

Wiersze na wolności, wieszcz na wolności. O poezji Miłosza Biedrzyckiego

Abstract

On the move – the poetry of Miłosz Biedrzycki. The article analyses the poetry of Miłosz Biedrzycki (MLB) as being built on the opposition to politically engaged authors from the 80s. In his case, defending the autonomy of literature does not lead to self-centred, private, authoritative, and confident narration. Biedrzycki's lyrical subject is constantly in movement, unmasking his own activity, and proposes a vision of an open and modest identity which is fed by experience of the Other, and not constructed on the basis of common, heroic myths unable to recognise any failures.

Keywords

Miłosz Biedrzycki, Polish Poetry, Contemporary Poetry, Brulion



Kategoria pokolenia wywoływała i nadal wywołuje wiele interesujących dyskusji, nie tylko ściśle literackich, ale i społeczno-politycznych. Wyjątkowo burzliwa debata dotyczyła istnienia bądź nieistnienia generacji tzw. roczników sześćdziesiątych, poetów, których młodość przypadła na lata 80. XX wieku i którzy zadebiutowali na przełomie dziewiątej i dziesiątej dekady, czyli w momencie transformacji ustrojowej Polski.

Różnorodność i ewolucja poetyk tych autorów znacznie utrudnia całościowe spojrzenie na literaturę przełomu 1989 roku. W jednej z pierwszych monografii poświęconych temu zagadnieniu Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski (1996: 24-25) zwracali uwagę na postępującą od połowy lat 80. polaryzację społeczeństwa polskiego. Według krytyków rozpad wspólnoty, który się wtedy dokonał, skutkowało rosnącą niechęcią do autorytetów i nieufnością w stosunku do zaimka "my".

Podobnego rozpoznania dokonała Agata Bielik-Robson (2008: 402-403). Filozofka zauważa, że urodzonych w latach 60. autorów charakteryzuje "zbyt bogate historyczne doświadczenie", uniemożliwiające stworzenie jakiegokolwiek wspólnej świadomości, jakiegokolwiek ponadindywidualnej, scalającej narracji.

Analizując literackie debiuty tego okresu, Rafał Grupiński i Izolda Kiec (1997: 10) wskazywali na wspólne dla młodych autorów rozczarowanie rzeczywistością po transformacji. Według krytyków wpłynęło ono na potrzebę radykalnego odcięcia się od najbliższej przeszłości i od etosu Solidarności.

Zasadność mówienia o przełomie, a także kwestia wykształcenia się nowego języka czy też wspólnych dla tego pokolenia wartości wciąż pozostają przedmiotem debaty. Krytycy wydają się jednak zgadzać, że debiutujący w tym okresie autorzy niechętnie odnosili się do wszelkich wspólnotowych, patriotycznych i totalizujących narracji.

Istniał pewnego rodzaju wspólny negatywny punkt odniesienia. Była nim poetyka prawdy i moralności, patriotyczna i podniosta, proponująca kolektywną narrację wartościującą, wprowadzającą podział na "nas" i na "nich". Krytykę takiej poetyki przeprowadził Marcin Świetlicki w głośnym wierszu-manifeście *Dla Jana Polkowskiego*. Warto jednak zauważyć, że niechęć do pewnego typu poezji lat 80. obecna jest także u innych autorów, niezwiązanych z koncentrującym na sobie uwagę krytyków czasopismem "Brulion". W jednym z wywiadów Andrzej Sosnowski określał sytuację polskiej literatury u schyłku PRL jako "gromkie nabożeństwo przy nieśmiertelnych wartościach, budujących treściach i postawach" (Grodziński, Larek 2010: 139).

Ten negatywny punkt odniesienia, poetyka prawdy i obowiązku, stał się jedną z sił napędowych wierszy Miłosza Biedrzyckiego. Urodzony w Słowenii w 1967 roku poeta, z wykształcenia inżynier geofizyk, zadebiutował w 1993 roku wydanym przez Fundację "Brulionu" tomikiem *Gwiazdka*. Biedrzycki jest nie tylko autorem ośmiu zbiorów poetyckich, ale także uznanym tłumaczem języka słoweńskiego (przełożył m.in. poezję Tomaža Šalamuna). Chociaż cytuje się go często w kontekście głośnych debiutów lat 90., krakowski poeta nie doczekał się do tej pory szerszego omówienia swojej twórczości¹.

¹ Najciekawszej jak dotąd analizy poezji Biedrzyckiego dokonała Anna Kałuża w eseju otwierającym wybór wierszy poety *Życie równikowe*.

W różnorodnej, ludycznej poezji Biedrzyckiego we wciąż nowej formie powraca sprzeciw wobec unieruchamiania słów i sakralizacji poety, a autor polemizuje z nestorami nawet wtedy, gdy emocje początku lat 90. już dawno opadły. Mamy tu bowiem do czynienia z czymś więcej niż z pokoleniowym rozliczeniem. Chodzi o inny model kultury, bardziej płynny i otwarty, czerpiący z awangardowych doświadczeń dwudziestolecia międzywojennego, ale wzbogacony o zdobycze poststrukturalizmu.

Mickiewicz z telewizji

Już od pierwszego tomiku Biedrzycki podejmuje temat pozycji i roli poety w wierszu *dobry wieczór*. Podmiot liryczny podszywa się pod wieszczka i dokonuje prześmiewczej autoprezentacji w formie przypominającej telewizyjny talk-show:

Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem
Białorusinem. pierwszy w Polsce pisałem jak O'Hara
potem wszystko mi się poprzestawiało, do żony
zaczęłam się zwracać per mebel. przez chwilę
myślałem o staniu się jednym
z tłumem prymitywów zdeptujących Place de la Concorde
adidasami „Podhale”. moja pycha zdradziła mnie i wyśmiała.
przez chwilę myślałem o staniu się jednym
z kosmicznym tonem Wszechświata, duchowym czynem,
świętością urzeczywistnioną. zostałem mistycznym kapralem
nawiedzonych paranoików zarywających
noce nad plastikowymi flaszkami wina za sześć franków
przed wyjściem do roboty na szóstą na czarno na budowie

właściwie przestałem pisać, czasami opowiadam klechdy
o Polsce, wzruszam publiczność, biorę za to pieniądze
właściwie przestałem pisać. coś wisi w powietrzu,
jakieś oczekiwanie, kiedy przymknę powieki
widzę przez drgające w upale powietrze czerwoną
spękaną skorupę ziemi, pokryte kurzem woły
ciągną wóz o wielkich drewnianych kołach,
przebiegam chłodne ścieżki Manali z ładunkiem
haszyszu na plecach, dżip przeciążony bronią z przemytu
mozolnie wspina się na porośniętą parującą dżunglą górę
odprowadzany obojętnym spojrzeniem Malgaszów, tych czarno-
skórych Chińczyków.

w nocy budzi mnie bicie bębnow i jazgot tureckich piszczałek
w ciszy wpatruję się w sufit, jakbym miał dokądś jechać,
jakbym miał złapać hiva i umrzeć, jakbym dawniej latał cały
teraz tylko jako sadza. (Biedrzycki 1993: 19)

To właśnie z kontrastu między współczesnym i bardzo potocznym stylem językowym tej wypowiedzi a patosem nieobecnej bezpośrednio w wierszu, lecz wpisanej już w polską świadomość kulturową Wielkiej Improwizacji rodzi się komizm tego utworu. Wszystko podlega tu medialno-konsumpcyjnemu współczesnieniu, a efekt zderzenia dwóch światów potęguje przerzutnia: los na emigracji ilustrują swojskie adidas "Podhale", a tureckie perypetie Mickiewicza jawią się jako kolejna odłona filmu z przygodami Indiany Jonesa.

Mesjanistyczny epizod życia narodowego wieszczca zostaje więc wykpiony, ale śmiech budzi też znajdująca się pozornie na przeciwległym biegunie figura poety-celebryty, którego przerysowana (i miejscami bardzo cyniczna) opowieść o własnym życiu jest częścią gry o uwagę czytelnika, a więc i o pieniądze. Warto zauważyć, że oba portrety odpowiadające dwóm różnym czasowościom, choć wyraźnie zarysowane, przechodzą między sobą w wierszu w sposób płynny. Nie wiemy, czy znajdujemy się pośród polskich emigrantów w dziewiętnastowiecznym Paryżu czy na jednym z placów budowy we współczesnej Europie. Trudno rozstrzygnąć, czy Mickiewicz Biedrzyckiego nadal żyje niezrealizowanymi marzeniami o potędze czy patrzy na swoją twórczość poetycką w sposób zgorzkniały, świadomy własnych ograniczeń i praw rządzących polem literackim. Obie sylwetki są bowiem niejako scalone okiem zdystansowanego i ironicznego, przywdziewającego celebrycko-mesjanistyczną maskę poety. Wiersz ewokuje ruch, który wynika z jego narracyjnego charakteru, ale rodzi się także za sprawą nieustannego, płynnego przechodzenia różnych czasowości i punktów widzenia. To, co w istocie zostaje podane krytyce, to zamknięcie i unieruchomienie.

Niegdyś opiewający młodzieńczą werwę i buntujący się przeciwko klasynom Mickiewicz zestarzał się: za bardzo uwierzył we własne idee, stał się własną karykaturą. Co ciekawe, to pochodzące z włoskiego słowo etymologicznie łączy się z pojęciem ciężaru (łac. słowo *carrus* oznaczało wóz do przewożenia ciężarów). Swobodnie latający w młodości wieszcz istotnie zamienił się w ciężką i lepą sadzę.

Przywołanie na początku wiersza Franka O'Hary wydaje się być ironiczną odpowiedzią na przyczepioną nowemu pokoleniu polskich poetów łatkę "o'harystów". Autor *Lunch poems* jest tu jednak wyraźnie przedstawiany w opozycji do dorosłego Mickiewicza, jako przedstawiciel poezji młodej, świeżej, pozbawionej nadęcia. Analogii jest jednak więcej.

W sierpniu 1956 roku, krótko po śmierci trojga przyjaciół, aktorki Violet Ranney Lang, autora tekstów piosenek Johna La Touche'a i Jacksona Pollocka, O'Hara pisze wiersz *O krok od nich*, w którym dynamiczny i zmysłowy obraz życia Nowego Jorku przeradza się w refleksję o kruchości życia. Podmiot liryczny zastanawia się, czy ten pełny energii, sensualny świat będzie w stanie zapętnić pustkę po utracie bliskich mu osób. Obraz miasta i robotników wyraźnie kontrastuje z pierwszą strofą *dobry wieczór*, w której przywdziewający maskę Mickiewicza podmiot liryczny narzeka na tłum prymitywów dzielący z nim emigracyjny los. Inaczej jest u O'Hary, gdzie Inny jest sprzymierzeńcem, dzięki któremu "robi się ładnie i ciepło" i który odciąga od znajdującej się o krok śmierci:

To moja pora lunchu, więc idę
 na spacer w barwnym szumie
 taksówek. Najpierw chodnikiem
 gdzie robotnicy, nie zdejmując żółtych
 kasków, karmią swoje umorusane
 lśniące torsy kanapkami i coca
 colą [...]

Szklanka soku w papai
 i z powrotem do pracy. [...] (O'Hara 2018: 395)

Poeta poruszający się, mobilny, zainteresowany otaczającym go światem (a nie traktujący go jak mebel), a sam unikający unieruchomienia, przemiany w podręcznikowego wieszacza lub w pozbawionego złudzeń, wyrachowanego specjalistę od chattury – taki wydaje się "projekt" Biedrzyckiego i po części autor *Gwiazdki* realizuje go już w tym samym wierszu, pełnym energii, niestałym i niejednoznacznym, w którym kpinie i wywracaniu pomników towarzyszy pewna doza współczucia. Czy Mickiewicz, pyszny, a jednocześnie wołający *mea culpa* nie jest bowiem ofiarą własnej sławy, która zamienia kompleksowość jednostkowego, rozciągniętego w czasie losu w upraszczający artykuł w encyklopedii? Historia ma to do siebie, że pewne aspekty uwypukla, inne przemilcza. Czytamy autorów nie tylko bezpośrednio, ale także poprzez lektury innych. Mickiewicz jest zbyt odległy, by stanowić bezpośredni cel krytyki. Jednak poprzez wyśmianie misyjnego, zaangażowanego modelu literatury Biedrzycki – na razie bez cytowania nazwisk – odrzuca pewien nurt poezji lat 80.

Oda do młodości

Przeciwstawienie sobie młodego Mickiewicza i jego późniejszej, dojrzałej twórczości wpisuje się w szerszą refleksję Biedrzyckiego na temat młodości i literatury. Problematyka ta nie pojawia się zresztą tylko u niego. Grzegorz Olszański (2015: 12), autor studium poświęconego motywom senilnym w poezji polskiej po 1989 roku, wskazywał na silną obecność tej tematyki u Jacka Podsiadły, Marcina Świetlickiego i innych poetów. Wcześniej, w krytycznym tonie zwracała na to także uwagę Lidia Burska. W artykule *Tak to, kotku, wygląda – lecz jak się kończy?* badaczka porównywała wczesną poezję brulionowców do wojny na miny, po której nastąpił etap "klozetowej metafizyki". Zarzucana poetom kiczowatość i niezdolność do głębszej refleksji, do intelektualnego przetworzenia własnej egzystencji byłaby konsekwencją szoku, jaki przeżyli autorzy, doświadczając skutków upływu czasu. Brulionowcy kurczowo trzymają się więc młodości i niedojrzałości, a dorosłość ukazują w "postaci turystycznych obrazów" (Burska 2013: 385, 389, 391).

Warto jednak spojrzeć na często cytowany w tym kontekście wiersz *życie, epopeja!* Biedrzyckiego na tle innych utworów z debiutanckiego tomiku, a także reszty twórczości krakowskiego poety. Już jego dwuczłonowy tytuł wskazuje

na dwutorowość podejmowanej tematyki: z jednej strony jest to cielesny i indywidualny wymiar starzenia się (życie), z drugiej zaś jego metaforyczne związki z problemem formy i celu literatury (epopeja). Występujące w tytule słowo epopeja wpisuje się zresztą w ciągłość tematyczną z poprzednio cytowanym przez nas utworem. To bowiem *Pan Tadeusz* Mickiewicza prezentowany jest najczęściej jako polska epopeja narodowa. Przełomowy moment dziejowy dla pewnej zbiorowości Biedrzycki zastępuje przełomem indywidualnym, a zarazem uniwersalnym – przekroczeniem 30. roku życia, które jawi się tutaj jako symboliczny koniec młodości. Podmiot liryczny próbuje też nadać swojej mowie podniosły ton właściwy eposowi, zaczyna więc wypowiedź od wykrzyknienia:

życie, epopeja rozkładu ciała!
już myślałbyś, że wszystko wskakuje
na wspaniałe tory, a tu – w lustrze
wyszczera się drugi podbródek. ojciec
twierdzi, że koło trzydziestki powinienem
przestać pisać, inaczej stanę się
„takim dupkiem jak Herbert”. ale jak nie
tworzyć urojonych piękności, kiedy każdym
nerwem czujesz flaczenie tej podstawowej.
dwadzieścia pięć przesikanych, przesmarkanych
i cielejących lat jako preludium, przez
kontrast podkreślające to, co dzieje się
potem. a mowa dopiero o stadium rozkładu
cynicznie nazwanym „wiekiem dojrzałym”!
nie wyobrażam sobie, żeby ktoś był w stanie
wyobrazić sobie starość, zanim tam się nie
znajdzie, unieruchomiony za stołem, krzyczący
„kelner! ja tego nie zamawiałem!” (Biedrzycki 1993: 37)

Jednak podobnie jak w wielu innych utworach Biedrzyckiego ten pompatyczny wstęp okazuje się parodią. Zestawiony jest bowiem ze stylistycznie odmiennymi wypowiedziami (w wierszu odnajdujemy cechy języka potocznego) i “nieadekwatną” tematyką. Oto przyglądający się sobie w lustrze podmiot liryczny odkrywa “podwójny podbródek” i wspomina z goryczą “przesikane” i “przesmarkane” lata. Komizmu całej sytuacji dodaje użycie kontrastującego z nimi łacińskiego słowa *preludium*.

Fizyczny rozkład nie jest jednak jedyną poruszaną w utworze kwestią. Jako bezpośrednia, bo gołym okiem zauważalna zmiana, jest on tylko impulsem skłaniającym podmiot liryczny do serii przemyśleń na temat starości. A ta dotyczy także sposobu, w jaki człowiek postrzega świat. Mentalność wieku podeszłego zobrazowana jest w wierszu w miejscach graficznie uwypuklonych – na końcu pierwszej strofy i w ostatnich wersach utworu, a sposób opowiadania o niej odpowiada niejako dwóm torom refleksji sygnalizowanym w tytule. Najpierw podmiot liryczny przywołuje postać Herberta – literackiego “dupka”, następnie zaś portretuje starość, przywołując scenę z “rzeczywistej” restauracji. Ociężały ze względu na zaawansowany wiek klient woła do kelnera “ja tego

nie zamawiałem!". Nie ma jednak w tym przedstawieniu żadnego współczucia ani utożsamienia się z niedoświadczonym staruszką. Pozbawione kulturalnego "przepraszam" wołanie brzmi raczej antypatycznie. To roszczeniowy klient-pan zwracający się do obsługi z wyższością.

Na uwagę zasługuje fakt, że zmiana mentalności pokrywa się w tym wypadku z fizyczną niemożnością przemieszczania się. Ruchliwość, niestałość jako synonim młodości i świeżości pojawiała się już w *dobry wieczór*, gdzie podmiot liryczny z goryczą wspominał czasy, w których "latał cały".

Wiersz Biedrzyckiego ma bowiem także autotematyczny wymiar. Wprowadzony on został przez postać Zbigniewa Herberta. Co ważne, podmiot liryczny sam bezpośrednio nie wypowiada się o Herbercie, ogranicza się tylko do cytowania słów swojego ojca. To oczywiście jeden z motorów napędowych ironii wiersza. Funkcjonuje on równolegle do końcowego fragmentu, opowiadającego o staruszką w restauracji. W obu przypadkach podmiot liryczny używa cudzystowu, jednak zabieg ten w stosunku do ojca ma na celu – pozorne – zdystansowanie się wobec jego opinii. W końcowej scenie zaś, po pełnym goryczy monologu podmiotu lirycznego cytowane zawołanie klienta – również pozorne – służy zobrazowaniu nieszczęsnego losu, który spotyka osoby starsze.

Wydaje się jednak, że przywołanie ojca ma w wierszu także inny cel. Wchodzący w zaawansowany wiek rodzic sam również dobrze mógłby reprezentować "dupkowatość". Nie odnajdujemy tu jednak figury ojca moralizatora. Relacja z synem jest raczej partnerska (użycie kolokwialno-wulgarnego słowa "dupek"). O ile więc rozkład ciała wydaje się rzeczą nieuniknioną, starczego zgorzknienia można uniknąć. Tym, przed czym ojciec przyjacielsko przestrzega podmiot liryczny, jest pewien model literatury, zaangażowanej, pompatycznej i moralizatorskiej. Dla części tzw. pokolenia "Brulionu" reprezentował go właśnie Zbigniew Herbert.

Biedrzycki wydaje się nawiązywać do jednego z najszerzej komentowanych wierszy autora *Struny światła*, zatytułowanego *Przestanie Pana Cogito* i stanowiącego rodzaj dekalogu dla współczesnego człowieka. Warto zwrócić w nim uwagę na dwa fragmenty. Podmiot liryczny mówi "ocalałeś nie po to aby żyć", a na końcu utworu przypomina adresatowi wiersza o jego przodkach: Gilgameszu, Hektorze i Rolandzie (Herbert 1998: 88-89). Wszystkie trzy postaci literackie są bohaterami epepe: sumeryjskiej, greckiej i francuskiej. Inny epos, mniej heroiczny, lecz nie mniej dramatyczny proponuje Biedrzycki. Zwyczajne życie, którego odmawia mu Herbert, staje się tu głównym tematem wiersza. "Cielęce", dziecięce lata Biedrzyckiego to w wizji Herbertowskiej lata "przesikane" i "przesmarkane", czcze i bezpłodne, bo spędzone na "życiu" w jego fizjologicznym wymiarze, a nie na poświęceniu wobec moralnych celów wyższych.

Jednak młodość zdaje się także interesować autora *Gwiazdki* z takich samych powodów, co Gombrowicza – ze względu na swój dynamiczny potencjał do destabilizacji, pozwalający na uświadomienie sobie formy, na którą skazany jest człowiek. Agnieszka Dauksza zauważa, że w *Pornografii* młodzieńczy instynkt i plastyczność Hani i Karola wykorzystane są jako narzędzie pozwalające na konfrontację z zepchniętym w nieświadomość żywiołem wojny. Chodziłoby Gombrowiczowi o przebudzenie się z wyidealizowanego snu o Polsce zawsze cierpiącej i bogobojnej, pozwalające na zmierzenie się z widmami przeszłości

(Dauksza 2016: 225, 227). Andrzej Leder (2014: 93) łączy niemożność świadomego przepracowania tej części historii z mentalnością gnuśną, pozostającą w związku z imaginariem ukształtowanym przez folwark:

Imaginariem gnuśne skłania więc do łatwego, prowizorycznie chroniącego przed złym samopoczuciem rozdzielania – tu jasne, tu ciemne – i powstrzymuje przed dalszym trudem namysłu. [...] Myślenie, w którym podmiot nigdy nie może zająć pozycji *jestem niedoskonały* – a takie właśnie jest myślenie, które nie chce rozpoznać zła w sobie – traci swoją złożoność, dynamikę i elastyczność. Operuje na dwubiegunowej osi, w której *we mnie wszystko dobre*, a w Innych – zło.

System polityczny panujący w Polsce do 1989 roku, narzucony odgórnie, a nie wybrany w sposób demokratyczny, faworyzował kontynuowanie romantycznej narracji heroiczno-martyrologicznej. Jej apogeum przypada na przelom lat 70. i 80. i to właśnie w kontrze do niej zaistniało na scenie literackiej to, co zwykło się określać mianem pokolenia "Brulionu". Narracja ta nie jest jednak obecna u wszystkich poetów. W opozycji pozostawał m.in. Tadeusz Różewicz (1983: 563), który pisał w opublikowanym w 1983 wierszu *Przyszli, żeby zobaczyć poetę*:

Odpowiedziałem
 nic nie robię
 dojrzywałem przez pięćdziesiąt lat
 do trudnego zadania
 kiedy "nic nie robię"
 robię NIC

Sytuacja wyjściowa tego wiersza, wizyta młodzieńców, wynika z wpisanej w polską kulturę roli poety jako duchowego przewodnika. W dalszej części utworu Różewicz bezpośrednio nawiązuje zresztą do Mickiewicza i pisze o "byłe jakim Gustawie", który "przemienia się w byłe jakiego Konrada". Podmiot liryczny mówi o swojej nieprzystawalności do tego modelu i choć cały utwór zdaje się wskazywać na bezsilność, negatywność nie jest tu w pełni negatywna. Poeta nie tyle nic nie robi, co "robi NIC", a więc nicuje rzeczywistość, rozkłada ją, poddaje analizie, ujawniając jej cechy negatywne. Działanie pozytywne, którego oczekuje się od niego, bycie drogowskazem, wymaga bowiem pewności, a tej poeta nie posiada. To młodzieńcy są tu głosem "mocnym i czystym", paradoksalnie dojrzałym. Jednak ich jedno-myślność, potrzebna do zorganizowanego i skutecznego czynu, jawi się tu jako bez-myślność: "słyszę / jak byłe kto mówi byłe co / do byłe kogo".

Wiersz *życie, epopeja!* może więc nawiązywać także do utworu Różewicza. Dojrzywanie do roli poety jest w nim wykpione. Biedrzycki wydaje się zgadzać z autorem *Szarej strefy*, choć konfiguracja symbolicznych figur jest w jego wierszu zupełnie inna. Kontestacja, krytyczna analiza, twórcze nicowanie bytyby tu przymiotem młodości, nie zaś wieku dojrzałego. Zdecydowany i jednomyślny "czysty głos" młodzieńców z utworu Różewicza odpowiadałby u Biedrzyckiego raczej apodyktycznemu głosowi przekonanego o własnej racji starca.

Historie mnogie

Odrzucenie narracji heroicznej i poetyki zaangażowanej nie oznacza odrzucenia tematyki historycznej. W pracach na temat pokolenia "Brulionu" często wskazuje się na przeświadczenie o końcu historii i zwrocie ku narracjom indywidualnym. Jest to tylko po części prawdą w przypadku Biedrzyckiego.

Wydany w 1994 roku tomik *Dwa groszki* w większości zbudowany jest z wierszy-obrazów, w których świat jawi się jako żywy organizm. Trudno jednak mówić w tym przypadku o witalistycznej i pozytywnej wizji rzeczywistości. Ten żywy organizm to ciało walczące o życie, zbudowane z mięsa i krwi, ciało wyniszczone, chude, kanciaste. To świat, w którym "tylko szaleniec robi dzieci" (Biedrzycki 1994: 6). Podmiot liryczny ironicznie zauważa, że "postęp cywilizacji [...] / doszedł do punktu, w którym wojna na kontynencie europejskim // stała się niemożliwa" (Biedrzycki 1994: 7), a w wierszu zatytułowanym *Henryk Grynberg* pyta "ciekawe kogo tym razem wybiorą na Żydów" (Biedrzycki 1994: 8).

O ile bowiem w Polsce lata 90. były czasem pokoju, to na Bałkanach przemiany systemowe miały inne skutki. Po rozpadzie Jugostawii na południu Europy wybuchły konflikty na tle narodowościowym, a w wyniku czystek etnicznych zginęło tysiące osób. Biedrzycki, choć od siódmego roku życia mieszkał w Polsce, oficjalnie był obywatelem Jugostawii. Być może to właśnie ta perspektywa nie pozwala mu myśleć o Europie po upadku muru berlińskiego jako o miejscu bez wojen. Zagrożenie konfliktem jest wciąż realne.

Warto jednak zauważyć, że nieprzyjazny świat Biedrzyckiego to także, a może przede wszystkim, skutek rosnącej konsumpcji, pociągającej za sobą ingerencję człowieka w naturę. W otwierającym tomik wierszu "agresja, coraz więcej hamburgerów" czytamy:

stajemy się więksi, słoniowaci
rosną nam zęby od tego, we wszystkie
strony, na podniebieniu – spalinowy
deszcz łzawi czarne gałęzie
(Biedrzycki 1994: 5)

W ostatnich latach wiele szkiców poetyckich zostało poświęconych młodym autorom krytykującym model neoliberalny (Tomasz Bąk, Szczepan Kopyt). Ciekawym nurtem współczesnej humanistyki staje się ekokrytyka. Julia Fiedorczyk definiuje ją jako zaangażowaną "praktykę interpretacyjną", która bada sposoby przedstawiania natury w tekstach. Ekokrytyka wychodzi z założenia, że lepsze zrozumienie tekstualnych reprezentacji pozwoliłoby na wykształcenie "nowych narracji", a tym samym na zmianę praktyk życiowych (Fiedorczyk 2010: 9). O rosnącym zainteresowaniu tą perspektywą krytyczną może świadczyć chociażby opublikowany przez poznańskie wydawnictwo WBPiCAK zbiór szkiców *Ekokrytyka* czy wydany w 2018 roku numer "Tekstów Drugich" o tym samym tytule.

U Biedrzyckiego problematyka ekologiczna obecna jest już od pierwszych tomików. W *Dwóch groszkach* przeplata się ona z tematyką wojenną. Człowiek jawi się tu jako najgłupsza z istot żyjących. Wiersze opowiadają właściwie

o upadku człowieka: "o wygaśnięciu zagadkowej pierwotnej / kultury dwunogów" debatuje w jednym z utworów Akademia Nauk złożona z karaluchów (Biedrzycki 1994: 5). Nie chodzi tu tyle o krytykę wkraczającego do Polski kapitalizmu, ale – szerzej – o krytykę postawy antropocentrycznej i nowoczesnej, oddzielającej człowieka od natury i stawiającej go na przeciwległym biegunie. Tomik Biedrzyckiego odpowiada na ten antropocentryzm powrotem do "niższości". Widoczna jest ona także w sposobie obrazowania. Koła pociągu "worują się w zamarznąłą ziemię", maszyna przetacza się "bezszelestnie jak ćma" (Biedrzycki 1994: 9), gdzie indziej spotkać można "żelazne pszczoły" (Biedrzycki 1994: 15). W wizjach tych wytwory człowieka (szeroko pojęta kultura) zlewają się ze światem naturalnym.

Powiązanie idei niższości z refleksją na temat stosunku człowieka do przyrody naprowadza nas jeszcze raz na Gombrowicza, który – w przeciwieństwie do Biedrzyckiego – ostentacyjnie pokazuje swoją odrębność od natury. Analizując stosunek autora *Ferdydurke* do przyrody, Martyna Pańczak (2017: 231) zauważa, że spotkanie oko w oko z naturą rozpoczyna u niego spór o granice podmiotu: "Ludzki podmiot, by określić swą tożsamość, musi ustawić ją w szeregu opozycji do bytów składających się na nie-ludzkie zewnątrz".

Rezygnacja z antropocentryzmu skazywałaby zatem człowieka na egzystencję rozmytą, chwiejną. Ekologiczna świadomość Biedrzyckiego wpisuje się właściwie w szerszy model świata i poezji jako miejsca ciągłych zmian i kohabitacji różnych "ja". Afirmując niższość, poeta afirmuje złożoność, utorność, przypadkowość, a także pewnego rodzaju pozytywną bierność. Nie jest ona jednak stanem pasywnego ośpienia. Przeciwnie, to synonim otwartości na świat i bogactwo, jakie ma on do zaoferowania. W wierszu *pobocza autostrady* czytamy:

[...] lubiłbym myśleć o sobie jak o kimś
kto po prostu przyjmuje krajobrazy przesuwające się
za oknem w ukośnych promieniach słońca, kogo czeka

wieczór [...]
(Biedrzycki 1993: 25)

Catkowite i ostateczne wyłączenie ze świata jest oczywiście niemożliwe. W wierszu jednak jawi się ono jako tożsame ze stanem szczęścia, błogiej nie-czasowości, nie-śmiertelności. Znamienny jest także fakt, że opisywana scena wyłączenia podmiotu lirycznego ma miejsce w trakcie podróży po Europie Środkowej, narodowościowo i językowo zróżnicowanej. Kontury ulegają tu rozmazaniu, tożsamości są chwiejne. Bohater wiersza spotyka więc Rumuna mówiącego "tylko po węgiersku", który wraca "do siebie do obozu w Traiskirchen", czyli do istniejącego w Austrii od lat 50. obozu dla uchodźców. Po powstaniu z 1956 roku trafiali do niego Węgrzy, potem Czesi, a w latach 80. przebywało w nim wielu Polaków. W miejscu tym spotykają się jednak nie tylko narodowości Europy Środkowej, ale także osoby z tak odległych państw jak Chile, Uganda czy Afganistan. Temat Traiskirchen powrócił zresztą do mediów także ostatnio, w związku z kryzysem migracyjnym.

U Biedrzyckiego nie znajdziemy jednak gorzkiej refleksji na temat uchodźców. Rumun, przygodny przyjaciel, jest jedną z postaci pojawiających się w poetyckim *road movie*, a cała opowieść nosi cechy baśniowości. Historie dzieją się bowiem – wskazuje na to sam podmiot liryczny – poza czasem. U siebie znaczy nigdzie i wszędzie zarazem.

Szerzej kwestie mnogiej tożsamości porusza Biedrzycki w wydanym w 2013 roku zbiorze *Porumb*. Można w nim wyodrębnić cykl wierszy skonstruowany wokół obco, a zarazem znajomo brzmiącej postaci Porumbescu. Bohater ten, spokrewniony z rumuńskim kompozytorem o tym samym nazwisku, nosi w sobie wiele językowych i kulturowych kontekstów. Kryje się w nim, jak wyjawia zresztą sam poeta, rumuńskie słowo *porumb* oznaczające kukurydzę, a także inny rumuński rzeczownik – *porumbel*, czyli gołąb. Biedrzycki wykorzystuje te językowe spowinowacenia, które symbolicznie są bardzo płodne. Porumbescu to jednak także słowo brzmiące podobnie do polskiego "porąbać". Wydaje się, że historia rodzinna kompozytora, którą opowiada Biedrzycki w jednym z wierszy, została faktycznie w pewnym miejscu przecięta, "porąbana". Jeden z jego przodków, Herakliusz Gołęmbiowski "pod naciskiem otoczenia" zmienił nazwisko na Porumbescu, "co znaczy w przybliżeniu znaczy to samo" (Biedrzycki 2013: 46).

Kilka wierszy w tomiku ma formę dialogu, a wprowadzenie Porumbescu jako drugiego podmiotu lirycznego pozwala Biedrzyckiemu snuć refleksję społeczną, nie popadając w moralizatorstwo. Bezpośrednie nawiązania do wydarzeń historycznych czy zjawisk społecznych padają z ust Porumbescu i demaskowane są przez "Miłosza":

Porumbescu, po co ci ta publicystyka?
[...]

Daj spokój, Miłosz, nie udawaj,
że nie czytałeś Ryszarda Krynickiego.
Kiedy bardziej potrzebne są ulotki,
piszemy ulotki.
(Biedrzycki 2013: 56)

Sprzeciwiając się poezji komentującej bieżące wydarzenia polityczne, Biedrzycki nie zamierza popadać w drugą skrajność – twórczość oderwaną od świata, estetyzującą albo zwróconą tylko i wyłącznie ku językowi. To jeszcze jeden przykład przywiązania do wolności i autonomii poezji, która – jak pisał Różewicz – "niczego się nie wyrzeka".

Biedrzycki porusza w *Porumbie* między innymi temat wciąż żywych mitów narodowych. Nie dotyczy on tylko Polski. Polityka historyczna uprawiana jest także na bliskich poecie Bałkanach, gdzie – jak pisze Magdalena Reksć (2013: 105) – rozpad Jugosławii "zmuszał do redefinicji własnej tożsamości narodowej" i stymulował powstawanie nowych mitów. Biedrzycki nie mówi zresztą o Polsce bezpośrednio. W wierszach pojawiają się różne ludy, także zmyślone, takie jak "Szypowie" czy "Szapowie". Poeta pokazuje więc nikłe podstawy historyczne takich narracji, ale wskazuje także na ich popularność w innych częściach Europy. Nawet jeśli słowo "Polska" nie pada, to cudowne rozmnożenie bojarów,

którzy z sześciu procent ludności stali się całym społeczeństwem, jest oczywiście ironicznym komentarzem do wymazania chłopskiego rodowodu i powrotu wzorców kultury sarmackiej we współczesnej Polsce.

W innym wierszu Biedrzycki porównuje gospodarkę folwarczno-pańszczyźnianą do współczesnego rynku kapitalistycznego:

Czterysta lat niewolnictwa

nazywało się: złota wolność.

Dzisiejszy dzień niewolnictwa ma na imię:

pokój i dobrobyt.

(Biedrzycki 2013: 41)

Pańskość powróciła jako ślepy konsumpcjonizm połączony z pogardą dla reszty społeczeństwa, od którego trzeba się odgradzić, wyprowadzając się na zamknięte osiedle: "Teraz deweloper wystawił pękate blokasy / w wesółych kolorach, choć za kratami" (Biedrzycki 2013: 17).

Mity narodowe budowane są na binarnym myśleniu wykluczającym i często szukają naukowego potwierdzenia. W *Porumbie* wypieranie wstydlwego, niższego rodowodu przejawia się w fascynacji badaniami genetycznymi. Haplogrupy miałyby udowodnić i uprawomocnić czyjąś klasową czy rasową wyższość. Jest to oczywiście strategia ryzykowna, szczególnie w Europie Środkowej, gdzie granice wielokrotnie się zmieniały.

Mity te budowane są także przy zupełnym wykluczeniu z nich kobiet. Tak jakby zapomniano, że w tym biologicznym przekazywaniu tożsamości może zaistnieć jakiś czynnik zewnętrzny, na przykład wojna. U Biedrzyckiego kobiety pozbawione są haplogrup, otwarte i różnorodne. Ich tożsamość jest wybrana i pozytywnie twórcza ("muszą coś powymyślać dla rozróżnienia", Biedrzycki 2013: 53), a nie esencjalistyczna i wykluczająca. To właśnie kobiecy głos polemizuje w wierszu *Czyja to pieśń* z osobą przekonaną o narodowym, ekskluzywnym pochodzeniu tytułowej pieśni i pyta: "A gdybym powiedziała, / że słyszałam Szipów, Szepów i Szapów / śpiewających na tę samą melodię?". Dyskusja przywodzi na myśl sceny oburzenia, które mają miejsce np. wtedy, gdy Francuzi odważą się zasugerować, że Chopin był również Francuzem, a Maria Skłodowska-Curie Francuzką. Nie prawdziwą, a naturalizowaną – powiedziałby pewnie rozmówca kobiety z wiersza Biedrzyckiego. Na sugestię, że historia narodowej pieśni mogłaby być dzielona z Turkami, odpowiada ostro: "Wszystkim Turkom należałoby podciąć gardła". Jego tożsamość budowana jest w świecie czarno-białym, gdzie nie istnieją żadne miejsca wspólne, w podziałach na "nas" i na "nich".

Porumbescu-Gołębowski, gołąb wzbijający się w powietrze może być odczytywany jako symbol wolności, mnogiej tożsamości mobilnej, która nie potrzebuje wroga do budowy własnego "ja". Nazwisko bohatera cyklu łączy się również z jeszcze jednym kontekstem. Włoskim odpowiednikiem Porumbescu byłby bowiem Krzysztof Kolumb (Colombo znaczy po włosku gołąb), którego pochodzenie było w ostatnich latach przedmiotem debaty. W listopadzie 2010 roku polskie media informowały nawet o teorii, według

której odkrywca Ameryki miałby być Polakiem. Wątek ten podejmuje bezpośrednio bohater Biedrzyckiego, który w jednym z wierszy zastanawia się nad swoim rodowodem:

Myślę, Miłosz, że jednak od tych mniejszości,
które w szumiących trawach słyszały tylko szumiącą trawę.
Dlatego mniejszości, że ci, którzy w szumie traw
zawsze słyszeli szablozębnego tygrysa i odskakiwali
(Biedrzycki 2013: 50)

Pytanie "skąd?", które stawia sobie Porumbescu, jest naturalne i właściwe człowiekowi. Mobilność potrzebuje pewnego osadzenia w przestrzeni, by stać się wyborem, a nie tułaczką. Pytanie o korzenie nie powinno być jednak argumentem na rzecz zamknięcia się i niepodejmowania podróży:

Bez nogi narodu utykam po świecie.
Bez nogi religii pętam się po świecie.
Bez kuli narodu wyskakuję ponad Słońce i Księżyc.
Bez kuli religii patrzę w twoją twarz.
(Biedrzycki 2013: 52)

Mobilne pole poezji

Wizja otwartej tożsamości przekłada się też na myślenie o poezji. W wierszu *Po prawej porumb, po lewej floarea soarelui* ukazana jest ona jako przestrzeń ruchu, w której łączą się ze sobą przeciwstawne tendencje:

Po prawej porumb, po lewej floarea soarelui.
I tak już do końca? Do połowy wrośnięty
uprawiam swoje wycia. Gibbon o białych dłoniach
(kuzyn Izoldy?). Nigdy wcześniej nie dotykałem

tak mięsistego błota. Daje grunt. Daję słowo.
Wieczorem z wielkich tekturowych pudeł
wybieramy pizzę rękami
jak zwierzęta.
(Biedrzycki 2013: 45)

Utwór zorganizowany jest wokół kilku przestrzeni symbolicznych, w centrum których znajduje się podmiot liryczny. Wertykalna linia dzieli pole wiersza i poezji na strefę *porumbu*, kukurydzy i *floarea soarelui*, słończnika. Odpowiada ona obecnym w innych tekstach tomiku różnicom stanowisk między Miłoszem a Porumbescu. Kukurydza w kulturze ludów Ameryki Środkowej łączy się z ciałem. U starożytnych Majów człowiek był stwarzany kolejno z gliny, drewna i kukurydzy (Chevalier *et al.* 1996: 603). Tylko ostatni przetrwał w potopie, a mit

ten dał początek rytuałom, w których składanie w ofierze ludzkiego ciała miało zapewnić społeczności obfite plony (Eliade 1990: 290-291). *Porumb* może więc reprezentować treść lub rzeczywistość, którą literatura próbuje ująć. Słonecznik zaś symbolizuje słońce, ruch ku górze, istotę bożą (Chevalier *et al.* 1996: 960). Może być odczytywany u Biedrzyckiego jako ideał, ale też po prostu jako forma, autotematyzm poezji, skupienie na językowym narzędziu, a nie na rzeczywistości. Miłosz, z którym rozmawia Porumbescu, radzi bowiem:

Dlaczego nie skupisz się na
wypatrywaniu drobnych poruszeń
w tkliwych tkankach języka?
(Biedrzycki 2013: 56)

Dwóm częściom płaszczyzny zbudowanej na roślinnej symbolice odpowiada symboliczna przestrzeń dolna i górna. Podmiot liryczny wiersza jest "wrośnięty do połowy", rozpostarty między błotnistym, mięsistym gruntem (który odpowiada tu *porumbowi*) a niebem, skierowany ku słońcu (*floarea soarelui*). Dodatkowo wprowadzana jest metaforyka zwierzęca, a raczej zwierzęco-ludzka. Biedrzycki bawi się bowiem nazwą gatunku Gibon białołęki i zestawia go z Izoldą o Białych Dłoniach, znaną z historii Tristana i Izoldy. To groteskowe połączenie małpy z kobietą odpowiada szerszej osi: natura/kultura. Jednocześnie poeta znosi wszystkie binarne przeciwieństwa. Gibon o białych dłoniach, tak jak podmiot liryczny, znajduje się tu pomiędzy. Łączy w sobie literaturę (kultura, słonecznik) i zwierzęcość (natura, kukurydza). Jest elementem wspólnym, mobilnym, "gibającym się" pomiędzy dwoma przestrzeniami symbolicznymi. Forma łączy się z treścią, poezja z życiem, a natura z kulturą.

Na długo przed powstaniem *Porumbu* Biedrzycki tak opowiadał o tym podwójnym zanurzeniu poezji:

Skąd mogą się brać historie? Biorą się z ulicy. I są typu: wszedłem, wyszedłem, zjadłem, kupiłem, poszedłem spać. Albo typu: wszedłem, wyszedłem, skojarzyło mi się z Vermeerem, wypitem, skojarzyło mi się z Rembrandtem, potożyłem się, skojarzyło mi się z *Pieśnią nad Pieśniami*. Powiem otwarcie, mi się bardziej podoba pierwszy sposób... Nie chcę natomiast zatrzymywać się tylko na tym pierwszym typie historii, gdyż od bardzo dawna mam wrażenie, że zajmowanie się wierszami jest takim spacerem po linie czy po krawężniku, gdzie z jednej strony są rzeczy, a z drugiej język, czyli wszystko to, co o rzeczach ktoś już wcześniej powiedział (i napisał) (Majeran 1996: 40).

Jest więc utwór Biedrzyckiego próbą odpowiedzi na pytanie o źródła poezji, ale autor *Gwiazdki* przede wszystkim konsekwentnie kontynuuje w nim rozpoczęte dwadzieścia lat wcześniej odbrązawianie poety. Wiersze porównane są do wycia, a podmiot liryczny, wyjący literat, w zwierzęcym popędzie pochtania wieczorami pizzę z tekturowego pudełka.

Wyszędłszy z binarnych opozycji, poezja Biedrzyckiego nie szuka złotego środka, jakiegoś uniwersalnego modelu, w którym mogłaby się zakotwiczyć. Proponuje raczej nieustanny ruch. Niestalość czy raczej wieloaspektowość podmiotu, świata, języka i relacji między nimi pojawiają się w całej twórczości krakowskiego poety. Wskazuje na to Anna Kałuża (2010: 207), według której podmiot liryczny wierszy Biedrzyckiego "nie darzy zaufaniem stałego stanu (przedmiotów, ludzi, krajobrazów)". Badaczka zauważa również, że charakteryzuje go nieufność wobec "statycznego, pasywnego aspektu ludzkiego istnienia i poznania". Widoczne jest to także w kolażowej estetyce wierszy, budowanych często na efekcie zaskoczenia. Tekst ma niejako "działać" na czytelnika. Stylistyczne tarcia, groteska, pojawiają się obok zmysłowych obrazów. W ciele wierszy Biedrzyckiego nieustannie coś "swędzi", "chrzęści", "pulsuje", "szarpie się", "wsysa". Ciekawy, lingwistyczny wiersz *Gnanie wyginanie (na pożegnanie)* cały zbudowany jest z ruchu:

gnanie, wyginanie
gięcie, wyginiecie

cięcie

skończył się tydzień mydzień
od dzisiaj jadzień

a na naszym koniu jedzie didżej Krecik.
(Biedrzycki 2007: 21)

Język jest tutaj niejako odbiciem rzeczywistości, ale nie w sensie mimetycznym. Nie służy on w wierszu reprezentacji świata, ale jawi się jako materia, która podlega takim regułom jak świat. Po pierwsze, składa się z cząstek, liter, morfemów, słów, które pojawiają się w różnych, powtarzalnych i zarazem niepowtarzalnych konfiguracjach. Po drugie, istnieje zawsze w jakiejś przestrzeni i czasie (nawet jeśli zapisany jest na papierze, za każdym razem podlega aktualizacji). Trzy pierwsze strofy składają się ze słów, które moglibyśmy zaliczyć do jednego z dwóch pól semantycznych: czas (gnanie, wyginiecie, skończył się, tydzień, od dzisiaj), zmienianie formy (wyginanie, gięcie, cięcie). Jednocześnie można wyodrębnić trzecią kategorię poprzez podział słów na morfemy. Kategorią tą byłby podmiot i jego relacje wobec innych podmiotów (wy, cię, ty, my, ja). Człowiek wpisany jest tu w sensie dosłownym w czas i zmienność. Co ciekawe, w wierszu zupełnie nieobecne są zaimki trzeciej osoby liczby pojedynczej i mnogiej. Utwór jawi się bowiem w pierwszej lekturze jako relacja z rozstania, sytuacja, która dzieje się między "ja" i "ty".

Pierwsza strofa, charakteryzująca się harmonią brzmieniową i tematyczną, ulega załamaniu na końcu wiersza poprzez komiczne wtargnięcie osoby trzeciej, dźwiękowego i tematycznego intruza, "didżeja Krecika".

Ta poetycka relacja z rozstania pozbawiona jest patosu. Wszystko bowiem poddane jest językowemu zniekształceniu i karnawalizacji. Często zresztą pojawiają się u Biedrzyckiego elementy ludyczne. Ludyczność jest tutaj nie

tylko sytuacyjna, lecz także tematyczna. Koniec utworu to nadejście didżeja, a jednocześnie postaci ze znanej kreskówki. Nastaje czas rozrywki. Intruzowi wkraczającemu w przestrzeń zbudowaną do tej pory z "nas" odebrana jest jakakolwiek powaga. Zamiast rycerza na białym koniu do wiersza wjeżdża bowiem mały, czarny, ślepy krecik. Język, a konkretniej literatura, może być więc bronią pozwalającą "ciąć" obrazy, montować je dowolnie i dzięki technice kolażu anulować ciężar rzeczywistej sytuacji wyjściowej. Wiersz jest jednak także po prostu rozrywką. W wywiadzie udzielonym Tomaszowi Majeranowi Biedrzycki mówił o wolności poetyckiej, która łączy się z ideą autonomiczności poezji. Nie musi ona udowadniać, reprezentować czegokolwiek ani służyć jakiejś konkretnej sprawie. Może być jedynie serią zabiegów językowych służącą oderwaniu od rzeczywistości (rozryw-ce):

A jeżeli wolność, to także wolność w używaniu języka, wolność w rozbijaniu pewnych struktur językowych, przedstawianiu czegoś jako coś innego, zakrywaniu, przekręcaniu. Również w tym, żeby wiersze dostarczały rozrywki. (Majeran 1996: 43)

To przekręcanie, powielanie i cięcie widoczne jest także w dyptyku *Hołd (dwa sonety)*, który podejmuje temat formy. Autor określa w tytule swoje dwa wiersze jako sonety, choć z kunsztownej formy poetyckiej czerpie jedynie jej strukturę graficzną. Wymagająca niezwyklej sprawności językowej, u Biedrzyckiego wypełniana jest ona pustym i utartym "co u Was nowego słysząc". Zrozpaczony podmiot liryczny, u którego "nic nowego nie słysząc", po bezowocnych poszukiwaniach znajomych, u których miał nadzieję znaleźć coś "nowego", zwraca się z tym pytaniem do adresata wiersza.

Utwór ośmiesza formę, zarówno tę wysoką, literacką jak i tę niską, utartą, której używamy w codziennych kontaktach. Sonet zostaje w wierszu poddany groteskowemu przekształceniu, zaś grzecznościowe "co słysząc" kopiowane jest na poetyckiej taśmie produkcyjnej i niczym produkt, zawsze ten sam, wysyłany do różnych adresatów, jawi się w nim jako językowa wydumka. Źródłem komizmu są także liczne kontrasty: między tytułowym, poważnie brzmiącym hołdem a banalną treścią wiersza, między oficjalnym "z poważaniem" a zdrobnieniem "Mirek".

Wydawać więc by się mogło, że poeta proponuje rozbijanie form, rozpręgnięcie utartych struktur. Jednak tak jak wiele innych wierszy Biedrzyckiego, także i ten pozostaje w stanie końcowej ambiwalencji. Impulsem napędzającym podmiot liryczny do zadawania wciąż tego samego pytania jest bowiem społeczny przymus nowości ("bo chodzi o to, by coś / nowego było słysząc, a nie starego"). Ośmieszona zostaje więc także w utworze modernistyczna pogoń za wciąż nowym doświadczeniem i nowymi sposobami doświadczania.

Podmiot wierszy Biedrzyckiego znajduje się zawsze gdzieś pośrodku albo raczej oscyluje między różnymi stanowiskami, nie wybierając żadnego z nich. Wiersz, będący próbą przetworzenia, wytworzenia nowego i zaskakującego ze starego i szablonowego zawiera jednocześnie autoironiczny komentarz, demaskujący swoje modernistyczne pobudki.

W autoironii i samokrytyce znajduje poezja Biedrzyckiego paradoksalną wolność. Umniejszając własną rolę i pozycję, poeta pozbywa się ciężaru autoritetu, z despotycznego właściciela tekstu staje się stroną dialogu z czytelnikiem. To mobilne, oscylujące wciąż między różnymi punktami widzenia pole poezji jest przestrzenią wolności.

Można by oczywiście to wycofanie odbierać jako strategię mającą na celu pozbycie się jakiejkolwiek odpowiedzialności za tekst. Można też interpretować je szerzej, jako ciekawe rozpoznanie sytuacji współczesnego społeczeństwa polskiego, któremu takiej niepewnej niższości brakuje i które coraz bardziej się polaryzuje.

Krytyczne nastawienie do poezji zaangażowanej politycznie, wspólne dla większości autorów debiutujących na przełomie ostatnich dwóch dekad XX wieku, nie oznacza bynajmniej u Biedrzyckiego przejścia do poetyki prywatnej, skoncentrowanej na problemach jednostkowych. Poetyka taka jest u niego obecna, ale łączy się nieustannie z refleksją szerszą, dotyczącą budowania własnej i wspólnej tożsamości, związków między językiem a rzeczywistością. Podmiot Biedrzyckiego, mówiąc "ja", nie przestaje być świadkiem historii, baczny obserwator społeczeństwa neokapitalistycznego czy szerzej – cywilizacji afirmującej swoją wyższość nad środowiskiem naturalnym.

Kluczowe dla opisu twórczości krakowskiego poety wydaje się pojęcie ruchu. Mickiewicz, z nostalgią wspominający czasy, w których "latał cały"; tęskniący za podróżami po Europie podmiot liryczny wiersza pobocza autostrady; gotąb-odkrywca Porumbescu – hybrydyczne, wieloaspektowe postaci Biedrzyckiego dążą do ruchu. Ruch jest tu synonimem otwartości (podmiot jako mobilny, ciekawy rzeczywistości obserwator) i złożoności (podmiot oscylujący między różnymi tożsamościami) jednostki, a także cechuje tekst poetycki jawiący się jako mobilna przestrzeń, w której znaczenia nie są dane raz na zawsze, ale podlegają nieustannej konstrukcji.

Bibliografia

- Biedrzycki M. (1993), *Gwiazdka*, Fundacja "Brulionu", Kraków-Warszawa.
- Biedrzycki M. (1994), *OO (dwa groszki)*, Agencja Wydawnicza Zebra, Kraków.
- Biedrzycki M. (2007), *Sofostrofa i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Biedrzycki M. (2013), *Porumb*, WBPiCAK, Poznań.
- Bielik-Robson A. (2008), *Romantyzm, niedokończony projekt: eseje*, Universitas, Kraków.
- Burska L. (2012), *Cytaty z życia i literatury*, Universitas, Kraków.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1996), *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- Dauksza A. (2016), *Ciążąca (nie)obecność. Gombrowicz wobec wojny i Żydów*, "Teksty Drugie", 2: 211-230.
- Eliade M. (1990), *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris.
- Fiedorczyk J. (2010), *Ekokrytyka: bardzo krótkie wprowadzenie*, "Fragile", 3: 9-10.

- Grodziński Ł., Larek M. (2010), *Łzy w oczach nie przestanią liter*, w: Jankowicz G. (red.), *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, Biuro Literackie, Wrocław: 135-154.
- Grupiński R., Kiec I. (1997), *Niebawem spadnie błoto – czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Obserwator, Poznań.
- Herbert Z. (19982), *Pan Cogito*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Kałuża A. (2010), "Wszystkie te ziemie". *Zmysłowe postrzeganie świata w wierszach Miłosza Biedrzyckiego*, w: Biedrzycki M., *Życie równikowe*, WBPiCAK, Poznań: 204-217.
- Klejnocki J., Sosnowski J. (1996), *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia "bruLionu" (1986-1996)*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Leder A. (2014), *Prześlona rewolucja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Majeran T. (1996), *Natrętny refren*, "Czas Kultury", 4: 40-45.
- O'Hara F. (20182), *O krok od nich*, tłum. P. Sommer, w: tegoż, *O krok od nich: przekłady z poetów amerykańskich*, Karakter, Kraków.
- Pańczak M. (2017), "Antynaturalizm" Gombrowicza albo po co ekokrytyce pamięć o nowoczesności, "Przestrzenie Teorii", 28: 221-235
- Rekść M. (2013), *Mity narodowe i ich rola w kształtowaniu polityki na przykładzie państw byłej Jugostawii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Różewicz T. (2017), *Na powierzchni poematu i w środku*, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 537-590.