

Krzysztof Hoffmann

Pochwała filologii

– Pawła Mackiewicza *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*

k r y t y k i :
Paweł Mackiewicz, *Sequel. O poezji
Marcina Sendeckiego*, Poznań 2015.

W tomie Marcina Sendeckiego *Opisy przyrody* z 2002 roku znaleźć można minimalistyczny utwór *Czynności*. Dystych dedykowany jest „Świe.” (zaryzykujemy rozszyfrowanie: Świetlickiemu?) i brzmi następująco: „Jaki świetny świat. / Zdradzamy objawy?”¹. Strukturalne paralele pomiędzy wersami dobrze oddają dialektykę, w jaką wikła się każdy piszący o autorze: to napięcie pomiędzy uchwytem na rzeczywistość, uchwytem rzeczywistości (a zatem referencją), a nieustającą refleksją nad warunkami zamieszkania świata w wierszu (a zatem autotelicznością). Pierwszy wers mógłby być eksklamacją – jest oznajmieniem rozpoczynającym się słówkiem pytającym; drugi wers mógłby być konstatacją – jest pytaniem sygnalizowanym jedynie interpunkcją. Pomiędzy tymi trybami, afirmatywnej konstatacji i powątpiewającej interogacji, odbywają się „czynności” wiersza Sendeckiego. Pytanie o objawy jest bowiem zarazem pytaniem o to, dlaczego świat jest „świetny”, jak i o to, skąd w wierszu w ogóle pojawiły się te słowa. Zapewne i tę właściwość utworów autora *Przedmiaru robót* pomieścić można w syntetycznej formule Piotra Śliwińskiego, który określał je mianem „skoncentrowanej treściwości”².

Swoista kondensacja sprawia jednocześnie nie mały kłopot czytelnikom nieufnie podchodzącym do najnowszej liryki. Jak słusznie zauważa Anna Kałuża, „Książki poetyckie Marcina Sendeckiego od jakiegoś czasu stanowią pretekst do formułowania uwag o pogłębiającym się hermetyzmie polskiej poezji”³. Nie czas referować tu dyskusji o hermetyzmie, która, po pierwsze, jest dobrze rozpoznana (zarzuty Jacka Podsiadły, Tadeusza Dąbrowskiego czy Andrzeja Franaszka komentowane były wielokrotnie), po drugie, niewiele wnosi (oskarżenie o hermetyzm najczęściej zasadza się na odruchowej nieprzychylności wobec dziedzictw różnorodnych awangard), po trzecie, często prowadzi do zbędnej polaryzacji małego światka poetyckiego. Rzecz w tym, że oto pojawiła się pierwsza monografia poświęcona „czynnościom” wierszy Sendeckiego, publikacja, która dołącza się do trwającej już rozmowy.

Mowa o książce Pawła Mackiewicza, *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*⁴. Jeśli zadaniem monografii jest usytuowanie bohatera na mapie literatury, trzeba stwierdzić wprost – Mackiewicz robi to ze znanstwem, niekłamaną pasją

¹ M. Sendekci, *Opisy przyrody*, Legnica 2002, s. 26.

² P. Śliwiński, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 109.

³ A. Kałuża, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów 2011, s. 126.

⁴ P. Mackiewicz, *Sequel. O poezji Marcina Sendeckiego*, Poznań 2015. Dalsze odwołania do książki bezpośrednio w tekście jako S z podaniem numeru strony.

i nierzadko imponującą erudycją. Jeżeli sformułować je odrobinę inaczej, jako głos w sprawach ważnych dla recepcji, pewne odpowiedzi zostają udzielone nie wprost (kwestia domniemanego hermetyzmu nie doczeka się wyczerpującego omówienia – ostatecznie może i słusznie). Gdyby wreszcie szukać przewodnika po twórczości poety, niektóre momenty rodzą niedosyt, wywołują głód rozwinięcia, dopowiedzenia, skomplikowania.

* * *

Naczelną *quasi*-kategorią przyjętą przez Mackiewicza jest kapitalna tytułowa metafora: *sequel*. Wpisuje się ona w ciąg intersemiotycznych metafor wyjaśniających, które, wykorzystując logikę suplementu, znaczącego naddatku, prze-tworzenia, funkcjonują już w dyskursie poetologicznym: pisano wszak o *coverach* (u Andrzeja Sosnowskiego czy – w inny sposób – u Darka Foksa), *resamplingu* i *remiksie* (dajmy na to u Adama Wiedemanna).

Sequel jest oczywiście terminem zaczerpniętym z języka kinematografii, głównie hollywoodzkiej. Wspomnijmy tylko niekończące się przygody Kapitana Ameryki (wyrósł na komiksowym podglebiu), kolejne części *Szklanej pułapki* z Bruce'em Willisem (klasyczny przykład poczucia humoru polskiej szkoły tłumaczenia tytułów), rozpaczliwe reanimacje jednorazowego konceptu filmu *Matrix* itd., itd. Ich wyniki kasowe przekonują, że cechą dobrze skrojonej pod publiczność sztuki jest przewidywalność i powtarzalność. Dla kinowych sceptyków filmowy *sequel* to odgrzewany kotlet sporządzony na dodatek z tego samego mięsa, z którego danie jedliśmy parę lat temu.

Mackiewicz odwołuje się jednak nie do wątpliwej aksjologii rzeczony kategorii, lecz strukturalnej mechaniki *sequelu* zasadzającej się na wariantywnym powtórzeniu. Co więcej, przemodelowuje i rozszerza granice pojęcia,

rozpatrując je w czterech, wzajemnie komplementarnych, zakresach. Po pierwsze, „[s]equelu w jego najbardziej gruntownej postaci należy się doszukiwać w pracy poety u podstaw języka. Narzędziem modernizującym okazuje się wiersz. Jest on zarazem instrumentem poznawczym” (S, 7). Po drugie, *sequel* jest figurą autorepetycji. Dla twórczości Senddeckiego oznacza to krytyczną obróbkę „idei, tematów, autorów i wierszy szczególnie mocno niegdyś wpływających na jego wczesną twórczość” (S, 7). Po trzecie, *sequel* oznacza rekontekstualizację tego, co minione. W wypadku autora *Błamu* chodzi o awangardowe i neoawangardowe tradycje XX wieku. Wreszcie po czwarte, *sequel* nie jest nigdy powtórzeniem jeden do jeden. Wiąże się ze zmianą i wynikającą z niej kategorią gry – w ten sposób Senddecki podejmuje dialog z dziełami mocno osadzonymi w tradycji lekturowej.

Czterem zakresom semantycznym *sequelu* odpowiadają cztery kolejne rozdziały książki Mackiewicza. Otwierający rozdział *Nie ze słów* (trzej panowie S.) zestawia Senddeckiego z liryką Piotra Sommera i Andrzeja Sosnowskiego. W tym trójkącie nie wszystkie ramiona są równej długości: bliższym okazuje się Sosnowski a to ze względu na stosunek do języka, który jest traktowany „jako medium, puszczone w ruch i kontrolowane, lecz nigdy w pełni przewidywalne” (S, 43). Część druga, podejmująca rozmowę ze źródłami poetyckimi jest umiejscowieniem dorobku w kontekście dokonań poetów nowofalowych (choć nie rozpatrywanych jako grupa literacka, a jako oddzielne praktyki literackie). Z ich lekcji najważniejsze okazują się nieufność i konstruktywistyczne podejście do wiersza. To bodaj najbardziej jednoznaczne i zarazem silnie uzasadnione przyporządkowanie omawianej liryki do nurtu konstruktywistycznego. Rozdział trzeci to Senddecki a twórcy amerykańscy (przede wszystkim James Schuyler). Domknięciem rozważań „sequelowych” jest analiza intertekstualnych związków z późnymi wierszami

Jarosława Iwaszkiewicza i utworami polskich romantyków. W nim to dokonana zostaje próba „pokazania sequelu jako przejęcia” (S, 148), a zatem – mówiąc trochę retoryką rewizyjnych tropów Harolda Blooma – takiego skorzystania z cudzego głosu, dzięki któremu staje się on głosem własnym. Końcowe zdania mówią również o tym, że jest to obrona przed zarzutem o hermetyczność.

Jaki obraz autora 22 wylania się z tego zestawienia? Mackiewicz posługuje się w pewnym momencie metaforą palimpsestowego miasta, którą warto w całości zacytować, jako że jest rzadkiej urody: „Plac Iwaszkiewicza w centrum, nadrzeczna dzielnica Nowej Fali, kręta ulica Marcińska (inaczej zwana ulicą Trzech Marcinów), Stare Miasto z ulicą Słowackiego i Zaułkiem Mickiewicza, odwiedzany przez przybyszów deptak Franka O’Hary, Willa Karpińskiego, muszla koncertowa na Błoniach Sosnowskiego, budynek kręgielni OuLiPo, campus Szkoły Języków Obcych im. Jamesa Shuylera, Iglica Foksa” (S, 81). Urbanistyczny układ jest doprawdy zawity. Niektóre jego fragmenty zostały opisane⁵, lecz do swobodnego przemieszczania się z jednego zakątka do drugiego potrzeba sporej biegłości. Mackiewicz robi to bardzo sprawnie, nierzadko z budzącym zazdrość wykładowym rozgadaniem odnośnie do tajników polskiej poezji współczesnej, buduje bogate konteksty literackie, które w końcowym rozrachunku służą jednemu – cierpliwej lekturze wiersza. Rozrysowanie mapy może być wartością samą w sobie, jednak w przypadku poezji takie siatki katalogowe zawsze niosą ze sobą dozę arbitralności. Sprawdzianem jest pytanie o tekst, co dla autora *Sequelu* oznacza również pytanie o hermeneutycznie rozumianą kategorię sensu. Mackiewicz jest najciekawszy, gdy dokonuje punktowych prześwietleń nawet najbar-

dziej zagadkowych wierszy (np. silnie eliptycznego utworu [Ce]; S, 136-138).

Niejako wbrew ogólnej ramie książki najbardziej intrygujący jest zamykający zamiast podsumowania rozdział końcowy, w którym kategoria sequelu nie gra już pierwszoplanowej partii. Część ta nosi tytuł „*Aż zrobią się całkiem ciemne, juczne*”. *Wokół metafory Marcina Senddeckiego* i poświęcona jest mniej relacyjnej lekturze, kieruje się ku samej technice poetyckiej. Mackiewicz zadaje bardzo ważne pytanie o to, czy „bezkompromisowość w przeciążaniu wyrazów [...], nieustanne zrywanie kontaktu z czytelnikiem zawsze i wszędzie wychodzą wierszom Senddeckiego na zdrowie?” (S, 149). Gdyby każdorazowa lektura wiersza oznaczała wymóg bezdennych kompetencji eksperckich, prowadziłaby przecież do impasu komunikacyjnego. Autor twierdzi, że istnieje jednak mniej lub bardziej uniwersalny klucz, powszechna, niezmienna historycznie zasada kompozycji. „Zasadę tę można by nazwać *redukcijną asocjacyjnością*. Polega ona [...] na zestawianiu (skojarzeniu) co najmniej dwóch różnych, obcych sobie porządków wyobraźniowych” (S, 149). I tak: w wierszu *Niedziela* spotykają się malarstwo i erotyka; w utworze [Czerw] – sadownictwo i medycyna; tekst [Kre] zderza ze sobą porządek funeralny i merkantylny; [Trap] – prac portowych i rytuałów.

Owo inne podejście do poezji Senddeckiego, bardziej immanentne, wyciągające kategorie bezpośrednio z wiersza, zapowiada też możliwość odmiennej lektury. Mackiewicz wykorzystuje swoje filologiczne wyczulenie do zbudowania poetologicznej narracji nie w perspektywie tradycji literackiej, lecz praktyki czytelniczej (dla ułatwienia przyjmuję na chwilę, że w ogóle dadzą się one rozdzielić). Tak jakby zakończenie miało powiedzieć, że nic jeszcze nie jest pewne, że do tej pory toczony był meandryczny przymiarki, że można podjąć z tego punktu kolejną opowieść o autorze *Trapu*. Przyznam,

⁵ Por. np.: A. Świeściak, *Senddecki i awangarda*, [w:] *Świat na językach*, red. P. Śliwiński, Poznań 2015, s. 63-74.

że z chęcią przeczytałbym następną książkę o Sendeckim, która rozpoczynałaby się od strategii obranej dopiero na ostatnich stronach omawianej publikacji.

* * *

Jako umowny punkt wyjścia przyjąłem problemy, w jakie popada wiersz Sendeckiego w relacjach ze światem. Mackiewicz ich w żaden sposób nie ignoruje. Jednakowoż posługując się dość tradycyjnie rozumianym pojęciem „mimetyczności” utworu literackiego, nie doprowadza ani do skomplikowania tej kategorii, ani (na modłę Heglowską) do jej zniesienia. Uważne przyjrzenie się eksplikacjom wiersza prowadzi wręcz czasem do popadających w wewnętrzne konflikty trudności. Autor, analizując różnice w zastosowaniu metaforyki optyczno-solarnej pomiędzy pierwodrukiem wiersza *Niedziela*, a jego wersją z wydania zbiorowego, stwierdza: „wiersz stał się bardziej mimetyczny, choć zwięźlej i mniej szczegółowo opowiedziany” (S, 112). W innym miejscu zastanawia się natomiast nad konsekwencjami obecnego w utworze intertekstu do O’Hary i konstatuje: „Efekt językowy *Niedzieli* jest oczywiście nielogiczny i niemimetyczny: nikt nie wyobraża sobie organu [serca – K.H.] spoczywającego przed patrzącym nań właścicielem. Taka operacja możliwa jest jedynie w języku” (S, 150). W rezultacie lekturą wiersza *Niedziela* targają dwie siły ustawione podług tej samej osi: język – świat. Być może sproblematyzowanie tej (fundamentalnej dla sztuki późnej nowoczesności) opozycji pozwoliłoby na łatwiejsze zrozumienie podejmowanych decyzji interpretacyjnych.

Kategoria „mimetyczności” jest zarazem papierkiem lakmusowym, który wskazuje na pewien (kuszący?) konserwatyzm stanowiska przedstawianego przez Mackiewicza. Mówiąc wprost, w *Sequelu* mamy do czynienia z tradycyjnie postrzeganymi profesją i powinnością filologa. Na płaszczyźnie stylistyki objawia się to – używam tutaj synekdochicznego skrótu – wy-

rażnym upodobaniem do archaizującego i podbijającego rejestr spójnika „atoli”⁶. Rzecz jednak nie w tym, aby łąpać za słówka, a o sygnowaną nimi *sui generis* programową staromodność, której jednocześnie nie należy rozumieć jako nieaktualność, a która w fazie analizy wiersza objawia się mocnym zaufaniem w wyjaśniającą siłę klasycznych narzędzi literaturoznawczych, zwłaszcza analiz struktur rytmicznych⁷. Ta wiara w pierwszej chwili może rodzić wrażenie obniżonej czujności na przemiany nauki o literaturze ostatnich dekad, ostatecznie jednak składa się na wyraźną postawę badawczą, której fundamentem jest – cichym sprzymierzeńcem mógłby tu być Stanley Fish, utyskujący na rozmywające się granice dyscyplin – wyraźne dążenie do profesjonalizacji dyskursu.

⁶ Tylko trzy dość losowo dobrane przykłady z początkowych partii książki: „Atoli Sendeki nieszczególnie zainteresowany jest językiem jako abstrakcyjnym systemem, samonapędzającą się maszyną” (S, 29); „Można atoli sądzić, że [...] zastąpienie muzyki z *Techno* [Sosnowskiego] ciszą w *Tangu* [Sendeckiego] [przesądza] o oryginalności i ciężarze różnicy między wierszami” (S, 39-40); „Atoli wbrew uproszczeniom i uroszczeniom recepcji zasadniczej części dorobku Nowych Roczników nie ogranicza się on rzecz jasna do poetyckiej publicystyki i twórczości obywatelsko-konsolacyjnej” (S, 56).

⁷ Dla przykładu, w analizie wiersza [*Proszę*] istotne okazuje się, że „to dokładna tetrapodia jambiczna hiperkataktyczna, z kilkoma inicjalnymi stopami zastępczymi, w języku polskim naturalnymi dla toku jambicznego” (S, 68). Trzeba zaznaczyć, że analizy te nie są jedynie filologicznym sportem i znajdują odzwierciedlenie w interpretacji tekstów. Pomimo tego, niektóre z nich oneśmielają szczegółowością – o wierszu Iwaszkiewicza *Ostatnia piosenka wędrownego czeladnika* Mackiewicz pisze: „Cały utwór zwraca na siebie uwagę długością wersów – mają one rozpiętość od piętnastu do siedemnastu sylab. [...] Pierwsza strofa, tetrastych o regularnych krzyżowych rymach w klauzulach, częściowo zresztą gramatycznych, złożona jest, bez wyjątku, z wersów szesnastosylabowych, z regularną średniówką po ósmej sylabie. [...] W pierwszej strofie występują dwa rodzaje stóp – nie licząc jednego zastępczego trocheju na początku członu pośredniówkowego (klauzulowego) we wspomnianym trzecim wersie – są to jamby i anapesty. Można więc mówić o typowym dla polskiego wiersza logaedzie (jamb plus anapest). Jeżeli typowość tego logaedu nie jest zupełna, to tylko dlatego, że w wierszach logaedycznych, złożonych właśnie z tych stóp, jamby najczęściej oddzielone bywają od anapestów średniówką”. To tylko próbka dłuższego wywodu odnośnie do pierwszej strofy. Pełna analiza rytmiczna zajmuje ponad dwie strony (S, 140-142).

Autor przyjmuje zresztą bardzo wyraźne stanowisko poznawcze przy okazji stwierdzenia, że ten, kto nie rozpozna Barańczakowskiego hipotekstu jednego z wierszy Sendeckiego, ten utworu „nie zrozumie [...] należycie” (S, 79). Kryjąc się za podwójną gardą (w przypisie, poprzez cytaty) komentuje: „Wiem, że zdradzam się w ten sposób z beznadziejnym metodologicznym zacofaniem, ale raz kozie śmierć” (S, 79, przyp. 110). Wydaje się, że Mackiewicz, choć nigdzie tego nie deklaruje wprost, uznaje, że rozwiązaniem na detronizację roli literatury (a wewnątrz niej samej i poezji) nie jest wpisywanie medium literackiego w szersze procesy kulturowe (jak to robi na przykład w swoich książkach o współczesnej poezji polskiej Anna Kałuża), ale – przeciwnie – wzmocnienie jej autonomii.

Trochę na przekór tej propozycji, drogą pewnego rozszerzenia metodologicznego, rodzi się pokusa, aby spytać o funkcjonowanie tytułowej metafory w szerszym kontekście. Mackiewicz traktuje sequel jako autorski, samoistny, poetologiczny koncept. Tymczasem wydaje się, że naświetlenie liryki Sendeckiego jako kliszy, na której utrwała się stan kultury, mogłoby dać szansę, aby rozegrać sequel jako wielofunkcyjne narzędzie opisu współczesnej sztuki. Również w 2015 roku pojawiły się *Widmontologie* Andrzeja Marca, pośrednio oferujące propozycję takiego rozwinięcia. Jeżeli sequel w potocznym rozumieniu to przede wszystkim filmowa kontynuacja, od-tworzenie znanego, jego działanie polega na suplementacji tego, co minionie. „Współczesną [...] kulturę można by nazwać rzeczywistością ciągu dalszego”⁸, przekonuje Marzec, powołując się na Derridańską wykładnię widma. Kultura, która nie może rozstać się z własną przeszłością, nieustannie do niej powraca, ale nie jako przywołanie w pełnej obecności, lecz właśnie niemożliwe do dokończenia nawiedzenie, powidok wcześniejszej manifestacji. W ten sposób

Marzec czyta zamiłowanie do stylów retro i vintage, ale tak samo interpretuje kategorię sequelu. Anachroniczne widma zjawiające się w kulturze współczesnej objawiają się „między innymi w cytatach, reinterpretacjach [...], takich zjawiskach, jak: *sampling*, remiks, technika *cut&paste*, *cover*, *mashup* w muzyce oraz *found footage*, *remake*, *sequel* w filmie”⁹. Widmowy potencjał sequelu tym bardziej prosi się o wykorzystanie, że książkę Mackiewicza otwiera cudowne zdanie autorstwa Kazimierza Wyki (z 1946 roku!): „Tamto, co poniechane i minionie – powraca”¹⁰, które mogłoby być cytatem z Derridy. A może odwrotnie? Może to w słowach Derridy z roku 1993, że istotna jest „[k]westia powtórzenia: widmo jest zawsze tym, co powraca”¹¹, anachronicznie porbrzmiewa głos Wyki?

Powyższych słów nie należy czytać jako dopominanie się o perspektywę metodologiczną, która nie jest zgodna z prezentowaną w książce o Sendeckim wrażliwością lekturową. Pozostaje niemniej pytanie, czy gdyby ująć sequel w przestronniejszej ramie (nie poprzez rozdęcie terminu aż do utraty operacyjności, lecz wpisanie go w kadry szerszego dyskursu), liryka jednego z ciekawszych i odważniejszych, jak wynika z monografii Mackiewicza, współczesnych polskich poetów, nie przemawiałaby – jako głos o współczesnym stanie kultury – w dobitniejszy sposób?

⁹ Tamże; kursywy za oryg.

¹⁰ Cyt. za: S, 5 (K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, [w:] tegoż, *Wśród poetów*, wybór M. Wyka, wstęp M. Stala, Kraków 2000, s. 16).

¹¹ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przeł. T. Załuski, Warszawa 2016, s. 32.

⁸ A. Marzec, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 251.

SŁOWA KLUCZOWE:

współczesna liryka polska

suplement

Marcin Senddecki

WIDMONTOLOGIA

ABSTRAKT:

Artykuł jest krytycznym komentarzem do książki Pawła Mackiewicza *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego* (2015). Autor dostrzega pionierską rolę pierwszej monografii na temat poety w usytuowaniu twórcy w tradycji literackiej (zarówno polskiej, jak i światowej), jednocześnie dostrzega pewne ograniczenia wynikające z przyjętej strategii lekturowej. Podkreślone zostaje „konserwatywne” stanowisko wobec zadań filologii prezentowane przez Mackiewicza. Tekst zadaje pytanie o możliwość rozszerzenia tytułowej kategorii „sequelu” (np. w kontekście dekonstrukcyjnej *l’hantologie*) tak, aby stała się narzędziem opisu kultury.

NOTA O AUTORZE:

Krzysztof Hoffmann – krytyk, tłumacz, adiunkt Instytutu Filologii Polskiej UAM. Opublikował: *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2012); przetłumaczył: J. Baggini, *Ateizm. Bardzo krótkie wprowadzenie* (razem z W. Szwebs, 2013); J. Hillis Miller, *O literaturze* (2014); współredagował *Umaszynowienie* (2009) i *Wiersze dla Piotra* (2012). W 2014 Fulbright Visiting Professor na University of Michigan. Sekretarz w „Przestrzeniach Teorii”, redaktor w „Czasie Kultury”. |