

ZUZANNA SALA

Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama Kaczanowskiego

W artykule zrekonstruowane zostaje szerokie rozumienie realizmu, mające swoje źródło w poglądach estetycznych Bertolta Brechta i rozwijane współcześnie między innymi przez Todda Cronana. Autorka zestawia współczesne dyskusje nad tym pojęciem z polskimi sporami o realizm w XX wieku, a następnie pyta o możliwości uprawiania literatury realistycznej dziś. Koncentrując się na pozornie pozbawionej ambicji oddawania rzeczywistości poezji Adama Kaczanowskiego, proponuje pojęcie „dziwaczego realizmu”, czyli wykorzystywania dziwaczności do przedstawiania świata.

Słowa kluczowe: dziwaczność, realizm, Adam Kaczanowski

I przychodzi wzruszyć ramionami, gdy słyszy się narzekania krytyków na tymczasowy stan poezji polskiej. Bo jeżeli rozumieć literaturę jako ciągle szukanie sposobu na wyrażenie całej złożoności świata, to należy powiedzieć, że stan tymczasowy w literaturze trwa wiecznie. O ile nie jest ona martwa. (Majeran 1993, 94)

1. Dlaczego realizm?

1.1. Poza antytezy realizmu

Realizm to kategoria estetyczna o długiej tradycji, uwikłana w wiele sporów definicyjnych i postulatywnych, a dziś w pewnym sensie nie-modna. Przyczyn takiego stanu rzeczy można upatrywać w dwudziestowiecznym rozwoju debat estetycznych i filozoficznych, które skomplikowały kwestie celów artystycznych czy narzędzi umożliwiających uchwytywanie rzeczywistości, a także przyniosły fundamentalne pytania o ograniczenia percepcyjne człowieka, wątpliwości związane z niezbywalnym zapośredniczeniem dostępu do rzeczywistości czy możliwościami reprezentacyjnymi języka. Wydawać by się mogło, że po wprowadzeniu do refleksji humanistycznej tych wszystkich zastrzeżeń nie sposób dziś ożywić estetycznej kategorii realizmu – z podobnego przeświadczenia wychodzi zresztą Przemysław Czapliński we wstępie do pochyłającej się nad tym estetycznym problemem książki *Świat podrobiony*. Poznański literaturoznawca streszcza w nim pokrótce wszystkie wątpliwości, które sprawiają, że współczesna literatura polska dystansuje się od postulatów realistycznych: od „utrąty niewinności” poszczególnych dyskursów, niemogących już rościć sobie prawa do obiektywizmu, po Lyotardowski „upadek wielkich narracji” (Czapliński 2003)¹. Jednak wbrew tym intuicjom i dyskursywnym przesunięciom kategoria realizmu powraca na poważnie nie tylko w proponowanej przez Czaplińskiego, zmiękczonej formie (czyli jako ambicja opisywania nie tyle świata, ile raczej społecznych form komunikacji), ale także jako punkt wyjścia do refleksji o relacji sztuki i rzeczywistości, stając się coraz istotniejszą w kolejnych filozoficznych, politycznych i estetycznych debatach w ostatnich kilkunastu (czy dwudziestu kilku) latach².

1 Na temat niemożności powrotu do realizmu sprzed postmodernizmu por. też szkic Krzysztofa Uniłowskiego „Zaangażowani i ponowoczesni” (Uniłowski 2008).

2 Poniżej podaję głównie przykłady zachodnich literaturoznawczych powrotów do kategorii realizmu. Warto jednak pamiętać o całej debacie filozoficznej

W artykule nie dokonuję wyczerpującej rekonstrukcji całej dyskusji o pojęciu realizmu z uwzględnieniem najnowszej odsłony sporu – to bowiem pomysł na osobną monografię. Dobieram konteksty dotyczące tego zagadnienia na poły arbitralnie, aby na potrzeby analizy najnowszej literatury (tu: poezji Adama Kaczanowskiego) zaproponować przyjrzenie się określonej tradycji intelektualnej – mianowicie takiej, w której realizm rozumiany jest jako pojęcie określające cele czy ambicje sztuki ściśle związane z politycznymi diagnozami. By jednak przedstawić tę linię myślenia, konieczne jest – choćby skrótowe – odnotowanie kłopotów definicyjnych związanych z kryteriami realizmu.

Jak pisał w *The Antinomies of Realism* Fredric Jameson, migotliwość pojęcia realizmu zazwyczaj stabilizowana jest za sprawą włączania go w rozmaite opozycje i definiowania w kontrze do romansu, eposu, idealizmu, naturalizmu, realizmu socrealistycznego, a przede wszystkim – modernizmu (Jameson 2013, 2). I właśnie to ostatnie przeciwstawienie zdaje się konstituować pozycję realizmu w dzisiejszym literaturoznawstwie. Dialektyczne rozumienie obu tych binarnie ujmowanych pojęć przedstawił w 2012 roku John Cleary. W artykule „Realism After Modernism and the Literary World-System” argumentował za nieliniarnym spojrzeniem na wspomniane kategorie. Realizm w tym ujęciu nie wydarzył się przed modernizmem i nie jest w stosunku do niego anachroniczny – wręcz przeciwnie, dualistyczne spojrzenie na te (w gruncie rzeczy uzupełniające się) pojęcia może być wynikiem arbitralnych decyzji politycznych oraz specyfiki czasów, w których rozwijały się najważniejsze teoretyczne ujęcia realizmu. Jak argumentuje Cleary, fakt, że tacy badacze jak György Lukács czy Erich Auerbach łączyli modernizm z upadkiem literatury, rozpadem świata i zbliżającą się katastrofą, był związany z tym, że tworzyli swoje teorie w świecie, który właśnie doświadczył Wielkiej Wojny. Ponadto, kiedy w 1934 roku w ZSRR podczas I Zjazdu Pisarzy Radzieckich przyjęto realizm jako obowiązującą doktrynę estetyczną, a modernizm uznano za objaw zachodniej dekadencji, zimnowojenny antagonista Związku Radzieckiego niejako odruchowo zwrócił się ku literaturze modernistycznej – w ten sposób teoretyczna i estetyczna antynomia mogła się jedynie pogłębiać (Cleary 2012). Podobna opozycja ciążyła zresztą na polskim powojennym sporze o realizm – mimo iż kategoria ta najczęściej przeciwstawiana była na polskim gruncie nie modernizmowi, ale formalizmowi, to cała debata

Realizm w tym ujęciu nie wydarzył się przed modernizmem i nie jest w stosunku do niego anachroniczny.

między realistami a antyrealistami, która na nowo rozkwitła po głośnym artykule Kita Fine’a „The Question of Realism” (Fine 2001).

bazowała na ideowych fundamentach podobnych do tych, które opisywał Cleary (Mackiewicz 2020, 30–31, 57–58).

Taka binarność jest jednak z gruntu błędna i oparta na uproszczeniach dyktowanych przez ideologiczne potrzeby. Ostatecznie przecież, jak zauważa Cleary:

większość wielkich modernistycznych dzieł epickich napędzały wyraźna wrogość wobec dwudziestowiecznego kapitalizmu i dążenie do totalizacji, które można zauważyć w procesach kompozycyjnych wyraźnie różniących się od dziewiętnastowiecznego klasycznego realizmu czy postmodernizmu końca XX wieku (Cleary 2012, 260)³.

Modernizm jest więc nie tyle antytezą realizmu, ile raczej jego rozszerzeniem o szereg formalnych innowacji. Jak zresztą dodawał w tej kwestii Jameson, zwracając uwagę na pewną paradoksalność wyzwania, jakim jest estetyczne definiowanie realizmu:

Prawdziwy realizm w momencie pojawienia się jest procesem odkrywania, który – z uwagi na nacisk na to, co nowe i dotychczas nieprzedstawione, niezauważone i niereprezentowane, oraz ze względu na notoryczne obalanie odziedziczonych idei i gatunków (...) – jest w rzeczywistości rodzajem modernizmu, jeśli nie jego pierwszą formą (Jameson 2012, 476).

Jak widać, amerykański teoretyk wychodził w swoich rozważaniach poza teorie, które definiowały realizm za pomocą katalogu cech estetycznych dziewiętnastowiecznej powieści. Zwracał raczej uwagę na ambicję stojącą za projektem realistycznym – ambicję budowania właściwego czy prawdziwego obrazu świata za pomocą adekwatnych narzędzi formalnych.

1.2. Ku sprzecznościom rzeczywistości

Podobieństwo między podejściem Jamesona i Cleary'ego a sposobem, w jaki Bertolt Brecht traktował realizm, jest wyraźne. Postulaty Brechta, aby realizm nie ograniczać do sensualności (tj. wielozmysłowego wytwarzania u odbiorców wrażenia uczestnictwa w opisywanych wydarzeniach) czy tworzenia specyficznej atmosfery i ukazywania wewnętrznych przeżyć postaci, prowadziły do szerokiej i politycznej definicji, niezależnej od stylistycznej konwencji. Autor *Opery za trzy grosze* skupiał się w swoim konceptualizowaniu realizmu na poznawczych celach sztuki, a nie na jej estetycznych aspektach. Pisał wprost: „Zmienia się rzeczywistość; aby

3 Jeśli w bibliografii nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie własne.

Zmienia się rzeczywistość; aby ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania.

ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania” (Brecht 1979, 100), wskazując tym samym na potrzebę innowacji formalnej, niezwróconej jednak w kierunku samej siebie (czyli niemającej wąsko rozumianych formalistycznych ambicji), ale zorientowanej na cel ukazania „adekwatnego/właściwego obrazu rzeczywistości [*eine richtige Darstellung der Welt*]”. Tak szeroka definicja realizmu jest oczywiście zmienna historycznie i obejmuje znacznie szersze pole artystycznej ekspresji, niż zwykło się to przyjmować w klasycznych opracowaniach. Jeśli bowiem literatura może realizować ambicje czy cele przedstawiania świata niezależnie od stopnia własnej mimetyczności czy eksperymentatorstwa, to może to robić także w rodzajach i poetykach niekojarzonych pierwotnie z realizmem, między innymi w poezji.

Gdy spojrzeć z tej perspektywy na polskie dwudziestowieczne debaty o realizmie, można w nich odnaleźć nieoczekiwanych (całkowitych lub częściowych) sojuszników Brechta. Pierwszym z nich byłby Artur Sandauer, który w latach czterdziestych XX wieku w polemikach z publicystami „Kuźnicy” zdecydowanie konkludował: „nie należy realizmu przeciwstawiać formalizmowi” (Sandauer 2020b, 112)⁴ i zamiast tego proponował inną, symptomatyczną antynomię – wobec psychologizmu⁵. Przyjęta przez Sandauera perspektywa umożliwiła mu krytykę tych postulatów, które oczekiwały od literatury aplikowania poetyki wielkiego realizmu do opisywania powojennej prawdy historycznej. Ponadto krytyk mógł dowodzić obecności tego szeroko rozumianego realizmu w dykcjach, które na pierwszy rzut oka nie poddawały się łatwo takim kategoryzacjiom – na przykład w prozie Brunona Schulza. Sandauer nastawiony był bowiem na afirmowanie takiej literatury, która – nie udając, że ma bezpośredni dostęp do świata za pomocą doświadczeń zmysłowych czy choćby poprzez odwoływanie się do osiągnięć współczesnej nauki – pośrednio portretuje rzeczywistość społeczną rozumianą historycznie i klasowo. Ta z kolei „nie jest tak prosta, jak skłonni bylibyśmy przypuszczać; sposób mówienia o niej bywa różny, nieraz okrężny; nie zawsze treściowy, czasem i formalny” (Sandauer 2020a, 104–105).

4 Sandauer zabiera tutaj głos w toczonej przynajmniej od lat trzydziestych XX wieku debacie o psychologizmie w literaturze. Syntetyczne omówienie tego terminu i sporu można znaleźć w hasle ze *Słownika literatury polskiej XX wieku* (Sobolewska 1992).

5 „Lata wojny nauczyły nas, że człowieka określają nie jego zamiary lub myśli, lecz czyny. (...) Był to okres zdemaskowań. (...) Konsekwencje tego stwierdzenia obowiązują również i w literaturze. Wyrażają się one w odwróceniu od psychologizmu, który, zamiast oceny czynów, daje analizę myśli” (Sandauer 1985, 31).

Gdy spór o realizm powrócił – w nowej odsłonie i w zupełnie innych warunkach politycznych⁶ – za pośrednictwem programu poezji nowofalowej, a przede wszystkim słynnej książki Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*, podobne do Sandauera wątpliwości wyrażał Stanisław Barańczak:

Najpierw porządnie i zgodnie z prawdą opiszmy rzeczywistość, później możemy się bawić w eksperymentowanie: tak wygląda, w moim, rzecz jasna, tendencyjnym uproszczeniu, główny postulat autorów [*Świata nie przedstawionego* – przyp. Z.S.]. Dobrze, ale co począć z takimi książkami, które eksperymentują nie po to, żeby było fajnie i nowocześnie, a właśnie po to, aby skrupulatniej, prawdziwiej odwzorować rzeczywistość, zmieniającą się ciągle i nieuchwytną dla dawnych, choćby i najbardziej „realistycznych” środków? (...) Oto np. Białoszewski (...), który zrewolucjonizował język poetycki, burząc w nim tamę odgradzającą od języka mówionego, potocznego i błędnego; po czym nagle, z okazji *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, okazało się, że ten „oderwany od życia eksperymentator”, jak go powszechnie określała krytyka, stworzył jedyny język zdolny do wiernego (werystycznego nawet!) odwzorowania pewnej nowej, nieznannej dotąd literaturze, rzeczywistości (Barańczak 1979, 192–193).

Choć konsekwencje tych wątpliwości były rzecz jasna różne w programach Sandauera i Barańczaka, nie sposób nie zauważyć patronującej im wspólnej myśli przewodniej: dynamiczna, uhistoryczniona rzeczywistość domaga się elastycznych, na nowo wymyślanych środków opisu⁷. Przeciwwstawianie postulatów realistycznych poszukiwaniom formalnym i „eksperymentatorstwu” stanowi więc redukcjonistyczną kalkę krytycznoliteracką, która prowadzić może niemal jedynie do ujmowania literatury w archaicznych kategoriach. Według zarówno Barańczaka, jak i Sandauera (a także artykułującego te przemyślenia wcześniej Brechta)

6 Na fakt, iż dyskusje o realizmie bynajmniej nie ucichły w Polsce podwójnej, ale jedynie zmieniły swój charakter, zwracał uwagę Gerard Marek Ronge w książce *Śmierć Don Kichota. O nowości w kulturze i literaturze ponowoczesnej* (Ronge 2023, 153–167).

7 Warto zwrócić uwagę, że program artystyczny śląskiej nowofalowej grupy poetyckiej Kontekst zawierał do pewnego stopnia podobne postulaty. Dotyczyły one konieczności sięgania po takie formy artystyczne, które będą w relacji swoistej analogii ze współczesną rzeczywistością. Jak rekonstruował Paweł Sarna: „Ukazanie obrazu «swojego świata» to według grupy Kontekst – największa i zawsze aktualna ambicja, jaką może mieć pisarz. (...) Program zawarty w *Sporze o poezję* opierał się na założeniu, że najwartościowszym odniesieniem dla współczesnej sztuki i literatury są dokonania artystów sytuujących się w linii awangardy” (Sarna 2004, 16–17).

polemizowanie z tak formułowaną opozycją powinno towarzyszyć sympatyzowaniu z postulatami szeroko rozumianego realizmu w sztuce⁸.

Nie jest to bynajmniej stanowisko z dzisiejszego punktu widzenia archaiczne⁹. W opublikowanej w 2021 roku książce *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein* Todd Cronan argumentował, że „ta pozornie naiwna wizja artysty oferującego adekwatny obraz świata (...) jest jednocześnie niemodna i zarazem niezbędna dla każdego lewicowego ujęcia sztuki i polityki” (Cronan 2023, 1). Tym samym amerykański badacz proponował ujęcie realizmu nie tylko dające się zastosować w obrębie refleksji historycznej, ale także związane ze współczesną sztuką zaangażowaną. Wychodząc od analizy trzech wielkich projektów artystycznych pierwszej połowy XX wieku (literackiego i teatralnego Brechta, fotograficznego Aleksandra Rodczenki i filmowego Siergieja Eisensteina), połączonej z rozczytywaniem intelektualnych transferów i debat teoretycznych tego czasu, które dotyczyły między innymi specyfiki konkretnych mediów, abstrakcji modernistycznej czy afektywnego i empatycznego wymiaru twórczości artystycznej, Cronan doszedł do sformułowania zasadniczych opozycji: wiedzy (o świecie) i (indywidualnego) doświadczenia oraz wyzysku i hierarchii uznania. Argumentował on (za bohaterami swojej książki) w obronie pierwszych członów tych opozycji i przeciwko ich włączaniu czy zrównywaniu z drugimi. Jak pisał:

Konstruowanie współczesnej rzeczywistości politycznej jako określonej przez problem hierarchii, uprzywilejowania jednej grupy (...) względem innej (...), tego, jak ludzie postrzegają i traktują siebie nawzajem, to przekształcanie rzeczywistości wyzysku (kradzieży czyjejs siły roboczej) w problem uznania (postrzegania innego jako gorszego) (Cronan 2023, 3).

8 Taki zniuansowany model pojmowania relacji między eksperymentem a realizmem znajdował swoją reprezentację także w późniejszych dyskusjach krytycznych. Jego ciekawa odsłona miała miejsce przy okazji sporu o *Wojnę polsko-ruską pod flagą białą-czerwoną* Doroty Maślowskiej (Mitosek 2003, 331–348). Sama zaś teza o tym, że forma literacka nadąża (bądź nadążać musi) za zmieniającą się rzeczywistością, stoi u podstaw między innymi książki krytycznej *Zamiast powieści* Tomasza Burka.

9 Na uwagę zasługuje też fakt, że pisane około roku 1960 estetyczne teksty Georges’a Pereca, w których pisarz zabierał głos w podobnej dyskusji i pokazywał analogiczny sposób szerokiego myślenia o realizmie, zyskały w Polsce zainteresowanie stosunkowo niedawno. Esej „Ku literaturze realistycznej” Pereca został przetłumaczony na język polski i opublikowany w prasie literackiej na początku 2021 roku (Halpbern 2021; Perce 2021).

Według Cronana realizm w estetyce jest więc odbiciem politycznych ambicji przedwojennych lewicowych artystów. Amerykański badacz powtarzał, parafrazując Brechta: „zła sztuka, tak jak zła polityka, jest napędzana przez empatię” (Cronan 2023, 2). Dobra sztuka nie prowadzi do utożsamienia, ale do wyobcowania; nie jest zainteresowana znajdowaniem ogólnohumanistycznego gruntu porozumienia. Zamiast tego dzieli publiczność, odzwierciedla obecne w społeczeństwie antagonizmy. Cronan pokazywał tę Brechtowską perspektywę na przykładzie krytyki abstrakcji zaproponowanej przez autora *Opery za trzy grosze*.

Niemiecki dramaturg opisywał czerwony, nieokreślony obiekt malarzski, mogący wywołać wzruszenie u różnych odbiorców, spośród których każdy może dostrzegać w obserwowanym obrazie reprezentację czegoś innego (jednego przedstawienie wzrusza, ponieważ dostrzega w nim piękną, czerwoną różę; kto inny płacze nad obrazem, bo nieokreślony czerwony obiekt wydaje mu się podobny do rozerwanego w ataku bombowym ciała dziecka). Jak argumentował Brecht, jeśli zadanie artysty rozumieć jako wywoływanie uczuć (w tym: wzruszeń), to autor czerwonej abstrakcji wywiązał się z niego bezbłędnie. Problem z takim podejściem polega jednak na afirmowaniu samego odbiorczego łączenia się w afektywnym doświadczeniu, podczas gdy obiektywnie istniejące antagonizmy społeczne z konieczności wymagają antagonistycznych reakcji emocjonalnych:

w naszym świecie wojny klasowej motywy – wszystkie obiekty, które można rozpoznać na obrazach – z konieczności wywołują najróżniejsze uczucia [*aller-verschiedensten Empfindungen*]. Kiedy wyzyskiwacze się śmieją, wyzyskiwani płaczą (Brecht 2003, 240–241; cyt. za: Cronan 2023, 116).

Według Brechta zadaniem sztuki nie powinno więc być wywoływanie „najróżniejszych uczuć”, ale dystansujące zobrazowanie wyjściowej antagonizującej struktury klasowej. Między innymi dlatego realizm nie polega, zdaniem Brechta, na mimetycznym oddawaniu atmosfery faktycznych czy prawdopodobnych sytuacji – nie w niej wyraża się bowiem prawdziwy czy adekwatny obraz świata.

Rekonstruuując poglądy niemieckiego dramaturga, Cronan wykonuje mocny, programowy gest, prowadzący do postulatów ożywienia realizmu, do formalnego powiązania go z lewicowo zaangażowaną sztuką, przy jednoczesnym dowodzeniu skomplikowania tego, co można rozumieć przez „sztukę realistyczną”. Realizm jest co prawda niemodny, ale jeśli myśleć na poważnie o politycznych stawkach w literaturze, to nie ma poza niego wyjścia – taki wniosek ciąży nad rozważaniami autora *Red Aesthetics*.

Na podobny problem zwracają uwagę Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge, redaktorki tomu *Reading Capitalist Realism*. We wstępie do książki wskazują na fakt, że o ile nietrudno napotkać we współczesnej humanistyce i w naukach społecznych postulatory ponownej rekonceptualizacji kapitalizmu związane z obserwowanymi zmianami w rzeczywistości polityczno-ekonomicznej, o tyle znacznie rzadziej w dzisiejszej refleksji nad kulturą postuluje się aktualizację czy reteoretyzację realizmu (Shonkwiler i La Berge 2014, 9). Tę lukę zapełniać ma zredagowany przez badaczki zbiorowy tom – stanowiący też w zamiarze pomost między krytyczną refleksją socjologiczną a literaturoznawstwem, ufundowany na wykorzystaniu Fisherowskiej kategorii „realizmu kapitalistycznego”. To pojęcie jednak – jakkolwiek intrygujące analitycznie i pozwalające na problematyzowanie umiejętności kapitalizmu wchłaniania wszelkich, nawet najbardziej wobec niego krytycznych dyskursów – stanowi także „patologię lewicy” (Fisher i Dean 2014, 27), opisuje specyficzny stan politycznej apatii, którą – zdaniem brytyjskiego krytyka – należy przezwyciężyć. „Realizm” w tym rozumieniu – nie estetycznym czy filozoficznym, ale wziętym z retoryki politycznej – wiąże się z apelowaniem o „realne cele” w debacie publicznej, z argumentowaniem na rzecz „realistycznych (czyli już wypracowanych) rozwiązań”¹⁰, a więc z gestem wstrzymującym jakąkolwiek społeczną zmianę.

Kontrast między tym retorycznym rozumieniem „realizmu”, opartym na reprodukowaniu znajomego obrazu rzeczywistości, a definiowaną przez Brechta, Cronana czy Jamesona metodą poszukiwania adekwatnych narzędzi formalnych do przedstawienia właściwego obrazu świata jest ogromny. Wskazuje on jednak głównie na pułapki terminologicznej nieścisłości. Realizm jest bowiem po prostu czymś innym, gdy stanowi argument polityczny, a jeszcze innym, gdy ujmuje się go w ramach skomplikowanego pojęcia estetycznego. Zawiłości tego rodzaju, widoczne w manifestach i teoriach związanych ze sztukami wizualnymi, analizowała zresztą Dorota Jarecka w książce *Surrealizm, realizm, marksizm*. Jak

10 W temacie dekonstruowania dyskursu „realistycznego spojrzenia na świat” zob. także artykuł Fishera „October 6, 1979: Capitalism and Bipolar Disorder” (Fisher 2018, 433): „Komisarze Kapitału lubią pozować na twardych pragmatyków, którzy głoszą trudne do przełknięcia prawdy i jako jedyni są w stanie stawić czoła surowym «realiom» świata. Jednak kapitalizm – nie mniej w wersji, która wkrótce zostanie przejęta przez państwo chińskie, niż w amerykańskim modelu, który wkrótce upadnie – opiera się na mnóstwie fantazji tak łatwowiernych, że są niemal urocze. W mocnym artykule opublikowanym dziś w *The Independent* Johann Hari porównuje wojownicze samozadowolenie obecnej elity rządzącej z myśleniem wcześniejszych wysoko rozwiniętych grup społecznych, takich jak Inkowie i Majowie, które «popęłniły ekobójstwo»”.

zauważała – podążając za tezami Romana Jakobsona z tekstu „O realizmie w sztuce” z 1921 roku – najczęstszy problem z tym terminem „polega na myleniu ze sobą trzech zakresów pojęcia” (Jarecka 2021, 74)¹¹, obejmujących: ambicje artystyczne, tryb odbioru i dziewiętnastowieczną tradycję artystyczną. Dlatego właśnie przy zajmowaniu się realizmem tak istotna jest terminologiczna ścisłość, czyli w wypadku niniejszego artykułu – związanie tego terminu z pierwszym z Jakobsonowskich znaczeń, kładącym nacisk na cel, a nie na konkretną poetykę.

1.3. Dziwaczny i groteskowy realizm

W wykraczaniu poza redukcjonistycznie rozumiany model poetyki realistycznej i skierowaniu się w stronę Brechtowskiego postulatu zmiany literatury zgodnie z postępującymi przekształceniami społecznymi funkcjonalne okazuje się sięgnięcie właśnie po kategorię dziwności, czy też – jak proponują tłumacze ostatniej książki Marka Fishera – „dziwaczności”.

To właśnie ta kategoria – razem z towarzyszącą jej „osobliwością” – ma, zdaniem brytyjskiego krytyka, umożliwić wykroczenie poza Freudowskie „niesamowite”, redukujące niepokój do kategorii psychoanalitycznej. Fisher decyduje się zająć dziwacznością i osobliwością w kulturze, ponieważ dostrzega w tych kategoriach szansę na zauważenie „zewnątrz”, na wyjście poza samozwrotną pętlę realizmu kapitalistycznego. *Weird* i *erie*, konstytuowane przez niepasującą obecność i niejasną sprawczość, stają się więc przyczynkiem do niemetafizycznego zajęcia się tym, co zazwyczaj znajduje się poza zasięgiem percepcji czy doświadczenia (Fisher 2023, 11–16, 65–68). Fisher definiuje dziwaczność jako obecność czegoś, co „nie pasuje”; o osobliwym pisze z kolei jako o kategorii ściśle związanej z niejasną lub nieludzką sprawczością, a więc takiej, która „konstruuje się w deficycie nieobecności albo deficycie obecności” (Fisher 2023, 65). Tym samym zwraca uwagę na fundamentalne dla odbioru tekstów dziwacznych i osobliwych poczucie obcości (słusznie przez autorów posłowia do polskiego tłumaczenia łączone z Brechtowskim wyobcowaniem, a nawet z udziwnieniem Szklowskiemu; Karalus i Adamczewski 2023, 150–153) oraz na nieprzystawalność interesujących go kategorii do literatury gatunkowej czy opartej na utartych konwencjach. Szczególnie ciekawa obserwacja zwią-

11 W rozdziale czwartym pierwszej części książki, zatytułowanym „Relacja realizm/surrealizm. Dyfuzje i antagonizmy”, Jarecka detalicznie wskazuje na te manifesty i dyskusje związane z rozwojem ruchów awangardowych, które podkreślały realistyczne ambicje projektów eksperymentatorskich (Jarecka 2021, 92–106).

zana z ambicjami dziwacznej literatury pojawia się w rozdziale o twórczości Lovecrafta – Fisher konstatuje tam, że amerykański pisarz zerwał z wymyślaniem światów na rzecz lokowania swoich opowieści w istniejącej realnie przestrzeni i przeszedł od tworzenia fantastyki w stronę *weird fiction* właśnie dlatego, że nie był już zainteresowany opisywaniem niemożliwego, chciał natomiast zająć się tym, co dla układu społecznego zewnętrzne (Fisher 2023, 24) – a więc stanowiące „szczególnego rodzaju zakłócenie” porządku rzeczy (Fisher 2023, 19).

Dziwaczność jest dla Fishera dość pojemnym pojęciem – nie określa żadnej konkretnej strategii estetycznej, ale zbiera i opisuje wykorzystanie wielu rozmaitych narzędzi do wytwarzania wrażenia obcości. W repozytorium dziwacznych chwytów znajduje się w książce Fishera między innymi groteska, po którą brytyjski krytyk sięga w eseju analizującym muzykę zespołu The Fall. Choć teoria groteski w rozważaniach Fishera zajmuje marginalną pozycję (jedyń badacz, na którego się powołuje, to Philip Thomson), uderzać może intuicyjna zbieżność jego perspektywy z Bachtinowską koncepcją „groteskowego realizmu”. Fragmenty dzieła *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* zaskakująco korespondują z zainteresowaniem Fishera kategorią zewnętrza:

groteska – w tym także romantyczna – odkrywa możliwości istnienia jakiegoś zupełnie innego świata, innego porządku świata, innej struktury życia. Wyprowadza nas poza granice pozornej (fałszywej) wyjątkowości, niepodważalności i niewzruszoności istniejącego świata (Bachtin 1975, 113).

Warto przy tym pamiętać o perspektywie, która interesowała Bachtina w jego badaniach nad groteską (i szerzej – kulturą śmiechu). Kiedy pisał on o „realizmie groteskowym”, nie miał na myśli transhistorycznego modelu estetycznego czy wytycznych określonej poetyki, ale raczej etap kształtowania się estetyki realistycznej, związany z konkretnym kontekstem kultury karnawału. Nadużyciem byłyby więc próby bezpośredniego wykorzystania zaproponowanej przez niego kategorii do analizy współczesnych tekstów. Istotne jest jednak to, że rosyjski teoretyk nie uznawał wyrażenia łączącego groteskę i realizm za oksymoron. Jak pisał Stanisław Balbus, „Bachtin przydaje im [utworom groteskowym – przyp. Z.S.] epitet «realistyczne» z uwagi na to, że wyrażają realny, zakotwiczony w konkretnych warunkach społeczno-historycznych światopogląd” (Balbus 1975, 47). Bachtinowski realizm nie jest więc fundowany na sztywnych wytycznych poetyki, lecz właśnie na dostrzegalnym związku z rzeczywistością, na relacji strukturalnej odpowiedniości między tym, co społeczne, a tym, co literackie.

To właśnie dystansująca (lub: wyobcowująca) perspektywa dziwaczności pozwala na zajęcie pozycji zewnętrznej wobec analizowanych struktur i w konsekwencji umożliwia precyzyjniejsze, bardziej wnikliwie przyglądanie się temu, co rzeczywiste.

Choć zatem groteska i dziwaczność ze względu na swój udział w budowaniu estetyki zewnątrz (czy „odkrywania możliwości innego świata”) mogą wydać się odległe od ambicji realistycznych, jest tak jedynie pozornie. To właśnie dystansująca (lub: wyobcowująca) perspektywa dziwaczności pozwala na zajęcie pozycji zewnętrznej wobec analizowanych struktur i w konsekwencji umożliwia precyzyjniejsze, bardziej wnikliwie przyglądanie się temu, co rzeczywiste. Literackie wykorzystania dziwnego realizmu pokazują bowiem sedno twórczych postulatów Brechta: czasem, by lepiej uchwycić podstawowe napięcia rzeczywistości, trzeba sięgnąć po eksperyment.

2. Taniec, nie śmiech. Adam Kaczanowski

2.1. Psychozy cywilizacyjne

Adam Kaczanowski to autor debiutujący pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku, długo pomijany w najistotniejszym obiegu nagrodowym¹² i przez większość swojej drogi twórczej otrzymujący znacznie więcej recenzji za książki prozatorskie niż poetyckie. Choć jest to pisarz wyjątkowo konsekwentny, zarówno jeśli chodzi o obronę estetykę, jak i o pisarskie ambicje, a jego realizowany w różnych (literackich i performatywnych) mediach program wymaga całościowych ujęć¹³, to ze względu na restrykcje objętościowe artykułu ograniczę się do interpretacyjnej refleksji nad jego wierszami i poematami. Przyjrzenie się poetyckiej stronie twórczości tego autora pod kątem jej ambicji realistycznych wydaje się szczególnie istotnym zadaniem właśnie ze względu na swoją kontrintuicyjność.

Dzieła Kaczanowskiego mogą okazać się dobrym punktem startowym refleksji nad współczesnym „dziwacznym realizmem”, między innymi ze względu na wieloletnią konsekwencję estetyczną autora. Jego poetyka z pewnością nie jest wynikiem obecnej koniunktury krytycznoliterackiej, chętnie doceniającej inspirację *weird fiction* – świadczy o tym konsekwentne rozwijanie własnej dykcji mimo znikomej recepcji pierwszych książek poetyckich.

12 Na tę kwestię często zwraca uwagę prawdopodobnie najaktywniejszy komentator twórczości Kaczanowskiego – Dawid Kujawa (2017, 217–233).

13 Więcej o narracyjnym charakterze poezji Kaczanowskiego i wciąż podejmowanych przez niego próbach przekraczania granic rodzajowych piszę w swojej rozprawie doktorskiej *Zaburzenia zewnątrz. Strategie niekonfesyjne w najnowszej polskiej literaturze*, obronionej w listopadzie 2024 roku i obecnie przygotowywanej do druku. Tam znajduje się nieco obszerniejsza niż w niniejszym artykule analiza poezji Adama Kaczanowskiego.

W niniejszym artykule chciałabym wykazać, że interesujący Kaczanowskiego temat „neuroz współczesności” (jak miał to ująć Henryk Berezka; za: Mitranka 2008; Bednarek 2016) jest określony przez jedynie pozornie indywidualistyczne ramy. W gruncie rzeczy problem zaburzeń psychicznych u Kaczanowskiego jest zdemedykalizowany, często ujęty metaforycznie, a jednak – poprzez swoją wszechogarniającą, zdecydowanie ponadjednostkową naturę – nierzadko centralny. Tym samym służy ambicjom syntetyzującym i realistycznym, choć sam autor nie deklaruje tego wprost.

Joanna Orska o poemacie *Kto zaspokoi nasz głód?* pisała, że „wygrywa jeden, do coraz większego absurdu doprowadzany motyw dojmujących psychoz cywilizacyjnych, powiązanych z fiksacją na ciele, przedstawianym tu jako obiekt rozmaitych komunikacyjnych technologii” (Orska 2015, 127). Komentując prozę Kaczanowskiego, Jakub Żuchowski pisał o szaleństwie kryjącym się pod cienką warstwą codzienności (Żuchowski 2006, 81–82), a Tomasz Mizerkiewicz używał sformułowania „psychopatologia sukcesu” do opisania ambicji bohaterów powieści *Bez końca* (Mizerkiewicz 2007, 63). Kaćper Bartczak recenzję *Stanów* – tomu, w którym uniwersalizacja Stanów Zjednoczonych wraz z amerykańską popkulturą służy opisaniu współczesności – zatytułował „Pokochać swoje objawy”. Tym samym wskazywał na fakt, że Kaczanowski jest skupiony na opisywaniu zaburzonego stanu psychiki i społeczeństwa, niesprowadzalnego jednak do melancholijnego resentymentu (Bartczak 2005, 123–125). Przez te krytyczne rozpoznania przebijają dwie ogólniejsze refleksje: pierwsza dotyczy uzewnętrznionych w twórczości autora *Zabawnych i zbawiennych* przyczyn wszelkich odchyłeń od normalności, druga natomiast – ich uniwersalizacji. Choć bowiem poszczególne utwory Kaczanowskiego można czytać za pomocą terminologii i konceptów psychoanalitycznych (wspierają taką perspektywę dające się odnaleźć w tekstach: fascynacja podwójną osobowością naznaczonych traumą bohaterów komiksów DC, hiperbolizowana ekonomia libidalna czy urastająca do wszechobecnej figura matki), to sam autor zdaje się raczej grać z tymi tropami, niż traktować je z pełną powagą. Jego ostentacyjna niewiara w możliwość dotarcia do wnętrza osobowości za sprawą introspekcji¹⁴ na poziomie literackim skutecznie uniemożliwia koncentrowanie się na psychologii postaci – nie unieważnia jednak samego zainteresowania człowiekiem rozumianym w sposób relacyjny czy uhistoryczniony. Dlatego jednostka wpisywana jest w tej twórczości

14 Deklarowana między innymi w wywiadach (zob. Kaczanowski 2006, 108–112; 2017).

w znacznie szerszy kontekst: wszechogarniającego bezsensu życia („bunt nie ma sensu, / bo sensu nie ma” – CJNT 12; „moje życie nie miało powodu” – ZiZ 35; zob. także C 20; ŻPŚ 33¹⁵) i towarzyszącego mu przekonania, że nic się już nie zmieni. Te z gruntu apatyczne tezy nie kłóć się u Kaczanowskiego z krytycznymi diagnozami – owa nienaruszalna rzeczywistość jest przecież już sama w sobie wypaczona i daleka od tego, co powinniśmy nazywać normą.

W tych rozpoznaniach ma swoje źródło także przewijająca się od lat w twórczości i autodeklaracjach poety fascynacja kategorią „remisu”¹⁶, czyli obniżenia życiowych oczekiwań i ambicji. Z kolei związane z nią konstytutywne dla twórczości Kaczanowskiego zainteresowanie codziennością zasygnalizowane zostało między innymi w wierszu „streszczenie” z tomu *Nowe zoo*:

autor pisze o dramacie ludzi, których życie można
streścić w jednym banalnym zdaniu
(NZ 270)

Już na przykładzie tego krótkiego utworu widać wyraźnie podwójność czy dwutorowość ujęcia codzienności u Kaczanowskiego. Z jednej strony konotuje ona bowiem przytłaczająco repetycyjną zwykłość, z drugiej zaś – określa przestrzeń wydarzania się największych możliwych do wyobrażenia tragedii. Podobna intuicja wyłania się z figury palącego się autobusu z fragmentu poematu „Szept”, opublikowanego pierwotnie pod pseudonimem Patrycja Kasperczak:

Rano coraz trudniej zwlec mi się z łóżka. Kiedyś w końcu
spóźnię się do pracy. Dzisiaj przyszedłam na przystanek
w ostatniej chwili. W autobusie codziennie widzę te same
twarze. Zimą, kiedy jestem w grubych ciuchach, żaden
mężczyzna na mnie nie spojrzy, trzeba poczekać do lata. Kiedy
okazało się, że kierowca nie może otworzyć drzwi, ponieważ
coś się zacięło, przypomniałam sobie, jak kiedyś jechałam

15 W artykule używam następujących skrótów: ŻPŚ – *Życie przed śmiercią* (Kaczanowski 1999); NZ – *Nowe zoo* (Kaczanowski 2008); SMS – *Szkielet małpy / Szept* (Kaczanowski 2010); CJNT – *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* (Kaczanowski 2016a); C – *Cele* (Kaczanowski 2018a); ZiZ – *Zabawne i zbawienne* (Kaczanowski 2020a). Strony utworów wydanych do 2014 roku podaję za edycją wierszy zebranych (Kaczanowski 2014).

16 O fascynacji tą kategorią autor opowiadał w wywiadach (Kaczanowski 2018b); świadczy o tym także jego okazjonalne posługiwanie się pseudonimem „Adam Remis” (Remis 2020).

autobusem, który zaczął się palić.

(SMS 82)

To przełamujące opis pogłębiającej się depresyjnej apatii wspomnienie wnętrza palącego się autobusu, które nieoczekiwanie pojawia się w „Szepcie”, dobrze oddaje zarówno mechanikę budowania sytuacji lirycznych Kaczanowskiego, jak i sam obraz tego, czym jest dla poety zwykłość. W tym powstałym w 1999 roku poemacie widoczny jest bowiem ten sam schemat wprowadzania do codziennych scenek dziwaczności, który w kolejnych utworach autora (zwłaszcza w dłuższych formach wierszowych, takich jak *Kto zaspokoi nasz głód?* lub „Koniec końców”) eskaluje w stronę absurdu czy groteski. Rozwijająca się stopniowo wypowiedź liryczna z przytoczonego fragmentu „Szepcu” wskazuje z kolei na celowość tego wyobcowującego gestu – nie ma on bynajmniej czysto estetycznej funkcji (nie chodzi tu jedynie o zaskoczenie czytelnika czy sprytne przełamanie stylistyczne tekstu). Autobus w tym fragmencie ma stanowić nie tylko metonimię codzienności, lecz także pokazywać – mówiąc słowami Żuchowskiego – kryjące się pod jej cienką warstwą szaleństwo. Bycie w codzienności jest już samo w sobie tkwieniem w pływającym autobusie. Co jednak paradoksalne – nikt u Kaczanowskiego nie chce się z tego pojazdu wydostawać. Wręcz przeciwnie, życie poszczególnych bohaterów poezji autora *Stanów* napędzane jest fantazją o tym, by płomień autobusu przebił „cienką warstwę codzienności” i zajął wszystko, co znajduje się dookoła, łącznie z samymi fantazjującymi. To marzenie o powszechnej destrukcji przewija się przez niemal całą twórczość Kaczanowskiego, a jednocześnie nie wynika z prostej chęci literackiej ekspresji gniewu czy beznadziei. Narracyjna polifoniczność wierszy wskazuje raczej na potrzebę uchwycenia ogólniejszej zasady rzeczywistości, strukturalnej relacji organizującej mechanikę między bohaterami.

Metaliterackie refleksje, przemycane przez Kaczanowskiego do niektórych tekstów, zdają się potwierdzać te intuicje. Lektura *Termonuklearnego popołudnia* – z której Kujawa wyciągnął frazę pozwalającą mu na zobrazowanie ambicji pisarskich poety, mianowicie „oniryzm, który twardo stoi na ziemi” (Kujawa 2017, 218; zob. też Kaczanowski 2014, 132) – eksponuje specyficzny antypsychologizm Kaczanowskiego, nie odciążający jednak autora od refleksji nad mechaniką emocji i relacji międzyludzkich. Zarówno w wariacji wokół prozy Jamesa Ballarda, jak i w opublikowanym niemal dwadzieścia lat później tekście dotyczącym poezji Marcina Senddeckiego Kaczanowski powołuje się na rozważania Susan Sontag o „fizyce, a nie psychologii duszy”. Deklaruje:

Jako pisarz, ale także jako czytelnik czy widz, jestem głęboko przekonany o tym, że autor próbujący uchwycić w zamkniętej wypowiedzi psychologiczny motyw działania swojego bohatera skazany jest na klęskę i śmieszność. Nie wierzę, że można wprost wypowiedzieć, a tym bardziej opisać coś, co mogłoby zamknąć w słowach psychikę. Jest ona dla mnie żywym organizmem, zdarzeniem, które nie poddaje się prostemu zapisowi (Kaczanowski 2019).

W obliczu tych deklaracji nie dziwi ani ciężenie Kaczanowskiego ku sytuacyjności czy narracyjności w wierszach (co on sam nazywa myśleniem o poezji fabularnie lub balansowaniem na płynnej granicy między rodzajami; Kaczanowski 2018b; 2020b), ani też wykorzystywanie tego, co dziwaczne, do zobrazowania napięć w psychice jednostkowej i tkance społecznej. Skoro introspekcja okazuje się w sztuce niemożliwa, skoro psychikę ujmuje się zdarzeniowo, konieczne staje się sięgnięcie po te narzędzia narracyjne, które będą w stanie oddać zgrzyty rzeczywistości (nawet jeśli ta postrzegana jest przez jednostkę).

Osobną – choć zarazem niezwykle intrygującą – kwestią jest to, jak powyższe deklaracje Kaczanowskiego przystają do proponowanego przez Sandauera ujęcia realizmu. Autor *Bez taryfy ulgowej*, wskazując na psychologizm jako na naczelną antytezę realizmu, postulował: „Zamiast komentarzy do komplikacji duchowych należałoby ukazać postępkę, w których się one wyrażają” (Sandauer 2020b, 111–112)¹⁷. W innym tekście doprecyzowywał jednak, że nie apeluje o zupełną rezygnację ze zdobyczy wielkich powieści psychologicznych ani o prosty nawrót do behawioryzmu:

Wszelkie nawroty grożą wsteczniactwem; wyrzeczenie zaś jest niczym innym jak dobrowolnym unaiwnieniem, przymknięciem nawykłych do otwarcia oczu. (...) sztuka nie może obyć się bez konwencji; chodzi tylko o wybór takiej, która by najbardziej odpowiadała epoce (Sandauer 1985, 31, 33).

Jeśli podążyć za intuicjami Sandauera (a – jak się zdaje – na ogólnym poziomie są one zbieżne z metakomentarzami Kaczanowskiego),

17 Sandauer motywował ten postulat narracyjny powojennymi względami moralnymi (zdaniem krytyka, moment historyczny doprowadził do utraty znaczenia wewnętrznych pobudek na rzecz faktycznie podejmowanych działań). Takie etyczne podłoże debat o realizmie było zresztą istotne nie tylko tuż po wojnie – stanowiło ono podstawę argumentacji na przykład autorów *Świata nie przedstawionego*. To istotna różnica między zestawianymi w tekście autorami: sam Kaczanowski nie umocowywał swoich antypsychologicznych rozważań w postulatach etycznych. Artykułując swoje wnioski w innych warunkach politycznych, skupiał się raczej na naiwności czy nierealizowalności introspekcji.

konieczne okaże się zadanie pytania o to, jakie konwencje i narzędzia literackie – uwolnione od wiary w introspekcję, ale nieodcinające się od uwikłanej społecznie psychologii – mogą posłużyć do opowiadania o aktualnej epoce.

2.2. Nic śmiesznego

Trudno się dziwić, że ten „raczej pisarz, trochę performer” (jak przedstawia się Kaczanowski we własnych biogramach), któremu zdarzało się czytać wiersze w stroju klauna czy małpy, a na spotkaniach autorskich wydawać przeciągłe odgłosy pierdzenia i wymachiwać surową rybą, łączony jest intuicyjnie w recepcji z kategorią humoru i właśnie o śmiech czy niepowagę pytany w wywiadach. Autor *Stanów* konsekwentnie od lat zbywa te pytania, ograniczając się do stwierdzeń, że nudzi go formuła tradycyjnego spotkania autorskiego, że nie umiałby czytać swoich wierszy z powagą i że nie interesuje go naigrywanie się z kogokolwiek, bliżej mu natomiast do „empatycznego sadyzmu” (Kaczanowski 2016b, 46; 2020b). Nietrudno było wszakże ignorować te deklaracje i konsekwentnie nazywać strategię autora „klaunadą” aż do 2020 roku, czyli do momentu ukazania się tomu *Zabawne i zbawienne*. Książka ta, podzielona na trzy sekcje, zakończona została zbliżoną do interpretacyjnego eseju częścią „Zakończenie. Nie żartuję”, którą Anna Kałuża w recenzji towarzyszącej premierze książki nazwała „teorią śmiechu” Kaczanowskiego (Kałuża 2020). Klasyfikacja śląskiej krytyczki jest jednak w tym wypadku dość zaskakująca, gdyż poeta – opierając się na rozważaniach głównie dotyczących filmu Todda Phillipsa *Joker* – raczej rozmontowuje zagadnienie śmiechu, niż się na nim opiera. Ten tekst wydaje się szczególnie istotny w refleksji nad strategiami poetyckimi Kaczanowskiego między innymi dlatego, że autor – w którego literackim życiorysie można odnajdywać paralelę z poprowadzoną przez Phillipsa historią nemesis Batmana – przyznaje się niejako do korzystania z humoru w funkcji obronnej. Śmiech (odbiorców czy własny) nie jest punktem dojścia Kaczanowskiego ani nawet środkiem prowadzącym do innego celu – to zaśłona dymna, jak w historii bohatera komiksów DC:

(...) Ci wszyscy potworni ludzie, który sprawiają, że jego życie jest okropne, że nasze życie jest okropne. Nie potrafimy ich pokonać i to budzi w nas nerwowy śmiech. Możemy opowiadać sobie, że nasze życie nie jest dramatem, lecz komedią, żeby tylko nie dopuścić do siebie świadomości, że nie gramy tu żadnej poważnej roli. Dlaczego? Bo wmawiamy sobie, że nasz grymas bólu to tylko śmiech. Bo daliśmy sobie wmówić, że Joker jest zły (ZiZ 44).

Filmowy Joker to postać cierpiąca na zaburzenie neurologiczne, które przyprawia go o niekontrolowane ataki śmiechu. Konsekwencją tego jest niemożność zgrania własnych reakcji z reakcjami reszty społeczeństwa – kiedy Joker się śmieje, inni pytają: „Co cię tak bawi?” (ZiZ 40), gdy z kolei wszyscy dookoła chichoczą, Joker zachowuje powagę. Ta desynchronizacja kieruje Kaczanowskiego w kierunku rozważań nad nerwowym, niewynikającym z rozbawienia śmiechem i zacierania granicy między komedią a dramatem. Książka *Zabawne i zbowienne* kończy się w ten sposób:

Wydawało mi się, że moje życie jest komedią,
uświadomiłem sobie, że jest dramatem
udającym komedię udającą dramat udający komedię.
(ZiZ 48)

Przewrotność tego gestu jest charakterystyczna dla Kaczanowskiego: puentą tomu okazuje się przecież gorzki żart, który znalazł się w tym dociążonym kompozycyjnie miejscu mimo tego, że cała ostatnia część książki skupiała się na tłumaczeniu i niejako dewaluowaniu mechanizmu żartowania. Najistotniejsze jednak dla całej części o Jokerze nie jest samo zauważenie dramatyzmu komedii i wskazanie na skrywający się pod pozorami humoru smutek, lecz nacisk położony na odruchowość czy fizjologiczność śmiechu. Skupienie na tym aspekcie historii Jokera można bowiem czytać jako autotematyczną deklarację. Kaczanowski pokazuje, że w historii interesującego go bohatera filmowego wszystko wydaje się kręcić wokół śmiechu, ale wbrew pozorom to nie on jest sednem ekspresji Jokera, który przecież:

[p]o zabiciu bogatych palantów zamyka się w publicznej toalecie, by zatańczyć. Pierwsze jego ruchy są ostrożne, jak w jakimś ćwiczeniu tai chi. Taniec Jokera jest jego prawdziwą mocą.

Gdy tańczy sam w pokoju. Gdy tańczy na schodach Gotham. Gdy tańczy przed kamerami telewizji. Gdy jego uliczni wyznawcy wyciągają go z rozbitego radiowozu i kładą na masce auta, gdy odnajduje siły, by się podnieść, jest to piękny taniec. Swojego „śmiechu” Arthur Fleck nie kontroluje. Kontrolę odzyskuje w tańcu (...) (ZiZ 45).

W dalszej części utworu sprozaizowany esej znów osuwa się w wiersz, w którym artefakty z filmowego lub komiksowego Gotham przeplatają się z motywami pochodzącymi z innych części książki, a nawet szerzej – z całej twórczości Kaczanowskiego. Falująca struktura wizualna utworu przypomina nieco powtarzalne ruchy taneczne lub schody, po których

w euforycznym tańcu miał lekko zbiegać Joker. Wiersz – w przeciwieństwie do fizjologicznego, obronnego śmiechu (w przeciwieństwie do autorskiego performansu opartego na wygłupie) – jest odzyskiwaniem kontroli.

Kaczanowski interesuje właśnie to dające się opanować i precyzyjnie poprowadzić działanie literackie. Dlatego wśród jego ulubionych narzędzi poetyckich znajduje się powtórzenie z różnicą, w obrębie którego dochodzi do wykrzywienia i udziwnienia sytuacji lirycznej. Tę strategię zauważyła Anna Mitranka, pisząc o wczesnych książkach poety:

Kaczanowski wykorzystuje podobne rozwiązania kompozycyjne; fragmenty czy wręcz całe utwory zamieszczone w początkowych partiach książki powracają w kończących tomiki poematach, często w formie zniekształconej, zniwelowanej. Przy tym wyraźnie zmienia się poetyka. Wiersze zaczynają sprawiać wrażenie zbiektywizowanych obserwacji (Mitranka 2008, 144).

Choć ten przepis na książkę poetycką zakończoną poematem nie był przez Kaczanowskiego restrykcyjnie wykorzystywany w kolejnych tomach, to sama zauważona przez Mitrankę logika nawrotów poszczególnych scen, artefaktów i sformułowań pozostawała w mocy. Bardzo dobrze widać to między innymi w tomie *Nowe zoo*, w którym co rusz pojawia się (pobrmiewające nieco retoryką „Pantofelka” Bursy) eskalujące porównanie tego, kim lepiej być („lepiej być ogonem lwa / niż głową myszy?” – NZ 238; „lepiej być nikiem / niż Myszka Miki!” – NZ 239; „Lepiej być martwym niż papierowym?” – NZ 241). W pewnym momencie jednak te nawarstwiający się, nierzadko oparte na dowcipie iteracje zatrzymują się na chwilę, by zrobić miejsce dla wiersza „fantastycznie”. W nim bowiem wybrzmiewa nieco wzniosła, ale też przypominająca Fisherowskie opisy doświadczania tego, co dziwaczne¹⁸, deklaracja:

obcuje z ludźmi i przyrodą, są takie momenty,
kiedy dociera do mnie, że Ziemia jest planetą,
a nie tylko asfaltem, ubitą ziemią. Na przykład:

burze, chmury pędzące po niebie, księżyc,
wtedy czuję się nieswojo dobrze. (...)

18 Fisher opisuje to uczucie dziwaczności u Lovecrafta jako przemieszanie fascynacji i grozy, nadmierne zainteresowanie obiektami, które mają w sobie pewien ładunek negatywności, niepoddającej się jednak sublimacji. Ale to nie groza sama w sobie prowadzi do efektu dziwaczności, lecz właśnie wbudowany w nią komponent fascynacji (Fisher 2023, 21–22).

(...) Klatka
po klatce jestem wyznawcą kosmicznego bóstwa,
kojącej próżni. (...)

(...) Wesołe miasteczko szaleje

dzięki grawitacji.
(NZ 252)

Pojawiającemu się nagle poważnemu tonowi zaczyna towarzyszyć ogarniająca mówiącego świadomość całości. Nie daje się ona wszakże sprowadzić do naiwnego przekonania o jedności całego świata i synchronii natury. Znacząca końcówka („Wesołe miasteczko szaleje / dzięki grawitacji”) przekierowuje uwagę w wierszu z mistycznych intuicji w kierunku refleksji nad mechanizmami strukturalnych zależności. Kaczanowskiego, bardziej niż wszechogarniająca jedność, interesuje mechaniczna całość z wyraźnie – nawet jeśli dość abstrakcyjnie – ulokowaną sprawczością. I chociaż sam autor w zasadzie nigdy nie decyduje się na bezpośrednie wskazanie źródła tego „kryjącego się pod cienką warstwą codzienności szaleństwa”, to gęsto utkana siatka zależności wpływających na bohaterów jego poezji nierzadko sygnalizuje, że soczewka narracyjna (z całym krytycznym potencjałem) jest w jego twórczości skierowana w stronę struktury klasowej. W centrum zainteresowania stawia on najczęściej polską klasę średnią (a niekiedy jej segment, który można opisać jako *Professional Managerial Class*), portretując ją nierzadko w napięciu z niskoopłacanymi robotnikami fizycznymi. Co jednak szczególnie ważne, Kaczanowskiemu daleko do klasowego redukcjonizmu: choć zarówno pracownicy reklamy (na przykład w prozach z pierwszej części *Zabawnych i zbawiennych*), jak i sprzątaczkę (między innymi w *Kto zaspokoi nasz głód?*) wybuchają i sięgają po autodestrukcyjne odruchy, przeciążeni stałą koniecznością dopasowania się do sytuacji pracy, to jednocześnie nie są oni sprowadzalni do określonego typu czy modelu postaci. Istniejąca w tle struktura klasowa predeterminuje pozycję wielu bohaterów Kaczanowskiego, ale nie prowadzi opowieści w kierunku upraszczającej tendencji. Przed tym broni autora „wychylenie rzeczywistości o jeden stopień” (Kaczanowski 2020b) – zaplanowane, wyobcowujące uduchowienie, komplikujące obraz świata.

Tak jak w opowieści o Jokerze z *Zabawnych i zbawiennych* sednem historii okazywał się nie fizjologiczny, odruchowy śmiech, lecz kontrolowany taniec, tak i w przywołanym powyżej wierszu „fantastycznie”

sugestie mistycznego doświadczenia przesuwają się na dalszy plan w obliczu – choćby i drobnej czy paradoksalnie dowcipnej – obserwacji zależności. Kaczanowski zwodzi swoich czytelników śmiechem po to, by pod jego warstwą ukryć analityczne odruchy i szokująco precyzyjną konstrukcję. Nie ukrywa się z tym jednak zanadto. W końcu już w „Ostatnim wierszu” z *Kto zaspokoi nasz głód?* deklarował:

Ludzie, nie gramy w jednej drużynie!

Czytelniku! Mam nad tobą tę przewagę, że ty nigdy nie wiesz, przy której linii się uśmiecham. Jeśli mrugam okiem, to na pewno nie do ciebie. Jeśli mrugam do ciebie, to na bank jest to tik nerwowy.

(HE 345)

Kaczanowski zwodzi swoich czytelników śmiechem po to, by pod jego warstwą ukryć analityczne odruchy i szokująco precyzyjną konstrukcję.

2.3. Aktualność realizmu, aktualność dziwaczności

Choć postulaty realizmu mogą z dzisiejszej perspektywy jawić się jako podejrzane i autorzy nierzadko się od nich odcinają¹⁹, to warto pamiętać, że niechęć wobec tej kategorii warunkowana jest przede wszystkim przyjmowaniem jej wąskiej definicji, związanej z określoną konwencją stylistyczną. Ufając ponownej lekturze dzieł estetycznych Brechta, dokonanej przez Cronana w *Red Aesthetics*, można z powodzeniem argumentować za aktualnością dyskusji o realizmie w literaturze i sztuce XXI wieku. Przedstawiony w artykule „dziwaczny realizm” to tylko jedna z propozycji interpretacyjnych związanych z tym, w jaki nienaiwny sposób można dziś próbować opisać rzeczywistość. Wydaje się on szczególnie interesujący z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że nie korzysta ze stylistycznych rozwiązań tradycyjnie kojarzonych z ambicjami oddawania właściwego obrazu świata. Po drugie zaś – ponieważ pozwala on na nowo i z innej perspektywy spojrzeć na coraz widoczniejsze i chętniej komentowane zjawisko wykorzystywania dziwaczności w nowej literaturze. Sięganie po narzędzia *weird fiction* w literaturze pięknej (zarówno w poezji, jak i w prozie) to temat chętnie dziś zauważany w polskiej krytyce literackiej (np. Kaczmarek 2018a; Sadek 2024; Żymkowska 2024). Omawia się go na przykładach twórczości wielu autorów – obok zaproponowanego w artykule przykładu Adama Kaczanowskiego wymienia się również Mateusza Górniaka, Patryka Kosendę, Dorotę Masłowską czy Natalkę Suszczyńską.

Poniższy artykuł pozostaje więc przyczynkiem do dalszych rozważań – nie tylko nad innymi strategiami realizacji ambicji realistycznych we

19 Takie deklaracje padają z ust Kaczanowskiego między innymi w szóstym odcinku podcastu *Raport z literatury*, prowadzonego przez Agnieszkę Budnik.

współczesnej literaturze, ale także nad pytaniem o rolę dziwaczności, o powody jej kariery i możliwość politycznego wykorzystania tak, by uniknąć eskapizmu i opowiedzieć coś o świecie, w którym żyjemy.

Wykaz literatury

- Bachtin, Michaił. 1975. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, red. Stanisław Balbus. Tłum. Andrzej Goreń i Anna Goreń. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Balbus, Stanisław. 1975. „Propozycje metodologiczne M. Bachtina i ich teoretyczne konteksty”. W Bachtin, Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Andrzej Goreń i Anna Goreń. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Barańczak, Stanisław. 1979. „Nowy spór o realizm”. W *Etyka i poetyka: szkice 1970–1978*. Paryż: Instytut Literacki (seria: Biblioteka „Kultura”).
- Bartczak, Kacper. 2005. „Pokochać swoje objawy”. *Twórczość* 9: 123–125.
- Bednarek, Joanna B. 2016. „Adam Kaczanowski”. W *Polska poezja współczesna. Przewodnik encyklopedyczny*. <https://web.archive.org/web/20230324001653/https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/adam-kaczanowski/>
- Brecht, Bertolt. 1979. „Wokół teorii realizmu”. W *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne: antologia*, red. Andrzej Lam i Bogdan Owczarek. Tłum. Andrzej Lam. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Brecht, Bertolt. 2003. *Brecht on Art & Politics*, red. Tom Kuhn i Steve Giles. Tłum. Laura Bradley, Steve Giles i Tom Kuhn. London: Methuen.
- Cleary, Joe. 2012. „Realism After Modernism and the Literary World-System”. *Modern Language Quarterly* 73(3): 255–268. <https://doi.org/10.1215/00267929-1631388/>
- Cronan, Todd. 2023. *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. Lanham: Rowman et Littlefield.
- Czapliński, Przemysław. 2003. „Podrabianie”. W Czapliński, Przemysław, *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas.
- Fine, Kit. 2001. „The Question of Realism”. *Philosophers' Imprint* 1: 1–30.
- Fisher, Mark. 2018. „October 6, 1979: Capitalism and Bipolar Disorder”. W *K-Punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004–2016)*, red. Darren Ambrose. London: Repeater Books.

- Fisher, Mark. 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Fisher, Mark, i Dean, Jodi. 2014. „We Can't Afford to Be Realists. A Conversation With Mark Fisher and Jodi Dean”. W *Reading Capitalist Realism*, red. Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge. Iowa City: University of Iowa Press.
- Halpbern, Rop. 2021. „Poza kategorię zaangażowania: Georges'a Pereca krytyka pola literackiego około roku 1960”. Tłum. Helena Teleżyńska. *Mały Format* 01–03. <https://malyformat.com/2021/04/poza-kategorie-zaangazowania-georgesa-pereca-krytyka-pola-literackiego-okolo-roku-1960/>
- Jameson, Fredric. 2012. „Antinomies of the Realism-Modernism Debate”. *Modern Language Quarterly* 73(3): 475–485. <https://doi.org/10.1215/00267929-16314871>
- Jameson, Fredric. 2013. *The Antinomies of Realism*. London: Verso.
- Jarecka, Dorota. 2021. *Surrealizm, realizm, marksizm: sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Kaczanowski, Adam. 1999. *Życie przed śmiercią*. Poznań: Obserwator.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Mariuszem Grzebalskim. 2006. „Duchowość w tej chwili zdycha. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Mariusz Grzebalski”. *Czas Kultury* 1: 108–112.
- Kaczanowski, Adam. 2008. *Nowe zoo. Wielkopolska Biblioteka Poezji*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2010. *Szkielet małpy / Szept*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2014. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam. 2016a. *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Anną Dwojnych. 2016b. „Poezja, proza, performance. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Anna Dwojnych”. W *Zapis czasu / czas zapisu rozmowy (nie tylko) o książkach*, red. Tomasz Dalasiński i Aleksandra Szwagrzyk-Dalasińska. Toruń: Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura. https://issuu.com/pismo_inter/docs/zapis_czasu_czas_zapisu._rozmowy__n_476d9c14187eb4/
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Aldoną Kopkiewicz. 2017. „Życie na ziemi. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Aldona Kopkiewicz”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2: 189–196.

- Kaczanowski, Adam. 2018a. *Cele*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Dawidem Kujawą. 2018b. „Cały czas gram na Remis”. *artPAPIER* 3(339). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=341&artykul=6626>
- Kaczanowski, Adam. 2019. „Przeciw interpretacji. Kraksa [Sontag. Cronenberg. Ballard. Sendeccki]”. *Wizje: Aktualnik*, listopad. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/kaczanowski-sendeccki/>
- Kaczanowski, Adam. 2020a. *Zabawne i zbawienne*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- Kaczanowski, Adam, w rozmowie z Przemysławem Suchaneckim. 2020b. „Empatyczny sadyzm. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Przemysław Suchanecki”. *biBLioteka*, styczeń. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/empatyczny-sadyzm/>
- Kaczmarek, Paweł. 2018. „Opowiadania mizerne”. *Mały Format* 07–08. <https://malyformat.com/2018/08/opowiadania-mizerne/>
- Kaluża, Anna. 2020. „Nasze dupy, nasze dusze”. *biBLioteka*, styczeń. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nasze-dupy-nasze-dusze/>
- Karalus, Andrzej, i Adamczewski, Tymon. 2023. „Mark Fisher. Od hauntologii do estetyki zewnętrzności”. W Fisher, Mark, *Dziwaczne i osobliwe*. Tłum. Andrzej Karalus i Tymon Adamczewski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Kujawa, Dawid. 2017. „Trzy dystynkcje: o twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2: 217–233.
- Mackiewicz, Paweł. 2020. „Ku odbudowie i ciągłości”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Majeran, Tomasz. 1993. „Wschód nad Wisłą”. *Czas Kultury* 3: 92–94.
- Mitosek, Zofia. 2003. „Opracowanie do rzeczywistości”. W *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Universitas.
- Mitranka, Anna. 2008. „Szlafrok mamy”. W *Słynni i świetni: antologia poetów Wielkopolski debiutujących w latach 1989–2007*, red. Maciej Gierszewski i Szczepan Kopyt. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- Mizerkiewicz, Tomasz. 2007. „Nadmatka nadchodzi”. *Fa-Art* 3: 63–64.
- Orska, Joanna. 2015. „Reklama życia”. *Odra* 2: 126–127.
- Perec, Georges. 2021. „Ku literaturze realistycznej”. Tłum. Julia Krzewska. *Mały Format* 01–03. <https://malyformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/>

- Remis, Adam. 2020. „Czy wszystko trzeba przeżyć? (Aleksandra Wstecz, «Kwiaty rozłączki»)”. *Wizje: Aktualnik*, marzec. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/adam-remis-aleksandra-wstecz/>
- Ronge, Gerard Marek. 2023. „Pytanie o realizm”. W *Śmierć Don Kichota. O nowości w kulturze i literaturze ponowoczesnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Sadzik, Piotr. 2024. „Pamiętnik z okresu sformatowania”. *dwutygodnik.com* 9(394). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11438-pamietnik-z-okresu-sformatowania.html/>
- Sandauer, Artur. 1985. „Możliwości nowej prozy”. W Sandauer, Artur, *Pisma zebrane*. T. 3. *Publicystyka*. Warszawa: Czytelnik.
- Sandauer, Artur. 2020a. „Zawile”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Sandauer, Artur. 2020b. „Zawile [II]”. W *Spór o realizm 1945–1948*, red. Paweł Mackiewicz. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Sarna, Paweł. 2004. „Kontekst w sporze o poezję”. W *Śląska awangarda: poeci grupy Kontekst*. Katowice: Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne.
- Shonkwiler, Alison, i La Berge, Leigh Claire. 2014. „Introduction: A Theory of Capitalist Realism”. W *Reading Capitalist Realism*, red. Alison Shonkwiler i Leigh Claire La Berge. Iowa City: University of Iowa Press.
- Sobolewska, Anna. 1992. „Psychologiczna problematyka w literaturze polskiej XX wieku, psychologizm”. W *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska, Małgorzata Semczuk, Anna Sobolewska i Ewa Szary-Matywiecka. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Uniłowski, Krzysztof. 2008. „Zaangażowani i ponowocześni”. W *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art.
- Żuchowski, Jakub. 2006. „Menedżer Basia poleca”. *Opcje* 2: 81–82.
- Żyminkowska, Olga. 2024. „400: Surrealizmy i inne zmyślenia”. *dwutygodnik.com* 11(400). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11598-400-surrealizmy-i-inne-zmyslenia.html/>

ZUZANNA SALA (1994) – krytyczka literacka, pracownica Katedry Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkini Pracowni Pytań Krytycznych. Publikowała między innymi w *Czasie Kultury*, *Forum Poetyki*, *Wielogłosie* oraz w monografiach zbiorowych.

ORCID: 0000-0002-9083-6148

Dane adresowe:

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

email: zuzanna.sala@uj.edu.pl

Cytowanie:

Sala, Zuzanna. 2024. „Dziwaczny realizm: przypadek poezji Adama Kaczanowskiego”. *Praktyka Teoretyczna* 4(54): 69–94.

DOI: 10.19195/prt.2024.4.4

Author: Zuzanna Sala

Title: Weird realism: the case of Adam Kaczanowski's poetry

Abstract: The article reconstructs a broad understanding of realism, rooted in the aesthetic views of Bertolt Brecht and further developed by contemporaries such as Todd Cronan. The author juxtaposes contemporary debates on the concept with Polish discussions of realism in the 20th century to examine the possibilities of practicing realist literature today. By analyzing Adam Kaczanowski's poetry, which seemingly lacks any ambition to depict the world, the author introduces the concept of “weird realism,” defined as the use of weird aesthetics to achieve realist aims.

Keywords: weird, realism, Adam Kaczanowski