

Przeciwko tzw. poezji niezrozumiałej
(oraz przeciwko jej admiratorom
i krytykom). Argument
z referencjalności na przykładzie liryki
Marcina Sendeckiego¹

(...) w obcowaniu z wcale pokaźną częścią powstających ostatnio wierszy
zwyczajnie nie kumam bazy.

Jacek Podsiadło, *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*²

*Dobrze wiedziałem, lecz zapomniałem,
Może kto z panów wie czego chciałem?*

Marcin Sendekci, *Jacek Podsiadło przeciw poezji niezrozumiałej*
(OP, 19)

I

Mam zamiar podjąć namysł nad zasadniczym aspektem ważnego nurtu
poezji współczesnej – nad kwestią referencjalności poezji zwanej „poe-

¹ Cytaty z poezji Sendeckiego identyfikuję w tekście, albo podając w nawiasie skrót tytułu i liczbę oznaczającą numer strony, albo – gdy z przyczyn stylistycznych przywołu-ję tytuł książki – jedynie numer strony. MSzRL – *Muzeum sztandarów ruchu ludowego*, Legnica 1998; OP – *Opisy przyrody*, Legnica 2002; SzD – *Szkoci dół*, Kraków 2002; T – *Trap*, Wrocław 2008; 22–22, Poznań 2009. Tomy *Z wysokości: wiersze z lat 1985–1990*, Kraków–Warszawa 1992 (właśc. 1993) oraz *Parcele*, Kraków–Warszawa 1998 cytuję jako ZWP na podstawie ich drugiej, wspólnej edycji: *Z wysokości. Parcele*, Wrocław 2006. W notce *Od autora* Sendekci stwierdza tam: „Żadnego wiersza nie pominąłem, niektóre zmieniłem” (ZWP, 84).

² „Tygodnik Powszechny” nr 24 z 11 czerwca 2000, s. 9. Tekst Podsiadły zapo-wiedziany jest na pierwszej stronie tego numeru „Tygodnika” jako *Przeciw poezji niezrozumiałej*.

zją niezrozumiałą³, „poezją prywatnego hermetyzmu”⁴ albo „poezją laboratoryjną”⁵. Mój punkt wyjścia jest zarazem subiektywny i peryferyjny. Decydują o tym dwa powody. Po pierwsze, jako literaturoznawca komentuję raczej teksty dawniejsze, poniższe uwagi zaś są wynikiem lektury przedsiębranej „po godzinach”, raczej dla przyjemności niż w związku z uprawianą profesją. Występuję więc jako bezinteresowny amator i przygodny⁶ komentator poezji Marcina Sendeckiego. Po drugie, moja słabość do tej liryki nie oznacza zgody z takimi wystąpieniami krytycznoliterackimi, które, jak przywoływany powyżej esej Jacka Podsiadły, zasadniczo kwestionują wartość tej poezji i tej poetyki. Deklarowana słabość nie oznacza jednak także, iż zgadzam się z poglądami na przykład Jacka Gutorowa, który, z pobudek równie jak Podsiadło zasadniczych, dostrzega w tej poezji i tej poetyce wartości niezbywalne.

Marcin Sendekci jest tu *pars pro toto* przykładem poetyki uprawianej nie tylko przez niego, takiej, której składniki obecne są również w wierszach chociażby Andrzeja Sosnowskiego, Dariusza Foksa, Dariusza Sośnickiego, Romana Honeta, Marcina Wieczorka, Jakuba Winiarskiego, Joanny Mueller, Jarosława Lipszyca, Adama Wiedemanna, Michała Kasprzaka i innych. Ta poznawcza synekdocha wydaje mi się usprawiedliwiona. Pozwala ona na zwięzłe ujęcie interesującego mnie zagadnienia, reprezentatywność liryki Sendeckiego zaś jako centralnego zjawiska nurtu poezji zwanej niezrozumiałą nie ulega, jak się wydaje, wątpliwości. Tak właśnie poezję autora *Z wysokości* sytuuje na przykład Karol Maliszewski, autor kilku znaczących książek krytycznoliterackich poświęconych współczesnej liryce polskiej, między innymi *Zwierzęcia na J. czy Rozproszonych głosów*. Maliszewski chyba nie nazbyt chętnie analizuje wiersze Marcina Sendeckiego⁷, jednak

³ J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” nr 35 z 27 sierpnia 2000, s. 12.

⁴ J. Podsiadło, dz.cyt. Ewentualne środowiskowe czy kulturowo-literackie wymiary polemicznych wystąpień, z których korzystam („prywatny” etc.), nie są dla mnie interesujące.

⁵ J. Klejnocki, *Ucieczka z laboratorium*, „Gazeta Wyborcza” nr 216 z 15 września 1998, dodatek „Książki” nr 9, s. 20 (cyt. za internetowym archiwum „Gazety Wyborczej”); tenże, *Literatura w czasach zarazy*, Warszawa 2006, s. 139.

⁶ Przygodny także w sensie, w jakim Rorty używa angielskich słów *contingency*, *contingent*. Por. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, wyd. 2, Warszawa 2009, zwłaszcza s. 21–117.

⁷ W żadnej z jego książek krytycznoliterackich nie znalazłem dłuższego wywodu poświęconego Sendekciu, o osobnym szkicu nie wspominając.

omawiając poezję „roczników siedemdziesiątych” (przede wszystkim wspomnianych już Honeta, Wieczorka i Winiarskiego), stwierdza: „Poruszam w tej chwili kwestię hermetyczności, staję przed podstawowym problemem »modelu Sendeckiego«”⁸. I właśnie „model Sendeckiego” interesuje mnie równie mocno jak sam Sendeki.

W swoich rozważaniach zasadniczo pomijam kwestię rozwoju czy też zmian poetyki autora *Trapu*. Sądzę, że działanie takie jest uprawnione; antyrepresentacyjny wymiar tych wierszy wyraźnie się zarysowuje już w debiutanckim tomiku *Z wysokości*. Nie znaczy to, że liryka Sendeckiego pozbawiona jest dynamiki, nie zmienia się. Przeciwnie, niewątpliwie słuszne są diachroniczne rozpoznania Piotra Śliwińskiego. Pisze on o przemianach liryki po 1989 roku:

Chociaż więc zrazu (...) poezja szukała możliwie skutecznego przejścia do rzeczywistości, to po pewnym czasie okazało się, że hermetyzacji ulegała również wiersze tych autorów, którzy słusznie uchodzili wcześniej za „obiektywistów”, na przykład (...) Marcina Sendeckiego (...)⁹.

Hermetyzm jest w tej poezji obecny od początku, choć jego zakres i ranga zmieniają się w czasie. Bardzo interesujące wydają się w tym kontekście rozpoznania Mariana Stali zawarte w tekście opublikowanym w 1993 roku. Wyraźnie widzi on hermetyczny wymiar liryki Sendeckiego (pisze m.in.: „Ten świat wymyka się doświadczeniu, które mogłoby być pełne i sensowne”), jednak proponowana przez niego interpretacja tego zjawiska jest dla mnie – zapewne ze względu na oczywiste różnice czasowe – bardzo trudna do przyjęcia:

Sendeki nie rozważa abstrakcyjnego, ponadczasowego problemu z zakresu ontologii, nie analizuje kwestii rozmycia rzeczywistości, jej znikania z horyzontu ludzkiego doświadczenia. Ukazywana przezeń w momentalnych zbliżeniach, wspomnieniach, domysłach i pragnieniach rzeczywistość roz-

⁸ K. Maliszewski, *Zwierzę na J.: szkice o wierszach i ludziach*, Wrocław 2001, s. 200; to samo w: tenże, *Nowa poezja polska: 1989–1999*, Wrocław 2005, s. 118. Maliszewski pisze także o Sendekim, że jego „poezja jawi się jako najwcześniejsza (...) zapowiedź formalno-duchowej tendencji wyznaczającej horyzont tzw. wiersza ponowoczesnego; horyzont ocierający się w pewnym stopniu o praktykę poetycką twórców z kręgu »nowej prywatności«, tu myślę szczególnie o niektórych wierszach Antoniego Pawłaka. Na »liście następców« [Sendeckiego – P.B.] widziałbym Sośnickiego, Grzebalskiego, Bonowicza, Domarusa (gdzieś w zawiłym pobliżu Kantorskiego), a z młodszych na przykład Honeta, Wieczorka”. K. Maliszewski, *Zwierzę...*, s. 75.

⁹ P. Śliwiński, *Świat na brudno: szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 66–67.

rzedzona, pograżająca się w nierealności – to Polska schyłku lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych. (...) Są tylko różne warianty, różne odsłony tej samej przygody, spotykającej mieszkańca niereczywistości¹⁰.

Podobnie zdaje się czytać Sendeckiego Maliszewski, daje jednak temu wyraz jedynie marginesowo¹¹. Cały późniejszy od przywołanych konstatacji Mariana Stali dorobek autora *Szkocięgo dołu* zmusza mnie do uznania, iż bynajmniej nie chodzi mu – jak sugeruje krakowski krytyk (i chyba także Maliszewski) – o niereczywistość w sensie Brandysowskim¹², a więc społeczno-politycznym i historycznym, lecz jednak o niereczywistość głębszą, nazwijmy ją filozoficzną. Szczególnie frapujące są w tym kontekście losy subtelnie przez Stalę interpretowanego wiersza *Z wysokości* (ZWP, 34). Pointa tej interpretacji jest następująca:

(...) to poetyckie rozliczenie z rzeczywistością i mentalnością lat osiemdziesiątych... Te wersy, przeczytane anno 1995, nadal zastanawiają i poruszają (...) bo (...) pytanie o to, co jest prawdziwym, co zaś pozornym wyborem, pozostaje pytaniem podstawowym¹³.

W *Opisach przyrody* wiersz ten pojawia się ponownie, nieco odmieniony, podwójnie datowany („87, 02”) i wzbogacony o podwójny kontekst: po pierwsze, o demonstracyjnie na nim nadpisany, otwarcie bełkotliwy [*Z wysypki*] oraz – po drugie – o nawiązujący tylko do inicjalnej frazy, jednowersowy [*Z drugiego*] (OP, odpowiednio 18, 25 i 9). W ten sposób poezja ta broni swej hermetyczności, pokazuje, że chce być hermetyczna, że gra idzie o stwierdzenie niereczywistości

¹⁰ M. Stala, „*Będzie święto, będziemy jeść ciastka*” [w:] tenże, *Druga strona: notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 230–231 (pierwodruk prasowy 1993).

¹¹ Zob. K. Maliszewski, *Nowa poezja polska...*, s. 28–29.

¹² Zob. K. Brandys, *Niereczywistość*, Warszawa 1977 (drugi obieg) lub wydania następne. Wojciech Skalmowski zanotował w swej recenzji: „Stan rzeczy w Polsce (...) określony jest słowem »niereczywistość«. Oznacza to zarówno rozpowszechnione poczucie bycia przedmiotem, a nie podmiotem biegu rzeczy – czyli brak wolności – jak i rozdzźwięk pomiędzy stanem faktycznym a jego pojęciową i werbalną aktualizacją – czyli brak prawdy”. M. Broński (właściwie W. Skalmowski), *Poszukiwanie formuły* [recenzja *Niereczywistości* – P.B.], „Kultura” (Paryż) 1978, nr 4/367, s. 141.

¹³ M. Stala, *Dotknięcie ziemi. O jednym wierszu Marcina Sendeckiego* [w:] tenże, *Druga strona...*, s. 234–238, cytat s. 238 (pierwodruk prasowy 1995).

głębszej i bardziej uniwersalnej, niż mogło się to wydawać na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia.

II

Termin „poezja niezrozumiała” ujmuję w cudzysłów lub opatruję wtrętem „tak zwana”, gdyż sądzę, że, w odróżnieniu od pokrewnych, został ukuty nieszczęśliwie. Przywoływany bez komentarza i znaków dystansu może wyglądać na skutek fundamentalnego nieporozumienia, polegającego na pomieszaniu stylów myślenia. Zastrzeżenie to nie obejmuje, charakterystycznego dla zwolenników takiej poezji, zdystansowanego użycia ironicznego. W takiej sytuacji, jak w tytule wiersza będącego drugim mottem mojego tekstu, implikowany komentarz wydaje się wystarczająco wyraźny. Inaczej rzeczy się mają wtedy, gdy o poezji niezrozumiałej piszą jej przeciwnicy. To – zdają się twierdzić – taka odmiana poezji, której najważniejszym wyróżnikiem – a w każdym razie jedynym wymienionym na etykietce – jest niezrozumiałość. Co istotne, niezrozumiałość ta bywa wtedy ujmowana najpierw jako brak efektu lektury, a więc w kategoriach wąsko pragmatycznych, ale wtórnie jako cecha tekstu, a więc w kategoriach esencjalistycznych. Myślę, że to nic innego, jak przemienianie jednostkowego doznania w (rzekomą) obiektywność. Nawet jeśli, tak jak w przypadku wystąpienia Podsiadły¹⁴, krytyk podkreśla skrajną subiektywność swego odczucia, to przecież – przez sam fakt powierzenia owego odczucia instytucjom pisma i nade wszystko druku – wyraźnie sugeruje jego ponadsubiektywne znaczenie. W ten sposób czyjeś podmiotowe niepowodzenie („nie zrozumiałem tej poezji”) staje się normą przedmiotowości („poezja niezrozumiała”). Sądzę, że trudno taką przemianę uznać za uprawnioną.

Oczywiście, nurt, o którym tutaj mowa i dla którego liryka Sen-deckiego jest reprezentatywna, istnieje – i bywa nazywany rozmaicie; prócz terminów wymienionych powyżej można w literaturze przedmiotu napotkać m.in.: (de)konstruktywizm, słowiarstwo, neolingwizm warszawski. Dezaprobatywny styl nazywania, od którego się dystansu-

¹⁴ Zob. J. Podsiadło, dz.cyt.

ję, jest zarazem na moje potrzeby najlepszy – jako punkt negatywnego odniesienia. Ostatecznie bowiem sędzę, że Sendecki jest „niezrozumiały”, tyle że niezrozumiały inaczej, niż wynikałoby to z konstatacji Podsiadły czy Klejnockiego. Oto – jako pierwsza z brzegu ilustracja owej „niezrozumiałości” – wiersz *Javaanse jongens* (MSzRL, 8):

kwaśny początek po wątpliwym końcu
w zagłębieniu strużyny, odchody, etykiety.
przebarwiony bilet tapla się w lepiku. ani drgnęła, co?
wąskie stopnie prowadzą na dach.

Wyrażenie „Javaanse jongens” oznacza jawajskich chłopców. U Sendeckiego tytuł pojawia się w wersji obcej, po niderlandzku, co sugeruje, że mamy do czynienia z nazwą własną, wtórnie funkcjonującą jako tytuł wiersza. Być może zatem chodzi o gatunek tytoniu, być może o kapelę jazzową, być może o restaurację. Coś się skończyło, nie wiemy jednak, czym udziałem stał się ten koniec. Skończyło się „wątpliwie”, czyli – w kolokwialnym tego słowa znaczeniu – nieciekawie, albo nawet – jeśli brać to dosłownie – niekoniecznie. Coś innego się zaczyna, nie wiemy jednak, czym udziałem jest ten początek. Zaczyna się „kwaśno”, czyli znów: nieciekawie. Być może mamy do czynienia z poetyckim refleksem sytuacji prawdziwie banalnej. Ktoś obracał w rękach cygaro, poszukując tego końca, od którego należy zacząć palenie i właśnie po raz pierwszy się zaciągnął: cygaro smakuje kwaśno. Ważniejsze od tej problematycznej rekonstrukcji jest tu chyba jednak coś innego: to, że jakość końca wpływa na jakość początku. Ta formuła odrywa sens wiersza od zarysowanego powyżej konkretnego chwili przed pierwszym zaciągnięciem się i niejako go „uniwersalizuje”. Zaraz wszakże znów pojawiają się – muszą się pojawić – pytania o realia: Dla kogo się skończyło? Dla kogo się zaczyna? Gdzie się skończyło i zaczyna? Na to ostatnie wiersz przynosi zresztą odpowiedź *explicitie*. Stało się to (ale co właściwie?) nad jakąś wklęsłością wypełnioną przez „strużyny, odchody, etykiety”, jakimś prowizorycznym, może także metaforycznym śmietnikiem, w którym leżą zbędne (na pewno?) pozostałości nadawania kształtu („strużyny”), rezultaty nadawania kształtu („etykiety”), pozbawione znaczeń (na pewno?) pozostałości znaczeń. Jest tu także bilet wydarty ze swego kontekstu, już niebędący przepustką, pozbawiony nadającego mu sens odniesienia. Pod koniec trzeciego wersu pojawia się ona. Jest to zjawienie się możliwie naj-

bardziej dyskretnie: „ani drgnęła”. Jedyna informacja o podmiocie tej czynności to jego żeński rodzaj gramatyczny; wszelkie personifikacje, antropomorfizacje itd. są podejmowane „na własny rachunek”¹⁵. Jest nieruchoma. Kiedy zastygła? Zapewne przed „wątpliwym końcem”. Być może brak poruszeń jest tożsamy z niewzruszonością, co komentowane jest teraz (po „wątpliwym końcu”) w jakimś gronie nieokreślonym, zapewne szczupłym (tytułowi chłopcy?). Wreszcie „wąskie”, być może strome schody do góry. Kojarzą się one z wysiłkiem, ruchem ku górze, przezwyciężaniem i uszlachetnianiem. Nie wiedzą one *ad astra*, lecz „na dach”, a z dachu łatwiej skoczyć niż z gwiazd.

Tak mogłaby zacząć się interpretacja „psychologizująca” (męskie rozmowy, wspólne palenie, nieobecna i obecna zarazem ona-kobieta) albo „filozofująca” (egzystencjalnie, epistemologicznie), albo wreszcie jakakolwiek inna.

Marian Stala pisał u schyłku 1995 roku:

Gdybym brał pod uwagę zdolność metaforyzowania rzeczywistych doświadczeń, wspartą wyraźną artystyczną dyscypliną – wskazałbym poezję Marcina Sendeckiego i Artura Szlosarka¹⁶.

Ten sam krytyk, recenzując debiutancki tomik *Z wysokości*, konstatował nieco wcześniej, a równie przenikliwie:

(...) podstawowym chwytem konstrukcyjnym jest w wierszach Sendeckiego dramatyczna pauza, niedopowiedzenie, zawieszenie głosu. To, co najważniejsze, co motywuje wypowiedź, co decyduje o jej całościowym sensie, zostaje pominięte; nie poddaje się nazwaniu albo przesuwają się w strefę milczenia¹⁷.

¹⁵ Jacek Gutorow pisze ironicznie: „(...) jest to poezja łatwa, najłatwiejsza: trzeba usiąść do stołu i odrzucić pokusę uproszczeń. Zamiast tego można pozwolić sobie na luksus dryfowania w nieznanie i wyciągania nieodpowiedzialnych wniosków na własny (...) rachunek”. J. Gutorow, *Marcin Sendek. Notatki* [w:] tenże, *Niepodległość głosu: szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 203.

¹⁶ M. Stala, *Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapiskany jesienią 1995 roku* [w:] tenże, *Druga strona...*, s. 177 (pierwotny wydruk prasowy 1995).

¹⁷ M. Stala, *Będzie święto...*, s. 230.

Anna Legeżyńska i Piotr Śliwiński słusznie uznali, że Sendeccki

(...) stara się precyzyjnie i oszczędnie opisywać odległość dzielącą wyrazy i sensory, pragnienia i spełnienia, egzystencję i esencję, wielkość i małość – unika patosu i hysterii, **rejestruje różne postacie dysonansu i obcości**¹⁸.

Wreszcie Jacek Gutorow stwierdził zasadnie:

Interpretacja może tutaj poruszać się jedynie po powierzchni języka i redukować głębię doświadczenia do dwuwymiarowego wykresu znaków, struktur, ich wzajemnych przekształceń, oscylacji, ich ciągłej dekompozycji i jednoczesnego wzrastania¹⁹.

Jak w szczególnym kontekście *Javaanse jongens* jawią się charakterystyczne cechy poezji Marcina Sendecckiego, wychwycone przez komentatorów: jego „zdolność metaforyzowania rzeczywistych doświadczeń”, pomijanie tego, „co najważniejsze”, a co „nie poddaje się nazwaniu”, rejestrowanie „różnych postaci dysonansu i obcości”, wreszcie „redukowanie głębi doświadczenia do dwuwymiarowego wykresu znaków, struktur”?

Poprowadziłem moją krótką parafrazę tak, by – wskazując potencjalną wielość odczytań – żadnej możliwości nie wykluczyć. Sądzę jednak, że istotą tej poezji (zarazem: cechą decydującą o modelowości jej hermetyzmu) jest z jednej strony wpisany w logikę lektury przymus radykalnie twórczej interpretacji²⁰, z drugiej zaś – wpisana w logikę tekstu negacja każdej radykalnie twórczej interpretacji, a nawet każdej całościowej i określonej w swych ramach interpretacji w ogóle. Kresem lektury z zasady staje się tu konstatacja zabsolutyzowanego dystansu między tekstem a jego zrozumieniem, które zaczyna być pojmowane jako nierozumienie. W rezultacie interpretacja wiersza nie jest już parafrazą, czyli w jakimś sensie adekwatną reprezentacją poetyckiej reprezentacji czegoś (zrozumieniem sensu poetyckiego orzekania o świecie, człowieku, miłości, śmierci, zbiorowości itd.). Staje się ona negatywnym (w sensie: antyreprezentacyjnym) rozpoznaniem antyreprezentacyjnego potencjału tekstu. Rzeczywiście jest to zatem poezja niezrozu-

¹⁸ A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000, s. 120. Podkreślenie pochodzi od autorów.

¹⁹ J. Gutorow, *Marcin Sendeccki...*, s. 209.

²⁰ Interpretacja zawsze – nie tylko w tych ekstremalnych przypadkach, które ośmieliłem się nazwać radykalnie twórczymi – jest działaniem ze swej natury dekontekstualizacyjnym i rekontekstualizacyjnym, czyli poszukiwaniem spójności.

miała, ale niezrozumiała w bardzo specyficznym znaczeniu tego słowa. Jeśli wyobrazimy sobie czytanie jako proces pojmowania, podejmowania sensu tekstu, to w przypadku liryki Sendeckiego dostrzeżemy, iż procesowi temu zaczyna w którymś momencie towarzyszyć inny proces. To proces uświadamiania sobie, iż na końcu lektury, niezależnie od tego, w którym kierunku czytelnik ją poprowadzi, nie ma, nie może być pozytywnego znaczenia. Towarzyszenie to nieuchronnie i szybko zmienia się w inną, poniekąd pasożytniczą relację: drugi proces nieuchronnie zawładnie pierwszym, zdusi go i zmieni kierunek z potencjalnie transcendentnego (od tekstu do świata) na „wsobny”. O ile pierwszy przebiegał w stronę czegoś, jakiejś rzeczy, o tyle drugi zawraca, prowadzi z powrotem do tekstu. Jest to zatem pozbawione pozytywnego zakończenia rozumienie niezrozumienia, uświadamianie sobie niemożności przejścia od tekstu do jego reprezentacji tak, by zachować pomiędzy nimi relację orzekania. Trawestując klasyczny apoftegmat Hansa-Georga Gadamera (i przekreślając jego znaczenie), mógłbym napisać: tekst, który podał swoje racje, znika – interpretator przemawia sam²¹. Przyjęcie jakiegokolwiek racji „niezrozumiałego” tekstu, jakiegokolwiek transcendentnego znaczenia, sprawia, iż racja ta przestaje się łączyć z tekstem, traci status jego znaczenia, wymuszając powrót do immanencji tekstu, który znów jawi się jako niezrozumiały szyfr, zagadka do odczytania, semantyczne wyzwanie, choć w istocie nie skrywa w swej głębi niczego, bo owej głębi po prostu nie posiada.

III

Oczywiście, dorobek poetycki Marcina Sendeckiego nie jest wcale tak jednorodnie hermetyczny, jak można byłoby mniemać, czytając omówienia jego twórczości, zwłaszcza pióra zdeklarowanych admiratorów, takich jak Jacek Gutorow, a także przeciwników, jak choćby Jarosław Klejnocki, czy wreszcie powyższe, z założenia syntetyczne akapity. Myślę, że warto dostrzec takie jego wiersze, jak choćby świetny, dyskretny a wibrujący *Najstarszy w Europie* z tomu *Trap* (14) lub pocho-

²¹ Zob. H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel [w:] tenże, *Język i rozumienie*, wyb., tłum. i posł. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 141.

dzący z tego samego zbiorku wiersz *W Boże Narodzenie w Tomaszowie* (13). Dla szczupłości tekstu mogę przytoczyć go w całości. Otóż brzmi on: „Zobaczyłem auto marki Wołga”. Na tle normy laboratoryjnej poetyckiej hermetyczności ustanawianej przez większość jego tekstów, te dwa można byłoby nazwać poezją przeźroczystą, poezją, której walor, ujawniając się w języku, polega zarazem na przekroczeniu jego płaszczyzny. Interpretacja takich tekstów przemienia płaską „powierzchnię języka” w trójwymiarowy układ referencji, jest podejmowaniem sensu i prowadzi w stronę tej transcendencji, którą tekst sobą swojemu czytelnikowi w procesie rozumienia reprezentuje.

Nawet jednak te pozostające w większości utwory Sendeckiego, które bez żadnych wątpliwości realizują przede wszystkim wyrafinowaną, antyrepresentacyjną hermetyczność, w pewnej mierze poddają się tradycyjnej analizie. Niewątpliwie i bez szczególnego wysiłku da się wskazać na przykład zespół chwytów, którym zawdzięcza Sendeki markę poety trudnego czy niezrozumiałego. Wyliczę te, które zdają mi się najistotniejsze. Po pierwsze zatem są to gramatyczne zabawy z podmiotowością, które, co oczywiste, mają przemożny i destrukcyjny wpływ na skuteczność retorycznych mechanizmów spójności. Świetnym przykładem jest pierwsza strofoida *Koszar* (SzD, 47):

Nasze pomyłki są interesowne.
Wybrałeś się w podróż bez legitymacji dziewczynko?
Uciekaliśmy, aż zgubili klapki.
Rano z balkonu zobaczyła morze.

Uderza niezgodność rodzaju gramatycznego między podmiotem a orzeczeniem („wybrałeś się (...) dziewczynko?”), zastanawia niezgodność osoby gramatycznej między dwoma orzeczeniami („uciekaliśmy, aż zgubili klapki”, choć przecież strata obuwiwa jest skutkiem ucieczki, więc powinna się przytrafić uciekającym, a nie jakimś innym ludziom). Onieśmiela wielość mówiących „ja” i różnorodność ich statusu (zbiorowe „ja” pierwszego i trzeciego wersu, które mówi do nas w imieniu jakiegoś „my”, do którego być może i my – czytelnicy – przynależymy, być może inne „ja” drugiego wersu, zwracające się do jakiegoś paradoksalnego „ty”, wreszcie „ja” czwartego wersu, skryte za króciutką narracją o jakiejś kobieciej postaci).

Drugim ważnym dla poetyki Marcina Sendeckiego chwytem wydaje mi się elipsa osobowych form czasownikowych, a nawet czasow-

ników w ogóle. Konsekwentne jego stosowanie prowadzi do efektów tak mocnych, jak w tym pozbawionym tytułu tekście z tomu *Parcelle* (ZWP, 45), gdzie czasowniki będą zaledwie dwa, jeden w trybie rozkazującym, drugi zaś „uprzymiotnikowiony” w formę imiesłowową:

Skaleczenia, ciepłe. budynki w kropli żywicy
wylutej z pociągu. W każdym z nich kłębek nici,
fiółkowa twarzyczka. Wyciągnij lepkie palce, jeden
ruch, najmniejszy.

Takie unikanie form czasownikowych nieuchronnie prowadzi do kryzysu spójnego orzekania. Przedstawienie ulega atomizacji na drobinki rzeczy i cech, rozsypuje się w piasek.

Trzecim łatwo zauważalnym chwytem są planowe zakłócenia łączliwości zdań, co było widać w cytowanych wyżej *Koszarach*, a co sam Sendeki opisuje w jednym ze swoich wczesnych wierszy, a mianowicie we *Fragmencie*, następująco: „Każdy wers tego wiersza ciągnie / w inną stronę” (ZWP, 48).

Czwarty chwyt, być może najważniejszy, stanowi eliptyczność, już nie ograniczona jedynie do form czasownikowych, lecz dominująca nad całym tekstem, posunięta do granic komunikatywności i poza te granice, jak w pozbawionym tytułu wierszu z *Muzeum sztandarów ruchu ludowego* (12):

na tym plakat pod liśćmi. na tym płyta
w pudełku, bez okładki, zimna. na
tym czynne do późna, skończone, wypisane.
na tym w kopercie rozciętej wskazówki.

Piątym chwytem jest hipertekstualność, oznaczana np. kursywą. Oto przykład. Poeta pisze w utworze zatytułowanym *Dzień widzenia*:

Czy istnieje zatem poezja „niezrozumiała”? Ależ oczywiście! I nie chodzi tu bynajmniej o grafomańskie wypociny. Poezja niezrozumiała to poezja egocentryczna, nastawiona na wielbienie samej siebie, poezja ekscytująca się sama sobą – czyli poezja narcystyczna. To poezja, która nie chce dzielić czegokolwiek ze swym czytelnikiem, tylko chce go oszołomić, zadziwić, zniewolić – rzucić na kolana kaskadami metafor i innych wymyślnych chwytów. Poezja niezrozumiała to ta, którą pisze się dla innych poetów, dla fachowców krytyków. Jest to w istocie poezja laboratoryjna, tworzona dla podziwu innych fachowców z branży, innych laborantów, trudzących

się nad swoimi retortami pełnymi słów. Taka poezja porusza się w obiegu zamkniętym i sama napawa się swą wyjątkowością²².

Powyższy cytat przypisałem Sendeckiemu i zidentyfikowałem w przypisie jako pochodzący z tomu *Szkoci dół*. Równie dobrze jednak mógłbym przywołać go z wcześniejszego eseju Jarosława Klejnockiego, poświęconego książce Romana Honeta *Pójdiesz synu do Piekla*²³. Sendeckie szyderczo oddaje Klejnockiemu głos w swoim własnym tekście, hipertekstualnie nadpisując swój wiersz na wystąpieniu warszawskiego krytyka.

Czytelnika „naiwnego”, w którego imieniu – według Gutorowa²⁴ – występuje Jacek Podsiadło, takie harce szybko znużą i obezwładnią. Broniąc się przed ogarniającym go poczuciem obcowania z „grypserą dla wybranych, intelektualnym argotem” „autokratów języka”²⁵ (przed odczuciem bezsensu zatem), będzie on jak niewprawny pływak z ulgą – lecz daremnie – chwycił rzadkie koła ratunkowe: rymy (zdarzyły się Sendeckiemu chociażby w ostatnim tomiku, w 22²⁶), uporządkowanie rytmiczne nadające regularność wersyfikacji²⁷, rozpoznawalne kryptocytaty i aluzje literackie²⁸, będzie też celebrował częste środowiskowe dedykacje (wiersz dla Świetlickiego²⁹, dla Sosnowskiego³⁰, dla Zadura³¹, dla Foksa³², dla Barana³³). Czytelnik mniej naiwny, a więc – konsekwentnie odwołując się do metafory użytej przeze mnie powyżej

²² M. Sendeckie, *Dzień widzenia* (SzD, 36; odstępuję od oznaczania pauz wersyfikacyjnych i skrótów dokonanych przez Sendeckiego).

²³ J. Klejnocki, *Ucieczka z laboratorium*.

²⁴ J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*. Sam Podsiadło mówi o sobie jako o „nieistniejącym prostoliniowym odbiorcy poezji”. J. Podsiadło, dz.cyt.

²⁵ Tamże.

²⁶ Zob. np. M. Sendeckie [*Skoro jesień*] (22, 9).

²⁷ Tenże, *Tango* (T, 26). Mimetyczny muzyczny wymiar tego wiersza jest godny osobnego namysłu.

²⁸ Najciekawszy chyba klucz intertekstualny do poezji Sendeckiego podsuwa mimochodem Gutorow: jest to wyobraźnia (*imagination*) Wallace’a Stevensa z jej „światotwórczym” potencjałem. Zob. J. Gutorow, *Marcin Sendeckie...*, s. 205–206.

²⁹ Marcin Sendeckie, *** [*Dobranoc, ciemno*] (ZWP, 53).

³⁰ Tenże, *Tytuł* (ZWP, 46).

³¹ Tenże, *Zakłady Naprawcze Taboru Kolejowego* (SzD, 39).

³² Tenże, *Repasaże* (OP, 15).

³³ Tenże, *Lustro* (ZWP, 57).

– pływak bardziej wprawny, w którego imieniu występuje Gutorow³⁴, nie pójdzie pod wodę przede wszystkim dlatego, że znajdzie pod stopą oparcie w niemal zawsze czytelnej, a niekiedy wręcz demonstracyjnie tematyzowanej autoreferencjalności tych tekstów. Tak dzieje się w *Zakładach Naprawczych Taboru Kolejowego* (notabene uważam je za arcydzieło tej poetyki, przed laty lektura tego utworu w „Tygodniku Powszechnym” była dla mnie przeżyciem formującym). Wszystkie 21 wersów tworzących ten tekst zawierają po 4 wyrazy, kolejno rozpoczynające się od głosek z, n, t oraz k. Podobny efekt ustanawia wspaniała, naprawdę efektowna para ironicznych luster, tworzona przez teksty [*Z wysokości*] i [*Z wysypki*] (przywołuję je już po raz drugi z *Opisów przyrody*, strony odpowiednio 18 i 25). Nie inaczej rzecz ma się z pozabawionym tytułu wierszem z tomu *Parcelle* (ZWP, 54):

Księżyc nad stawem. Nowe
domy sterczą. Dostyc ciągle widno,
pusto. Chcę, żebyś zobaczyła, więc
wyciągam rękę i mówię: no, tak.

Język nie pomaga tu w percepcji zwyczajnej przecież przestrzeni. Próba podzielenia się widokiem z drugą osobą ogranicza się do gestu i bezradnego w swojej lakoniczności, pustego komunikatu „no, tak”. Może nie udało się powiedzieć więcej, może powstrzymała przed tym świadomość, że słowa nie pomogłyby, nie przybliżyłyby ani księżycu, ani stawu, ani sterczących domów, lecz wprost przeciwnie, uzurpując sobie reprezentatywność, przeszkodziłyby, oddaliły, wypchnęły to, co miały oznaczać, gdzie poza?

Niewątpliwie, forma wszystkich tych tekstów jest naznaczona solipsyzmem, ale właśnie dlatego naturalną sferą ich referencjalności jest język. Inaczej: one same, nawet jeśli samych siebie ostentacyjnie nie tematyzują, to siebie same reprezentują.

IV

W skądinąd znakomitym szkicu *Samplujący didżeje. O nowym warszawskim lingwizmie* z 2003 roku Jarosław Klejnocki stwierdza:

³⁴ Zob. J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*.

(...) elitarność [dodając od siebie: takiej – P.B.] poezji (...) tkwi (...) w komplikacji i autotelizmie artystycznego języka. Inaczej mówiąc – w szamanizmie, jak niegdyś pisałem. Karpowicz i jego liczni naśladowcy lub/i kontynuatorzy (w moim przekonaniu m.in.: Andrzej Sosnowski czy Marcin Sendcecki) obracają ciemną gwiazdę swej liryki wokół totemu samowystarczalności i samozwrotności rozmaitych językowych wcieleń i użytkowań. Nazwałem taką poezję, świadomie rezygnującą z zakorzenienia w sferze referencjalności oraz ekwiwalencji, mianem „laboratoryjnej” i nie wycofuję się z tego rozpoznania³⁵.

Rozumiem kierunek myślenia Klejnockiego, w przeciwieństwie do niego dostrzegam jednak w tak prowadzonej argumentacji pewną paradoksalną potencję, która wydaje mi się niebezpieczna i sprzeczna z duchem wywodu autora *Literatury czasów zarazy* i która sprawia, że skłonny jestem całą tę argumentację odrzucić jako chybioną. Implikowany cytowanymi stwierdzeniami warszawskiego krytyka podział poezji na świadomie rezygnującą z zakorzenienia w sferze referencjalności oraz taką, która tego albo świadomie, albo wcale nie czyni, jest dla Sendceckiego *et consortes* niesłuchanie a niezasłużenie nobilitujący, zakorzeniony w ich wizji poetyki własnej i cudzej, a więc niejako sformułowany z ich punktu widzenia (przecież Gutorowowi etykieta poezji niezrozumiałej odpowiada!), w dodatku nieprawdziwy.

Mówienie o referencjalności jedynie w odniesieniu do sfery transcendencji mimetycznej (zgodnie z logiką odbicia), a nie do sfery tekstualnej immanencji, wydaje się wypływać z dobrze w europejskiej kulturze zakorzenionych, jednak od dawna, wielostronnie i dogłębnie krytykowanych: koncepcji literatury jako ekspresji oraz języka jako narzędzia służącego do opisu rzeczywistości. W takim ujęciu Sendcecki (zredukowany tu, przypominam, do roli przykładu poetyki), świadomie rezygnując z „referencjalności oraz ekwiwalencji”, byłby gigantem literatury. Oczywiście, nim nie jest. To nie od niego dowiedzieliśmy się, że literatura nie jest ekspresją podmiotowości, a język – neutralnym narzędziem służącym do odtwarzania sensu leżącego poza nim i od niego niezależnie. Trudno więc samozwrotność formy poetyckiej tych wierszy uznać za wstrząsające *novum*, przysłowiowe odkrycie Ameryki.

³⁵ J. Klejnocki, *Samplujący didżeje. O nowym warszawskim lingwizmie* [w:] tenże, *Literatura w czasach zarazy*, s. 139. Pierwodruk: „Studium” 2003, nr 3(39)–4(40), s. 33–54.

Dyskurs metaliteracki, w jakim zostaliśmy ukształtowani m.in. przez edukację polonistyczną, jest pełen na przykład takich sformułowań: „tekst literacki traktuje o niespełnionej miłości”, „wiersz ujawnia autorską obsesję przemijania”, „książka przedstawia losy rodziny X na tle gwałtownych przemian dziejowych”. Te najbardziej naturalne pod słońcem (bo powszechne) sformułowania sugerują przecież jednak coś, z czym świadomie w pełni zgodzić się nie można. Sugerują mianowicie, że tekst jest swoistym pasem transmisyjnym, który wiezie treść w kierunku czytelnika, albo może ścieżką, którą czytelnik podąża w kierunku tego, co zostało wyrażone. Treść, czyli to, co zostało wyrażone, ma w tym ujęciu charakter uprzedni względem tekstu, sankcjonuje jego istnienie i zakreśla granice, staje się zatem niespodziewaną figurą autora. W konsekwencji tekst nabiera wymiaru czasowego (to znaczy ma jakieś przedtem i jakieś potem, ma jakąś treść i jakąś jej ekspresję). Druga konsekwencja wydaje mi się również problematyczna: tekst nabiera także miąższości, głębi. W tekście kryje się prawda, do której należy dotrzeć, prawda pochodząca spoza tekstu, to znaczy po pierwsze – z jego uprzedniości, której tekst jest ekspresją, oraz po drugie – z jego sensu, którego tekst jest wyrazem. Tak rozumiany sens bywa dość powszechnie utożsamiany z rzeczywistością, co oznacza przyjęcie założenia, że sens jest przymiotem rzeczywistości istniejącym niezależnie od języka i wobec języka pierwotnym. Tymczasem:

Należy odróżnić twierdzenie, że świat jest na zewnątrz, od twierdzenia, że prawda jest na zewnątrz. Powiedzieć, że świat jest na zewnątrz, że nie wytworzyliśmy go, to tyle co stwierdzić, w zgodzie ze zdrowym rozsądkiem, iż większość przedmiotów w czasie i przestrzeni jest rezultatem przyczyn różnych od stanów ludzkiego umysłu. Powiedzieć, że prawda nie jest na zewnątrz, to po prostu tyle, co stwierdzić, że tam, gdzie nie istnieją zdania, nie ma prawdy, że zdania są elementami ludzkich języków, języki ludzkie to twory człowieka³⁶.

Mówienie o świadomym odrzuceniu referencjalności jako o wyróżniku tej poezji to poniekąd przypisywanie Sendeckiemu cudzych zasług. Oczywiście, to nie Sendeki dokonał dekonstrukcji modelu literatury jako ekspresji na rzecz modelu literatury jako ciągłego ustanawiania sensu po to, by się od niego systematycznie uwolnić. To także

³⁶ R. Rorty, dz.cyt., s. 23.

nie Marcin Senddecki odszedł od modelu języka jako narzędzia służącego do opisu świata na rzecz modelu języka jako sposobu istnienia świata dla człowieka (bodaj czy nie jedyne go sposobu).

Z tej perspektywy widać dość wyraźnie dwie rzeczy. Po pierwsze, że językiem można naśladować tylko język. Po drugie, że wiersz bez sensu nie jest wierszem bez referencji, przeciwnie – jeśli tylko jest jakiś, już ustanawia swą referencję, ba, nawet jeżeli w pewnym sensie go nie ma (*Nic* Brunona Jasińskiego, *Biała plama* Ryszarda Krynickiego) – i tak ma wymiar referencjalny, bo odnosi się sam do siebie. Wysiłek rekontekstualizacji, nawet jeśli będzie wysiłkiem daremnym, przez sam fakt jego podjęcia uruchamia referencjalność, choćby – jak starałem się to pokazać na przykładzie *Jaavanse jongens* – negatywną lub samozwrotną. Zatem dekonstrukcja mimetycznego modelu referencjalności, w ramach którego tekst jakoś odnosi się do świata, który nim nie jest, to nie ekshluzywne dorobek hermetycznego nurtu polskiej poezji, który można byłoby przyjąć lub odrzucić. Przeciwnie, sądzę, że ten nihilistyczny potencjał da się dostrzec w każdym językowym akcie czytania/pisania.

Czynienie z tego wymiaru tekstu jedynej racji tworzenia może być zabawne, efektowne poetycko i zajmujące czytelniczko – jest jednak w moim odczuciu daremne. Nie przeczę, że lubię taką poezję, o wiele wyżej cenię jednak inną: tę, którą w ruch wprawia niezaspokojenie, niepokój, tęsknota za prawdą, bunt przeciw swym ograniczeniom, wiara – choćby irracjonalna i skazana na samozatratę – w transcendentną moc Słowa. Tę, która, świadoma swych sprzeczności i nieuchronnie grożącej jałowości, wrywa się z klatki języka. Jest wtedy jak u Miłosa, w rozdzierająco mądrym spostrzeżeniu:

Labirynt. Budowany co dzień słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawo do zwiedzania, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciwko światu. I największy chyba dziw: że kiedy nim się delektować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokądś, na drugą stronę³⁷.

³⁷ Cz. Miłosz, *Hymn o Perle*, Kraków 1988, s. 29. Miarą rangi, jaką ma dla mnie ten fragment, niech będzie fakt, że zdarza mi się go cytować już po raz drugi w ciągu kilku lat.

Piotr Śliwiński, zastanawiając się nad pozycją autora *Pieska przydrożnego* w poezji współczesnej, w tym w świadomości twórców urodzonych w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku i potem, diagnozuje „kompleks Miłosza”³⁸. Wspomina, że gdy „poeta alfa”³⁹ umarł,

(...) jeden z młodych poetów mówił w radiu, że skończyła się nie tylko epoka wielkości, ale i czas supremacji, uciążliwego władztwa, jakie Miłosz sprawował nad polską literaturą, że teraz nareszcie rozwiążą się języki⁴⁰.

W świetle przytoczonej konstatacji pointowanie mojego wywodu cytatem z *Hymnu o Perle* może się wydać złośliwe. Jednak to właśnie Miłosz – tak sądzę – ciągle góruje nad naszą literaturą. Z perspektywy jego mądrości poezja Marcina Sendeckiego jawi się jako (jedynie, choć zapewne zarazem i aż) pełne wirtuozerii czynienie indywidualnej cnoty z powszechnej niemocy, jako wyrafinowana artystycznie iluzja niezależnej rezygnacji z poznawczych aspiracji literatury.

³⁸ P. Śliwiński, *Świat na brudno: szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 119–125 (zwłaszcza 121–123), cytowane wyrażenie – s. 120.

³⁹ Tamże, s. 125.

⁴⁰ Tamże, s. 119.