

DARIUSZ PAWELEC

---

## Balkany a sprawa polska. *Mitrovica* Radosława Kobierskiego

Dlaczego wybrałem do zaprezentowania wiersz Radosława Kobierskiego?<sup>1</sup>

Bo to – w moim przekonaniu – jeden z najciekawszych i najbardziej niedocenionych zarazem poetów swojej generacji (nawet uwzględniając nominacje do Nagrody Gdynia za *Lacrimosę*). Może dlatego też wziął się ostatnimi czasy za powieść, i w tym zakresie staje się autorem bardziej rozpoznawalnym, częściej komentowanym, lepiej obecnym.

Dlaczego akurat wiersz *Mitrovica*? Zapewne wcale nie charakterystyczny dla tego poety, nie nazbyt typowy, niedemonstrujący najbardziej znamienych cech poetyckiego dyskursu Kobierskiego, niedający też pewnie wglądu jak tekst-soczewka w całość jego dokonania?

Najpewniej dlatego, że jest to wiersz, który mnie – jako czytelnika – nakłuwa, zostawia swój odcisk, niedający się zatrzeć, zamazać ślad, nawet na tle docenianego przeze mnie całego dorobku poetyckiego Kobierskiego, nawet na tle wielu znakomitych wierszy z tomu, z którego pochodzi, czyli *We dwójkę płyną umarli* (2002). Sięgając do klasycznego już słownika Rolanda Barthesa, można powiedzieć o tym wierszu, że stanowi niewątpliwe „*punctum*”, „użądlenie”, którego poszukiwał Barthes w jednorodnej przestrzeni fotografii. A ja szukam tego użądlenia w „jednorodnej przestrzeni” słowa poetyckiego, „przełądanej szybko”, takiej, którą „przebiega się wzrokiem”, to przyspieszając, to zwalniając. Szukam wierszy, które stanowią na tle tej przestrzeni przyciągający szczegół i w których pojawia się taki „przeszywiający”, „nakluwający” szczegół, w których pojawia się, mówiąc za

---

<sup>1</sup> Wiersz Radosława Kobierskiego *Mitrovica* zamieszczony został na końcu artykułu.

Barthesem, ów „dodatek zarazem nieuchronny i darowany”<sup>2</sup>. Używając innego języka krytycznego, mogę powiedzieć, że wybieram wiersz Kobierskiego, bo dostrzegam jego wyjątkowość albo „jednostkowość”, i chciałbym coś o niej powiedzieć.

„Jednostkowość” dzieła rozumiem tu – za Derekiem Attridge – jako powstający ze struktury dzieła „*zbiór aktywnych relacji*, wprowadzonych do gry w trakcie czytania, które nigdy nie zastygają w niezmienną konfigurację”. „Mogę dać niedoskonałe świadectwo jednostkowości wiersza – jego jednostkowości dla mnie – opisując to, co się dzieje, gdy czytam go”<sup>3</sup> teraz, w trakcie tego seminarium.

Wszystkie potencjalne znaczenia są częścią specyfiki wiersza i pojawiają się w każdym opisie jego wyjątkowości; jego jednostkowość tkwi w *aktywacji* tych rozwijających się znaczeń, w doświadczeniu – różnym od doświadczenia wywołanego przez każde inne dzieło literackie, które czytam – [doświadczeniu] zwiększającej się semantycznej głębi i bogactwa<sup>4</sup>.

Dzieje się to w trakcie procesu, w którym każdy szczegół językowej osobliwości i złożoności wiersza konfrontuję z zawartością mojego idiokulturowego archiwum.

Tytuł wiersza jest oczywiście częścią jego jednostkowości. Ustawia charakter doświadczenia czytelnika, inicjuje proces rozwijania znaczeń. W tym wypadku jest to jedno słowo: *Mitrovica*. Słowo obce, inne. Domagające się oswojenia. Musimy w geście wyboru przez poetę tego, a nie innego słowa w jego „zamiarze estetycznym” odnaleźć zamiar i skutek semantyczny. Trzeba wpierym zapytać o pochodzenie słowa, a następnie zapytać o to, jakie „stosunki znaczeniowe” ustalają się pomiędzy słowem tytułowym a resztą tekstu.

*Mitrovica* jako nazwa własna przywołuje dla mnie przede wszystkim geografię Bałkanów, ewokuje wakacyjne ciepło, turystyczną bez troskę, swobodę podróży, bałkańskie krajobrazy, zapachy, smaki, muzykę, także tę kojarzącą nam się powszechnie z rytmemi Bregovicia, także z groteskową scenarią filmów Kusturicy. Obok ścieżki skojarzeń, która prowadzi w stronę obcości przyjaznej, rozwija się jednak nieuchronnie i druga, niepokojąca. *Mitrovica* jest na niej obecna wraz z innymi słowami, nazwami geograficznymi, nazwiskami, dźwięczącymi chyba dla

<sup>2</sup> R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 47 i 73.

<sup>3</sup> D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 101.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 102.

nas wszystkich podobnie: Srebrenica, Tuzla, Gorazde, Prisztina, Prizren, Brczko, Bihać, Mostar, Sarajewo. Albo obok tej serii jest inna: Miloszevic, Mladić, Tudžman, Izedbegović, Karadžić, Hadzić, Milutinović. Ci z nas, którzy przeżyli świadomie lata dziewięćdziesiąte, w większości będą kojarzyć te obce dźwięki z bałkańskimi konfliktami, ale też zapewne większość z nas nie będzie w stanie przypisać im jakiegoś konkretnego sensu, zidentyfikować stosownego kontekstu poznawczego. W gruncie rzeczy to łańcuch znaczących, o działaniu przypominającym „ruchliwą armię” tropów Friedricha Nietzschego. Nazwy te są zatem „złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły i utraciły zmysłową siłę wyrazu”<sup>5</sup>. Na dowód tego stanu rzeczy można przytoczyć fragment wiersza innego poety, Jacka Podsiadły:

Kiedy słyszę „Sarajewo”, zamiast gwałconych dzieci i torturowanych kobiet  
widzę zająca czy lisa, jak z oszukańczą miną leci na nartach w nieznane  
zapowiadając transmisję z zimowych igrzysk sportowych<sup>6</sup>.

W wierszu Kobierskiego słowo *Mitrovica* odzyskuje niewątpliwie siłę wyrazu, nabiera sensu. Użycie tego słowa prowadzi nas do miejsca i do związanej z nim daty. Miasto Mitrovica uznawane jest w końcu dotąd za symbol podziału Kosowa. Po jednej stronie rzeki Ibar Serbowie, po drugiej – Albańczycy. Pomieędzy nimi *Most nienawiści*, jak głosił tytuł artykułu prasowego<sup>7</sup>. „Wieczna niepewność, ustawiczne Między”<sup>8</sup>, można zacytować w tym miejscu fragment wiersza Juliana Przybosia *Mostar*, wiersza układanego ćwierć wieku przed wybuchem konfliktu, na innym moście-symbolu bałkańskiej tragedii i podziałów. „Więc To Co Ślepe a Całe zwycięża klęskami? / Świat się zaczyna, nie spełnia?”<sup>9</sup>, pytała muzułmańska dziewczyna w upozorowanym przez Przybosia dialogu.

Jeszcze w roku 2000 przedstawiciel ONZ Richard Holbrooke mówił, że Mitrovica „to najbardziej niebezpieczne miejsce w dzisiejszej Europie”<sup>10</sup>. Bałkańska geografia znaczy w tym kontekście szlak czystek etnicznych, nienawiści, wysiedleń, ludobójstwa, masowych grobów.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: idem, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 189.

<sup>6</sup> J. Podsiadło, *W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza „Sarajewo” a także w obronie własnej*, „Nowy Nurt” 1994, nr 10.

<sup>7</sup> „Wprost” 2004, nr 13.

<sup>8</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 331.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 331.

<sup>10</sup> A. Purvis, *A bridge too far in Kosowo*, „Time Europe” 3 VI 2000.

Do takich też skojarzeń ma nas prowadzić w wierszu Kobierskiego użycie nazwy *Mitrovica*. Podkreśla ona ujawniający się od początku publicystyczny charakter tekstu. „Głód”, „wagony na bocznicach”, „magazyny dymu”, „żelastwo w lasach” – to elementy tworzące przekaz dokumentalny, należące do głosu świadka albo korespondenta wojennego. Wzmacnia je forma ekspresji, potoczność, zapis języka mówionego – brak płynnej narracji, ślady dialogu – w zwrotach do drugiej osoby, fragmentaryczność – odczuwana np. wskutek częstego użycia wielokropka, wielogłosowość – nie mamy pewności, ile osób tu mówi. Kolejne, niepowiązane ze sobą bezpośrednio sekwencje tekstu mogą należeć przecież do różnych głosów. Mają robić wrażenie tego, co podsłuchane „na gorąco”. Przypominają wypowiedzi bohaterów reportażu. Wiersz Kobierskiego wchodzi tu w bardzo bliską relację z dyskursem gazetowym na temat wojny bałkańskiej i jej skutków. Dzieje się trochę tak, jakby do wiersza trafiały wręcz wycinki z gazet

Ostatnie dwa wersy mogą stanowić przykład takiego wyrażonego medialnego transferu społecznego przekazu do wiersza:

z ubraniem, wszystkimi rzeczami ostatecznymi...  
czy te zęby mogły należeć do męża pani...?

W reportażu z 2000 roku, opisującym prace polskiej antropolog przy grobach masowych w Bośni, przeczytamy: „Kiedy ktoś rozpoznał ubranie – doktor Ewa pokazywała mu zęby, potem cały szkielet (jeśli cały był)”. Jedna z bohaterek tego reportażu „starannie ułożyła nogawki ciemnych spodni, poprawiła rękawy jasnej koszuli [...]”. To Edwin – powiedziała. – Mój syn. I płeć się zgadza, i wiek, i wzrost, i zęby”. Są jeszcze w reportażowym spisie „wszystkie rzeczy ostateczne”: „Razem z kośćmi – ubrania, zapalniczki, portfele, mydelniczki, szczoteczki, grzebienie, zdjęcia z imienin u cioci, gumka recepturka, obrączki, fotografie dzieci, latarki, kluczyki samochodowe, łyżeczki, okulary itd.”<sup>11</sup>.

Materiały z gazet, elementy dyskursu społecznego stają się u Kobierskiego własnością estetyczną. Ale nie do końca dzieje się to tylko w myśl prostej zasady *ready made*, rzeczy znalezionych. Jednostkowość omawianego wiersza bierze się z napięcia, jakie rodzi się w nim pomiędzy publicystyczną narracją, reportażowym cytatem, konkretną nazwą geograficzną a tym, co metaforyczne i symboliczne. Obserwujemy, jak potoczne i dziennikar-

<sup>11</sup> W. Tochman, *Pierwsze wieko, drugie*, „Wysokie Obcasy” nr 50, dodatek do „Gazety Wyborczej” 16 XII 2000.

skie *cliché* przegląda się w *cliché* kulturowym. Działanie poety polega na ujawnieniu energii estetycznej w tym, co społeczne. W efekcie przekroczone zostaje doraźność komunikatu i jego przesłania. Otwierają się znaczenia słów przekraczające oczywiste referencje.

Ważną funkcję pełni tu otwierający jedną z sekwencji wiersza zwrot „wyobraź sobie”. W świecie wiersza stanowi element konwersacji, sygnalizuje obecność rozmówcy, o którym niewiele możemy powiedzieć: może tyle, że wydaje się być kimś spoza miejsca dotkniętego wojną, kimś, komu opowiada się historię, aby przekazał ją dalej, żeby zrozumiał; może to być dziennikarz, wolontariusz, przedstawiciel misji humanitarnej, turysta... Zwrot „wyobraź sobie” nabiera jednak sugestywności znacznie przekraczającej jego potoczny i konwersacyjny sens. W gruncie rzeczy w codziennym komunikowaniu to zwrot wytarty, zapowiadający pozornie niezwykle nowiny, zazwyczaj błahe, spełnia zatem przede wszystkim funkcję fatyczną, funkcję podtrzymywania rozmowy. W wierszu Kobierskiego zwrot ten przywołuje swój negatywny kontekst. Zapowiada próbę mówienia o tym, co jest nie do wyobrażenia, o tym, co – zgodnie z innym frazeologizmem – ‘przechodzi wszelkie ludzkie wyobrażenie’. W gruncie rzeczy taka opowieść, w obrębie racjonalnego dyskursu, nie może się udać, to jest nie do opowiedzenia. Zatem „wyobraź sobie” otwiera nas na kolejny sens, uruchamia aspekt kreacyjny, wciąga do świata poetyckiego nałożonego na świat aktualny, buduj porządek „naddany”. Doświadczenie lektury rozgrywa się odtąd w przemiennym rytmie otwierania się i zamykania referencji przedmiotowej.

„[...] wyobraź sobie,  
spichrze pełne burz, piwnice, magazyny dymu,  
to całe żelastwo w lasach [...]

Próba opisanego miejsc rozlokowania zapasów broni zmienia się w opis metaforyczny o wyraźnym potencjale katastroficznym, ukazującym rzeczywistość na granicy eksplozji, świat przed „wielkim wybuchem”.

Kolejne ważne miejsce w tekście, może nawet centralne, zajmuje zwrot „nie byłoby nas tutaj”. Wskaźniki deiktyczne („nas”, „tutaj”) w oczywisty sposób wiążemy najpierw z miejscem i datą, z Mitrovićą. W świecie wiersza ta referencja zostaje jednak zawieszona, odrywa się od otoczenia, zdobywając w ramach utworu nowe odniesienia będące tylko jakimś ekwiwalentem tej pierwotnej referencji, ustanowionym już przez samo

dzieło<sup>12</sup>. Aktualność, zdarzeniowy charakter „tu i teraz” zapisywanego w wierszu mówienia uzyskuje status pozaczasowego „tutaj”, przekraczającego wyjściowe uwikłanie w przepływ zdarzeń. Zwrot „nie byłoby nas tutaj” wyznacza w wierszu punkt graniczny, miejsce przecięcia czasów. Do tego miejsca, głównie przez dwukrotne użycie spójnika „gdyby”, obecna jest głównie przeszłość, wyrażona zostaje przyczyna, nazwane są okoliczności poprzedzające i warunkujące zdarzenie terazniejsze:

[...] nie byłoby nas tutaj,  
przy tych wielkich kopertach z chłodni,

– od następnego wersu, przez całą kolejną sekwencję, w świecie wiersza rządzi już niepodzielnie czas przyszły:

które obudzi się, kiedy zadzwoni pieczęć,  
obcinając wszystkim nagim holofernesom głowy,  
a my będziemy stały przed którymś tam aniołem  
z rzędu i pluły mu w twarz, niech pokaże  
nam teraz śmierć, której byśmy nie znały...

Wizja zdarzeń przyszłych najbardziej nasycona jest symboliką, wydaje się najdalsza od reportażowej konwencji, od zaczepienia w rzeczywistości. To wizja oparta po części na symbolice apokaliptycznej. Należy do niej „pieczęć”, która przywołuje apokaliptyczne zdejmowanie siedmiu pieczęci, bezpośrednio poprzedzające zagładę. U Kobierskiego to symbol skontaminowany – „kiedy zadzwoni pieczęć”. W *Apokalipsie* kolejne plagi zapowiada, jak pamiętamy, siedem trąb anielskich, rozbrzmiewających po zdjęciu pieczęci. Dodatkowo wizja budzącego się w lasach żelastwa przywołuje sens potocznego zwrotu o „budzeniu bestii”, który otwiera tu miejsce dla bestii apokaliptycznej, domyślnego symbolicznego substytutu „żelastwa w lasach”. W kręgu tej symboliki mieści się także anioł zagłady. W wierszu, mocą frazeologii, pozbawiony jest wyjątkowości i zwielokrotniony, „któryś tam z rzędu”:

a my będziemy stały przed którymś tam aniołem  
z rzędu i pluły mu w twarz, niech pokaże  
nam teraz śmierć, której byśmy nie znały...

Anioły Kobierskiego mogą się nam także kojarzyć z „bezwzględnyimi aniołami stróżami” z *U wrót doliny* Zbigniewa Her-

<sup>12</sup> Zob. P. Ricouer, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, Warszawa 1989, s. 240.

berta. Ich rolą byłaby zatem przerysowana sarkastycznie rola „mystycznego przewodnika” wskazującego drogę do zbawienia<sup>13</sup>. Ironia obejmuje rolę anioła w chwili śmierci człowieka. Jak pisze rumuński angelolog Andrei Pleșu: „cała jego [anioła] praca ma na względzie właściwy przebieg odejścia”, „anioł kieruje naszym zejściem z tego świata”, „anioł towarzyszy nam w roli pocieszyciela przy przejściu przez wrota śmierci”. „Anioł jest jednocześnie lustrem i oknem”, człowiek, w myśl takiego przekonania, umiera z twarzą zwróconą w stronę anioła<sup>14</sup>. Wyobrażenie to ulega w wierszu Kobierskiego radykalnemu sprofanowaniu w obrazie pogardy: „będziemy stały przed którymś tam aniołem z rzędu i pluły mu w twarz”, jego pierwotny sens podlega dalej zaprzeczeniu w akcie desperackiej prowokacji: „niech pokaże nam teraz śmierć, której byśmy nie znały”.

W „teraz” i „tutaj” wiersza Kobierskiego słyszymy wyłącznie głosy kobiet: „będziemy stały”, „które byśmy nie znały”. Wcześniej pojawiają się „odwieczne skamlania o kawałek mężczyzny”. Świat wiersza w jego czasie terażniejszym jest światem bez mężczyzn. Ci należą wyłącznie do przestrzeni zmytizowanej, wszyscy bez wyjątku multiplikowani są pod postacią Holofernesa. Trzeba zwrócić uwagę na to, że jest tu wielu „holofernesów” i nie ma żadnej Judyty. Głowy nagich ciemżycieli zostają obcięte wskutek samego uruchomienia się apokaliptycznej maszyny. Judyta zostaje wyłączona ze zbrodni, która nie może jej przynieść chwały, wybawienia, nie ma szans na uświęcenie. Kobierski, odwracając mityczne znaki, ustawia kobiety poza podejrzeniem, zdejmując z nich odium możliwej nienawiści należnej katom, nie znajduje dla Judyty miejsca w opisywanym świecie.

W ostatnich dwóch wersach koło wierszowego czasu się domyka. W zapisach wyrwanych z jakiejś domniemanej całości, we fragmentach rozsypanego dialogu wracamy do miejsca i jakiejś związanej z nim daty, do „tutaj”. Już wiemy też, że zastosowany uprzednio czas przyszły okazał się względny, pozwolił bowiem opowiedzieć także o przeszłości, o tym, co było nie do wyobrażenia.

W wierszu Kobierskiego zmagają się ze sobą różne sfery dyskursywne, jesteśmy świadkami trudnych negocjacji między tym, co społeczno-historyczne, a procesem symbolizacji tegoż, zamiany treści społecznych na wartości estetyczne. Konflikty bałkańskie z lat dziewięćdziesiątych nie były dla pokolenia au-

<sup>13</sup> A. Pleșu, *O aniołach*, przeł. T. Klimkowski, Kraków 2010, s. 63. To jedna z czterech podstawowych funkcji anioła – obok nauczyciela, obrońcy i doradcy.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 93.



tora wiersza historią, a w jakiejś mierze stały się nawet medialnym przeżyciem pokoleniowym. Za sprawą mediów bowiem nie były one jakąś bardzo odległą wojną, lecz żywym, codziennym doświadczeniem znaczącą falą konkretnych obrazów i dźwięków, niekończącym serialem, z niektórymi szczególnie wybijającymi się treściami. Należały do nich niewątpliwie obrazy: humanitarnej katastrofy, exodusu ludności, czystek etnicznych, bezprawnych wysiedleń, płądrowania domów, podpażeń, doraźnych egzekucji, tortur, ekshumacji masowych grobów, gwałtów<sup>15</sup>. I na koniec tego wszystkiego wielki finał: akcja powietrzna NATO bombardowania serbskich celów o kryptonimie „Miłosierny Anioł”.

W eseju pt. *Nie ma litości dla Sarajewa* Jean Baudrillard pisał, że dla Bośniaków

cała ta sytuacja wydaje się ostatecznie nierealna, szalona i niepojęta [...]. To piekło, piekło jednak, które skutkiem nieustannego medialnego i humanitarnego molestowania zyskuje wymiar nieomal hiperzeczywisty, to ono bowiem jeszcze bardziej niepojętym, czyni postawę, jaką wobec nich przyjął cały świat<sup>16</sup>.

Slavoj Žižek w tekście zatytułowanym *Poezja czystek etnicznych* zwracał z kolei uwagę na fenomen fascynacji ofiarami bośniackiej wojny, „wyraźnie dostrzegalnej w postawie Zachodu wobec przerażających obrazów okaleczonych ciał, rannych i płaczących dzieci itd.: ludzie na Zachodzie byli przerażeni tym widokiem, ale zarazem »nie mogli oderwać od niego oczu«”<sup>17</sup>. Znamienną ilustracją takiego stanu rzeczy może być motto do wiersza Darka Foksa *Sarajewo w ogniu*: „Zakochałeś się w tej wojnie czy co?”<sup>18</sup>.

Medialne doświadczenie bałkańskiej wojny zaczyna dość szybko stanowić wyzwanie dla języka poetyckiego. Na antypodach sposobów udzielania odpowiedzi na to wyzwanie ustawić można *Sarajewo* Czesława Miłosza i *W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza „Sarajewo” a także w obronie własnej* Jacka Podsiadły.

<sup>15</sup> Zob. na ten temat np. Ł. Szurmiński, *Mechanizmy propagandy. Wizerunek konfliktu kosowskiego w publicystyce*, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> J. Baudrillard, *Nie ma litości dla Sarajewa*, w: idem, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 158.

<sup>17</sup> S. Žižek, *Poezja czystek etnicznych*, w: idem, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 125.

<sup>18</sup> D. Foks, *Sarajewo w ogniu*, w: *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy*, red. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997, s. 50.



Kiedy Witold Wirpsza pisał o zjawisku „społecznej degeneracji obrazu”, zaznaczał, że „początkiem degeneracji” są złudzenia, które prowadzą do tworzenia obrazu z „zamysłem sentymentalnym, tzn. z serwitutem wzbudzania wzruszeń”. „Zjawisko niedobre”, przeczytamy w *Grze znaczeń*, „polega na wzbudzeniu istniejącego naprawdę u innego źródła, albo i nieistniejącego w ogóle u żadnego źródła: wzruszenia”. Mamy wówczas do czynienia z sytuacją, w której obraz artystyczny „unika, czasem wręcz uniemożliwia wartościowanie estetyczne, zanika bowiem owa bezcelowa celowość (*Zwecklose Zweckmässigkeit*), bez której sztuka jest martwa”<sup>19</sup>. Na tym tle łatwiej zrozumieć ideę paratezy umieszczonej przez Miłosza tuż pod tytułem wiersza *Sarajewo*: „(Niech to nie będzie wiersz, ale przynajmniej mówię, co czuję)”<sup>20</sup>. Tekstem Miłosza włada patos, który Baudrillard, pisząc o Sarajewie, włączyłby zapewne w dominujący wśród intelektualistów przy tej okazji „dyskurs okraszony ekumenicznym patosem”, który „obiera drogę wzajemnego okazywania litości”<sup>21</sup>. „Dlatego mieszkańcy Sarajewa żyją, my zaś jesteśmy martwi”<sup>22</sup>, dodaje francuski myśliciel. Równoległe z nim, w tym samym 1994 roku, podobne przekonanie wyrażone zostało w wierszu Jacka Podsiadły *W odpowiedzi na wiersz Czesława Miłosza „Sarajewo”*:

Jesteśmy trupami. Bo nicość odbija się w naszych oczach,  
jeżeli nie odbija się w nich strach, nienawiść lub ból.

Kobierski w *Mitrovicy* znajduje, jak sądzę, sposób na to, aby nie powielać po prostu językowego obrazu bałkańskiej wojny i nie odtwarzać tylko pospiesznie rzeczywistości „tam, gdzie najbardziej krwawi”<sup>23</sup>. Zdaje się być świadomy tego, że „powielane wzruszenie daje bardziej jeszcze patetyczne perspektywy: powielanych charakterów i usposobień człowieczych: stereotypów postępowania”<sup>24</sup>. Ważną rolę w uwolnieniu poetyckiego dyskursu od stereotypów i klisz, ale nie od związków z rzeczywistością bynajmniej, odgrywa wykorzystanie zasady mitopoetyckiego odwrócenia<sup>25</sup>. W miejsce unicestwionego i nieobecne-

<sup>19</sup> W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mińsk 2008, s. 179.

<sup>20</sup> C. Miłosz, *Sarajewo*, w: idem, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 46.

<sup>21</sup> J. Baudrillard, op.cit., s. 159.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> W. Wirpsza, op.cit., s. 179.

<sup>25</sup> Wykorzystuję sposób rozumienia tego pojęcia zaproponowany przez H.G. Gadamera (*Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach duńskich” Rilkego*, przeł. M. Łukasiewicz, w: idem, *Rozum, słowo, dzieje*, Warszawa 2000, s. 263–283).

go w terażniejszości świata mitycznego wprowadza poeta świat ludzkich doświadczeń i uczuć, jawiący się w wierszu jako świat mityczny. Zasada ta pozwala ukazać zwłaszcza „to, co przekracza sferę ludzkiego czucia”<sup>26</sup>, to, co w innym wypadku musiałoby pozostać nie do opisania. Podobny i równie przekonujący sposób na poetyckie wyrażenie bałkańskiego doświadczenia znajdziemy w wierszu Bohdana Zadury pt. *Antygona z Priştiny*:

[...]

Twoje ciało  
jak ciało Polinejka

Tylko choć myli mi się  
Kreon Charon i Chronos  
chyba nic już nie jest  
możliwe

Skoro Albańczycy  
Nie chcą pochować Albańczyków<sup>27</sup>

Budujący własną „jednostkowość”, czytany przeze mnie wiersz Kobierskiego *Mitrovica* mierzy się głównie z dyskursem medialnym osnutym wokół kryzysu postjugosłowiańskiego, który to dyskurs rozpięty jest pomiędzy językiem sadystycznym a sentymentalizmem. Poeta podejmuje więc ryzyko pójścia drogą, gdzie po jednej stronie widać horyzont symulacji, za którym znika to, co rzeczywiste, a po drugiej stronie zagraża mu osunięcie się w sentymentalność, czułośćkowość. Albo inaczej: z jednej strony jest empatia, z drugiej – strategia opisana przez Baudrillarda komentującego przekazy telewizyjne z Sarajewa, strategia, w której chodzi o

[w]skrzeseenie innego pod postacią nieszczęścia, ofiary, alibi – wskrzeseenie nas samych jako świadomości nieszczęśliwych, czerpiących z tego nekrologicznego zwierciadła równie nędzną tożsamość. Niezliczone znaki nieszczęścia tropimy po to, by dowieść istnienia Boga z pomocą Zła, podobnie jak nędzę innych zgłębiamy po to, by dowieść nie wprost naszego własnego istnienia.

Czy od wiersza Kobierskiego możemy zupełnie oddalić podejrzenie o uprawianie takiej strategii? Na to pytanie chyba nie może być pewnej odpowiedzi. Choć pozostaje na pewno po jego

<sup>26</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>27</sup> B. Zadura, *Antygona z Priştiny*, w: idem, *Wiersze zebrane*. Wrocław 2005, t. 2, s. 284.

lekturze to jedno, czytelne już słowo: *Mitrovica*, „dające się czytać aż do rany”<sup>28</sup>.

Radosław Kobierski

### **Mitrovica**

gdyby nie ten głód, te wagony na bocznicach  
czekające na otwarcie... larwy motyli w sadzy  
posesji, gdyby nie te odwieczne skamlania  
o kawałek mężczyzny... wyobraź sobie,  
spichrze pełne burz, piwnice, magazyny dymu,  
to całe żelastwo w lasach... nie byłoby tutaj,  
przy tych wielkich kopertach z chłodni,  
które obudzi się, kiedy zadzwoni pieczęć,  
obcinając wszystkim nagim holofernesom głowy,  
a my będziemy stały przed którymś tam aniołem  
z rzędu i pluły mu w twarz, niech pokaże  
nam teraz śmierć, której byśmy nie znały...  
z ubraniami, wszystkimi rzeczami ostatecznymi...  
czy te zęby mogły należeć do męża pani...?<sup>29</sup>

DARIUSZ PAWELEC

### **The Balkans and the Polish cause. Radosław Kobierski's "Mitrovica"**

The aim of the interpretation of the poem *Mitrovica* written by Radosław Kobierski is a quest for the "peculiarity" and "singularity" of the literature" as it is viewed by Derek Attridge. The way the eponymous word sounds leads to a formulation of the question on what "semantic relations" are established between the title word and the remaining text. The journalistic character of the poem relates to the geography of the Balkan War of the 1990s. But the singularity and uniqueness of the poem *Mitrovica* stems rather from the tension that arises from its journalistic-style narration, reporting citation and a specific place name and what is metaphorical and symbolic. The Kobierski's poem, creating its own, unique "singularity" comes also to grips with the media discourse related to the post-Yugoslav crisis. The interpretation shows how important is the application of the rule of myth-making poetical reversal in stripping the poetical discourse of stereotypes and clichés, but not of the relevance to reality.

<sup>28</sup> J. Derrida, *Szibboleet. Dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2000, s. 70.

<sup>29</sup> R. Kobierski, *We dwóch płyną umarli*, Łódź 2002.

**Key words:** poetry of Radosław Kobierski, “singularity of poetical work” according to Derek Attridge, literature and the Balkan conflict in literature, poetry and journalism

**Dariusz Pawelec** – historyk literatury i krytyk, profesor Uniwersytetu Śląskiego, pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Sztuki Interpretacji, jest dyrektorem Biblioteki UŚ. Opublikował m.in. książki: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (1998), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (2003), *Od kołyski do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (2006) oraz zredagował antologię: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990) i *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” 1994–2003* (2004).