

Andrzej Skrendo

„LA LA LA” – *POSTSCRIPTUM DO BAYAMUSA*
STEFANA THEMERSONA¹

„jedna tylko ściana”

Pierwsze zdanie dotyczy pierwszego zdania *Bayamusa* i niech to usprawiedliwi jego oczywistość: nie istnieje żaden Teatr Poezji Semantycznej, lecz jedynie *Theatrum Anatomicum*. Tę podmianę sugeruje pytanie *Bayamusa* „co [który teatr] chciałbyś zobaczyć” oraz odpowiedź narratora, że „oba” (s. 5).

Tu uwaga na marginesie: czy są oni, ci dwaj właśnie wymienieni, jedną i tą samą osobą, podobnie jak dwa teatry okazują się – w jakimś samo kwestionującym się sensie – jednym teatrem? Na rzecz tego podejrzenia przemawia kilka poszlak: fakt, że urodzili się tego samego dnia (s. 27), że dziecko narratora okazuje się mieć trzy nogi (s. 112), dziwne zachowanie dżentelmenów stojących przy wejściu do Teatru Semantycznego, którzy jakby nie widzą *Bayamusa* (s. 65), jego nieobecność podczas *bottle party* itd. Sprawa jednak nie jest jasna. Relacja między *Bayamusem* a narratorem opiera się bowiem na tym, że ten pierwszy jest drugim, ale drugi nie jest pierwszym, co stanowi zastosowanie ogólnej reguły rządzącej wszelkimi (nie)-tożsamościami w tym tekście: liczą się tylko metamorfozy, ale są one nieostateczne, niecałkowite, nieprzechodnie. O konsekwencjach tej zasady i o niej samej będę jeszcze wspominał, czy raczej dokoła nich krążył. Zresztą, właśnie to krążenie, naśladujące krążenie tej pozornie linearnej fabularnie opowieści, *Bayamusa*, stanowi ważną część wymyślonej tu dla potrzeb tekstu Themersona hermeneutyki.

Wróćmy do przerwanej wątku: z odpowiedzi narratora, że pragnie odwiedzić oba teatry, nie wynika oczywiście, że ostatecznie zobaczymy ów drugi teatr zamiast pierwszego. Ale tak się właśnie stało (zob. rozdz. XI b) i warto zastanowić się nad powodami owej podmiany. Tym bardziej że pierwsza prezentacja zasad Poezji Semantycznej odbywa się wcześniej i gdzie indziej niż to się wydaje na pierwszy rzut oka: jest nią opis burdelu. Miejsca które – wedle starej analogii – samo jest teatrem (a prostytutki aktorkami). Po co więc ta cała wędrówka, której zapisem okazuje się opowiadanie Themersona? Całą długą i okrężną drogą, którą pokonują bohaterowie? Czy aż tak męczącego pochodu i aż tyle zachodu wymaga wysiłek przekroczenia „jednej tylko ściany” (s. 5) oddzielającej Teatr Anatomiczny od „innych pomiesz-

¹ Posługuję się wydaniem: S. Themerson, *General Piesc i inne opowiadania*, ilustrowała F. Themerson, Warszawa 1980.

czeń”? Jak długo trzeba iść, aby znaleźć się tam, gdzie od początku się jest? I jakaż to dziwna droga! – „[ani] śladu nieba w górze ani śladu ziemi na dole” (s. 7).

Na konieczności przejścia tej drogi polega krytyka racjonalizmu, której dokonuje Themerson. Jeśli *Bayamus* – tekst nieco rozwlekły, jakby alegoryczny, naśladujący schemat kompozycyjny powiastki filozoficznej, czyli oparty na swego rodzaju mechanicznej, ale i złudnej, konkatencji – jest interesujący, to jako narracja zwrócona przeciw sobie. Nie to, co Themerson utrzymuje na temat czegokolwiek, lecz to, czego nie utrzymuje, nie twierdzi i nie uważa, jest w tym opowiadaniu najciekawsze. Przez ponad 100 stron Themerson przechwala się, jak długo może iść, nie dochodząc do asercji, a jedynie w przeciągły sposób, czyniąc z potrzeby asercji swój główny postulat, by na koniec chyżo umknąć na wrotce, na jednej ze swych trzech nóg, tej mieszczącej się pomiędzy dwoma pozostałymi. Nogi wyrosłej dokładnie w tym miejscu, które likwiduje zasada wyłączonego środka.

„Kiedy czytam nie oryginał, a przekład, mam uczucie, że autor nie może mnie tak łatwo oszukać”

Ale tak naprawdę nie chodzi o przekład i o „nie oryginał”. Chodzi o to, że nie wiadomo, co jest czym i co na co się przekłada. Pierwszy przykład przekładu, który zostaje zademonstrowany podczas spektaklu w Teatrze Poezji Semantycznej, ten będący tłumaczeniem wiersza Li Po, nie jest przekładem oryginału, lecz polskiego przekładu tego wiersza. Jeśli zatem chodzi o wiersz Li Po, otrzymujemy dwa przekłady, przekład i przekład przekładu, a nie dysponujemy oryginałem. Co ważne, w przypadku przekładu polskiego przekładu Li Po na Poezję Semantyczną nie mamy właściwie do czynienia z przekładem, lecz, by rzecz ściśle, nie wiadomo z czym... Z paralaksą? – o ile wolno tu użyć terminu zaadaptowanego do poezji przez Tymoteusza Karpowicza. Z oszłością z anamorfozą? – oszłością, bo nie przyjmującą właściwego kształtu z żadnego możliwego punktu widzenia, tak jakby nie istniało miejsce, które można by zająć, aby od przekładu wrócić do oryginału. Wszystko to sprawia, że tracimy pewność, do czego odnosi się określenie, „nie oryginał”. Powoduje, że skłonni jesteśmy powiedzieć, iż „nie oryginałem” jest przede wszystkim, jeśli jest nim cokolwiek, oryginał. Mówiąc najprościej: na podstawie znajomości „przekładu” nie ma sposobu, aby zidentyfikować tekst przekładany (który zresztą, jak już wiemy, sam jest przekładem). Jak w tej sytuacji stwierdzić „oszustwo” i czy wystarczy do tego znajomość zaledwie 46 języków, którą chwali się kluczowa postać biorąca udział w *bottle party*, ów dziwny osobnik, który „miał wygląd dyrektora cyrku” (s. 94) i który wygłasza zdanie będące tytułem tego podrozdziału moich rozważań? Raz jeszcze widzimy to samo: u Themersona „to samo” okazuje się zawsze „czymś innym”. Choć niezupełnie, bo jakby tracąc swą określoność, nie zyskuje nowej, lecz pozostaje w niełatwej do wyznaczenia strefie „pomiędzy”. To jej alegorią są zapełniający świat *Bayamusa* mutanci.

Jeszcze inaczej. Wprawdzie Teatr Poezji Semantycznej okazuje się Teatrem Anatomicznym, ale przecież żeby osiągnąć efekt dystansu, zawieszenia czy rozrzedzenia tożsamości wystarczyłby sam fakt, że mamy do czynienia z teatrem, z odgrywaniem i udawaniem. Themersonowi to jednak nie wystarcza. Mamy teatr w teatrze, a może teatr w miejscu teatru, a do tego nie wiadomo, który w którym? Głównym zaskoczeniem zaserwowanym nam w tekście jest fakt, że spektakl Teatru

Poezji Semantycznej odbywa się tak naprawdę w pomieszczeniu Teatru Anatomicznego. Ale może coś innego powinno nas zaskakiwać bardziej: że istotne są jedynie „drzwi, przez jakie wchodzimy” (s. 88). Okoliczność, że nieważne jest to, co jest czym, albowiem nic nie jest czymkolwiek, a raczej dostatecznie mocno czymś, aby stać się zaprzeczeniem czegokolwiek, lecz wszystko po trosze okazuje się trochę czymś innym: „od siebie” i od swego przeciwieństwa. Co oznacza, że wchodząc przez inne drzwi do tego samego pomieszczenia, znajdziemy się gdzie indziej, a raczej: gdzie indziej, niż „gdzie indziej”, choć nie „tu”, gdzie już byliśmy.

A może dzieje się jeszcze inaczej? To prawda, że przekład okazuje się oryginałem, oryginał przekładem, ale istota rzeczy polega na tym, że ostatecznie wszystko jawi się jako „nie istota”, w języku Themersona: „nie oryginał”. Czyli już nie jako „oryginał”, ale jeszcze nie jako „przekład”. Nie chodzi o to, że Poezja Semantyczna istnieje niejako od razu w postaci przekładu, lecz o to, że osiąga swą „ścisłość” i moc „definicji” w fantasmagorycznych metamorfozach, czy też, jeśli powiemy to z przyganą, w „sztucznych, scholastycznych łamigłówkach” (s. 98). W tej sytuacji zamiast pytać „Czym jest poezja semantyczna?”, lepiej zapytać „Czym (jeszcze) może nie być?”. W macierzystym kontekście Themersona, tego trochę pogrobowca, a trochę dinozaura awangardy, ważne okazuje się to, że „Poezja Semantyczna nie jest układaniem wierszy w bukiety kwiatów” (s. 101). Cóż na to odpowiedzieć? Być może. Ale wcielając się w postać widza Teatru Poezji Semantycznej, trochę naiwnego, bo niewiedzącego, gdzie tak naprawdę się znajduje, powiedziałbym, że ważniejsze okazuje się to, że nie staje się ona też czymś innym niż „układaniem wierszy w bukiety kwiatów”.

A może należy powiedzieć tak: kobieta (Bayama) przemienia się w mężczyznę (Bayamusa), a ten mężczyzna w kogoś kolejnego (narratora?), lecz trudno orzec, w kogo dokładnie, albowiem ostateczną odpowiedź na pytanie o jego tożsamość stanowi chyba ucieczka na wrotce kończąca narrację, ale raczej otwierająca ją, niż domykająca. Zwróćmy uwagę na pierwszą charakterystykę Poezji Semantycznej, tę daną we fragmencie o burdelu, czyli m.in. na ostentacyjne, tautologiczne, długie wyliczenie, które w scholastyczny sposób mówiąc wciąż to samo, wytwarza efekt dziwności i odrealnienia. Owo wyliczenie, w swej intencji, stanowi przeciągłe wezwanie do tego, aby znaki, odłączające się od swych desygnatów, na powrót z nimi związać. „A jednak te słowa istniały; czy nam się to podoba, czy nie, istniały one tak samo realnie, jak realnie istniał właściciel domu podnajętego lokatorom; i tak samo realnie, jak istniała osoba urzędowa wyznaczona do przewodniczenia w sądzie, do wysłuchiwania stron i wydawania wyroków; i tak samo realnie, jak realnie istniało stowarzyszenie osób uformowane w celu dostarczania elektryczności” – itd., itd. Wyliczenie to zdaje się nie mieć końca, choć przecież samo powołanie się na „osobę urzędową” nadaje mu powagi i stanowczości, a im bardziej staje się „dorzeczne”, tym bardziej okazuje „niedorzeczne”; ostatecznie sprawia wrażenie, że niejako nie wierzy samo w siebie, w siebie się zapada, poddaje kolapsowi, kończąc się słowami mówiącymi, że słowa istniały „tak samo realnie, jak realnie istnieje Bayamus i jego dziewczyna” (s. 52–53). Domyka się zatem czymś, co można by nazwać „wywrotką” po zbyt szybkiej jeździe. Albo poślizgiem, poprzez który i w ruchu którego rzeczywistość niepostrzeżenie przestaje być prawdą, ale nie staje fałszem. Jeśli jednak staje się fikcją, to czym jest fikcja?

Słowem, Poezja Semantyczna, w skrócie „P. S.” (s. 69), występuje jedynie w formie *postscriptum* do oryginału, który się nie odnalazł; podobnie jak kończące *Bayamusa bottle party* stanowi swego rodzaju *postscriptum* do właściwej fabuły

opartej na figurze koła, przy czym to, co zostaje dopowiedziane, okazuje się ważniejsze – jak zobaczymy – od głównego toku wyjaśnień.

„to nie jest rzecz, o której pan mówi”

Trudno oprzeć się wrażeniu, że wykład poezji semantycznej nie utrzymuje się długo. Zresztą i tak jest bezprzykładnie zawikłany poprzez wyjaśnienia dawane za pomocą przykładów przekładów. Szybko uzyskuje „rozwińcie” (s. 97) w ustach owego kogoś, kto nie wiadomo, kim jest, zwanego „dyrektorem cyrku”, ale mówiącego jak profesor. Postaci animującej kolejny spektakl (choć już nie w teatrze), grającej w nim i do gry wciągającej innych. To, co ten ktoś mówi, można nazwać nieprecyzyjnie wykładem „Poezji Empirycznej”. Ale nie jest on „rozwińciem” czegokolwiek. Co więcej, najwyraźniej wszystko to, co ów dyrektor-nie-dyrektor opowiada, nudzi i irytuje autora koncepcji Poezji Semantycznej: „spytałem, znudzony jego wywodem” (s. 98), „odrzekłem, ociągając się” (s. 96). Tak jakby narrator przedkładane mu „rozwińcie” uważał bardziej za „wywinięcie” niż za rozwinięcie... Co ciekawe, również jego własny wykład został odebrany brawami, które „czasami były [...] jakby ironiczne” (s. 84). Czyli jakie? Pomińmy to. Dość, że owej dziwnej ironii-nie-ironii odpowiada znudzenie narratora wysłuchującego wykładu dyrektora-nie-dyrektora na temat swego własnego wykładu, przy czym relacja między oboma wykładami polega na tym, że ten pierwszy to rozwinięcie-nie-rozwińcie pierwszego. Czyli ponownie nie ostaje się nic, co by nie zostało wzięte w cudzysłów. Słowa wyjęte z czyichś ust zostają włożone w inne, multiplikując i zacierając swoje modalności.

Tę wyliczankę, opisy metamorfoz czy „niedowcieleń”, można by ciągnąć długo. Nie sposób zaś zatrzymać. Owszem, można by krzyknąć, „Nie mów nonsensów”! – ale wiemy, że u Themersona zdanie to wypowiada ktoś, kto sam jest „nonsensem”, mutant, któremu „głowa rośla [bez pośrednictwa szyi prosto] pomiędzy ramionami” (s. 104). Wolno też zaproponować „spytajcie policjanta, który tam stoi na rogu” (s. 39). Ale nie ma takiej policji, która powstrzymałaby ruch znaczeń u Themersona. Policjant okazać się może w najlepszym razie cokolwiek otepiałym przedstawicielem prawa (wyłączonego środka) powtarzającym w kółko „to nie jest rzecz, o której pan mówi” (s. 40). Wszystko natomiast u Themersona przebiega wedle innego prawa, innego (osobliwego) nakazu: musisz zrobić mi moje dziecko (por. s. 111: „to jest, że pan powinien, że pan musi zrobić jej moje dziecko. Błagam pana!”). Ale – jak dokonać tego wyczynu? I czy to będzie z konieczności mutant?

A może – idąc za ruchem tekstu, który jest jednocześnie swoją własną metaforą oraz metaforą ruchu interpretacji – powinniśmy zapytać inaczej: jak robić, żeby tego nie zrobić?

„ktoś, komu mówiono, nie wstyd ci?”

Poezja semantyczna ma być „wiedzą” (s. 95), „mieć jedno i tylko jedno znaczenie” (s. 69), stanowić „uniwersalny poemat” (s. 68), przedstawiać „definicje” i „słowa ścisłe” (s. 54), emitować „rentgenowskie promienie właściwej definicji” (s. 102) *etc.* Jeśli tak, to rzeczywiście najlepiej byłoby ją prezentować pod szkie-

letem, w Teatrze Anatomicznym. O Poezji Semantycznej wolno by też powiedzieć to, co narrator (ironicznie) mówi o szkielecie wiszącym nad sceną: „Piękna to była robota” (s. 7). Tak czy owak, z pewnością mamy do czynienia z rodzajem „tak zwanej awangardowej” (s. 13) poezji. Jej istotę stanowią dwa typy nadziei: „Rozbić!” (s. 54) oraz „zacząć od nowa” (s. 72). Oczywiście, tekst Themersona bardziej przekonuje, gdy sztydzi z nadziei, niż gdy się jej poddaje.

Jak wiemy, publicznością w Teatrze Poezji Semantycznej są mutanci, a ludzie tak zwani normalni to na ich *party* odstępstwo od normy. Ale to, co robi tekst Themersona, wydaje się o wiele bardziej wyrafinowane niż proste kontrasty, którymi się skądinąd żywi. Kolejnym (po wspomnianej dysproporcji) z tych kontrastów jest poziomo-pionowa metoda tworzenia Poezji Semantycznej. Następnym te miejsca poematów zawartych w *Bayamusie*, które można by nazwać poezją konkretną. Owe, powiedziałbym, niekonkretne figury figur konkretności; nieuchronnie przecinające się proste, biegnące w nudnej, banalnie zorientowanej przestrzeni; zmienna typografia rozcinająca wspaniałe powikłanie narracji, zakorzeniająca w przestrzeni kartki nomadyczne, umykające watahy sensu. Jakie to staroświeckie i przeciw-skuteczne!

Obok tego, co złudnie proste; obok tego, co bujne i poplątane; obok tego, co przestarzałe – jest w *Bayamusie* coś jeszcze. Coś, co istotnie wydaje się prawdziwie przeraźliwe, i co jakby się w nim nie mieści – mimo całego splećcia i całej nieokreśloności. Coś, co jest „zupełnie proste i zupełnie normalne” (s. 25). Ciało. Ścisłej i bardzo skrótkowo: nie tyle ciało mutantów, ile ciało kaleki (nie mam tu miejsca na rozważania dotyczące „statusu mutantów”). A więc, na przykład, opowieść o studentach wyrzucających w Warszawie w 1924 roku z tramwaju człowieka – za to, że jest Żydem. W wyniku czego traci on nogę. Te dwa dyskursy: o człowieku kalekim, jednonogim, oraz o istocie trzynożnej, *Bayamusie*, jakoś dziwnie współistnieją u Themersona. Na takiej zasadzie, na jakiej nasza pewność, że dwóch ludzi ma razem cztery nogi zostaje potwierdzona, a zarazem odrzucona w sposób raz bolesny, a raz groteskowy; jednocześnie tragiczny i zabawny.

Zatrzymajmy się przy innym jeszcze motywie. Scenie, kiedy „dyrektor cyrku” jakby wypada ze swej roli i zaczyna wygłaszać wspaniałą poezję o rozpaczliwych prześladowanych, wypychany z narracji przez okrzyki słuchaczy-mutantów. Mutantów, którzy nagle przemieniają się w obrzydliwe figury antysemitów: „Stul pysk! – karzełek staruszek powiedział”, „Żyd! – zawołał młody facet, który miał siedem palców u ręki”, „A co, może Go nie sprzedał? – zrosnięte bliźniaczki zawołały” (s. 100). Pomiędzy tymi okrzykami z trudem znajdują miejsce dla siebie inne słowa, prawdziwa poezja, która nie jest Poezją Semantyczną; poezja przedstawiająca empirię, ale niemająca wiele wspólnego z tą „poezją empiryczną”, która miałaby być „rozwinieciem” Poezji Semantycznej. Poezja ciała, cielesności, z cielesności (cytuje tylko fragmenty):

Ktoś, komu mówiono, nie wstyd ci? Ten brudny Żyd Izaak
ma lepszy stopień z geografii niż ty;
ktoś, komu mówiono: nie bądź taki głupi jak ten Żyd Jojne;
albo: nie bądź taki arogancki jak ten Żyd Chaim;
albo: nie bądź taki tchórz jak ten Żyd Mendel
[...]
ktoś, kogo uczono: to jeden z nich, Żyd imieniem Judasz,
sprzedał słodkiego aryjskiego Jezusa;
(s. 100)

Na czym polega różnica między *Pijąc przy księżycu* Li Po, a także jego semantycznym przekładem, a zacytowanym tu wierszem? Czyli – między dwoma rodzajami estetyzowania, dwoma rodzajami Poezji Semantycznej (która u Themersona przekłada się niejako sama na siebie); między – ostatecznie – dwoma rodzajami metafizyki, tej opierającej się na autorytecie logiki (definicje) oraz wspartej na autorytecie tak zwanej empirii – a poezją, która sytuuje się poza wyłuszczoneymi alternatywami? Jest to kluczowe pytanie. Wbrew temu, co twierdzi dyrektor-nie-dyrektor, ale zupełnie w zgodzie z tym, kim jest, zgodnie z jego „statusem ontologicznym”, poezja to coś innego niż demistyfikacja „mystyfikujących aureol” (s. 54) – czymkolwiek by one były – dokonywana w nadziei dotarcia do „nagiej realnej prawdy” (s. 54) lub „pozalingwistycznej rzeczywistości” (s. 101). Relacja między wnętrzem a zewnętrzem w przypadku poezji okazuje się o wiele bardziej skomplikowana. To właśnie pokazuje przywołany poemat – a zatem udowadnia, że nie mają racji ani narrator/Bayamus, ani „dyrektor cyrku”.

To prawda, niekiedy Themerson stosuje pewne otrzeźwiający i orzeźwiający zabiegi, które uwodzą i zwodzą. Wtedy gdy aranżuje dyskusję, w której pada zdanie „Zatwardzenie rujnuje pańskie samopoczucie, ponieważ wytwarza przekrwienie pańskiej wątroby” (s. 60). Gdy wyróżnia odmiany sztuki za pomocą kryterium analogiczne do bólu po ugryzieniu (s. 18–19). Kiedy każe narratorowi po wyjściu z Teatru Poezji Semantycznej zmoczyć się własną uryną podczas wielce kulturalnej i uprzejmej rozmowy (s. 85–86). Krążąc wokół tych zdań, można by osnuć kuszącą interpretację i potraktować *Bayamusa* jako tekst samozwrotny, w sensie: skierowany przeciw sobie, a więc bardzo awangardowy w duchu i metodzie. Ale wciąż teleologiczny: to znaczy rozważający różne sposoby na demistyfikację w nadziei dotarcia do tego, co pierwotne. Jednak to właśnie ta nadzieja zostanie wykpiona, bo przecież wszystkie przywołane fragmenty posiadają niepewną modalność, usytuowane są w wielokrotnych nawiasach, włożone w czyjeś usta itd. W ten sposób tekst Themersona podważa nadzieję, że ciało można niejako wnieść do języka, dokonując na słowach jakiś demistyfikujących zabiegów, ale pokazuje też, że wcale tego robić nie trzeba, bo język jest już zawsze w ciele zanurzony.

Można to objaśnić nieco inaczej, odwołując się do „kluczowego” dla *Bayamusa* określenia „Poezja Semantyczna”. Kluczowego w cudzysłowie, bo uważam, że nie ma ono większego znaczenia – ma tylko takie, jakie posiada gra, którą inicjuje i w której uczestniczy. Otóż jest to określenie, jak łatwo zauważyć, tautologiczne i oksymoroniczne jednocześnie. Kategoria „poezji semantycznej” nie oznacza bynajmniej, że istnieje „poezja niesemantyczna”, lecz że ona nie istnieje, że nie jest prawdziwą poezją. W związku z tym „poezji semantycznej” odpowiada po drugiej, negatywnej stronie, „niepoezja niesemantyczna”. Innymi słowy, poezja, o ile jest poezją, zawsze pozostaje „semantyczna”, czyli coś znaczy. Oto tautologia. Co to jednak znaczy – znaczyć? U Themersona: odnosić się do czegoś, co sytuuje się poza językiem. Z tego powodu „poezja semantyczna” to oksymoron, gdyż nigdy nie wystarcza samej sobie, zawsze pozostaje odniesiona do czegoś, co nią nie jest i co niejako stoi poza nią (i na nią czeka, choć jej nie potrzebuje; to ona potrzebuje tego czegoś, rzeczywistości, aby być sobą). Słowem, Poezja Semantyczna zawsze jest semantyczna, o ile chce być poezją, ale jednocześnie nigdy nie jest poezją, bo nigdy sama sobie nie wystarcza. Nie ma w tej sprzeczności nic zaskakującego. Themerson gra w grę awangardy: poglądowi, że poezja nie odnosi się do niczego poza nią samą i znaczy tylko na mocy mechanizmów wewnątrzjęzykowych, przeciwstawia

pogląd, że poezja „oderwała się” od „nagiej, realnej prawdy” (s. 54). Jednak wielki poemat „dyrektora cyrku” mówiący o bólu ciała podważa tę alternatywę: ponownie sięga do języka zabrudzonego potocznym użyciem, wymiętego, porwanego, ekspresywnego, skostniałego, a także do mechanizmów mowy potocznej. Ukazuje „świat oglądany tak, jakbyśmy go widzieli po raz pierwszy” (s. 102), ale nie dzięki odarciu go z zasłon i zniekształceń, ale wraz ze wszystkimi zasłonami i zniekształceniami, a więc nie pochwała schodzenia od powierzchni w głąb, lecz proponuje poziomy ruch zacierania granic, modalności i tożsamości. I takim zacieraniem sam jest. Poezja, która w ten sposób się rodzi, okazuje się zbyt ekstrawagancka jak na publiczność Teatru Poezji Semantycznej.

„słowa pogubiły znaczenie, nie były już dla niej niczym więcej niż jakimś la la la”

Tym zdaniem narrator opisuje swój sprzeciw wobec faktu, że „wszyscy gubimy znaczenia słów, jakich używamy, zadowalamy się utartymi, przyjętymi formułami” (s. 51). *Bayamus* ostatecznie to nie tyle sprzeciw wobec tego procesu gubienia, ile raczej sprzeciw wobec sprzeciwu, co jednak nie prowadzi, na wskazywałaby prawa logiki, do punktu wyjścia, do pochwały „przyjętych formuł”. Przecząc sobie, a raczej wypierając się na równi każdej afirmacji i każdej negacji, *Bayamus* pokazuje, że poezja nie ma przymiotników (nawet tak dziwnych jak „semantyczna”). Demonstruje, że nie znajdziemy tego, co ponoć zagubiliśmy, bo ani tego nie mieliśmy, ani nie potrzebujemy. Sugeruje, że ostatecznie posiadamy niewiele więcej niż owo „la la la”. I że nie jest to wcale mało.