

Manifest multipoetyki

1.

Piotr Michałowski w swoim manifestcie *Poza stylem*¹ zgłosił dwa postulaty:

- ZAMIAST UDAWAĆ ORYGINALNOŚĆ – WARTO SIĘ ZDOBYĆ NA ORYGINALNOŚĆ UDAWANIA;
- NIECH ZABRZMI OŻYWCZA MOWA W MARTWYM JĘZYKU.

W tym minimalistycznym programie „poetyki eksperymentalnej” wyrażającym przekonanie, że „sztuka bierze się nie tyle z pragnień uszczęśliwiania świata, ile z zawiści”, milcząco zakłada się interesowność owej sztuki zasadzającą się na tym, iż utwór ma tu służyć swoistej „promocji” autorskiego ego tak, jak to się dzieje w otwarciu *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Stąd też wymóg „odpodmiotowienia”, które ma być wnioskiem „z uświadomienia sobie wtórności wszystkim, co nasze klawiatury spłodziły i pewnie spłodzą jeszcze”. Skazani jesteśmy jakoby na gry intertekstualne, gdyż przecież „wszystko już było”.

Tyle że to nieprawda: mnie nie było i po mnie mnie nie będzie – jestem jedyny, niepowtarzalny i stanowią w dziejach wszechświata czy wszechświatów zjawisko w pełni indywidualne, swoiste i oryginalne. Podobnie moje wypowiedzi, także – gdy się nimi zajmuję – wypowiedzi artystyczne. Sztuka nie bierze się „z pragnień uszczęśliwiania świata” – gdyby tak było, nie byłoby o co kruszyć kopii, a sztuka niewiele różniłaby się od wielu innych działalności, choćby polityki. Sztuka – przyjmując to za Immanuelem Kantem – stanowi bezinteresowną i swobodną grę władz umysłowych. Owa gra – przy czym bezinteresowność i swoboda stanowią jej cechy niezbywalne i konieczne – jest pomnażaniem form, więc również stylów, a styl to wszak, jak chciał tego de Buffon, *c'est l'homme même*, ja sam. Ja jestem stawką w tej grze, przy czym – co nieuniknione – pozostając w przestrzeni sztuki, muszę ustosunkować się do tradycji. I nie mogę, jak chce tego Michałowski, postępować w sposób, który nakazuje podjąć z nią grę, „pokornie przyjmując grawitację tradycji”. Przeciwnie: gdy wchodzę w tę przestrzeń, siłą rzeczy muszę ową tradycję zdekonstruować, poddając siebie jej próbie, ale jednocześnie poddając ją próbie mojej odmienności. Można przyjąć, iż tak postępując, podlegam – zgodnie z teorią zdrowia psychicznego Kazimierza Dąbrowskiego – dezintegracji pozytywnej.

Tak czyniąc, zmierzam do prawdy, czyli do pomnażania wiedzy o moje widzenie rzeczywistości.

„Życie i umysł – powiada fizyk David Deutsch, laureat Nagrody Diraca – oba te procesy kreują pewien rodzaj informacji, zwanej właśnie wiedzą w przypadku ludzkiej myśli i adaptacją w przypadku

¹ P. Michałowski, *Poza stylem*, czyli *Pierwszy manifest Poetyki Eksperymentalnej*, „Pogranicza” 2009 nr 1.

biologii. Z punktu widzenia filozofii pewne wyzwanie stanowi takie zdefiniowanie wiedzy, które nie byłoby antropocentryczne².

Jest oczywiście kwestią niezmiernie interesującą status wiedzy kreowanej przez sztukę, niemniej nie ulega wątpliwości, że wiedza ta w znacznym stopniu wpływa na to, co stanowi o rozwoju ludzkiej cywilizacji, choćby przez kształcenie umysłu w postugiwaniu się pojęciami abstrakcyjnymi.

Z pewnością ozdabianie pierwotnych narzędzi nie zmieniało ich użyteczności, jednakże przyczyniało się do ich swoistego „uczłowieczenia”, przekraczało horyzont ich czystej funkcjonalności: nie były to zatem już te same narzędzia, a o ich przemianie decydowały pokrywające je ornamenty. Wiemy w końcu doskonale, że zarówno kształty, jak i kolorystyka przedmiotów, którymi się posługujemy, wpływają na ich funkcjonalność, gdyż oddziałują na kondycję posługującego się nimi człowieka: tę wiedzę wykorzystują specjaliści od wzornictwa przemysłowego.

2.

Przeciwstawienie udawania oryginalności – oryginalności udawania jest tyleż efektywne, ile zwodnicze, gdyż w istocie to pierwsze jest też formułą oryginalności. Przekonanie o tym, że obecna sytuacja prowadzi do „uświadczenia sobie wtórności wszystkiego, co nasze klawiatury spłodziły i pewnie spłodzą jeszcze”, jest mylne z tego prostego powodu, iż wszystko, co piszemy, jawi się jako wtórne wobec samej klawiatury. Inaczej mówiąc: każda nasza wypowiedź to pochodna zbioru elementów języka, jakim się posługujemy. Nie zawsze jest natomiast – i to odróżnia literaturę od nauki czy religii – pochodną zbioru reguł owego języka: literatura często bywa bowiem w swych próbach opisywania świata dążeniem do przekroczenia horyzontu wyznaczanego przez te reguły. Wynika to z tego, że wypowiedź artystyczna – literacka zatem również – jest z zasady wypowiedzią wieloznaczną w odróżnieniu od dążących do jednoznaczności wypowiedzi naukowych lub religijnych, przy czym także wielość znaczeń nie podlega tu ograniczeniom, wraz z upływem czasu utwór literacki „produkuje” bowiem znaczenia wcześniej niedostrzegane bądź wręcz niemożliwe do dostrzeżenia. Dowodem na to historia recepcji poszczególnych utworów uzależniona w dużej mierze od poszerzania wiedzy w innych dziedzinach. Dobrym przykładem owej „produkcji” znaczeń jest spożytkowanie psychoanalizy jako narzędzia interpretacji utworów napisanych przed sformułowaniem tej teorii.

Spółeczność ludzi parających się literaturą jest ponadczasową i niezależną od języka wspólnotą osób bezinteresownie i w poczuciu swobody dążących do prawdy artystycznej, to znaczy takiej prawdy, która wyraża się w zmiennych regułach użycia zasobów języka. Przy czym oczywiście wydaje się zastrzeżenie, że swoboda może być – w granicach reguł ustanawianych przez pisarza – także demonstracją samowoli i dowolności. W wypadku – co się w historii zdarzało – naruszenia zasad obowiązującego prawa artysta broniący własnej swobody twórczej

² Ogród rozgątelających się wszechświatów. David Deutsch, fizyk University of Oxford, w rozmowie z Karolem Jatochowskim, „Niezbędnik Inteligenta”, bezpłatny dodatek do „Polityki” 2009, nr 28.

podejmuje związane z tym ryzyko, ale to już sprawa osobistej odpowiedzialności artysty, która związana jest z istotą uprawiania sztuki; ryzyko takie istniało zawsze i zmuszało do wyboru między kompromisem a wiernością sobie.

Ale ryzykiem jest wszakże zarówno „udawanie oryginalności”, jak i rzeczywistość oryginalność, czyli postawa wykraczająca poza przyjęte w danej chwili reguły czy wręcz je odrzucająca. Takie ryzyko podejmuje każdy artysta, który przez swoją pracę stara się dowieść, że to, co dotąd uważane było za sztukę, wciąż jeszcze nią nie jest i że prawdziwa sztuka dochodzi do głosu dopiero wraz z jego wystąpieniem. Taka próba radykalnego przewyżczenia „gravitacji tradycji” jest udziałem nielicznych, ale też jest gestem wpisanym w ową tradycję od dawna. Rzecz w tym, iż nie o sam gest tutaj chodzi, ale o jego artystyczne konsekwencje – o samo dzieło, w którym dochodzi do krystalizacji oryginalności wypowiedzi.

W swoim manifeście przeciwstawia Michałowski „gravitację tradycji” temu, co nazywa „skrzydłatymi złudzeniami”, a co, jak rozumiem, ma być odpowiednikiem oryginalności. Sama definicja oryginalności jest, wbrew pozorom, trudna do precyzyjnego sformułowania. W moim pojęciu oryginalność to otwarcie kluczem wyobraźni nowych przestrzeni, nowego wszechświata, nowej rzeczywistości. Podejmując kwestię statusu rzeczywistości, Leon Chwistek pisał, że „posiadamy szereg twierdzeń prawdopodobnych, a jednak niemożliwych do udowodnienia, które można nazwać aksjomatami istnienia”. I dalej:

„Otóż decyzja co do przyjęcia lub odrzucenia jednego z takich aksjomatów jest zawsze do pewnego stopnia rzeczą dowolną. Możemy np. stanąć na stanowisku odrzucenia wszelkich aksjomatów istnienia. Uzyskamy wówczas pojęcie istnienia, które można nazwać nominalistycznym. Jeśli przyjmiemy jakiś aksjomat istnienia, staniemy na stanowisku realizmu. W każdym z tych wypadków będziemy mieli do czynienia z innym pojęciem istnienia, mniej lub więcej zgodnym z intuicją”⁵.

I wreszcie Chwistek, pisząc o wielości rzeczywistości w sztuce, stwierdzał: „Koniecznym warunkiem, żeby dany utwór był dziełem sztuki, jest to, ażeby forma zaczerpnięta została z jednej rzeczywistości”⁴. Polemizujący z nim Witkacy – nie podważając koncepcji mówiącej o wielości rzeczywistości – pytał:

„Dlaczego bowiem, jeśli o rzeczywistość chodzi, nie mogę właśnie pięciu czy sześciu rzeczywistości łąpnąć na raz w jednym obrazie? (...) Synteza czterech rzeczywistości, możliwość »wielości poglądów« na jednym kawałku płótna, połączona jeszcze z oscylacją główki ludzkiej w kierunku główki makowej i na powrót, a wszystko to razem jako kiszka pasztetowa! Co za cudowny, całkiem nowy dreszcz estetyczny, co za brak »deprymującej nudy i sztywności«! I tego nie mogę zrobić, bo Chwistek każe odtwarzać jedną, nudną rzeczywistość”⁵.

⁵ L. Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*, wybór i wstęp K. Pasenkiewicz, t. I, Warszawa 1961, s. 50–51.

⁴ Ibidem, s. 97.

⁵ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, oprac. J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 251 [podkreślenie – L. S.].

Jak widać, idea intertekstualności – w najszerszym rozumieniu tego słowa: „wszystko jest tekstem” – ma dość już godną, choć wyrażaną intuicyjnie, historię. W jej kontekście przeciwstawienie „gravitacji tradycji” i „skrzydlatych złudzeń” traci wszelką prawomocność. Jeśli owa „gravitacja tradycji” oznaczać ma swego rodzaju powtórzenie, to przecież nie wyklucza ono oryginalności zgodnie z zasadą iterabilności odkrytą przez Derridę, którą Ryszard Nycz określa jako oryginalność właśnie, gdyż wiąże ona „w sposób konieczny powtórzenie z innością, odróżnieniem i zmianą”⁶. Ta właśnie zasada określa więzy łączące wykreowany przez artystę wszechświat z wszechświatami dotąd już poznanymi.

3.

Nasza wiedza pozwala dziś na nowo definiować ludzką egzystencję i dowieść, że „synteza czterech rzeczywistości”, o której pisze Witkacy, jest logiczną konsekwencją struktury wszechświata w multiwszechświatowej przestrzeni. Objawia ją Deutsch, mówiąc:

„Różne chwile czasu mogą być po prostu różnymi wszechświatami (...). Bo multiwszechświat nie jest bezładną masą wszechświatów ewoluujących w mniej więcej ten sam sposób, tak jak to zwykł robić klasyczny Wszechświat. Każda chwila każdego wszechświata jest po prostu osobnym wszechświatem”.

I dalej, wskazując na konsekwencje przyjęcia kwantowej interpretacji czasu, dodaje:

„W multiwszechświecie (...) sensu nabiera mówienie o tym, co moglibyśmy zrobić (ale niestety nie zrobiliśmy) w przeszłości, ponieważ naprawdę istnieje taki wszechświat, w którym to zrobiliśmy”.

I wreszcie zasadnicze stwierdzenie dotyczące multiwszechświata:

„Postęp wiedzy nabiera obiektywnego znaczenia. Kreowanie zyskuje obiektywny sens, bo jest obiektywna różnica między otrzymywaniem informacji z innej informacji w sposób mechaniczny i kreatywny. Co prawda w obu przypadkach można powiedzieć, że informacja powstaje za sprawą praw fizyki, ale kiedy w grę włącza się wysiłek twórczy, dzieje się coś nowego”⁷.

Można powiedzieć, że w multiwszechświecie poszczególne wszechświaty powtarzają się wzajemnie i – zgodnie z zasadą iterabilności – za sprawą wysiłku kreacyjnego „produkują” w tych powtórzeniach wszechświaty nowe. Tym samym „gravitacja tradycji” w sposób oczywisty łączy się ze „skrzydlatymi złudzeniami”.

Z tego, iż w różnych chwilach czasu przebywamy – jednocześnie – w różnych wszechświatach, sztuka wyciąga wniosek o wieloznaczności rzeczywistości, co tym samym pozwala przeformułować intuicyjne domniemanie Chwistka o wielości rzeczywistości. Rzeczywistość jest jedna, lecz ze swej kwantowej natury wieloznaczna. Na uwagę zasługuje też inna jego intuicja, ta mianowicie, w której zakłada możliwość „odrzućcia

⁶ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 37.

⁷ *Ogród...*, op. cit.

wszelkich aksjomatów istnienia". Jej swoistym uzupełnieniem wydaje się przypuszczenie Carla-Friedricha von Weizsäckera z jego szkicu *Czas, fizyka, metafizyka*:

„Jeśli teoria kwantów jest słuszna, to (...) rzeczywistość nigdy nie jest faktyczna w ścisłym sensie. Jeśli dzisiejsza fizyka jest słuszna, to samo pojęcie przedmiotu, na którym ta fizyka jest oparta, jest tylko przybliżeniem. [I dalej:] Filozofia nominalistyczna błędnie uważa pojedynczy przypadek za elementarną daną. Przypuszczalnie nie istnieją elementarne dane”⁸.

W tym samym eseju niemiecki fizyk proponuje własną próbę definicji sztuki, powiadając, że „sztuka jest upajającym postrzeganiem postaci przez tworzenie postaci”, i uzupełnia wywód:

„Temu, kto wobec dzisiejszych trzęsień ziemi nie chce używać przymiotnika »upajający«, jako alternatywę proponuję »sejsmograficzny«; w obydwu przypadkach chodzi o wibracje. (...) W sztuce znajduje w naszej kulturze postrzeżenie wolne od zamiaru”⁹.

Owa bezinteresowność – i swoboda – postrzeżeń artystycznych doskonale koresponduje z kantowskim rozumieniem sztuki. Zarazem jednak należy dostrzec ich niejako podwójną naturę łączącą chwilowość z wiecznością. W kwantowym ujęciu zarówno chwilowość, jak i wieczność są „pozaczasowe”, niczym w *Fauście* Goethego, którego bohater dopełnia swój los wezwaniem do wstrzymania czasu:

„Zatrzymaj się, o piękna chwilo!
Ślad moich dni już nie przeminie
Śród wieków, co się oczom myślą. –
Tak wzniosłe szczęście mając zapewnione,
Najwyższą chwilę życia dzisiaj chłone”¹⁰.

Postrzeżenie chwili to zatrzymanie czasu i w końcu triumf Mefistofelesa – „Ha, zegar stanął” mają swe uzasadnienie: jest nim zasada nieoznaczoności, za której sprawą wszelkie postrzeżenie przypomina swego rodzaju „fotografię” fragmentu niepochwytnego procesu istnienia. Pochwycenie postaci okazuje się zarazem jej unieruchomieniem. Z kolei tworzenie postaci, o którym pisze Weizsäcker, jest jej powtórzeniem dopełnionym przez gest kreacyjny. Towarzysząca temu „wibracja” ewokuje wieloznaczność, co sprawia, że niektóre ujęcia postaci świata zdawać się mogą złudzeniami. Nie są nimi jednak: są w istocie innymi stanami energetycznymi tego samego postrzeżenia. Stąd może rozsądniej mówić nie o jego istnieniu, lecz o zjawiskowości.

4.

Być może to twierdzenie ryzykowne, ale, jak sądzę, warte chwili namysłu: literatura – czy szerzej rzecz ujmując: sztuka – jest tym sposobem pomnażania wiedzy, który przekracza ograniczenia, jakie na religię i naukę nakładane są przez wierność regułom użycia języka. Dysponując tym samym zbiorem elementów, jest w stanie wprawić

⁸ C.-F. von Weizsäcker, *Czas, fizyka, metafizyka*, tłum. K. Napiórkowski [w:] *Człowiek w nauce współczesnej. Rozmowy w Castelgandolfo*, oprac. K. Michalski, Paryż 1988, s. 30, 34.

⁹ *Ibidem*, s. 39–40.

¹⁰ J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 487.

je w wibracje kreatywne i pozwala nam przekroczyć horyzont „jednej, nudnej rzeczywistości” i otworzyć przestrzenie multiwszechświata niedostępne religii bądź filozofii, a tym samym przekroczyć *limes* wyznaczony przez Wittgensteina w jego najbardziej znanym dziele, jakim jest *Tractatus logico-philosophicus*: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”¹¹. Formuła ta zresztą doczekała się interesującej polemiki w poemacie Juliana Przybosa *Oświęcim*: „O tym nie można ani mówić, ani milczeć”¹².

Fundamentalną kwestią jest w tym kontekście traktowanie języka: nie tylko jego reguł – te bowiem, jak dowodzi cała literatura, można przekształcać i odrzucać – lecz także jego elementów, słownika. Język nie jest wszak bytem obiektywnie istniejącym, co zresztą dostrzegł sam Wittgenstein, dochodząc po latach do intuicyjnie oczywistego spostrzeżenia:

„Filozofowie mówią bardzo często o badaniu lub analizowaniu znaczeń słów. Pamiętajmy jednak, że słowo nie ma znaczenia nadanego mu, by tak rzec, przez niezależną od nas siłę, dzięki czemu można by prowadzić naukowe badania nad tym, co słowo naprawdę znaczy. Słowo ma znaczenie, które mu ktoś nadał”¹³.

Inaczej mówiąc: słowo ma tyle znaczeń, ile jest indywidualnych jego „wykonań” czy „powtórzeń”. W istocie więc każde powtórzenie, przez sam fakt jego osobowego – za każdym razem razem innego – nacechowania, staje się nowym wyrazem tego, co zostało powtórzone. W tym sensie język nigdy nie może być „martwy”. Więcej: nawet nieistniejące języki – te zatem, które kiedyś istniały lub kiedyś istnieć będą – są językami żywymi, z nich wywodzą się bowiem w „powtórzeniach” języki, które z nich wyewoluowały bądź kiedyś wyewoluują z tych języków, które istnieją obecnie. Jedne języki żyją w drugich tak, jak łacina żyje w większości współczesnych języków europejskich. Nadto: języki żyją w przekładach na inne języki, gdyż przekład także jest „powtórzeniem”. A co więcej: możliwe są wszak utwory – i istnieją ich realizacje – pisane w kilku językach jednocześnie. Przykładem wiersz Oskara Pastiora *fligen eintag polyglott*:

„voilf une sextine française-anglaise:
this is an english-german sestina:
oh eine deutsch-rumänische sestine:
iată și sextina româno-rusească:
äto – russko-italjanskaja sestina:
ecco una sestina italian-italiana:”¹⁴.

Literatura korzysta ze wszystkich języków jednocześnie, tworząc z nich – w przytoczeniach czy przekładach – ludzki „multijęzyk”: nie jest tu w niczym ograniczona. Ma zatem w dużej mierze rację Richard Rorty, gdy pisze:

„Dla konsumentów kultury literackiej zbawienie jest osiągalne dzięki dotarciu do obecnych granic ludzkiej wyobraźni. Dlatego kultura ta nieustannie raczej poszukuje nowości, niż usiłuje uciec

¹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 88.

¹² J. Przybos, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1971, s. 316.

¹³ L. Wittgenstein, *Niebieski i brązowy zeszyt. Szkice do Dociekań filozoficznych*, tłum. A. Lipszyc i Ł. Sommer, Warszawa 1998, s. 58.

¹⁴ O. Pastior, *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen. Mit einem Nachwort und Fussnoten*, München-Wien 1994, s. 72.

z doraźności w wieczność. Przesłanką tej kultury jest to, że chociaż wyobraźnia ma obecnie pewne granice, to owe granice można stale poszerzać. Wyobraźnia bez końca wchłania własne wytwory”¹⁵.

Nie tylko je wchłania, ale nieustannie je przerabia, poddaje swoistemu recydingowi, co sprawia, że „martwy język” nieustannie zmartwychwstaje w cudzysłowie. Jednym z najbardziej powszechnych w tej sferze jest spożytkowanie w literaturze Zachodu japońskiej formy haiku.

W tym kontekście – powiedzmy to na marginesie niniejszych rozważań – proponowana przez Michałowskiego koncepcja metaliteratury jest oczywistością. Pastisze, imitacje czy apokryfy, o których równy status się upomina, usytuowane w polskiej szkole lektury na poboczu głównego nurtu poezji – choć przecież nie zawsze, gdyż *Antymonachomachia* Krasickiego ma status równy jego *Monachomachii*, natomiast Przybosia *Oda do turpistów* (stylizowana na *Odę do młodości* Mickiewicza) ma się całkiem dobrze w towarzystwie innych utworów – są w istocie pełnoprawnymi dziełami poetyckimi, podobnie jak to się dzieje z poezją purnonsensu, na której marginesie pisał Barańczak:

„W naszej rodzimej tradycji nonsens jest zjawiskiem dość rzadkim i wstydliwym (...). Od poety oczekujemy, żeby był poważny. Nonsensami niech się zajmują »satyrycy« (sam fakt powszechnego użycia tego słowa w roli synonimu twórcy poezji »purnonsensu« dowodzi, że nie rozumiemy istoty rzeczy: nonsens nie jest bynajmniej naturalnym żywiołem satyry, a nawet jest jej zasadniczo obcy)”¹⁶.

Ale, rzecz jasna, ma ta sytuacja swe źródła w kondycji polskiej literatury, w jej swoistym „purytanizmie” sprawiającym, iż polskie lekcje czytania stoją na straży „poprawności językowej” i z podejrzliwością traktują wszelkie próby jej naruszenia – do tego stopnia, iż nawet tak oczywiste przedsięwzięcia jak awangarda, traktowane są, szczególnie w szkole, z dystansem, jako swego rodzaju „abrakadabra”.

Apeluje więc Michałowski:

„Chciałbym, aby pastisze (...) nie były czytane wyłącznie dla ludycznego zachłyśnięcia się wysokim stopniem upodobnienia do cudzego głosu, do którego się odwołują, ale by dostrzeżono w nich także doniosłość samej wypowiedzi – poza aspektem intertekstualnym. (...) Chodzi o wyrażenie czegoś istotnego, co brzmi najmocniej, albo w sposób jedynie możliwy właśnie poprzez przywołanie głosu cudzego”.

5.

Powtórzenie, owo „przywołanie głosu cudzego”, mówienie „w cudzysłowie” zawsze jest interpretacją – czasem omyłkową, ale zawsze twórczą, gdyż będącą nadawaniem nowego znaczenia. Z tej perspektywy także pastisz czy imitacja lub apokryf są swego

¹⁵ R. Rorty, *O Bogu, mędrkach i poetach*, tłum. B. Baran, „Europa. Magazyn idei »Dziennika«” 2009 nr 2.

¹⁶ S. Barańczak, *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne. Wprowadzenie w teorię gatunków*, Londyn 1995, s. 7-8. Warto przy okazji zwrócić uwagę na fakt, iż mimo tych wynurzeń tom „poezji zebranych” (*Wiersze zebrane*, Kraków 2007) Barańczaka nie objął bogatej i niezwykle inspirującej jego własnej poezji purnonsensu. Jednym w zasadzie współczesnym poetą polskim, który purnonsens traktował jako oczywistość, jest wciąż wegetujący na poboczu głównego nurtu Bogumił Andrzejewski.

rodzaju mutacją, która stanowi odrzucenie – świadome lub nie – „gravitacji tradycji”. W tym rozumieniu można zapewne odczytywać uwagi Harolda Blooma:

„Omyłka poetycka, która z perspektywy historii jest zdrowiem, z punktu widzenia jednostki musi być utożsamiona z grzechem przeciw ciągłości, z występkiem przeciw jedynej liczącej się władzy – władzy nazywania czegoś po raz pierwszy. Poezja to własność, podobnie jak polityka. (...) Pierwszym żywiołem poety jest ocean lub brzeg oceanu. Poeta wie, że znalazł się w wodzie w wyniku upadku. Instykt podpowiada mu, żeby tam pozostał, ale impuls antytetyczny sprawi, że poeta wyruszy w głąb łądu w poszukiwaniu swojej indywidualności. Większość tego, co nazywamy poezją, jest – przynajmniej od czasów Oświecenia – właśnie poszukiwaniem ognia, czyli nieciągłości. Powtórzenie należy do wilgotnego brzegu; Błąd staje się udziałem tylko tych, którzy mając etap nieciągłości za sobą, wzbili się w powietrze, by poszybować w stronę przerażającej swobody stanu nieważkości”¹⁷.

Jeśli przyjąć ten tok rozumowania, wówczas postulat Michałowskiego, by „zdobyć się (...) na odpodmiotowanie, pokornie przyjmując grawitację tradycji zamiast skrzydlatych złudzeń”, staje się programem rzeczywiście minimalistycznym, skazującym poezję na „jedną, nudną rzeczywistość”.

Wzbijanie się w powietrze, o czym pisze Bloom, jawi się jako przerażające przede wszystkim dlatego, iż stanowi rozpoznanie niewiadomego: to – by przywołać termin współczesnej kosmologii i fizyki – sięgnięcie po zasoby „ciemnej energii”, o której wiemy, że jest i że czerpie z olbrzymiej masy „ciemnej materii” wszechświata, lecz której natury nie znamy. Uzyskana dzięki „skrzydlatym złudzeniom” wolność wywołuje zmniejszone poczucie bezpieczeństwa – impuls antytetyczny kieruje bowiem poetę w obszary nierozpoznane, mroczne, niepokojące. Można się jedynie domyślać, że owa ciemna materia, o której istnieniu przekonują obserwacje, niepochwytne w naszym wszechświecie, to materia pozostałej masy multiwszechświata, wszystkich wszechświatów równoległych, o których powiada Deutsch, że „nie są rozrzucone przypadkowo”:

„Podlegają [one – L. S.] prawom fizyki mówiącym, jakich sąsiadów ma określony wszechświat i które inne wszechświaty na niego wpływają. Wszechświaty, z którymi jesteśmy najściślej związani przez prawa fizyki, nazywamy przeszłością i przyszłością naszego Wszechświata. Te, o których wiemy niewiele, to wszechświaty równoległe do naszego”.

Można przyjąć – odwołując się do rozważań na temat „pomyłki poetyckiej”, o której pisze Bloom, oraz do procesu uczenia się języka przez dzieci – że każde powtórzenie jest, a w każdym razie może być błędem i póki pozostajemy w przestrzeni poetyckiej, czyli kreatywnej, konsekwencją zawsze będzie wzlot ku innym wszechświatom, poszerzenie wiedzy, choćby niepochwytnej, jak wtedy, gdy mamy poczucie, iż „wiemy”, lecz to, o czym wiemy, wymyka się definicji w języku respektującym reguły. Wyrażana jest zatem w języku, w który wpisana została migotliwość reguł, w multijęzyku poetyckim. To sytuacja, którą dość precyzyjnie opisał Bloom:

¹⁷ H. Bloom, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson i M. Szuster, Kraków 2002, s. 120–121.

„Poeta widzi albo zbyt wyraźnie, ulega tyranii silnej fiksjacji, zupełnie jakby jego oczy domagały się uznania swojej odrębności od reszty ciała i całego świata, albo też jego spojrzenie staje się nieostre i poeta widzi jak przez mgłę. Widzenie pierwszego rodzaju rozkłada i deformuje to, co widziane; widzenie drugiego rodzaju pozwala dostrzec co najwyżej jasną chmurę”¹⁸.

I w jednym, i w drugim przypadku coś się jednak nowego wydarza i pozostaje nie do końca czytelne być może za sprawą nieredukowalnej wieloznaczności. Tworzy ona bowiem swoistą mgłę interpretacyjną zacierającą kontury postaci wyłaniającej się w grze powtórzeń, która przypomina czasami grę w głuchy telefon.

Powtórka to być może sposób wzajemnego wpływania na siebie wszechświatów: powtarzając, nadaję temu, co powtarzam, moje znaczenie, jednocześnie jednak powtarzane nadaje znaczenie temu, co ja mówię, i – co najważniejsze – to dialog poza czy ponad czasem bądź – co chyba jest trafniejszym ujęciem – w czasie nieciągłym. Inaczej mówiąc: tradycja i współczesność – otwarte na przyszłość – pozostają w wielopoziomowej i permanentnej interakcji, której punktami węzłowymi są teksty utworów pomnażające nieustannie swe znaczenia. Wytwarzana w ten sposób sieć napięć poddana jest stałej wibracji, jaka towarzyszy zajmowaniu przez owe teksty zmiennych stanów „energetycznych” generujących doznania estetyczne o rozmaitych stopniach natężenia.

6.

W rozmowie z Jarosławem Borowcem na temat powstawania swych utworów Krystyna Miłobędzka wyznaje:

„Jest takie opowiadanie Klee o rysunku w *Wyznaniach twórcy*. Jest pole, widać chmurę... same kreski – ta kreska jest tym, ta jest tamtym. Myślę, że jest to niezwykle u Klee spotkanie dziecięcego rysowania ze świadomym swego warsztatu artysty. Dlaczego panu o tym opowiadam? Dlatego, że odnajduję w jego rysunkach to, co czasami trafia mi się szczęśliwie zapisać w swoich tekstach. (...) Powiedziałabym, że to jest to nie wiem. Nie wiem, w którym można wszystko odnaleźć. To jest taki punkt, takie miejsce nic. Nic – z którego wszystko się zaczyna”¹⁹.

Zwraca uwagę spokrewnienie w tej wypowiedzi dwóch biegunów istnienia: „niczego” i „wszystkiego”. To paradoksalne napięcie wyznacza istotę dynamiki poznania, którego punktem wyjścia jest konieczna redukcja bytu wskazująca jego prapoczątek. Rozważając pojęcie „stworzenia z niczego” w mistycyzmie żydowskim, Gershom Scholem pisze:

„Nie będę tu rozwodził się nad zasadniczymi trudnościami, jakie napotykali prawowierni teologowie próbując utrzymać dosłowne rozumienie koncepcji stworzenia z niczego, głoszącej, że Bóg stworzył świat z czegoś, co nie było nim samym, czyli z niebytu, nie zaś z jakiegokolwiek bądź bytu. Również mistycy mówią o stworzeniu z niczego, z upodobaniem akcentując tę doktrynę. Ortodoksyjna wszakże formuła kryje w sobie treści daleko wykraczające poza swój pierwotny sens. To »Nic«, z którego wszystko się wywodzi, nie jest bynajmniej czystą negacją; ono tylko z naszego punktu widzenia wymyka się wszelkim określeniom, gdyż nie poddaje się poznaniu rozumowemu.

¹⁸ Ibidem, s. 120.

¹⁹ J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 143.

W rzeczywistości Nic posiada – jak ujął to jeden z kabalistów – byt nieskończenie przewyższający jakikolwiek inny byt na świecie²⁰.

Jeśliby poszukiwać najpełniejszego wyrazu artystycznego tej sytuacji poznawczej, wskazać by należało przede wszystkim obraz Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle*, w którym mamy do czynienia z wizualizacją bezpostaciowości, a więc z otwarciem na wszelką możliwą postaciowość.

Pochwycenie istoty tego, co jest, okazuje się możliwe jedynie przez redukcję do niebytu, jak w jednym z wierszy Miłobędzkiej:

„drzewo tak drzewo
że drzewa już nie ma

chmury (chmury)”²¹.

Próba czytania tego utworu wymaga odrzucenia czy zawieszenia wiedzy o regułach użycia języka. „Prawowierni” czytelnicy nie dopuszczą myśli o tym, iż słowo „drzewo” w tym wierszu pełni zarazem funkcje rzeczownika i czasownika, a tym samym nie będą w stanie pochwycić zapisanej tu intuicji poznawczej. Domyślne „drzewo tak [się] drzewo” pozwala dopełnić jego byt o ostateczne „drzewa już nie ma”: jego postać spełnia się w owym Nic, „z którego wszystko się zaczyna”. Drzewo zatem jest zakorzeniem Bytu, jego umocnieniem i rozgałęzieniem we „wszystko”, rozplynięciem się, jak chmury, we wszystkim. Chmury – w nawiasowym powtórzeniu – pełnią tu wobec drzewa rolę kontrpunktu: są niepochwytne, płynne, zwiewne w swym bytowaniu i wielokształtne (stąd powtórzenie w nawiasie), lecz właśnie ku nim zwrócone jest drzewo: to, co zakorzenione, zmierza ku znikliwości, ku formie, która zarazem jest i nie jest. To sokratejskie „wiem”, które dociera do „nie wiem”.

Medytacyjny charakter tekstu, jego „skupienie” jest zapisem przeżycia całości chwili. To swoisty „kwant” myśli poetyckiej, wieloznaczny – zaproponowana wyżej lekcja jest jedną z wielu możliwych lektur tego utworu, który jest segmentem całego poematu tworzącego zbiór *gubione* Miłobędzkiej – funkcjonuje więc na kilku „poziomach energetycznych” i właśnie dlatego staje się niepochwytny w ramy „jednej, nudnej rzeczywistości” interpretacyjnej. Ale jednocześnie mamy w poezji Miłobędzkiej zapis doświadczenia nie tyle może obiektywizującego, ile właśnie – jak tego chce w swym postulatcie Michałowski – odpodmiotowującego. Powiada poetka:

„Jeżeli własne »ja« odejmę, rozproszę, to nie może mnie nic zboleć, ani ja nie mogę niko- go zboleć. Wtedy zdarza się cud wrażliwości: nie ma wrażliwości. Ja jestem nieistnie- niem”²².

Ten stan idealny oznacza osiągnięcie „miejsca nic”, tego więc miejsca, z którego wszystko się zaczyna. Wtedy dopiero w marzeniu pobudzonym przez „skrzydlate

²⁰ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 51.

²¹ K. Miłobędzka, *gubione*, Wrocław 2008.

²² J. Borowiec, op. cit., s. 170.

złudzenie” ogarnia się świat w jego wielości, ku której zdają się kierować rozpoznania Gastona Bachelarda:

„Pewien świat tworzy się w naszym marzeniu, pewien świat, który jest naszym światem. I ten wymarzony świat naucza nas, jakie są możliwości powiększenia naszego bytu w świecie, który jest naszym światem. W każdym wymarzonym świecie zawiera się futurizm”²³.

I dodaje:

„Marzenie poetyckie daje nam świat światów. Marzenie poetyckie jest marzeniem kosmicznym. Jest otwarciem na świat piękny, na piękne światy”²⁴.

W tym kontekście owo „odjęcie” własnego „ja” oznacza „postrzeganie postaci przez tworzenie postaci”, o którym pisał von Weizsäcker. W istocie to „odjęcie” czy „rozproszenie” jest uzyskaniem ironicznego dystansu wobec siebie i świata – tylko w ten sposób bowiem możliwe jest dotarcie do otwierającego nieznanego dotąd przestrzenie miejsca nic. Być nieistnieniem to, jak można się domyślić, dostrzec siebie z perspektywy multiwszechświata, z perspektywy wszystkiego, wobec którego moje istnienie pozostaje znikliwe, niemal niepochwytne, ale właśnie dlatego pozwala mi się w owym kosmosie odnaleźć. Być nieistnieniem to jednak mimo wszystko – być. Lecz jest to sposób egzystencji daleki od tego, jaki niesie z sobą koncepcja poety jako wieszczka czy przywódcy duchowego, co znakomicie pochwycił Michał Głowiński, pisząc:

„Jest oczywiste, że ktoś traktujący siebie w sposób autoironiczny, w żadną z tych ról nie może się wcielić. A dzieje się tak, nawet jeśli się uzna, że mamy tu do czynienia z wypadkiem osobliwym: umniejszanie pozycji poety, ograniczanie jego pozaliterackich kompetencji, w pewnych ujęciach równa się budowaniu jego autorytetu, jest to wszakże autorytet rozumiany całkiem inaczej. Opiera się on na założeniu, że podmiot panując nad wszelkimi arkanami swojej sztuki i świadomy swojej pozycji w świecie i w literaturze, ma wszelkie prawo traktować siebie ze spektakularnym dystansem”²⁵.

Ale – dodajmy – taka autoironiczna postawa może obejmować również stosunek do własnego profesjonalizmu, a nawet samej profesji, jak to ma miejsce w przypadku Miłobędzkiej. W takich okolicznościach jednak mamy do czynienia z dekonstruowaniem całej spuścizny literackiej poprzez domyślne przywołanie jej wszystkich tekstów, by w ten sposób zademonstrować, iż:

literatura jest nieistnieniem.

²³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 16–17.

²⁴ Ibidem, s. 22.

²⁵ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny* [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 12.

Summary

The Manifest of Multi-poetics

In his article Leszek Szaruga challenges Michał Głowiński's thesis, which claims that everything in Art has been already done and this is why the authors are sentenced on playing with Intertekstuality. In Szaruga's opinion, every time we walk into the space of Art, we deconstruct the tradition and find ourselves in opposition to it, whereas Art finds itself in opposition to our creative diversity. Literature as a product of intellectual work uses different languages and thus creates a specific human "multilanguage". The creative originality is – against to what Głowiński thinks about it – still possible, because it exploits the imagination and forces it to open the new spaces and realities of artistic thought. In extreme cases when author takes the autoironical perspective on his own work and deconstructs the whole literary tradition, he demonstrates that way that literature is non-being.



Zdjęcie Maciej Czerwonka