

## Adam Kaczanowski: zasada radykalnej zabawy

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article  
<http://doi.org/10.61269/MXRP3010>

Przedsięwzięcia poetyckie Adama Kaczanowskiego doskonale odnajdują się w różnych mediach: zabawkach dziecięcych, ciałach ludzkich odgrywających inne ciała, filmach wideo et cetera. Ich wielopostaciowości sprzyja efekt komizmu, który jest tworzony w obrębie wypracowywanej przez Kaczanowskiego koncepcji poezji jako performatywnej zabawy i dla którego odniesień można szukać wśród takich autorów, jak Laurence Sterne, Jonathan Swift, Samuel Beckett, oraz w kontekście kreskówkowych i komiksowych makabr, a także komedii Charliego Chaplina, Bustera Keatona czy braci Marx (zob. Critchley 87, 159–162). Najbliższy Kaczanowskiemu jest komizm sarkastyczny, maniakalnie perwersyjny, uświadamiający bezwładność ludzkich pragnień („mój jedyny obowiązek / to pozbawiać ludzi nadziei / i dawać im uśmiech” z wiersza *Jestem z ograniczoną odpowiedzialnością* [Happy end 329<sup>1</sup>]). Dodajmy jeszcze do tego wyliczenia ciało artysty, które współtworzy komiczne efekty. Pełni ono funkcje i medium, i materiału – zblżenia, jakie dokonują się pomiędzy funkcjonalnymi stanami cielesnymi, nigdy nie prowadzą do ujednolicenia ciała, medium i materiału, tylko do ciekawej gry napięć określonych horyzontem transmedialności. U Kaczanowskiego komizm – ciała, tekstu, wiersza, różnych mediów złączonych w poezji-zabawie-performansie – staje się najważniejszą kategorią estetyczną. Oczywiście brzmi to wszystko dość ogólnikowo. Dlatego trzeba zapytać – znając ogólne założenia tej poezji i wyzwalane przez nią komiczne efekty estetyczne – o to, co jest najbardziej charakterystyczne w zabawowym performansie jako metodzie działania poetyckiego u autora *Zabawnych i zbawiennych* oraz jakie konsekwencje dla naszych praktyk społecznych i poznawczych przynosi tworzony przez niego estetyczny efekt komiczności.

---

1 *Happy end* zawiera wszystkie dotąd wydane książki poetyckie Adama Kaczanowskiego. Dlatego tam, gdzie Autorka wymienia inne tomy poety, cytaty pochodzą z tego właśnie wydania zbiorowego, jeśli nie zaznaczono inaczej (przyp. red.).

## Śmiech, zabawa i zniszczenie

Simon Critchley jeden z rozdziałów swojej książki poświęconej humorowi zatytułował „Nasze dusze, nasze dupy”<sup>2</sup>. W ten sposób chciał wyraźnie zaznaczyć, że komizm to uderzenie fizyczności w metafizykę. Śmiech jest zawsze eksplozywny, cielesny. Immanuel Kant pisze o *die Schwingung der Organen*. Kartezjusz o krwi, która nadyma płuca tak mocno, że powietrze przechodzące przez nie naciska na wszystkie mięśnie przepony, piersi i gardła. Henri Bergson do skrótu ściąga związek ciała i śmiechu: „Gdy tylko dojdą troski cielesne do głosu, zaraz można się obawiać komicznych tonów” (40). U Kaczanowskiego jest podobnie – jego komiczne praktyki (w) poezji stają się manifestacją najpierw ciała górującego nad każdą formą cerebralną i rytualną, później – po bergsonowsku i debordiańsku rozpoznany – spektaklem mechaniczności życia. Śmiech jest u niego eksplozją także dosłowną, aktem destrukcji i zniszczenia, wreszcie – krytyczną siłą<sup>3</sup>.

Najczęściej siłą komicznej eksplozywności uosabiają w tej poezji postacie: w książce *Stany* z 2005 roku są one niczym beczki prochu, niosą swoją energię przez świat i starają się go jeszcze bardziej rozregulować: „świat kręci się / ale nie chce dać się / przewrócić” (*Happy end* 149). W tytułowym poemacie podmiot zanurzony w amerykańską rzeczywistość towaru, konsumpcji i rywalizacji marzy: „Stać się samochodem pułapką, wjechać w tłum, unicestwić wszystkie wątpliwości, trach! Brzdęk! Sru” (167). Tu też po raz pierwszy pojawia się imperatyw zabawy: „Masz talent. Baw ludzi. Ocuć ich, kiedy chcą zasnąć, / coś tam śnią. Uśpij, kiedy będą / chcieli wyjść” (169). W perspektywie, jaką kreśli podmiot zajmujący się pracą w reklamie, liczy się tworzenie widzów-konsumentów, kuszonych obietnicą mnogości nie tyle dóbr, ile afektów, wrażeń i doświadczeń – coraz bardziej ekscentrycznych, coraz bardziej ekstremalnych i uwalniających ludzi od nudy tego samego. W *Stanach* zabawa jako ważny aspekt pokazywanego świata staje się próbą zapanowania nad niepokojami i lękami psychoparanoicznego kapitalizmu. Nie luzuje ich jednak, tylko raczej podwyższa stany nerwowego napięcia: gdy ludzie chcą usnąć – zostają pobudzeni; gdy chcą być przytomni i podjąć działania – grozi im anestezja.

W *Matriarchacie*, utworze z książki *Czego boją się rodzice* z 2019 roku, mamy już do czynienia ze scenami, w których komizm powiązany jest wprost z sadyzmem. Bohaterkami *Matriarchatu* są dwie dziewczynki: Dorota (ta z Krainy Oz) i Alicja (od Lewisa Carrolla), które wyruszają na poszukiwania porwanego Białego Królika, Kapelusznika i Stracha na Wróble. Nie lubią się przesadnie, ale na czas poszukiwań zawiązują sojusz. Finał ich podróży jest makabryczny: wszystkie postacie „jak na łańcuchowej karuzeli” mieli trąba powietrzna, po czym oddaje Alicji i Dorocie: „wyopatroszonego królika, rozkwazsoną Gąsienicę, zdechłego Susła, skróconego o głowę Kapelusznika, rozszarpanego Lwa, zgniecionego Drwala i szczątki Stracha” (*Czego boją się rodzice* 74). Okrucieństwo w *Matriarchacie* bierze się – jak mówi Krytyczna

2 O komizmie u Kaczanowskiego pisałam już w krótkiej recenzji z książki *Zabawne i zbawienne* (2020), zob. (Kaluża). Pierwszy akapit niniejszego tekstu zapożyczam z tej recenzji, streszczając to, co Critchley pisze o komizmie. Raz jeszcze korzystam z tej recenzji, gdy piszę o przeobrażaniu ludzi w zwierzęta u Kaczanowskiego.

3 Wszystko to sprawia, że tradycja bezlitosnego humoru, której Kaczanowski nie może się wyprzeć, jest filozoficzna i jako taka dobrze opisana m.in. przez przedstawicieli szkoły frankfurckiej. Zob. (Majewski 149–177).

Dupa, jedna z postaci – z biologicznego porządku, utożsamianego tu z żeńską Panią Śmiercią i Matką Naturą. Jest to jednak także fikcja patriarchalna, pozwalająca wytlumaczyć „zewnętrznym prawem” kolonizację ciał oznakowanych jednoznacznie płciowo. Niemniej od początku utworu sceny ze szkolnej akademii, a później dyskoteki układają się zgodnie z rymowanymi w przerażającą wizję świata. Dziewczynka podczas szkolnej akademii recytuje:

Zmiażdżę Cię, jeśli jesteś wężorzem,  
 Jeśli jesteś lisem, będziesz mieć jeszcze gorzej.  
 Złamię Ci kark, jeśli jesteś panterą,  
 Jeśli jesteś dzikiem, znaczysz dla mnie zero,  
 Uduszę Cię, jeśli z ciebie człowiek,  
 Jeśli jesteś panem bogiem, już po tobie (57).

Podobne rymowanki towarzyszą zabawie na szkolnej dyskotecie, podczas której na parkiecie tańczą dwie dziewczyny, jedna ma zdarte kolano, drugiej leje się krew z nosa. Okrutnym zabawom w *Czego boją się rodzice* towarzyszy śmiech:

Chłopiec sika do wody, dziewczynka w niebieskiej sukience i białych podkolanówkach, kiedyś białych, kopie chłopca w tyłek. Ale śmiech! Plusk! Chłopiec wpada do wody. Plusk! Do łódki wskakuje wężorz. Dziewczynka przygwaźdza wężorza swoim pantoflem. Ale śmiech, takiego śmiechu się nie zapomina, taki śmiech ciebie wymazuje z pamięci (55).

Śmiech, który „ciebie wymazuje z pamięci”, jest dziwną formą usamodzielniającego się bytu – jak płacz Leśmianowskiej dziewczyny. Ma wywołać określony efekt i doprowadzić czytających do poczucia ogołocenia i odpodmiotowienia. W końcu to do nas (do ciebie) zwraca się narrator. Ból ciała rozrywanego, szarpanego, kopanego, mielonego pozostaje tu bez znaczenia. Zajmująca czytelniczą uwagę wydaje się jedynie wymyślna, a zarazem – paradoksalnie – monotonicznie znieczulająca enumeracyjność stosowanych tortur. Ich cel polega na specyficznym formowaniu ciała, które staje się automatem, maszyną, mechanizmem, „wymazaną” formą istnienia.

Także w innych książkach – *Celach* z 2018 roku oraz *Zabawnych i zbawionych* z 2020 – Kaczanowski pokazuje mechaniczność ludzkiego ciała i życia. Marzenia o samobójstwie, końcu świata, byciu martwym – „Kot zje psa, mysz zje kota, nieśmiertelność to głupota” (*Cele* 31) – stają się zbiorowym wyrazem świadomości. Postacie ze zbioru *Cele* trwają w stanie pół-życia i pół-śmierci, funkcjonują w świecie, w którym nic już się nie może wydarzyć. To zombie, działające sprawnie, rytmicznie, powtarzalnie, rutynowo. Znieczuleni próbują się wyrwać ze świata, w którym wszystko przebiega w planowy i kontrolowany sposób. Z kolei w *Zabawnych i zbawionych* jak w humoreskach ludzie zabijają się bez żadnych konsekwencji. Zabawa i na tym polega, zwłaszcza w biurze: ktoś wyskakuje przez okno, ktoś inny współpracownikowi wbija długopis w oko. Makabryczne gry w zabijanie, kaleczenie, uszkodzanie ciała, maltretowanie et cetera są w książkach Kaczanowskiego na porządku dziennym.

Poruszając się w różnych środowiskach: pierwszoosobowej (lirycznej) opowieści o świecie globalnej rozrywki, rywalizacji i pieniądzach (*Stany*), kreskówkowym pejzażu maltretowanych postaci (*Matriarchat*), trzecioosobowych mininarracjach o ludziach pracy (*Cele, Zabawne i zbawiennie*), Kaczanowski pokazuje napięcia nowoczesnego społeczeństwa zarządzanego i kontrolowanego śmiechem i zabawą. Jak wytłumaczyć pojawienie się w tych środowiskach estetyki przemocy? Widoczny w tej poezji związek śmiechu, zabawy i okrucieństwa, nie tak znowu oczywisty, pochodzi – jak się wydaje – z filozoficznego podkładu baśni. Szczególnie fascynował też w filmach kina niemego i kreskówkach Disneyowskich – i to stamtąd bierze go do swoich tekstów Kaczanowski. Tomasz Majewski, analizując komentarze między innymi Theodora W. Adorno i Waltera Benjamina w kontekście śmiechu i komizmu Chaplina, pisze: „sadyzm w slapsticku zostaje wyrażony i okiełznany przez arabeski fizycznej choreografii. Ból ciała przekształca się w wizualne i gestyczne »pismo«. Uczytelnia się i daje się zrozumieć, by na koniec wzbudzić u odbiorców współczucie” (Majewski 133). W innym miejscu Majewski cytuje Adorno, gdy ten używa metafory „wegetariańskiego tygrysa”, pisząc o Chaplinie: chodzi o to, że choć u Chaplina komizm powiązany jest z sadyzmem, to przemoc jako trzecie pojęcie tego związku nie tyle kieruje się w stronę siły, panowania i podporządkowania, ile uwidacznia samą siebie, „komunikuje coś o sobie” (147). Komunikuje coś także o społeczeństwie, które w śmiechu znajduje ujście różnych lęków.

Nie jestem przekonana, czy koligacje Kaczanowskiego z tą tradycją są aż tak bliskie, by mogły stanowić o filozoficznym pokrewieństwie, i czy faktycznie da się tu pomyśleć o fikcjonalnym złuzowaniu okrucieństwa. Przy całym nawiasie retorycznym, jaki wprowadza autor *Matriarchatu*, wykorzystując rytmiczną powtarzalność fraz, groteskowe wyolbrzymienie scen makabry, trudno przekonywać dziś, że estetyczna konwencja trzyma nas z dala od bezpośredniości przemocy, nawet jeśli jest ona wpisana w komiczny odbiór. Rządzi tu raczej zasada ambiwalencji. W świecie Kaczanowskiego porządek sadystycznej przemocy nie jest wyjątkowy, sceny okrucieństwa nie stanowią ekstremum oglądanego świata, wyznaczają raczej jego standardowy przebieg. Prowadząc do banalizacji wyjątku, sprawiają, że śmierć nie może być w tych tekstach indywidualną stratą, głębokim, rozdzierającym przeżyciem, groza i brutalność nie biorą udziału w świadomym przeżywaniu świata. Dzieje się tak dlatego, że seryjne zapętlenia słowne i sytuacyjne przekształcają u tego autora biologiczne i organiczne życie w automaty. Tragiczność poprzedza niejako te komediowe sceny i każe postawić pytanie o to, co takiego musiało się stać, że na życie ludzkie można patrzeć już tylko z takiej perspektywy. Tragiczność jest absolutnie niewiarygodna, śmieszna właśnie.

W osiągnięciu destrukcyjnej formy komiczności pomagają także wizualno-dźwiękowa praca tekstu. Dzięki różnym zabiegom syntetyzującym wrażenia zmysłowe Kaczanowski instruuje nas, jak powinno się czytać niektóre frazy; jest to metoda znana chociażby z powieści graficznych albo komiksu: „buuch! [...] trach! Brzdęk! Sru. [...]” (*Stany* 167). Zdania odnoszące się do destrukcyjnych akcji bohaterów Kaczanowskiego nie są poddane tym samym zabiegom artystycznym, co elementy świata przedstawionego, nie rozpadają się pod wpływem wydarzeń, jakie niesie fikcja. Jednak ciągle zagraża im intensywność dźwięków i dlatego niebezpiecznie przybliżają się do stanu rozpadu. Destrukcja sensu nie jest u Kaczanowskiego zupełna, a jeśli już się

dokonuje, to widać ją nie w atakach na język/zdanie/słowo, ale poprzez samo użycie standardowej, stereotypowej formy komunikacji, która nie przekazuje żadnej (nowej) treści. Komiczność absurdalno-makabryczna powstaje u tego autora z napięć rodzących się między sytuacyjnym, zdarzeniowym konkretem a słownodowcipnymi punktami wiersza; dynamiczna, ciągle w ruchu wytwarza się na styku wypowiedzianego i za-inscenizowanego. Łatwiej jest, moim zdaniem, obserwować, jak jest robiona, jakimi technikami osiągnana, niż oceniać poznawczo-emocjonalne konsekwencje działania komiczno-okrutnych scen<sup>4</sup>.

Gdyby jednak przyszło nam to zrobić, to trzeba uznać, że nie chodzi w tej twórczości o napawanie się efektami zniszczenia. Kaczanowskiemu chodzi przede wszystkim o pokaz możliwości, performatywne aranżacje podmiotowości poza znanym porządkiem społeczno-gospodarczym. Sekwencje wizualnej i werbalnej formy jednoczące się w destrukcyjnym akcie inscenizacji zniszczenia świata mają umożliwić skonstruowanie formy bycia gotowej na podobne spustoszenia i zdolnej do odnowy w innych warunkach życia. W tym sensie należy brać pod uwagę także i to, że komiczna aktywność scen u autora *Czego boją się rodzice* ma swoje zakorzenie w pracy marzenia sennego i nieświadomości, podobnie jak dowcip opisywany przez Zygmunta Freuda. A w tak ustawionej perspektywie nie wystarczy mówić o zabawie jako elemencie świata przedstawionego, należy zainteresować się także zabawą jako strategią pisarską i koncepcją poezji.

### Komiczne podmiany

Zanim jednak przyjrzymy się poezji jako performatywnej zabawie, spróbujmy popatrzyć na innego rodzaju komiczność: pojawia się ona, gdy Kaczanowski wiąże ludzi z rzeczami i zwierzętami, przeobrażając jedne w drugich. To stara zasada wywoływania śmiechu, niekoniecznie radosnego, według Bergsona podstawowa. Zdaniem tego filozofa, „mechaniczność powlekająca ludzkie życie” (Bergson 39) czyni komicznymi ludzkie gesty, twarze i zachowania. „Śmiejemy się za każdym razem, ilekroć osoba sprawia na nas wrażenie rzeczy”, zauważa Bergson i w swoim eseju *Śmiech* wiele uwagi poświęca dowodzeniu tej tezy. Critchley dodaje, że chodzi tu także o serię utożsamień ze zwierzętami, przy czym serie te mogą wywoływać wesołość (pies czytający książkę) albo obrzydzenie gatunkiem ludzkim. Regułę satyrycznej negatywności brytyjski filozof podsumowuje: „W zwierzęciu, które staje się człowiekiem, jest coś ujmującego, lecz gdy człowiek staje się zwierzęciem, efekt jest odrażający” (Critchley 58). Zdaje się, że

4 Sceny masakr w *Matriarchacie* przypominają ulubione opowiadanie Kaczanowskiego *Charlie z domu żalości* ze zbioru Roberta Coovera *Wieczór w kinie*, w którym tytułowy bohater przechodzi przez serie tortur: „Charlie ciepło się na czworakach w stronę stołu, nim jednak ma czas pozeń się wślizgnąć, dosięga go taki cios, że na chwilę głową w dół zawisa w powietrzu, taki kopniak w brzuch, że zgina się wpół, i jeszcze jeden kopniak w twarz: Charlie robi mostek, zbryzgując krwią serwetę” (80). Te potworności opowiadane są lekkim tonem, jakby ciało mogło znieść wszystko, a prezentowanie go od strony cierpienia, męczarni i upokorzenia sprawiać miało oglądającym jakiś rodzaj (sadyistycznej) przyjemności. Na końcu Charlie płacze: „Przywiera do wiszącej damy; spodnie ma spuszczone, w oczach łzy, po twarzy pelzają mu cienie podobne do sińców, kiedy w wyrazem udręki i osłupienia patrzy w otaczającą go ciemność, jakby pytał: Co to w ogóle za miejsce? Kto zabrał światło? I czemu wszyscy się śmieją?” (119).

u Kaczanowskiego ta nuta komicznego obrzydzenia dominuje, choć poeta nie osiąga jej metodami tradycyjnej satyry i nie wspomaga się ludzkimi przekonaniem o wyższości nad zwierzętami. Efekt obrzydzenia gatunkiem ludzkim w tych wierszach nie jest wywołany rzekomym zdegradowaniem człowieka do roli zwierzęcia, a w każdym razie Kaczanowski nie wprowadza do swojego repertuaru antropocentrycznej gry sił, choć bardzo ciekawie wprowadza zwierzęta i rzeczy.

W poemacie *Benon Klawiter z Życia przed śmiercią* z 1999 roku samochód prowadzi mała dziewczynka z całą ferajną zwierząt. W *Bungalowie Profesora Mattela* humorystyczne rymowanki opierają się z jednej strony na skatologii, z drugiej – na obrazach ciała poddanego torturom:

*Czarownica goni gówniarczy,  
szast-plast, każdemu da po twarzy.*

*Ten dostanie ryj świni, inny  
paszczę warchlaka,  
każde ludzkie szczenię  
ma we łbie chorego zwierzaka.*

Trik-trak, poważny wiersz brzmiałby tak:  
człowiek jest zwierzęciem stadnym.  
Nawet na cmentarzu, jak wyciągnie kopyta.

Nadchodzi Profesor Mattel i cała jego świta:  
krowiasta Daisy i goryl Walt,  
są futra, jest pchli targ.

Ten wiersz jest na poważnie,  
z Profesorem i czarownicami  
tak tylko się drażnię (*Happy end 254–255*).

Powaga i prowokacja jako intencja wypowiedzi, wyrażona wprost, służy tu do zakamufłowania kamuflażu zwierzęcych postaci. Choć Kaczanowski korzysta z tradycyjnej waloryzacji ludzkiego ciała odróżnianego od zwierzęcego i trudno byłoby bezkolizyjnie włączać ten rodzaj obrazowania do rejestru nieantropocentrycznych przekonań, to jednak nie można także oprzeć się wrażeniu, że wprowadzając do swojej poezji tak wiele rozmaitych osobliwych, koncepcyjnych person, poeta działa destrukcyjnie na antropocentryczne uniwersum wartości. Asamblaże, jakie tworzą jego groteskowe przedstawienia ciał ludzkich z głowami zwierzęcymi, kwestionują przede wszystkim binarny podział na podmiot i przedmiot. A bohaterowie Kaczanowskiego stają się ludźmi-nie-ludźmi, powiązani na dobre i na złe ze światem na różnych poziomach ontologicznych.

W *Matriarchacie* po raz kolejny opowiada się scenę wyjętą z *Alicji z Krainy Czarów*. Alicja zanosi do lasu i tam zostawia płaczące dziecko, które zostało jej powierzone, a wówczas dziecko okazuje się swinia. To kapitalne przechwycenie historii Lewisa:

Dorota, drapiąc się po swędzącym tyłku:

– Myślałam, że tam między drzewami biega dzik, teraz widzę, że to zwykła świnia. Co ona wyprawia? Leci na nas!

Alicja, wycierając pantofel chusteczką:

– Jak każdy facet! Czeka, poznają te parszywe oczka.  
W dzieciństwie porzuciłam w lesie prosiaka, wyrósł z niego dorodny knur!

[...]

Dorota, zastanawiając się,

czy to już pora kolacji:

– Jesteś pewna, że to świnia? Biegnie na dwóch nogach.

Alicja, myśląc o tym, co by zjadła na podwieczorek:

– Obłeśny świński ryj. Coś belkocze, trudno wziąć za ludzką mowę to chrupkanie. Maniery jak prosię, pewnie żyje w chlewie. Na takich mam gaz pieprzowy, prosto w oczy.

Dorota, niczego w życiu nie żalując:

– Pięknie go załatwiłaś. Leży i kwiczy. Trudno sobie wyobrazić, że coś takiego miało w ogóle matkę.

Alicja, zadowolona z siebie,

– Poznałam jego matkę, była strzępką nerwów  
(*Czego boją się rodzice* 666–670).

Nie bardzo wiemy, czy dziecko jest człowiecze, czy zwierzęce; podobnie jak nie wiemy, kogo dziewczyny zaatakowały w *Matriarchacie* i w jakim stopniu identyfikacja mężczyzny z knurem jest obraźliwa dla zwierząt. Charles Baudelaire w eseju *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych* za najbardziej komiczne zwierzęta uznał najpoważniejsze: papugę i małpę. Wiązał komizm wyłącznie z człowiekiem, ponieważ tylko człowiek potrafi wzbudzić w sobie poczucie wyższości względem innych stworzeń. Ale u Kaczanowskiego nic z tego poczucia wyższości nie zostaje: zwierzęta wcielają zasadę pozoru estetycznego w tym sensie, że wprowadzają niepewność co do statusu przedstawianego świata, utrzymują nas na granicy serio i nie-serio. Jeśli więc Artur Schopenhauer uważał, że niektóre zwierzęta wydają nam się śmieszne, bo odkrywamy w nich coś ludzkiego i z tej rozbieżności wynika komizm, to teksty Kaczanowskiego nie prowadzą nas w ogóle tym tropem, choć pod niego podprowadzają, by zaburzyć hierarchię istot żywych i „człowieczość” uznać za niewyróżnioną.

### Czytające ciała

Najbardziej jednak u tego autora intrygujący jest komizm osiągniany za pomocą meta-uwag/metanarracji. Zacytujmy fragment utworu *Ostatni wiersz ze zbioru Kto zaspokoil nasz głód?* (2013):

Czytelniku! Mam nad tobą tę przewagę, że ty nigdy nie wiesz, przy której linijce się uśmiecham. Jeśli mrugam okiem, to na pewno nie do ciebie. Jeśli mrugam do ciebie, to na bank jest to tik nerwowo. Chcesz zgubić się ze mną? Zamieszkać tam, gdzie ludzie zamieszkają w przyszłości. Pijany ze szczęścia ksiądz na koniec kazania krzyczy: a teraz kurwa porozmawiajmy o uczuciach! Pogadaj z szybem windy. Zapchlony język pyta, z kim tu się trzeba przespać, żeby mieć figurę matki boskiej. Chcę wygrać casting na Wielkiego Ptaka z ulicy Sezamkowej. W rubryce zainteresowania wpiszcie mi: tylko łatwe pieniądze (*Happy end* 345).

Takich wypowiedzi – spoza kadru, spoza przedstawienia – jest u Kaczanowskiego bardzo dużo. Można mówić o ich rozproszeniu, jak w tekście *Matriarchat. Monodram na cztery postaci, czy coś*, gdy występująca tam Krytyczna Dupa odpowiada za metatekstowe i krytyczne wypowiedzi. Można też spojrzeć na książki Kaczanowskiego jako skumulowaną metatekstowość – tak się dzieje między innymi w debiutanckiej *Powiecie*, w *Termonuklearnym południu* z 2000 roku oraz w *Zabawnych i zbawiennych*. Ten ostatni zbiór jako forma doskonale hybrydalna mieści w sobie coś w rodzaju teorii śmiechu. Kaczanowski korzysta tu z trzech źródeł: filmu *Joker* Todda Phillipsa, opowiadania *Charlie w domu żalości* z tomu *Wieczór w kinie* Roberta Coovera oraz powieści *Człowiek śmiechu* Wiktora Hugo. Z podobnymi w duchu komentarzami do popkulturowych opowieści mieliśmy już do czynienia w debiutanckim tomie *Powieka* z 1998 roku, w którym przepisywana była (filmowa) historia Batmana. Kaczanowski przyzwyczał nas też do tego, że ma swoje ulubione bohaterki: Calineczkę i Alicję. Tym razem odniesienia do literackich i filmowych bohaterów pozwalają na skomponowanie genealogii komicznej artystyczności, do której – jak możemy sądzić – przyznaje się sam autor. Idzie on jednak dalej w swojej twórczości niż przywołani przez niego autorzy, ponieważ komiczność dosięga także właściwości medium, które współtworzy komizm. Widać to właśnie szczególnie w tym zbiorze, bo ujawnia on wielopoziomowość komicznych zachowań poezji. Polegają one na zdolności do nagłych przeskoków z oczywistych i banalno-nudnych rejestrów na niespodziewane i absurdalne. Z łatwością przychodzi Kaczanowskiemu obracać scenami przedstawienia, swobodnie poruszając się między protokolarnym, minimalistycznym, niemal zerowym stylem a surrealistycznym, nadmiarowym strumieniem obrazów, odkształcając linię zdania tak, by prowadziła na pogranicza absurdalnych halucynacji.

Metatekstowy charakter wierszy jest u Kaczanowskiego odpowiedzialny za luzowanie centralnej perspektywy, z jakiej czytelniczki i czytelnicy oglądają/czytają<sup>5</sup> jego performatywne widowiska. Włączając kilka punktów widzenia – czytelnika/czytelniczki, narratora/narratorki<sup>6</sup>, postaci mówiących – autor ujawnia oczywiście obramowanie swoich wypowiedzi artystycznych i doprowadza do deziluzyjnych efektów, ale to nie wszystko. Wydaje się, że ważniejsza jest dla Kaczanowskiego – dzięki zaburzeniom

5 O różnicach między oglądaniem a czytaniem zob. (Bal).

6 Pamiętajmy o Patrycji Kasperczak jako autorce jednego ze zbiorów Kaczanowskiego.



jednej, klasycznej perspektywy lektury<sup>7</sup> – możliwość uzyskania takiej formy materializacji poezji, która wynika z ciąglego aktualizowania znaczeń przez konkretne czytelnicze ciała. Jego poezja miałaby być performansem konkretnego ciała. Symboliczna forma wypowiedzi poetyckiej, nieco solipsystyczna, jest tu nieustannie podcinana przez inne formacje: dramaturgiczne, prozatorskie, eseistyczne, a wykonujący na scenie teksty Kaczanowski pozostaje jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz swojego przedstawienia. Podobnie swobodnie umiejscowione są osoby czytające/oglądające, które mogą odnaleźć siebie jako istotną część narracji autora *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* Takie umiejscowione przemieszczanie się czytelników produkuje inną wiedzę na temat poezji, uświadamia bowiem, że dyspozytorem sposobów komponowania przedstawienia i jego znaczeń nie jest wyłącznie autor, ale także czytelniczka/czytelnik. Jest to dość oczywiste na etapie interpretacji tradycyjnej formy poetyckiej, a różnica polega na tym, że Kaczanowski wzbrania się przed wbudowaniem w teksty perspektywy autora: „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 nerwowo”. Jego teksty są tak skomponowane, że wiele zależy od emocjonalno-kulturowych dyspozycji czytających. Stworzenie przez Kaczanowskiego takiej przestrzeni, w której słowa, obrazy, wrażenia, dźwięki i ciała dość swobodnie krążą, konstituuje specyficzną formę podmiotowości/cielesności czytającej.

Zatem komiczność samej poezji nie wiązałaby się wyłącznie z próbami jej nieustannego krytycznego kwestionowania, podważania i destabilizowania, jak mogliby myśleć modernistyczni krytycy sztuki. U Kaczanowskiego komiczność jest krytyczna, ale też bywa konstruktywna – rzadko, to prawda. Jej konstruktywność wyraża się najlepiej w zdolności do zawiązywania wokół humoru i śmiechu pewnego typu wspólnoty. „Chcesz zgubić się ze mną? Zamieszkać tam, gdzie ludzie zamieszkają / w przyszłości”. Żadna inna forma artystyczna nie jest tak wrażliwa na kontekstowe infiltracje, jak tego rodzaju komiczność i żadna inna forma artystyczna nie potrzebuje tak bardzo udziału czytelniczek i czytelników utrzymujących się w podobnej konwencji humoru.

Trzeba pamiętać, że poezja/literatura/sztuka rzadko sięga po tragifarsowy efekt estetyczny – znacznie łatwiej odwołać się do wspólnoty ceniącej patos, liryzm lub sentymentalizm, niż poszukiwać alternatywy poza wspólnym horyzontem tego, co dane i możliwe, niezbyt poważne, zdane często na śmieszność czy błąd. Komiczne sytuowanie poezji jako sztuki nie jest z pewnością dziś tak trudne, jak było przed awangardowymi eksperymentami, niemniej w dalszym ciągu potrafi wywoływać ono nieporozumienia lub lekceważenie. Oczywiście nie bierzemy tu pod uwagę przednowoczesnych form poetyckich, które – jak pisze Johan Huizinga – funkcjonowały w kulturach ustanawiających dla niej jednoczesność społeczną i liturgiczną: „Poiesis jest funkcją ludyczną” (172). Postaci komizmu, w ramach których my operujemy, wykształciły się pod koniec XIX wieku, choć na przykład opowieści sowizdrzalskie nie byłyby znowu tak odległe (jako fabuły i sposób widzenia świata) od tego, co proponuje Kaczanowski.

7 Odwołuję się tu do m.in. zmian, jakie nastąpiły w sztukach wizualnych w związku z odejściem od renesansowej, zgeometryzowanej perspektywy, która naturalizowała przedstawiany świat jako widziany bezpośrednio. Zob. (Belting).

Najbardziej jednak istotne jest to, że komiczność jako estetyczny efekt poezji-zabawy ukierunkowanej na określoną formę wspólnoty jest u autora *Happy endu* ryzykowną wartością, ponieważ tworzona jest na sprzecznych regułach – nadziei i wolności. Na razie najwięcej mówiliśmy o regule wolności, którą najtrafniej powiązać z wolną grą „władz poznawczych” Immanuela Kanta. Twierdzi on, że każdy dowcip/zart powiązany jest z oczekiwaniem, które „obraca się w nicość”; a w każdym oczekiwaniu jest z kolei element złudzenia:

dlatego też, gdy uluda obraca się w nicość, umysł ogląda się znowu wstecz, by raz jeszcze spróbować poddać się złudzeniu, i w ten sposób umysł przerzucany tam i z powrotem przez szybko po sobie następujące naprężenie i odprężenie doprowadzany zostaje do chwiejnego stanu, a ponieważ odskok od tego, co niejako naciągało strunę, nastąpił nagle (a nie w drodze stopniowego odprężenia), stan ten spowodować musi pewne poruszenie umysłu i harmonizujący z nim wewnętrzny ruch cielesny (346).

Choć ostatecznie Kant opisuje komizm jako stan harmonizujący poruszenie umysłu i ciała, to ważniejsze z naszej perspektywy jest owo poddawanie się złudzeniu i próby utrzymania jego prawdziwości i trwałości. Ten rodzaj ścieżki percepcyjnej – zawieszenia, destabilizacje, chwiejne stany i „odskoki” – którą prowadzi nas komiczność wierszy autora *Powieki*, jest z pewnością bardzo wymagający. Daje dużo wolności czytelniczkiej, która jest pochodną wolności autorskiej. Kaczanowski unika więc przypisania siebie do jednej roli, możliwości i zobowiązania, ale też bada rozmaite strategie podtrzymujące zabawę – jedną z nich stanowi reguła nadziei.

### Zabawa absolutna jako zasada poezji

Jak zatem te dwie reguły tworzą poezję jako performatywną zabawę?

Pamiętając o tym, że Kaczanowski „pracuje” z trudną materią komiczności, której towarzyszy estetyka przemocy, trzeba powiedzieć, że odwołuje się on do wspólnoty zorganizowanej na innych prawach niż prawa przemocy, nawet jeśli przemoc jest najczęściej uaktywnianą siłą w jego poezji. Destrukcyjne zabawy bohaterów i bohaterek Kaczanowskiego w zabijanie są obliczone na demolowanie aktualnej organizacji rzeczywistości zmysłowego i cielesnego przeciążenia, które kapitalizuje wszystko w przewidywalny sposób, a zarazem uniemożliwia oddzielenie życia codziennego, intymnego od rynkowego. Ale poezja Kaczanowskiego nie jest taką zabawą, nawet jeśli nieustannie komponuje nowe sceny z tych samych makabrycznych obrazów. Poezja staje się raczej materializacją oporu przeciwko życiu poddanemu zasadom anestetyzacji. Jej zadanie – zgodnie z regułą nadziei – polegałoby na znalezieniu dróg wyjścia poza znieczulającą estetykę przemocy. Wiele wyjaśniają dwa przykłady, które chciałabym rozumieć jako regeneracyjny przepływ energii obrazowej i emocjonalnej.

Finałowy montaż *A teraz zatańczmy w Zabawnych i zbawiennych* (technika znana z poprzednich książek, zrealizowana tu z prawdziwym mistrzostwem) jest mikroprzeciwem wobec wspólnoty opartej na destrukcji. I prowadzi nas – jakżeby inaczej – ku wspólnotocie opartej na tańcu. Nie ma w niej pojęcia grzechu, pieniędzy ani cudu,

zamiast złota – kolorowe konfetti: „prowadź mnie na targ niewolników / niewolnicy nie chcą z nami tańczyć / mówią że nie mogą bo straciliby robotę” (*Zabawne i zbawienne* 46). Z kolei *Zatłoczony korytarz miłości* ze zbioru *Cele* jest miłosnym wyznaniem kierowanym do córki. Czytelniczka występuje tu na odmiennych zasadach niż opisane do tej pory: nie uczestniczy w pokazie makabryczności, nie jest częścią przedstawienia – trzymana na dystans jest świadkiem intymnego monologu. Powracają w nim znane skądinąd wątki: śmiechu („Ale czy oplaca się umierać ze śmiechu tylko dlatego, że reszta wydaje ostatnie tchnienie z miłości” *Cele* 35), dialektycznego napięcia między pozorem a prawdą („[...] założmy na tę chwilę, że jesteśmy prawdziwi” [35]), metapisarskich uwag („Zatłoczony korytarz miłości, taki tytuł mógłby nosić badziewny film [...]” [35]). Ale podobnie jak w *A teraz zatańczmy*, monolog ten wprowadza frazy, które nie odnoszą nas do surowego języka wyliczeń, informacji i funkcji, tylko zapowiadają czule wrażenia: „Nasza przyszłość nie wygląda w naszej terażniejszości najlepiej. Niewiele brakuje ludziom, / by zaczęli rzucać się sobie do gardeł w autobusach, każdy kolejny meteor przelatuje / o milimetry od naszego czulego punktu. Mieć choć jeden czuły punkt to już coś” (*Cele* 38). Wypowiedź ta poddaje się regule nadziei – jest w niej możliwość przyszłości i miłości. Przypomina o życiu, którego nie wymazuje śmiech, ale które usiłuje się zapamiętać: „Pamiętam, jak trudno przyjść na świat, pamiętam szybki oddech twojej mamy” (37).

W znakomitej analizie sztuki Christophera Marlowe’a *Żyd z Malty* Stephen Greenblatt zwraca uwagę na ideę „zabawy absolutnej”, którą wciela swoim życiem główny bohater. Badacz porównuje prowadzenie postaci Barabasza przez Marlowe’a z ideami Karola Marksa zawartymi w tekście *W kwestii żydowskiej* i wskazuje na ograniczenia, jakie na ideę zabawy nakłada Marks w przeciwieństwie do Marlowe’a. Jednak „wielka, niespożyta potrzeba zabawy” doprowadza Barabasza do śmierci, a wyraża się ona nie w celu, jaki Barabasz chce osiągnąć, ale – jak pisze Greenblatt – w „zadziwiającej frywolności”, z jaką postępuje. Całkowicie oddaje się prowadzonej grze w oszustwa i morderstwa, czarnemu humorowi, skłonności do dziwactw i absurdu. Jego osobowość Marlowe uczynił obojętną na wszystko, co nie pochodzi z potrzeby zabawy:

*Żyd z Malty* najbardziej oddala się od interpretacji Marksa w momencie, gdy autor *W kwestii żydowskiej* powołuje się na to, co Ernst Bloch nazywa *Das Prinzip Hoffnung* – regułą nadziei. U Marksa funkcjonuje reguła nadziei, ale nie ma woli zabawy, u Marlowe’a zaś funkcjonuje wola zabawy, ale nie ma reguły nadziei” (Greenblatt 144).

Czy nie jest podobnie u Kaczanowskiego, z tym zastrzeżeniem, że jego poezja ustanawia się także dzięki regule nadziei, a dominująca wola zabawy (poezja jako zabawa) na różne sposoby usiłuje mierzyć się z technologiami śmierci i zniszczenia: teatralizując je, przemieszczając, powtarzając, dając też czasem wyobrażenie o innych silnych perfor-matywach – miłości i nadziei?

\*\*\*

Kaczanowski zachowuje taneczną iluzję (wolności, ruchu, przyjemności), ale nie pozwala, by taniec (ciało, ruch, życie) odłączył się całkowicie od komicznej destrukcji. Co prawda

jego bohaterki najczęściej prowadzą absolutnie warunkowy, zależny od literatury żywot, ale nie zmienia to faktu, że ich publiczna danina na rzecz realnej egzystencji nie może ograniczać się wyłącznie do zapewniania nam rozrywki. Przemieszczanie się wszystkiego ku wszystkiemu (słownemu ku obrazowemu, dźwiękowemu ku widzialnemu, wideo ku cielesnemu) w poezji Kaczanowskiego służy właśnie procesowi włączania w życie ryzykownego i niebezpiecznego elementu zabawy. Jest to oczywiście inaczej rozumiana zabawa niż ta, której oddają się bohaterki *Matriarchatu* i bohaterowie *Zabawnych i zba-wiennych*. Ujęta jako koncepcja poezji – powtórzmy – odpowiada za otwieranie przestrzeni dla niezdeterminowanych umiejscowień czytelnika/czytelniczki. Wydaje się, iż w tym zakresie postępuje Kaczanowski zgodnie z przekonaniem Jacques’a Rancière’a, iż „emancypacja jest możliwością pojawienia się takiego spojrzenia widza, które nie zostało za-programowane” (161). Kaczanowski zdaje się mówić do nas: nie wiesz, co ja robię, ale też ja nie wiem, co ty możesz zrobić. Jesteśmy wystawieni na siebie.

Autor *Nowego zoo* doprowadza do takiego „rozchwiania” medium poezji, dzięki któremu docieramy do „chwijnego stanu” podmiotu. Trzeba jednak podkreślić jedną ważną rzecz: rozchwianie to nie oznacza, że znika zupełnie substancjalność rzeczy i ludzi, znaków i ciał; przeciwnie – tylko dlatego, że poetycki komizm krąży między znakami, obrazami, ciałami, oznaczając ich chwilową odrębność, możliwe jest zwrócenie uwagi na zasadę „zabawy absolutnej”, która wyprowadza z utajnienia związek ciała, realnych decyzji życiowych z ich rezerwami nierzeczywistymi (możliwymi, a przez to także niewyobrażalnymi). Komizm włącza element nieokreśloności we wszystkie sfery życia, które zajmują Kaczanowskiego. Daje większe pole manewru dla hybrydowych działań artystycznych, obliczonych na łączenie mediów, ale też pozwala Kaczanowskiemu stale pytać o atrakcyjność i wartość tego rodzaju działań. Projektując wspólne doświadczenie czytelnicze, oparte na wolności sądu estetycznego (od etyki, poczucia obowiązku, politycznego zaangażowania et cetera), autor *Matriarchatu* cały czas pracuje *na własną rękę*, bo choć już przyzwyczailiśmy się do poezji, która krzyżuje ze sobą różne media, stowarzysza wideo, kreskówki i tradycyjne formy tekstu, która ogranicza swój zakres wyłącznie do formy książkowej albo wkracza do hipermarketów, to ryzyko takich redystrybucji ról i zakresów artystycznej praktyki jest zawsze nieprzewidywalne.

Lista prac cytowanych

- |  |   |
|--|---|
| <p>Bal, Mieke. „Czytanie sztuki?”. Translated by Maciej Maryl, <i>Teksty Drugie</i>, no 1–2, 2012, pp. 39–58.</p> <p>Bergson, Henri. <i>Śmiech. Esej o komizmie</i>. Translated by Stanisław Cichowicz, Wydawnictwo KR, 1995.</p> <p>Belting, Hans, <i>Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science</i>. Translated by Deborah Lucas Schneider, Belknap Press, 2011.</p> | <p>Coover, Robert. <i>Wieczór w kinie</i>. Translated by Michał Kłobukowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991.</p> <p>Critchley, Simon. <i>O humorze</i>. Translated by Tomasz Mizerkiewicz, Iwona Ostrowska, Wydawnictwo Aletheia, 2012.</p> <p>Greenblatt, Stephen. <i>Poetyka kulturowa. Pisma wybrane</i>. Translated by Łukasz Romanowski, Wydawnictwo Universitas, 2006.</p> |
|--|---|

- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Translated by Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, 1985.
- Kaczanowski, Adam. *Cele*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2018.
- . *Czego boją się rodzice*. Disastra Publishing, 2019.
- . *Happy end (1994–2013)*. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2014.
- . *Zabawne i zbawienne*. Biuro Literackie, 2020.
- Kałuża, Anna. "Nasze dupy, nasze dusze". *Biblioteka. Magazyn literacki*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nasze-dupy-nasze-dusze/>.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzienia*. Translated by Jerzy Galecki, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Majewski, Tomasz. *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*. Wydawnictwo Officyna, 2011.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Translated by Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

Abstrakt / Abstract

Anna Kałuża

### Adam Kaczanowski: zasada radykalnej zabawy

Celem tekstu *Adam Kaczanowski: zasada radykalnej zabawy* jest przedstawienie poezji Adama Kaczanowskiego w perspektywie komizmu. Najpierw odnoszę się do tradycji, z których Kaczanowski czerpie: sarkazmu, ironii oraz czarnego humoru, a następnie opisuję rejestry poezji objętej działaniem komicznej zasady. Wyraża się ona w aktach destrukcji i przemocy oraz metatekstowych uwagach, a także w pokazywanej jako nieoczywista ontologicznie granica między ludźmi i zwierzętami. Kaczanowski uprawia clownadę, ale nie są to zabawy nieryzykowne: jego komizm wsparty na krytycznym podejściu do trybu życia uzależnionego od pracy i konsumpcji umożliwia inscenizacje zniszczenia świata, które mają z kolei umożliwić skonstruowanie podmiotowości gotowej na podobne spustoszenia.

**słowa kluczowe:** komizm, poezja, destrukcja, clownada, krytyka

### Adam Kaczanowski: the Principle of Radical Play

The purpose of the text is to present Adam Kaczanowski's poetry from the perspective of comedy. The author refers to the traditions from which Kaczanowski draws – sarcasm, irony, and dark humor – and then describes the registers of poetry covered by the action of the comic principle. It is expressed in acts of destruction and violence, in metatextual remarks, and in the ontologically non-obvious boundary between humans and animals. Kaczanowski engages in clownery, but it is not an unrisky play: his comedy, supported by a critical approach to a lifestyle dependent on work and consumption, enables staged destructions of the world, which in turn are meant to enable the construction of a subjectivity ready for similar devastation.

**keywords:** comedy, poetry, destruction, clowning, criticism