

## Językowa materia i sens w poezji Adama Zdrodowskiego

ABSTRACT. Kujawa Dawid, *Językowa materia i sens w poezji Adama Zdrodowskiego* [Linguistic matter and meaning in the poetry of Adam Zdrodowski] „Przestrzenie Teorii” 24, Poznań 2015, Adam Mickiewicz University Press, pp. 245–260. ISBN 978-83-232-2982-7. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2015.24.13.

Polish poetry of the 1990s was shaped primarily by the works of Andrzej Sosnowski, an author who introduced the New York tradition into our language. The poet Adam Zdrodowski, who debuted in 2005, is often referred to as Sosnowski's most capable student and it is for this reason that literary criticism fails to accord Sosnowski's poetry the attention it deserves. In this paper I strive to demonstrate that Zdrodowski is first and foremost a student of John Ashbery; it should be noted that the author of *Przygody*, etc. reads the New York poetry in a very different way to Sosnowski.

W roku 2010 Rafał Wawrzyńczyk przedstawił swoją prognozę – po latach już wiemy, że bezwzględnie trafną – dotyczącą pewnych przesunięć w zakresie językowego rejestru, które, jego zdaniem, już wkrótce miały stawać się coraz wyraźniej widoczne w twórczości najmłodszych polskich poetów. Mówiąc w dużym skrócie, reorientacja ta polegać miała na stopniowym odchodzeniu od „aksamitnej” dykcji, którą poeci-adepti zachłystnęli się kiedyś głównie za sprawą działalności artystycznej Andrzeja Sosnowskiego, na rzecz znacznie bardziej surowego języka, w którym dominowałyby „wysokooktanowe jukstapozycje”. Wawrzyńczyk nie miał żadnych wątpliwości co do tego, że w rolach „hierarchów kościelnych” Sosnowskiego zastąpi wkrótce Miłosz Biedrzycki, Johna Ashbery'ego – Tomasz Śalamun. Do takich przemyśleń poetę skłoniły z pewnością lektury tomów Szczepana Kopyta, Tomasza Pułki czy Andrzeja Szpindlera: tomów, które w pewnym sensie ułatwiły późniejsze debiuty takich autorów jak Szymon Szwarc, Kamil Brewiński, Maciej Taranek<sup>1</sup>. Niewykluczone, że jednym z najważniejszych powodów zmniejszenia zainteresowania dykcją Sosnowskiego – który, należy to podkreślić z całą mocą, nie przestał przecież być istotnym punktem odniesienia dla dzisiejszych debiutantów – była pewna nieporadność sporej części krytyki, od lat, przy okazji premiery każdego kolejnego tomu autora *Taxi*, powtarzającej na-

<sup>1</sup> R. Wawrzyńczyk, *Madrigali guerrieri et amorosi*, <[http://nieszufkada.pl/klasa.asp?id\\_klasy=143740&idautora=12973&rodzaj=5](http://nieszufkada.pl/klasa.asp?id_klasy=143740&idautora=12973&rodzaj=5)>, dostęp: 23.07.2014.

trętnie te same frazesy o problemach referencyjności, o języku na jałowym biegu, o wierszu jako święcie języka. Dla poetów urodzonych w latach 80. i 90. świadomość wszystkich tych kwestii stanowi *status quo*, zmiany wymagała zatem nie dominująca koncepcja poezji, ale raczej jej temperatura.

Trudno jednocześnie nie odnieść wrażenia, że o „linii Sosnowskiego” (o ile w ogóle taki twór kiedykolwiek istniał), choć w pierwszej dekadzie XXI wieku wspomniano o niej często, wskazując na takich twórców jak Maciej Robert, Robert Król czy Adam Zdrodowski, wciąż powiedziano w gruncie rzeczy niewiele, co, szczególnie w kontekście opisanego wyżej zwrotu, przyczyniło się do powstania pewnej luki w dyskursie krytyczno-literackim, często zresztą zupełnie niedostrzeganej. Doskonałym tego przykładem jest fakt, że Adam Zdrodowski (ur. 1979), mimo wyraźnej obecności jego pisarstwa w świadomości środowiska literackiego, jest niemal zawsze komentowany za pomocą kategorii „najzdolniejszy uczeń Sosnowskiego”.

Rdzeniem każdego tekstu o autorze *Jesieni Zuzanny*, jaki wygenerować może polska krytyka, stają się oczywiście kwestie referencyjności, języka na jałowym biegu, wiersza jako święta języka – takiego punktu wyjścia nie uznaję za błędny, pragnę jednak zauważyć, jak rzadko zwraca się uwagę na fakt, że Zdrodowski kwestie te problematyzuje w inny sposób i „otula” je w innego rodzaju metafory niż Sosnowski. Zdrodowski, uznawany za sukcesora twórcy *Życia na Korei*, w oczach środowiska staje się nieraz „drugim Sosnowskim”, a ponieważ o Sosnowskim napisano sporo, podświadomie przyjmuje się, że nie warto poświęcać czasu na wnikliwą lekturę wierszy Zdrodowskiego. Tym samym często zupełnie pominięte zostaje wszystko to, co autora *47 lotów balonem* od Sosnowskiego odróżnia, zarówno pod względem wykorzystywanych poetyk, jak i stosunku do samej koncepcji poezji. A różnice te w wielu miejscach okazują się znaczące.

W artykule postaram się przedstawić twórczość Zdrodowskiego w nieco innym świetle, wykazując między innymi, że jej związki z dorobkiem Sosnowskiego nie są wcale tak silne, jak zwykło się sądzić, i ujawniając inne, znacznie wyrazistsze inspiracje autora – przede wszystkim poezją Johna Ashbery’ego.

## Powierzchnia i głębia

Na trzeciej stronie okładki debiutanckiego tomu Adama Zdrodowskiego, zatytułowanego *Przygody etc.*, znajduje się motto zaczerpnięte z poematu Johna Ashbery’ego *The Skaters*: „The train is still sitting on

the station./ You only dreamed it was in motion”. Fragment ten, czego nie widać może na pierwszy rzut oka, w doskonały sposób opisuje strategię poetycką warszawskiego poety, dotyczącą problemu referencji.

O ile w utworach Sosnowskiego relacja język–rzeczywistość oraz kwestia powstawania znaczenia ujmowane są zwykle za pomocą metafor związanych z „transportem cennego kruszca”<sup>2</sup> (jak ma to miejsce w poemacie *Konwój* z roku 1999) czy z epifanią, „objawieniem się” anioła-sensu (co najwyraźniej widać chyba w rousselowskim *Nouvelles impressions d’Amerique*), o tyle u Zdrodowskiego znaleźć możemy wiele passusów jasno wskazujących na to, że jego Ja liryczne – które zresztą w ten sposób samo podaje w wątpliwość swoją tożsamość i podmiotowość – nieustannie oscyluje między **powierzchnowością**, materialnym charakterem języka (niezależnie od tego, czy uznamy, że ów charakter dotyczy pisma czy głosu) a **głębią** tworzącą „piękne pozory” sensu, głębią, co koniecznie należy podkreślić, ulotną i nietrwałą, właściwie mającą w tej poezji status ontologiczny podobny do snu. Jest w tym oczywiście wyraźny pierwiastek nietzscheański: sens nie stanowi ukrytej istoty rzeczy, do której należy za wszelką cenę dotrzeć, ale jest każdorazowo tworzony i ma charakter efemeryczny<sup>3</sup>. Pociąg wciąż stoi na stacji – jego ruch okazuje się wyłącznie snem czytelnika, który pozwolił się uwieść i tym samym zanurzył się w głębi słów, której iluzyjność zostaje raz na jakiś czas odsłonięta, często nawet wzięta na poetycki warsztat i sproblematyzowana w wierszu. Ruch nie jest tu zatem figurą funkcjonującą tak jak w *Konwoju*, w ramach której ujmuje się zagadnienie niemożności powstawania sensu, ale zwykle jest już ruchem „śnionym”, związanym z przebiegiem znaczeń w wierszu, istniejącym widmowo, już po zlekceważeniu materialnej strony języka. Krótko mówiąc: nie jest to już niemożliwy do zrealizowania, ale mimo to próbujący się zrealizować ruch od języka do jakiejś mitycznej rzeczywistości, ale ruch, który zająć może wyłącznie w obrębie marzenia sennego o owej mitycznej rzeczywistości, w fantazji o przejściu od słowa do doświadczenia, które już się dokonało.

---

<sup>2</sup> Sosnowski w czytelny sposób daje temu wyraz także w tekście *O poezji flow i chart*, w którym opisuje swoje kłopoty związane z tłumaczeniem Ashberiańskiego poematu *Flow chart*, a właściwie z problemem nieprzekładalności samego tytułu utworu. Autor *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* zdecydował się ostatecznie na użycie słowa *Splaw*. Słowo „transport» [...] przetłumaczone na język grecki, okaże się «metaforą». A. Sosnowski, *O poezji flow i chart*, [w:] tegoż, „*Najryzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 64.

<sup>3</sup> „Znamiona przypisywane «prawdziwemu bytowi» rzeczy są znamionami niebytu, niemości – «świat prawdziwy» dźwignięto z przeciwieństwa do świata rzeczywistego; w istocie świat to pozorny, ile że jest tylko moralno-optycznym złudzeniem”. F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2013, s. 25.

[...] Dokąd jedziemy?  
Kto nam krzyżuje szyki? Kto kładzie kapiszony na szynach?  
Kto podsyła fałszywe rozkłady jazdy? O tym sza.  
(*Suplement*, PE)<sup>4</sup>

Tym, który „kładzie kapiszony na szynach”, jest bez wątpienia sam podmiot Zdrodowskiego, który zachęca czytelnika do zanurzenia się w głębi tekstu, następnie nierzadko wykładając, lub sugerując za sprawą formalnych rozwiązań, że głębia tekstu nie istnieje (przynajmniej nie na takich prawach jak jego powierzchnia: tusz na papierze lub fala akustyczna), a tym samym nie pozwala czytelnikowi zadomowić się w treści wiersza, ale wymusza na nim dokonywanie ciągłych przeskoków między płaszczyznami znaczonego i znaczącego, Ducha i Litery:

Środek zimy. A jednak eksces słońca,  
pełnia księżyca i szarża gwiazd.  
Nie wiesz co wykropkować,  
gdzie załamać wers.  
(*Batalia zimowa*, 47LB)

Jednym ze słów pojawiających się w sestynie *Oddech we mgle*, otwierającej debiutancką książkę poety, ale i powracających w innych jego tekstach (*Przygody*, PE, s. 9; *Suplement*, PE, s. 11), jest słowo *łyżwy*: fakt ten można by uznać za zwykle puszczenie oka do czytelnika, który, znając lekturowe fascynacje autora *Jesieni Zuzanny*, zrozumie aluzję do wspomnianego już wcześniej utworu Ashbery’ego. Bez wątpienia ów powracający rekwizyt ma odsyłać odbiorcę do poematu *The Skaters*, znacznie ważniejsze jest jednak to, w jaki sposób rekwizyt ów funkcjonuje u nowojorskiego poety i jak „pseudonimuje” on strategię pisarską proponowaną przez Zdrodowskiego. Aby lepiej wyłuszczyć ten problem, warto powołać się tu na pewną rozmaitość topologiczną, często powracającą w funkcji metafory w XX-wiecznej filozofii – wstęgę Möbiusa.

W najciekawszy bodajże sposób adaptuje ją do swojej teorii Gilles Deleuze, w *Logice sensu* sugestywnie opisując problem powierzchni i głębi: „[...] jeśli poza kurtyną nie ma nic do oglądania, to dlatego, że wszystko, co widzialne, albo raczej: cała możliwa nauka, dotyczy samej kurtyny, którą wystarczy prześledzić wystarczająco daleko i dokładnie, trzymając się jej powierzchni [...]”<sup>5</sup>. Zachodnia metafizyka obecności, oparta na hermeneutycznym (w najprostszym rozumieniu tego słowa) odbiorze

<sup>4</sup> W tekście korzystać będę z tomów Adama Zdrodowskiego: *Przygody etc.*, Wrocław 2005 (PE), *Jesień Zuzanny*, Wrocław 2007 (JZ), *47 lotów balonem*, Szczecin 2013 (47LB).

<sup>5</sup> G. Deleuze, *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011, s. 26.

sztuki, ale i oglądzie rzeczywistości, przyzwyczała nas do lekceważenia „kurtyny”, do omijania płaszczyzny i zanurzania się w głębi, tymczasem głębia wcale nie musi skrywać się pod powierzchnią, warstwa zewnętrzna bowiem sama w sobie może stanowić „sedno”. Zewnętrzna i wewnętrzna strona wstęgi Möbiusa są tym samym, zawierają się one na tej samej płaszczyźnie: zatarty zostaje tu zatem, zasadniczy dla całej literatury modernistycznej, moment mediacji, przejścia od materii do wyrażanego przez nią sensu, od *signifiant* do *signifié*. Znak nie jest już jak dwie strony monety, które nie mogą się nigdy spotkać: sens istnieje „zawsze już” i „nigdy jeszcze”, jest bowiem projektowany podczas ruchu po płaszczyźnie, która jednocześnie reprezentuje i jest reprezentowana. W myśl tej koncepcji powierzchnia i głębia nie są zatem od siebie oddzielone, ale tworzą *continuum* i właśnie dlatego nie jesteśmy zdolni do bezpośredniego wskazania, gdzie powstaje znaczenie. Deleuze zauważa, że

[p]owierzchnia jest samym polem transcendentnym oraz miejscem sensu albo wyrażania. Sens jest tym, co kształtuje się i ujawnia na powierzchni. [...] podwojenie bynajmniej nie oznacza już efemerycznego i bezcielesnego podobieństwa, obrazu pozbawionego ciała, niczym uśmiech bez kota. [...] Podszycujące podwojenie oznacza ciągłość spodniej i wierzchniej warstwy [...] <sup>6</sup>.

Łyzwy metaforyzują ślizganie się po płaszczyźnie, zastąpienie relacji wertykalnych (odkrywanie sensu) horyzontalnymi (projektowanie sensu). Dlatego właśnie tak istotna jest warstwa brzmieniowa poezji Zdrodowskiego (bardzo częste anglo- i francuskojęzyczne wtręty, niezliczone paronomazje nierzadko wyznaczające kierunek przebiegu wiersza, rygorystyczna rytmizacja utworów, słowa i wersy powracające w sestynach i pantumach, dbałość o zaskakujące rymy), co przez krytykę zostało co prawda zauważone, lecz wynikające z tego faktu wnioski nie zostały w moim przekonaniu poprowadzone wystarczająco daleko. Recenzując drugą książkę poety, Anna Kałuża odnotowała: „Zasady te [na których opiera się twórczość Zdrodowskiego – D.K.] ustanawiają hegemonię fonetyki: wielokrotne powtórzenia potęgują dźwięczność słów i to ona modyfikuje odbiór wiersza, eksponując przede wszystkim jego zmysłową warstwę”<sup>7</sup>. Julia Fiedorcuk pisała z kolei o *Jesieni Zuzanny*: „Muzyka

<sup>6</sup> Tamże, s. 176. Kot z Cheshire nie pojawia się w powyższym fragmencie przypadkiem: Deleuze zauważa, że w twórczości Lewisa Carrolla wstęga Möbiusa i ślizganie się po powierzchni, zastępujące schodzenie w głąb, odgrywają rolę fundamentalną. Wspominam o tym nie bez powodu: „Alicja” pojawia się również w twórczości Zdrodowskiego: Zob. *Wiersz (fragmenty nowojorskie)*, PE, s. 21.

<sup>7</sup> A. Kałuża, *Księżycowy automat: Jesień Zuzanny Adama Zdrodowskiego*, [w:] tejsze, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010, s. 199.

dominuje tu nad semantyką, sensory słów są drugorzędne wobec ich brzmienia, ale to nie znaczy, że sensu nie ma”<sup>8</sup>. Znamienne, że uchwyce- nie muzyczności wierszy Zdrodowskiego i silne podkreślenie ich wielkiego znaczenia dla dykcji poety pozwala autorce *Tlenu* jedynie na dojście do zaskakująco banalnej konkluzji: „Adam Zdrodowski pisze śliczne wiersze”<sup>9</sup>. „Ślizganie się” Zdrodowskiego ma w gruncie rzeczy znacznie poważniejsze konsekwencje i, co niektórym może wydawać się zaskakujące, sprawia, że jego głos znajduje się znacznie bliżej głosu Ashbery’ego niż głos (czy raczej głosy) Andrzeja Sosnowskiego<sup>10</sup>. W poemacie *The Skaters*, do którego będę się tu jeszcze odwoływał, oprócz cytowanych wcześniej fragmentów znaleźć możemy jeszcze wiele passusów odnoszących się do relacji powierzchnia–głębia:

Bo rzeczywiście. Tam przynajmniej ludzie są wolni. A gdzie ty jedziesz, nikt. A jednak są do odwiedzenia parki i biblioteki, „la Bibliothèque Municipale”, Hotele do rezerwacji i cały ten gnój. Stare amerykańskie filmy z dubbingiem w obcym języku [wyróżn. – D.K.]<sup>11</sup>.

Dubbing w obcym języku, o którym pisze nowojorski poeta, pozwala, czy nawet zmusza do tego, by zwrócić uwagę na materialną warstwę języka: gdy sens słów pozostaje dla odbiorcy przekazu nieuchwytny, wówczas dostrzega on sztuczność, umowność i przede wszystkim nieskuteczność samego procesu uobecniania rzeczywistości za pomocą głosu czy pisma. Odbiorca takiego komunikatu – szczególnie jeżeli ów obcy język nie jest mu znany – nie ma szans na bezpośrednie zanurzenie się w znaczeniu, ale zmierzyć się musi z językiem takim, jaki jest on w rzeczywistości, a zatem z jego „zmysłową” formą pozbawioną semantycznego „osadu” związanego z intelektualnym przepracowaniem treści.

Nie znaczy to jednak, że Zdrodowski (czy Ashbery, którego twórczość służy mi tu jako jeden z kluczy do poezji polskiego autora) byłby poetą odrzucającym kategorię reprezentacji i wskazującym na jej niemożliwy charakter: wręcz przeciwnie, jego poezja w doskonały sposób unaocznia,

---

<sup>8</sup> J. Fiedorczyk, *Czytanie dla przyjemności? Propos Jesieni Zuzanny Adama Zdrodowskiego*, <<http://portlitteracki.pl/przystan/teksty/czytanie-dla-przyjemnosci-propos-jesie-ni-zuzanny-adama-zdrodowskiego/>>, dostęp: 07.08.2014.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Ten ostatni, jak wiadomo, wielokrotnie dawał wyraz temu, że poetykę Johna Ashbery’ego uznaje za skrajnie skupioną na języku. Odczytania poezji nowojorczyka, jakich dokonuje autor *Po tęczy*, są oczywiście na rękę jemu samemu i jego strategiom twórczym; trudno nie ulec wrażeniu – zwracano już na to uwagę – że są one silnie zradykalizowane.

<sup>11</sup> J. Ashbery, *Łyżwiarze (fragment)*, [w:] *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przeł. P. Sommer, Wrocław 2006, s. 346–347.

że znaczenia nie można się pozbyć mimo całej jego mglistości, widmowego charakteru (tu zresztą swoją genezę ma słynna „chmura” Ashberiańskiego tekstu, stąd też wynika doskonale widoczna w poezji Zdrodowskiego nadobecność takich słów – słów uznawanych często za poetycko skompromitowane, a jednak działających tu bez zarzutu – jak sen, mgła, powietrze, pył czy śnieg). Sytuacja komplikuje się o tyle, że ani Ashbery, ani Zdrodowski nie pokazują języka w stanie przed-znaczeniowym, surowym, pozbawionym obciążenia semantycznego, ale obydwaj obchodzą się z tym problemem, używając głównie strategii immersyjnych: o tym, że zanurzenie jest fikcją, opowiadają oni, skłaniając czytelnika do zanurzenia się w tekście i to właśnie, zdaje się, jest najsilniejszą stroną ich wierszy.

Wpadnę wieczorem, wezmę kreta i kredki. Ja? Mówię „ja”, ale jestem tylko moją lewą ręką przeżuwaną przez korpus kanibali.

(*Przygody*, PE, s. 9)

How strange that the narrow perspective lines  
Always seem to meet, although parallel, and that an insane ghost could do this,  
Could make the house seem so much farther in the distance, as  
It seemed to the horse, dragging the sledge of a perspective line<sup>12</sup>.

„Ja” Zdrodowskiego, ubrane w nadający mu dystans do faktu własnej egzystencji cudzysłów, jest świadome, że stanowi tylko tekstowy twór powoływany do istnienia – istnienia, zauważmy raz jeszcze, spektralnego – za sprawą aktu lektury i jest swoim istnieniem zdumione, podobnie jak podmiot Ashbery’ego zdumiony jest tym, co „szalony duch” (*insane ghost*) potrafi zrobić ze zwykłymi liniami, nadając im wygląd domu lub konia ciągnącego sanie, choć w gruncie rzeczy wciąż pozostają one przecież tylko liniami. Nie mamy zatem do czynienia z obnażaniem ogólnie pojętego sensu tekstu jako tworu ograniczającego ludzką percepcję poprzez wprowadzanie w koleiny myślenia, ani jako niebezpiecznego narzędzia, które mogłoby zostać zawłaszczone przez jakiś dyskurs i zideologizowane. Chmura, mgła, sen, majaki, duch – wszystkie te figury, odnoszące się w jakiś sposób właśnie do semantycznych konstrukcji wyłaniających się z materii tekstu, traktowane są u przywołanych poetów afirmatywnie, są „pięknymi kłamstwami”, emanującymi sztucznością niemal dandysowską. Ta kwestia wiąże się ściśle ze stosunkiem lirycznego „Ja” Zdrodowskiego do szeroko pojętej kategorii lekkości – problem ten rozwinę w dalszej części tekstu.

<sup>12</sup> Tenże, *The Skaters*, <[http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery/the\\_skaters.php](http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery/the_skaters.php)>, dostęp: 13.08.2014.

## Doświadczenie i/czy język?

W szeroko komentowanej swego czasu książce *Świat nie scalony* Kacper Bartczak poświęca jeden rozdział twórczości poetów amerykańskich wywodzących się z tradycji Emersonowskiej i czerpiących z rozważań estetyki pragmatycznej opartej na myśli Williama Jamesa i Johna Deweya. Co ciekawe, wskazuje on na autorów tak różnych od siebie jak William Carlos Williams, Ezra Pound, Charles Olson, Robert Creeley, Frank O'Hara, James Schuyler, Wallace Stevens i John Ashbery<sup>13</sup>. Różnorodność ta bez wątpienia jawi się nam jako skrajna głównie ze względu na fakt, że na XX-wieczną poezję patrzymy przez pryzmat pewnych utrwalonych, stabilnych matryc, które często oprócz tego, że ułatwiają wprowadzenie pewnej taksonomii, mają również złą stronę – sprzyjają powstawaniu mylących uproszczeń i wprowadzają w błąd.

Zdaniem łódzkiego krytyka poetów tej linii charakteryzuje specyficzne podejście do problemu języka i referencji, relacji słowo–rzecz: kwestie te nie stanowią bowiem w ich twórczości problemu centralnego i choć częstokroć sygnalizowane są w ich wierszach jako zagadnienia istotne, to nigdy nie są one „przeszkodą” – z taką sytuacją mielibyśmy do czynienia w przypadku radykalnych eksperymentów lingwistycznych, w których twórcy starają się wymykać znaczeniu – w procesie reprezentacji szeroko pojętego doświadczenia. Sprawa jest prostsza, niż mogłoby się wydawać: choć język nie pozwala na przedarcie się do rzeczywistości, to umożliwia utworzenie, jak nazywa to trafnie Bartczak, „aranżacji doświadczenia”<sup>14</sup>. Słowo „aranżacja” jest w tym miejscu kluczowe, wskazuje bowiem, że nie mamy tu do czynienia z naiwną wiarą w możliwość bezpośredniego przełożenia „przeżycia” na twór tekstowy; co jednak najistotniejsze: świadomość umowności wiersza nie wymusza jednocześnie na twórcach całkowitego zdania się na pozbawioną relacji ze światem „językowość”.

Krótko mówiąc, demistyfikacja niezbywalnego kłamstwa języka nie jest dla poetów powodem, by przestać „pięknie kłamać”, a same kategorie języka i doświadczenia nie są we wskazanej tradycji od siebie oddzielone tak radykalnie, jak na przykład w poezji francuskiej, gdzie nieustannie podnoszona jest kwestia dotycząca niemożliwej do zasypania przepaści między słowem i życiem (jako przykłady krytyk podaje między innymi nazwiska Baudelaire'a i Mallarmégo – warto w tym miejscu przypomnieć o frustracji autora *Popołudnia Fauna*, wywołanej „odwrotnym” rozmieszczeniem jasnej i ciemnej samogłoski w wyrazach *jour* i *nuit*). „Pytanie

<sup>13</sup> K. Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009, s. 33.

<sup>14</sup> Tamże.



o sens zostaje przesunięte z rozważań o relacji języka ze światem (choć oczywiście nie jest unieważnione) w sferę samego przebiegu wiersza<sup>15</sup>.

Czytając utwory Zdrodowskiego, nietrudno zauważyć, jak bliska jest mu ta właśnie, specyficznie problematyzująca kwestię reprezentacji, tradycja amerykańska. W krótkim „międzysłowiu” załączonym do najnowszego tomu poety Krzysztof Hoffman zauważa – a raz jeszcze pragnę zaznaczyć, że krytyka niemal nigdy faktu tego nie podkreśla dostatecznie mocno – że od Andrzeja Sosnowskiego odróżnia Zdrodowskiego przede wszystkim „większa bezpośredniość doświadczenia”. Nie myli się zatem Anna Kałuża, gdy pisze, że „rozczarowanie światem całkowicie rekompensuje podmiotowi [wierszy Zdrodowskiego – D.K.] język<sup>16</sup> – z tym że na samo „rozczarowanie światem”, obecne w tych wierszach, spojrzeć musimy już jak na doświadczenie zaaranżowane językowo. Prawdą jest, że w wielu tekstach Zdrodowskiego zauważymy specyficzny rodzaj samozwrotnego ruchu odsyłającego do problemu relacji między słowem i rzeczą, czy to pod postacią bezpośredniego komentarza dotyczącego języka, czy w formie oulipijskiego rygoru, nie zmienia to jednak faktu, że w dorobku poety znajdziemy też utwory w całości oparte na językowej inscenizacji przeżycia – inscenizacji, która nie odkrywa przed czytelnikiem swojego sfabrykowania, ale pozwala mu pogрузić się w „śnie”, „chmurze”, „pyłe” sensu. Retoryczność języka nie jest tu odsłaniana, wręcz przeciwnie, język staje się tym sposobem na moment doskonale przezroczystym medium, które pozwala „opowiedzieć” o doświadczeniu:

Ach, dziewczyno  
z empiku; nosiłaś  
szary kapelusz  
i przeglądałaś  
Jazz Forum. Ja  
słuchałem fado,  
ale – już na ulicy –  
przełączyłem się  
na Milesa.  
(*Przy ścianie wschodniej*, 47LB)

Bohaterowi lirycznemu Zdrodowskiego zdarzało się zresztą nawet wykonywać gesty, które stawiają pod znakiem zapytania sens uprawiania poetyki, bardzo mocno kojarzonej przecież z tym autorem, opartej na swobodnym przebiegu tropów i sprawiają, że wiersz stopniowo zwraca się właśnie w stronę reżyserowanego doświadczenia, markowanej bezpo-

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> A. Kałuża, dz. cyt., s. 197.

średniości i szczerości. Utwór *Po jednym suchym liściu dla cummingsa i Williamsa* (JZ, s. 34) rozpoczyna się od słów „Spada liść i myślę o cummingsie./ Gniotę liść butem i myślę o Williamsie”, ale puenta w zaskakujący sposób przełamuje i unieważnia myślenie paralelizmami: „patrzę na liście/ i myślę o liściach”.

Bartczak silnie akcentuje, że wiersz „nie tyle znaczy, co jest” (przypomina się tu słynny wiersz-manifest Piotra Sommera *Czym mógłby być*<sup>17</sup>), ale wcale nie sygnalizuje w ten sposób, że poezja ma się wymykać percepcji czytelnika i być niedostępna. U takich autorów jak Ashbery wiersz nie jest tworem hermetycznym, stawiającym opór odbiorcy: wiersz stawia wymagania czytelnikowi po to, aby zaprosić go do rozmowy lub przynajmniej spróbować taką rozmowę nawiązać, mimo że ta odbyć musiałaby się z pełnią świadomością obydwu stron, że po „kryzysie reprezentacji” porozumienie między lirycznym Ja i czytelnikiem nastąpić może już tylko w abstrakcyjnej „chmurze” sensu. „Wiersz jest smutny, bo chce być twój a nie może”, pisze Ashbery w *Paradoksach i oksymoronach*<sup>18</sup>. Tak rozumiana koncepcja poezji wcale nie jest obca Zdrodowskiemu, którego wielokrotnie oskarżano przecież o pusty estetyzm:

Wiersz, który chciałbym napisać  
mógłby być nawet rozmową,  
jeśli zechce ci się rozmawiać  
(*Wiersz napisany podczas dyżuru*, JZ)

## Ciężar i lekkość

Te dwie kategorie – niegdyś wskazane przez Itala Calvina jako niezwykle znaczące dla literatury<sup>19</sup> – w poezji Zdrodowskiego zajmują szczególną pozycję, bo funkcjonują na dwóch płaszczyznach: z jednej strony będą one w oczywisty sposób stanowiły uzupełnienie opisanej wyżej dychotomii materia (ciężar) i sens (lekkość) tekstu, dzięki czemu relacja między tworzywem językowym i powstającym na jego fundamencie znaczeniem ujęta zostanie w sugestywne metafory, stanie się czytelna i na-

<sup>17</sup> P. Sommer, *Czym mógłby być*, [w:] tegoż, *Po ciemku też*, Poznań 2013, s. 44. „Wiersz musi być tym, czym jest. Nie powinien udawać poematu/ ani zastępcy naczelnika powiatu, / ani sklepowej, która ma okres./ Nie powinien wyrażać ducha czasu./ ani go nie wyrażać, nie powinien / być dokumentem, ani nim nie być./ (Od czasu do czasu mógłby zapytać./ Powinien umieć sobie wyobrazić / czym mógłby być, gdyby nie to,/ czy tamto”.

<sup>18</sup> K. Bartczak, dz. cyt., s. 57.

<sup>19</sup> Zob. I. Calvino, *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla nowego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.

bierze wyrazistości. Sam wiersz ujmowany będzie więc często przez Zdrodowskiego jako podróż bez celu lub przechadzka<sup>20</sup> („Lekko idziemy przez coraz lżejsze dni”, *Vilanella*, JZ, s. 23), aby jednak immersja związana z lekturą tekstu nie okazała się zbyt silna, czytelnik będzie rozprasany przez wspomnianą już „ciężką” muzyczność wierszy oraz przez rzucające się w oczy rygory formalne. Napięcie powstające wskutek zderzenia tych dwóch opozycyjnych elementów jest w gruncie rzeczy siłą napędową całej poezji Zdrodowskiego, czego ślady znaleźć możemy we wszystkich jego tomach. Jako jeden z najbardziej wymownych przykładów potwierdzających ten fakt wskazać możemy tytuł (wyraźnie inspirowany tytułem najważniejszego dzieła Georges’a Pereca, *Życie instrukcja obsługi*) debiutanckiej książki warszawskiego autora.

Z drugiej strony interesujące mnie pojęcia niewątpliwie działać będą również na innym piętrze poezji Zdrodowskiego, odnosić się będą bowiem do samego sposobu, w jaki realizuje się przebieg „sensów” w poszczególnych utworach, do sposobu, w jaki wiersz „istnieje” i jak pracuje jego dynamika, gdy odstawimy już na bok problemy dotyczące reprezentacji i powstawania znaczeń.

Tytuł trzeciego tomu poety, *47 lotów balonem*, w chwytliwy sposób to zagadnienie komentuje, każdy z zawartych w nim wierszy jest tu bowiem metaforycznie ujęty jako lot balonem właśnie. Nie oznacza to jednak wcale, że to podmiot liryczny miałby być pasażerem, któremu nowa perspektywa ułatwia patrzenie na rzeczywistość z dystansu, bowiem zarówno rzeczywistość, jak i Ja Zdrodowskiego, jako części składowe poszczególnych utworów, są już przez tę metaforę zagarnięte, umieszczone są wewnątrz niej. To nie osoba mówiąca nabiera „lekkości” czy „lekkiego” stosunku do świata lub języka, ale sam głos obecny w wierszu staje się lekki, często w taki sposób, jakby działało się to zupełnie poza świadomością podmiotu lirycznego. W tym miejscu po raz kolejny echem odbija się poemat *The Skaters* Ashbery’ego:

As balloons are to the poet, so to the ground  
Its varied assortment of trees. The more assorted they are, the  
Vaster his experience. Sometimes  
You catch sight of them on a level with the top story of a house,  
Strung up there for publicity purposes. Or like those bubbles

<sup>20</sup> Książkę *47 lotów balonem* otwiera motto zaczerpnięte z *Niedzielnego spaceru* Roberta Walsera: „– Dokąd pan jedzie? – spytała pani Bandi. / – Sam dobrze nie wiem. Cóż, do jakiegoś ośrodka dzisiejszej cywilizacji, kultury, pracy, samozaparcia, wyrafinowanych rozkoszy, nowoczesnej elegancji i ogłady, do jednego z tych wielkich, gwarnych miast, gdzie zorientuję się, co by tu robić, żeby zdobyć sobie trochę szacunku i uznania ze strony bliźnich” (przeł. M. Łukasiewicz).

Children make with a kind of ring, not a pipe, and probably using some detergent  
Rather than plain everyday soap and water. Where was I? The balloons  
Drift thoughtfully over the land, not exactly commenting on it;  
These are the range of the poet's experience<sup>21</sup>.

Gdy uważnie przyjrzymy się, jak wygląda przebieg wiersza Zdrodowskiego, zauważymy, że poeta notorycznie dokonuje pewnego charakterystycznego zabiegu związanego z oscyłowaniem między opisywanymi tu kategoriami: nadaje on swoim tekstom „ciężaru” powagi lub napuszonego liryzmu, ale, nietrudno się tego domyślić, wykonuje ten gest jedynie po to, by już kilka wersów dalej przełamać napięcie związane z „wielkim serio” i rozładować je ironicznym komentarzem, który skompromituje uchwyconą już przez czytelnika wysoką dykcję i rzuci na nią zupełnie inne światło. Pietyzm podmiotu lirycznego okaże się wówczas zwykłą zgrywą (*Z balkonu*) lub, co przynosi jeszcze ciekawsze efekty, związany będzie z jego przesadną afektacją, z której liryczne Ja (jak się nam wma-wia) dopiero po chwili zaczyna zdawać sobie sprawę, wycofując się wówczas ze swoich słów albo dystansując się do nich (*Konik morski*).

Falliczna iglico Pałacu Kultury,  
dostojne brzozy, i sosny, których  
tu nie widzę; i ty, księżycu  
w pełni, co wiesz nad sąsiednim  
blokiem – jakże wy mnie  
męczycie.

(*Z balkonu*, 47LB, s. 22)

Ten podwodny saksofon pracuje bezszelestnie.  
Zdaje się, że skrzela to klapki, którymi zdalnie sterują dłonie  
niewidzialnego muzyka, schowanego gdzieś nad powierzchnią  
wody. Wystarczy, nie jesteśmy Marianne Moore.

(*Konik morski*, 47LB, s. 28)

## Przymus i materia języka

O stosowaniu strategii artystycznych opartych na przymusach pisano już wiele, o swoich technikach chętnie opowiadali zresztą sami twórcy związani z grupą OuLiPo. Samoograniczenie podmiotu – zgodnie z myślą Friedricha Schlegla – stanowi jedyny sposób na zniesienie ograniczenia, jakie podmiotowi temu narzuca świat: choć jednostka działająca pod naporem formalnego rygoru nadal nie jest w swoich działaniach wolna, to

<sup>21</sup> J. Ashbery, *The Skaters...*, 13.08.2014.

sama decyduje o charakterze swojego zniewolenia<sup>22</sup>. Inną z idei przymusu, o której pisał niegdyś autor *Wierszy-metro*<sup>23</sup>, Jacques Jouet, jest „afirmacja farmaceutyczna”. Dzięki przymusowi, który pełni funkcję szczepionki na „chorobę białej kartki”<sup>24</sup>, przewycięża się zarówno poczucie „bycia nie w formie” („Prawdziwy pisarz nigdy nie ulega inspiracji, jest nieustannie zainspirowany”, pisał Raymond Queneau<sup>25</sup>), jak i strach przed pisaniem.

Niektóre z przymusów stosowanych przez oulipijczyków mają jeszcze dalej idące konsekwencje: gdy przyjrzymy się sposobom działania takich form jak S+7, czy nawet sestyna (która jest przecież znana od XIII wieku), zauważymy, że zmuszają one autora tekstu do całkowitego lub częściowego zrzeczenia się odpowiedzialności za ostateczną wymowę utworu. W wywiadzie dla „Literatury na Świecie” Harry Mathews mówił żartobliwie: „Mielśmy takie powiedzenie w Oulipo, że komunistyczny autor palindromu z wielką radością wygłaszałby tezy faszystowskie, gdyby tylko udało mu się dzięki nim zrobić ten palindrom”<sup>26</sup>. Tym sposobem to sam język i władające nim mechanizmy retoryczne w dużej mierze wpływają na ostateczne rezultaty działania twórczego i to im autor musi się w swojej pracy podporządkować. Takie spojrzenie na poezję Zdrodowskiego sprzyjałoby interpretacjom w duchu De Manowskiej koncepcji ironii, mam jednak wrażenie, że użycie tego klucza (trudno oprzeć się wrażeniu, że niegdyś przez krytykę nadużywanego i dlatego dziś już właściwie dyskursywnie martwego) nie wniosłoby wiele do niniejszego tekstu.

Stosowane przez autora *Przygód etc.* przymusy chciałbym potraktować nieco inaczej i przyjrzeć im się jako tym elementom wierszy, które nie pozwalają czytelnikowi na pełne zanurzenie się w tekście, a zatem przypominają mu permanentnie o „ciężarze” języka, który, choć nie może w pełni pozbyć się znaczeń i ich „lekkości”, nie może też ukryć swojej materialnej postaci.

---

<sup>22</sup> Zob. F. Schlegel, Fragment 37 z „*Lyceum*”, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 5.

<sup>23</sup> Wiersz-metro, gatunek poetycki stworzony i praktykowany przez Jacques’a Joueta, to utwór powstający w czasie podróży autora metrem: pojedyncze wersy układane są pomiędzy stacjami, a w czasie postojów zapisywane.

<sup>24</sup> Zob. J. Jouet, *Z przymusami (ale i bez)*, przeł. J. Franczak, „Nowy Wiek” 2006 (10), s. 19.

<sup>25</sup> Cyt. za: A. Wasilewska, *Szczury w labiryncie, czyli sekret nieśmiertelności*, „Nowy Wiek” 2006 (10) s. 64.

<sup>26</sup> „Czy coś nam jeszcze zostało?”. Z Harrym Mathewsem rozmawiają Henryk Bereza, Jerzy Jarniewicz, Tomasz Mirkowicz, Tadeusz Pióro, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 3, s. 256.

Naturalnie istnieją również „rusztowania”, które po ukończonym akcie twórczym są „składane” i pozostają dla czytelnika niewidoczne (taki sposób wprowadzania rygorów praktykowany był zresztą przez Raymonda Queneau), a tym samym nie zwracają jego uwagi na materialną formę języka i nie odsłaniają procesu „aranżacji doświadczenia”. W twórczości Zdrodowskiego przykładem takiego przymusu jest „pudeleczek”, sześciowersowa forma stworzona przez Jacques’a Joueta, w tomie *Jesień Zuzanny* powracająca trzykrotnie (*Pudeleczek*, s. 20, *Pudeleczek II*, s. 21, *Tapage nocturne*, s. 30).

Inaczej sytuacja wygląda na przykład z sestynami i pantumami, które autor *47 lotów balonem* z zamiłowaniem realizuje w swoich tomach: powracające tu słowa czy wersy nie tylko wprowadzają hipnotyczny nastrój, przykuwając tym samym uwagę odbiorcy do audialnych jakości wiersza, ale też zdradzają istnienie pewnego porządku logicznego, według którego układane są poszczególne strofy – struktura utworu zostaje zatem wystawiona na widok, czytelnikowi dane jest spojrzeć na to, jak wiersz jest „zrobiony”.

Formą, która odsłania arbitralność sensu powstającego podczas lektury w sposób radykalny, jest natomiast jeden z najpopularniejszych oulipijskich rygorów – mowa o opracowanej przez Jeana Lescure’a procedurze S+7<sup>27</sup>, którą Zdrodowski wykorzystał w debiutanckim tomie. Metodą tą twórca posłużył się w dwóch krótkich fragmentach prozatorskich, z których każdy oparty został na tych samych tekstach „źródłowych” (*Samotna mielnica – Żydówka instrumentacja obszarnik [fraki]*, PE, s. 19, *Samotny mierniczy – Żyłowanie instrumentologia obuch [franciszkanie]*, PE, s. 31)<sup>28</sup>. „Bazą” tekstów są dwa połączone ze sobą fragmenty prozy: pierwszy z nich pochodzi z powieści *Locus Solus* Raymonda Roussela (*Samotne miejsce – Samotna mielnica – Samotny mierniczy*), drugi natomiast zaczerpnięty został z *Życia instrukcji obsługi* Georges’a Pereca (*Życie instrukcja obsługi – Żydówka instrumentacja obszarnik – Żyłowanie instrumentologia obuch*)<sup>29</sup>. Pojawiające się tu frazy takie jak „młody weekend”, „grubo ciosana strachliwość” czy „ciastkarz synonimiczności”

---

<sup>27</sup> „Polega ona [metoda S+7] na zastępowaniu każdego rzeczownika (S – *substantif*) w jakimkolwiek tekście przez siódmy z kolei rzeczownik, jaki znajdziemy w dowolnie wybranym słowniku”. J. Olczyk, *Przypadek z clinamen w OuLiPo. Z Johnem Cage’em w tle*, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przypadek-z-clinamen-w-ouli-po-z-johnem-cageem-w-tle/>>, dostęp: 15.11.2015.

<sup>28</sup> Mówiąc ściślej, bazą dla drugiego z tekstów był utwór *Samotna mielnica...*, a zatem tekst „oryginalny” poddany już procedurze S+7.

<sup>29</sup> Serdecznie dziękuję Adamowi Zdrodowskiemu za pomoc w dokładnym zlokalizowaniu fragmentów poddanych procedurze S+7 i liczne wskazówki dotyczące innych stosowanych przez niego rygorów formalnych.

wskazują na głęboki potencjał metaforyczny tkwiący w wykorzystanej metodzie (udowadniać go dziś chyba zresztą nie trzeba), ale również, co ciekawsze, pozwalają Zdrodowskiemu osiągnąć dykcję podobną to tej „wysokooktanowej”, o której wspomniałem w akapicie otwierającym artykuł, powołując się na tezę Rafała Wawrzyńczyka.

Recenzując książkę *Przygody etc.*, Wawrzyńczyk wspomina o opisanych wyżej dwóch utworach i zwraca uwagę na „suto zastawiony stół”, jaki w obydwu fragmentach przygotował dla czytelnika Zdrodowski; istotniejsze dla niniejszego tekstu jest jednak to, że warszawski poeta i redaktor podkreśla: „Przemawia tu całość, sama struktura, przeguby zdań, a nie części czy pojedyncze słowa”<sup>30</sup>. Właśnie te widoczne gołym okiem „przeguby zdań”, które najsilniej przykuwają uwagę odbiorcy, nie pozwalają na pełne zanurzenie się w znaczeniu i każą pozostać na zewnątrz tekstu. Język okazuje się tu nagle ciężką materią, której nie sposób zlekceważyć, jednak taką formę przyjmie on tylko na moment – w kolejnych utworach czytelnik zostanie już uraczony oczekiwaną porcją lekkiego sensu.

Autorowi *Przygód etc.* bliskie są tradycje, które niejako ukształtowały – w Polsce ostatniej dekady XX wieku uznany za niezwykle nowatorski – język poetycki Sosnowskiego, nie znaczy to jednak wcale, że dorobek twórcy *poems*, co można by wywnioskować z rozpoznania sporej części krytyków, stanowi dla Zdrodowskiego jakiś szczególny rodzaj inspiracji. Młody poeta w swojej artystycznej drodze idzie śladami przede wszystkim autorów anglosaskich, związanych z linią Emersonowską opisaną przez Bartczaka (głównym punktem odniesienia jest dla niego bez wątpienia Ashbery). W praktyce oznacza to zatem, że problem „kryzysu reprezentacji” u Zdrodowskiego zajmuje szczególne miejsce i niesie ze sobą bardzo łatwe do uchwycenia konsekwencje: język jest przez poetę traktowany jako medium zawodne, nieprzejrzyste, wprowadzające komunikacyjny szum i niezdolne do wyartykułowania jakkolwiek rozumianej prawdy – co charakterystyczne dla autorów wywodzących się z tej tradycji, nie stanowi to jednak powodu do rozpacz. Sens powstający wraz z wypowiedzią ma w związku z tym status „widmowy” i efemeryczny, jest rodzajem „pięknego kłamstwa” ukrywającego materialny charakter słowa, co znajduje odzwierciedlenie w sposobie obrazowania i strukturze tekstów autora *Jesieni Zuzanny*. To właśnie sedno strategii poetyckiej Zdrodowskiego – nieprzerwane droczenie się z czytelnikiem, który podczas lektury skazany jest na błędzenie między materią a sensem tekstu.

---

<sup>30</sup> R. Wawrzyńczyk, *Oddech we mgle*, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/oddech-we-mgle-2/>>, dostęp: 13.08.2014.

## LITERATURA

- Ashbery J., *Łyżwiarze (fragment)*, [w:] *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przeł. P. Sommer, Wrocław 2006.
- Ashbery J., *The Skaters*, <[http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery/the\\_skaters.php](http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Ashbery/the_skaters.php)>, dostęp: 13.08.2014.
- Bartczak K., *Świat nie scalony*, Wrocław 2009.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla nowego tysiąclecia*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- „Czy coś nam jeszcze zostało?” Z Harrym Mathewsem rozmawiają Henryk Bereza, Jerzy Jarniewicz, Tomasz Mirkowicz, Tadeusz Pióro, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Anna Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2000, nr 3.
- Deleuze G., *Logika sensu*, przeł. G. Wilczyński, Warszawa 2011.
- Fiedorczyk J., *Czytanie dla przyjemności? Propoz Jesieni Zuzanny Adama Zdrodowskiego*, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/czytanie-dla-przyjemnosci-propos-jesieni-zuzanny-adama-zdrodowskiego/>>, dostęp: 07.08.2014.
- Jouet J., *Z przymusami (ale i bez)*, przeł. J. Franczak, „Nowy Wiek” 2006 (10).
- Kałuża A., *Księżycowy automat: Jesień Zuzanny Adama Zdrodowskiego*, [w:] *też, Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Wrocław 2010.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, Kraków 2013.
- Olczyk J., *Przypadek z clinamen w OuLiPo. Z Johnem Cage'em w tle*, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/przypadek-z-clinamen-w-ouli-po-z-johnem-cage-em-w-tle/>>, dostęp: 15.11.2015.
- Schlegel F., Fragment 37 z „*Lyceum*”, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Sommer P., *Czym mógłby być*, [w:] tegoż, *Po ciemku też*, Poznań 2013.
- Sosnowski A., *O poezji flow i chart*, [w:] tegoż, „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007.
- Wasilewska A., *Szczury w labiryncie, czyli sekret nieśmiertelności*, „Nowy Wiek” 2006 (10).
- Wawrzyńczyk R., *Madrigali guerrieri et amorosi*, <<http://nieszufkada.pl/klasa.aspx?klasy=143740&idautora=12973&rodzaj=5>>, dostęp: 23.07.2014.
- Wawrzyńczyk R., *Oddech we mgle*, <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/oddech-we-mgle-2/>>, dostęp: 13.08.2014.
- Zdrodowski A., *47 lotów balonem*, Szczecin 2013.
- Zdrodowski A., *Jesień Zuzanny*, Wrocław 2007.
- Zdrodowski A., *Przygody etc.*, Wrocław 2005.