas Voigt. NRD.
- Makulatur [Makulatura]*, 1989. Reż. Kerstin Süske. NRD.
- Memory of Berlin [Pamięć Berlina]*, 1998. Reż. John Burgan. Niemcy.
- Mitchell W.J.T., 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell W.J.T., 2013: *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Łukasz Zaremba. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- O'Brien Mary-Elizabeth, 2012: *Post-Wall German Cinema and National History. Utopianism and Dissent*. Camden House, Rochester–New York.
- Paul Gerhard, Hrsg., 2008: *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Schabowskis Zettel – Die Nacht als die Mauer fiel [Notatka Schabowskiego – noc, w którą upadł mur]*, 2009. Reż. Marc Brasse, Florian Huber. Niemcy.
- Sonnevend Julia, 2016: *Stories without Borders. The Berlin Wall and the Making of a Global Iconic Event*. Oxford University Press, Oxford.

Prezentacje

**Tomasz Bąk**





**Tomasz Bąk**

**Zuzanna Sala**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-9083-6148>

## Zważyć stratę

### Z Tomaszem Bąkiem rozmawia Zuzanna Sala

**Zuzanna Sala:** W kontekście tego, że *Bailout* ukazał się pod koniec 2019 roku, później przydarzyła nam się globalna pandemia, a teraz, w 2021 roku wychodzisz do swoich czytelników między innymi z *XXI. Nagim wodnikiem w śródmieściu*, muszę o to zapytać: Czy „wstaniemy o świcie, w pierwszych odbłyśkach dnia,/ skrzące latarnie wskażą nam drogę/ do fabryk i biur, które będą nam drogic/ i nigdy nie będziemy chcieli pamiętać/ czasów, w których należały do kogoś innego,/ nasze dniówki będą pełne niby żrebne kłaczki,/ 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”?

**Tomasz Bąk:** Cóż, wydaje mi się, że faktycznie wstaniemy, choć ciężko będzie to nazwać powstaniem... Nie mam wielkich złudzeń, pandemia jawi mi się trochę jako ta nadmiarowa koza z dowcipu o kozie, mam wrażenie, że gdy kurz opadnie, to dostaniemy dokładnie to samo, tylko bardziej, a społeczeństwa przyjmą to nie tylko ze zrozumieniem, ale i z zadowoleniem. Jakkolwiek nieźle się – jako gatunek – adaptujemy, to odnośnie wrażenie, że raczej nie przepadamy za tą całą adaptacją, a wizja przyszłości jako teraźniejszości z jakimiś nowymi bajerami jest nęcąca, choćby dlatego, że nie wymaga od nas wielkiego wysiłku intelektualnego. Oczywiście według wszelkich naukowych ustaleń akurat takiej opcji na przyszłość nie mamy, a może się nawet okazać, że sytuacja stanie się na tyle poważna, że politykę ciepłej wody w kranie będziemy w którymś momencie uważać za odważną i wizjonerską... Tak że nie, fabryki i biura raczej nie będą nam drogic, choć część z nas powróci do biur z ulgą. Czy będę bardzo rozczarowany? Chyba nie, bo wydarzenia minionego roku wyraźnie pokazały, w jakim miejscu znajdujemy się jako społeczeństwo, i tym razem jestem znacznie bardziej smutny niż wkurwiony.

**Z.S.:** I to chyba widać w tym, co obecnie piszesz. Choć zawsze wydawało mi się, że takim miejscem, w którym wkurwienie przechodzi u Ciebie w smutek, jest – paradoksalnie – śmiech. Używasz w swoich tekstach humoru czasem pewnie po to, by



uczynić lekturę przyjemniejszą, by puścić oko do odbiorców i stworzyć z nimi jakąś małą wspólnotę opartą na porozumieniu (zarówno ideologicznym, jak i estetycznym). Ale przecież humor ma też funkcję adaptacyjną: używamy go w sytuacjach, które są dla nas trudne, ale które musimy zaakceptować. Dlatego mam wrażenie, że tam, gdzie Twój podmiot się śmieje, jest w gruncie rzeczy „bardziej smutny niż wkurwiony”.

**T.B.:** Jest to pewnie jakiś paradoksalny mechanizm obronny – robienie z siebie błazna z obawy przed zbłąźnieniem się. Ale tak, śmieję się, gdy nic innego mi nie pozostaje, śmieję się, bo to w tej chwili pewnie nieco bardziej strawne niż szczerza, otwarta rozpacz. Na nią pewnie też przyjdzie czas, dajmy oceanom czas, by ich poziom podniósł się jeszcze o tych kilkadziesiąt centymetrów.

**Z.S.:** Oprócz tego to właśnie humor, tuż przed rozpaczą, kiedy jest jeszcze przestrzeń do tego, by wskazywać na ryzyko nadchodzącej katastrofy, pozwala uwypuklić absurdy sytuacji, w której się znaleźliśmy. Jednym z moich ulubionych fragmentów książki *O, tu jestem* jest ten z wiersza *Public Image*: „To, że nie wiemy czegoś na temat klimatu,/ wcale nie musi działać na naszą korzyść./ To, że masz paranoję, nie znaczy jeszcze,/ że nikt nie próbuje cię dorwać”. Dopiero humor pozwala wiele rzeczy powiedzieć na serio.

**T.B.:** Żyjemy w dość absurdalnym miejscu, a im bardziej się napinamy, im bardziej silimy się na śmiertelną powagę, tym mniej jesteśmy w stanie komukolwiek cokolwiek przekazać, także dlatego, że forma staje się nieznośna, sprowadza się do mielenia wciąż tych samych wielkich słów, których znaczenie już mocno się zatarło. Można być wieszczem i być śmiesznym, można być standuperem i zmuszać do refleksji. Realizowana przeze mnie (z różnym skutkiem i z różną intensywnością) strategia poentainmentowa jest tym wszystkim po trochu.

**Z.S.:** Poentainment ma oczywiście uzasadnienie estetyczne. Jest też jednak chyba walką o czytelnika, prawda? O mniejszy hermetyzm poezji, o czytelniczy fun bez obniżania rejestru w klimacie instapoezji?

**T.B.:** Trochę na zasadzie przebijania balonika i zrywania z wizerunkiem poety jako smutnego pana w swetrze. Ale tak, zależy mi na tym, żeby trafiać do możliwie dużego kręgu odbiorców, także tych, którzy zwykle nie sięgają po poezję – stąd *Bailout*, który był w zasadzie przedsięwzięciem interdyscyplinarnym, jedynie z nazwy ujętym w formę poetycką, stąd też *Playbook*, który zmaterializuje się jesienią. Przyznam, że jestem mocno podekscytowany tym projektem, to kolejna rzecz z cyklu „kochaj albo rzuć”, mam nadzieję, że uda mi się z nim trochę wyjść poza bańkę. To może być mocno polaryzująca rzecz, bo jest kompletnie, jak na standardy naszego środowiska poetyc-

kiego, odjechana, w ogóle nie robi się u nas takich rzeczy, jest poetainmentem w najczystszej postaci, a przy tym chyba najbardziej intertekstualną, dialogującą rzeczą, jaką udało mi się zrobić. No i nie powiem – ciekaw jestem, czy w ogóle doczeka się jakiejś recepcji krytycznej, czy wykładowca akademicki zechce sięgnąć po tom wierszy sportowych. Mam nadzieję, że tak, bo to po prostu dobrze zrobiona książka, no i warto podkreślić jedno – kiedy mówię o koszykówce, to wiem, o czym mówię.

**Z.S.:** Wprowadzasz nowe tematy poetainmentowe, nie boisz się też jednak uskuteczniać powrotów. Mam wrażenie, że od jakiegoś czasu ogromnym poetyckim zainteresowaniem darzysz stratę. Patronat Senddeckiego również kieruje mnie w te rejonny – o *W* myślę jako o książce żałobnej, pisanej ku pamięci i po to, by poradzić sobie z własną pamięcią. Ty w swojej poezji też pracujesz nad stratą – zarówno tę dokonaną (jak strata miłości z *Utylizacji...*), jak i tę mającą się dopiero dokonać (jak przewidywane zatopienie miast przypływem polodowcowym). Czy dobrze lokalizuję tę fiksję? Zależy Ci na tym, żeby uchwycić stratę w swojej poezji?

**T.B.:** Na pewno jest w tym trochę pracowania (o terapeutycznej roli *Utylizacji...* mógłbym napisać drugą *Utylizację...*), ale wolę o tym myśleć jako o katalogowaniu – niekoniecznie **ocalaniu** czy **dawaniu świadectwa**, pozostawianiu jednak jakiegoś zapisu, subiektywnego, utrwalonego w transkrypcji nagrania z czasów, w których jakoś próbowałem sobie z tym wszystkim poradzić. Nie wiem, na ile taki zapis może być pomocny komukolwiek z zewnątrz, komuś, kto tu przyjdzie po nas, kto jest zdecydowanie poza kartką z wierszem, ale dla mnie samego jest to bardzo użyteczne. Rzadko zaglądam do swoich książek, robię to wyłącznie przy okazji spotkań i wywiadów, ale zdarza mi się trafiać tam na rzeczy, o których – gdybym nie zapisał ich w wierszu – już bym nie pamiętał, a zachowanie ciągłości i integralności jest dla mnie pewną wartością. Wydaje mi się, że choć tracę, to nie tracę całkiem, gdy po latach zostaję z zapisem straty.

**Z.S.:** To zabrzmiało bardzo intymnie, a wiemy przecież, że opisujesz też straty, które nie są tylko Twoje – są stratami globalnymi.

**T.B.:** Tak, ale to, co z nimi robię – albo: to, co one robią ze mną – jest już bardzo moje. I chyba tym się różni od ekonomistów próbujących mierzyć szczęście narodów, że szczęście uważam za w gruncie rzeczy dość proste, niewymagające szczególnych operacji matematycznych. Co innego nieszczęście, strata – zważcie na to, spróbujcie to zważyć.

**Z.S.:** Wróć jeszcze na moment do pamięci, bo ta – zdaje się – szczególnie Cię zajmuje w *Nagim wodniku...* Czy jest sens zaj-

mować się produkcją kulturową w obliczu końca świata? Albo inaczej: jak świadomość doraźności komunikatu poetyckiego – czyli tego, że nie ma sensu pisać dla potomności, bo potomność najpewniej będzie walczyć o przetrwanie – wpływa na sam proces twórczy?

**T.B.:** Pamięć jest przywilejem, bycie zapamiętanym z czegokolwiek to już wygrany los na loterii, choć to prawda: w obliczu katastrofy klimatycznej znajdujemy się w szczególnym punkcie historii, bo może się okazać, że wszelkie nitki zapewniające jakąkolwiek ciągłość, kontynuację zostaną po prostu bardzo brutalnie zerwane. Pytanie jednak, czy ten moment nie trwa już dość długo, bo przecież o drugiej połowie XX wieku często pisze się w kontekście nadchodzącego końca, który może nastąpić we właściwie dowolnym momencie... Samego procesu twórczego w moim przypadku to jednak nie zanieczyszcza, bo właściwie od początku pisałem wiersze doraźne, interwencyjne wręcz, pełno w nich postaci z życia publicznego, kryptocytatów z ludzi, o których już nie pamiętam, popkulturowych kodów, które podlegają pokoleniowej wymianie. Wydaje mi się, że nasza grupa rówieśnicza jest pod tym względem uprzywilejowana, bo doczekaliśmy się krytyki towarzyszącej, uprawianej przez ludzi z naszego pokolenia, co ułatwia dekodowanie i katalogowanie rozmaitych niuansów.

**Z.S.:** Skoro już mówimy o kulisach procesu twórczego, muszę wprost zapytać o jeden szczegół formalny. W nowej książce *O, tu jestem* utwór, który wcześniej został opublikowany jako poemat o tytule *M.*, został przez Ciebie rozbitý na części i poprzeplatany innymi, autonomicznymi wierszami. Dlaczego zdecydowałaś się rozczłonkować tę całość, jaką był *M.*?

**T.B.:** To kwestia czysto techniczna – *M.*, czyli poemat składający się z czterdziestu dziewięciu odrębnych wypowiedzeń, od początku był planowany jako osobna całość i pierwotnie nie byłem przekonany do umieszczania go w książce. Myślałem o nim raczej w kategoriach bonusu do wierszy wybranych/zebranych, które być może zmaterializują się w jakimś (raczej odległym w czasie i przestrzeni) miejscu. Gdy składaliśmy z Agnieszką Waligórą *O, tu jestem* i okazało się, że mamy czterdzieści dziewięć wierszy, które wejdą do książki, pomyślałem, że może warto byłoby coś z tym *M.* zrobić. Problem polegał na tym, że teksty, które weszły do zbioru, są – jak na moje standardy – raczej krótkie, więc *M.* wklejone jako całość w którymś miejscu książki skupiłoby na sobie trochę za dużo światła, mogłoby być nieco przytłaczające. Dlatego też postanowiliśmy przetestować wariant z roz biciem poematu na części i przeplataniem go osobnymi wierszami. W niektórych miejscach daje to moim zdaniem naprawdę interesujące efekty, poszczególne fragmenty korespondują z sobą, komentują

swoje poczynania, wzmacniają się nawzajem. Do tego efekt wizualny jest dość ciekawy, czytelniczka dostaje właściwie dwie książki w jednej – wydaje mi się, że to właśnie ta słynna synergia, o której tyle słyszałem na studiach...

**Z.S.:** Właśnie: w samym *O, tu jestem* czytelniczka dostaje dwie książki w jednej (wielosztuka godna obradowania przez największego ambasadora promek z Żabki – Adama Kaczanowskiego), a to przecież niejedyna Twoja książka, którą wydasz w 2021. Nietrudno zauważyć szalone przyspieszenie w Twojej twórczości. Po debiucie na swoją drugą książkę kazałeś czekać aż pięć lat, potem robiło się coraz gęściej, aż wreszcie nadszedł rok 2021, w którym trudno wyobrazić sobie autora bardziej płodnego niż Ty. Z czym to jest związane?

**T.B.:** Długa przerwa między *Kanadą* a *[beep] Generation* wynikała głównie z mojej schizofrenicznej kontuzji, która ujawniła się w pierwszej połowie 2012 roku i praktycznie wyłączyła mnie z jakiegokolwiek życia na przeszło dwa lata – do tego stopnia, że mam kompletną wyrwę w pamięci, nie kojarzę twarzy ludzi, z którymi studiowałem, nie wiem, co robiłem w chwilach, których nie przespałem, itd. Powrót do pisania był bardzo trudny, *[beep]*... powstawało w wielkich bólach, choć jest dość mocno poetainmentowe. Pytany o tę książkę, często odpowiadam, że to tom, przy którym dobrze bawili się wszyscy poza mną... Gdy już złapałem rytm, przyszedł kolejny epizod choroby, który tym razem wyjął mi z życiorysu ponad pół roku i przerwał prace nad *Utylizacją*... Ten epizod dość mocno wywrócił konstrukcję tomu, to właśnie mojej chorobie zawdzięczamy te bardziej intymne wiersze z pierwszej części, stąd także tendencja do upraszczania rekwizytorium. Od tego czasu wiem dobrze, że muszę o siebie dbać, kontrolować swoje stany psychiczne, a pisanie bywa tutaj bardzo pomocne, bo pozwala złapać jakąś perspektywę, dostarcza bieżącego zapisu. Myślę, że głównie stąd wzięło się to przyspieszenie. Nie wiem, jak długo jeszcze uda mi się utrzymać ten stan, więc staram się wykorzystać ten czas w pełni.

**Z.S.:** Dobrze słyszeć, że płodne twórczo okresy są u Ciebie wynikiem pozytywnych stanów psychicznych. Myślę też o tym, że na początku pandemii przewidywano zbliżanie się „dobrego czasu dla literatów”, którzy podczas lockdownu zamkną się w domach i będą spokojnie tworzyć. Było to założenie zarówno szkodliwe, jak i naiwne – wielu piszących utrzymuje się przecież z zawodów, które nie pozwalają na pozostawanie w domu (a nawet jeśli pozwalają, to nagle okazuje się, że pracując zdalnie, poświęcamy na obowiązki zawodowe więcej czasu, niż robiliśmy to w biurach i siedzibach firm). Ty także obalasz ten mit – liczba napisanych książek nie wynika w Twoim przypadku z pandemicznego zamknięcia.

Chciałabym jednak odejść od ilości i zapytać o temat. Jest bowiem coś symptomatycznego w tym, jak wielu poetów pisze dziś o przyszłości. Książką *Nagi wodnik w śródmieściu* ustawiłeś się w szeregu obok Anny Adamowicz, Radosława Jurczaka, Jana Rojewskiego. Czy rozrysowujesz obrazy tonących miast po to, żeby próbować oddziaływać na zbiorową wyobraźnię, czy może, tak jak Jurczak, uważasz, że „w niektórych momentach bardziej czuć przyszłość w powietrzu niż w innych; wydaje [...] się, że od paru lat mamy wątpliwą przyjemność żyć właśnie w takim momencie”?

**T.B.:** Wiesz, gdy dobierzemy do porównania inne nazwiska, może się okazać, że wielu poetów pisze o teraźniejszości, a i znalazłoby się kilku takich, którzy piszą głównie o przeszłości! Ale tak, być może jest jakaś potrzeba przyszłości, w takim sensie, że coraz więcej ludzi zdaje sobie sprawę z tego, że doszliśmy do ściany, że obecny model jest niemożliwy do utrzymania, a mimo to realizm kapitalistyczny trzyma się mocno, co nie znaczy, że nie można spróbować go jakoś obejść czy podgrzyźć. Więc, jak rapował Zach de la Rocha, *we're digging for windows here...* W tym sensie XXI jest próbą zmiany podejścia, wywróceniem dyskursu o katastrofie klimatycznej skupionego wokół roślinek i zwierzątek, a w związku z tym bardzo łatwego do upupienia, jest próbą powiedzenia *halo halo, tu chodzi o twojego SUV-a w garażu podziemnym, twoją kolekcję winyli, garderobę pełną ciuchów z tych trochę lepszych sieciówek, to port, z którego wypływasz w rejs wycieczkowcem, to miasto, do którego chciałeś polecieć w przyszły weekend*. Chodzi o pokazanie, że to wcale nie jest jakiś abstrakcyjny problem, który – by móc go jakoś objąć – wymaga doktoratu z nauk ścisłych. Tu po prostu chodzi o życie. Nie wiem, na ile będzie to próba udana, ale pisząc *Nagiego wodnika...*, miałem pilną potrzebę zajęcia się tym tematem, w taki sposób jednak, by *dać mu tam, gdzie go nie ma*. No to dałem, niech ma.

**Z.S.:** To ważne, co mówisz o wywracaniu dyskusji na temat katastrofy klimatycznej – sprowadzanie tego, co globalne, do tego, co lokalne (a nawet: osobiste). W tym kontekście symptomatyczna wydaje mi się osobista końcówka XXI: „Róża biega po błoniach,/ wyciągamy z kieszeni kurtki papierosy,/ ale zanim podam ci ogień,/ całuję cię w czółko/ jakby świat nigdy miał się nie skończyć”. Ten fragment zaintrygował mnie także dlatego, że jest w nim otucha częściowo podobna do tej wyłaniającej się z końca *Bailoutu*. Problem polega na tym, że w XXI nie za bardzo możemy jej zaufać – dajesz do zrozumienia, że chwilo-we nadzieje są złudne.

**T.B.:** Cóż, skoro już jesteśmy ugotowani, to właściwie dlaczego nie mielibyśmy tu spędzić jeszcze kilku miłych chwil? I – szerzej – czemu nie mielibyśmy zbudować sobie, chociaż

na chwilę, lepszego społeczeństwa? Staram się zmieniać swoje życie na lepsze, ale mam pełną świadomość, że to niczego nie zmieni. Staram się jakoś odpychać świadomość końca, nie żyć nią przez cały czas, bo to przecież też przepis na katastrofę. Łatwo sobie wyobrazić dzień, w którym wszyscy – globalnie – stajemy w prawdzie i rezygnujemy z podniesienia się z łóżek. Przecież przegraliśmy, dlaczego więc nie mielibyśmy zrezygnować, poddać się tak ostatecznie? Widziałbym w tym miejscu materiał na film zupełnie pozbawiony akcji, wiele ujęć z drona, puste ulice, zakurzone samochody, okruszki na blatach kuchennych, rozgrzebana pościel – trochę jak ta wzruszająca scena z *Titanica*, gdy para starszych ludzi przytula się do siebie po raz ostatni, czekając, aż do kajuty wdrze się woda... Pamiętasz może taką dość często przywoływaną wypowiedź Konrada Góry o lisach i poezji zaangażowanej? Wydaje się, że już za chwilę wiersze o (żyjących wolno) lisach będą poezją zaangażowaną. Być może są nią już w tej chwili.

**Z.S.:** Mówisz o wypowiedzi Góry, w której deklaruje on, że nie mógłby być poetą przyrody, bo do każdego lisa, którego chciałby opisać, stałaby kolejka? I nie doszedłby do niego nigdy? Ja zresztą myślę, że teraz jest w poezji wokół lisów szalenie tłoczno i niektórzy sądzą, że faktycznie opisywanie natury w wierszu to akt polityczny, ale do tego chyba trzeba – tak jak mówisz – świadomego sprobematyzowania faktu, że ten lis żyje wolno lub nie. Lis w roli rekwizytu mógłby wystąpić w wierszu nawet po wyginięciu wszystkich lisów, nic by się pewnie nie zmieniło.

Ścieżka, którą wybierasz, aby mówić o klimacie, jest wąska. Ze wszystkimi emocjami, jakie mogą się ujawnić w obliczu katastrofy, łatwo przecież zboczyć w natarcywe branie odpowiedzialności na swoje barki (guilttripowanie za plastikową słomkę) lub właśnie w poczucie niemocy. Mój przyjaciel przeżył atak paniki po tym, jak przeczytał raport o zmianach klimatycznych, bo zdał sobie sprawę, że nie ma sensu mieć dzieci. Można odnieść wrażenie, że Twoja opowieść jest z tych emocji wyzuta (zamiast bezsilności – obśmianie, zamiast końcowej rozpacz – chwywanie przyjemnych chwil). To oczywiście może być złudne – w końcu mało jest „ja” w *Nagim wodniku...*, a tam, gdzie się pojawia, dość rozpaczliwie opisuje swój stan poprzez charakterystykę stylu pływania. Kusi mnie jednak, żeby zapytać: czy te (tak częste przecież) strategie reakcji pozostawiłeś poza polem swoich zainteresowań świadomie? Jeśli tak, to dlaczego?

**T.B.:** To od początku miała być książka mocno konceptualna, a w związku z tym – raczej rzeczowa, może nie tyle całkiem wyprana z emocji (bo wtedy już chyba nie byłaby książką poetycką), ile zdyscyplinowana, pilnująca formy, wypełniająca ją

dość szczerze, trzymająca się faktów i prognoz. Z jednej strony flirtująca z klasycyzmem (mam tu na myśli kształt pierwszych dwudziestu tekstów – półtora sonetu), z drugiej jakoś umiejscowiona w tradycji awangardy, stąd wzięcie Sterna za patrona (podkreślę raz jeszcze – w tradycji awangardy, a nie awangardowa, bo nie wydaje mi się, żeby tom wierszy wydanych na papierze mógł nadal być awangardowy). Mniejszy ładunek emocjonalny może wynikać także z tego, że piszę o (jeszcze) nie przeżytych, a ciężko odczuwać silne i skonkretyzowane emocje w stosunku do czegoś, czego dopiero się spodziewamy. Gdybym pozwolił depresji klimatycznej zadziałać mocniej, książka prawdopodobnie w ogóle by nie powstała, bo jej pisanie byłoby w tej optyce zupełnie pozbawione sensu.

**Z.S.:** Wciąż jednak udaje Ci się portretować bezsens, brak siły czy poczucie przegrywu – gdyby te emocje dochodziły do głosu silniej, prawdopodobnie także uniemożliwiłyby istnienie wiersza. Mam na myśli te wszystkie miejsca w *O, tu jestem*, w których kontynuujesz charakterystyczne wątki wpływu zewnętrznych czynników na wewnętrzne (zaburzone) stany podmiotu. Uda je Ci się jednak uchwycić (nie jest to „zupełnie pozbawione sensu”) chyba dzięki tym dwóm filtrom, o których mówiliśmy wcześniej: wkurwienia i wyśmiania. Czysty smutek jest faktycznie mało twórczy.

**T.B.:** Nie słyszę pytania, ale do tego, co powiedziałaś, dobrym komentarzem byłby tekst, który ostatecznie nie wszedł do książki:

### **Tankie Goes to Hollywood**

Roztrwonilem niemal cały gniew – jego drobne odpryski  
rażą mnie teraz w lichych, porażkogennych zmaganiach  
z przesadnie ciasnym kółeczkiem do kluczy,  
na które drę się zupełnie nieadekwatnie, a przecież to tylko  
kółeczko do kluczy, które pozwoli mi znacząco  
uporządkować  
przestrzeń torebki: dochrapałem się czasów,  
w których – już uporządkowany – zabieram cię na spacer,  
i jak światłość od ciemności, dział wód od oddziału banku  
odróżniam wrogą obojętność od spokoju ducha.

Co chcę przez to powiedzieć? Odkąd pracuję na etacie, mój wkurw nie jest już tak słuszny i precyzyjny, często go marnuję, mam pewien problem z odpowiednim skanalizowaniem tego gniewu, raczej go tłumię, niż eksploruję. Po części dlatego, że mam więcej rzeczy na głowie i świat już mnie tak mocno nie angażuje, co chyba widać po *O, tu jestem*, bo też poetyckie wy-cieczki zdarzają się tam dość rzadko... Wiadomo, swoje zrobił

covid, choć bardzo się starałem, żeby to nie była kolejna książka pandemiczna, bo mam wrażenie, że to ostatnia rzecz, jaką ktośkolwiek chciałby czytać. Ale tak, może się zdarzyć, że wkurwienie będzie jeszcze kiedyś jakąś strategią, choć w tym momencie uprawiam głównie śmiech przez łzy.







**Tomasz Bąk**

**Wiersze**

### **Uroki cyfryzacji**

Gdy wyszedłem z psem młodym czerwcowym wieczorem,  
by przez chwilę pokontemplować szczególny odcień nieba,  
który tylko czerwcowe niebo jest w stanie przybrać,

zobaczyłem chłopaka z telefonem w dłoni,  
wyzywanego zdalnie przez swoich kolegów,  
zagrzewającego kolegów do intensyfikacji wysiłków.

**Turniejowy czerwiec** bez książki  
selekcjonera piłkarskiej reprezentacji Polski,  
tak, ewidentnie dzieją się rzeczy – no właśnie, jakie?  
Pamiętam, że miałem na to dość trafne określenie,  
gdy był rok 2012 (drobna, oczekiwana inwersja cyfr)  
i miał skończyć się świat. I co – faktycznie się skończył,  
na dziedzińcu łódzkiej kamienicy zgubiłem komputer –  
dokładnie wiem, gdzie był, a mimo to zgubiłem –  
w którym było kilka plików, z których prawdopodobnie  
gęsto bym się tłumaczył. Ale nie ma tego złego:  
gdy kończył się świat, grałem w NBA 2k na wykładzie  
z międzynarodowych stosunków gospodarczych,  
byłem nieco znudzony, Paul rzucał / Griffin łapał loby,  
prowadząca przedmiot poprosiła o definicję dialektyki –  
proszę wyobrazić sobie powszechny popłoch,  
a potem przemnożyć to przez jakąś premier-dużą liczbę –  
więc zdefiniowałem, i przeszło rok  
po świata końcu uzyskałem wpis w indeksie;  
pamiętam, że definiowałem bardziej z Marksa  
niż z Hegla, a poproszony o przykład,  
mówiłem o napięciu polityk płacowych  
w skali mikro- i makroekonomicznej,  
choć teraz, uwikłany w stosunek pracy,  
pewnie powiedziałbym coś zupełnie innego.

Dziewięć lat po końcu świata, gdy wiem już,  
że katastrofa jest stanem nie tylko  
zasłużonym, ale wręcz pożądanym, zasadniczo  
jestem smutny, gdy jestem  
bardziej wkurwiony niż smutny,  
i  
jestem wkurwiony, gdy jestem  
bardziej smutny niż wkurwiony,  
wiem też, że pieniądz poniża  
wszystkich bogów człowieka  
i zamienia ich w towar,  
a także że nie ma przypadków, są tylko znaki,  
przeważnie niezbyt łaskawe.

## Shredder shredder (Niszczarka)

Opróżniona, waży około trzech kilogramów.  
Tygodniami zbiera kurz w kącie biura,  
czekając cierpliwie na swoją kolej.  
Jest niezastąpiona.

Niejednokrotnie dokonywała przemiany  
korporacyjnego szwindla w problem rozwiązany,  
spróbujcie pogadać o tym z Nixonem albo Stasi.  
Przeraźliwe jęki kartek w szalenie szybko krążącym pyle,  
nierówna walka z kuwetą zbędnych dokumentów.  
Bezradna bez prądu, gdy włożyć wtyczkę,  
skwapliwie i bez cienia protestu  
przerabia stosy papieru na konfetti,  
dopóki się nie przegrzeje.  
Ma metaliczny połysk.  
Obywa się bez instrukcji obsługi.  
Jest wrażliwa na grubość i fakturę papieru,  
niekiedy wymaga interwencji w mechanizm.

Wyrazy uznania składane na piśmie  
ma najwyraźniej serdecznie w piździe.

## Path of Wellness

Pomyślmy drogę gminną, która może  
zawierać śladowe ilości asfaltu,  
i jedźmy, jedźmy prosto po diagnozę:  
od kilkunastu lat robię w literkach  
(jakbyś nie zauważył, lokalny tygodniku),  
a gdy tylko zaczynam o tym mówić, wstyd  
dosięga gardła, i to, co miało być zdaniem,  
rozpada mi się w palcach. *To dobrze* –  
słyszę, choć nie wierzę – *to dobrze*,  
*bardzo celnie oddaje pan to, co się wydarza.*  
Trudno. Czy naprawdę muszę mówić o tym,  
co nieopłacone? Może by wystarczył równoważnik zdania?  
Uspokajam się na chwilę, ktoś na dole przypala,  
pada kilka krzepiących słów na temat trwającej próby  
oderwania się od materialnych podstaw egzystencji,  
diagnoza jednostki przeistacza się w diagnozę świata,  
przewieszam saszetkę przez ramię, czas wracać, by kochać cię dość,  
ale też by opowiadać szczątki ciężarówek na autostradach  
i to, jak brutalnie kwitną miasta woonefione.

**Próbuję skupić się na oddechu,**

ale dwa bloki dalej warczy kosiarka  
(na pewno dwa bloki? Może trzy?  
Ciężko to sprawdzić z zamkniętymi oczami),  
i oczywiście mógłbym się podnieść,  
żeby zamknąć okno, ale żaden fragment instrukcji  
nie wspomina o zamknięciu okna,  
więc okno tymczasowo pozostaje otwarte.

Oddycham. Kosiarka! Ona to dopiero ma wydech!  
Gdy tak tnie i tnie całkiem dobrą przeciw trawę,  
czy klatka piersiowa kosiarki unosi się i opada?  
Jasne, wszystko można strywializować,  
opowiedzieć niezły film w jednym (niezłym) zdaniu:  
*koleś myślał, że leci w kosmos,  
a tak naprawdę przez cały czas był za regałem;*  
dwa zdania dalej krytyka porządku pozostanie niewypowiedziana.

Byłoby przykro. Więc tak: opisywać kondycję świata  
za pomocą stanów psychicznych przytwierdzonego  
do świata bohatera lub podmiotu albo  
wyprowadzić najbardziej prawdopodobny stan psychiczny  
tkwiącego gdzieś w świecie bohatera lub podmiotu  
za pomocą rozmaitych wydarzeń i lapsusów  
wynikających bezpośrednio z kondycji świata -  
zmęczyłem się, a chciałbym jeszcze o relacjach,  
żeby kondycja świata nie była tylko sumą  
przemierzających nasze wspaniałe miasta stanów psychicznych.

Ale przede wszystkim chciałem napisać o tym,  
że przy okazji usuwania niesatysfakcjonującego owłosienia  
maszynką elektryczną skróciłem się o znamię  
i historia, którą po powrocie z pracy będziesz czytać  
z mojej skóry, tym razem może zakończyć się inaczej.  
A także o tym, że w pewnym momencie użyteczne  
może okazać się zdrabnianie i spieszczanie czasowników,  
żeby twoja koleżanka, która przyszła zarabiać pieniądze,  
przez co siedzi cała w fakturkach i zamówionkach,  
mogła wykonywać wreszcie mniej poważne czynności.


### **Pamiętka po poprzednim właścicielu *Anty-Edypa***

- Myślisz, że w innym ustroju społecznym byś nie zachorował?
- Myślę, że miałbym lepsze warunki do chorowania.



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 wyobrażenia 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 Michałowski 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 zmaganiań ze 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 dociąga 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* Pułka 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 rajy*, tomowi 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 *Prześwietlonych 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 krwiobiegu 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 skompletować 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 najsłynniejszej 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, anafor, 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” rozmijałby 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, Sendeki (pozostają 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 Sendeckiego „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 apostrofów 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 Miłosa 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 tytułarnym, 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 rajd 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 równoległe” (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].



**Agnieszka Budnik**

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0002-3157-503X>

**Tomasz Bąk**  
**Jego nagrody**

**Tomasz Bąk's**  
**Literary Awards**

**Abstrakt:** Rok 2021, w którym przypada dziesięciolecie pracy twórczej Tomasza Bąka, zachęca do oglądania dorobku poety z wielu perspektyw. Autorka artykułu w swoich rozważaniach skupiła się na analizie i interpretacji twórczości Tomasza Bąka przez pryzmat otrzymanych przez poetę nagród poetyckich; instytucję nagrody potraktowała jako punkt węzłowy, który jednocześnie pozwala na czytanie tekstu z bliska, ale też z oddalenia. Przyjęta rama umożliwia usytuowanie poezji Bąka w szerszym kontekście poetyckiego pola, odsłania, choćby częściowo, mechanizmy jego działania. Nagrody literackie nie są bowiem punktowym wydarzeniem w rocznym porządku życia literackiego, ale funkcjonują na prawach instytucji zarządzającej przepływem prestiżu autora, działalnością wydawnictw, gustami czytelników (w tym krytyków i jurorów), a nawet kształtem wspólnoty (dzięki temu, że wpływają na tworzenie kanonu literackiego). Poezja Bąka jest w tym ujęciu niemal modelowym przykładem: zaistniała, rozwija się i ewoluuje dzięki nagrodom – dzięki nim jest również petryfikowana.

**Słowa kluczowe:** nagrody literackie, ekonomia prestiżu, aksjologia, socjologia literatury, ekonomia kultury

**Abstract:** The year 2021, which marks the 10th anniversary of Tomasz Bąk's literary debut, invites us to examine the poet's work and his achievements from many perspectives. In her reflections, Agnieszka Budnik analyses and interprets Bąk's poetry through the prism of his awards. She treats the literary award as an institution and a nodal point, which makes possible the reading of the poetic text up close and simultaneously from a distance. This approach allows Budnik to position Bąk's poetry in the broader context of a poetic field and thus to uncover, if only partially, the mechanisms at work in that field. Literary awards are not, she argues, a point-like event in the annual literary calendar; rather, they operate like an institution by managing the flow of the author's prestige, the operations of publishing houses, the tastes of readers (including critics and jurors), and even the shape of the community (thanks to the fact that they affect the formation of the literary canon). Seen from this perspective, Bąk's poetry can be regarded as a model example of these processes: it came into being and has evolved thanks to awards, but awards have also caused it to be petrified.

**Keywords:** literary awards, the economics of prestige, axiology, sociology of literature, cultural economics

Rok 2021 będzie dla Tomasza Bąka i czytelników jego poezji rokiem znaczącym. Albo wcale nie: wszystko zależy od tego, czy zwrócimy uwagę na fakt, że debiutancki tom *Kanada* ukazał się nakładem Wydawnictwa Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury (WBPiCAK) już dziesięć lat temu, w 2011 roku. Ta okrągła rocznica kusi, rzecz jasna, by podjąć próby uporządkowań czy opracowań. Chciałoby się powiedzieć: oto przepis interpretacyjny, oto klucz do twórczości Tomasza Bąka, oto studium przypadku twórczości młodego poety (aż chciałoby się dodać: „zaangażowanego”, prawda?). Ba, poniekąd zachęca do tego sam zainteresowany, który nie robi uników przed przyurządzeniem go do kategorii „pokolenia”, ale sam staje się jego głosem. Krytyczne (i jak najszerze, jak najbardziej polifoniczne) omówienie tej poezji po prostu się należy. Zwłaszcza, że przyglądanie się kolejnym książkom Bąka z perspektywy otrzymanych przez autora nagród literackich otwiera interesujące pole odczytań. Odczytań dotyczących funkcjonowania życia literackiego w Polsce oraz specyfiki narzędzia je kształtującego: samej instytucji nagrody. W dorobku Tomasza Bąka nie ma bowiem tomu, który nie zostałby wyróżniony lub nagrodzony którąś z najbardziej prestiżowych nagród z poetyckiego pola.

### **Nagroda nagrodzie nierówna**

Dlaczego warto przyglądać się literaturze najnowszej przez pryzmat nagrody? Powiedzieć, że jest ona jedną z kluczowych i zupełnie podstawowych kategorii pola literackiego, to mało. Instytucja nagrody pozwala na badanie literatury w synchronii i diachronii: punktowo, jak pod okularami mikroskopu (jeśli przyglądać się pojedynczej nagrodzonej twórczości lub pojedynczej nagrodzie) oraz w systemie naczyń połączonych (jeśli obserwować efekt kuli śnieżnej: wzmożoną liczbę omówień, recenzji, dodruków, adaptacji filmowych nagrodzonych książek).

Mimo tego, że nagrody literackie są może aż nazbyt często otwarte na przypadkowość literatury, a kryteria prestiżu pozostają niejasne (ponieważ są wyrazem gustów i predylekcji wąskiego grona, rozciągających się na całe pole i wszystkich jego graczy), nie sposób wyobrazić sobie literatury bez nagród literackich<sup>1</sup>. Nie przeprowadzono jeszcze polskich badań systematyzujących zagadnienie nagród<sup>2</sup>, zwłaszcza poetyckich, warto

1 Choć próbował robić to Przemysław Czapliński w tekście *A gdyby nagród literackich nie było?* (Czapliński, 2020).

2 Szerzej o zagadnieniach metodologicznych związanych z opisywaniem nagród w moim artykule *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów* (Budnik, 2020); w Polsce temat ten nie jest opracowany w całościowy sposób (a jedyną syntezą pozostaje praca amerykańskiego badacza Jamesa F. Englisha (2013), ale pojawia się punktowo

więc przyjrzyć się wnioskom płynącym z oceanu w formie interesującego kontekstu. Jak zaznaczają Juliana Spahr i Stephanie Young badające kontekst amerykański, nagrody są szczególnie ważne, a wręcz niezbędne właśnie dla poezji jako twórczości niszowej i niewidzialnej. Specyficzna instytucja nagrody wzbudza medialne zainteresowanie w momencie ogłoszenia laureatów, co umożliwia cyrkulację i współtworzy obieg literacki. Trudno również nie zgodzić się z badaczkami, zwłaszcza gdy odniesiemy wyniki ich analiz do kontekstu polskiego, że pomimo niewielkiej ilości nagród dla twórczości poetyckiej ich ekonomiczny wpływ na twórców jest właściwie nie do przecenienia; często nagroda finansowa jest wręcz jedyną znaczącą formą wynagrodzenia za wykonaną pracę przy niskim nakładzie wydawniczym.

Nie inaczej jest przecież w przypadku Tomasza Bąka – poety, którego zaistnienie, rozwój i popularność w środowisku, a ostatnio również poza nim, nie byłyby możliwe bez kolejnych, systematycznie przyznawanych autorowi nagród. Wedle przytoczonych przez Spahr i Young dość interesujących statystyk, poeci laureaci otrzymują w trakcie swojej kariery więcej niż jedną nagrodę, podczas gdy autorzy beletrystyki kilkukrotnie mniej. Badaczki słusznie łączą ten fakt z małym pod względem liczebności środowiskiem, zależnościami pomiędzy jego członkami oraz tym, że laureaci nagród poetyckich sami często stają się członkami gremiów jurorskich; nazywają to zjawisko „ekonomią przysług”, od której trudno się uwolnić (Spahr, Young, 2020). Sam Bąk otrzymał w dziesięcioletniej karierze cztery ważne nagrody i trzy nie mniej ważne nominacje.

Prestiż, wyjątkowa waluta świata kultury (w tym literatury), jest możliwy do pozyskania (i kumulowania) właśnie dzięki otrzymywaniu przez twórcę kolejnych statuetek i dyplomów (English, 2013). Jedna nominacja otwiera drzwi kolejnej, nagroda lokalna pozwala często na dostrzeżenie pisarza czy pisarki przez gremia nagród „większych”. W przypadku poezji sprawa bywa nawet nieco mniej skomplikowana, część jurorów wchodzi bowiem w skład kilku gremiów jurorskich o różnej randze.

Przede wszystkim jednak systematyczny opis instytucji nagrody pociąga za sobą reanimację klasycznego sporu o aksjologię i wartość utworu literackiego. Te naczelne pytania skutkują salwą nie mniej ważnych pytań dodatkowych: kto i w jakich

we fragmentach większych prac. Z ważniejszych publikacji należy odnotować: studium Przemysława Czaplińskiego o literaturze po 1989 roku oraz sytuacji nagród przed przełomem i po nim (Czapliński, 2007), a także wstęp tego badacza do kanonicznej pracy Jamesa F. Englisha (Czapliński, 2013), dwa eseje Andrzeja Glenia (2012), tekst Piotra Śliwińskiego o początkach Nagrody Literackiej Gdynia (Śliwiński, 2012), krótką próbę syntezy współczesnej pozycji nagród w Polsce autorstwa Grzegorza Jankowicza (2015) oraz tekst Adeli Kobelskiej o odbiorze prasowym Nagrody Nike (Kobelska, 2009).

warunkach decyduje o wartości dzieła? Jak (i czy w ogóle) tę wartość określa? Czy jakiś kanon literatury stara się ustalić dane wyróżnienie, a jeśli tak, to jaki, oraz w jaki sposób ten fakt wpływa na decyzje wydawców? W jaki sposób otrzymana przez pisarza/pisarkę nagroda wpływa na jego/jej losy? Pytania można by mnożyć, dodać choćby te o kwestię powinności pisarza (lub ich braku) czy strukturę finansowania instytucji kultury i misji państwa. Problemy te można uogólnić do aż banalnego stwierdzenia: nagrody literackie są miernikiem nastrojów i gustów panujących w środowiskach twórczych i czytelniczych (w tym krytycznych i akademickich). Trzeba jednak mieć na uwadze, że widzimy jedynie to, co zostało nam udostępnione: finalny werdykt i retoryczną laudację, którą pisze się lub wygłasza *a vista* na scenie już po samym fakcie wyboru szczęśliwca. Sposób uargumentowania oceny, interesy i sojusze pozostają za kulisami.

Co zatem robić? Uważnie przyglądać się twórczości już nagrodzonej. Twórczości, nie tylko nagrodzie. Śledzić losy tej twórczości, analizować i interpretować ją poza utartym schematem, w który wrzuca wyróżnienie, obserwować zmieniający się idiom i dostrzegać to, w jaki sposób nagrody literackie starają się do niego dopasować, aby zagarnąć moc poezji na swoją korzyść. Pisarz dzięki kolejnym świetnym książkom (lub glectowi uznania przyznanemu przez nagrody wcześniejsze, silne symbolicznie<sup>3</sup>) potrafi ów kierunek odwrócić: niekiedy to nagrodzie dany idiom jest potrzebny bardziej niż poecie kolejna statuetka na półce.

A twórczość Tomasza Bąka w perspektywie jej nagradzania jawi się szczególnie interesująco. Oto bowiem żaden tom nie przeszedł bez reakcji instytucji nagrody. Mając to na uwadze i chcąc obronić się nieco przed zarzutami o redukcjonizm, podkreślam: z perspektywy nagradzania twórczości poezja Tomasza Bąka jest niemalże modelowym przykładem na to, w jaki sposób świetnie przyjęty debiut poetycki potrafi utorować drogę do kolejnych wyróżnień; przykładem, który pozwala dostrzec sposób funkcjonowania współczesnego życia poetyckiego w Polsce i strukturyzującą go siłę nagród.

<sup>3</sup> Mowa tu choćby o przypadku Czesława Miłosza: najważniejsza w polu Literacka Nagroda Nobla z 1980 roku gwarantowała poecie silną pozycję. Nagrodą Nike, utworzoną w 1997 roku, postanowiono zaś uhonorować Miłosza nie po to, aby potwierdzić słuszność werdyktu Akademii Szwedzkiej (Nike nie miała przecież takiej pozycji), ale po to, żeby na początku swojej bytności przejąć nieco splendoru od laureata konsekrowanego w Sztokholmie i tym samym wzmocnić swoją własną pozycję. Analogicznych przykładów o różnej randze jest wiele, na przykład wybór Doroty Kotas przez jury Nagrody Conrada (2020) ufundowany jest na podobnym geście – przejęcia prestiżu przez nagrodę młodą, jeszcze nierozpoznawalną, od Literackiej Nagrody Gdynia, instytucji o większym znaczeniu i zasięgu (Kotas nagrodzono Gdynią w sierpniu 2020 roku, gala Nagrody Conrada odbyła się dwa miesiące później).

## **Kanada**

### **Nagroda za debiut, nagroda za pomysł**

Nagrody przyznawane za debiut literacki są wyróżnieniami szczególnie z dość prozaicznego powodu: taką nagrodę otrzymać można tylko raz<sup>4</sup>. W założeniu mają wskazywać tych twórców, których język poetycki rozwinąć może się w interesujący idiom. Może, ale przecież nie musi. Nagrody dla debiutantów są więc przede wszystkim czymś na kształt zachęty do dalszej pracy, zapewnieniem początkującego autora, że podejmowana przez niego problematyka i sposób jej wyrażania budzą zainteresowanie, są w pewien sposób innowacyjne. Jest to o tyle ważne, że wszelkie koronne argumenty krytyki literackiej, które w odniesieniu do debiutów skupiają się najmocniej na punktowaniu niekompletności takich książek, obsesyjnym namierzaniu ich wad, wszelkich nieścisłości, niekoherencji czy nieporadności, są nadużyciem. W przypadku debiutu tego typu „usterki” są immanentną częścią poetyki pierwszej książki. Całą machinę krytyki negatywnej może dobrze byłoby zaprząć dopiero przy drugiej publikacji zwartej danego autora.

*Kanada* Tomasza Bąka jest dobrym przykładem działania nagrody za debiut. Właściwie ta część tekstu powinna, przez wzgląd na chronologię, zacząć się od omówienia roli Konkursu Poetyckiego im. Klemensa Janickiego. To jednak wrocławskie wyróżnienie, drugie w karierze poety, jest nagrodą o stosunkowo dużym polu rażenia, nobilitującą ukończony i opublikowany pomysł pisarski. Zacznę więc od nagrody, którą autor dostał za pierwszą swoją książkę w 2012 roku – chodzi o Wrocławską Nagrodę Poetycką Silesius w kategorii debiut; w regulaminie wyróżnienia zapisano: „za książkę debiutancką uznaje się pierwszą, indywidualną publikację autora o objętości większej niż jeden arkusz wydawniczy” (Silesius. Wrocławska Nagroda Poetycka. Regulamin). W regulaminie wśród wyznaczników wskazano, oprócz kryterium objętości, status pierwszej książki (potwierdzony numerem ISBN) oraz ramy czasowe: zgłaszane do wyróżnienia mogą być te publikacje, które ukazały się w roku poprzedzającym daną edycję nagrody.

4 Choć i od tej zasady istnieją wyjątki: w roku 2020 do Nagrody Conrada, czyli do wyróżnienia, które jest przyznawane właśnie debiutantom, nominowano choćby Urszulę Zajączkowską (za książkę eseistyczną *Patyki i badyle*) oraz Barbarę Klicką (za książkę prozatorską *Zdrój*). Kategoria debiutu została potraktowana tu dość szeroko i jest trudna do obronienia: obie pisarki są już uznanymi w polu poetkami z kilkoma książkami poetyckimi w dorobku. „Debiut” w ich przypadku można jedynie traktować jako pierwsze posłużenie się nieuprawianym dotąd przez autorkę rodzajem literackim, co zdaje się dość anachroniczną (i życzeniową) próbą typologii literatury, której zaprzecza również wyróżniony (także graficznie) na stronie Nagrody Conrada jeden z jej celów: „Wyróżnienie ma być wsparciem tak dla początkujących pisarzy, jak i dla wydawców (zachętą do podejmowania ryzyka wydawniczego)” (*Nagroda Conrada*).

Znak jakości wyboru jest tu zapewniany przez jury złożone z aktywnych naukowo literaturoznawczyń i literaturoznawców oraz krytyczki literackiej związanej z czołowymi mediami prasowymi i internetowymi. Niestety Silesius nie decyduje się na publikowanie laudacji wygłaszanej przy okazji anonsowania laureata, a szkoda, bo pozwoliłoby to na bardziej wnikliwą próbę rekonstruowania kryteriów, czy ostrożniej: punktów ciężkości, na które grono jurorskie zwraca największą uwagę.

Drogę do tej pierwszej ważnej w dorobku nagrody środowiska poetyckiego (w tym, zwróćmy uwagę na skład jurorski, akademickiego) otworzyła, a przynajmniej znacząco ułatwiła, nagroda otrzymana przez Tomasza Bąka jeszcze przed jego książkowym debiutem. Mowa tu o zwycięstwie poety we wspomnianym Konkursie Poetyckim im. Klemensa Janickiego w roku 2011. O ile poetycki Silesius za debiut łączy się dziś z nagrodą pieniężną w wysokości 15 tysięcy złotych, o tyle Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (organizator konkursu odbywającego się w czasie festiwalu Poznań Poetów) zrezygnowało z przyznawania nagród pieniężnych na rzecz możliwości pracy redaktorskiej nad zestawem niepublikowanych dotąd wierszy i wydaniem ich w formie książki w jednej z czołowych oficyn poetyckich w kraju – wydawnictwie WBPiCAK<sup>5</sup>. Nagradzanie możliwością opublikowania książki wydaje się posunięciem ze wszech miar sensownym: na fakt wyboru laureata nie wpływa tu ani jego wcześniejszy dorobek poetycki (twórca mógł *de facto* nigdy wcześniej tekstów nie pisać), ani jego ewentualna pozycja w środowisku (zestawy tekstów opatrzone są godłem zamiast imienia i nazwiska twórcy). Droga autora do opublikowania książki dzięki konkursowi tego typu skraca się diametralnie (analogicznym wyróżnieniem jest Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Jacka Biereżina organizowany przez Dom Literatury w Łodzi i łódzki oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich; do nagrody głównej w tym konkursie Bąk nominowany był w latach 2009 i 2010).

W jury Konkursu im. Klemensa Janickiego zasiadał w roku nagrodzenia Bąka Mariusz Grzebalski (redaktor serii publikowanej przez WBPiCAK, w której ukazała się *Kanada*) oraz poeci: Szczepan Kopyt, Edward Pasewicz, Robert Rybicki i Krzysztof Siwczyk. Znaczący jest tu również blurb na okładce książki laureatki autorstwa jednego z nich, Szczepana Kopyta. Rytmiczna, pełna furii i niezgody na otaczającą rzeczywistość fraza debiutującego Bąka nie była przecież wcale tak odległa od dykcji autora

5 Nie było tak jednak od początku. W latach 1993–2004 konkurs pod nazwą Ogólnopolski Konkurs Wierszy o Laur Klemensa Janickiego wiązał się z działalnością Klubu Literackiego. Laureat otrzymywał nagrodę pieniężną w wysokości tysiąca złotych fundowaną przez gazetę „Głos Wielkopolski” (zob. Hoffmann, Jaworski, 2011).

Z A B I C. *Kanada* w dorobku poetyckim pozostaje jednak bardzo ważna. To w tym tomie pojawiają się niemal wszystkie tematy, problemy i języki, które Bąk z książki na książkę będzie miarowo rozwijał, uspokajał, doszlifowywał i cyzelował. Nie oznacza to oczywiście, że debiutancka książka jest w tomikografii poety książką najlepszą, nie taka jest przecież rola debiutu. *Kanada* to jednak rezerwuuar pomysłów i świetny punkt odbicia do dalszej pracy poetyckiej, co potwierdzają zarówno dwukrotna nominacja tego tomu w Konkursie im. Jacka Bierezina, wygrana w Konkursie im. Klemensa Janickiego (oraz wydanie książki w tym samym roku, w którym przyznano poecie nagrodę) oraz przypięczenie intuicji jurorów konkursów: wygrana we wrocławskim Silesiusie w kategorii debiut.

Z kilku powodów *Kanadę* możemy śmiało nazwać typowym debiutem XXI wieku, bez większych negatywnych konotacji. To książka, która raczej zapowiada poetycki idiom, niż go realizuje; wyznacza linie tematyczne i problematykę Bąkowej dykcji, w większym stopniu wynika z zaciągnięcia długu u ważnych dla autora poetów, niż poraża oryginalnością. Należy powiedzieć jasno: jest to prawem pierwszego tomu. Różne gremia jurorów zdecydowały się na wyróżnianie tej publikacji pomimo rozpoznawalnych i dobrze osadzonych w tradycji fraz pobrzmiewających wierszem Kopytowym czy jazzowymi aluzjami do tekstów Andrzeja Sosnowskiego.

Gdyby próbować uogólnień w opisie strategii poetyckich Bąka, można by napisać, że pierwsze wiersze każdej kolejnej książki przybierają formę minimanifestów, instrukcji obsługi tomu, w których streszcza się czytelnikowi jego zawartość i taktyki wadzenia się z rzeczywistością. Wiersz *Hip z Kanady* aż nadto jaskrawo wskazuje, że podstawowym gestem twórczości Bąka będzie przechwytywanie języków i subwersywne zwracanie ich odbiorcy. Przechwycenia te w debiutanckim tomie były jeszcze prostymi przejęciami, które kłuły w oczy bardzo jasnymi aluzjami, takimi jak: „Sedes z marketu jest znakomity./ Na jego gruzach powstanie nowy, wspaniały świat/ lub klubokawiarnia dla hipsterii” (Bąk, 2011, s. 5), czy zakończenie wiersza frazą: „Pokaż mi swój łom,/ a powiem ci, jaki z ciebie lewak” (Bąk, 2011, s. 5).

Podobnie gniewny i łączący w materii jednego wiersza potoczne anglicyzmy, muzyczne odniesienia oraz nieujarzmiony jeszcze podmiot wyłania się z *Kakofonii* z otwierającym i tak charakterystycznym dla Bąkowej poetyki zdaniem „Centrum ma swój beat” (Bąk, 2011, s. 7). Outsider, zagubiony młody poeta będzie raz po raz przemawiał z *Kanady* w przedziwnych, ale też poruszających wyznaniach w stylu Kordiana na Mont Blanc A.D. 2011, żeby równie szybko momenty ekstatycznych zawołań przerywać otrzeźwiająca konstatacją, że Polska jest nadal Polską, a beznadzieja nie przestała być beznadziejna:



Jestem nu jazzem w szerokich butach, zupełnym  
kosmosem,  
melotronem. Nie podobam się publiczności, więc spieszam  
z duszą na ramieniu, uosabiam soul, bis, ostatnie pożegnanie.

Rozjechany kot przypomina mi, że nie ma już rzeczy  
wiecznych  
- na ten moment, forever to tylko Batman, Rabka i remonty.  
(Bąk, 2011, s. 7)

Tekstom z *Kanady* nie można odmówić narracyjnego zacięcia. Scenę z *Woalki [praxis]*, chociaż operuje ona do bólu wręcz stereotypowym obrazem Polaka kibica popalającego papierosa przed telewizorem z niezbyt legalnie pozyskanym pakietem programów telewizyjnych, udaje się jednak nieco na końcu skomplikować, a zjadliwą ironię zmienić w ironię empatyzującą z równie zagubionym co podmiot z *Kakofonii* bohaterem z blokowiska:

[...] pieprzyć wszystkich kibiców rozlicznych barw, którzy  
solidarnie  
chcieliby spuścić wpierdol Alemu Agcy. Bohater gasi peta  
i odnajduje się  
jak brud w pępku świata który, tak jak on wie, czego chce.

Chce walczyć o wolność i dostać wykluczenie, dać się złamać  
jak kij na głowie słabszego obrońcy. Chce wyrzucić  
telewizor  
- rozkwasić kineskop bądź kineskopem.  
(Bąk, 2011, s. 8)

Bagatelizowane postaci w tekstach Bąka zaczynają odzyskiwać swój głos. Klasowy wstyd upokarzanej do tej pory części społeczeństwa został już przełamany. Niczym w piosence powtarza Bąk:

A opluty? Strikes back.  
Zdejmuje maskę, odwiesza płaszcz  
i oddycha głęboko, bo kiedyś na pewno będzie  
Darthem Vaderem. Wyjdzie w miasto i cyk!

O-o-opluty, o-o-o-opluty  
i cyk!

W którejś części Imperium musi kontratakować.  
(*Opluty strikes back.*, Bąk, 2011, s. 11)

W ten sposób rodzą się wcielenia człowieka-pizdy, które w bardziej przemyślany sposób Bąk włączy w obręb *[beep] Generation*, gdzie nadał swojemu sprzeciwowi i gniewnej poetyce kształt konceptu.

### ***[beep] Generation*** **Opluty stroke back**

Druga książka Tomasza Bąka, autora docenionego już debiutu, pociągnęła za sobą szersze omówienia w prasie i na portalach internetowych związanych z kulturą; do komentatorów twórczości dołączyli już na stałe jurorzy wcześniejszych konkursów i nagród, w których poeta triumfował; nazwisko Bąka umocniło się w polu poetyckim właśnie dzięki drugiej książce, dopowiadającej poniekąd te miejsca debiutu, które wymagały wypolerowania. Co interesujące, druga, doskonalsza technicznie i bardziej dopracowana publikacja twórcy nie otrzymała ani jednej nagrody; *[beep]* jedynie nominowano do stosunkowo młodej nagrody, dysponującej znacznym kapitałem ekonomicznym i medialnym. Mowa tu o Nagrodzie im. Wisławy Szymborskiej, przyznawanej przez Fundację imienia noblistki, powstałej na mocy testamenty pisarki. Wyróżnienie to o tyle interesujące, że ustanawiane nagrodą o zasięgu międzynarodowym, choć jest ona „przyznawana dla najwybitniejszej książki poetyckiej wydanej drukiem oryginalnie w języku polskim w danym roku edycji wyróżnienia” (Regulamin Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2021). Z tego ciekawego paradoksu – mowa o zasięgu ponadkrajowym przy nagradzaniu książek wydanych po polsku – wybrnięto dzięki ustanowieniu międzynarodowego jury. W założeniu miało ono zapewne gwarantować bezstronność wyboru (ograniczone uwikłanie jurorów w spory i powiązania istniejące wewnątrz krajowej poetyckiej bańki) oraz, jak sądzę, w jakiś bliżej nieokreślony sposób nobilitować polskich twórców, bo glejt uznania otrzymywaliby również ci z zagranicy. Regulaminowy zapis jest ważny również z tego powodu, że w szczątkowej formie nakierowuje na przyjęte kryterium: wyróżnienie otrzymuje ten twórca, który w danym roku opublikuje książkę najbardziej oryginalną.

Za najbardziej wyjątkowy nie został uznany *[beep]*, choć samo znalezienie się na liście nominowanych do wyróżnienia zbudowanego na kapitale symbolicznym noblistki jest dla młodego poety dość znaczące. Obecność i waga idiomu Bąka zostały ponownie dostrzeżone. Nominacje, nawet pomimo braku uzyskania nagrody, są dla początkujących twórców o tyle ważne, że podtrzymują zainteresowanie czytelników i komentatorów: dzięki temu głosy te nie znikają z radaru, a otrzymują coś w rodzaju informacji zwrotnej od ciał jurorskich, że wykonana praca zo-

stała odnotowana, doceniona, ale nie była w danym momencie najbardziej interesująca.

Ale [beep] przecież na uwagę zasługuje. Pierwszy tekst – znowu – krzyczy do czytelnika i zapowiada zaczepnie wykładnię całej książki: „Teraz jest czas na panikę – drugi zawał w twoich rękach, czytelniku” (Bąk, 2016, s. 7), a kończy się zapewnieniem o wadze problematyki ekonomicznej i przy okazji zapowiedzią drugiego tomu: „mój tatuaż z Bogiem na tle niewidzialnej ręki rynku” (Bąk, 2016, s. 7). O ile *Kanada* oscylowała wokół ironicznych, ale w gruncie rzeczy zabawnych scenek, które komentować miały absurd życia w erze kapitalizmu w wydaniu polskopatriotycznym, o tyle śmiech w [beep] *Generation* został podszyty olbrzymim ładunkiem egzystencjalnym. Nie ma w tej książce już scenek rodzajowych zahaczających o stereotyp: Bąk osnuwa kolejne opowieści wokół konkretnego – zderza swoje doświadczenie z doświadczeniami człowieka-pizdy (albo: kolejnymi wariacjami Bąkowych losów?). W jakiej rzeczywistości rozgrywa się teatr [beep]? W takiej, w której prywatność jest już tylko iluzją. Bąk – niczym głos z reżyserki w *Truman Show* – zwraca się do czytelnika i z tekstu na tekst próbuje wybudzić nas z kolektywnej nieświadomości:

Nawet gdy przejdziesz w tryb incognito,  
twój pracodawca, dostawca usług internetowych  
czy webmasterzy stron, na które wchodzisz,  
mogą dowiedzieć się, co przeglądasz.

(Bąk, 2016, s. 8)

I chociaż w wielu tekstach Bąk ulega pokusie niepotrzebnego do ciśnięcia puenty, przechwycenia języków i zwrócenia ich w absurdalnej, już nie niebezpiecznej formie jest tu o wiele ciekawsze niż w debiucie. W [beep]: „Calvin Klein szykuje zapach stanu,/ celebryci rozchodzą się jak koszulki z husarią” (Bąk, 2016, s. 24), a człowiek-pizda rozkłada na części pierwsze (i to dosłownie) marketingową nowomowę – bawi się sloganami schabu bez kości i czereśni bez robaków, przetwarzając je do granic wytrzymałości języka.

Kim jest człowiek-pizda? To tak naprawdę jedno z bardziej przewrotnych pytań, na które odpowiedź jest jedną z trudniejszych. Bo chociaż chciałoby się w pierwszym odruchu uznać go jedynie za karykaturalnego lub co gorsza – sitcomowego superbohatera naszych czasów, to wcale nie ma w nim niczego „super”. Jest po prostu bohaterem: każdym z nas, przegrywem wzbudzającym pełny politowania uśmiech, dopóki nie odnajdziemy go, patrząc na siebie w lustrze; jest tym „opłutym”, który w końcu, dopowiem za Bąka, *stroke back*. A co, jeżeli zaczniemy czytać [beep] jako tom wybitnie teatralny, może nawet gotowy do

przeniesienia na scenę, rozpisany na role, o zaskakującej performatywności wielu wcieleń człowieka-pizdy? Zachęca do tego choćby nacisk położony na kreację („super”)bohatera, jak i mnogość wykorzystywanych form podawczych: znajdują się tu donosy Polaka katolika na człowieka-pizdę, *Litania do człowieka-pizdy* czy wspomniane lekcje marketingu tegoż. Całkowite zasłonięcie się przez Bąka wykreowaną figurą na szczęście w drugiej książce się nie dokonuje. Prościej, rzecz jasna, byłoby schować się za fikcyjną postacią, a tym samym zyskać na dystansie do własnego uwikłania w reguły kapitalistycznej gry. Ten moment pęknięcia jest jednak najciekawszy. Wcielenia człowieka-pizdy wcale nie są jednorodne, a do tego nie tak odległe od doświadczeń poety (i naszych), który sam siebie nazwie w wierszu *Marzec, zaćmienia „małomiasteczkowym chłopaczną ze źle ukierunkowaną fantazją”* (Bąk, 2016, s. 11). Co byłoby największym sukcesem książki wydanej po debiucie? Kontynuowanie i doszlifowanie dykcji, z braku lepszego określenia, zaangażowanej. To jedno. Bąk dokonał tu jednak czegoś więcej: zrealizował przełomowy dla swojej poetyki projekt przekucia ostrza ironii w empatię. Zerwanie ze zbuntowaną figurą pokoleniowego „my” z *Kanady* i częściowo z [beep] dokonuje się w pełni w *Utylizacji. Pętach miast*, gdzie do głosu dochodzi subtelne, liryczne wręcz „ja”.

### ***Utylizacja. Pęta miast***

#### **Liryczna rezygnacja**

Po rozwrzeszczanej *Kanadzie*, której energię Bąk uporządkował w [beep] pod postacią wielu wcieleń człowieka-pizdy, w dorobku poety przyszedł czas na książkę najbardziej dojrzałą: *Utylizację. Pęta miast*. I znów odwołam się do poetyki pierwszego wiersza tomu:

#### **To tu, to tym**

Zdefragmentować się w nowe. Zaakceptować warunki,  
przeczytać uważnie akt kapitulacji.  
Dopasować rzeczywistość do teorii  
i raz jeszcze wyrzec się przemocy.

(Bąk, 2018, s. 7)

Trzeci tom poetycki Bąka jest bez wątpienia książką wyciszającą agresję (warto tu wspomnieć choćby włączony do tomu cover antywojennego poematu Ginsberga, zatytułowanego *Tomaszów Vortex Sutra*), zbudowaną na dojmującej bezradności wobec maszyny ekonomicznej dzikiego kapitalizmu i tego, w jaki sposób rozmontowuje ona relacje społeczne. Rezygnacja łączy się tu pozornie z wycofaniem – nie chodzi bynajmniej o wycofanie się ze

świata i zabarykadowanie się w wieży z kości słoniowej, ale o zrezygnowanie z prób całościowych analiz kondycji życia w Polsce w pierwszej dekadzie XXI wieku na rzecz skupienia się na własnej perspektywie. Dystansujące maski człowieka-pizdy zostały odwieszane. *Utylizację* nasycił poruszający w swej (i naszej) bezradności głos samego Bąka. Dlatego też więcej w książce z 2018 roku niż w poprzednich autotematycznych, skupionych na samej materii słowa, na zagadnieniach procesu tworzenia prób odpowiedzi na pytanie, czy wiersz może być w ogóle użyteczny, a jeśli tak, to co ta użyteczność miałyby oznaczać. „nie jestem już poetą wulgarności?”, zapyta Bąk w wierszu *Co jest poezją (wersja reżyserska)* (Bąk, 2018, s. 15). Chyba na całe szczęście nie – a przynajmniej nie tylko.

*Utylizacja* jest ponad wszelką wątpliwość tomem niezwykle samoświadomym i do pewnego stopnia nagim, odsłaniającym samego Bąka do żywego i udręczonego mięsa. Pisanie erotyków w dobie aplikacji randkowych i po powołaniu do życia postaci człowieka-pizdy zdawać się może pomysłem i anachronicznym, i jakoś niestosownym. Wiersze miłosne są tu jednak jak najmniej sztampowe, a jak najbardziej uwodzące, choć przecież skazane na niepowodzenie: „coś nam chyba zdechło”, mówi Bąk; chwilę później błaga, by nie musiał zostawać sam w tym dziwnym świecie:

Błagam, bądź mi tak dalej, nawet jeśli będę  
już tylko numerem między taksą a jedzeniem,  
kometką kurzu lądującą na kraciastej koszuli,  
czarnym włosem w jasnej kotlinie umywalki.

I nawet jeśli już nikt od nikogo niczego nie oczekuje,  
uwierz, nie da uda nam się zdechnąć tu bardziej.  
Dlatego chodźmy stąd, jakby to było to,  
w naszym województwie właśnie zaczynają się feerie.

(Bąk, 2018, s. 10)

Wiersze miłosne to jednak nie najbardziej obnażające kondycję poety teksty. W *Utylizacji* Bąk wprost wprowadza figurę „kolektywu schizofrenicznego”, która odnosi się oczywiście do samej jednostki chorobowej, ale zyskuje też sensy metaforyczne. Aura chorobowej dezintegracji unosi się nad miastem-potworem (w tej roli: Łódź), nad związkami, nad samą Polską. Energia buntu, silnie wyczuwalna w poprzednich publikacjach, wygasła, by ustąpić miejsca ciemnej, miejscami agonalnej wręcz dykcji. Dziwić przez moment może natomiast patronat Czesława Miłosza zaznaczony w motcie do tomu. Słusznie zwracał na wagę tego tropu Marcin Jaworski, który pisał, że trzecia książka Tomasza Bąka zdaje się jeszcze jednym utworem dopisanym do tradycji spełnionej apokalipsy, a w tej *Piosenka o końcu świata* zagrała przecież niebagatelną rolę (Jaworski, 2019). Tekst krytyczny literaturoznawcy, ale

również sekretarza (dziś jurora) Poznańskiej Nagrody Literackiej ukazał się kilka miesięcy po tym, gdy Tomasz Bąk w maju 2019 roku otrzymał za *Utylizację* Stypendium im. Stanisława Barańczaka, będące częścią Poznańskiej Nagrody Literackiej.

Poznańska Nagroda Literacka to stosunkowo młode wyróżnienie o dużych ambicjach, dobrych chęciach i trudnych do odgadnięcia kryteriach wyboru laureatów. Powstała z impulsu upamiętnienia Stanisława Barańczaka na krótko po jego śmierci, jako efekt współpracy miasta i Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Werdykty kapituły dość trudno jednak uspołnić ze względu na specyfikę nagrody: w finale nagrody-stypendium wybiera się bowiem pomiędzy książką naukową, prozą a poezją, co znacząco utrudnia jakiegokolwiek próby standaryzacji czy uśrednienia ocen. Za co dokładnie postanowiono nagrodzić Tomasza Bąka w 2019 roku?

Regulamin Poznańskiej Nagrody Literackiej bynajmniej nie pomaga w odpowiedzi na postawione pytanie, ponieważ wskazuje jedynie, że nagrodę zdobywa się „za wybitne osiągnięcia w dziedzinie literatury, których znaczenie oraz aktualność poświadczona jest przez wydanie co najmniej jednej książki w okresie trzech lat poprzedzających przyznanie Nagrody” (Poznańska Nagroda Literacka. Zasady zgłaszania i regulamin). Twórcy Nagrody sprawę spróbowali wyjaśnić w drugim podpunkcie paragrafu pierwszego, gdzie określili, czym ich zdaniem dziedzina literatury jest; to iście gordyjski węzeł: „Pod pojęciem »literatury« kryje się twórczość poetycka, prozatorska, dramatopisarska, przekładowa, eseistyczna, reportażowa, popularyzatorska o nietuzinkowych walorach artystycznych” (Poznańska Nagroda Literacka. Zasady zgłaszania i regulamin).

Gra toczy się jednak o wysoką stawkę. Nagroda pieniężna w przypadku poznańskiego wyróżnienia jest rzeczywiście niebagatelna: laureat nagrody-stypendium otrzymuje 40 tysięcy złotych. Podkreślić należałoby wymiar słowa „stypendium”, które stara się zmienić stereotypowy sposób postrzegania nagrody (i w efekcie – samego laureata) jako czegoś jednorazowego, przygodnego. Choć obiektywność każdej nagrody jest oczywiście kwestią zupełnie iluzoryczną i największym fałszem z nagrodą związanym, wielość rodzajów piśmiennictwa włączonych w poczet definiowanej literatury niemal od razu nakazuje czytać werdykty jurorów Poznańskiej Nagrody jako subiektywne, mające kompensować twórcom – którzy być może nie zostaliby zauważeni przez inne instytucje nagradzające – ich nakład pracy, jakoś dzieła i jego artystyczną wagę (przy czym to ostatnie jest szczególnie trudne do zważenia, gdy ocenie podlega książka naukowa). Tak właśnie stało się w przypadku wyróżnienia *Utylizacji*. Trzecia książka Bąka to przecież bez wątpienia wyraz dojrzałości poetyckiego języka: przemyślenia konstrukcji książki, spójności

i wielowymiarowości lirycznego „ja”, bycia zaangażowanym, ale bez zatracenia osobistej, często skomplikowanej, perspektywy.

*Utylizacja. Pęta miast*, choć ostatecznie otrzymała tylko jedną nagrodę, została również nominowana do wrocławskiego Silesiusa, tym razem w kategorii książka roku. Jest to o tyle istotne, że decyzja jurorów nie tylko nobilituje twórczość samego poety, lecz także jest samopotwierdzeniem i legitymizacją werdyktu z 2012 roku, gdy Silesius przyznany został autorowi *Kanady* za interesujący debiut. Trzecim tomem poetyckim Bąk zainteresował również jurorów jednej z najważniejszych i ponadśrodowskich, bo rozdzielonych na kategorie, wyróżnień: Nagrody Literackiej Gdynia. Choć laur w kategorii poezja w 2019 roku przypadł Małgorzacie Lebdzie, powtórna nominacja Bąka w kolejnej edycji pozwalała na dość proste oszacowanie szans wygranej autora [*beep*] *Generation*.

### ***Bailout***

#### **I co dalej?**

Rok 2020 przyniósł Tomaszowi Bąkowi Nagrodę Literacką Gdynia w kategorii poezja. Uhonorowany został tym samym *Bailout*, obszerny poemat (tom nie jest podzielony na poszczególne wiersze). Gdy spojrzymy na twórczość poety jak na continuum, dojdziemy do wniosku, że książka z 2019 roku musiała się w dorobku autora wydarzyć. Choć już w poprzednich publikacjach przewijały się leksemy ze słownika ekonomicznego, dopiero *Bailout* przybrał formę filozoficznego traktatu, którego autor za cel obrał sobie wytworzenie kontrnarracji wobec pozornie jednolitej i monolitycznej wykładni kapitalizmu, pozszywanej przeciw z niechlujnych komponentów. Dlatego też wyrytym niemal na okładce tomu podobiznom dwudziestu czterech ekonomistów towarzyszy kontrwyliczenie dwudziestu poetów, u których Bąk zaciągnął swój poetycki dług.

Mimo iż forma poematu zbliżona do wykładu jednocześnie z dziedziny ekonomii i socjologii powoduje, że utwór traci na komunikatywności, jest bez wątpienia zwieńczeniem tego pomysłu Bąka, którego zawiązki wyznaczyła *Kanada*. Bąk, ekonomista z wykształcenia, ale poeta z zawodu, jako jeden z niewielu twórców jest w stanie zderzyć z sobą dwa przeciwstawne języki. Otwiera więc *Bailout* w tonie manifestacyjno-ekspiacyjnym: „Niniejszym nieco się porywam/ Bo nie tylko czuję, ale i poczuwam się” (Bąk, 2019, s. 8) – tak rozpoczyna prywatno-publiczny sąd nad kapitalizmem.

Dlaczego to Literacka Gdynia jest szczególnie ważna na tle wszystkich innych wyróżnień? Po części dlatego, że w przypadku Tomasza Bąka jest właściwie szczytowym osiągnięciem krajowym z kilku powodów. Nagroda Nike, przez wielu uważana za

najistotniejszą nagrodę w polu literatury, utraciła swój monopol na rzecz gdyńskiego wyróżnienia (które od początku sytuowało się niejako w opozycji do Nike, ponieważ stawiało na autorów młodych, o interesującym, ale jeszcze niedopracowanym idiomie – Śliwiński, 2012), nagradza również tylko jedną publikację z roku poprzedzającego edycję, bez względu na rodzaj, bez podziału na kategorie, przy czym nagrody za dokonania poetyckie były zaledwie cztery na dwadzieścia cztery. Gdynia, przyznawana w kategoriach esej, proza, poezja oraz przekład, pozwala na zaistnienie laureatów danej kategorii w szerszej czytelniczej świadomości, a nie tylko we wsobnym jednak gronie odbiorców polskiej poezji. Osoby śledzące dzieje prozy siłą rzeczy natkną się bowiem na nazwisko poetyckiego zwycięzcy Gdyni.

Tomasz Bąk jest poniekąd artystycznym dzieckiem poetyckich nagród literackich i to na ich tle kształtował swój idiom. Dzięki nim zadebiutował wydaniem książkowym w prestiżowej poetyckiej oficynie (a w ramach pracy nad przygotowaniem publikacji zyskał szansę na wnikliwą redakcję i uwagi jurorów; Konkurs Poetycki im. Klemensa Janickiego), otrzymał kolejne zewnętrzne potwierdzenie wartości artystycznej (uzyskał wsparcie finansowe; Wrocławską Nagrodę Poetycką Silesius w kategorii debiut), został dostrzeżony przez gremium niezwiązane bezpośrednio z polskim środowiskiem poetyckim, a to pozwoliło oddalić możliwe zarzuty o koniunkturalną dykcję (nominacja do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej), został nagrodzony wysokim stypendium na dalszy rozwój (Poznańska Nagroda Literacka), a w końcu doceniony za całościowy koncept, który zrealizował się w *Bailoucie* (Nagroda Literacka Gdynia).

Jakie konsekwencje niesie z sobą konsekrowanie Bąka ostatnią, najważniejszą w dorobku poety nagrodą? Można postawić hipotezę, że gdyńskie wyróżnienie ma w przypadku poety również ciemne oblicze – petryfikujący charakter. Wydaje się, że to rodzaj przedwczesnej nagrody za całokształt twórczości, przyznanej może i za *Bailout*, ale z pamięcią nominowanej *Utylizacji* i wcześniejszej kariery. Interesująca jest więc odpowiedź na pytanie: czy Tomasz Bąk będzie w stanie napisać coś diametralnie innego niż to, co napisał do tej pory, coś, co nakarmi przesyconą już Bąkową obecnością machinę nagradzania poezji w Polsce? Czy konsekwentny przecież pomysł poety na własną twórczość nie ulega, całkiem naturalnie, wyczerpaniu? Skoro nie są dostępne ani kryteria nagradzania, ani laudacje, które mogłyby dać wgląd w ich kształt, do dyspozycji pozostaje jedynie ton kasandryczny. Może nadszedł czas na skondensowanie wiersza do małej formy, która przecież przewija się we wszystkich książkach Tomasza Bąka?



## Bibliografia


- 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, 2020: *Bailout*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Budnik Agnieszka, 2020: *Infrastruktura wartości. Nagrody literackie w Polsce po przełomie 1989 roku jako narzędzie wymiany kapitałów*. „Zarządzanie w Kulturze”, T. 21, z. 1, s. 39–50. <http://doi.org/10.4467/20843976ZK.20.004.12038>.
- Czapliński Przemysław, 2007: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński Przemysław, 2013: *Przedmowa. Gry w prestiż*. W: James F. English: *Ekonomia prestiżu*. Tłum. Przemysław Czapliński, Łukasz Zaremba. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 7–24.
- Czapliński Przemysław, 2020: *A gdyby nagród literackich nie było?* W: *Festiwal Fabuły. 17–21.11.2020 Poznań*. [Książka festiwalowa]. Centrum Kultury Zamek, Poznań, s. 68–76. [https://ckzamek.pl/media/files/FF\\_książka\\_2020.pdf](https://ckzamek.pl/media/files/FF_książka_2020.pdf) [dostęp: 10.10.2021].
- English James F., 2013: *Ekonomia prestiżu*. Tłum. Przemysław Czapliński, Łukasz Zaremba. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Gleń Adrian, 2012: *Do-prawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Hoffmann Krzysztof, Jaworski Marcin, 2011: *Wyimki z życia (literackiego)*. W: *Poznań poetów (1989–2010)*. Red. Piotr Śliwiński. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań, s. 216–217.
- Jankowicz Grzegorz, 2015: *Piękni wygrani. Wpływ nagród na strukturę pola literackiego*. W: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu*. Podręcznik. Red. Grzegorz Jankowicz, Piotr Marecki, Michał Sowiński. Korporacja Ha!art, Kraków, s. 113–155.
- Jaworski Marcin, 2019: *Moja i twoja apokalipsa*. „Tyle radości w jednym zdaniu wstępu” Tomasza Bąka. *Kultura u Podstaw*, 15.07.2019. <https://kulturaupodstaw.pl/moja-i-twoja-apokalipsa-tyle-radosci-w-jednym-zdaniu-wstępu-tomasza-baka-marcin-jaworski/> [dostęp: 10.01.2021].
- Kobelska Adela, 2009: *Co media masowe robią z nagrodą literacką? Nagroda Nike w odbiorze prasowym (1997–2005)*. „Przegląd Humanistyczny”, z. 3, s. 95–103.
- Nagroda Conrada*. <http://conradfestival.pl/p/19,nagroda-conrada> [dostęp: 21.02.2021].

- Poznań poetów. Konkurs Poetycki im. Klemensa Janickiego. [https://ckzamek.pl/media/files/Regulamin\\_Konkurs\\_Poetycki\\_im\\_ok.docx](https://ckzamek.pl/media/files/Regulamin_Konkurs_Poetycki_im_ok.docx) [dostęp: 10.01.2021].
- Poznańska Nagroda Literacka. Zasady zgłaszania i regulamin. <http://poznanskanagrodaliteracka.pl/zasady-zglaszania-i-regulamin/> [dostęp: 10.01.2021].
- Regulamin Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2021. <http://nagroda-szymborskiej.pl/o-nagrodzie/regulamin/> [dostęp: 10.01.2021].
- Regulamin Nagrody Literackiej Gdynia. <http://nagrodaliterackagdynia.pl/nagroda/regulamin/> [dostęp: 10.01.2021].
- Silesius. Wrocławska Nagroda Poetycka. Regulamin. <http://silesius.wroclaw.pl/regulamin/> [dostęp: 10.01.2021].
- Spahr Juliana, Young Stephanie, 2020: *On Poet and Prizes*. „ASAP Journal”, 11.11.2020. <http://asapjournal.com/on-poets-and-prizes-juliana-spahr-and-stephanie-young/> [dostęp: 10.01.2021].
- Śliwiński Piotr, 2012: *Cztery ryzyka i bankiet*. W: Idem: *Horror poeticus*. Biuro Literackie, Wrocław, s. 61–71.





**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 śródreńca,  
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, wiwiskacja 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 cytując 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 absurd 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 przykrywcę;  
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 Kaczmarski napisał, że to proces „odrynkowania polszczyzny, wywlekania z codziennej mowy odłamków języka kapitału czy Spektaklu” (Kaczmarski, 2018, s. 157). Wrocławski krytyk przeczył 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” (Kaczmarski, 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, ojcie 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 Alperovitz’a 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 drogic  
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.

**Varia**





## The Accursed Economy of Literature\*

**Abstract:** In this article, the author explains the connection between literature and economy on a philosophical level, especially in case of logic of exchange and concept of mimesis in novels. Basic tools for his arguments are derived from Georges Bataille's concept of Accursed Economy (from the essay "The Accursed Share"). The French philosopher argues that in our everyday reality we use logic imposed on us by capitalism, which means that the value of everything is measured by its utility and, at the same time, values of all things can easily be accumulated. Because of that blind belief something important is omitted – surplus, a particle which does not fit into the global system of exchange. In the author's opinion this phenomenon (and all its consequences) can be used to interpret the novel *Bartleby, the Scrivener* by Herman Melville, showing the main character's activities (or their lack) in different contexts. This interpretation also proves the usefulness of applying some tools and terms from the language of economics into literary studies.

**Keywords:** economy of literature, mimesis, Melville, Bataille

In *The Accursed Share*, Georges Bataille argues that any and all forms of economy – not only human economy, but ecosystems as a whole – are merely derivative from a much greater economy, which he calls solar economy. Solar radiation led to the origin of life on Earth. This, naturally, includes human activity and the rise of culture and civilisation. Admittedly, this planet would be an icy and empty space without light. That said, it is not so much solar energy that is crucial to life as life's ability to store and accumulate energy. The resulting energy surplus enables development and expansion. Growth would be impossible if energy was instantaneously expended to cover the current needs of living organisms or their systems. It is this excess energy that is at the very core of Bataille's investigations.

According to Bataille, solar economy, which predetermines all derivative forms of economy, is crucial to the understanding of human activity as a whole. Its defining feature is unilaterality: "solar radiation stands out as unilateral: it loses itself without

\* The research was funded by the National Science Centre based on decision no. UMO-2012/05/N/HS2/02691.

restraint and gains nothing in return” (1976, 10). While solar energy provides the Earth with unlimited resources, earthly economy, which is based on solar economy, cannot develop without end. Growth invariably comes to a halt, and when this happens, waste, or pointless expenditure, becomes a necessity. When an individual (or the whole system) “can no longer expend constant energy surplus into growth, excess continues, but energy rediscovers its primordial freedom. Life, which can no longer make a useful and constant investment of energy, begins to waste it.” (Bataille 1976, 12).

This succinct formula encapsulates the idea behind *The Accursed Share* – in a nutshell, growth must invariably be counterpoised by lavish waste. Without overly simplifying matters, anything that lives on Earth is a consequence of friction between the two opposing movements. In a style of his own, Bataille seeks to create a total theory with which to describe the system of relations in the world. Accordingly, his considerations on culture and civilisation are preceded by an extended discussion of wildlife. Bataille follows in the footsteps of Darwin when he argues that the process of evolution saw the emergence of ever so complex organisms. It followed a trajectory from primitive bacteria, which consumed energy almost without waste, to the tiger, which symbolises the extreme waste of energy.

As he sketches the principle underlying the world from the origin of life, Bataille goes against the grain of a universal dogma whereby expenditure for growth is the only way life could function on Earth. He points out that all previous reflections on general economy failed to examine waste as the key element of the system. This is because waste in the Western world is seen as something almost uniquely deplorable.

### **Everything is Surplus**

For Bataille, anything that exists is a form of energy surplus. The process of accumulation can take a variety of forms ranging from exuberant wildlife to extremely refined works of art (including literature and “textual activity” as a whole).<sup>1</sup> Since energy growth is constant, energy must necessarily find a release. Naturally, Bataille’s “accursed share” is the process of growth in reverse; it is energy that must be expended in an unproductive way. In other words, his aim is to “invert a customary point of view” whereby “the globe must lose what it cannot contain”

<sup>1</sup> In *L'économie à la mesure de l'univers*, which serves as an introduction to the French edition of *The Accursed Share*, Bataille emphasises the paradoxical nature (or, in his idiom, perversity) of his own pursuit, i.e., writing a treatise on waste in a book form, which is the very epitome of accumulation.

(Bataille 1976, 13). Forced to accumulate ever greater volumes of energy, the human plays a unique role in this system. Bataille argues that most of the activities that are customarily regarded as the quintessential features of humanity belong in the realm of loss and waste.

In *Preface*, Bataille writes: “I had to try in vain to make clear the notion of a ‘general economy’ in which the ‘expenditure’ (the ‘consumption’) of wealth, rather than production, was the primary object” (1988, 9). This conception seems to be particularly interesting in the context of this treatise in that it primarily describes various forms of cultural production, most notably literature: “Even what may be said of art, of literature, of poetry has an essential connection with the movement I study: that of excess energy, translated into the effervescence of life” (Bataille 1988, 10). Bataille’s approach to literature is intriguing inasmuch as it withdraws literature from the realm of purely aesthetic or existential reflection: text, however defined, ceases to perform its expressive or impressive functions; instead, it becomes one of the major elements in Bataille’s peculiar understanding of economy.

Each and every energy surplus must be put to use: either into the growth of the system or into its dissipation if growth is no longer possible and the system has reached its critical point (no “resources” or “space” available). According to Bataille, “the ground we live on is little other than a field of multiple destructions” (1988, 17). He argues that dissipation may take two forms: either commendable or catastrophic. The latter involves armed conflicts and bloodshed, which occur in cycles throughout the history of humankind. For energy is a destructive force when unexpended. That is why culture needs, as it were, safety valves: when faced with the war-or-waste alternative, one would obviously choose the latter. For Bataille, the construction of the Pyramids is the very epitome (if not the symbol) of such activity. These monuments had no immediate and useful purpose and yet they required an enormous expenditure of energy, which could perhaps serve other and more useful imperial purposes. It is no coincidence that Bataille chooses ancient Egypt as his illustrative example. The solar theme, which recurs throughout *The Accursed Share*, is deeply rooted in primitive solar cults that depict the Sun positively, as a hero and a giver. According to Bataille, it was not until Christianity and capitalism had blended into one that the cult of accumulation emerged and dissipation and excess were condemned as sinful. “In former times value was given to unproductive glory, whereas in our day it is measured in terms of production: Precedence is given to energy acquisition over energy expenditure” (1988, 29). In this light, all inherently romantic forms of protest against the world of bourgeois values (and as such capitalist values of accumulation) seem a safety exit.

Bataille addresses these values in the subsequent sections of his book.

This useful uselessness is at the very heart of Bataille's thinking; it also underlies my concept of the economy of literature terminology. It is an example of a stand against the dictates of usefulness – like an unbreakable grain getting into the smooth-running gears of accumulation and exchange. Its purpose is to salvage the irreducible remnant of meaning, which defines the literary essence of a text. What follows is that such a text is no longer a vessel in which to deposit meaning (or what the theory of communication calls messages).

Religion, a recurring theme in *The Accursed Share*, is depicted by Bataille as a forgotten metaphysical tradition which makes the world transcend the paradigm of usefulness and accumulation. This peculiar understanding of religion is best evidenced in the fact that it refuses to accept Protestantism as religion. For Protestantism, argues Bataille, has brought the ultimate departure from metaphysics and a shift towards the material logic of capitalist development.

Bataille makes several references to Max Weber's seminal treatise *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. The general premise of Weber's book, namely, that the rise of capitalism was particularly rapid in the Protestant form of life (in contrast to its Catholic manifestations), has attracted widespread criticism. However, his selected insights remain valid for the analysis of capitalist ideology and the symbolic field that paved the way for the development of capitalism, given the fact that capitalism thrived in a belt stretching from England to northern Italy. Weber's definition of capitalism is convergent with that of Bataille's: for the former, the drive for profit is something natural and present from the very rise of civilisation. Modern capitalism brings a significant correction to this picture. "Capitalism may even be identical with the restraint, or at least a rational tempering, of this irrational impulse" (Weber 2005, xxxi). For this reason, it perfectly intermeshed with the concept of Christian *askesis*, most notably in its Protestant form. With some simplification, this is not so much about self-mortification as about compliance with the extreme dictates of usefulness. These dictates are premised on the belief that the world was given to humankind by God for a particular purpose (and not for eternity) and that any and all types of activity must necessarily be subordinated to the concern for the multiplication of wealth. The condemnation of waste and opulence as sinful is naturally a reverse of such ideology. Weber also argues that *askesis* in its capitalist form quickly loses its religious pedigree and morphs into secular ideology, which is best epitomised by Benjamin Franklin's celebrated "sermon" on time as money: "He that kills a breeding-sow, destroys all her off-

spring to the thousandth generation. He that murders a crown, destroys all that it might have produced, even scores of pounds” (Franklin 1840, 15).

This digression about the enmeshment of capitalism with Protestantism is necessary for a better understanding of Bataille, who considers religion (or the return of metaphysics he was trying to instigate) to be something opposite. This is best expressed in his enthusiastic (and sometimes disturbing) depictions of Aztec religion and its spectacular offerings. “They were just as concerned about sacrificing as we are about working” (Bataille 1988, 46). This sacrificial economy permeated every sphere of life, including war, whose purpose was consumption rather than conquest. According to Bataille, this could shed a new light on the Aztec society as an anti-military one. The sacrificial ritual, which mediates the logic of excess with the order of usefulness, opens up its participants to the experience of excess while giving them a minimum degree of safety. The rituals described by Bataille are filled with absurd and unnecessary violence, which is nonetheless limited so as not to break loose into the whole of society. Purposeless and arbitrary, it is far from accidental. “Sacrifice is heat, in which the intimacy of those who make up the system of common works is rediscovered” (Bataille 1988, 46). That said, this system of activity has nothing to do with working or “enterprise”; it is chiefly concerned with preserving the commonality and, paradoxically, with salvation.

Arguably, we are now touching upon the most important paradox. For Bataille, the offering, that is, the destruction or consumption of those things that could serve a useful purpose is, at the same time, the only form of salvaging the offering. The sacrificed object thus becomes “the accursed share.” “The victim is a surplus taken from the mass of useful wealth. And he can only be withdrawn from it in order to be consumed profitlessly, and therefore utterly destroyed. Once chosen, he is the accursed share, destined for violent consumption. But the curse tears him away from the order of things; it gives him a recognizable figure, which now radiates intimacy, anguish, the profundity of living beings” (Bataille 1988, 59). In losing himself, the victim acquires himself. The excessive and pointless offering leads to the transfiguration of things, which are now consigned to a different economic order.

### **Potlatch**

For Bataille, the offering is very much akin to potlatch, namely, the ritual destruction of useful goods. This can be understood very broadly, since Aztec mass offerings from prisoners of war are also a form of potlatch. Potlatch is similar to the offering in



that it is quintessentially defined by its paradoxical impossibility. That is why Bataille errs on the side of caution here. In his view, many of our daily activities share certain traits with potlatch, e.g. sumptuous feasts, in which most of the food is wasted, or something more contemporary: formal functions and their expensive refreshments, which are neither tasty nor wholesome. However, such activities cannot be treated as a fully-fledged potlatch (and, as such, potlatch proper) because, ultimately, they are intended to be useful and profitable, e.g., they build the prestige of those who waste the goods by elevating their position as someone wealthy (or by expressing their aspirations to this position). Similarly, Bataille is reluctant to acknowledge the classical examples of potlatch, e.g. various festivals of waste observed by Native American tribes (often quoted by anthropologists and cultural scholars). In their own right, these may be intriguing cases of the perverse approach to the economy of the useful, but they are nonetheless different from “the accursed share” in that they use a slightly different language to build the social and symbolic capital of those who give a potlatch. “No one can both consume wealth and increase it” if they wish to break away from the economy of the useful (Bataille 1988, 74).

The fact remains, however, that potlatch (even if it is never fully possible, which makes it similar to the offering) is a practice of key importance to the economic system designed by Bataille. Its “meaning is in the fact that it withdraws wealth from productive consumption” (1988, 75). As such, potlatch contests “the order of things” and its logic. A refusal to participate is also a form of potlatch. Since both potlatch and the offering withdraw the offered or destroyed things from a particular economic system, a refusal to participate is a form of offering/potlatch made from oneself or one’s life. Bataille says that both a poor man who is impervious to worldly riches (this, however, cannot be linked to *askesis* motivated by religion; this type of *askesis* was discussed earlier, and it is the very opposite of the poor man’s attitude) and those who squander their potential epitomise in equal measure this paradoxical activity whereby one refuses to participate. Herman Melville’s *Bartleby, the scrivener*, is one of the greatest literary characters that are representative of this attitude. His “I’d prefer not to” proves to be the fullest realisation of the postulates presented in this article.

### **What Happened in Wall Street?**

Melville’s novella begins with a short introduction by the narrator, the owner of a law firm; he explains who copyists, the characters in his story, are. As suggested by the novella’s subtitle “A Story of Wall Street,” these people work in the very eye

of the capitalist storm. "I am one of those unambitious lawyers who [...] in the cool tranquillity of a snug retreat, do a snug business among rich men's bonds and mortgages and title-deeds" (Melville 2002, 4). People who perform daily and tedious work and render a smooth and reliable service to the big capital must have a peculiar mental constitution. Their poor ambition is one thing, but the narrator himself mentions prudence and method as his primary virtues, which earned him praise from his superiors. The law chambers in which copyists work are more akin to an ascetic hermitage. Located in the city centre, they are also utterly sequestered, which is intended to improve the focus and attention of the employees while safeguarding the place and making it impenetrable. This is best represented by the metaphorical description of an outside view from the office. "[...] My windows commanded an unobstructed view of a lofty brick wall, black by age and everlasting shade, which wall required no spy glass to bring out its lurking beauties [...]" (Melville 2002, 5).

The law chambers work as an isolated system. Therefore, it is vital to keep their inner equilibrium. Before the advent of *Bartleby*, the narrator had two copyists in employment and one office-boy called Ginger Nut, who entertained a much lower station in the hierarchy of the workplace. Apart from cleaning, his role was to serve the other two men and bring them cakes (hence his nickname). This indulgent tone and extremely limited competences are quite self-explanatory. However, there could be more complex reasons behind this particular system. In symbolic terms, the boy acts as a liaison between the chambers and the outside world. As a runner, or "office-boy," he has nothing, in fact, to do with the inner workings of his workplace. He is out of the picture when it comes to preserving the dynamic equilibrium of the office. This equilibrium is vital for its functioning.

The caricature symmetry between Turkey and Nippers (thus are nicknamed the other two men) is a case in point. These two peculiar characters, who are a combination of temperament (an internal trait) and chronic indigestion (an external trait), complement each other like day and night in a closed twenty-four-hour cycle. Nippers has his displays of nervousity in the morning, but he finally calms down around noon. Conversely, Turkey becomes increasingly anxious as the day wears on. "Their fits relieved each other like guards. When Nippers' was on, Turkey's was off; and vice versa. This was a good natural arrangement under the circumstances" (Melville 2002, 8).

A watershed, or a departure from this smooth-running and efficacious (and also self-regulating) ecosystem, comes with the advent of *Bartleby*, a new and inscrutable employee. Right from the outset, he is offered a workstation of his own. With no space available in the copyists' room, he is given a desk in his superior's

office. That said, the desk is separated from the rest of the room by a partition: Bartleby remains unseen, but verbal communication continues.

He passes his first days and weeks on the job working extremely hard. He also shows much determination in his painstaking drafting and copying of documents. However, the way he works proves to be disturbing to his superior: "I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically" (Melville 2002, 10). Thus, the first dissonance occurs even before Bartleby utters his celebrated "I would prefer not to." He causes a disruption to the system with the very way he works, which leaves little to be desired from the pragmatic point of view. That said, the unwritten law of the chambers stipulates that sacrifice and diligence must be counterpoised by enthusiasm and cheerfulness. Interestingly, the same rule applies to the contemporary corporate workplace.

Only a moment later, the newly employed scrivener uses his ultimate weapon: he utters "I would prefer not to," which is said neither as a denial nor negation, but as a refusal to participate, a rejection of communication (or even its destruction). Yet, before I move on to the linguistic and economic implications of his gesture, let us follow the story of Bartleby to the very end. On the first hearing "I would prefer not to," Bartleby's superior is mostly surprised. "This is very strange, thought I. What had one best do?" (Melville 2002, 10). Naturally, one could easily furnish a realistic reading of this parable whereby no response other than the immediate dismissal of the recalcitrant employee is possible. However, as suggested above, *Bartleby, the Scrivener* is not a sociological case study of the clerks working in New York, but rather a parable on the modern system of symbolic economy, most notably in the context of language. The fact that Melville's short novel is set in Wall Street demonstrates that his intuitions were very much similar to those of Bataille, who offered a general view on economy and also described its particular variants, e.g., the economy of communication and that of cash flow, as convergent to some degree.

"'Why do you refuse?' 'I would prefer not to.'" (Melville 2002, 12). This brief exchange encapsulates the principal issue described in the novel. The same issue is central to my interpretation. "But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but in a wonderful manner touched and disconcerted me. I began to reason with him" (Melville 2002, 12). Bartleby is both irritating and intriguing; he cannot be simply shrugged off as something unimportant. His presence is irreducible precisely because he does nothing and because he neither agrees nor disagrees with his superior. In the subsequent sections of the story,

Bartleby becomes “a perpetual sentry in the corner” (Melville 2002, 13). He ceases to perform any and all life activities, even the most basic ones. He feeds on ginger cakes only (he eats no meat or vegetables). To some extent, as is rightly pointed out by the narrator, he accepts a condiment rather than real food; he eats something superfluous, a supplement, as it were, which imparts flavour but is not very nutritious in itself. The issue escalates when Bartleby, who already lives in the chambers and has a separate set of keys to the office, locks himself from the inside and leaves the key in the lock. In so doing, he prevents others from entering; he becomes a porter who decides whom to grant and whom to deny access to the office. The principal responds to this mounting disruption in his workplace with a tremendous amount of patience and empathy. He is so patient and understanding that it may actually provoke some second thoughts as to his motivations. His being indulgent, an interpretation which almost immediately springs to mind, is only one possible reading. His visibly nervous response may also hint at something more. He seeks to rationalise Bartleby’s behaviour, as he cannot afford to let Bartleby’s antics become a fully accepted stance. “Charity often operates as a vastly wise and prudent principle – a great safeguard to its possessor,” (Melville 2002, 25) says the narrator. This is the key issue at stake: charity which he strives to show to his employee, even when the latter stops working at all, is primarily there to banish the thought that Bartleby may not be a poor disadvantaged loser and his actions are intended to achieve an entirely different goal.

When the situation with Bartleby becomes totally unbearable, the owner of the law chambers decides to kick him out. Bartleby, who in fact has completed no task whatsoever, receives his due payment. His superior even offers him a large tip as compensation. The copyist refuses to accept the money and continues his inactivity. His obstinacy makes the entire office move premises, the official reason being to move closer to the City Hall. As a result, Bartleby gains the upper hand in this complicated skirmish. Armed with weapons such as charity and rationalisation, the system epitomised by the law chambers is forced to retreat. Nevertheless, Bartleby loses the war when he eventually finds employment at the Dead Letter Office, the only place in the world where his refusal to communicate turns into his asset. His task there is to annihilate the words of others which for some reason could not reach their recipients. The narrator describes Bartleby’s new engagement with the following words which also happen to conclude the entire story: “On errands of life, these letters speed to death. Ah Bartleby! Ah humanity!” (Melville 2002, 34). Thus, even those who choose radical resistance and refuse to act in any way whatsoever will find their place in the system.

What is Bartleby's strategy and why is it relevant to my examination of Bataille's economy? Melville's scrivener embodies resistance against Bataille's economy of total exchange. His act of transgression is targeted against a world utterly subordinated to the logic of exchange and accumulation. The world that Bartleby enters lies at the very core of global economy, at the very heart of capitalism. The task of the employees in this system is to enable its smooth and reliable operations. The scrivener is entrusted with the task of copying documents without any deviation or interference on his part, the least of which can have negative consequences. The tiniest of errors becomes a spanner thrown in the fast-running gears of general economy. As such, it is immediately detected and removed, and the culprit is denied the right to continue his activity. Bartleby's strategy is far more cogent and sinister. He makes no effort to fight the system; instead, he remains radical in his doing nothing, as a result of which he can stay inside. In so doing, he commits a dangerous transgression.

He also uses language as his primary weapon. This strategy is particularly relevant to my investigations. Deleuze argues that Bartleby's celebrated formula, namely, "I would prefer not to," is agrammatical (1997, 68). Grammatically correct yet unusual, it stands as the limit of possible linguistic expression. "Murmured in a soft, flat, and patient voice, it attains to the irremissible, by forming an inarticulate block, a single breath" (1997, 68). Bartleby repeats the phrase many times in many contexts, but he never changes its form. Deleuze suggests that the formula burgeons and proliferates – it heralds the arrival of the unimaginable or unrepresentable, "as if he had said every thing and exhausted language at the same time" (1977, 70). With each and every recurrence of the phrase, the office slowly seeps into madness, which affects everyone but Bartleby, who continues to be immovable, as if he were in the very eye of the storm of his own making.

As demonstrated by Deleuze, at some point, the formula starts to involve the very act of copying. "All particularity, all reference is abolished. The formula annihilates 'copying,' the only reference in relation to which something might or might not be preferred" (Deleuze 1997, 71). Bartleby uses language, which he also ravages, to infect the whole reality around him with nothingness. Deleuze goes so far as to say that Bartleby's goal is to destroy the English language: to penetrate its foreignness and bring it to the surface. Bartleby's arrival marks the advent of the foreign and the unintelligible. This is also precisely why his superior goes to great lengths to talk him over and drown him out. Bartleby's task is being accomplished at an interface of language and economy. He seeks to destroy language by renouncing exchange; he refuses to accept his salary (which he has not even earned) and to

participate in the copying activity, which keeps the office going. Bartleby announces the long silence, says Deleuze (see: 1997, 73). Unbearable, this silence belongs to the same category as Bataille's sacrificial offering, as it breaks away with the logic of accumulation and growth.

Bartleby, the scrivener, is a copyist inasmuch as he copies other copyists: he purports to be only a small cog in the machine, but he, in fact, fails to be one, which may lead to a noticeable and perceptible failure or stoppage of the system. According to Deleuze, he severs language from all reference: "It implies that Bartleby stop copying, that is, that he stop reproducing words; it hollows out a zone of indetermination that renders words indistinguishable, that creates a vacuum within language [language]" (1977, 73). This state of hollowness resembles Bataille's act of sacrificial offering (or the act of restoring metaphysics), which also severs the ties between reality and language: it carves out a breach where things could finally be seen for what they are, insofar as there is language that makes their perception possible (the same paradox).

Naturally, Bartleby is not the only literary protagonist who violates language. Literary works abound in similar characters who remain doggedly silent and, in so doing, destabilise reality.<sup>2</sup> Melville's novella is unique in that it brings a radical nihilist to the realm of economy. This, however, is not intended to create a vivid setting only. The narrative harnesses the mechanisms of economy for the purpose of annihilating language. Such an act has also its positive dimension. In general terms, it is expressive of a modernist dream where the veil has finally dropped and the view of the other side or the immediate experience of reality is made possible. In other words, *Bartleby, the Scrivener* is a literary attempt at creating a new and paradoxical model of the economy of representation. As such, this model is also impossible to achieve. In these circumstances, Bartleby becomes an agent of language, who annihilates the very medium he uses and makes boreholes in the semiotic crust deposited around reality. In a metaphorical language of his own, Deleuze calls it a shift from the model of reference to the model of preference. For Bartleby's formula harnesses speech acts that refer neither to themselves (self-referential) nor to reality (referential). This marks a departure from dualism, which could be described with a number of oppositions such as poetry vs. prose (Leśmian, Mallarmé), poetic function vs. cognitive function (Jakobson), myth vs. reality (Schulz), etc. In other words, what we are dealing

<sup>2</sup> Enrique Vila-Matas offers a spectacular litany of these characters in his *Bartleby & Co.*, where he tracks down many different bartlebys (the lowercase intended). See: Vila-Matas 2000.

here with is the economy of gift-giving in reverse, i.e. inverted excess which breaks away from the logic of exchange and permanent equivalence not so much with ecstatic and purposeless gift-giving (Barthes's "I love you") as with the voiding of reality of meaning or piercing a black hole in it. This black hole becomes an impossible promise of insight, a kind of gate leading to the other side (Kafka).

Bataille's eccentric theory of total economy, which stages a permanent conflict between the powers of accumulation and the powers of waste, may offer intriguing applications to the study of literature. On the one hand, it allows the placing of a text in a broader economic context. On the other, it shows that any and all symbolic activity can be described in economic terms. Melville's novella is driven by the same kind of tension that is at the very heart of Bataille's theory, which, in turn, is an attempt at developing a new model of the economy of representation – a model which goes against the grain of established tradition. It is important to note that it does so both at the narrative and the linguistic and stylistic levels. As such, *Bartleby, the Scrivener* is a perfect example of the benefits offered by the merging of these two languages, where new conceptual frameworks develop and many things can be examined from a new and different angle.


### **Bibliography**

- Bataille, Georges. 1976. *Oeuvres complètes*. Tome VII: *La Part maudite. L'économie à la mesure de l'univers. La limite de l'utile (fragments). Théorie de la religion. Conférences 1947–1948. Annexes*. Paris: Gallimard.
- Bataille, Georges. 1988. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. Translated from French by Robert Hurley. New York: Zone.
- Deleuze, Gilles. 1997. "Bartleby; or, The Formula." In *Essays Critical and Clinical*, 68–90. Translated from French by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London: Verso.
- Franklin, Benjamin. 1840. "Necessary Hints to Those That Would Be Rich." In *The Works of Benjamin Franklin*. Vol. 2, edited by Jared Sparks. Boston: Hilliard, Grey, and Company.
- Melville, Herman. 2002. "Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street." In *Melville's Short Novels: Authoritative Texts, Contexts, Criticism*, selected and edited by Dan McCall, 3–34. New York; London: W. W. Norton & Company.
- Vila-Matas, Enrique. 2000. *Bartleby & Co*. Translated from Spanish by Jonathan Dunne. London: New Directions.
- Weber, Max, 2005. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Translated from German by Talcott Parsons. London: Routledge.



**Tomasz Kamusella**

UNIVERSITY OF ST ANDREWS

 <https://orcid.org/0000-0003-3484-8352>

## Yiddish, or Jewish German?

### The Holocaust, the Goethe-Institut, and Germany's Neglected Obligation to Peace and the Common European Cultural Heritage

Ідыш, або габрэйскі нямецкі?<sup>1</sup>

Халакост, Інстытут імя Гётэ, і занядбанае абавязацельства  
Германіі да міру і агульнай эўрапейскай культурнай спадчыны

**Abstract:** The vast majority of Holocaust victims and survivors were Ashkenazim. Their main language was Yiddish. Yiddish is very close to German, the main difference being that the former is written in Hebrew letters, while the latter in Latin ones. Postwar Europe's moral foundation is Holocaust remembrance. But this remembrance to be effective, it must be active in the absence of Holocaust survivors. A way to ensure that could be the novel school and university subject of Yiddish for reading purposes. As a result, researchers and interested Europeans would start reading documents and books in Yiddish again. Germany's premiere cultural organization, Goethe-Institut, is uniquely well-placed and morally obligated to facilitate the relaunch, popularization and cultivation of the skill to read Yiddish-language sources and publications for both the sake of research and for pleasure.

**Keywords:** Europe, Goethe-Institut, Holocaust remembrance, *Katastrofe*, Yiddish

**Рэзюмэ:** Пераважная большасць ахвяр і тых, хто выжыў, былі ашкеназі. Іх асноўнай мовай быў ідыш. Ідыш вельмі блізкі да нямецкай мовы, галоўнае адрозненне заключаецца ў тым, што першая напісана іўрытскімі літарамі, а другая – лацінскімі. Маральны падмурак пасляваеннай Еўропы – памяць пра Халакост. Але гэта памяць для таго, каб быць эфектыўнай, яна павінна быць актыўнай у адсутнасць тых, хто перажыў Халакост. Спосаб гарантаваць гэта можа быць новы школьны і ўніверсітэцкі предмет ідыш для чытання. У выніку даследчыкі і зацікаўленыя эўрапейцы зноў пачнуць чытаць дакументы і кнігі на ідыш. Прэм'ерная культурная арганізацыя Германіі, Інстытут імя Гётэ, мае унікальнае становішча і маральна абавязана садзейнічаць перазапуску, папулярызацыі і развіццю навыку чытання крыніц і публікацый на ідыш як для даследаванняў, так і для задавальнення.

**Ключавыя словы:** ідыш, Інстытут імя Гётэ, Катастрофа, памяць пра Халакост, Эўропа

<sup>1</sup> The author chooses to include an abstract in Belarusian to express solidarity with the prodemocracy protesters in Belarus, 2020–21.



## Introduction<sup>2</sup>

After World War II, the Holocaust and its remembrance became the foundation of renewed political and civic morality in postwar Europe and across the West, as epitomized by the heartfelt pleas: “Never again” and “Lest we forget.” Until recently, voices of quite numerous Holocaust survivors used to function as a corrective for discrediting any political statement or project that veered too closely to the no-go danger zone of fascism, nazism, populism, authoritarianism, racism, institutionalized discrimination, or totalitarianism. However, now, seven and a half decades after the war, last survivors will depart soon. We will be left alone with their all-important legacy. If we do not take this never-ending obligation seriously, merely rhetorical repeats of pledges and ritualized commemorations will not make Europe immune to another genocide, ethnic cleansing or totalitarianism. Holocaust survivors’ legacy will be squandered. It is us – Europeans – who consciously and painstakingly must act upon and cultivate this legacy, if we wish to continue employing it for shielding us and future generations from another descent into darkness. Paying passive respects to the Holocaust is not an option. It will not do. The new, eleventh, commandment for the time without Holocaust survivors is “Thou shalt not be indifferent” (Turski 2020).

This essay takes up the challenge of this moral and very existential dilemma. One of the curious moral blind spots in present-day Europe is the ossified collocation “Judeo-Christian values,” which is invoked time and again as the spring fount of Europe’s civilization and culture (Kamusella 2020). Yet, neither the Hebrew script, nor a single Jewish language is taught and employed as a matter of course in Europe’s schools or universities. Scandalously, nowadays, not a single Jewish language enjoys official status in the European Union, or any European country. The “Judeo” leg of the continent’s supposedly “Judeo-Christian” values is observed in breach and remains bereft of any practical meaning. Even more tragically for our burden of active Holocaust remembrance, the German-cum-European Genocide of Jews is studied mostly through sources written in German and other European languages, such as Czech, Dutch, French, Polish, Russian, Slovak or Ukrainian. But German is the language of the (main) perpetrators, while the other ones are languages of bystanders-cum-facilitators-cum-beneficiaries (Gross 2018, 901).

What about the Jewish language(s) of Holocaust victims and survivors? In the vast majority of cases it was Yiddish. A vast

<sup>2</sup> I thank Anna Kałuza for welcoming this essay to *Śląskie Studia Polonistyczne*, my two peer reviewers for their corrections and suggestions for improvement, and Tomasz Kalaga for smoothing the rough edges of my prose. Obviously, I am responsible for any remaining infelicities.

galaxy of Yiddish-language books, periodicals, newspapers and other types of publications has been neglected and let go to waste in Europe. Fortunately, in the United States, the National Yiddish Book Center (Amherst MA) saved most of this endangered heritage at the very last moment, during the 1980s and 1990s (Lansky 2004). Several European archives and research institutes also preserved some Yiddish-language handwritten and book collections of import (cf. Jewish Historical Institute, n.d.). Hence, one way of active Holocaust remembrance could be to develop the school and university subject of Yiddish for reading purposes. Obviously, it is the responsibility of all Europeans. Yet, Germany's premiere cultural institution, namely, the Goethe-Institut, is uniquely well-placed and morally obligated to facilitate the relaunch, popularization and cultivation of the skill to read Yiddish-language sources and publications, both for the sake of research and for pleasure.

### **From Ethnic Cleansing to Embracement**

In 1492, the Emirate of Granada (إمارة غرناطة, *Imārat Ġarnāṭah*) fell into the hands of crusaders. After over seven centuries, the history of multicultural Muslim Iberia came to an end. The success of the Christian Reconquista was followed by the flight and subsequent expulsions of remaining Muslims and Jews. The Christian kingdoms of Portugal and Spain were to become "pure" in their faith, that is, homogenously Catholic. Even those Muslims and Jews who had converted to Christianity, so-called "New Christians," were not safe. Expulsions of Moriscos ("Moors") and Conversos ("Converts") – or descendants of Muslim and Jewish converts, respectively – recurred through the early seventeenth century. Most Jewish expellees went to North Africa and the Levant, where they were warmly welcomed by rulers of Morocco and the Ottoman Empire. The Sephardim community, as they came to be known, have retained to this day their Romance tongue of Spanyol ("Jewish Spanish"), or *Judeoespañol* in Spanish and ג'ודיאו-איספאניול, *djudeo-espanyol*, in Spanyol itself. The Sephardic community (יהדות ספרד, *Yahadut Sefarad*) of about 2.3 million constitutes one-sixth of all the Jews. Nowadays, most Sephardim (1.4 million) live in Israel, but sizeable communities of 400,000 and 300,000 members thrive in France and the United States, respectively (eSefarad, n.d.).

After more than half a millennium, Lisbon and Madrid finally had a change of heart. The Portuguese and Spanish states expressed their sincere regret at what had happened, and extended heartfelt apologies to Sephardim (but, *not* to Muslims of Iberian-Andalusian origin). Furthermore, in atonement for this crime of ethnic cleansing, in 2015, these two governments offered an easy-

track to Portuguese and Spanish citizenship for the descendants of the Jewish expellees (Consulate of Spain in Los Angeles, n.d.; BBC News 2015). All Sephardim are welcome to apply. Madrid even rolled back by two years the cut-off deadline for applications, from 2019 to 2021 (Jewish News 2020). Over 30,000 Sephardim applied for Portuguese citizenship (Grimley 2019), and as many as 130,000 for Spanish citizenship (Jones 2019).

However, recently, the Spanish authorities came to a conclusion that a mere offer of citizenship is too little too late. That passive acceptance is a faulty sort of tolerance. Instead, the ball is still in Spain's court to prove that the country and its inhabitants truly embrace their Sephardic co-citizens, including their culture and history. In order to ameliorate this deficiency, in 2020, the Instituto Cervantes established a branch in Thessaloniki (Salonika), Greece (Instituto Cervantes 2020). Until the Holocaust (or more correctly, Shoah, that is, שואה *šō'āh*, "catastrophe" in Hebrew), this was the world's largest Sephardic city. At 60,000 Jewish inhabitants used to constitute the plurality of Thessaloniki's population in 1940. Today, the community of a mere 1,200 Sephardim remains in Greece's second largest city. Madrid founded the Instituto Cervantes in 1991 for the sake of promoting Spanish language and culture around the world. Now, this institute's Thessaloniki branch is tasked, first of all, with preserving and teaching Spanyol, alongside the cultivation of Sephardic heritage. However, the teaching and propagation of Spanyol among non-Jewish Greeks is also high on the agenda (Jones 2020).

### **Yiddishland**

Ashkenazic Jews (אשכנזים, *Ashkenazim* in Yiddish, or יהודי אשכנזי, *Y'hudey Ashkenaz* in Hebrew) add up to four-sixths of all the world's Jews, that is, around 10 million. Nowadays, half of them live in the United States, a quarter in Israel, while in Europe the largest Ashkenazic communities (in excess of 200,000 members) reside in Britain, Germany and France (DellaPergola 2019). From the Middle Ages to the Shoah, they used to create a vibrant and multicultural European civilization in the midst of the continent. In the wake of the Black Death, often blamed on Jews, Western Europe's monarchies sought political and transcendental safety in Christian confessional homogeneity. As a result, during the fourteenth and fifteenth centuries Ashkenazim were expelled from England, France, or the Holy Roman Empire. They found safe haven in Central Europe's polyconfessional and multiethnic realms of Poland-Lithuania and Hungary. The ready acceptance of Jews in Central Europe, sharply contrasted with their repeated expulsions from Iberia, and thus earned Poland-Lithuania the Jewish sobriquet of פּוֹלין, *Polin*. It may be interpreted as a sup-

posed message from God that reads פה קו “here” לין lin “[you should] dwell” or “rest [here].”

Askenazim’s intensely literate civilization extended from what today is Estonia in the north to Romania in the south, and from the Czech Republic in the west to Ukraine in the east. Due to the civilization’s language of Yiddish, this invisible continent of Ashkenazic culture is now often referred to as יידישלאַנד, Yiddishland. The core of Yiddishland was located in present-day Lithuania, Belarus, central and eastern Poland, eastern Slovakia, western Ukraine, eastern Hungary, northern Romania and Moldova (cf. *Der Verbreitung* 1881; Lemée 2018). Ashkenazim constituted pluralities and even majorities of the inhabitants of towns and cities in this core area. Unfortunately, during the Great War, the bloodiest – or eastern – front between the Central Powers and the Russian Empire cut through Yiddishland. Subsequently, the largely porous imperial frontiers that had separated Ashkenazic communities were replaced with more numerous and jealously guarded frontiers of nation-states in quest for ethnolinguistic “purity.” Yiddishland became radically fragmented. In the course of the two brief interwar decades, Ashkenazim found themselves caught between the rock of Central Europe’s increasingly authoritarian nationalisms and the hard place of Soviet totalitarianism. Finally, in the hellish fires of World War II, totalitarian Germany and its allies from across occupied Europe perpetrated the greatest of crimes, the planned Genocides of Jews and Roma (Open Society Foundations 2019; Mémorial de la Shoah, n.d.).

At seven to eight million, the population of Europe’s Ashkenazim in the mid-1930s was equal to that of the Netherlands (Council of Europe 1971, 3). However, the Yiddish culture with its centers in New York, Warsaw, Wilno (Vilnius), Budapest, Miensk, Kyiv, Moscow, or Leningrad (St Petersburg) was definitely more worldly and sophisticated than its Dutch counterpart. Yiddish publishers, newspapers, music record producers, theaters, film producers, schools, sports and culture organizations, political parties, research institutes, radio stations, or music halls created, modernized and constantly reshaped Yiddishland and its culture. All the European classics – Austen, Cervantes, Dante, Dostoevsky, Flaubert, Goethe, Mickiewicz, Pushkin, Shakespeare, or Zola – were steadily translated into Yiddish. In turn, the modern classics of Yiddish literature – be it Sholem Aleichem (Rabinovich), Asch, Bergelson, Der Nister (Kahanovich), Katzenelson, Kreitman, Kulbak, Molodowsky, Peretz, Sforim (Abramovich), Singer, or Sutzkever – were translated into English, German, French, or Russian. Unlike a typical reader of Dutch, Italian or Polish books, their Yiddish counterpart juggled at least two, and, more often than not, even three, four or five languages at the same time. In their customary polyglotism, Yiddish-language readers and in-

tellecuals were more European than the majority of non-Jewish Europeans, typically enclosed in the monolingual compartment of their language and culture.

### **From Genocide to Rhetoric**

The Shoah cost six million Jews their lives. In their majority, the victims were Ashkenazim. After World War II no survivors were expected or wanted by their Christian neighbors. Jewish survivors' former home towns and non-Jewish neighbors turned a cold back to them, or even chased away returning Jews, or murdered them in pogroms. Nothing doing. The victorious Allies pretended not to see. They had more pressing issues to attend to than Auschwitz or Buchenwald. The unfolding of the Cold War overshadowed the Shoah. This East-West confrontation somehow "justified" the freeing of leading nazis from prisons and co-opting them in the administration, industry and education of West Germany, Austria, or East Germany. Anti-Semitic campaigns suppressed any remaining vestiges of Jewish life across the Soviet bloc and sent remaining survivors into exile. Shoah survivors were hounded out from Europe, so that their presence would not keep reminding self-righteous Christian perpetrators and bystanders about their *magnum crimen* (great crime). So that Christian Europeans would not need to face any pangs of conscience and could become safely reassured in their self-declared Europeaness of "high culture," "civilizedness," and "haute culture." The two most obvious choices of emigration for unwilling Jewish expellees and refugees from Europe's Yiddishland were either Israel (founded in 1948), or the United States (cf. Miller 1986; Miller 2019).

Who today remembers that in Yiddish the Shoah is referred to as קאַטאַסטרױפּע or *Katastrofe* (Catastrophe)? Hence, to the majority of survivors (alongside historians who emerged from their ranks) it was the *Katastrofe*, not Shoah (Smith 2019). It was the Yiddish-speaking and writing Ashkenazic historian Mark Dworzecki, who in 1959 established the world's first-ever Chair in *Katastrofe* Studies at Bar-Ilan University, near Tel Aviv (Cohen 2015). The nazi Genocide of Jews, and the anti-Semitic expulsions of survivors after the war destroyed Yiddishland, its culture and language. Yet, no European statesman, high-ranking hierarch of any Christian Church, or writer of all-European stature cared to express, or at least feign, any surprise or a deep regret. The finality of the made-in-Germany *Endlösung* (final solution) of the "Jewish problem" seemed to suit all non-Jewish Europeans. The future-oriented Israel was not interested in the *Katastrofe*, either; while its voice in the international arena did not really count until the Eichmann Trial in the early 1960s (United States Holocaust

Memorial Museum, n.d.). A timid revival of Yiddish language and culture in communist Poland was cut short in 1968, when the Jewish cultural institutions and schools were closed down, and most of the remaining Jews were repressed and expelled from the country (Sieradzka 2018). Sadly, in Israel, ideologically wed to the Zionist ideal of Jewish monolingualism in Hebrew, there was no place for Yiddish, either (Kafri 2019). (As late as 1983, Yiddish began to be taught in this country at Bar-Ilan University [Department of Literature of Jewish People, n.d.].) America alone offered a safe haven for Yiddish language and culture, but no active support that would prevent the rapid decline in the use of this language. If two-thirds of the Dutch were exterminated, and entire Dutch language and culture were destroyed in such a wholesale manner in the span of a mere four to five years, would Europe and the world remain so unmoved by such an event, so deafeningly silent? I doubt it. I believe that an avalanche of protests and condemnations would not cease, because genocide of a Christian people in the midst of Europe would be an altogether different matter. It would be radically different from the genocide of the Jews in the center of the civilized continent of Europe, wouldn't it? Let us face this reality of badly concealed hypocrisy and double standards.

Unlike Portugal or Spain, reunited Germany had to be shamed in order to face up to its responsibilities entailed by the *Katastrofe* (Whitehouse 2019), including the provision of German citizenship for repressed German Jews and their descendants (Connolly 2019). Unfortunately, to this day, Berlin has not considered extending an offer of German citizenship to all Jews and their descendants repressed and exterminated on Berlin's orders across Germany-occupied Europe. However, during the last three decades that followed the end of communism and the fall of the Berlin Wall, it at least has appeared that Germany has become an increasingly welcoming country for Jewish immigrants, students or professionals. The Berlin Jewish community grew rapidly to 30,000 (Strack 2018). However, the steady rise of anti-Semitic sentiments in Germany and across Europe since 2015 (Riegert 2019) reversed this growth (Goldberg 2015). The 2019 synagogue shooting in Halle was a wake-up call (DW 2020). Europe's sole sizable Jewish community not directly touched by the *Katastrofe* is located in Britain. But anti-Semitism is definitely on the rise also in this country (Elgot, Stewart, and O'Carroll 2020).

In 2019, Europe's currently most respected statesperson, the German Chancellor Angela Merkel, decided to oppose this widespread increase in anti-Semitism, intolerance and xenophobia. She went on a highly symbolic visit to Auschwitz (Strack 2019) and gave a heartfelt speech:

Auschwitz. This name stands for the millions of European Jews who were murdered, for the betrayal of all civilised values that was the Shoah. [...] Remembering the crimes, naming the perpetrators and commemorating the victims in dignity is an unending responsibility. It is non-negotiable, and it belongs inseparably to our country [Germany]. [...] [W]e need to state this more clearly: we will not tolerate anti-Semitism. Everyone must be able to feel safe and at home in Germany, in Europe. [...] We, all of us bear responsibility. And that responsibility includes remembrance. We must never forget. No line can ever be drawn under this past, nor can it ever be downplayed. [...] We remember the six million murdered Jews and here in particular the around one million Jews who were murdered in Auschwitz-Birkenau. [...] I bow my head before these individuals. I bow my head before the victims of the Shoah. I bow my head before their families. (Merkel 2019)

But remembering, commemorating, and bowing one's head before the victims' families is not enough. It is just words, words, words. Uprooting anti-Semitism is a more promising attitude of relevance for the present and future of Germany and Europe.

### **What is Missing?**

Commonly, Yiddish is treated as a dead language, though Hassidic communities across the world use it as the language of their everyday communication. So, at least 700,000 people speak Yiddish each day, half of them in Israel and the other half in the United States, with some noticeable communities in Britain or Belgium (Wodziński and Spallek 2019, 212–213). In 1997, the Steven Spielberg Yiddish Library was launched, and at present offers 12,000 digitized Yiddish-language publications (Digital Yiddish Library, n.d.). Across Central and Eastern Europe various libraries and research institutions offer digitized Yiddish-language press titles and archival documents, including the monumental Ringelblum Archive of the Warsaw Ghetto (Żydowski Instytut Historyczny, n.d.). Yet, more often than not, scholars specializing in the Holocaust Studies, World War II, Central and Eastern European history, or even the Jewish Studies have no working command of Yiddish.

To most this curious and rarely pondered fact does not appear shocking, given that Europe's Jews are still treated as though they were a colonial people that do not properly belong to the continent of Europe and its civilization. Studying the history of colonized peoples solely through the lens of the colonizers' languages is still a sad norm. Hence, a typical student of US history

does not know Navajo, or a student of the Rwandan Genocide is unable to read Kinyarwanda. In Europe such a blasé attitude can be observed only with regard to Roma and Jewish history. On the contrary, it would be unthinkable for a scholar specializing in the Netherlands or Italy *not* to have a working command of Dutch and Italian, respectively. No peer would treat them seriously, and they could not count on any university or research positions in these fields.

The sole European country that treats Yiddish language and culture seriously is Sweden (cf. Sveriges Jiddischförbund, n.d.). Traditionally, Sweden was never part of Yiddishland. But during and after World War II, many Jews and *Katastrofe* survivors found safe haven in this country. Likewise, numerous expellees from communist Poland's renewed postwar Yiddishland decided to leave for Sweden in 1968, instead of America or Israel, which appeared to them too un-European and foreign (Andersz and Górnio 2018). Since 1976, activities of Sweden's Yiddish-speakers have been coordinated by the Sveriges Jiddischförbund (League for Yiddish in Sweden) (Yiddish Sources, n.d.). On this basis, in 1999, Stockholm took the decision to recognize Yiddish as one of this country's minority languages (alongside Finnish, Meänkieli, Romani and the three Saami languages) (Yudelson 2019). Under the Council of Europe's European Charter for Regional or Minority Languages, apart from Sweden, six other countries recognize Yiddish as a minority language. Poland, Romania, Slovakia and Ukraine used to be the original home of Yiddishland, which is not the case of Bosnia, Finland and the Netherlands (Council of Europe 2020).

Nowadays Sweden is Europe's (and actually, the world's) sole country where Yiddish-language institutions, services and resources are readily available, constantly developed and supported by the state. Many Swedish institutions offer information to users in Yiddish, including the country's National Library (National Library of Sweden, n.d.). Non-Yiddish-speaking parents may request lessons of Yiddish for their children attending public schools on the basis that it is one of the country's *arvspråken* (heritage languages) (Schwarz 2018). The positive and proactive environment has led to a small publishing boom in Yiddish children books (Ingall 2019), and in the production of Yiddish music videos, especially to facilitate the learning of this language (Kotzik 2017). Out of Sweden's 25,000 Jews, around a fifth can at least understand Yiddish (Kopjick 2012). Perhaps 2,000 of them speak and write this language actively, which may be a good basis for a revival of cultural Yiddishland in today's Europe (El-Roeiy 2015).



## Germany's and Europe's Obligation

The aforementioned Instituto Cervantes is at the forefront of the preservation and development of Spanyol, or Jewish Spanish. Sweden has supported the revival of Yiddish, and the Steven Spielberg Library has gathered and made available to all the neglected wealth of Yiddish-language books and periodicals. Where does Germany find itself in this unique process of cultural transfer and cultivation, beyond the ritualized rhetoric of remembrance, regret and oft-repeated apologies to *Katastrofe* survivors and their families? Should not the Goethe-Institut (founded in 1951 [Goethe-Institut, n.d]) with its 150 branches strewn across the globe (Goethe-Institut, n.d.) bolster and popularize the knowledge of Yiddish? Would it not matter more than another high-principled speech or monument? Words alone do not suffice.

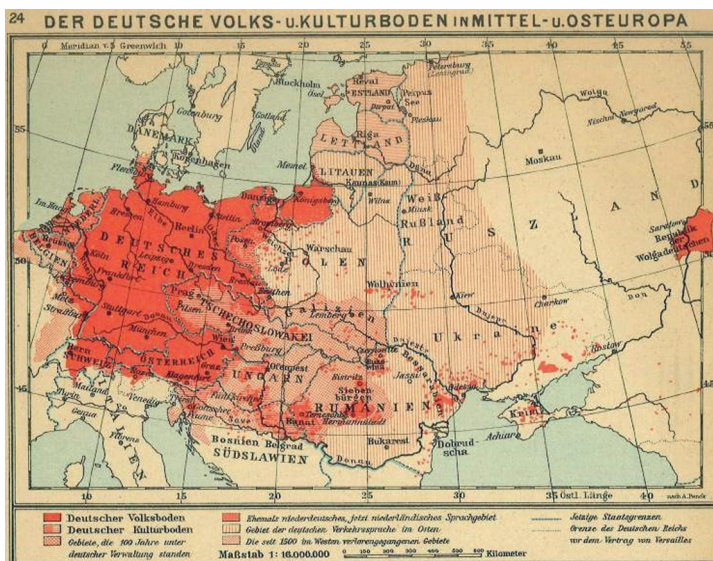


Figure 1. German nation and language in Europe (Böttcher 1930)

The name of Yiddish (ייִדיש) is an abbreviation from the original German-language name, *Jüdisch-Deutsch*, or "Jewish German." In vocabulary, grammar and history, Yiddish is closer to German than Dutch. Actually, German and Yiddish share the same dialectal base of *Mittelhochdeutsch* (Middle High German) which, at present, extends from Luxembourg and Trier in the west to Dresden and Leipzig in the east (Witmore 2016, 14). As such, Yiddish is more similar to standard German than many German dialects, be it Niederdeutsch (Lower German) in northern Germany (Gooskens, Kürschner, and Bezooijen 2011), Bavarian in Bavaria and Austria, or Alemannic in Switzerland (Wikimedia Commons 2008). In the interwar period, despite growing anti-Semitism, German textbooks and atlases included ubiquitous maps of the geographic extent of the use of the German language (Figure 1).

They proudly showed that people spoke German from eastern France to the Volga in the Soviet Union, and from Finland and Leningrad (St Petersburg) in the north to Trieste, the Danube and the northern Black Sea littoral in the south (Kamusella 2019). Obviously, in the eastern three-quarters of this area users of German were none other than Ashkenazic Jews in their majority (cf. Figure 2). They would typically refer to their language as Yiddish rather than German. But a German- and a Yiddish-speaker do not have many problems in communicating, apart from some Slavic and Hebrew words not employed in standard German (Ikhveysnit 2010) The standards of both languages share the same dialectal base of Middle German(ic) (see Figure 3).



Figure 2. Map of traditional dialects of Yiddish (in Russian) (Koryakov 2008) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yiddish-dialects-ru.png>  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0 Unported)

Hence, the sole serious hurdle to accessing Yiddish that needs to be scaled is the script, namely, Hebrew letters used for writing this language. In a way, it could be said that Yiddish is a German language written in the Hebrew writing system. By the same token, German is a Yiddish language written in the Latin alphabet. Yiddish is a Jewish German, while German is a Christian Yiddish. To a degree, both tongues are the two sides of the same single coin of the biscriptal Yiddish-German language. Switching between Hebrew and Latin characters is just a technical issue of mastering twenty-odd letters in the other script. Not a big deal in the larger scheme of things social and political. In former Yugoslavia, each educated person could read and write the country's main official language of Serbo-Croatian in both its official alphabets, Cyrillic and Latin. Nowadays, the post-Yugoslav lan-

guages of Montenegrin and Serbian are also written in these two alphabets as a matter of course. An educated Montenegrin or a Serb does not even notice in which script a perused newspaper or book happens to have been published.



Figure 3. A map of the Central German Dialect/Mitteldeutsche Mundarten nach 1945 (ohne Pennsylvaniadeutsch, Siebenbürgisch-Sächsisch) (Brichtig 2012) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitteldeutsche\\_Mundarten.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitteldeutsche_Mundarten.png) Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0 Unported)

The Goethe-Institut is best placed to take up the challenge of representing and promoting the Jewish – or rather Central European – three quarters (in spatial terms) of the common Yiddish-German language. The first step would be to prepare bicultural Latin-Hebrew, teaching materials for learners to master the Hebrew script of Yiddish-German. This, alongside a list of vocabulary and grammatical differences between Yiddish and German,

would be a ready basis for spreading the reading skill in Yiddish across Germany and other Germanophone countries. Yet, the real challenge for the Goethe-Institut would be to revive the heritage of Yiddish culture and a command of Yiddish in Yiddishland's pre-*Katastrofe* centers. Interwar Europe's ten cities with the largest number of Yiddish-speaking Jews were, if ranked, Warsaw, Budapest, Vienna, Odesa, Łódź, Berlin, Wilno (Vilnius), Chişinău, Miensk and Iaşi (Magocsi 2002, 109). It would be a must for the Goethe-Institut's branches to focus more on Yiddish than German alone in these once largest centers of Yiddish culture, which would obviously also include New York City.

Devoting a tenth of the Goethe-Institut's branches to promoting Yiddish does not appear to be a big ask. Yet, it would be a welcome proactive step. A small step toward making amends for the irreparable destruction wreaked by the *Katastrofe*, which Germany and the Germans (alongside the Austrians and other Europeans) perpetrated during the war. A step that would finally transcend the boringly passive and ritualized rhetoric of Holocaust remembrance. What is atonement good for without reparations? But almost no *Katastrofe* survivors are still around to whom indemnification could be paid. What remains instead is this pale apparition of Yiddishland on the Swedish life support, into which a second life could easily be breathed. Hand in hand with Yiddishland, Yiddish-German used to be a world language before the *Katastrofe* (cf. Viereck, Viereck, Ramisch, and Wildermuth 2002, 244, diagram A). Bereft of its Jewish three-quarters, the Yiddish-less German of nowadays is a mere official language in several Western European countries. The tongue's romance and promise of dynamic and attractive multiculturalism open to the world are gone. Yet, it is possible to regain these sought-for values.

A critic may opine: "Impractical dreams." Johann Wolfgang Goethe's younger colleague of Jewish origin, Heinrich Heine, would strongly disagree. As early as 1821, more than a century before the *Katastrofe*, Heine presciently prophesized that "[w]here they burn books, they will in the end also burn people" (Heine, in Tzitzikos 2017). No civil servant burns or calls for burning books in today's Germany or Austria. On the contrary, the state institutions and school curricula in both countries resoundingly condemn intolerance and extol the freedom of speech and of conscience. But is not the willful forgetting about Yiddishland – these three-quarters of common Yiddish-German, the tens of thousands of Yiddish publications and millions of documents in Yiddish – a tacit form of "book burnings," a form of dumping the most European of modern Europe's cultures onto the heap of history?

The danger is that by doing this we all may sleepwalk into a repeat of the darkest of the continent's pasts. The bottom line, an indispensable inoculation to this ever-present danger, is "Yid-

dish for reading purposes.” Such a versatile and multi-purpose subject could be offered – with the *Heine-Goethe-Institut*’s generous assistance – as a matter of course at universities, at least to students of modern European history and culture, of German philology (*Germanistik*), of the *Katastrofe* studies and of human rights. This would be a good beginning, a proverbial first step in the right direction – a step towards light and away from Europe’s genocidal twentieth century.

August 2020

### Bibliography

- Andersz, Katarzyna, and Łukasz Górniok. 2018. “Jak otwierała się Szwecja.” *Chidusz*, 45, no. 2. Accessed December 12, 2020. <https://chidusz.com/marzec-1968-szwecja-lukasz-gorniok-paideia-emi-gracja/>.
- BBC News. 2015. “Portugal to Naturalise Descendants of Jews Expelled Centuries Ago.” 29 Jan, 2015. Accessed December 11, 2020. <https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-31051223>.
- Böttcher, Ernst. 1930. *Teubners Geschichtsatlas*. Leipzig: Teubner.
- Brichtig. 2012. A map of the Central German Dialect/Mitteldeutsche Mundarten nach 1945 (ohne Pennsylvaniadeutsch, Siebenbürgisch -Sächsisch) [map]. Wikimedia Commons. Accessed December 12, 2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitteldeutsche\\_Mundarten.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mitteldeutsche_Mundarten.png).
- Cohen, Boaz. 2015. “Dr Meir (Mark) Dworzecki: The Historical Mission of a Survivor Historian.” *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 21, nos. 1–2 (Special Issue: Survivor Historians and the Holocaust): 24–37.
- Connolly, Kate. 2019. “Germany Citizenship Rules for Descendants of Nazi Victims Eased.” *The Guardian*, August 29, 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/aug/29/germany-to-ease-citizenship-law-for-descendants-of-nazi-victims>.
- Consulate of Spain in Los Angeles. n.d. “Nationality for Sephardic Jews.” Accessed December 12, 2020. [http://www.exteriores.gob.es/Consulados/LOSANGELES/en/ServiciosConsulares/CSLA/Paginas/CSLA%20\(English\)/Nationality-for-Sephardic-Jews.aspx](http://www.exteriores.gob.es/Consulados/LOSANGELES/en/ServiciosConsulares/CSLA/Paginas/CSLA%20(English)/Nationality-for-Sephardic-Jews.aspx).
- Council of Europe. 1971. *Official Documents of the Conference / Documents officiels de la Conférence / Conseil de l’Europe, 2e Conférence démographique européenne, Strasbourg, 31 août – 7 septembre 1971*. Strasbourg: Conseil de l’Europe. Accessed: December 12, 2020. <https://books.google.co.uk/books?id=VgAmAQAAMAAJ&q=dutch+population+8+million+1930&dq=dutch+population+8+million+1930&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjEl6emrfrqAhU3QUEAHcavBUIQ6AEwAAnoECAEQAg>.

- Council of Europe. 2020. "States Parties to the European Charter for Regional or Minority Languages and Their Regional or Minority Languages (Listed by Language on p.6)." Last modified April 28, 2020. Accessed December 12, 2020. <https://rm.coe.int/languages-covered-en-rev2804/16809e4301>.
- DellaPergola, Sergio. 2019. *World Jewish Population, 2018* [Current Jewish Population Reports, vol. 23]. Stanford CA: Berman Jewish DataBank. [https://www.jewishdatabank.org/content/upload/bjdb/2018-World\\_Jewish\\_Population\\_\(AJYB,\\_DellaPergola\)\\_DB\\_Final.pdf](https://www.jewishdatabank.org/content/upload/bjdb/2018-World_Jewish_Population_(AJYB,_DellaPergola)_DB_Final.pdf).
- Department of Literature of Jewish People. n.d. "The Rena Costa Center for Yiddish Studies." Last modified March 7, 2021. Accessed December 12, 2020. <https://hebrew-literature.biu.ac.il/en/node/1901>.
- Der Verbreitung der Juden in Mitteleuropa. 1881 [map]. Bielefeld: Velhagen & Klasing. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Juden\\_1881.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Juden_1881.JPG). Accessed Dec 12, 2020.
- Digital Yiddish Library: The Yiddish Book Center's Steven Spielberg Digital Yiddish Library. n.d. Accessed December 12, 2020. <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/digital-yiddish-library>.
- DW. 2020. "Germany: Halle Synagogue Shooting Suspect Charged with Double Murder." 2020. DW, April 21, 2020. Accessed December 12, 2020. <https://www.dw.com/en/germany-halle-synagogue-shooting-suspect-charged-with-double-murder/a-53201696>.
- Elgot, Jessica, Heather Stewart, and Lisa O'Carroll. 2020. "Labour Set to Apologise to Antisemitism Whistleblowers." *The Guardian*, 15 July, 2020. <https://www.theguardian.com/politics/2020/jul/15/labour-to-apologise-to-antisemitism-whistleblowers>.
- El-Roeiy. 2015. "Is Swedish Yiddish the Key to Europe's Jewish Future?" *New Voices*, 6 May 2015. Accessed December 12, 2020. <https://newvoices.org/2015/05/06/is-swedish-yiddish-the-key-to-europes-jewish-future/>.
- eSefarad: Noticias del Mundo Sefardi. n.d. "Mapped: Where Sephardic Jews Live After They Were Kicked out of Spain 500 Years Ago." Accessed December 10, 2020. <https://esefarad.com/?p=78745>.
- Goethe-Institut Locations. n.d. "Locations." Accessed December 12, 2020. <https://www.goethe.de/en/wwt.html>.
- Goethe-Institut. n.d. "History of the Goethe-Institut." Accessed December 12, 2020. <https://www.goethe.de/en/uun/org/ges.html>.
- Goldberg, Jeffrey. 2015. "Is It Time for the Jews to Leave Europe?" *The Atlantic*, April, 2015. Accessed December 12, 2020. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/04/is-it-time-for-the-jews-to-leave-europe/386279/>.
- Gooskens, Charlotte, Sebastian Kürschner, and Renée van Bezooijen. 2011. "Intelligibility of Standard German and Low German to Speakers of Dutch." *Dialectologia* 7: 35–63. [http://www.let.rug.nl/gooskens/pdf/publ\\_dialectologia\\_accepted.pdf](http://www.let.rug.nl/gooskens/pdf/publ_dialectologia_accepted.pdf).

- Grimley, Naomi. 2019. Turning Portuguese. *BBC News*, May 24, 2019. [https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-sh/Turning\\_Portuguese](https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-sh/Turning_Portuguese).
- Gross, Jan Tomasz. 2018. *Sąsiedzi i inni. Prace zebrane na temat Zagłady*. Kraków: Austeria.
- Ikhveysnit. 2010. "Yiddish vs. German: An Experiment." July 4, 2010. Educational video, 8:03. Accessed December 12, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=-qQSAEMq5ko>.
- Ingall, Marjorie. 2019. "How Sweden Became the Epicenter of Yiddish Children's Media." *Tablet*, Jul 9, 2019. <https://www.tabletmag.com/sections/community/articles/sweden-yiddish-childrens-media>.
- Instituto Cervantes. 2020. "El Cervantes abrirá una extensión en Salónica para promover el legado sefardí." July 28, 2020. Accessed December 12, 2020. [https://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/prensa/2020/noticias/extensión\\_salonica.htm](https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2020/noticias/extensión_salonica.htm).
- Jewish Historical Institute, n.d. "Ringelblum Archive." Accessed Dec 12, 2020. <https://onegszabat.org/en/ringelblum-archive/>.
- Jewish News. 2020. "Spain Extends Deadline for Sephardic Jews to Claim Citizenship. 2020." 14 May, 2020. Accessed December 12, 2020. <https://jewishnews.timesofisrael.com/spain-extends-deadline-for-sephardic-jews-to-claim-citizenship/>.
- Jones, Sam. 2019. "132,000 Descendants of Expelled Jews Apply for Spanish Citizenship." *The Guardian*, October 2, 2019. <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/02/132000-sephardic-jews-apply-for-spanish-citizenship>.
- Jones, Sam. 2020. "Thessaloniki's Jews: 'We Can't Let This Be Forgotten; If It's Forgotten, It Will Die.'" *The Guardian*, July 30, 2020. <https://www.theguardian.com/world/2020/jul/30/thessalonikis-jews-we-cant-let-this-be-forgotten-if-its-forgotten-it-will-die>.
- Kafrissen, Rokhl. 2019. "Israel's Latest Fearsome National Security Threat: Yiddish." *Haaretz*, October 6, 2019. <https://www.haaretz.com/israel-news/premium-israel-s-latest-fearsome-national-security-threat-yiddish-1.7947906>.
- Kamusella, Tomasz. 2019. "Yiddish-German: From Central Europe to the Holocaust and Back?" *New Eastern Europe*, January 16, 2019. <https://neweasterneurope.eu/2019/01/16/yiddish-german-from-central-europe-to-the-holocaust-and-back/>.
- Kamusella, Tomasz. 2020. "Judeo-Christian Europe and Language Politics." *Wachtyrz*, October 13, 2020. <https://wachtyrz.eu/judeo-christian-europe-and-language-politics/>.
- Kopjlik. 2012. "Yidish in shvedn - haynt אין שוועדן - היינט דעם יידיש ארום-די-וועלט." 22 July, 2012. Accessed December 12, 2020. <https://kopjlik.wordpress.com/yiddish-around-the-world-ידיש-ארום-די-וועלט-yiddish-in-sweden/>.
- Koryakov, Yuri. 2008. Map of Traditional Dialects of Yiddish (in Russian) [Map]. Wikimedia Commons. Accessed December 12, 2020. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yidish-dialects-ru.png>.

- Kutzik, Jordan. 2017. "Swedish Music Videos Teach Children Yiddish." *Forward*, December 19, 2017. <https://forward.com/culture/390381/swedish-music-videos-teach-children-yiddish-sveriges-jiddischforbund/>.
- Lansky, Aaron. 2004. *Outwitting History: How a Young Man Rescued a Million Books and Saved a Vanishing Civilization*. Chapel Hill NC: Algonquin Books.
- Lemée, Carol. 2018. "History-Memory of Litvak Yiddish Spaces after the Holocaust: Between Worlds of Life and Worlds of Assassination." *Ethnologie française* 170, no. 2: 225-242.
- Magocsi, Paul Robert. 2002. *Historical Atlas of Central Europe*. Seattle WA: University of Washington Press.
- Mémorial de la Shoah. n.d. "What is the Shoah?" Accessed: December 12, 2020. <http://www.memorialdelashoah.org/en/archives-and-documentation/what-is-the-shoah.html>.
- Merkel, Angela. 2019. "Speech by Federal Chancellor Dr Angela Merkel Marking the 10th Anniversary of the Auschwitz-Birkenau Foundation, Auschwitz, 6 December 2019." *The Federal Chancellor*, December 6, 2019. Accessed December 12, 2020. <https://www.bundestkanzlerin.de/bkin-en/news/speech-by-federal-chancellor-dr-angela-merkel-marking-the-10th-anniversary-of-the-auschwitz-birkenau-foundation-auschwitz-6-december-2019-1704954>.
- Miller, Judith. 1986. "Erasing the Past: Europe's Amnesia about the Holocaust." *The New York Times*, November 16, 1986. <https://www.nytimes.com/1986/11/16/magazine/erasing-the-past-europe-s-amnesia-about-the-holocaust.html>.
- Miller, Ryan W. 2019. "Like Americans, Austrians Are Forgetting the Holocaust. These are the shocking numbers." *USA Today*, May 2, 2019. <https://eu.usatoday.com/story/news/world/2019/05/02/austrian-s-forgetting-holocaust-like-americans-survey-finds/3500048002/>.
- National Library of Sweden. n.d. "di mlukhishe biblyotek fun shvedn די מלוכישע ביבליאָטעק פֿון שוועדן." Last modified May 28, 2020. Accessed December 12, 2020. <https://www.kb.se/languages/yyidys.html>.
- Open Society Foundations. 2019. "What Is the Roma Genocide?" Last modified May, 2019. Accessed December 12, 2020. <https://www.opensocietyfoundations.org/explainers/what-roma-genocide>.
- Riegert, Bernd. "2019. Anti-Semitism on the Rise in the EU." *DW*, October 14, 2019. <https://www.dw.com/en/anti-semitism-on-the-rise-in-the-eu/a-50820057>.
- Schwarz, Jan. 2018. "Speaking of Sutzkever: On Yiddish in Scandinavia." In *Geveb: A Journal of Yiddish Studies*, June 28, 2018. <https://in-geveb.org/blog/sutzkever-in-scandinavia>.
- Sieradzka, Monika. 2018. "Poland Marks 50 Years Since 1968 anti-Semitic Purge." *DW*, March 8, 2018. <https://www.dw.com/en/poland-marks-50-years-since-1968-anti-semitic-purge/a-42877652>.
- Smith, Mark L. 2019. *The Yiddish Historians and the Struggle for a Jewish History of the Holocaust*. Detroit MI: Wayne State University Press.



- Strack, Christoph. 2018. Berlin: Where Jews Want to Live. *DW*, November 9, 2018. <https://www.dw.com/en/berlin-where-jews-want-to-live/a-46229120>.
- Strack, Christoph. 2019. "At Auschwitz, Angela Merkel Expresses Shame over Barbaric Crimes." *DW*, December 6, 2019. <https://www.dw.com/en/at-auschwitz-angela-merkel-expresses-shame-over-barbaric-crimes/a-51559332>.
- Sveriges Jiddischförbund. n.d. "Detta är Jiddischförbundet." Accessed December 12, 2020. <https://www.jiddischforbundet.se/jiddischfoerbundet/detta-aer-jiddischfoerbundet>.
- Turski, Marian. 2020. "Auschwitz, 75 years on: 'Do not be indifferent', Says Death Camp Survivor Marian Turski." France 24, speech video, 22:11. January 27, 2020. Accessed December 12, 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=VaPF\\_gojHxk](https://www.youtube.com/watch?v=VaPF_gojHxk).
- Tzitzikos, Anastasios. 2017. "The Nazis Were Not the First: The Long History of Book Burnings." Wiener Holocaust Library Blog, June, 28, 2017. Accessed December 12, 2020. <https://www.wienerlibrary.co.uk/Blog?item=250&returnoffset=30>.
- United States Holocaust Memorial Museum. n.d. "Holocaust Encyclopedia. Eichmann Trial." Last modified April 9, 2021. Accessed December 12, 2020. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/eichmann-trial>.
- Viereck, Wolfgang, Karin Viereck, Heinrich Ramisch, and Werner Wildermuth, 2002. *dtv-Atlas Englische Sprache* [dtv, vol. 3239]. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Whitehouse, Rosie. 2019. "The Fight to Get Citizenship for Descendants of German Jews." *BBC News*, November 18, 2019. <https://www.bbc.co.uk/news/stories-50398227>.
- Wikimedia Commons. 2008. Deutsche Dialekte [map]. Accessed December 12, 2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutsche\\_Dialekte.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutsche_Dialekte.PNG).
- Witmore, Bryan. 2016. *Yiddish and Relation To the German Dialects*. MA thesis, University of South Carolina. Accessed December 12, 2020. <https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4534&context=etd>.
- Wodziński, Marcin, and Waldemar Spallek. 2019. *Chasydyzm. Atlas historyczny*. Kraków: Austeria.
- Yiddish Sources. n.d. "Sveriges Jiddischförbund - League for Yiddish in Sweden." Accessed: December 12, 2020. <http://yiddish-sources.com/sveriges-jiddischforbund>.
- Yudelson, Larry. 2019. "Sweden and the Survival of the Yiddish." *Jewish Standard*, May 2, 2019. <https://jewishstandard.timesofisrael.com/sweden-and-the-survival-of-the-yiddish/>.
- Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma. n.d. "Pełna edycja Archiwum Ringelbluma." Accessed December 12, 2020. <https://jhi.pl/nauka/archiwum-ringelbluma-i-grupa-oneg-szabat/pelna-edycja-archiwum-ringelbluma>.



**Marta Koronkiewicz**

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-9435-9916>

## **Żeby było normalnie W jaki sposób początek opowieści o trzydziestoleciu literatury najnowszej wyznacza jej koniec**

### **Visions of Normality On How the Beginning of the Story about the 30 Years of Contemporary Literature Determines Its End**

**Abstrakt:** W artykule przedstawiono kategorię i pojęcie normalności jako centralne dla dyskursów krytycznoliterackich lat dziewięćdziesiątych XX wieku i początku XXI wieku. Udokumentowano funkcje i sensy tego pojęcia, a równocześnie przedstawiono je w szerszej perspektywie społeczno-politycznej, w kontekście rozważań nad tą kategorią jako kluczową dla transformacji całego obszaru Europy Środkowo-Wschodniej (Alexander Kiossev, Magda Szcześniak, Iwan Krastew–Stephen Holmes). Centralnym problemem rozważanym w artykule jest specyfika samego pojęcia – niemającego konkretnej treści, nazywającego raczej samo pragnienie czy oczekiwania niż to, co upragnione lub oczekiwane. Tak rozumiana kategoria normalności sprzyja wygaszaniu dyskusji, pozoruje porozumienie. W artykule prześledzono konsekwencje popularności tej kategorii dla narracji o literaturze najnowszej. Pokazano, że w historii polskiej krytyki po 1989 roku normalność przybrała początkowo funkcję ogólnego określenia na stan pożądanej rzeczywistości literackiej / życia literackiego (zorientowany głównie na różnorodność, wielość, horyzontalność), natomiast około roku 2000 zmienił się zakres znaczeniowy kategorii i zaczęła ona obejmować stan faktyczny (marginalizację znaczenia literatury, brak platformy dla krytyki, komodyfikację książki).

**Słowa kluczowe:** normalność, krytyka, transformacja, rok 1989, realizm kapitalistyczny, Iwan Krastew, Stephen Holmes, rynek

**Abstract:** In this article, Marta Koronkiewicz discusses the category and concept of normality as central to the literary-critical discourses of the 1990s and the early 2000s. She documents the functions and meanings of this concept while presenting it in a broader socio-political perspective by regarding it as crucial for the transformation of the whole area of Central and Eastern Europe (Alexander Kiossev, Magda Szcześniak, Iwan Krastew–Stephen Holmes). The article focuses on the specificity of the concept itself, which seems to be devoid of concrete content and which denotes a desire or an expectation rather a desired or an expected object. Understood in this way, the category of normality can be used to extinguish discussions and to create false agreements. Koronkiewicz examines the consequence of the popularity of this category for the narrative about the most recent literature. She shows that, in the history of Polish literary criticism after 1989, normality initially took on the function of a general term used to describe

the desired literary reality / literary life (oriented mainly on diversity, multiplicity, horizontality), and that around 2000 its meaning changed and it began being used to refer to facts: the marginalization of literature, the lack of a platform for criticism, the commodification of the book.

**Keywords:** normality, literary criticism, transformation, the year 1989, capitalist realism, Ivan Krastew, Stephen Holmes, the market

Po upadku żelaznej kurtyny wydawało nam się,  
że przyszłość jest już  
i nie ma co się trudzić nad planowaniem.

To zasadniczo ciekawe,  
bo człowiek prędzej wyobrazi sobie plan pięcioletni  
niż tysiące transakcji liczonych w nanosekundach.

Tomasz Bąk: *Bailout*

### Mit założycielski

Opowieść o literaturze powstałej po 1989 roku z przyczyn obiektywnych i oczywistych na naszych oczach przekształca się z krytycznych rozpoznań, sugestii i wieszczów w historycznoliterackie rozliczenia, roztrząsania, analizy. Choć więc każda opowieść, jak wiadomo, ma początek, punkt kulminacyjny i koniec, to w przypadku historii literatury najnowszej koniec (chyba?) nie nastąpił, a że punkt kulminacyjny da się wskazać tylko wtedy, gdy znane jest rozwiązanie, jedyne, z czym zostajemy, to początek. I dlatego zapewne tak bardzo się na nim skupiamy i co dziesięć lat analizujemy, czym był symboliczny rok 1989. A na początku było widmo normalności.

Jak pisze Przemysław Czapliński, „cała przemiana ustrojowa odbywała się pod hasłem normalności”, normalność to „mit założycielski nowej rzeczywistości” (Czapliński, 2004, s. 13). Przywoływana była w hasłach wyborczych (na przykład: „Normalność, spokój, pomyślność, godność”), pojawiła się w pierwszym numerze „Gazety Wyborczej” („»normalny« dziennik” – cyt. za: Czapliński, 2004, s. 13), także w polskiej wersji francuskiego trójzawołania: „Wolność, Braterstwo, Normalność!”, które było maksymą Adama Michnika (cyt. za: Krastew, Holmes, 2020, s. 84 z 700). „Normalność” jako słowo-klucz transformacji, jej naczelne hasło widzi Iwan Krastew (Garnett, Krastew, Papp, 2019), współautor jednej z ostatnio najgłośniejszych analiz konsekwencji końca zimnej wojny (Krastew, Holmes, 2020). Jak pisze we wstępie do swojej książki *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* badaczka wizualności Magda Szcześniak, „normalność” to równocześnie **podstawowe** i najbardziej **nieoczywiste** hasło opisujące czas przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej (Szcześniak, 2016). Autorka podkreśla: „Nikt do końca nie wie, co dokładnie ma się na myśli, gdy odwołujemy się do kategorii normalności. Ale za-

razem nikt o to nie pyta. Jest to pojęcie organizujące pragnienia polskiego społeczeństwa” (Szczęśniak, Krawiec, 2016). „Normalność” nie stanowi opisu stanu faktycznego, to postulat, który – ze względu na samą naturę pojęcia, jak postaram się pokazać w dalszej części tego tekstu – wskazuje bardziej na potrzebę czegoś niż owo coś. Normalność jako postulat ma charakter tautologiczny: widziana jest jako pożądaný skutek wolności, tej samej wolności, którą – jak zauważa Czapliński – wyobrażano sobie (niekoniecznie świadomie) jako „samoczynny układ pozwalający istnieć (działać, żyć, tworzyć, pracować, zarabiać) normalnie” (Czapliński, 2004, s. 13).

Wymarzona, wyczekana normalność z dyskursu publicznego początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku pojawia się oczywiście także w ówczesnym dyskursie krytycznoliterackim, od początku nazywa pragnienia związane z funkcjonowaniem literatury w Polsce. W artykule spróbuję prześledzić sensy i funkcje nadawane temu pojęciu w tekstach krytycznych ostatnich trzech dekad, oprę się w swoich rozważaniach na zebranych cytatach, zbadam historię jego użycia. Pamiętać jednak należy, że jest to termin, który – użyję słów Czaplińskiego – „jako struktura przewagi użyczająca nam swojej pewności w dowolnej sytuacji” – **„wymyka się przedstawieniu i dyskusowaniu”** (Czapliński, 2004, s. 15, podkr. – M.K.). Najbardziej interesować będą mnie więc konsekwencje zawierzenia temu, co nieprzedstawialne i niedyskusowalne.

### **Powrót normalności**

Postulat normalności bardzo często formułowany był jako żądanie „powrotu do normalności” – takim hasłem podsumowuje początek polskiej transformacji Dariusz Gawin w swoim wprowadzeniu do przeglądu polskich dyskusji prasowych z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych (Gawin, 2000, s. 24). Bułgarski antropolog Alexander Kiossev dowodzi, że sformułowanie to miało trzy podstawowe interpretacje (Kiossev, 2008); w zależności od kontekstu mogło odnosić się do: 1) nawiązania historycznej ciągłości z niezależną państwowością okresu dwudziestolecia międzywojennego, 2) restoracji ciągłości przestrzennej przez podkreślanie przynależności do wspólnoty europejskiej, 3) ogólnego żądania stabilizacji funkcjonowania państwa i instytucji – sformułowanie tego żądania oparto na przeświadczeniu o dogłębnej „nienormalności” stanu sprzed 1989 roku – w tej interpretacji mieści się skojarzenie „normalności” z godnością, godnym ludzkim życiem codziennym (a więc na przykład wzorowane na zachodnich praktyki konsumpcji – Szczęśniak, 2016, s. 23). Kiossev zauważa, że te trzy rozumienia „powrotu” raczej są implikowane niż wyrażane wprost, stąd ich ogólnikowość,

intuicyjny raczej niż zracjonalizowany sens, niekonkretność granicząca z brakiem jakiegokolwiek treści.

Hasło „powrotu do normalności” nieobce było też krytyce literackiej lat dziewięćdziesiątych, i tu również działa ono raczej na mocy odruchu. Mieczysław Orski w *A mury runęły* pisze o nowej literaturze powstającej „w warunkach powrotu do normalnej państwowości” (Orski, 1995, s. 10). Piotr Śliwiński w *Przygodach z wolnością* konstatuje z kolei: „Nowe ogarnęło politykę, ekonomię, więzi społeczne – i literaturę. Jeśli nie doszło do wskrzeszenia awangardowych zapałów, choćby niektórych, to między innymi dlatego, że tym, co najbardziej »nowe«, okazała się u nas »normalność«. Wracaliśmy do normalności, liczyliśmy na normalność, chcieliśmy tworzyć normalne państwo i także społeczeństwo, mieć normalne pensje i normalną inflację, a także normalną literaturę, która nie musi się już zajmować etyką, polityką i teologią” (Śliwiński, 2002, s. 18).

Żaden z krytyków nie podpowiada, na czym ów powrót polega, dokąd, do „kiedy” miałyby się wracać. Na paradoksalność terminu „powrót” w tym kontekście zwrócił uwagę, niejako łapiąc za słowo, Robert Ostaszewski, gdy napisał, że w 1996 „powróciliśmy do szarej normalności życia literackiego”. Ale „cóż to za powrót?! Przez ponad pół wieku nasza literatura, ulegająca presji historii, kneblowana przez cenzurę, podzielona, nie rozwijała się w sposób normalny. Normalność jest więc stanem zupełnie nowym, czymś, co dopiero wymaga oswojenia” (Ostaszewski, 2001, s. 69).

Kiossev sugeruje, że choć topos powrotu implikował próby nawiązania ciągłości z państwowością z okresu międzywojennego lub ze wspólnotą europejską, najczęściej odnosił się do woli odnowienia abstrakcyjnie i idealistycznie pojmowanej „umowy społecznej”: „w okresie od 1989 do 1992–1993 roku hasło »powrotu do normalności« oznaczało ni mniej, ni więcej, tylko »powrót do źródłowej i naturalnej (demokratycznej) kondycji ludzkiej«” (Kiossev, 2008, tłum. – M.K.). Jak zauważa antropolog, rozumienie to „brzmi jak zapoznany cytat z Rousseau” i „ociera się o intelektualny banał” (Kiossev, 2008, tłum. – M.K.). Uwaga Śliwińskiego o „normalnej” literaturze, a więc literaturze bez zobowiązań, wydaje się konsekwencją takiego właśnie założenia: u jakiegoś – umownego – źródła literatura była wolna od obowiązków etycznych czy politycznych, ale dekady PRL-u odkształciły tę sytuację – były abnormalne, były anomalią – teraz zaś można przypomnieć sobie ten źródłowy, domyślny stan literatury i wreszcie go zrealizować.

Kolejne lata dyskusji krytycznych wykazały dobitnie, jak abstrakcyjne i nierealistyczne było to założenie. Przypomnieć warto choćby rozpoznania krytyczek i krytyków feministycznych (zob. Kozicka, 2012), wydanie *Czytając Polskę* Kingi Dunin (2004), dyskusję wokół *Zwrotu politycznego* Igora Stokfiszew-

skiego<sup>1</sup>, ogół dokonań krytycznych Krzysztofa Uniłowskiego (por. Uniłowski, 2008, 2013) czy kolektywne wysiłki krytyków z roczników osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, którzy próbowali skomplikować obraz tak zwanego poetyckiego zaangażowania<sup>2</sup>). Zauważmy jednak, że i w perspektywie historycznej podobna pozycja jest nie do obrony. Z ideą, że literatura ma jakiś umowny, domyślny stan, rozprawiali się już krytycy dwudziestolecia międzywojennego, podobnie jak z mitem niezależności literatury i krytyki w warunkach wolnego rynku (zwłaszcza Ignacy Fik, Andrzej Stawar czy Stanisław Baczyński). Na pewno nie można więc myśleć o „powrocie do normalności” jako nawiązaniu do dwudziestolecia – okresu pierwszej polskiej przymiarki do kapitalizmu – to bowiem, co zdaniem przywołanych krytyków jest treścią „normalności”, było już wówczas kontestowane i demistyfikowane (ostatecznie – co widzimy dopiero dziś – ile ówczesnych dyskusji po transformacji po prostu powtórzono).

Badacze transformacji zgodnie podkreślają, że domyślnie „normalnie” znaczyło „jak na Zachodzie” – choć więc mówiono „powrót”, myślano w terminach doszusowywania, nadganiaania czy – to centralna teza książki Iwana Krastewa oraz Stephena Holmesa – imitacji, naśladowania. W *Świetle, które zgasło* autorzy przedstawiają historię ostatnich trzech dekad rozwoju krajów Europy Środkowo-Wschodniej, a w punkcie wyjścia ustawiają szczególne przedsięwzięcie z zakresu sztuki *mimesis*: „Po zakończeniu zimnej wojny [...] Wydawało się, że na geopolitycznej scenie stoją dekoracje do przedstawienia podobnego *Pigmalionowi* George’a Bernarda Shawa – optymistycznemu i pouczającemu dramatowi, w którym profesor fonetyki («Zachód») w krótkim czasie z powodzeniem uczy biedną kwiaciarkę («Reszta świata») wypowiadać się niczym królowa angielska i czuć się swobodnie w kulturalnym towarzystwie («jak zostać liberalną demokracją»)” (Krastew, Holmes, 2020, s. 4–5 z 700, przekład zmodyfikowany przez M.K.).

Politolodzy argumentują, że choć proces naśladowania Zachodu (czy bardziej tego, „jak sobie Zachód wyobrażano” – Garnett, Krastev, Papp, 2019) miał charakter entuzjastyczny i spotykał się

1 Zwłaszcza dyskusja na łamach „Tygodnika Powszechnego” wokół tekstów Igora Stokfiszewskiego (2007a, 2007b). Odpowiedzi sformułowali między innymi Piotr Śliwiński, Joanna Orska, Karol Maliszewski, Tomasz Cieślak-Sokołowski. Projekty Dunin i Stokfiszewskiego stały u podstaw przewodnika *Polityka literatury* (Dunin, red., 2009; w nim warto zwrócić uwagę zwłaszcza na wstęp Przemysława Czaplńskiego).

2 Zob. przede wszystkim dyskusję *Formy zaangażowania* towarzyszącą wydaniu antologii poezji *Zebrano się śliny* (zob. artykuły powiązane z tekstem *Formy zaangażowania* – Redaktor Biblioteki, [b.r.w.]). Rodzajem podsumowania tych postaw i problemów jest fragment szkicu Jakuba Skurtysa poświęconego, o ironio, strategiom niezaangażowania (zob. Skurtys, 2021, s. 287–294).

ze strony owego Zachodu z przychylnością i dopingiem, ostatecznie stawał społeczeństwa wschodnie w upokarzającej pozycji „imitatorów”: „Kiedy mówimy o niezamierzonych konsekwencjach jednobiegowego Wieku Imitacji i uznajemy zjawisko odbierane jako transformacyjny Nakaz Naśladowania za ważny powód tego, dlaczego sen o liberalizmie zmienił się w koszmar, mamy na myśli wzorce zachowań naśladowczych i zachłyśnięcie naśladownictwem, które są bardziej emocjonalnie obciążające i zmieniające niż banalne symulanctwo. Chodzi tu o wszechobejmujące polityczne przeobrażenie, które – częściowo dlatego, że dokonuje się nie na rozkaz Zachodu, ale »pod okiem« Zachodu – wywołuje uczucie wstydu i resentymentu i podsycza obawy o wymazywanie rodzimej kultury” (Krastew, Holmes, 2020, s. 35-36 z 700).

Według Krastewa i Holmesa bezpośrednią konsekwencją fetyszyzacji normalności i postawy naśladowczej okazać miał się widoczny dziś zwłaszcza w Polsce i na Węgrzech kryzys liberalizmu, aktywność ruchów nacjonalistycznych etc., u podstaw których leży poczucie urazy, poniżenia, resentyment<sup>3</sup>. Można mieć wątpliwości, czy taki psychologizujący model zastosować da się wprost wobec historii literatury, wskazuje on jednak szersze procesy, które mogłyby wytłumaczyć gorzki ton, w jakim zaczęto toczyć krytyczny dyskurs o normalności pod koniec XX wieku.

### **Nowa normalność**

W okolicach połowy dziesiątej dekady ubiegłego wieku w krytyce literackiej do głosu na różne sposoby dochodzi rozczarowanie

<sup>3</sup> Książka Krastewa i Holmesa spotkała się z dużym odzewem, głównie pozytywnym, ale były i polemiki, z których z punktu widzenia niniejszego tekstu najciekawszą wystosowali w „Die Welt” Rafał Dutkiewicz i Helga Hirsch (polski przekład ukazał się w „Gazecie Wyborczej” – Hirsch, Dutkiewicz, 2020). Publicystka i były prezydent Wrocławia piszą: „Polskie społeczeństwo w 1989 r. nie musiało więc naśladować Zachodu, nie musiało być »nawracane«. Polska JEST Zachodem. Nie można przecież nosicielei pewnej idei opisać jednocześnie jako jej naśladowców. Nawet pod rządami komunistów Polacy definiowali siebie jako część Europy Zachodniej, wierzyli w tradycję europejską i chrześcijańską, w system wartości oparty na prawach człowieka i państwie prawa. Postrzegali siebie jako bastion chroniący Zachód najpierw przed carskim, a następnie przed komunistycznym Wschodem. Polska nie mogła więc w 1989 r. przyjąć roli naśladowcy, czuła się raczej równorzędnym członkiem europejskiej rodziny narodów. Nie chciała kopiować czegoś, co byłoby jej nieznanne, chciała raczej reaktywować lub stworzyć struktury, które zostały zawieszony, zniszczone podczas okupacji nazistowskiej i w czasie dyktatury komunistycznej. Chodziło zatem nie o imitację, ale o REINTEGRACJĘ z zachodnią tradycją” (Hirsch, Dutkiewicz, 2020). W performatywności deklaracji „Polska zawsze była Zachodem” pobrzmiwia, a ironia wydaje się niezamierzona – echo znanych z PRL-u haseł o odwiecznym polskim, piastowskim Wrocławiu.

panującą sytuacją – i do jego opisu również nadaje się hasło „normalność”. Początkowo jest to rozczarowanie, powiedzmy, brakiem rozmachu we wcielaniu pragnienia normalności. Uczuciu rozczarowania dają wyraz, manifestacyjnie, Rafał Grupiński i Izolda Kiec: „W tym okresie, w którym ponad połowa Polaków skłonna była **utożsamiać poczucie własnego bezpieczeństwa i tęsknotę za »normalnością«** raczej z **falszywym bezpieczeństwem dawnego ustroju**, nie zaś z obiecywanym, lecz odległym, przyszłym dobrobytem, władzę z kraju przejęli neokomuniści” (Grupiński, Kiec, 1997, s. 8, podkr. – M.K.). W historycznym plot twiszcie powrót do normalności miałby się okazać powrotem do tej dawnej rzeczywistości, którą – zdawało się – właśnie na rzecz normalności porzucono. Książka Grupińskiego i Kiec to oczywiście neoliberalny manifest indywidualizmu i przedsiębiorczości, podobne rozczarowanie formułuje jednak pozornie przeciwstawiający się tej logice Śliwiński: „W efekcie »tak naprawdę nie stało się nic« – różne, ale niezbyt płodne wersje lingwizmu, nieśmiały w gruncie rzeczy egzystencjalizm, **niezbyt efektywne wykorzystanie wolności, zbyt dosłowne – jakieś kupieckie, ciasno realistyczne – rozumienie normalności.** »Normalny«, czyli skazany na wolność, paradoksalnie – wolnością zniewolony” (Śliwiński, 2002, s. 19, podkr. – M.K.).

„Normalność” zmienia się z nazwy niejasnego pragnienia w opis uświadomionego sobie właśnie stanu faktycznego; nagle nie jest tym, co ma nadejść, a tym, co jest już wokół. Jako że „normalność” nigdy nie była, jak zauważa Krastew, projektem przyszłości, nie sposób wyimaginowanej wersji owej normalności z czegokolwiek rozliczyć. „Wyobrażona normalność” ustępuje więc gwałtownie miejsca namacalnej „normalnej rzeczywistości”, logika przejścia między nimi pozostaje jednak (wróćmy do Czaplińskiego) nieopowiedziana. Pojęcie „normalności” ze swojej natury neguje bowiem własną historyczną zmienność.

Już w 1993 Andrzej Werner znamienne tytułuje swój głos w dyskusji na łamach „Gazety Wyborczej”: *Szczęśliwy powrót do przekłętej normalności*. Z tytułu tego tłumaczy się wskazaniem na historyczną relatywność „normalności”: „Szczeniwy – bo któżby się nie cieszył z powrotu do zdrowia, do normalności, jeśli niewola, niesprawiedliwość, kłamstwo są istotnie chorobą i stanem nie-normalnym, w co raczej – biorąc pod uwagę doświadczenia ludzkości – należałoby wątpić” (Werner, 1993, s. 9). Co więc właściwie znaczy „normalność”? Kiossev odnotowuje, że słowo „normalny” upowszechniło się w Europie (w podobnym brzmieniu w językach germańskich, romańskich i słowiańskich, a nawet w węgierskim i fińskim) między rokiem 1810 (pierwsze rzadkie użycia) a 1850 (użycia częste i stałe) (Kiossev, 2008). Odnotowuje cztery podstawowe znaczenia: 1) ‘zgodny z normą, przestrzegający zasad’ (według słownika Doroszewskiego: „zgodny z normą; taki,



jaki powinien być; zgodny z wzorem, przepisem<sup>4</sup>), 2) 'zwyczajowy, częsty, zwyczajny, umiarkowany' (Doroszewski: „najczęściej spotykany, przeciętny, zwykły”), 3) standardowy, typowy, i 4) zdrowy psychicznie i fizycznie (Doroszewski zdaje się łączyć te dwa znaczenia: „prawidłowy, naturalny”). Bułgarski badacz wskazuje na dużą znaczeniową stabilność terminu „normalność” od momentu jego pojawienia się; upowszechnienie pojęcia wiąże zaś ze zmianą społecznej mentalności, w ramach której „grzech i cnota” zastąpione zostają przez „normalność i dewiację” (normalizacja jako narzędzie władzy – Kiossev podąża tu za znanymi rozpoznaniem Michela Foucaulta). Szczególną cechą terminu „normalność” jest jednak dla Kiosseva fakt, że samo z siebie czyni ono ów zakodowany w nim mechanizm władzy niewidocznym. Przyczynia się do tego bliskość semantyczna „normalnego” i „naturalnego” (Doroszewski podaje drugi z tych terminów jako znaczenie pierwszego). Choć więc „normalność” jest z natury swojej relatywna, równocześnie własną relatywność maskuje; pozostaje czapką niewidką nowoczesnego dyskursu. Każda „nowa normalność” zostaje przyjęta ostatecznie jako dana, a przy tym – co najważniejsze – coś, czego zmiany się nie przewiduje. Nie dlatego, że jest warte zachowania, ale dlatego, że z samej mocy oczywistości – a przez to niewidoczności – wywodzi swoją trwałość.

Wspomniane przejście – między normalnością jako treścią pragnień a normalnością jako rozpoznaniem – w obszarze krytyki literackiej dokonuje się symbolicznie w roku 2000, wraz z publikacją słynnego tekstu Kingi Dunin *Normalka*. Pisze Dunin: „Od lat toczy się spór, czy powstająca od początku lat dziewięćdziesiątych literatura jest upragnionym dzieckiem wolności, czy raczej bękartem rynku i telewizji, zasługującym na wyklęcie. Koniec końców jednak burzliwe fale narzekania, gwałtownych ataków i przepychanek zaczęły się uspokajać i wyłania się z nich sąd, że **sytuacja się unormowała**. Żyjemy w wolnym kraju, gdzie literatura może się swobodnie rozwijać, a jej marginalizacja jest wynikiem normalnych procesów cywilizacyjnych. Narzekanie na normalność jest zaś nienormalne. To tak jakby wygrażać zachmurzonemu niebu. Zawsze lepsza jest lekko podszyta cynizmem zgoda na istniejące status quo niż naiwne zawracanie kijem dziejowej konieczności. Ale przecież, **nie zamierzając się na to, czego zmienić się nie da**, można chociaż wsadzić paluch niewiernego Tomasza w tę głątwę, która nas otacza” (Dunin, 2003, s. 92, podkr. – M.K.).

Tak rozumiana normalność oznacza, według Dunin, panowanie Dominującego Dyskursu Medialnego (DDM), który określa reguły pola literackiego. Normalność to nowy układ sił, który

4 Znaczenia odnotowane przez Witolda Doroszewskiego w jego słowniku podają za: [Hasło:] *Normalny*.

niepostrzeżenie zastąpił opartą na różnorodności, wielogłosowości, „normalną” wedle marzeń krytyków, organizację życia literackiego pierwszych pięciu lat III RP. Widoczne tu przejście opisał szczegółowo Dariusz Nowacki w tekście o dwu normalnościach w życiu literackim, w którym odnotował: 1) normalność (tę życzeniową, choć przez chwilę wydawało się, że już niemal istniejącą) jako wielogłos bez dominanty, różnorodność, wielostylowość; 2) normalność niebędącą spełnieniem życzenia normalności, inną normalność traktowaną jako pozory demokracji w „państwie literatury” (to wniosek Nowackiego po lekturze Dunin). Pytanie, jakie zdaniem Nowackiego pozostaje bez odpowiedzi, to: jak przechrzyć DDM (i sobie w jego ramach radzić), bo „wygrać czy przewyciężyć się nie da” (Nowacki, 2006, s. 29).

Swoim tekstem Dunin wywołała do odpowiedzi krytyków i pisarzy, wskrzesiła dla nowej rzeczywistości niekończącą się do dziś dyskusję o wolności i/lub politycznej zależności krytyki (zob. np. Kozicka, Cieślak-Sokołowski, red., 2007; *Literatura w uścisku mediów*, 2000). Z dzisiejszej perspektywy najciekawsze wydaje się to, jakie wątpliwości wobec niego zgłoszono. W czasie zorganizowanej w 2001 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu sesji *Literatura i normalność*, której szkic Dunin był punktem wyjścia, Krzysztof Koehler zauważył: „sformułowanie w rodzaju Dominującego Dyskursu Medialnego ma w sobie coś z charakterystycznie fałszywej strategii retorycznej polskiego życia intelektualnego. Cechą owej strategii jest formowanie pojęć abstrakcyjnych, których zadaniem nie jest opis, ale raczej zasłona, przykrywka dla rzeczywistych wydarzeń bądź motywacji, odpowiadających za ludzkie wybory egzystencjalne” (Koehler, 2006, s. 64).

Krzysztof Uniłowski w tekście *Chcieliśmy rynku...* (którego wstępna wersja, odnotujmy, została wygłoszona w ramach tej samej sesji) wyraził myśl podobną, ale jeszcze pogłębioną: „1. We wspomnianym szkicu [*Normalce* – M.K.] znajduję jednak dającą do myślenia zwłokę analityczną. Polega ona na tym, że autorka nie do końca wyjaśnia, czym jest złowrogi DDM, ów prawdziwy czarny charakter jej artykułu. Nie wyjaśnia również, kto jest dysponentem tego dyskursu, choć mniej więcej wiadomo, gdzie ów chwast pleni się najbujniej [...]. Określając DDM mianem tajemniczej »centrali«, Dunin sugeruje, iż mamy sprawę z czymś pokroju dyskursu bez podmiotu, dyskursu, który ustanawia sam siebie. Owszem, wszyscy jesteśmy jego funkcjonariuszami, ściślej – jesteśmy podpiętymi doń urządzeniami peryferyjnymi, ale nikt na niego nie wywiera żadnego wpływu. 2. Hm... wizja troszkę z literatury *science fiction*. Powiedziałbym nieco inaczej: DDM nie tyle jest, ile **powinien się jawić** jako anonimowy, widmowy, »niematerialny«, bowiem jest to zasadniczy warunek jego skuteczności. DDM bowiem ma działać na prawach formuły ma-

gicznej: jego orzeczenia natychmiast, mocą samej wypowiedzi, zyskują status faktów” (Uniłowski, 2002, s. 264).

Wywód Dunin okazuje się tautologiczny: DDM jako termin funkcjonuje właściwie tak samo jak „normalność”. Uniłowski zwraca jednak uwagę na kluczowy problem: DDM (tak samo jak to, co normalne) działa, o ile wydaje się niewidoczny. Nie dlatego, że ujawniony, nagle się dematerializuje – a dlatego, że to, co zostaje ujawnione, zyskuje właściwą, precyzyjną nazwę, zostaje rozpoznane, nie musi już być określane za pomocą, jak chce Koehler, pojęcia-przykrywki, służącego nie opisowi, a przesłonięciu<sup>5</sup>.

### Domykanie wizji

Koehler, szukając innych pojęć o podobnym co DDM (a więc, dodajmy, podobnym co normalność) działaniu, wskazuje Miłoszowski „ketman” i żartobliwie właściwą cząstkę swojego szkicu tytułuje *Dominujący Ketman Medialny*. To o tyle ciekawa zbieżność, że Krastew i Holmes czynią *Zniewolony umysł* jednym ze swoich głównych punktów odniesienia – cały rozdział książki tytułują *Naśladowczy umysł* i wykorzystują jedną z najbardziej znanych Miłoszowskich metafor zaślepienia: „Można powiedzieć, że do roku 1989 nową pigułką Murti-Binga dla wielu intelektualistów Europy Wschodniej tego okresu stała się idea »normalnego społeczeństwa«. Uśmierzyła wszystkie obawy, że naśladowczy umysł mógłby pewnego dnia zacząć podejrzanie przypominać umysł zniewolony” (Krastew, Holmes, 2020, s. 87 z 700). Bułgar i Amerykanin uznają, że oparcie projektu rewolucyjnego na idei

5 Warto na marginesie przywołać skrótowe (ze względu na charakter książki, z której pochodzą) rozpoznanie Piotra Śliwińskiego, który po zredagowaniu antologii *Normalność i konflikt* (Czapliński, Śliwiński, red., 2006) w 2007 w *Świecie na brudno* normalność wskazuje jako trzeci (po „nadmiarze historii” i „zanikaniu historii”) powód detronizacji literatury w rzeczywistości potransformacyjnej. Normalność w tym ujęciu to etykieta zbiorcza dla „dyspersj[i] całości, umasowieni[a] komunikacji, dostępnośc[i] i egalitaryzm[u] sensu” oraz „obecnośc[i] marketingu (promocji, reklamy) na obszarze literatury i sztuki” (Śliwiński, 2007, s. 42). Ważniejsze od tego wyliczenia (nie do końca dla mnie zresztą jasnego) wydaje się odnotowanie, że normalność zaczęła być widziana jako zagrożenie, co więcej – wielorakiego rodzaju: „Po pierwsze – dla liberałów normalność stanowi zagrożenie, ponieważ skrywa niewidoczną, lecz istniejącą władzę – mediokrację – władzę stygmatyzacji, nadawania i odbierania prestiżu podług reguł dyktowanych przez silniejszego (czyli głośniejszego). Po drugie – konserwatystom wydaje się ona *residuum* patologii, maszyną do fałszowania prawdy, sferą unicestwień wartości tradycyjnych. Po trzecie – polonista (bez względu na światopogląd) dostrzega, że normalność naszych czasów deklaruje i praktykuje niekonieczność literatury” (Śliwiński, 2007, s. 42). Znamienne, że kiedy w dalszej części Śliwiński proponuje wyróżnienie kilku pisarskich postaw „wobec normalności”, jedyna przewidująca stawianie oporu polega na „świadomym zignorowaniu” niedostępności dotychczasowej (przedtransformacyjnej) wizji literatury i roli poety (Śliwiński, 2007, s. 44).

normalności było rodzajem pułapki, w którą kraje wschodnie wchodziły z własnej woli, właśnie ze względu na niedookreśloność jej treści, jej nieuchwytność, ubraną równocześnie w pozor czegoś, co stabilne, naturalne, typowe, przyrodzone.

Przeskok między normalnością marzoną a normalnością rozpoznaną wokół nas jest w gruncie rzeczy nie tyle przeskokiem, ile oczywiście bardzo logicznym przejściem, opartym na logice realizmu kapitalistycznego. Cechą tego ostatniego jest – jak pisze Mark Fisher, powtarzając za Fredrikiem Jamesonem i Slavojem Žižkiem – „niemożność wyobrażenia sobie alternatywy dla kapitalizmu” (Fisher, 2009, s. 4). Jednym z fundamentów realizmu kapitalistycznego jest teza o tak zwanym końcu historii – głębooko uwewnętrzniona, nawet jeśli deklaratywnie podważana: „Teza Fukuyamy, że historia osiągnęła swój punkt kulminacyjny wraz z liberalnym kapitalizmem, stanowi powszechny obiekt szyderstw, ale jest akceptowana, a nawet zakładana, na poziomie kulturowej nieświadomości” (Fisher, 2009, s. 6, tłum. – M.K.). Podobną myśl – w węższym kontekście polskiej literatury – zdawał się wyrażać Czapliński w *Resztkach nowoczesności*: „Koniec nastąpił na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych i nie polegał na zaniku dziejów. Wyrażał się raczej w zaniku wymyślenia przyszłości” (Czapliński, 2011, s. 150).

Poczucie końca, nieprzekraczalnej granicy wyobraźni, nie wzięło się znikąd. Problem nie pojawił się wtedy, kiedy stwierdzono wreszcie, że kapitalistyczna „normalność” zagraża autonomii i spontanicznemu charakterowi życia literackiego, ale znacznie wcześniej; wtedy, kiedy żądając – w naiwny, nieprze-myślany sposób – jakiegokolwiek normalności, krytyka zaprosiła niejako wroga do domu: otworzyła drogę do narzucenia normalności temu, co było w mocy normalność zdefiniować – ideologicznej hegemonii kapitału. Zwraca na to uwagę Czapliński, kiedy diagnozuje powody zaniku wyobraźni utopijnej w polskiej literaturze: „Jeśli rezygnacja z wymyślenia przyszłości nie kłóciła się ze stwarzaniem nowego ustroju, to dlatego chyba [...], że w demokracji liberalnej i kapitalizmie dostrzegano formy najbliższe przedłużeniu **naturalnych** predyspozycji ludzkich i naturalnych więzi społecznych. [...] Schyłek lat osiemdziesiątych i początek dziewięćdziesiątych były zatem, paradoksalnie, okresem intensywnego konstruowania przyszłości w ramach procesu, który wypierał się swojej utopijności i który był przedstawiany jako przeciwspekulatywny” (Czapliński, 2011, s. 152–153).

Kryzys myślenia o przyszłości modyfikował także postulatyczny wymiar krytyki literackiej. Oczekiwania formułowane wobec literatury w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych zakładały, jak zauważał Uniłowski, nie tyle performatywność tej ostatniej, zdolność wspierania wychylonej w przyszłość wyobraźni, ile dokumentacyjny walor świadectwa: oczekiwanie, że powstanie powieść

dla klasy średniej (formułowane na przykład przez Jerzego Jarzębskiego), wynikało niekoniecznie z przekonania, że takie powieści są potrzebne, raczej z wiary, że jeśli zaistnieją, będą dowodem, że i ta klasa zaistniała (por. Uniłowski, 2002, s. 265) – że stało się „już”.

Pragnienie czy przecucie normalności, pozbawione autokrytycznego dopełnienia, musiało skończyć się normalnością „nie-swoją”, narzuconą z zewnątrz. Wołając o niedookreśloną normalność, krytycy towarzyszący transformacji wprowadzali w Polsce kaprealizm – całkowicie zgodnie z jego regułami. Realizm kapitalistyczny najpełniej realizuje się w tym, co nieodparcie oczywiste; co się nie narzuca wprost („Nie można wyobrazić sobie faszyzmu czy stalinizmu bez propagandy – za to kapitalizm ma się bardzo dobrze, a w niektórych przypadkach nawet lepiej, bez kogokolwiek, kto by go bezpośrednio bronił” (Fisher, 2009, s. 13, tłum. – M.K.), a ma bardziej charakter „przenikającej wszystko atmosfery”. Pojęcie „normalności”, pozbawione konkretnej treści, z zasady „niewidoczniające”, jest idealnym wehikułem dla tak rozumianej kapitalistyczno-realistycznej ideologii. Jego obietnica, jak opisuje ją Krzysztof Świrek, polega na tym, że „w realizmie kapitalistycznym te same rynkowe rzeczywistości są polem realizacji naszych indywidualnych pragnień i obaw oraz granicą tego, co możliwe, synonimem niemożliwości zaistnienia zmiany na innym, we właściwym sensie politycznym czy historycznym, poziomie. Są zarazem polem indywidualnego działania i barierą dla działania społecznego” (Świrek, 2015).

Krytyce kapitalistyczna transformacja oferowała – przynajmniej pozornie – zdefiniowaną przez krytyków „normalność” życia intelektualnego w zamian za zdefiniowaną przez neoliberalizm „normalność” życia socjoekonomicznego, która zrodziła problemy zebrane przez krytykę pod pojęciem DDM. Rozbieżność owych „normalności” ukryta została początkowo przez samą naturę (złudnego) pojęcia.

Pisała Szcześniak: „Poczucie nieuchronności, wywoływane postrzeganiem rzeczywistości jako naturalnie »się transformującej«, wyraża się między innymi brakiem szczegółowych pytań o kształt planowanej przyszłości i o sposób dotarcia do celu oraz niepodejmowaniem dyskusji o »innych drogach« – tak w sferze politycznej, jak i na płaszczyźnie kultury wizualnej i literackiej” (Szcześniak, 2016, s. 21).

W ocenie historyków popularność słowa „normalność” w pierwszych latach transformacji wynikała po prostu z braku precyzyjnych, przemyślanych odpowiedzi na pytanie, „jaka ma być ta demokracja”. Gawin zauważa, że tak jak w czasie odwilży Kołakowski definiował socjalizm jako „taką dobrą rzecz” (**po prostu** dobrą, **ogólnie** dobrą), tak „w momencie upadku PRL [d]emokracja, której wszyscy wyglądali, była po prostu »dobrą rzeczą«” (Gawin, 2000, s. 24). W obu przypadkach uogólniają-

cy filtr moralno-afektywny wypierał rzetelną polityczną analizę. Problemem był więc „styl myślenia określony kiedyś przez Václava Havla jako »apolityczna polityka«. Celem działalności politycznej nie było zdobycie władzy, dążenie do zaspokojenia partokularnych interesów, lecz życie w godności i prawdzie. Jedność w takich warunkach postrzegano jako moralne dobro, a konflikt, stanowiący dla niej zagrożenie, jako zło” (Gawin, 2000, s. 24).

Uwagi Gawina dotyczące rdzenia politycznych przemian dają się odnieść także do historii krytyki literackiej, w której w latach dziewięćdziesiątych na konflikt patrzono z niechęcią – ideałem był model „wielogłosu”, różnorodności, który o ile deklaratywnie dowartościowywał myśli o „innych drogach” i na nich się opierał, o tyle – przez zrównanie i ostateczne włączenie w system – nieuchronnie je pacyfikował. Po chwili natomiast oczywistość kapitalistycznej normalności była już zbyt dojmująca, by „inne drogi” można było sobie wyobrazić. Krytyka literacka nie wprowadzała oczywiście w Polsce kapitalizmu – ale sama pozbawiła się już w punkcie wyjścia sposobu, by stawiać mu opór.

### **Duchologia normalności**

W opowieści o trzydziestu latach nowej literatury, nowego życia literackiego uzależnieni jesteśmy od tego widmowego początku, który ustawia całą historię, czy – mówiąc innym językiem – stale ją nawiedza. Pojęcie „duchologii” w polszczyźnie ukuła (czy właściwie zresemantyzowała<sup>6</sup>) właśnie w odniesieniu do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Olga Drenda, która opisała ten czas jako „połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju” (Drenda, 2016, s. 9). Dziś jako duchologiczne jawi się życie literackie początku lat dziewięćdziesiątych, duchologiczne jest mrowie efemerycznych czasopism i wydawnictw, duchologiczna niewątpliwie jest na przykład okładka *Chwilowego zawieszenia broni* Klejnockiego i Sosnowskiego (Czytelniku, jeśli nie pamiętasz, chcesz wygooglować!). I duchologiczna jest (dziwna, niepokojąca, absurdalna) „normalność” wtedy myślana, bo bierze się – musi się brać, taka natura tego pojęcia – z serii uproszczeń, przeoczeń, uchyleń.

Wszechobecność apeli o „normalność” pozwoliła na wprowadzenie krytyków w błędne koło rozważań o wolności i zależności, o sprowadzeniu literatury na niemożliwe z tej perspektywy do oceny położenie na marginesie (widziane w krytyce równocześnie jako normalne i niewłaściwe; oczywiście, ale niepożądane).

<sup>6</sup> Terminem „duchologia”, co może warto przypomnieć, posługiwał się Stefan Żółkiewski oraz inni członkowie Warszawskiego Koła Polonistów; termin służył im jako rodzaj wyzwiska wobec niepożądanego odmiany literaturoznawstwa (spod znaku „Ducha” i niemieckiego idealizmu) (por. Budzyk, 1946).

Pozwoliła, przede wszystkim, na **nienazywanie** – na pozorowanie wspólnoty myśli dzięki brakowi precyzji, precyzja bowiem mogłaby być konfliktogenna.

\* \* \*

Historia literatury po 1989, taka, która by faktycznie coś tłumaczyła, która wyjaśniałaby nam, skąd przychodzimy i co możemy zrobić, musiałyby więc przede wszystkim w dużo większym niż dotąd stopniu być historią polityczną, historią idei, musiałyby być krytyką ideologii, a więc tego dokładnie, co normalność czyni normalną.

### Bibliografia

- Budzyk Kazimierz, 1946: *O Franciszku Siedleckim wspomnienie*. „Pamiętnik Literacki”, nr 3–4, s. 375–386.
- Czapliński Przemysław, 2004: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński Przemysław, 2011: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Czapliński Przemysław, Śliwiński Piotr, red., 2006: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Drenda Olga, 2016: *Duchologia. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*. Karakter, Kraków.
- Dunin Kinga, 2003: *Normalka*. W: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. W oprac. i ze wstępem Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 92–99. (Pierwodruk: „Kurier Czytelniczy – Megaron” 2000, nr 65).
- Dunin Kinga, 2004: *Czytając Polskę. Literatura polska po 1989 roku wobec dylematów nowoczesności*. W.A.B., Warszawa.
- Dunin Kinga, red., 2009: *Polityka literatury*. Krytyka Polityczna, Warszawa.
- Fisher Mark, 2009: *Capitalist Realism*. Zero Books, Winchester-Washington.
- Garnett Simon, Krastev Ivan, Papp Réka Kinga, 2019: „*The Future Was Next to You*”. *An Interview with Ivan Krastev on '89 and the End of Liberal Hegemony*. „Eurozine”, 28.10.2019. <https://www.eurozine.com/the-future-was-next-to-you/> [dostęp: 10.05.2021].
- Gawin Dariusz, 2000: *Wstęp* [w części: *Narodziny polskiej demokracji. Nadzieje, obawy, oczekiwania*]. W: *Spór o Polskę 1989–99. Wybór tekstów prasowych*. Wstęp, wybór i układ Paweł Śpiewak. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 24–26.
- Grupiński Rafał, Kiec Izolda, 1997: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Obserwator, Poznań.

- [Hasło:] *Normalny*. Słownik Języka Polskiego PWN. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/normalny;5460685.html> [dostęp 10.05.2021].
- Hirsch Helga, Dutkiewicz Rafał, 2020: *Krastev się myli. Polska nie naśladowuje Zachodu. Polska jest Zachodem*. „Gazeta Wyborcza”, 25.01.2020. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25629572,polska-nie-nasladowuje-zachodu-polska-jest-zachodem.html> [dostęp: 10.05.2021].
- Kiossev Alexander, 2008: *The Oxymoron of Normality*. „Eurozine”, 4.01.2008. <https://www.eurozine.com/the-oxymoron-of-normality/> [dostęp: 10.05.2021]. Tekst w wersji nieco zmienionej: *Normality and Normalization*. W: *Atlas of Transformation*. Eds. Zbyněk Bala-drán, Vít Havránek. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/normalization/normality-and-normalization-alexander-kiossev.html> [dostęp: 10.05.2021].
- Koehler Krzysztof, 2006: *Nie będzie „zdrady klerków”. Rzecz o krytyce krytyki literackiej w III Rzeczypospolitej*. W: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 63–70.
- Kozicka Dorota, 2012: *Od Kopciuszka do...? O potyczkach feminizmu z krytyką literacką*. W: *Eadem: Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*. Universitas, Kraków, s. 198–212.
- Kozicka Dorota, Cieślak-Sokołowski Tomasz, red., 2007: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Krastew Ivan, Holmes Stephen, 2020: *Światło, które zgasło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*. Tłum. Aleksandra Paszkowska. E-book, format epub. Krytyka Polityczna, Warszawa. (Pierwodruk: *The Light that Failed. Why the West Is Losing the Fight for Democracy*. Pegasus Books, New York–London 2019).
- Literatura w uścisku mediów*, 2000. [Rozmowa redakcyjna]. „Res Publica Nowa”, nr 7, s. 49–60.
- Nowacki Dariusz, 2006: *Dwie normalności. O literaturze i życiu literackim lat dziewięćdziesiątych*. W: *Normalność i konflikty. Rozważania o literaturze i życiu literackim w nowych czasach*. Red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań, s. 19–30. (Pierwodruk: „FA-art” 2001, nr 1, s. 15–21).
- Orski Mieczysław, 1995: *A mury runęły. Książka o nowej literaturze*. Wydawnictwo Waclaw Bagiński, Wrocław.
- Ostaszewski Robert, 2001: *Krajobraz po karnawale, albo normalność dla początkujących*. „Kresy”, nr 45/46, s. 68–72.
- Redaktor Biblioteki, [b.r.w.]: *Formy zaangażowania*. <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/debaty/formy-zaangazowania/> [dostęp: 10.05.2021].



- Skurtys Jakub, 2021: *Strategie niezaangażowania, czyli jak przeczekać zwrot polityczny*. W: Idem: *Wiersz... i cała reszta. Rozważania o poezji i krytyce po 1989 roku*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 287–316.
- Stokfiszewski Igor, 2007a: *Poezja a demokracja*. „Tygodnik Powszechny”, nr 10, s. 13.
- Stokfiszewski Igor, 2007b: *Poezja uników*. „Gazeta Wyborcza”, 8.02.2007, s. 15.
- Szcześniak Magda, 2016: *Wstęp*. W: Eadem: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Bęc Zmiana i Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa, s. 9–37.
- Szcześniak Magda, Krawiec Zofia, 2016: *Projekt normalność. Rozmowa z Magdą Szcześniak*. [Rozmawiała Zofia Krawiec]. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6800-projekt-normalnosc.html> [dostęp: 10.05.2021].
- Śliwiński Piotr, 2002: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Znak, Kraków.
- Śliwiński Piotr, 2007: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Świrek Krzysztof, 2015: *VHS i faza przejściowa polskiego kapitalizmu*. „Widok”, nr 11. <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/315/637> [dostęp: 10.05.2021].
- Uniłowski Krzysztof, 2002: *Chcieliśmy rynku...* „Teksty Drugie”, nr 1/2, s. 259–268.
- Uniłowski Krzysztof, 2008: *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. FA-art, Katowice.
- Uniłowski Krzysztof, 2013: *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. FA-art, Katowice.
- Werner Andrzej, 1993: *Szczęśliwy powrót do przekłętej normalności*. „Gazeta Wyborcza”, nr 83, s. 9.



Na okładce Tomasz Bąk  
(fot. Agnieszka Cytacka)

Opracowanie redakcyjne i korekta techniczna  
Tomasz Kalaga (język angielski)  
Magdalena Pache (język polski)

Projekt okładki i projekt typograficzny  
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku  
Beata Klyta

Łamanie  
Edward Wilk, Alicja Załęcka

**ISSN 2353-0928**

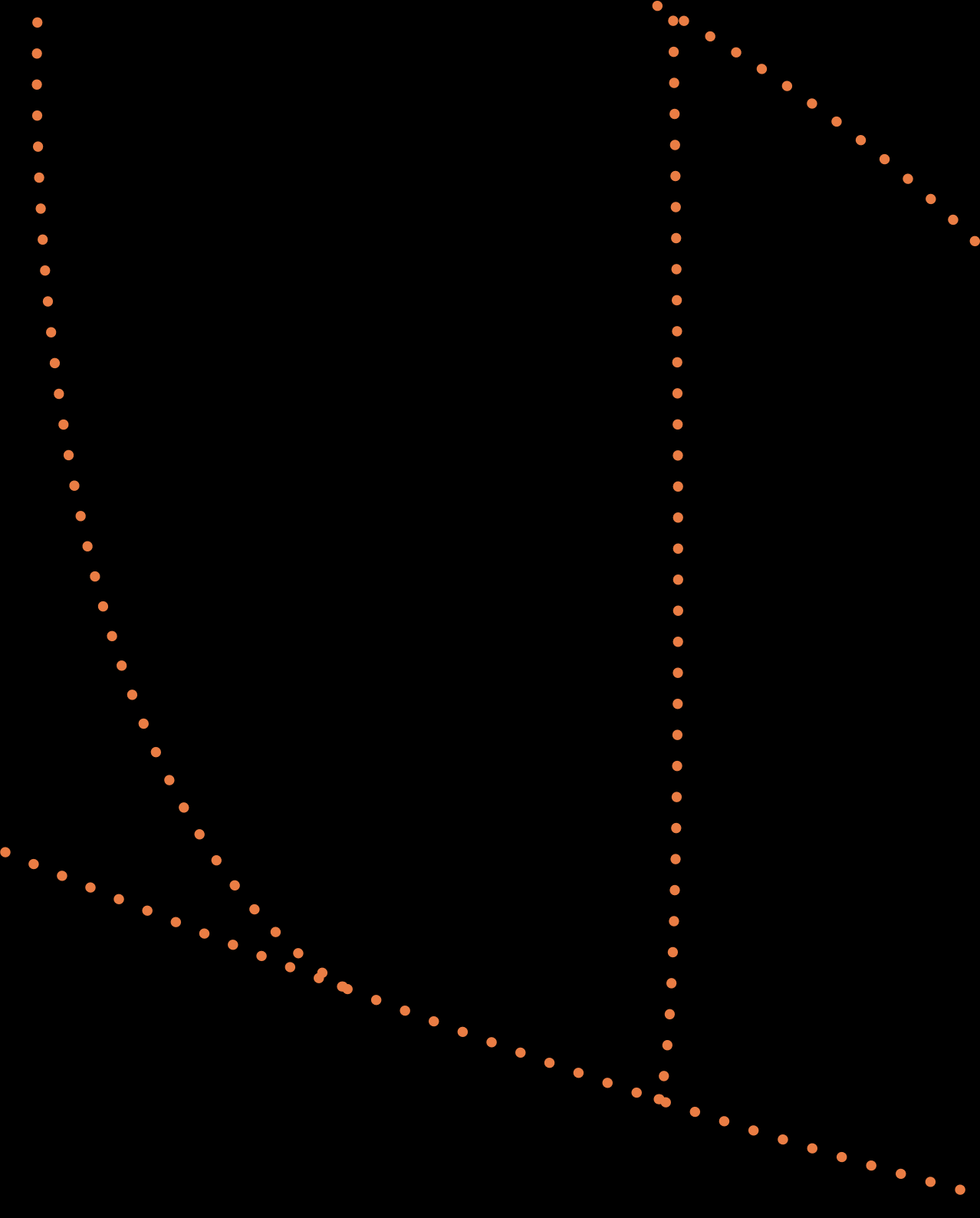
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej  
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 16,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 17,5.  
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)  
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



1 4

Więcej o książce

