

Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy

ABSTRACT. Orska Joanna, *Teorie poetów. Manifesty późnoawangardowe i poetyckie programy* [The Poet's Theories. Late-Avant-Garde Manifestos and Meta-Poetic Statements]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 13–41. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.1.

This research paper considers the avant-garde manifestos and programmatic statements of poets, in the light of the debate on the emancipatory potential of neoavant-garde art. The author shows the need to redefine the notion of artistic autonomy that new art programmes involve. In the first part of the article, the point of origin of the modern understanding of artistic autonomy is reflected on in its two basic formulas: Kantian and Hegelian. The second part evolves an analysis of three examples of contemporary metapoetic statements by Polish poets (Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Kacper Bartczak). Their neoavant-garde premises of the performative character of the theoretical discussions, and of the artistic elements that connect their theoretical ideas to the actual works of these poets lead us to the conclusion that engaged, activist poetic practice, concerning the rules directed by the questions of autonomy of art, cannot be judged from the point of view of the Kantian definition of this autonomy, especially if we take the poetical matter of avant-garde provenance into consideration.

KEYWORDS: avant-garde manifesto, programmatic statements, autonomy of art, engagement of literature, aesthetic discussions in modernity

1

Manifesty awangardowe, jak i wszelkiego rodzaju związane z literaturą wypowiedzi o programowym charakterze, należą do form, które – jako wypowiedzi metaliterackie – trudno byłoby wyobrazić sobie w XX wieku bez pojęcia autonomii sztuki i autotematyzmu jako jej znaczącej cechy. Sama potrzeba sformułowania ścisłego programu artystycznego, czy to indywidualnego twórcy, czy grupy, wydaje się powiązana z tak właśnie rozumianą potrzebą autorefleksji. Jak wiemy z rozważań Petera Bürgera z *Teorii awangardy* (1974) – awangardy historyczne początku XX wieku występowały zazwyczaj przeciwko idei „autonomicznej sztuki mieszczańskiej”, ale także w ogóle przeciwko sztuce rozumianej w kategoriach instytucji życia społecznego, wyniesionej ponad tego życia praktykę¹. Większość ugrupowań

¹ P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Hubner, Kraków 2006, s. 61. „Autonomiczna sztuka mieszczańska” – wydaje się, że to właśnie pojęcie marksistowsko zdeterminowanych

awangardowych, a później neoawangardowych próbowała jednak dopracować się jakiejś estetycznej (lub antyestetycznej) tożsamości – i to najczęściej w formie programowego nad nią namysłu. Hal Foster – wprowadzając w *Powrocie Realnego* (1996) polemicznie wobec Bürgera do dyskusji nad eksperymentalną sztuką pojęcie „awangardy u schyłku XX wieku” – szczególnie wagę przyznał jej aspektowi krytycznemu. Wykreował obraz neoawangardy jako nieustannej negocjacji charakteru nowoczesnej i późnonowoczesnej sztuki – wobec ryzyka jej zinstytucjonalizowania z jednej strony i impulsu ciągłego poszerzania własnych możliwości poprzez konstytuowanie nowych artystycznych konwencji². Jak pokazuje książka Fostera – nieodłącznym tego elementem pozostawał właśnie tekst programowy.

Źródłem autorefleksji w nowoczesnej sztuce, połączonej w tej perspektywie z krytyką zewnętrznych jej uwarunkowań, pozostaje niewątpliwie kantowska teoria estetyki. Jak się wydaje, z punktu widzenia (także polskich) literaturoznawczych teorii, podejmowanie programotwórczych wysiłków ze strony ugrupowań awangardowych, ukierunkowanych na dookreślenie własnej artystycznej specyfiki (a więc autonomii), pozostaje w sprzeczności z przywoływaną przez nie każdorazowo tezą o zaangażowaniu – obrazoburczą wobec modernistycznej tradycji, a często i skierowanej przeciwko samej sztuce³. Podkreślanie autonomii sztuki poprzez autotematyczne wyeksponowanie narzędzi artystycznego wyrazu, jak chociażby w przypadku polskich konstruktywistów zrzeszonych w grupie „a.r.” czy też przedstawicieli poetyckiej Awangardy Krakowskiej, było zazwyczaj w badaniach literackich eksponowane kosztem zaangażowanej społecznie postawy artystów (klasyczna w tej mierze byłaby oczywiście wypowiedź Janusza Sławińskiego [1998])⁴.

teoretyków sztuki, takich jak Bürger, decyduje w większości o odcinaniu się od pojęcia „autonomii sztuki” w pismach marksistowsko zorientowanych zwolenników poststrukturalizmu i wszystkich przedstawicieli posthumanizmu; krytyka wynika w tym wypadku z przesłanek społecznych i klasowych, a towarzyszy jej najczęściej zwrot przeciwko elitaryzmowi sztuki modernistycznej/nowoczesnej.

² H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 44.

³ R. Nycz, *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 31–32.

⁴ Właśnie taka sprzeczność doprowadziła do około 1924–25 roku rozłamu w konstruktywistycznej grupie Blok. Artyści związani nadal z czasopismem „Blok” (z Żarnowerówną i Szczuką), a potem także od 1925 roku z „Preasens” (ze Stażewskim), podobnie jak Tatlin i Rodzenko wyznawali koncepcję sztuki utylitarnej, sztuki jako produktu, pozostającej w służbie społecznej rewolucji, także wprost poprzez agitację (A. Turowski, *Konstruktywizm polski – próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981, s. 71–75). W opozycji do tych utylitarnych akcentów pozostawał program Strzeмиńskiego, od 1929 roku przewodzącego grupie „a.r.” (artystów rewolucyjnych). Jego koncepcja unizmu odwoływała się do pracy w organicznie rozumianej strukturze dzieła; podobnie jak u Peipera zakładała wyższość artystycznego ideału wobec codziennego życia, który to ideał miał zyskać realizację w projektowanej przez

Tematem mojego szkicu są rozważania, które mają nie tylko dookreślić krytycznie charakter tej sprzeczności, ale przede wszystkim wskazać na jej konsekwencje dla dzisiejszych, neo- i postawangardowych programów poezji. Samo pojęcie autonomii artystycznej okazuje się w tym przypadku najczęściej punktem „do przekroczenia” dla jakkolwiek rozumianej postawy zaangażowanej; dopiero wobec niego rozwijać się może dialektyka rozważań o granicach nowoczesnej literatury czy też zachodzić rewidowanie strukturalistycznego stanowiska dotyczącego literackości jako jednej z determinant odrębności tej badawczej dyscypliny⁵. W nowych pracach literaturoznawczych, kierujących się zarówno impulsem poststrukturalistycznym, jak i przesłankami zwrotu kulturowego, pewna definicja autonomii sztuki w nowoczesności, traktowana jako oczywistość, przyjmowana jest jako punkt odniesienia w dążeniu do innowacyjnych wniosków. Podam w tym miejscu tylko parę przykładów służących różnym celom, które, jak będę próbowała wykazać, wywodzą się z kantowskiego ujęcia autonomii estetyki. „Praca nad tekstem koncentruje się przede wszystkim na badaniu tekstu (dzieła sztuki) jako artystycznego przedmiotu – zamkniętego, formalnie skończonego oraz wyodrębnionego (autonomicznego) – i zmierza do uchwycenia reguł jego wewnętrznej organizacji, głębokiego porządku ich znaczenia; co jest tak wyrazistym rysem całej tradycji filologiczno-strukturalnej” – od takiej autonomicznej formuły abstrahuje w książce *Poetyka doświadczenia* Ryszard Nycz⁶. Joanna Grądział-Wójcik w pracy *Zmysł formy*, wychodząc z podobnych założeń, buduje oparty na opozycjach model poetyckiej nowoczesności, by uzasadnić jego wewnętrzne skomplikowanie:

Problematyka somatyczna naświetla podstawowe problemy nowoczesności, rozpiętej między kulturą i naturą, cielesnością i techniką, psyche i somą, materią i me-

sztukę przyszłości (tamże, s. 84–86). Oba warianty konstruktywizmu polskiego pozostawały jednak bliskie idei sztuki, która w swojej autonomicznej specyfice nie jest obca społecznemu wymiarowi artystycznej działalności. Strzeżniński – podobnie jak konstruktywiści poetyccy (Peiper, Przyboś, Brzękowski czy Kurek) – pisał o sztuce jako budowie nieodłącznej od powszechnego impulsu społecznego swoich czasów (tamże, s. 17 oraz 95–96).

⁵ Ściśle te kwestie w odniesieniu do zjawisk już ponowoczesnych opisuje książka Edwarda Balcerzana, zatytułowana *Literackość* (Wrocław 2013). Wzorcową relację między autonomicznością, kojarzoną z autotelicznością dzieła literackiego i jego referencyjnością przedstawia Agnieszka Kluba w klasycznej już pracy *Autoteliczność-referencyjność-niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939* (Wrocław 2014, s. 10–12). Historię inspirowanego czy też wzmacnianego przez impulsy formalistyczne i strukturalistyczne utrwalania rozdziału autonomii i zaangażowania w polskiej teorii literatury przedstawiają m.in. prace D. Ulickiej (z ostatnich por. np. *Pro et contra. Czyli jak stara jest nowa humanistyka i jak nowa jest stara humanistyka*, [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, red. R. Cudak i K. Pospiszył, Katowice 2018).

⁶ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 11.

tafizyka, autonomią i uczestnictwem. Samoświadoma, programowo zorientowana twórczość, zwłaszcza awangardowa, nie dopuszcza do zaniedbania, „braku zmysłu formy”, jednocześnie wystrzegając „jadowite” pytania o homologię między światem napisanym i empirycznym, zaangażowanie literatury w rzeczywistość staje się tu bowiem jednoznaczne z zaangażowaniem w formę⁷.

Elżbieta Winiecka z kolei, operując kategorią krytycznego „dystansu” jako podstawy umożliwiającej charakteryzowanie refleksyjnych czynności estetycznych podmiotu nowoczesnego, kluczowe dla swojej książki pojęcie wywodzi wprost z estetyki kantowskiej – wraz z jej koronną cechą, bezinteresownością: „Nowoczesna estetyka kantowsko-baumgartenowska wskazuje na szczególny charakter doświadczenia estetycznego, które było traktowane bądź intelektualnie, bądź emocjonalnie”⁸. Potem w przypisie dodaje: „Estetyczne postrzeganie w ujęciu nowoczesnym umożliwia dystansowanie się zarówno wobec poznania pojęciowego (teoretycznego), jak i wymiaru praktycznego (etycznego)” (tamże).

Jak widać, znaczenia samej „autonomii” w tekstach literaturoznawczych właściwie nie poddaje się próbom głębokiej redefinicji. W nowoczesnych i ponowoczesnych omówieniach poezji na gruncie polskim to pojęcie, wiązane z autorefleksyjnością czy autotelicznością sztuki, uznaje się – podobnie jak Peter Bürger – za oczywistą podstawę w związku z modernistyczną deklaracją niezależności sztuki wobec codziennej praktyki wraz z towarzyszącą jej dyrektywą bezinteresowności⁹. Polscy badacze i badaczki posługują się tym najbardziej upowszechnionym jego rozumieniem, przypieczętowanym w przestrzeni literaturoznawczej przede wszystkim przez okres teoretycznoliterackiej dominacji strukturalizmu, zaczynającej się od lat sześćdziesiątych/siedemdziesiątych XX wieku. Tymczasem większość koncepcji estetycznych, którymi posługujemy się w Polsce obecnie – pochodzących z depozytu przełomu poststrukturalistycznego czy też stanowiących pokłosie licznych zwrotów w literaturoznawstwie kulturowym przełomu XX i XXI wieku – wywodzi się raczej z heglowskiego, krytycznego już ujęcia autonomii w estetyce tak kantowskiej, jak i schillerowskiej czy wczesnoromantycznej (włączając

⁷ J. Grądziel-Wójcik, *Zmysł formy: sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016, s. 6–7.

⁸ E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 109.

⁹ P. Bürger, dz. cyt., s. 45 i n. Pomimo że przesłanki do wyłonienia i krytyki pojęcia awangardy – jako sztuki o impulsie antyinstytucjonalnym, dążącej do zniesienia samej idei sztuki – wynikają u Bürgera z lektur szkoły frankfurckiej, więc z heglowsko-marksowskiego pnia rozważań o estetyce jako praktyce społecznej – jego pojęcie autonomii rozumiane w kategoriach „sztuki mieszczańskiej” wywodzi się całkowicie ze słownika kantowskiego.

w to przede wszystkim hermeneutykę Schleiermachera)¹⁰. Żeby ściślej ująć różnicę, moim zdaniem tkwiącą u podstaw dwóch różnych estetycznych koncepcji autonomii ważnych dla nowoczesności – często łączonych, a przecież raczej wykluczających się – warto po raz kolejny zwrócić się do źródeł. Hegłowska krytyka estetyki uniemożliwia wprost kantowską, bezinteresowną kontemplację harmonii bytu, która przynosić ma w refleksji niezmysłową i niepraktyczną przyjemność.

Kantowska samorefleksyjność jako wyznacznik ugruntowujący niezależność estetyk – w roli osobnej dziedziny doświadczenia umysłu – niesie w sobie wszystkie cechy, jakie w polskiej refleksji nad sztuką kojarzone są z modernistycznymi (w sensie nurtu w sztuce i kulturze dominującego w końcu XIX wieku), symbolistycznymi, ale też impresjonistycznymi i ekspresjonistycznymi przesłankami dzieła sztuki. Zasadniczym wynalazkiem pozostawało w tym przypadku zjawisko „refleksyjności” władzy sądzenia, która w odniesieniu do podmiotu działałaby na samozwrotnej zasadzie – w odróżnieniu od praw, których intelekt docieka zawsze w związku z zewnętrznym przedmiotem. Samo poszukiwanie praw i przekonanie o celowości tego, co doświadczane, wyrażało się w tej refleksyjności, projektującej na zewnętrzne przedmioty „podmiotowy warunek zjawiska”¹¹. Elementem, powiązaniem z refleksyjnością władzy sądzenia, łączącym władzę intelektu z praktycznym rozumem, jest zasada ustalana ze względu na sam podmiot, nie na przyrodę; wyraża się ona w założeniu o celowości przyrody, powiązaniem bezpośrednio właśnie z tą władzą. Kant zaznaczał przy tym na wstępie do *Krytyki władzy sądzenia*, że nie zamierza uprawiać krytyki sztuki ani tym bardziej kształtować smaku czytającego ogółu; wagę dla niego zachowywała sama możliwość filozoficznego przeanalizowania władzy sądzenia „wyłącznie w celu transcendentalem” (KS, s. 26). A jednak właśnie kantyzm w sferze teorii estetycznych i krytyki sztuki, a co z mojego

¹⁰ To rozróżnienie będzie oczywiście kojarzone w polskiej perspektywie z wczesną, marksistowską krytyką literatury, która w kręgach literaturoznawców starszego pokolenia była objęta swoistym tabu, co mogłoby decydować o niepopularności heglowskiego jej ujęcia, w tym przypadku idącego tropami Lukácsa. W podobnym stylu do różnic dzielących autonomię formy literackiej w kantowskim i marksowskim rozumieniu odnosił się np. S. Sandler w recenzji książki H. Markiewicza *O marksistowskiej teorii literatury* („Pamiętnik Literacki” 1953, z. 1, s. 307). Także dziś autonomia sztuki, odsuwana z pola zainteresowań przez badaczy związanych z tzw. nową humanistyką, poddawana jest dyskusji z różnych perspektyw, także powiązanych z politycznymi i socjologicznymi aspektami jej znaczenia za P. Bourdieu. Do ostatnich jej odsłon należy budząca spore zainteresowanie książka N. Browna, *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism* (Durham 2019).

¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tegoż *Dzieła zebrane*, t. IV, tłum. M. Żelazny, Toruń 2014, s. 35–40. Dalej cytuję w tekście głównym jako KS z numerem strony.

punktu widzenia najważniejsze, także polskiej teorii i krytyki literackiej, powoduje do dzisiaj najdalej idące reperkusje. Podstawa umożliwiająca dociekania intelektualne dotyczące władzy sądzenia – i połączonych z nią aspektów uczucia „rozkoszy i przykrości” jako decydujących dla tej szczególnej, ściśle „podmiotowej” (więc nieobiektywnej) dziedziny doświadczenia, przynosi pewien rodzaj roszczenia do uniwersalności. Refleksywność władzy sądzenia przekłada się na spajające praktyczne doświadczenia i teoretyczną wiedzę poczucie „całości” zjawisk oraz, co ważniejsze, „celowości przyrody”, które to prawo władza sądzenia „dyktuje sobie samej” (KS, s. 49). Może ona zaistnieć jako „refleksywna” i jednocześnie spajająca doświadczenie estetyczne dzięki temu, że sama w sobie „nie ma celu”: wyraża po prostu formalną celowość obiektu, pozostającą celową w odniesieniu do podmiotu. To poczucie celowości budzi zadowolenie (KS, s. 55), nie jest jednak powiązane z praktycznie rozumianym interesem (KS, s. 90). Istnieje przy tym w odłączeniu od obiektu, a w samym jego istnieniu poznający podmiot nie jest właściwie zainteresowany (KS, s. 69–70). Osławiona „bezinteresowność” doświadczenia estetycznego, rozumiana jako bezstronne podtrzymywanie sądu o estetycznym pięknie jakiegoś przedmiotu bez odniesienia czy to do interesu poznawczego, czy do rozkoszy zmysłowej, to nie tylko jedna z cech sądu smaku. Wydaje się, że właśnie ona zapewnia władzy sądzenia możliwość funkcjonowania jako zasada transcendentálna. Ta ostatnia łączy przesłanki teoretyczne poznającego świat intelektu z przesłanką wolności odnoszącą się do praktycznej sfery rozumienia, z którą w zgodzie pozostaje odczucie celowości przyrody (KS, s. 62 i 99).

Kantowska zasada samozwrotności podmiotowej refleksji decyduje o oddzieleniu podmiotu od rzeczywistości w doświadczeniu estetycznym, powiązanim z ubierniającym podmiot odczuciem bezinteresownie doznawanej, niezmysłowej przyjemności; pozostaje zaś rozłączna z podmiotowym działaniem czy aktywnie rozumianym poznaniem. Powiedzieć można, że Kant w swojej *Krytyce...* jednocześnie władzę sądzenia wywyższył, czyniąc z estetycznego aspektu doświadczenia to, co najbardziej doniosłe, co umożliwia nadawanie porządku poznawanym zjawiskom i co zapewnia całości poznania poczucie celowości. Jednocześnie w niemożliwy wobec wszystkich przejawów ludzkiej praktyki sposób upodrzedził sztukę – mówiąc językiem Hegla doprowadził do jej „wyobcowania” – czyniąc ją właściwie bezużyteczną poza potencjałem odzwierciedlania piękna i celowości porządku intelektualnego, jaki nadaje światu człowiek. Jakkolwiek kantowskie przesłanki najpowszechniej łączone są z autonomią sztuki, stanowią one podstawę debat estetycznych w nowoczesnej i ponowoczesnej twórczości tylko w pewnym stopniu. W tym aspekcie możemy bowiem mówić raczej o ostatecznym zwycięstwie posthegłowskiej postaci estetyki – tak w wariacie heideggerowskim, jak i wywodzącym się

z marksowskiego ujęcia heglizmu w lekturach zarówno Lukácsa, jak i filozofów szkoły frankfurckiej¹². Połączenie zasady estetycznej (wraz z innymi przejawami podmiotowości, także z punktu widzenia intelektualnego poznania) z tym, co zewnętrzne, pozapodmiotowe, stało się ambicją wielu przedstawicieli niemieckiego idealizmu spekulatywnego – Fichtego, wczesnych romantyków, Schellinga i Schillera, ale przede wszystkim Hegla. To jego „sprawdzian rzeczywistości”, który narzucił romantycznej krytyce¹³, okazał się konieczny jako reguła „prawdziwego” nie tylko poznania, ale i doświadczenia

¹² Estetyka heideggerowska, pozostająca w polemicznych, ale mocnych i zasadniczych związkach z lekturą Hegla, stanowiła mocną przesłankę dla francuskiej myśli estetycznej już od lat 30. – zarówno we wczesnej lekturze czerpiących z niemieckiej fenomenologii egzystencjalistów, jak i później w pismach podobnie zadłużonych w niej poststrukturalistów. Za istotne dla nich należałoby uznać także wykłady heglowskie w wykonaniu wzbogacającego heglizm o doświadczenia rewolucji październikowej Alexandra Kojéve’a, które wygłaszał dla słynnego Collège de Sociologie – nieformalnej grupy wpływowych już po II wojnie intelektualistów (m.in. Bataille’a. Klossowskiego, Leirisa, Cailloisa, ale także Benjamina; por. również A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 59–63). Znajomość właśnie tych wykładów odbiła się później (rozmaicie) w myśli Lévinasa, Maurice’a Blanchot, a (pośrednio) Derridy i Foucaulta czy w końcu postmarksistowskich i postsekularnych filozofów późnej nowoczesności (jak Agamben, Rancière czy Badiou). Zaznaczyć osobno należałoby także obecność myśli Heideggera w powojennej (niemieckiej i francuskiej) hermeneutyce – a więc w estetycznych koncepcjach Gadamera czy Ricoeura i Merlau-Ponty’ego. Z drugiej strony heglizm w reinterpretacji frankfurtczyków, szczególnie Adorna i Horkheimera, akcentujących negatywny aspekt dialektyki zrodzonej w *Fenomenologii ducha*, zdominowany byłby przez odruch krytyczny tak wobec abstrakcyjnych ujęć „bycia” Heideggera z centralnym dla niego pojęciem śmierci, jak i marksistów, którzy jak Lukács upatrywali w wyidealizowanym proletariacie potencjał przyznawany wcześniej przez Hegla duchowi urzeczywistniającemu się w historii. Zwłaszcza sprzeciw Adorna wobec wszelkiego rodzaju idealistycznej homogenizacji intelektualnych pojęć, unifikującej przeciwieństwa „negatywnej dialektyki”, zdeterminowany był, jak pisze Martin Jay, przez „prawdziwy materializm” szkoły frankfurckiej o etycznym u podstaw charakterze: „musiał on pozostawać raczej rejestrem czy też odnosić się do cierpienia i potrzeb uwarunkowanych ludzkich jednostek, niż wyjaśniać zasadę tych doświadczeń poprzez historiozoficzną teodyceę” (M. Jay, *Adorno*, Cambridge, Massachusetts 1984, s. 59). Adorno był zaciekle polemistą Heideggera, także jeśli chodzi o kwestie estetyczne: wyrzucał mu obojętność tak wobec rzeczywistej, ludzkiej historii, jak i przyrody, a w końcu potępiał jako ahistoryczne wyabstrahowanie determinującego utopijny element filozofii autora *Budować, mieszkać, myśleć* pojęcia autentyczności (por. zwłaszcza Jargon der *Eigentlichkeit* [1964]; I. MacDonald, *Ethics and Authenticity: Conscience and Non-Identity in Heidegger and Adorno, with the Glance at Hegel*, [w:] *Adorno and Heidegger*, red. I. MacDonald, K. Ziarek, Stanford, California 2008, s. 3–9). Zaryzykować można twierdzenie, że niektóre uwagi czynione w dobie przewartościowań posthumanistycznych, zwłaszcza ukierunkowane przeciwko swoistemu wyabstrahowaniu tekstocentrycznej, poststrukturalistycznej tradycji, podążają (między innymi) śladem takiej, skierowanej przeciw Heideggerowi krytyki.

¹³ K.H. Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989, s. 138.

tego, co zewnętrzne. Hegel nadał całości egzystencji charakter procesualny, zdeterminowany (subiektywno-objektywną) wolą poznania świata rozumianego jako zewnętrzny¹⁴. Hegłowska filozofia estetyki nie likwiduje zagadnienia autonomii – jako inkarnującej się w dziele sztuki samoświadomości poznającego bytu w jego relacji z tym, co zewnętrzne¹⁵. Wobec tego, że uwaga zostaje przeniesiona na proces twórczy, na sam ruch stawania się czy też działania (ducha w sztuce) – powiedzieć można, że kantowska „autonomiczność” relokowana zostaje w to, co poznawane czy też to, co jest w jego procesie wytwarzane jako zewnętrzny obiekt. W odniesieniu do sztuki ujmowana jest jako poczucie wolności znajdujące swój zewnętrzny wyraz, urzeczywistnienie, w pięknym dziele, które oddaje istotę owej wolności w przetworzonej przez samopoznający się podmiot materii¹⁶. W *Fenomenologii ducha* na podobnej zasadzie „wewnętrzne samopowstawanie” przechodziło w „zewnętrzność” i stawało się istnieniem „dla kogoś innego” – choć i stawanie się istnienia było „ruchem wycofywania się z powrotem do istoty”, a oba te ruchy stawania się i negacji, pozostawały wobec siebie nieoddzielne jako składowe tego samego, całościowo rozumianego procesu¹⁷. Umysł poznający to, co zewnętrzne, przemieniał według Hegla siebie i poznawaną materię w nową, uogólnioną relację podmiotowo-przedmiotową w zewnętrznej rzeczywistości, a czynił to, przekazując cechy podmiotowości zewnętrznym zjawiskom¹⁸.

Jak widać – zarówno u Kanta, jak i u Hegla autonomiczność sztuki rozumiana była w kategoriach samoświadomości poznającego podmiotu w doświadczeniu estetycznym; sztuka posiadała swoistość w związku z „podmiotowym” aspektem doświadczenia uobecnionym czy to w dziele sztuki, czy też w artystycznym działaniu¹⁹. Była więc w obu przypadkach czymś,

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. i objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1963, s. 39.

¹⁵ Wątpliwości co do tego wysuwa i porządkuje Nicolas Walker, przypominając o Crocem i temacie śmierci sztuki, przekroczonej przez filozofię, wywiedzonego właśnie z lektur heglowskich (N. Walker, *Adorno and Heidegger on the Question of Art: Countering Hegel?*, [w:] *Adorno and Heidegger...*, s. 92). Sam autor podkreśla jednak wcześniej, że w odróżnieniu od Kanta, który ustanawiał dzieło sztuki jako mające cel samo w sobie, Hegel mówił raczej o przeznaczeniu sztuki (*Bestimmung der Kunst*): „Jeśli wszystkie rzeczy są nimi dla siebie »w sobie« tylko »wobec innego« i są odkrywane jako takie »dla nas« jedynie jako przejawy ducha, musi mieć to znaczenie także w odniesieniu do sztuki”. Sztuka jest więc – jak mówi podniósł za Heglem Walker – „pytaniem, zwrotem do rozbrzmiewającego jej echem serca, wezwaniem dla duszy i ducha” (tamże, s. 91).

¹⁶ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1964, s. 14–15.

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha...*, s. 54–55 i 68.

¹⁸ Tamże, s. 77–78.

¹⁹ Jakkolwiek w *Wykładach o estetyce* nazwisko Kanta właściwie się nie pojawia, Czesław Karkowski dowodzi, że jej całość można potraktować jako polemikę z *Krytyką władzy sędze-*

co nie pozostawało pierwotnie przynależne, jak zwykle się mawiać, samej sztuce, ale co ogólnie rozumiany podmiot raczej do niej „wkładał”. Jednak o ile u Kanta podmiotowość zaznając rozkosznego poczucia celowości, kontemplowała tylko w tym, co zewnętrzne, piękny porządek umysłu, o tyle u Hegla refleksja nad sztuką, którą podejmowała świadomość, nie oznaczała wyłącznie zwrócenia się podmiotu ku sobie. Chodziło raczej o aktywne połączenie się z tym, co zewnętrzne – o wcielenie ducha w heteronomię i przetworzenie (zarówno jej, jak i jego) w inną jakość. W ten sposób, czemu dali wyraz najpełniej przedstawiciele i spadkobiercy szkoły frankfurckiej, jedni z najważniejszych może spadkobierców Hegla w nowoczesności, pojęć autonomii i heteronomii w dialektycznym Heglowskim ruchu samopoznającej się w zewnętrznej materii jaźni niepodobna właściwie rozdzielić.

Nie stanowi tajemnicy, że większość koncepcji determinujących XX-wieczne rozmowy o estetyce – tak Heideggerowski egzystencjalizm, Gadamerowska i francuska hermeneutyka, jak i fenomenologiczny czy historyczny poststrukturalizm oraz nowoczesne i ponowoczesne impulsy marksistowskie – to projekty zasadniczo postheglowskie. Podejmując kwestię autonomiczności sztuki, filozofowie nowoczesności i ponowoczesności rzadziej – ze wszelkiego rodzaju zastrzeżeniami, często polemicznymi wobec Kanta – rozpatrują ją w wariacie narcystycznym, który byłby właściwy dla kantowskiej właśnie tradycji²⁰. Większość polskich koncepcji awangardowych i neoawangardowych w literaturze – przedwojenne projekty futu-

nia, której istotą byłoby odmienne ujęcie kwestii formy w estetyce heglowskiej. Zaczniemy od tego, że Hegel podważał tezę o bezinteresowności jako zasadniczym elemencie doświadczenia estetycznego (zmysłowa strona dzieła kieruje u niego refleksję na niezmysłowe treści). Ważną rolę w tej polemice odgrywały także heglowskie ujęcie formy, nieoddzielnej od tego, co dzieło sztuki komunikuje. Pisze Karkowski: „Zdaniem Hegla, Kant nietrafnie ujął przedmiot estetyki, ograniczając zakres jej rozważań tylko do strony organizacyjnej dzieła. Oddzielenie tego, co ono komunikuje, od sposobu, w jaki to czyni, jest zabiegiem sztucznym i z teoretycznego punktów widzenia – nieuprawnionym” (Cz. Karkowski, *Hegel vs. Kant*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8, s. 159). U Hegla forma pozostaje w materii rozproszona, na modłę Arystotelejską; determinuje jej przemiany i stanowi o jej ruchu; stąd pojęcie „rzeczywistości” (*Wirklichkeit*) wywodzącej się u niego od czasownika *wirkung*, oznaczającego działanie (G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, tłum. J. Landman, red. nauk. M. Pańków, t. 2, Warszawa 2011, s. 249). Forma działa jak duch, idea, charaktery w ruchu w artystotelejskiej tragedii i ustanawia odmienną koncepcję *mimesis*, niż ta powiązana z platońskim odbiciem, co nawiasem mówiąc stanowi temat także wielu rozpraw literaturoznawczych, uniemożliwiających przy tym kantowską koncepcję odbioru jako kontemplacji zewnętrznego przedmiotu (por. przede wszystkim pojęcie mimetyzmu formalnego Michała Głowińskiego).

²⁰ Na przykład w tekście *Qual quelle* Jacques’a Derridy, w którym pojawia się odniesienie do mitu Narcyza, filozof opiera swoją refleksję nad samozwrotnością poezji Valéry’ego, w tradycji polskiej recepcji raczej „kantowskiego” poety, na rozważaniach Heideggera – odnosząc się przy tym do heglowskiego rozumienia negatywności i negatywnej dialektyki oraz pokazując, jak w „czystym ja” spekulatywnej filozofii stwarza się miejsce na „żywe” spojrzenie

rystów, Awangardy Krakowskiej, poetów kręgu „Nowej Sztuki”, neoawangardowe projekty artystyczne Themersonów, Czycza, Wirpszy, Karpowicza, Białoszewskiego czy Miłobędzkiej, ale też uprawiających poezję konkretną jak Dróždź czy konceptualną jak Partum²¹ – zakładały działanie poprzez materiał sztuki, a więc zaangażowane przetwarzanie w niej podmiotu, świata oraz podążającego artystycznym śladem odbiorcy. Bez heglowskich założeń co do autonomii sztuki nie do pomyślenia byłby ani jej performatywizm, ani podjęcie tematu antropologicznie rozumianej poetyki doświadczenia. Koncepcje awangardowe są zawsze aktywistyczne, woluntarystyczne, skierowane na wypracowanie nie tyle nowych postaci dzieł umożliwiających odbiorcy refleksję, ile na artystyczne ćwiczenia – ukierunkowane jednak w końcu na kształtowanie jego jaźni i jego postawy wobec zewnętrznej rzeczywistości. Podkreślić więc na tym etapie mojego wywodu by należało, że przyjmowanie dla tak pojętych awangardowych tekstów i działań oraz autotematycznych, towarzyszących im wypowiedzi kantowskiego pojęcia autonomii w celu wskazania ich swoistości – pozostaje w sprzeczności z ich autonomiczno-heteronomiczną z założenia formułą. Tam, gdzie dzieło sztuki napędzane jest heglowską koncepcją autonomii, nie będziemy mieli do czynienia tyle ze sprzecznymi przesłankami awangardowego programu, ile raczej z jej dialektyczną postacią; sztuka może stać się autonomiczna, swoista właśnie dlatego i dzięki temu, że jest zaangażowana. „Zaangażowanie w formę”, o którym pisała przywoływana wcześniej Joanna Grądziel-Wójcik, w perspektywie heglowskiej estetyki nie pozostaje w rozbieżności wobec zaangażowania sztuki w to, co heteronomiczne. W odniesieniu do postheglowskich i – w moim ujęciu – awangardowych formuł funkcjonowania dzieła powinniśmy może zamiast o „autonomii sztuki” mówić o „autonomii w sztuce”. Czy też ściślej rzecz biorąc: autonomii – rozumianej jako realizowanie wolności samostanowienia podmiotu w tym, co zewnętrzne – rozproszonej w sztuce, zawierającej się w niegotowym dziele, będącej swego rodzaju legatem artysty (czy też twórczego kolektywu, grupy, a nawet instytucji), zakładającym kolejne jego realizacje. W takiej postaci autonomia nie przynosi w żaden sposób w konsekwencji oddzielenia podmiotu czy przedmiotu artystycznego od zewnętrznej rzeczywistości. Sposób, w jaki rozumiemy pojęcie artystycznej autonomii – jako refleksywnego zwracania się ku własnej specyfice – domaga się przede wszystkim z perspektywy awangardy ponownego przemyslenia. Jeżeli będziemy rozumieć awangardowe wezwania do niezależności wobec

i głos innego (J. Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 345 i n.).

²¹ Na temat poetyckich aspektów konceptualnej sztuki por. P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy* (Kraków 2020), tu zwłaszcza rozdziały poświęcone Andrzejowi Partumowi i teoretykom poezji konkretnej.

muzealnych tradycji czy wobec literackiego kanonu w kategoriach całkowitego zerwania ze sztuką jako instytucją życia społecznego czy też społeczną praktyką, zawsze potykać się będziemy o heglowską spuściznę artystycznej wolności w podmiotowo-przedmiotowym przetwarzaniu materii, która pozostaje na równi wyznacznikiem autonomii sztuki. W tradycyjnym ujęciu autonomia natomiast zbyt mocno koresponduje z kantowskim założeniem o niezawisłości sztuki i za bardzo w efekcie kontrastuje z deklarowanym przez awangardę zaangażowaniem.

2

Element teoretyczny właściwy dla neoawangardy i postawangardy – w oczywisty sposób wydaje się kontynuacją tradycji manifestów i innego rodzaju programów artystycznych awangardy historycznej²². W jakich kategoriach można jednak rozpatrywać wypowiedzi o sztuce poetów dzisiaj podejmujących trud teoretyzowania na temat własnych wierszy? Przemysław Czapliński w książce *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939* pisze na wstępie, że manifest literacki uzyskał swoje znaczenie po pierwsze w związku z samym charakterem wypowiedzi, sięgającej do wysokich gatunków i stylu „władczego, sądowego, rewolucyjnego”; po drugie pozwalając stwarzać „to, o czym się mówi” (a więc będąc komunikatem oddziałującym performatywnie); po trzecie stanowiąc zarówno usprawiedliwienie, jak i uprawomocnienie nowej sztuki. Manifest według Czaplińskiego miał w Dwudziestolecium charakter „objawienia woli” i musiał się kojarzyć z mową obwieszającego swoje dyspozycje władcy²³. Co za tym idzie potrzebował

²² H. Foster, dz. cyt., s. 15. Foster odnosi się do teorii szeroko, włączając do swoich rozważań teoretyków zwrotu językowego; pisze jednak przy tym: „Od połowy lat siedemdziesiątych teoria stanowi tajną kontynuację modernizmu przy użyciu innych środków. [...] Teoria stanowi skrytą kontynuację awangardy [...]: kiedy dobiegła końca rewolta 1968 roku, zajęła ona miejsce polityki kulturowej, przynajmniej w tym zakresie, w jakim jej radykalna retoryka stanowiła rodzaj koniecznej kompensacji wobec niemożności działania” (tamże, s. 15). Badacze polskiej neoawangardy mówią o pewnym deficycie pogłębionej myśli teoretycznej wśród polskich artystów; na poparcie tej tezy Piotr Bogalecki przywołuje poglądy Grzegorza Dziamskiego i Stefana Morawskiego związane z badaniami nad polskim konceptualizmem (Bogalecki, dz. cyt., s. 389). Inaczej sprawa będzie wyglądała, jeśli jako przedstawicieli działań neoawangardowych w sztuce potraktujemy również literatów, artystów słowa, którzy często, podejmując awangardową tradycję, kreowali wypowiedzi teoretyczne mające stanowić nieoddzielny element ich autorskiej sztuki (jak chociażby Różewicz, Karpowicz czy Miłobędzka). Sama książka Bogaleckiego, *Wiersze-partytury*, zachęca do tego rodzaju rozważań.

²³ Powiedzieć więc by można, że funkcjonował w obrębie heglowskiego pojęcia autonomii sztuki; w emblematyczny sposób jednak, podążający śladami reguł nauki o literaturze zbudowanych przez strukturalizm, autor musi raczej utrzymywać na przykład, że „wykład

pojęcia sztuki przybierającego charakter „rzeczy świętej, stanowiącej prawo i odsłaniającej prawdę”; stawał się także pretekstem do dokonywania „permanentnych językowych nadużyć”²⁴. Rozważaniom poznańskiego badacza niewątpliwie przyświeca romantyczna (i heglowska zarazem u podstawy) koncepcja awangardowego manifestu; manifest czy program awangardowy nie tylko wieścił przyszłość i chciał stwarzać rzeczywistość nową – co chyba najważniejsze z punktu widzenia debat nad awangardowością nowej sztuki. Wskazywał także na własne narzędzia innowacji artystów jako nieodłączny element permanentnie wychylonego w przyszłość projektu.

Hal Foster podejmując dyskusję z tezami Fredrica Jamesona o nie-
emancypacyjnym charakterze eksperymentu artystycznego w dobie późnego kapitalizmu²⁵, wskazuje na zawarty w neoawangardowych projektach polityczny i ciągly impuls, który nie dopuszcza do przemienienia się sztuki w pustą grę znaczących²⁶. Autor *Powrotu Realnego* zakłada przy tym, że odrzucenie czy przepracowanie dotychczasowych, już zużytych awangardowych gestów, wraz z krytycznym paradygmatem odnawiania artystycznych zasobów sztuki, stanowi istotny element pojęcia, które można by dziś określać neoawangardą²⁷. Pojęciem tym usiłuje badacz uzupełnić, a nawet zastąpić uogólnienie postmodernizmu, wadliwie funkcjonujące według niego w XX-wiecznych debatach nad sztuką. W efekcie u Fostera dokonuje się jednak także przewartościowanie punktów ciężkości znaczenia awangardowego manifestu – wcześniej związanego ze społecznym i sprawczym rozumieniem eksperymentu awangardowej sztuki w perspektywie całości

metajęzyka”, który odbywa się w manifestcie, zdeterminowany chęcią dookreślenia niezależności, więc autonomii nowych rozwiązań twórczych, z konieczności wikłać się musi w nierozwiązywalny paradoks: „Paradoksalność [...] polega na tym, że manifest, który zapewnić ma autonomię, skazuje literaturę na inną nieautonomiczność, ponieważ jego zawartość staje się wyznaniem niesamodzielności dzieła wyznaczającym literaturze miarę niesuwerenności” (P. Czapliński, *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1–2, s. 69). Manifest pozostaje u Czaplińskiego w konsekwencji tekstem dziwnym, niesamodzielnym, będącym „uzupełnieniem literatury” – a więc nie elementem literaturoznawczej wiedzy, ale też nie częścią działalności artystycznej awangardystów, co byłoby z kolei zgodne z rozumieniem manifestów i teorii twórczych w wypowiedziach neoawangardy (np. sztuki konkretnej, konceptualnej czy przynależącej do nurtu *fluxus*).

²⁴ P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Poznań 1992, s. 5–6.

²⁵ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011, s. 47–48.

²⁶ H. Foster, dz. cyt., s. 30 i 104–107.

²⁷ O powrocie do tradycji historycznej awangardy, wbrew kategorii awangardowej innowacji, pisała m.in. Marjorie Perloff (*Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010; por. także J. Tabaszewska, *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 3).

społecznej praktyki. Gdybyśmy – idąc jego tropem – mieli wypracować jakąś odświeżającą definicję neoawangardowego czy też późnonowoczesnego manifestu – kwestia jego performatywności musiałaby zostać inaczej postawiona niż u Czaplińskiego. Przede wszystkim konieczność krytycznego rozliczenia porażek awangardowej rewolucji, które okazują się dla neoawangardowego gestu tradycją, unieważnia tezy dotyczące emancypacyjnego potencjału sztuki projektującej społeczny świat w nowej postaci. Awangardowe hasła dowodzące rzeczywistej sprawczości dzieła – jak argumentował z powodzeniem Jameson – z konieczności dementowane są poprzez mechanizmy przemysłu kulturowego, w którym krytyczne gesty artystyczne stają się jednym z fetyszów na kapitalistycznym rynku. Nie oznacza to jednak, że artyści o neo- i postawangardowych inklinacjach – jakkolwiek pozostają świadomi tak istoty problemu, jak i własnej utopijności – porzucają romantyczne przekonanie o „żywości” i „żywołności” reguł sztuki jako społecznej praktyki. Realizowane ono będzie z większym rozmysłem w rejonach nie tak bezpośrednio może związanych ze sferą społecznej komunikacji czy też społecznych urządzeń. Najważniejszym z nich pozostaje według mnie krytyczny żywioł metarefleksji poetyckiej, często stanowiącej element czy też ciąg dalszy właściwej twórczej aktywności, niosącej ze sobą retoryczny efekt „tworzenia na gorąco” – będącego w tym przypadku również „wytwarzaniem” wspólnego świata komunikacji według kreowanych naprędce reguł.

Dobrym przykładem takiej właśnie neoawangardowej strategii pozostaje znana wypowiedź Johna Ashbery’ego *The Invisible Avantgarde* (1968). Ashbery – jakkolwiek jego rozważania dotyczące miejsca i znaczenia sztuki awangardowej bardzo przypominają tezy Jamesona – daje awangardowości zanurzonej w postmodernizującą się nowoczesność w końcu jakąś szansę. Nacisk, jaki kładzie na indywidualność rozwiązań artystycznych wydaje się decydujący dla tego, jaką sztukę nazywa ostatecznie „dobrą” („dobrą sztuką awangardową” i „dobrą sztuką tradycyjną”). Obrona „tożsamości” czy „identyczności” (*identity*) sztuki²⁸, którą możemy pojmować jako kolejny wariant wskazania jej autonomii – a jednocześnie odruch sprzeciwu wobec

²⁸ Chętnie użyłabym zamiast słowa „tożsamość” sformułowania mniej w języku polskim związanego z rozmaitymi teoriami (podmiotowości w sztuce zarówno tej rozumianej autobiograficznie, ale też płciowo czy też etnicznie lub stanowiącej o narodowym zapleczu historycznej pamięci). Pojęcie „identyczność” zostało użyte przeze mnie neologicznie; jego polskim odpowiednikiem mogłaby być „osobność”, często stosowana jako wartościujące odniesienie w stosunku do nowej poezji w krytyce lat 90. – myląca o tyle, że *identity*, o której pisze Ashbery, bądź co bądź przedstawiciel Szkoły Nowojorskiej, nie odnosi się do romantycznej indywidualności poetyckiego geniuszu czy inności/odrębności podmiotu wprost umieszczającego się poza dyskursem społecznym. Punktem odniesienia dla amerykańskiego poety w cytowanym tekście programowym pozostaje oryginalna/nieoryginalna ekspresja języka, nie zaś sprawy powiązane z kontekstualnym czy społecznym uwikłaniem poezji.

„akceptacji” ze strony mediów i środowiska, które skazują twórcze wynalazki na reprodukcję, na kliszę – staje się nowym zadaniem dla artysty, jak to określa Ashbery, „biorącego swoje życie we własne ręce”. Poeta odnosił się w tych słowach do ryzyka ponoszonego przez Jacksona Pollocka – borykającego się wiecznie ze świadomością, że być może na skutek swoich decyzji twórczych nie jest już dłużej artystą²⁹. Performatywność sztuki – związana z paradygmatem jej ciągłej zmiany – staje się wyróżnikiem zarówno jej autonomii, jak i zaangażowania w czasie, kiedy działalność artystyczna nie zajmuje już poczesnego miejsca w świadomości społecznej współczesnego człowieka, a staje się tylko wysoce nieoczywistym narzędziem oporu wobec kształtujących ją, zewnętrznych warunków. Trudno jednak obstawać w tym jej wariacie, że pozostaje ona dosłownie „sprawczą” aktywnością artystycznego gestu czy słowa.

Za polskie reprezentacje tak rozumianych manifestów neo- czy post-awangardowych można by uznać wypowiedzi programowe dzisiejszych polskich poetów, których zainteresowanie awangardowymi właśnie postawami i działaniami artystycznymi pozostaje powszechnie rozpoznawalne. Odnosząc się do wypowiedzi krytycznych Piotra Sommera, Andrzeja Sosnowskiego i Kacpra Bartczaka, chciałabym przyjrzeć się ich twierdzeniom o metapoetyckim charakterze jako elementom artystycznego programu³⁰. Z konieczności nie będę mogła dokonać pełnego przedstawienia tego programu i najważniejszych aspektów stylu poetów. Spróbuję raczej odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób teksty, stanowiące często teoretyzujący komentarz dla autorskiej poezji (ale nie tylko), mogą pozostawać wyrazem ich właściwej twórczości?

Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Kacper Bartczak – to nie tylko poeci-tłumacze z języka angielskiego, ale zarazem poetyccy programotwórcy. Należą do formacji związanej mocno z przekształceniami w poezji polskiej, właściwymi jeszcze dla lat dziewięćdziesiątych, a ich praca popularyzacyjno-translatorska związana jest w naszym oglądzie przede wszystkim

²⁹ J. Ashbery, *The Invisible Avant-Garde*, [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everett, Jefferson, North Carolina & London 1991, s. 135–136. Polski przekład: Ł. Sommer, „Literatura na Świecie” 2006, nr 7–8.

³⁰ Wybieram w tym miejscu najbardziej wyraziste i najpełniejsze z projektów, które można określić dzisiaj jako poetyckie wypowiedzi programowe. Często z założenia wynikają one z parakrytycznej lub badawczej działalności, towarzyszącej aktywności twórczej. Nie odnoszę się więc do okazyjnie tworzonych, nie mniej ważnych wystąpień, takich jak *quasi*-programowa wypowiedź Darka Foksa *Wszyscy wiemy* z almanachu Pracowni Poetyckiej Silesius (D. Foks, A. Sosnowski, *Pracownia Poetycka Silesius*, Wrocław 2015). Wypowiedzi programowe, do których odnoszę się poniżej, to jedynie wyimek z obszernej twórczości metapoetyckiej przywołanych artystów; niestety nie mogę w tym miejscu odnieść się do niej jako do całości.

z tłumaczeniami wierszy poetów Szkoły Nowojorskiej. Nie ma tu miejsca na zebranie faktów i wyłożenie przyczyn tego, że to właśnie poetycka i przekładowa aktywność poetów, takich jak Piotr Sommer czy Andrzej Sosnowski, przełożyła się w dużym stopniu na przemiany w liryce wieku XXI, a przynajmniej jej dwóch pierwszych dekad po transformacji ustrojowej³¹. Poezja i program poetycki Kacpra Bartczaka zyskują z kolei szczególną wyrazistość w sferze debaty o poezji ostatnich lat dziesięciu; stanowią oryginalne i indywidualne rozwinięcie doświadczeń, które płyną z przyswajania anglosaskich, neoawangardowych tradycji z zakresu nieco późniejszej w stosunku do nowojorczyków grupy LANGUAGE. Bohaterowie mojego szkicu, jak już mówiłam, są autorami wypowiedzi o charakterze programowym, które w wielu fragmentach uzyskują charakter manifestu poetyckiego. Po trosze manifestowe – jeśli chodzi o styl i polemiczny wymiar ekspresji własnych tez o sztuce – pozostają duże części najbardziej znanych partii ze *Smaku detalu* Sommera (1995), książki stanowiącej zbiór wypowiedzi publikowanych w prasie literackiej, głównie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (szkic *Zaplute karty postępu i ich ohydni rodzice*, fragmenty obszernej recenzji *Nowy Jork jak włostowicki cmentarz* czy wypowiedzi publikowane pierwotnie w „Kresach” i „Czasie Kultury”, tutaj pod tytułem *Mówienie na zamówienie*)³². Przykład wprost „manifestowy” stanowią wystąpienia przygotowane przez Andrzeja Sosnowskiego i Kacpra Bartczaka w Salonie Silesiusa, na prośbę prowadzących Anny Kałuży i Grzegorza Jankowicza. W przypadku pierwszego z poetów – ze względu na właściwie artystyczny charakter wypowiedzi, nawiązujący stylem do książki próz poetyckich *Dom ran* tego autora³³; w przypadku drugiego – ze względu na perspektywę uogólniająco-teoretyczną, powiązaną jednak otwarcie z bardziej osobiście rozumianym interesem własnej twórczości³⁴. Wszystkie wspomniane powyżej teksty mają właściwy dla programu awangardowego performatywny charakter – w znaczeniu przygotowanym przez Fostera. Autor *Powrotu Realnego* zajmuje się, jak mówiłam, nie tyle sprawczą intencją wypowiedzi programowych, ile wskazuje na ich metapoetycki żywioł i zwraca uwagę na „retoryczny” aspekt performatywności programu

³¹ Pisałam o tym w szkicu *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.*, „Wielogłos” 2020, nr 1.

³² Podobnie potraktować można by niektóre części tekstów o przekładzie w *Po stykach* (Wrocław, 2005). Manifestem, bardzo ciekawym, stanowiącym wyłożenie poglądów dotyczących poezji, krytyki, dzisiejszych debat literackich pozostaje także nowy esej *Ladne rzeczy* (Gdańsk 2020).

³³ A. Sosnowski, *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*, [w:] D. Foks, A. Sosnowski, *Pracownia poetycka Silesius...*, s. 42–49.

³⁴ K. Bartczak, *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielościowe*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2; przedruk w książce autorskiej *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2020.

awangardowego, służący nie stawianiu tez dotyczących bezpośrednio artystycznej autonomii i rzeczywistości, przeznaczonych do jednoznacznego zaaprobowania przez odbiorcę, ale raczej do „nieustannego weryfikowania konwencji tak sztuki, jak życia”³⁵.

Twórczość eseistyczno-krytyczna Piotra Sommera przeniknięta jest właściwie w całości postulatami autora na temat poezji i sztuki. Widoczne jest to zwłaszcza w wywiadach z autorem – zawsze bardzo precyzyjnie przez niego samego przygotowywanych do druku – sposób formułowania tez w tekście o charakterze metapoetyckim, pozornie w całości teoretycznym, jest bardzo szczególny i ma przy tym mocno poetycki charakter. Sommer pisze swoje teksty – czy to artystyczne, czy teoretyczne, czy te, które mają naśladować charakter tekstu mówionego (trzeba by włączyć w to element nagrań spotkań autorskich) – w swoistym języku, który ma „całościowy” charakter. Dla samego poety ważny wydaje się przy tym, jak wiadomo, gest zacierania granicy między językiem podporządkowanym normie tekstu pisanego i swobodną konwersacją. Styl poezjowania Sommera stanowić może podstawę do postrzegania wszelkich przejawów komunikacji artystycznej w charakterze performatywu – to każdorazowo zaproszenie do współrealizowania wiersza, włączające w dzieło jako działanie konieczność żywego „rozegrania” go przez czytelnika. W perspektywie wypowiedzi metapoetyckiej więc mamy w przypadku tego poety do czynienia z ignorowaniem granicy między gatunkami poetyckimi i krytycznymi; gatunki krytyczne Sommer traktuje, jakby stanowiły przestrzeń podporządkowaną regułom jego własnej gry o poezję. Wstęp do wydanej niedawno książki eseistyczno-krytycznej (w większości składającej się z wypowiedzi związanych z własnymi przekładami), noszącej tytuł *Kolekcja wiosenna*, poeta rozpoczyna słowami:

*Pisałem te wypracowania [tytuł wstępu – przyp. J.O.] w ciągu kilkunastu lat, na rzecz doraźnych potrzeb, ale z myślą, że kiedyś dadzą się wpakować do jednej książki, a książka pozwoli mi do pewnego stopnia zaspokoić ciekawość na temat tego, co o niektórych wierszach myślę, i dlaczego. Bo człowiek od swojego pisania chyba jednak czegoś się dowiaduje (od pisania, i od tego, co napisał też). Myślałem dodać jeszcze dwa albo trzy kawałki, celem osiągnięcia wprost bezprzykładnej urody kompozycji, ale książka spuchła i bez nich. Tak oto machnąłem ręką na urodę, zwłaszcza że od niej – jak to pochopnie sugerują porzekadła – nie przybywa charakteru. Moje doświadczenie tego nie potwierdza. Wszystkie napisałem z powodów miłosnych, czyli dlatego, że byłem ich napisaniem zainteresowany*³⁶.

³⁵ H. Foster, dz. cyt., s. 43.

³⁶ P. Sommer, *Kolekcja wiosenna*, Poznań 2020, s. 9.

Jak w bardzo wielu wierszach, autor rozpoczyna swoją wypowiedź tytułem, którego myśl jest kontynuowana już w tekście głównym. Jej tok pozostaje swobodny, styl kolokwialny, a sens wielokrotnie przełamany jest nagłymi zmianami tematu – spójność logiczna ciągu zdań rozsadzona zostaje na wiele wątków, jakby w związku ze skłonnością do popadania w dygresje. Okazują się one w efekcie tematami konkurencyjnymi wobec inicjalnego. Piotr Sommer znany jest z utworów, których zasadnicze reguły wynikają z działań na składni³⁷; tym łatwiej możemy wysledzić taką właśnie regułę w jego wypowiedziach metapoetyckich. Jeszcze lepiej z ich mechanizmu zdaje sprawę dawniejszy fragment rozmowy z Mariuszem Grzebalskim, zatytułowanej *Piotrze, zacznijmy od Zomera* („Res Publica Nowa” 2005, nr 1), przedrukowanej w książce rozmów z poetą o niewątpliwie programowym charakterze, a zatytułowanej *Ucieczka w bok* (2010). Na pytanie Grzebalskiego o wielogłosowość czy też wielorejestrowość jego poezji: „Sądzę, że za wyborem wielogłosowości stoi wybór intelektualny, narracja tłumacząca w zasadniczy sposób ten gest. Jesteś skłonny uchylić rąbka tajemnicy?” – Sommer odpowiada: „Diabli, nie wiem, czy ją znam, i nie wiem, czy chciałbym znać, a potem jeszcze ją zdradzać [...]”; potem zaś – po analizie problemów, jakie nastroczą zagadnienie wielogłosowości i założenie o „jednorejestralności, jednotonowości języka”, po nadmienieniu o tym, jak to jednorodny język „tężeje w solenności” i „marnieje w oczach” – poeta dodaje:

Bo kiedy język ma „reprezentować” [jakąś „wyłącościową postawę” – przyp. J.O.] – albo kiedy już reprezentuje – to wyłącznie. Jednorodność oznacza chyba ekskluzywność, a nawet prekluzywność, i ma to do siebie, że dąży do jeszcze większej jednorodności, bo taka właśnie jednorodna była jej mać i taka ma być jej córka – taka jej skłonność i takie dobre prawo. Powiedzmy, że to teraz będzie – hihi – pierwsze prawo prekluzywności językowej: żeby w jednorodności się ujawnić światu i w jednorodności zgasnąć. Choć ja nie uważam, żeby to było dobre prawo. Wat cudownie niejednoznacznie intonacją pisze o śmierci, że ona od narodzin, od przyścia na świat, razem z życiem „rośnie – w nas, razem też ugasa/ i na pewno dlatego jest nieskuteczna”. Ja właśnie tak widzę koncept pojedynczego rejestru i jego skuteczności – śmierć, mówiąc skrótem. A przecież – dopowiada Wat – musimy żyć nieskończenie³⁸.

³⁷ Cecha ta rozpoznawana jest dość powszechnie przez krytykę (por. np. rozproszone uwagi Piotra Śliwińskiego, Karola Maliszewskiego, Elżbiety Winieckiej czy tekst Krzysztofa Hoffmanna: *Nie ma nas tam, gdzie jesteśmy. O jednym wierszu poety składniowego*, [w:] *Wyrzy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Poznań 2010). Bardziej szczegółowo próbowałam przedstawić tę strategię w książce *Performatywy*. (J. Orska, *Performatywy: składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 73–76).

³⁸ P. Sommer, *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010, s. 42.

Jesteśmy oczywiście w stanie prześledzić sens wypowiedzi poety, pozostający w koincydencji na przykład z tezami Jacques'a Derridy z *Jednojęzyczności innego*, eseju, który po polsku ukazał się w specjalnym numerze „Literatury na Świecie”³⁹. Nie mniej frapujący pozostaje jednak performatywny aspekt formułowania myśli twórczej programującej wprost pewien rodzaj odbioru poezji; jego wykład przypomina kształtem zabawę w udawaną rekonstrukcję znaczenia słów, która stanowi zasadniczą strategię konstrukcyjną stojącą u podstawy wielu jego wierszy. Charakterystyczne dla niej, jak mówiłam, są wielokrotne zmiany tematu; to pozorne uleganie tendencji dygresyjnej, w związku z którą skojarzenia związane z konkretnymi słowami stanowią powód do zaskakujących „ucieczek w bok”. Niejednokrotnie przy tym Sommer operuje formami właściwymi dla narracji – jak krótka anegdota, element opisu czy metaforycznie nacechowany „przykład z życia”, osobista przechadzka, obserwacja – czy jak w przypadku powyżej – cytat. Od nich z kolei mówiący znowu odbija się; albo następuje powrót do inicjującego całość tematu, albo rozwinięte zostają kolejne „ucieczki”. Całość dość „poetyckiego” w swoim charakterze wywodu, którego przedstawiam jedynie fragment, swobodnie błądzącego po marginesach tematu – bawiącego się własnymi wątkami – w moim przykładzie nabiera charakteru retorycznej pętli, zaopatrzonej puentą o klamrowym charakterze – naśladowącej więc pozornie tryb: *quod erat demonstrandum*. Wypowiedzi metapoetyckie Sommera, jak można powiedzieć na podstawie tych niewielkich wyimków, nie tylko mają charakter autorefleksji czy też refleksji nad poezją w ogóle, która bardzo często, jak w *Kolekcji wiosennej*, wynika z analiz przesłanek stojących za jego autorskimi przekładami obcej poezji. Jednocześnie w tekstach krytycznych Sommera nie mamy do czynienia z krytyką literacką czy też krytyką przekładu; sam sposób formułowania tekstu metapoetyckiego operuje identycznymi mechanizmami poetyckiej performatywności, co własna twórczość autora.

Przykładem innej strategii poetyckiej w metapoetyckiej wypowiedzi – właściwej dla strategii twórczych Andrzeja Sosnowskiego – pozostaje sposób, w jaki poetycki metatekst współstanowi wraz z wypowiedzią poetycką szerszą przestrzeń komunikacyjną funkcjonującą jako pewna całość dedykowana wiernemu czytelnikowi jego poezji. Andrzej Sosnowski – poza wypowiedziami metapoetyckimi, zawartymi w licznych wywiadach (część

³⁹ J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12. Z powyższym tekstem Derridy powiązałam przekłady Sommera z Charlesa Reznikoffa, włączając w to kontekst obcości kultury i języka, który jest elementem kondycji żydowskiej *per se* (J. Orska, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013). Por. także A. Lipszyc, *Marano na ziemi. O jeszcze innej inności Piotra Sommera*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4.

z nich została zebrana przez Grzegorza Jankowicza w książce *Trop w trop* [2010]) – pozostaje autorem książki „*Najrzykowniej*” (2007) zbierającej szkice krytyczne opublikowane w prasie społeczno-kulturalnej w latach dziewięćdziesiątych, czytane często w charakterze programowych oświadczeń poety⁴⁰. Wprost programowo nacechowana była także seria wykładów warsztatowych *Stare śpiewki* (2013), powstałych w trakcie warsztatów poetyckich, w efekcie współpracy z Biurem Literackim. Andrzej Sosnowski – poza Piotrem Sommerem – byłby najbardziej chyba aktywnym krytycznie i autoteoretycznie poetą spośród debiutujących w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jego rozbudowaną świadomość metapoetycką obrazują teksty, które – jak się wydaje – mają stanowić kompendium lektury dla czytelnika jego nieoczywistej liryki. Świadczy o tym choćby dydaktyczna tendencja związana z tekstem *Skarb kibica (foremki x5)*, stanowiącym odniesienie do używanych chętnie przez poetę form i gatunków (akrostychu, sekstyny czy pantum)⁴¹. Mocne tezy autora *Poems* dotyczące znaczenia czy sposobu funkcjonowania poezji, często stawiane – podobnie jak u Sommera – w odwołaniu do oporu wobec zastanych, bardziej statycznych i jednorodnych norm „wysokiej” polskiej poezji, są powszechnie znane⁴². Postaram się więc znowu wskazać na taki ich aspekt, w związku z którym stają się one elementem gry, nierozdzielny wobec budowanej również w tym przypadku ponadgatunkowej materii tekstu poetyckiego.

Utwory Sosnowskiego, jak wiadomo, często nawiązują intertekstualną grę z innymi tekstami artystycznymi, przy tym szczególne dla tego poety wydaje się wytwarzanie czegoś w rodzaju sieci poetyckich argumentów, kształtujących się na przecięciach rozmaitych wypowiedzi – tak poetyckich, jak i metapoetyckich, czy nawet krytycznych innych twórców. Przywołania

⁴⁰ Do najbardziej znanych należą: *Apel poległych. O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce* czy *O poezji flow i chart*. O tych tekstach jako programowych pisali m.in. J. Gutorow (tu: *Wiersz wychodzi z domu*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpisy, Różewicza, Karpowicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2012) czy D. Kozicka (*Poezja w kłinczu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 26).

⁴¹ A. Sosnowski, „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 116.

⁴² Rozdziałów w książkach krytycznych, specjalistycznych szkiców i recenzji poświęconych twórczości Andrzeja Sosnowskiego jest naprawdę wiele; trudno znaleźć we współczesnej krytyce autorów, którzy nie wypowiedzieliby się na jego temat. Do szerszych rozdziałów i całych monografii, których autorki i autorzy dokonują rekonstrukcji programu twórczego poety, należą wspomniana już wypowiedź J. Gutorowa (oraz wcześniejsze szkice, np. z książki *Niepodległość głosu* [2003]) oraz teksty Grzegorza Jankowicza (wstęp i szkic autorski w *Lekcji żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego* [Kraków 2003]) oraz rozdział w *Bliźnach* [Wrocław 2019]), książka Karoliny Felberg (*Melancholia i ekstaza*, Warszawa 2009), duża partia w książce Aliny Świeściak (*Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010), książka Marty Koronkiewicz („*I jest moc odległego życia w tej elegii*”, Wrocław 2019) oraz moje własne szkice (J. Orska, *Liryczne narracje*, Kraków 2006; *Republika poetów*, Kraków 2013).

Hölderlina nie mogą się u Sosnowskiego obejść bez natychmiastowego wyjścia na scenę Heideggera; aluzje do Celana w tomie *Po tęczy* powodują, że pojawia się także Derrida, Jean Luc-Nancy, a w końcu i Büchner z meta-poetyckiego przedziwnego szkicu autora *Die Niemandrose* zatytułowanego *Meridian* wraz z Büchnerowskim *Woyzekiem*. Twórczość własna autora „idzie” w akompaniamencie nie tylko pastiszowo traktowanych kryptocytatów, ale całego „gniazda interpretacyjnego” danej poezji – wplataniej do wiersza w roli głosu towarzyszącego. Wyciągnę poniżej tylko jedną nić z sieci powinowactw, łączących autorskie działania Sosnowskiego z ich poetyckim zewnętrzem – zgodnie ze szczególną regułą gier słownych, przywodzącą na myśl Rousselowskie kalambury. Pokażę przy tym, że wiązana ze strategią skojarzeniowych „przepięć” między cytatami zasada wielogłosowości wiersza Sosnowskiego, o której mówił na przykład Jacek Gutorow⁴³, dotyczy także wypowiedzi metapoetyckich autora – choć w tych ostatnich staje się ona z konieczności bardziej jawna niż aluzyjna (pojawiają się tam odniesienia do nazwisk konkretnych autorów, których w poezji raczej nie znajdziemy). Swoista gra odniesień, budująca dyskurs poetycki autora *Poems*, pozostaje zawsze wielopoziomowa i wielostopniowa, a w jej trakcie różnice między tekstem artystycznym a krytycznym zostają właściwie zatarte – choć na innej zasadzie, niż to się odbywa na przykład u Sommera. Odniosę się w tym miejscu bardziej szczegółowo do wykładu pod tytułem *Wiersz i seks ze Starych śpiewek*⁴⁴.

Wykłady warsztatowe ze *Starych śpiewek* powstają mniej więcej na tym samym etapie, na którym powstawały wiersze, jakie złożyły się na *Poems*. Podobieństwo rodzinne tekstu krytycznego i poezji jest w tym wypadku dość widoczne. Całość *Poems* jest w dużej mierze skoncentrowana na rozmaitych pojęciach i formach uwodzenia – poprzez poezję i muzykę; dla całości tomu istotną rolę spełnia powracająca gdzieniegdzie figura Don Juana, rozpoznawalna między innymi jako odbicie *Don Giovanniego* z opery Mozarta. W *Wierszu i seksie* figura ta – przedstawiona od razu na początku wykładu – występuje w odniesieniu do *Stadiów erotyki bezpośredniej, czyli erotyki muzycznej* z Kierkegaardowskiego *Albo, albo*. Inicjuje temat związany z miłosnym oszustwem – a także, podobnie jak

⁴³ J. Gutorow, *Urwany ślad...*, s. 147–151.

⁴⁴ A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, [w:] tegoż, *Stare śpiewki*, Wrocław 2013. Dalej cytuję jako SP z numerem strony. O tym wykładzie, odnosząc się przy okazji do kwestii autonomii i awangardowego zaangażowania w odniesieniu do poezji autora *Poems*, pisała ostatnio Alina Świeściak (*Andrzej Sosnowski i awangardowa autonomia*, [w:] *Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019). Por. także mój tekst *Don Giovanni. Z nieustającym odniesieniem do Sosnowskiego*, [w:] *Nowe wiersze wybrane*, red. P. Śliwiński, Poznań 2018.

u Kierkegaarda, wprowadza wątki obietnic prawdy i przyjemności. Don Juan pojawia się jednak w *Wierszu i seksie* niczym sen – na jedno mgnienie i jakby tylko po to, by ustąpić miejsca kolejno Baudelaire’owi, Strawińskiemu jako autorowi *Święta wiosny*, a potem Haroldowi Bloomowi i jego „silnym poetom”, znowu „lucyferycznemu” Baudelaire’owi, a w końcu także Hölderlinowi. Powrót do tematu Don Giovanniego następuje w formie reprzyzy, w której to Kierkegaardowskie nawiązanie do opery Mozarta wzbogacone zostaje pytaniem: „Jak działa Don Juan?” – „Co on w ogóle wyprawia z językiem, jak on traktuje słowo, siebie samego, Pana Boga oraz innych ludzi?” (SP, s. 28). Na kolejnej stronie pojawia się rozwiązanie tego wątku szkicu, na której muszę zamknąć zestaw motywów tworzących temat *Wiersza i seksu*:

[...] wiersz może obiecać niemal wszystko, absolutnie na nic się nie oglądając. Gruszki na wierzbie i złote góry. Nie tylko może, wiersz zawsze obiecuje, kiedy tylko zamajaczy na stronie i da się rozpoznać jako wiersz. Obiecuje oczywiście poezję, czymkolwiek ona jest; może w ten sposób obiecywać wzruszenie czy tak zwaną przyjemność estetyczną, estetyczne przeżycie. Ale jakby tego było mało, on obiecuje znaczenie, rzeczywiste znaczenie, jak gdyby nigdy nic; zwyczajowo obiecuje jakiś komunikat, sens, odkrycie, poznanie, naukę, porozumienie, rozmowę czy bliską więź z czytelnikiem, ba, może nawet obiecać uniwersalne przesłanie – i to nawet w trybie „serio”, nawet w trybie „na stałe”. Tak zwane doniosłe przesłanie. Lecz tak obiecując, zawsze też trochę czaruje, ponieważ koniecznie musi być sobą, czyli właśnie wierszem (SP, s. 29).

Figura Don Giovanniego jest w tym miejscu jednocześnie figurą sensu i figurą poetycką – także w znaczeniu wprost performatywnym, o którym się niejednokrotnie nie pamięta, powiązany z obietnicą. Don Juan pojawia się, przez jakiś czas biegnie po scenie, wyczyniając różne piruety, po to aby (słusznie) przepaść w lucyferycznej otchłani niedotrzymanych obietnic znaczenia. Obietnica poezji – to także wyraziste odniesienie do motta do *Poems*, zaczerpniętego z transowej piosenki Tricky’ego, w której słowa „You promised me poems” powtarzają się raz po raz. Znajdują one także odbicie w wierszu z *Poems* – rozpoczynającym cykl siedmiu liryków zamykających wielowarstwowy poemat: „obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło/ co było nam pisane monotonna muzo”⁴⁵. Obietnica poezji i romantyczna figura uwodziciela, oszusta, awanturnika – stanowią leitmotiv całości tomu, nawet jeśli on sam pojawia się tylko raz i to w swojej dalekiej, urzeczowionej formie. W *Zabawach wiosennych* mamy aluzję do innego, słynnego uwodziciela: „stacja nazywa się cagliostro siostró” (P, s. 10), a w ostatnim wierszu

⁴⁵ A. Sosnowski, *Poems*, Wrocław 2010, s. 25. Dalej cytuję jako P z numerem strony.

pojawia się „jednostka”, która „nazywała się don juan albo ariel” (P, s. 31). Całość *Zabaw* – ale także poemat *Dr Caligari resetuje świat* – nawiązują do nieukończonego poematu Shelleya *Triumf życia*; ten poeta właśnie, jak głosi jego mitologizowana biografia, podróżował szkunerem o nazwie Don Juan, kiedy utonął w wypadku; najpierw pochowany był wprost na plaży, potem zaś został wydobyty i skremowany przez przyjaciół (przy tym pochówku obecny był między innymi Byron, a całość została uwieczniona na słynnym obrazie Louisa Fourniera). Jako figurę uwodziciela można by jednak potraktować także samego mówiącego, który w *Dr Caligari* bezskutecznie poszukuje swoich ciemnych okularów, a także fujarki: „na czym mógłbym grać, czy mam bibułkę i grzebyk/ chcąc wyprowadzić światło jak dzieci z hamelin/ hamelin vel hameln alias holstenwal szeregowo/ by molestować je później w jaskini bądź na dnie” (P, s. 17). Straszliwa postać Szczurołapa z Hameln, który gra na swoim flecie czarował zwierzęta, topiąc je w końcu w rzece (według innych wersji baśni mogły to być także okoliczne dzieci), w jednym porządku powie-dzie nas ku szczurowi Dżagannatowi – występującemu w roli boga Kriszny, hinduistycznego pana życia i śmierci – i odbije ku andersenowskiemu szczurowi, podziemnemu urzędnikowi sprawdzającemu paszporty podróżnikom po miejskim rynsztoku. „Przepięcie” skojarzeń, o którym mówiłam, wskazuje także na bliski związek uwodziciela Mozartowskiego z szarlatanem psycho-analitykiem ze słynnego *Gabinetu doktora Caligari* – niemego filmu w reżyserii Roberta Wiene z 1920 roku. W tle akcji także tutaj pojawia się miłosne oszustwo i szaleństwo narzeczonej głównego bohatera, a zarazem narratora filmu. Jego akcja, jak wiadomo, odbywała się w mieście Holstenwal, które nie tylko występuje z nazwy w aliteracyjnym szeregu w powyżej zacytowanej linijce, ale także odsyła do nazwy tajemniczego hotelu, domyślnym miejscu imprezy – czy też może rytualnej orgii z ludzkimi ofiarami – w *Zabawach wiosennych*, pierwszym, długim wierszu *Poems*. Całość tej uwodzicielsko-szarlatanerskiej kompozycji, budującej trzon zbioru, to jak widać gęstwa kierujących do siebie cytatów uwewnętrznionego w wierszu poetyckiego ze-wnętrza. Obok tych bardziej oczywistych aluzji, prowadzących czytelnika na jasne tropy przecięć, mamy w *Poems* także tekst odsyłający tytułem do wspomnianego baletu Strawińskiego, wielokrotne – aluzyjne i dosłowne – przywołania Baudelaire’a i w końcu autotematyczne rozważania dotyczące siły uwodzenia poezji, zazwyczaj rozbijające się w tej książce o rafy zagubienia, zapomnienia czy też pomieszania kodów, obrazującego zawiedzione obietnice wiersza. Metapoetycką strategią, przyjmowaną często przez Sosnowskiego – tak w poezji, jak i w wypowiedzi programowej – byłoby komponowanie tekstów z tych samych gotowych i zawczasu wybranych przedmiotów. Obiektów poetyckich, które przekierowują uwagę czytelnika w różne strony i które zostają spojone metodą surrealistycznych czy też Rousselow-

skich skojarzeń w ramach kolażowego projektu całości. Wywód krytyczny *Wiersza i seksu* przy tym prowadzi nas jednak wypróbowanymi ścieżkami retorycznego rozwijania argumentów, cyrkularnie powracających wątków, które dają poczucie spójności wykładu – aby w pewnym momencie zepchnąć z powierzchni dyskursu nie spodziewającego się podstępny czytelnika poprzez zerwanie wątków czy zmianę narracyjnej strategii. W poematach spojonych w *Poems* wątki, na które wskazałam, stanowią tymczasem innościwy materiał konstrukcji służącej własnym celom poety – wskazującym przy tym na swoje znaczenia pierwotne w sposób pretekstowy czy też synekdochiczny. A jednak i *Wiersz i seks*, i *Poems* traktują przecież o mechanizmach, które rozpoznajemy jako tożsame.

Trzeci bohater mojego szkicu o dzisiejszych regułach tworzenia tekstu metapoetyckiego to być może programotwórca mniej typowy w swoich teoretycznych działaniach – gdyby jego poczynania w tej mierze odnieść do strategii przedstawionych przeze mnie powyżej poprzedników. Kacper Bartczak pozostaje w swoich tekstach, stanowiących krytykę i teorię poezji, zazwyczaj w mocnym sensie tego słowa literaturoznawcą. Zarówno *Świat niescalony* (2009), jak i niedawna *Materia i autokracja. Dociekania o poetyce wielościowej* (2020) to rzeczy posiadające przede wszystkim charakter badań literackich, powiązanych z literaturą polską i amerykańską. Zaznaczyć by należało jednak, że w obu pozycjach poeta wznosi konstrukcję umocowań teoretycznych, pomagających mu uściślić jego własne stanowisko w sprawie poezji – stanowiącej znowu rodzaj praktyki, tym razem rozumianej przez pryzmat koncepcji amerykańskiego pragmatyzmu. W swojej pierwszej książce Bartczak dookreśla się przede wszystkim jako rortianista: abstrahujący jednak od polskiej, postmodernistycznej lektury Rorty’ego relatywisty – krytyka nowoczesnych postaci esencjalistycznej metafizyki z jego figurą „liberalnej ironistki”, a poświęcający więcej uwagi Rorty’emu jako filozofowi „niekantowskiej, estetycznej podniosłości pragmatycznej”, powiązanej z jego poglądami na literaturę, czyli przede wszystkim „proces czytania i podwyższania sprawności wyobraźni etyczno-estetycznej”⁴⁶. Dla polskiego poety równie ważne pozostaje zaplecze pragmatyzmu w amerykańskim wydaniu, wyrażające się w „emersonowsko-pragmatystycznej” tradycji tamtejszej poezji, która w jego ujęciu pozostawałaby skierowana przeciwko teoretyczno-lingwistycznym zabiegom amerykańskiej neoawangardy. Jak pisze na wstępie autor *Przenicacy*, popadając tym samym jako poeta w paradoks, pobrzmiewający jednak czysto awangardowym zaangażowaniem przeciwko zinstytucjonalizowanej literaturze i jej kanonom: „Poeci nie posługują się teorią języka. Oni język wykorzystują, w nim działają, poddając się jedno-

⁴⁶ K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 7–8.

częściej jego działaniu”⁴⁷. Dodać należy także, że głównym bohaterem *Świata nie scalonego* pozostaje John Ashbery, którego chce Bartczak jakby wyrwać z poststrukturalistycznej, skupionej na samym języku lektury. W drugiej książce stanowisko to ulega pewnej modyfikacji – może w związku z faktem, że coraz bardziej poczesne miejsce w praktyce krytyczno-poetyckiej autora *Materii i autokreacji* zajmują poeci lingwistycznej opcji amerykańskiej nowoczesnej liryki, powiązani z mocno politycznie zaangażowaną, ale zarazem bardzo zorientowaną na działania w tekście grupą LANGUAGE. Tak więc w nowej poezji, która ma godzić sprzeczności powiązane z rozdziałem przedstawianego i przedstawiającego, rozumiemy „wiersz jako akt, w którym organizm mówiący afirmuje swoją językowość, ale jest w stanie czynić to tylko w kontekście świata materii”⁴⁸.

Jakkolwiek można by traktować zwrot Bartczaka w kierunku poetyckiej praktyki, przedstawiany w ramach (jednak) uczonej teorii poezji, popartej wyborem określonych filozoficznych tradycji, jako wiążący – przyjęcie „autokreacji” podmiotowej, intelektualnej jako jednego – obok realizmu – z najważniejszych ośrodków mechaniki *Materii i autokreacji*, pokazuje, że ten mocno powiązany z modernistyczną rozmową o autonomii sztuki aspekt, stanowi ważny element wypowiedzi o sztuce poety amerykańisty. Ponieważ z jego programu wynika także ścisły rozdział języka teorii i poetyckiego, trudno rozpatrywać jego literaturoznawcze wypowiedzi w kategoriach metapoetyckiego manifestu – tak jak to było możliwe w odniesieniu do Sommera czy Sosnowskiego. Podkreślić należy jednak, że badacz – nader konsekwentny w wypracowywaniu pewnej zuniwersalizowanej, czy też, jak mówi sam, „holistycznej” koncepcji poezji – wiąże żywioł osobistej lektury wiersza, także autobiograficznego doświadczenia, ponadto bezpośrednio ze sferą własnych specjalistycznych dociekań; z konieczności więc odbija się w nich również jako poeta. Żeby to lepiej pokazać, skupię się już krótko na rozdziale kończącym nową książkę, który funkcjonował wcześniej także osobno jako programowe wystąpienie poety w trakcie Pracowni Poetyckiej Silesius.

Samo otwarcie *Materii i autokreacji*, zatytułowane *Prawo wiersza – refleksja autobiograficzno-teoretyczna*, zwraca na siebie uwagę jako – właśnie – autokreacyjna i *quasi*-autobiograficzna zarazem wypowiedź. Bartczak rozsnuwa przed oczami czytelnika krajobraz własnej amerykańskiej przygody, której początki w sferze estetycznej (w rozumieniu zmysłowego doświadczenia), sięgałyby jeszcze uobecnionego przy tej okazji dzieciństwa pisarza, spędzanego w „smońście czarnych kamienicach łódzkiego przedmieścia” i czytanych już w tym dzieciństwie amerykańskich lektur – przygód

⁴⁷ Tamże, s. 8.

⁴⁸ K. Bartczak, *Materia i autokreacja...*, s. 30. Dalej cytuję jako MA z numerem strony.

Tomka Sawyera i Hucka Finna (MA, s. 13). Obraz o biograficznym zacze-
pieniu – studenckiego praktykowania amerykańskiej codzienności, przy-
bierający – jak u Hemingwaya – postać jakby bezcelowych opisów przyrody
i krajobrazu, przejawia się w tym miejscu zarówno jako jeszcze polskie, czy
już amerykańskie przygody z poezją, jak i w poczuciu nowości własnego ży-
cia. Obcości w roli nie tylko cudzoziemca, ale i człowieka, który, w związku
z nagłą potrzebą, okazuje się nagle mechanikiem samochodowym czy też
„złotą rączką” – na skutek magicznej umiejętności operowania śrubokrętem.
Ten swoisty materializm Bartczaka, powiązany z biograficznym praktyko-
waniem zarówno we własnej biografii, jak i poetyckiego tekstu, jest właści-
wy także dla finalnych wskazówek do lektury, wpisujących się w kategorię
poetyckiego manifestu. *Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz
jako formalne pole wielościowe* – tak brzmi jego nieco skomplikowany i dość
długi tytuł. Ciekawym akcentem tej wypowiedzi okazuje się nie tylko auto-
tematyczne odniesienie do tezy ze *Świata nie scalonego* – powrót i zarazem
odwrot od kategorii wiersza jako „organizmu mówiącego”, ale wprowadzenie
własnych tekstów (trzech wierszy z wydanej w Biurze Literackim książki
Pokarm suweren) jako elementów poetyckiego przykładu, czy też raczej prze-
kładu tego, co pozostaje teoretycznym dyskursem w omawianej wypowiedzi.
Zaznaczyć należy, że w przypadku Bartczaka wykład teoretyczny po prostu
jest wykładem teoretycznym; pewna właściwa manifestowi performatywność
nie realizuje się w jego przypadku, jak u Sommera i Sosnowskiego, w sfe-
rze poetycko rozumianego rozbudowywania myśli czy też konstruktorskich
dyspozycji – tożsamy dla wiersza i dla tekstu krytycznego. Program
Bartczaka cechowałby raczej performatywizm w rozumieniu manifestu
według Czaplińskiego: to sfera teoretycznych przepisów „do wykonania” –
przepisów nawet już wykonanych, o czym świadczą mają trzy przytoczone,
własne utwory autora. Zarówno w części ukazującej „mówiące organizmy”
wierszy Williama, podążającego tu w tropy Dickinson i Whitmana, jak
i „etapie drugim”, w którym pojawiają się teksty poety, sama poezja nie jest
właściwie poddawana analizie. Bartczak odnosi się do wierszy na sposób
„całościowy” – komentując raczej, co mają one do zrobienia w przestrzeni
społecznej komunikacji. W wywodzie specjalistycznym nie mówi więc ani
„nimi” – jak Sommer, ani „z nimi” – jak Sosnowski, a raczej po prostu, trady-
cyjnie „o nich”. Tworzy jednak przy tym projekt, którego nie sposób nazwać
po prostu literaturoznawczym; stanowi on wykład poglądów poety na istotę
poezji i zarazem pozostaje komentarzem do własnej twórczości. Specyficzne
dla niej jest zwłaszcza *quasi*-pragmatystyczne stopienie lektury/działania
wiersza z poetyckim ciałem czy też ze środowiskiem, co przynosi w tej kon-
cepcji temat zaangażowania ekologicznego – widocznego także w wierszach
autora *Pokarm suweren*, zwłaszcza na przestrzeni jego ostatnich tomów.

Wiersz współczesny – pisze Bartczak – musi przemyśleć własną cielesność, organiczność, materialność. Te jego cechy nie giną. Stają się zaś ściślej związane z formalną pracą wiersza. Ciało to – jak forma – nie znika, ale staje się pojęciem inaczej, na nowo splecionym z tym, co konceptualne, abstrakcyjne, sztuczne.

Dalej dodaje:

Organizm ludzki, by żyć, musi żywić przekonania. Bez nich staje się bezwładną masą białkową. [...] Jednak w napromieniowanym środowisku to, co niegdyś było życiem, przeewoluowało w skażony system wymiany. Organizm żywi się, żywiąc przekonania – musi je w siebie przyjmować jak inne, obce substancje, z nich czerpać energię, by później spłacać dług i energię oddawać (MA, s. 285).

Wiersz jest u Bartczaka takim właśnie na poły sztucznym, na poły organicznym aparatem, zanurzonym w rzeczywistość pełną komunikacyjnych odpadów. To wiersz jako „pojemnik rekultywacyjny, poręczna oczyszczalnia ścieku, uzdatniacz pokarmu” (tamże). W zdaniach twórczego manifestu rozpoznajemy cięte na linijki, pełne określeń zarówno z biochemicznego, jak i z technologicznego słownika, właściwe dla ostatnich tekstów Bartczaka. Rozpoznajemy, ale możemy także doświadczyć – już bowiem na kolejnych stronach to, czym może stać się ponowoczesny, ekologiczny wiersz, zostaje uzupełnione o „przekład” – rzeczywistą realizację w postaci wyimka z własnej poezji.

* * *

Trzy, zaproponowane przeze mnie przykłady neo- czy też postawanguardowych poetyckich manifestów nie wyczerpują oczywiście całego zasobu strategii w programowych wypowiedziach stosowanych przez dzisiejszych poetów programotwórców. Powiedzieć przy tym należy, że taka programotwórcza świadomość właściwa jest w większej mierze dla poetów, dla których zasadniczym, formacyjnym doświadczeniem była transformacja ustrojowa 1989 roku i powiązane z nią przemiany w kulturze i sztuce, spowodowane między innymi szerokim otwarciem polskiej refleksji krytycznej i teoretycznej na Zachód. W późniejszych latach coraz rzadziej trafiają się przykłady tak konsekwentnie sformułowanych wypowiedzi metatekstowych, zdradzających awangardowe ambicje twórców zmierzających do wykucia całych nowych artystycznych teorii – chociażby wiersza polskiego. To zjawisko – pewnego ustępowania myśli metapoetyckiej na rzecz coraz częściej czerpiących z dorobku europejskiej i amerykańskiej awangardy i neoawangardy – stanowiłoby przejściowe być może *signum* dzisiejszej debaty o poezji. Powiedzieć należy, że w perspektywie teoretycznej refleksji nad sztuką

debata dotycząca znaczenia i warunków doświadczenia estetycznego trwa nadal. Z jednej strony znaczącą w niej odmianę przynoszą tezy odrzucające całkowicie antropomorficznie rozumiany podmiot wraz z towarzyszącą mu tradycyjną, antropocentryczną estetyką, wynikające z przesłanek zwrotu posthumanistycznego. Z drugiej strony, także dzisiejsi badacze literatury – uwzględniający już w sposób naturalny w swoich pismach argumenty wynikające z przesunięć zaaplikowanych badaniom literatury przez zwroty językowy, etyczny, nowohistoryczny, kulturowy, postkolonialny czy w końcu powiązany z krytyką feministyczną i ekologiczną – poszukują ciągle nowych umocowań dla estetyki jako ośrodka zainteresowania dyskursu humanistycznego⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Ashbery J., *The Invisible Avant-Garde*, [w:] *Art Theory and Criticism. An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, red. S. Everett, Jeffreson, North Carolina & London 1991.
- Bartczak K., *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*, Gdańsk 2020.
- Bartczak K., *Świat nie scalony*, Wrocław 2009.
- Bielik-Robson A., „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.
- Bohrer K.H., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Frankfurt am Main 1989
- Brown N., *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham 2019.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Hubner, Kraków 2006.
- Czapliński P., *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznego*, „Teksty Drugie” 1992, nr 1–2.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Poznań 1992.
- Derrida J., *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Derrida J., *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Foks D., Sosnowski A., *Pracownia Poetycka Silesius*, Wrocław 2015.

⁴⁹ Do takich prób można zaliczyć chociażby książkę poświęconą ujęciom sztuki u Jeremy’ego Benthama (*Bentham and the Arts*, red. A. Julius, M. Quinn, P. Schofield, London 2020), z wypowiedziami rehabilitującymi pisma tego przedstawiciela oświeceniowego jeszcze utylitaryzmu wobec słynnej jego lektury Foucaulta z *Historii więziennictwa*. m.in. jako głoszącego, co szczególnie w tamtych czasach, wolność wyznaniową i wolność preferencji seksualnych (por. np. P. Schofield, *The Epicurean Universe of Jeremy Bentham*, tamże, s. 26–27). O utylitarystycznym ujęciu estetyki Benthama pisze Frances Ferguson, specjalistka w dziedzinie XIX-wiecznej, anglosaskiej literatury, zestawiając jego koncepcje z – jak to pisze autorka – pruderyjną i bigoteryjną *Krytyką władzy sądownia* Immanuela Kanta. F. Ferguson, *Not Kant, but Bentham. On taste* (tamże).

- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Grądziel-Wójcik J., *Zmysł formy: sytuacje, przypadki, interpretacje polskiej poezji XX wieku*, Kraków 2016.
- Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpyszy, Różewicza, Karpowicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2012.
- Hegel G.W.F., *Fenomenologia ducha*, tłum. i objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1963.
- Hegel G.W.F., *Nauka logiki*, tłum. J. Landman, red. nauk. M. Pańków, t. 2, Warszawa 2011.
- Hegel G.W.F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski i A. Landman, objaśnienia A. Landman, t. 1, Warszawa 1964.
- Hoffmann K., *Nie ma nas tam, gdzie jesteśmy. O jednym wierszu poety składniowego*, [w:] *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Poznań 2010.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.
- Jay M., *Adorno*, Cambridge, Massachusetts 1984.
- Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, tegoż *Dzieła zebrane*, t. IV, tłum. M. Żelazny, Toruń 2014.
- Karkowski Cz., *Hegel vs. Kant*, „Sztuka i Filozofia” 1994, nr 8.
- Kłuba A., *Autoteliczność-referencyjność-niewyraźalność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2014.
- Kozicka D., *Poezja w klinchu (z)rozumienia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2015, nr 26.
- Lipszyc A., *Marano na ziemi. O jeszcze innej inności Piotra Sommera*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4.
- MacDonald I., *Ethics and Authenticity: Conscience and Non-Identity in Heidegger and Adorno, with the Glance at Hegel*, [w:] *Adorno and Heidegger*, red. I. Macdonald, K. Ziarek, Stanford, California 2008.
- Nycz R., *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia: teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Orska J., *Don Giovanni. Z nieustającym odniesieniem do Sosnowskiego*, [w:] *Nowe wiersze wybrane*, red. P. Śliwiński, Poznań 2018.
- Orska J., *Performatywy: składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.
- Orska J., *Poeci-tłumacze jako „awangarda” lat 90.*, „Wielogłos” 2020, nr 1.
- Orska J., *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.
- Perloff M., *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.
- Sommer P., *Kolekcja wiosenna*, Poznań 2020.
- Sommer P., *Smak detalu i inne ogólności*, Lublin 1995.
- Sommer P., *Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)*, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., „Najrzykowniej”, Wrocław 2007.
- Sosnowski A., *Poems*, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., *Stare śpiewki*, Wrocław 2013.

- Świeściak A., *Andrzej Sosnowski i awangardowa autonomia*, [w:] *Tradycje eksperymentu/ eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019.
- Tabaszewska J., *Awangardowe i ariergardowe tradycje w nowej polskiej poezji na przykładzie twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 3.
- Turowski A., *Konstruktywizm polski – próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981.
- Ulicka D., *Pro et contra. Czyli jak stara jest nowa humanistyka i jak nowa jest stara humanistyka*, [w:] *Polonistyka na początku XXI wieku. Diagnozy, koncepcje, perspektywy*, t. 1, red. R. Cudak i K. Pospiszyl, Katowice 2018.
- Walker N., *Adorno and Heidegger on the Question of Art: Countering Hegel?*, [w:] *Adorno and Heidegger*, red. I. Macdonald. K. Ziarek, Stanford, California 2008.
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

Joanna Orska – prof. zwyczajna, literaturoznawczyni, zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardowymi i neoawangardowymi, krytyką literacką, nowymi metodologiami badań literackich. Jest kierowniczką Pracowni Współczesnych Form Krytycznych; pracuje w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po 1918 roku. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (Kraków 2004); *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (Kraków 2006); *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (Kraków 2013). Ostatnio wydała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (Kraków 2019). ORCID: 0000-0001-5065-6719. E-mail: <joanna.orska@uwr.edu.pl>.

Joanna Orska – professor, University of Wrocław. Specialization in literary studies. Her research concerns modern and postmodern literature, especially avant-garde and neoavant-garde issues, as well as literary criticism and new methodologies in literary studies. She is the director of the Studio of Modern Forms of Criticism. Professor at the Post-1918 Polish Literature Studies Center in Wrocław University’s Polish Studies Department. The author of four book-length studies: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* [*The Avant-Garde Turn In 20th-Century Polish Modernism*, Kraków 2004]; *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji 1989–2006* [*Lyrical Narratives. New Trends in Poetry: 1989–2006*, Kraków 2006]; *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* [*The Poet’s Republic. Poetical and Political Aspects of Critical Practice*, Kraków 2013]; *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* [*Performatives. Syntax/rhetoric, Genres and Programs of Poetic Constructivism*, Kraków 2019]. ORCID: 0000-0001-5065-6719. E-mail: <joanna.orska@uwr.edu.pl>.

