

ŚWIAT BYLE JAKI. EKSPERYMENTY ANDRZEJA BURSYP Z KICZEM I TANDETA

CEZARY ZIĘCIAK*

Nowoczesność przybrała szatę kiczu

Milan Kundera

Sztuczność nie upiększa brzydoty

Charles Baudelaire

Nieustanna i nieprzekraczalna dialektyka kiczowości i brzydoty, epatowana przez rzeczywistość tandetą: oto podstawowe właściwości, określające świat według Andrzeja Bursy – świat rozpoznawany przez poetę jako byle jaki, pełen prowizorycznych rozwiązań i elementów najniższej jakości. Chcę w niniejszym artykule nakreślić architekturę tego świata oraz zaprezentować strategię odnajdywania się w nim przez podmiot liryczny wierszy autora *Pantofelka*. O brzydocie, wulgarności czy brutalności poezji Bursy pisze się wiele, nie zwraca się natomiast zwykle uwagi na wyraźną obecność w niej komponentów odwrotnych, biegunowo przeciwnych, którymi nie są tu wcale – jak można by się spodziewać – pozytywne wartości estetyczne i etyczne (o tęsknocie liryki Bursy za tymi wszak również pisze się często), lecz ich zdegradowane postacie (kicze) bądź substytuty (tandeta)¹.

Koncentrując się właśnie na kiczowych i tandetnych aspektach świata ukazwanego przez poetę, ale nie lekceważąc przy tym dopełniających go przejawów brzydoty i okrucieństwa, spróbuję przedstawić propozycję nowego uporządkowania liryki Bursy². Lektura z innej perspektywy tłumaczy obecność w tej poezji

* Cezary Zięciak – student na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹ Ważną inspirację stanowią dla mnie pomysły interpretacyjne T. Kunza, A. Czabanowskiej-Wróbel oraz innych autorów artykułów zebranych w najświeższym tomie, poświęconym krakowskiemu poecie: *Czytanie Bursy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, G. Grochowski, Kraków 2004. Pojęciem banalności oraz tandetności i trywialności posługuje się sporadycznie na przykład monografistka poety E. Dunaj-Kozakow, *Bursa*, Kraków 1996, np. s. 112, 143, 163. Potrzebę lektury poezji Bursy w perspektywie kiczu sugeruje A. Czabanowska-Wróbel, *Czytam poetę. Twórczość Andrzeja Bursy* [w:] *Czytanie Bursy...*, s. 19–21. Metodę lektury zawdzięczam w dużym stopniu koncepcji M. Lachman, *Lektura „przez kicz”. Warianty, wyznaczniki, przyczyny* [w:] *też e, Gry z tandetą w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 17–105.

² By unaościć miejsce kategorii kiczu i tandety w poezji Bursy, interpretacyjną część mojego wywodu poprzedzam enumeracją ważnych dla problemu utworów, pozwalającą się zorientować w skali zjawiska, lecz zapewne uciążliwą w lekturze, za co w tym miejscu przepraszam.

specyficznych środków wyrazu (ich dobór drastycznie ograniczają warunki rzeczywistości byle jakiej), jak również pozwala jeszcze raz nazwać strategię twórcze poety oraz postawy, przyjmowane przez podmiot liryczny jego utworów.

W istniejącej literaturze krytycznej są one wartościowane zasadniczo na trzy sposoby, w zależności od przyjętego stylu lektury: legendowego, nihilistycznego lub aksjologicznego. Pierwszy, silnie utrwalaony w opinii potocznej, wykorzystuje i podtrzymuje zmitologizowaną wersję biografii poety i jej odbicie w twórczości, eksponującej treści niskie i niestosowne³. Drugi skupia się na mrocznej, ponurej tematyce jego tekstów, nicujących wartości moralne, ukazujących zniewalający człowieka, wrogi, wynaturzony świat oraz biologiczność, cielesność egzystencji⁴. Trzeci, stanowiący niejako polemikę z poprzednimi, nastawiony jest na poszukiwanie w dziele Bursy prób ocalenia wartości, a nawet nowych propozycji etycznych⁵. Tą drogą podążają na ogół we własnych interpretacjach dzisiejsi autorzy opracowań tej poezji, przewyżczając dwa pozostałe style lektury⁶. Wspierają tezy postawione niegdyś przez Stanisława Barańczaka, poszukując w twórczości Bursy światopoglądowej ewolucji, przebiegającej od buntu nihilistycznego do buntu heroicznego, który polega na podjęciu egzystencjalnej gry, będącej „ideologią zgody na życie”⁷.

Tymczasem analiza anatomii świata poetyckiego Bursy oraz stanowisk podmiotu lirycznego wobec banalności rzeczywistości każe zreinterpretować ten chętnie utrwalany wizerunek poety – apologety wartości. Naświetla bowiem sprzeczność, jaką zauważył Tomasz Kunz, a jaka zachodzi w dziele krakowskiego twórcy między bunt w poszukiwaniu wartości „a estetyczną realizacją, która za pozornie spontaniczną formą ekspresji skrywa często stylizację i uwikłanie w konwencje, a także swoiste upojenie własną niedojrzałością”⁸. Mając na uwadze tę antynomię, postrzegam Bursę w pierwszej kolejności jako eksperymentatora, testującego dostępne języki wypowiedzi i formy zachowań oraz odrzucającego te spośród nich, które okazują się niezadowolające. Następnie odnajduję postawy, które uznaje on za umożliwiające życie w świecie byle jakim: to dwie strategię – symulanta (opisana przez wspomnianego Tomasza Kunza, wykładana w *Obronie*

³ Zob. W. Śmigielski, *Krytyka literacka i literatura wspomnieniowa* [w:] *Luiza w salach zmęczonego socjalizmu. (O legendzie i twórczości Andrzeja Bursy)*, Zielona Góra 2000, s. 17–35.

⁴ Zob. J. Kwiatkowski, *Czarna poezja* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, wyd. II poszerzone, Kraków 1973, s. 219; E. Balcerzan, *Strategia pacjenta w twórczości Andrzeja Bursy* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, *Strategie liryczne*, Warszawa 1984, s. 196–209.

⁵ Zob. przede wszystkim S. Barańczak, *Bursa nieznany* [w:] tegoż, *Ironia i harmonia*, Warszawa 1973, s. 75–91.

⁶ Myślę o autorach trzech najważniejszych pozycji bibliograficznych dotyczących twórczości Bursy: G. Pietruszewskiej, *Od buntu do gry. Twórczość Andrzeja Bursy*, Częstochowa 1985; E. Dunaj-Kozakow, dz. cyt.; W. Śmigielskim, dz. cyt. Podejście aksjologiczne widoczne jest także w pracy M. Chrzanowskiego *Andrzej Bursa. Czas, twórczość, mił*, Kraków 1986.

⁷ S. Barańczak, dz. cyt., s. 90.

⁸ T. Kunz, *Literatura jako symulacja* [w:] *Czytanie Bursy...*, s. 81.

żebractwa, polegająca na utożsamieniu się z określonymi trybami refleksji i ekspresji) oraz performera w duchu campowym (obecna w kreacji świata i estetyce poematu *Luiza*).

ŚWIAT MIĘDZY KICZEM I TANDETA A BRZYDOTĄ I OKRUCIEŃSTWEM (DIAGNOZA)

W poezji Bursy natrafiamy na kicz na wszystkich poziomach, na których może on być obecny w dziele literackim. Nie brak tu wierszy, które same przynależą do obszaru kiczu ze względu na własną typowość, konwencjonalność (choćby *Jesień*, *Moje polowanie*, *Pierścień-tęsknota*). Ważniejszy i ciekawszy wydaje się jednak kicz wpisany w świat poetycki, czyli taki, który wolno za Jerzym Jarzębskim określić mianem „przedstawionego”⁹. Kicz zagarnia bowiem poszczególne obszary Bursowej rzeczywistości i jako taki pozostaje w horyzoncie zainteresowań jego dzieła.

Pierwszy rodzaj kiczu – utwór kiczowy – jest zjawiskiem z zakresu estetyki: identyfikować go należy z dziełem pretensjonalnym, wykorzystującym sprawdzone wzorce i dostępne formy, różnym od sztuki wysokiej¹⁰. Kicz drugiego rodzaju cechuje totalność występowania: funkcjonuje on w wymiarze egzystencjalnym, naznaczając życie i śmierć stereotypowością i trywialnością, rządząc marzeniami i emocjami, tworząc wspólnotę komunikacyjną¹¹. Bursa mówi w tym przypadku jednym głosem z Milanem Kunderą, konstatującym: „Kicz okazuje się naszą codzienną estetyką i moralnością”¹². Kicz taki, waloryzowany jednoznacznie negatywnie, istnieje dzięki i dla „kiczowych ludzi”, którym służy do „przeglądania się w upiększającym zwierciadle i rozpoznawania siebie z pełnym wzruszenia zadowoleniem”¹³.

Uzasadnieniem dla obecności owego kiczu egzystencjalnego jest – jak rekapitułuje Lech Witkowski – pragnienie przesłonięcia niewygodnych, ciemnych, biologicznych stron życia¹⁴. Przypadek poezji Bursy sytuuje kicz w podobnej funkcji, ponieważ jej świat budują komponenty banalne, tandetne, trywialne, kiczowate

⁹ Por. J. Jarzębski, *Kicz jest w nas. (Gombrowicza romans z kiczem)* [w:] tegoż, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 136. Zob. też. M. Lachman, dz. cyt., s. 79.

¹⁰ Por. A. Banach, *O kiczu*, Kraków 1968, s. 74–78. Na temat tak pojmowanego kiczu zob. też szkice P. Beylina, np. *Fenomenologia kiczu* [w:] tegoż, *Ideał i praktyka. Szkice i kroniki*, Warszawa 1966, s. 75–92. Genezę i warunki przyswajania kiczu rekonstruuje M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington–London 1977.

¹¹ Por. J. Jarzębski, dz. cyt., s. 131.

¹² M. Kundera, *Przemówienie jerozolimskie: Powieść a Europa* [w:] tegoż, *Sztuka powieści. Esej*, tłum. M. Bieńczyk, wyd. II zmienione, Warszawa 1998, s. 142.

¹³ M. Kundera, *Sześćdziesiąt trzy słowa* [w:] tegoż, *Sztuka powieści...*, s. 115.

¹⁴ Por. L. Witkowski, *Ambiwalencja kiczu jako wyzwanie w kulturze. (Elementy meta-pedagogiczne w ilustracjach nie tylko estetycznych)* [w:] *Nieobecne dyskursy. Cz. V*, red. Z. Kwieciński, Toruń 1997, s. 59–61.

z jednej strony, a brzydkie, szpetne, przerażające – z drugiej. One składają się na rzeczywistość percypowaną przez podmiot, jak też występują w roli artystycznie przetwarzanego materiału. Osobliwa jest ich zależność: to, co powinno pozwolić na doświadczenie piękna, jest zwykle kiczowate, a kicz nie posiada zdolności kompensacji szpetoty, równie jak on dokuczliwej.

Kicz oznacza deformację wartości idealnych, bezpośrednio niedostępnych: miłość, uczuciowość zamieniają się w sentymentalizm, moralność staje się pruderią, wdzięk nabiera właściwości kosmetyki, erotyka przybiera postać pornografii, wielkość przeobraża się w pustą pozę lub beztreściowy patos, tragedia – w sensację¹⁵. Dychotomiczny, zawłaszczający wszystkie aspekty istnienia człowieka świat byle jaki, jest zatem światem zdegradowanym. Banalizacja dotyka w nim w pierwszej kolejności wartości i uczuć, pociąga za sobą zmiany w rozumieniu pojęć. Wiara (z wiersza pod tym tytułem) staje się wiarą w „slogany, hasła, znaki”¹⁶, miłość – wyrażana konwencjonalnymi gestami (*Mroźny poranek*) – jeśli nie zamienia się w kicz wprost, oznaczać poczyną „piekło krwawe porodów i poronień”¹⁷ (*Trzynastoletnia*, s. 267) lub – całkowicie z jakichkolwiek gestów odarta – zredukowana zostaje do strony czysto biologicznej, do realizacji fizycznej potrzeby, ufundowanej na strachu przed nieobecny: „Tylko rób tak żeby nie było dziecka” (*Miłość*, s. 78).

Skontrastowanie kiczowych marzeń – człowiek pragnie wszak zawsze więcej niż posiada i osiąść może – z szarą rzeczywistością rodzi tu nienawiść (np. syna do ojca w *Głosie w dyskusji o młodzi*) lub doprowadza do reifikacji podmiotu (jak w *Wernyhorze*, eksploatującym motyw utrwalony dokładnie w tym samym czasie w akwarelach zatytułowanych *Ukrzesłowiona* przez Andrzeja Wróblewskiego). Komunikacja składa się z wyuczonych haseł, łańcuchów formulek, utrwalonych fraz (*Trudno o przyjaciół*), co umożliwia działanie zawodowym konformistom, wymieniającym garnitur masek i nienagannie operującym rozmaitymi rejestrami języka dla cudzej i własnej korzyści (*Mój dzień*). W świecie Bursy – przekonuje Ewa Dunaj-Kozakow – „zakłóceniu uległy kontakty interpersonalne. Rytuały i konwencje zastąpiły normalne sposoby komunikacji pomiędzy ludźmi”¹⁸. Do surowego schematu sprowadzona została także zasada rządząca procesem wychowania i edukacji (*Pedagogika*).

Sfera form symbolicznych również nie ma szansy uwolnić się od trywialności. Odbiorcy chcieliby traktować ją jako rezerwuuar banalnych znaków, które łatwo pozwalają się obdarzyć niewyszukaną wykładnią, by następnie dało się wyzyskać

¹⁵ Por. J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 308; B. Kołcz, *Kicz* [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 169.

¹⁶ B. Kaniewska, „Credo” na opak albo błazeńska maska Andrzeja Bursy [w:] *Czytanie Bursy...*, s. 71–72.

¹⁷ Wszystkie – sygnalizowane bezpośrednio w tekście – odwołania do wierszy Bursy i cytaty z jego utworów według wydania: A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wstęp, wybór i oprac. S. Stanuch, wyd. III poprawione, Kraków 1982.

¹⁸ E. Dunaj-Kozakow, dz. cyt. s. 143.

ich walory zdobnicze (*Tęcza*). W liryce Bursy zaobserwować można jednocześnie tendencję do zaniżania jakości alegorii, które, jak pokazuje historia kultury, bywały zazwyczaj misterne, precyzyjnie dobrane (*Szczury*, *Pantofelek*). W odczuciu podmiotu kicz i brzydota, współtworzące spolaryzowaną rzeczywistość, zostają ze sobą zrównane; nie dostrzega on różnicy między, skonwencjonalizowanym w przedstawieniach, „pięknem” zachodu słońca i ordynarnością publicznego szaletu (*Sylogizm prostacki*).

Nie sposób wydostać się z kręgu bylejakości. Mit osiągnięcia sukcesu własnymi siłami ma swój korelat w postaci dotkliwej porażki, która fizycznie wręcz pustoszy człowieka:

Przyszedł rzeczowo, aby coś osiągnąć
ale już w pierwszych drzwiach kopniak
uśmiechnął się
kopniak wydał mu się dosyć dowcipny
spróbował znowu
kopniak
postanowił iść piętro wyżej
spadł znów na parter strącony kopniakiem [...]

[*Kopniaki*, s. 104]

Każdy bunt skazany jest na kolejnego „kopniaka”, stłumienie siłą – walka z trywialną rzeczywistością nie posiada więc racji. Podmiot musi oswajać się z jej środkami i pośród nich szukać swojego środowiska. Kicz, stały jej składnik, który w myśl „przedmodernistycznego” nastawienia winien być – jako nośnik wyłącznie ujemnych wartości – wykluczony z rzeczywistości, domaga się z kolei traktowania w świetle przewartościowania modernistycznego, to znaczy – podjęcia z nim gry¹⁹ (mowa tu o grze w innym znaczeniu, niż to znane z interpretacji Barańczaka²⁰). Ta zaś polega u Bursy na eksperymentowaniu z trywialnością i przejawia się tak w wyborach egzystencjalnych, jak w sferze poetyki tekstu, a więc „kiczu formalnego”.

BYLEJAKOŚĆ ŻYCIA I ŚMIERCI (EKSPERYMENTY)

Kicz stwarza się zawsze w relacji. W estetyce jest on definiowany poprzez sztukę już istniejącą²¹ – po stronie dzieła, natomiast przez stosunek do dzieła²² – po stronie odbiorcy. W polu egzystencji przekłada się – jak powiada Abraham

¹⁹ O trzech postawach wobec kiczu – „przedmodernistycznej”, „modernistycznej” i „postmodernistycznej” – zob. L. Witkowski, *Ambiwalencja kiczu...*, s. 35; J. Tarnowski, *Aksjologiczna definicja kiczu i związane z nią trudności* [w:] *Kicz, tandeta, jarmarczność w kulturze masowej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2000, s. 15–18; J. Jarzębski, dz. cyt., s. 149–151.

²⁰ Zob. przyp. 5 niniejszego artykułu.

²¹ Por. P. Beylin, dz. cyt., s. 87.

²² Por. A. Banach, dz. cyt., s. 67, 70.

Moles – na „stały typ stosunków między człowiekiem a jego otoczeniem”²³. Zamknięty w świecie byle jakim podmiot poezji Bursy zajmuje różne stanowiska wobec trywialności. Efektem jego doświadczeń staje się zdefiniowanie na nowo obu odwiecznych wizji, projektowanych przez człowieka: raju, krainy szczęśliwości (występującej, jak się okazuje, tylko w kiczowych marzeniach) oraz piekła, miejsca wiecznego potępienia (w które zamienia się rzeczywistość sama).

U podstaw świata poetyckiego Bursy leży mit Arkadii²⁴, pragnienie odnalezienia sielankowej krainy dzieciństwa, gdzie możliwe jest harmonijne współżycie człowieka ze światem. Marzenie to samo w sobie nie jest wolne od kiczowych konotacji: Moles w rozważaniach na temat funkcji kiczu wyodrębnia kategorię kiczu egzotycznego, związanego z tęsknotą za poszukiwanym rajem²⁵. Uderza w pierwszej kolejności konwencjonalność samego zamysłu, dziecięca naiwność kreślonych wizji:

Dzień był posągiem słońca... a z każdym dotknięciem
Wiatru, włosów na twarzy, gałęzi czy dłoni
Stukało serce mocno jak wesoly dzieciół
W rezerwacie, gdzie chodzić nie wolno pod bronią.

[*** (*Prowadziły nas lata tamtego niedziele...*), s. 45]

Tani powab rychło jednak ulega demystyfikacji (w sielską atmosferę letniej wędrówki wkrada się hałaśliwy krajobraz miasta), kiczowość okazuje się koloryzacją szarej, trywialnej codzienności, brzydoty bądź brutalności. Można wprawdzie podjąć próbę akceptacji uświadomionej bylejakości, znalezienia w powszedniości urzekającej prostoty, swojskiej bliskości, jak w wierszu *Miasteczko* („Tam gdzie brunatna broda grzyba na pułapie / Szczękające kominy blaski w szklankach błędne / I ludzie co godziny miały jak wiatraki / Kiedy im przytupuje tłusty król żołądny”, s. 59). Nostalgiczne upojenie brzydotą znajduje jednak swój kres, gdy zniknie zawieszający oddziaływanie teraźniejszości wpływ „wody ognistej”.

Rzeczywistość okazuje się wtedy piekłem. Z krainą potępionych zrównana zostaje codzienność i wypełniające ją banalne czynności. Piekło nie ma już wszelako tej rangi, jaką posiadało w religijnych doktrynach: jego idea została przetransponowana do świata otaczającego podmiot, a język sprowadził ją do roli metafory, ilustrującej to, co dotkliwie, bolesne, przykre.

Na dnie piekła
ludzie gotują kiszą kapustę
i płodzą dzieci
mówią: piekielnie się zmęczyłem
lub: piekielny dzień miałem wczoraj

[*Dno piekła*, s. 81]

²³ A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, tłum. A. Szczepańska i E. Wende, wstęp A. Osęka, Warszawa 1978, s. 24.

²⁴ Por. G. Pietruszewska, dz. cyt., s. 36–46; E. Dunaj-Kozakow, dz. cyt., s. 96–119; W. Śmigieński, dz. cyt., s. 63–70.

²⁵ Por. A. Moles, dz. cyt., s. 73.

Piekielne męki przestały być katuszami nie do zniesienia, skojarzone zostały raczej z rutyną – ich doświadczanie mogło się więc nawet znaleźć w polu ambicji podmiotu. Odkrycie na ziemi piekła oraz poznanie mechanizmu jego funkcjonowania pozwala bowiem chętnie się wiedzą o próżności zmagać z rozwarstwieniem i trywialnością rzeczywistości, a nawet czerpać z nich przewrotną przyjemność.

Nie wszystkie jednakże obszary świata byle jakiego są konsekwencją degradacji ideału, niektóre już od początku istnieją jako sztuczne i iluzoryczne. Jest tak z terytoriami tandety, a kategoria ta, jak zwraca uwagę Dorota Głowacka:

[...] odbiega od [...] pojęcia kiczu, które, bądź co bądź, insynuuje istnienie autentyku, nieudolnie imitowanego prawdziwego dzieła [...]. [Tandeta] należy do domeny *simulacrum*. *Simulacrum* to „zła” kopia, zasadzająca się, zamiast na podobieństwie, na radykalnym braku związku z rzeczywistym obiektem. Stwarza ona rzeczywistość samą w sobie, nie posiadającą desygnatu²⁶.

Ponieważ symulakrum „wchłania rzeczywistość w swój własny świat auto-referencjalnych znaków i obala wszelkie opozycje”²⁷ (czyli także podział na kicz i brzydotę), kontakt z tandetą nakłada na podmiot konieczność modyfikacji strategii przeżywania świata, wymóg poszerzenia repertuaru własnych zachowań. Najlepiej przekonuje o tym tekst *Warszawa-Fantom*, którego liryczny bohater, przybywający do stolicy podróżny, doświadcza fasadowości miasta z tektury, w którym wszystko stanowi imitację i istnieje tylko w takim stopniu, w jakim użyteczne jest w danej chwili.

raz po raz dostrzegam
jak dykta prześwieca przez farbę imitującą tynk
Mądry facet z którym rozmawiam w jego gabinecie
istnieje tylko od połowy
po prostu kadłubek wkręcony w krzesło
on się „unos!”
ale „wstać” nie może
liczyli że nie zauważę braku nóg pod krzesłem

[s. 270]

Rzeczywistość pozbawiona jest tu istoty, pozorna, zredukowana do profiliów tego, co ją wypełnia; jest przy tym bolesna, podmiot odbiera ją jako „kiepski i kosztowny kawał” wymierzony w siebie. Nie istnieje jednak inna, pełna: świat trywialny, jedyny i konieczny, zmistyfikowany ogranicza podmiotowi pole manewru. Rodzi się w tym miejscu postulat reakcji w formie symulacji doskonalszej niż oferowana przez świat, pomysł odpowiedzi spójną tandetnością na wyzwanie tandety niekompletnej. Na wzór kloszardów z wiersza *Obrona żebractwa*, podmiot pragnąłby – jak zauważa Tomasz Kunz – absolutnego utożsamienia z przyjętą rolą, pełnego zawładnięcia dyskursem, całkowitego wejścia w cudzy idiom²⁸.

²⁶ D. Głowacka, *Wzniosła tandeta i „simulacrum”*: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 76.

²⁷ Tamże, s. 82.

²⁸ Por. T. Kunz, dz. cyt., s. 86–87.

Tylko taki gest gwarantuje sztuce siłę wyrazu, a egzystencji – treść. Tak przedstawiałby się stan optymalny, pożądany, docelowy – przedmiot dążeń poety.

Rytm poszukiwań takiego stanu i nadanie kierunku ostatecznego wyboru widoczne jest także w utworach poruszających temat śmierci. Jest ona jednym z najsilniej obecnych w poetyckiej rzeczywistości Bursy elementów (statystycznie rzecz biorąc, o rzeczach ostatecznych traktuje czwarta część dzieła poety), ukazującym w pełnej gamie, często przeciwstawnych, przypadków. Poeta wprawdzie niby wykpiwa pretensje sztuki do podejmowania tematyki śmierci (*Hamlet*), uporczywie jednak przy tym do wątku śmierci powraca, bo śmierć w świecie byle jakim to oczywiście śmierć zdewaluowana, pozbawiona sankcji ostatecznej, zrównana z egzystencją.

Samobójstwo (kiczowe marzenie o ucieczce) jeszcze dotkliwiej wiąże tu więc z trywialną rzeczywistością (*Kopniaki*), proces bezustannego konania – zamiast weryfikować sens istnienia lub przynajmniej pozbawiać cierpienia – rozczarowuje (***) „*Inaczej wyobrażałem sobie śmierć*”); śmierć nie zmniejsza uciążliwości życia (*Sobie samemu umarłemu*). Można wprawdzie rzucić się w wir *danse macabre*, co kusi, a chwilami nawet wydaje się przyjemne (*Karnawał*), ale zatracenie się w śmiertelnym tańcu uniemożliwia spostrzeżenie, że przekroczyło się granicę życia–śmierci i ostatecznie odeszło z trywialnego świata (*Wiśielec*). Żałoba natomiast oznaczać musi przesadę i ostentację, pretensjonalność (*W tramwaju*); ocalenie pamięci o zmarłym grozi popadnięciem w kicz (*Mowa pogrzebowa*)²⁹.

W świecie, w którym śmierć przestała być tabu i uległa trywializacji, bohater liryczny Bursy odczuwa zatem pragnienie wzniosłego odejścia. Zagwarantować może je jedynie drobiazgowy i profesjonalny wyreżyserowanie momentu ostatecznego, dobrowolne i świadome założenie maski kiczu. Tylko kompletne, „szczelne” przestrzeganie i wypełnienie rytuału daje bowiem szansę na usankcjonowanie podmiotowości:

Podobno kat
wcale nie ma fraka
ani maski
(może w Paryżu u nas nie)
Tylko ubrany jest
zwyczajnie [...]

jak mnie będą wieszać
kat ma być we fraku.

[*Kat*, s. 112]

²⁹ Myśl Bursy znów zbieżna jest w tym przypadku ze stanowiskiem Milana Kundery: „Zanim zostaniemy zapomniani, przemieni się nas w kicz. Kicz jest stacją tranzytową pomiędzy bytem a zapomnieniem” (*Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 1996, s. 208).

BYLEJAKOŚĆ POEZJI (DEMASKACJE)

Jak wiadomo, kicz może z powodzeniem pełnić funkcję kodu literackiego, a zaplanowane „wykorzystanie znanych konwencji sprawia, iż one same na nowo odzyskują nośność poprzez zetknięcie z dziełem, do którego zostają umiejętnie włączone”³⁰. To właśnie operowanie kiczem, szczególnie w kontraście z brzydotą, odśłania najlepiej w poezji Bursy dramat życia w świecie rozdartym między dwa języki, wypowiadalnym tylko w dwu nieprzystających kodach naraz: w kodzie kiczu i w kodzie wulgarności.

I tak, automatyczne zdanie się na poetykę kiczu z całym dobrodziejstwem inwentarza, jak w przypadku wierszy, w których mowa o poszukiwaniu Arkadii, nasuwa sugestię, jakoby marzenia o Arkadii przegrywały z rzeczywistością także dlatego, że mówić da się o niej tylko w wyświechtanych formułkach: jej poetycki zamysł możliwy jest do zrealizowania jedynie jako kicz. Kicz łatwo zamienia się też w oręż walki z przeciwnikiem, którego chce się zdyskredytować. Najprościej uczynić to, pomawiając owego przeciwnika o upodobanie do zachowań kiczowych³¹. Bursa czyni tak w niewolnym od ideologicznych powiązań wierszu *Siodło*, rewidującym historię według obowiązujących w latach pięćdziesiątych poglądów. Ale nie trzeba czytać tego utworu wyłącznie jako paszkwilu na żołnierza walczącego w wojnie polsko-bolszewickiej – jest to uniwersalna próba strategii ośmieszania poprzez wykorzystanie „stylizacji na kicz”.

Wyszydzenie udaje się dzięki usytuowaniu postaci, identyfikowanej odruchowo z kulturą wysoką – hrabiego – w roli wykonawcy czynności właściwej najwyżej małemu chłopcu: inscenizuje on dawne sytuacje bitewne („Ostro spina zmyślonego konia / [...] Przymknął oczy... Miasta tłą spalone / Krwi kałuże... Dymią zwały trupów”, s. 163). Tym, co najbardziej śmieszy w zachowaniu arystokraty, jest skłonność do oddawania się kiczowatym marzeniom o bohaterstwie, wyższości, okrucieństwie. Nie da się zlekceważyć znaczenia scenerii, w której odbywa się żaloszny monodram: „Brud, pająki, fałszywe kossaki” czy umierająca ze strachu pod podłogą „mieszcząńska mysz” – to przecież składające się na świat poetycki Bursy rejestry byle jakiej rzeczywistości. Hrabia ponadto jawi się jako postać komiczna, ponieważ jego zachowanie, ukazane w krzywym zwierciadle, aktualizuje przy tym szereg konwencji literackich: arystokrata ma w pamięci sarmackie gesty bohatera *Pamiętników Paska* czy niektórych postaci z *Pana Tadeusza*.

Wiersz *Języki obce*, prekursorski względem późniejszych prób lingwistycznych w poezji polskiej, problematyzuje rolę kiczu w procesie komunikacji, która w świecie zbanalizowanym składa się z formuł, hasel, konwencjonalnych wypowiedzi. Zdanie „Yes, my father smokes the pipe” (s. 72) stanowi taką właśnie formułę, ustanawiającą rangę człowieka w trywialnej rzeczywistości, działa bowiem

³⁰ M. Hendrykowska, *Kicz egzotyczny w polskim kinie międzywojennym* [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 86.

³¹ Por. M. Chrzanowski, dz. cyt., s. 65.

jak zakłęcie, włączające go do grupy osób, które mogą poszczycić się pewnym statusem społecznym i określoną oglądą. Utwór jest zatem dalekim krewnym wierszy snujących wizje egzotycznej idylli. Idzie przecież o to, że:

Gdy będziesz siedział na Broadwayu
w barze piękniejszym niż oczy szatana
spytają cię niezawodnie
czy twój ojciec pali fajkę
wtedy odpowiedz z uśmiechem
Yes, my father smokes pipe

Tekst ten może mówić o kiczu marzeń o lepszej rzeczywistości: magiczny wręcz rekwizyt, jakim jest fajka w ustach ojca, pozwala na znalezienie się w świecie beztroski i luksusu.

Istnieje cała grupa wierszy, w których poeta niemal namacalnie chce wskazać, gdzie przebiega pęknięcie świata, stanowiące o jego bylejakości oraz jak podmiot miota się między dwiema dykcjami, dostępnymi w świecie trywialnym. Najbardziej sugestywnie udaje mu się wytyczyć tę oś podziału w utworach, posługujących się figurą antyklamaksu, z którą historia polskiej poezji dwudziestowiecznej łączyć powinna silnie właśnie twórczość Bursy. Autora *Luizy* nie bez powodu nazywa się mistrzem puenty³² – wykazuje on predylekcję do gromadzenia w swoich utworach argumentów poważnych, by w ostatnim zdaniu zbyć je błahymi. Oto przykład:

Cichy pracownik
niezbędny miastu jak świeże powietrze
wytrwały i cierpliwy
nie pragnący zaszczytów
sumienny i obowiązkowy
nieugięty
prawy
bohater

[Mowa pogrzebowa, s. 99]

Pierwsza połowa wywodu, jako kurtuazyjne wyliczenie zasług, mogłaby mówić o każdym, druga – sytuuje już zmarłego pośród jednostek wybitnych. Podsumowaniem winien być w takiej sytuacji, na mocy przyjętej konwencji, na przykład hołd, wykrzyknienie na cześć żegnanego, lecz całość kończy taka oto parenteza: „(chodzi o asenizatora / utopionego przypadkowo w gównie)”. Świat banalny to przecież świat podzielony, rozpadający się na dwie połowy: kiczowatej estetyzacji i nieusuwalnej szpetoty. Taki stan rzeczy utrudnia jednoznaczną językową kategoryzację rzeczywistości – język opiera się, protestuje.

Zawieszenie napięcia, budowanego poprzez gromadzenie coraz bardziej wyszukanych argumentów i gwałtowne rozładowanie go w sprzecznej z nimi i tchnącej wulgarnością puencie wyznacza precyzyjnie linię rozpadu świata. Linię tę

³² Por. B. Kaniewska, dz. cyt., s. 66; M. Chrzanowski, dz. cyt., s. 88.

unaocznąć można także, „porządkując” świat w odwrotnym kierunku, to znaczy pokazując, iż czynnikiem wzmagającym trywialność jest kicz (sytuacja taka przydarza się w wierszu *Uwaga, dramat!*, gdzie prozaiczność zachowań bohatera lirycznego skonfrontowana zostaje ze stereotypową wizją wielkiej miłości). Inny jeszcze jej przebieg widoczny jest w konstrukcjach chiasmów (***) „*Przecież znasz wszystkie moje chwyty...*”³³.

Wolno uznać, iż zderzanie porządków mowy rodzi przeżycie swoistej epifanii, w którym namacalna staje się szczelina, dzieląca świat poetycki Bursy; wyraźniejsze stają się bieguny kiczu i brzydoty. Przemawia za tym tekst meta-poetycki, *Dyskurs z poetą*, obrazujący odrębność obszarów sztuki i rzeczywistości. Po stronie literatury istnieje kicz, mający zapewnić przyjemność odbioru, uśpienie:

Jak oddać zapach w poezji...
na pewno nie przez proste nazwanie
ale cały wiersz musi pachnieć
i rym
i rytm
muszą mieć temperatury miodowej polany
a każdy przeskok rytmiczny
coś z powiewu róży
przerzuconej nad ogrodem

[s. 105]

Świat pozaliteracki przeziiera jednak zza poetyckich fraz, demonstrując swoje najniższe rejestry, brud, trywialność:

rozmawialiśmy w jak najlepszej symbiozie
aż do chwili gdy powiedziałem:
„wynieś proszę to wiadro
bo potwornie tu śmierdzi szczyną”

Jakkolwiek mogłoby się zrodzić przypuszczenie, że w utworze powyższym Bursa opowiada się po stronie literatury opisującej tę drugą, naturalistyczną stronę świata – *Dyskurs...* czytać trzeba jako całość. Poezja „służąca życiu” również nie unika uproszczeń, które funduje estetyzacja (mówi o tym wiersz *Funkcje poezji*). Podmiot *Dyskursu...* przeżywa tymczasem epifanię, choć jest ona sprofanowana, ośmieszona, przerysowana. Pragnienie, aby „cały wiersz pachniał”, w pewnym sensie zostaje spełnione – poprzez gwałtowną zamianę określeń zapachu na nazwę odoru udaje się nasunąć odbiorcy skojarzenie zapachowe silniejsze nawet, niż gdyby przywołane zostało konwencjonalne źródło woni. Przejaw największej trywialności świata „w momentalnym doświadczeniu objawia naturę tego, co jest”³⁴.

³³ Na ten temat zob. M. Michalski, *Monodram egzystencjalny* [w:] *Czytanie Bursy...*, s. 120–127.

³⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 43.

ŚWIAT ESTETYZOWANEJ DWUZNACZNOŚCI (PRZYSTOSOWANIE)

„Groteskowa estetyka zgrzytu, kontrastu i nadmiaru”³⁵ (wedle słów Anny Czabanowskiej-Wróbel) świadczy o niezwykłości poematu *Luiza*, uchodzącego za *opus magnum* Bursy. To właśnie ten utwór, napisany w przełomowym dla polskiej poezji roku 1956, przynosi najciekawszą próbę oswojenia ograniczeń świata banalnego za pomocą dostępnych w nim środków. Pełen jest on elementów właściwych wrażliwości campowej³⁶: oniryczna, fantasmagoryczna wyobraźnia poety dokonuje tu estetyzacji świata, polegającej jednak nie na bezrefleksyjnym kiczowym uproszczeniu (co wykpiwał twórca w *Dyskursie z poetą*), ale na dziwnym, ekstrawaganckim zestawieniu jego składników przy jednoczesnym zachowaniu do nich dwuznacznego dystansu.

Camp, który uchodzi za pojęcie, jak można by to wyrazić, „z definicji niedefiniowalne”, najporęczniejsze opisać poprzez wyszczególnienie cech, posiadanych przez prototypowe obiekty campowe. Oto zestaw takich cech, pogrupowanych według trzech kryteriów³⁷: środków wyrazu, relacji i autoodniesień. Do pierwszej, strukturalnej grupy zalicza się sztuczność, teatralność, pretensjonalność, wyrafinowanie, dziwaczność, operowanie kiczem, mieszanie powagi z żartem, ekscentryzm, seksualna dwuznaczność. Do drugiej, katalogującej sposoby praktycznego wykorzystania tych środków – postrzeganie świata w kategoriach estetycznych, potrzeba estetyzacji świata poprzez eksponowanie sztuczności i stylizację, przesadna koncentracja na stylu. Do trzeciej wreszcie, precyzującej stosunek campu do siebie samego – ambiwalencja, podwójne kodowanie, ironiczna samoświadomość, dystans, kwestionowanie tego, co zostało wypowiedziane z powagą.

Na poemat składa się osiem wierszy uporządkowanych w symetryczne pary³⁸, połączonych imieniem tytułowej bohaterki (pojawia się ono w każdym tekście, otwiera ponadto pierwszy utwór – i w roli klamry – zamyka ostatni). Mówi on o nieosiągalności miłosnego spełnienia i niespełnialności marzenia o raju; o świecie, w którym każda próba pewności zostaje podważona, co rodzi poczucie stałego zagrożenia. Dla bohaterów sposobem gry z taką rzeczywistością są teatralne gesty, estetyczne urzeczenia, rozbijanie powagi.

³⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Czytam poetę...*, s. 20.

³⁶ Twórca *Luizy* z oczywistych względów nie mógł zaprojektować swego tekstu jako campowego, natomiast implikowanie poematowi campowości (czyni to zawsze odbiorca) możliwe jest dzięki istnieniu w nim przesłanek spod znaku tzw. „campu nieświadomego” (S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Waretstein, „Literatura na świecie” 1979, nr 9, s. 314; dalej odwołania do jej szkicu sygnalizowane są bezpośrednio w tekście i oznaczone N). Nie sposób zatem rozpatrywać *Luizy* w kontekście źródłowym dla campowej wrażliwości, to jest traktować śladów campowych u Bursy jako znaków autoidentyfikacji homoerotycznej.

³⁷ Zob. A. Serafin, *Krótki kurs historii campu* [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008, s. 8–19.

³⁸ E. Dunaj-Kozakow, dz. cyt., s. 217.

Choć w świecie poetyckim *Luizy* nie brakuje stałych komponentów Bursowej rzeczywistości (są np. „marzenia” i są „bluźnierstwa”, KI³⁹), tym, co uderza już na pierwszy rzut oka jest jej estetyzacja zarówno w warstwie lirycznych przedstawień, jak i językowego opisu. Mnóstwo w poemacie niezwykle przedmiotów: biały narcyz, srebrnopióry rower, purpurowa kopuła, astral, kolumny rżnięte w kryształ – to tylko niektóre; *Luizę* uznać można, by użyć terminu Grzegorza Jankowicza, za swoistą rekwizytornię campu⁴⁰. Prezentacji campowych atrybutów służy porażająca gęstość tropów – przeważnie skomplikowanych, wizyjnych, nieprzekładalnych na dyskurs. Obok wielu metafor interakcyjnych (np. „astral spojrzenia”, PA; „lustra wszystkich barw wieczorów”, Z), znajdziemy tu także ich zestawienia z hypallage („pagórki zapylone motylem wieczoru”, KI; „krwi igła sycząca”, ZL), jak również wyszukane synestezje, czasem oksymoroniczne, czyniące świat *Luizy* zmysłowym do granic („spojrzenia wdeptane w ciszę”, PA; „dzwony ciszy w pomrukach elektrycznych światła”, K).

Konsekwentną zasadą budowania wielu asocjacji jest w poemacie personifikacja, a nierzadko antropomorfizacja przedmiotów bądź detali przyrody. Widnokrąg posiada oko (KI), tętno wody stygnie, las ma zwęglone ramiona (KII), wieże biegną (PA). Odnosi się chwilami wrażenie, jakby podmiot został unieruchomiony, zredukowany do czystej percepcji, natomiast świat wokół inscenizował przedstawienie złożone z ludzkich gestów. Charakterystyczną cechą obrazowania poetyckiego *Luizy* jest też stawianie w jednym szeregu dzieł przyrody oraz wytworów człowieka. Podmiot-hermeneuta z wiersza *Krajobraz II* mówi: „Každy znak na metalu i niebie rozumiem”, równoważąc niejako czytanie i interpretowanie świata tak poprzez twory kultury, jak i natury. Zachowanie tytułowej *Luizy* łączy z kolei właściwości metali, kamieni, roślin i obłoków („Luiza której lekkość gracia i swoboda / Metal z różą a krzemień z obłokiem kojarzy”, OL), co dowodzi tyleż wszechstronności postaci, co złożoności i skomplikowania jej osobowości. Wreszcie, przestrzenią, w której poruszają się zwierzęta – egzotyczne nosorożce i archaiczne mamuty – jest ekskluzywnie wyposażony salon, pełen wystawnych mebli (ZL).

Susan Sontag zakłada, iż w naturze camp nie istnieje, gdyż jest on z zasady sztuczny (N, s. 311). Bursa konstruuje świat poematu na styku bądź przecięciu światów natury i cywilizacji, dostrzega ich wzajemne przenikanie się, wywołując tym samym wrażenie, iż obie rzeczywistości, w których obraca się podmiot poematu, nakładając się na siebie, tworzą równie sztuczne i dekoracyjne scenerie. Przestrzeń cywilizacji, sztuki, ornamentu wzbudza zresztą największą tęsknotę w człowieku wykorzenionym ze swojego świata. W *Piosence jazzowej* najsilniej boli żalącego się nieobecność zwierząt rzeźbionych w korze, amuletów

³⁹ Wszystkie cytaty z *Luizy* wg *Utworów wierszem i prozą...*, s. 93–97. Odwołania do poszczególnych wierszy oznaczane są: KI – *Krajobraz I*, KII – *Krajobraz II*, PJ – *Piosenka Jazzowa*, PA – *Pętla architektury*, K – *Książę*, Z – *Zodiak*, OL – *Ogród Luizy*, ZL – *Zbrodnia Luizy*.

⁴⁰ G. Jankowicz, *Arthur Firbank, czyli portret pisarza z czasów młodości* [w:] *CAMPania...*, s. 176.

i noży wykonanych z kości. Są to przedmioty wyprodukowane przez człowieka, wprowadzające aurę swojskości. Nostalgia, którą camp chętnie się posługuje (N, s. 313), odsyła w pierwszej kolejności właśnie do świata oswojonego za pomocą przedmiotów: rzeczy te „są tym, czym nie są” (N, s. 312), co czyni je atrakcyjnymi.

Campowe są postacie poematu. Luiza epatuje perwersyjnym erotyzmem, w którego wizji zderza się marzenie o miłości jako azylu, ale także o dominacji i panowaniu. Bohaterka, „w ramionach” lub „łódkach dłoni” (PJ, PA) w której pragnąłby się schronić podmiot liryczny, bywa zimna i wyrachowana: udziela łaski oraz zgłasza perwersyjne żądania („Łaskę Luizy zdobyć może tylko męstwo [...] / Przynieś jej lwią paszczękę i serce łabędzie”, OL). W przedostatnim ogniwie poematu, utworze, w którym kulminuje napięcie tekstu i jego campowość, określeniu cech Luizy służą nadzwyczaj kunsztowna forma (kantylena), używanie szyku przestawnego, stosowanie wyszukanego słownictwa, enumeracje, dynamizm; w ostatnim zaś ogniwie, zyskuje ona miano „sprawczyni [...] zbrodni i bredni” – i w paronomazji tej wybrzmiewa także element charakterystyki. Książę, uosobienie chłopięcej delikatności, jest chyba bardziej postacią z komiksu, aniżeli bohaterem, który posiada zdolność zdobycia serca tej półbogini świata poematu. Potrafi pokonać najwyżej „duchy rogate”, uzbrojony w karykaturalnie krótki mieczyk. Zagadkowa postać o egzotycznym imieniu (nazwisku?) Douglas, która staje się ofiarą Luizy w zamykającym cykl utworze, nazwana zostaje – wieprzem.

Struktura rzeczywistości lirycznej wykazuje liczne skłonności do przesunięć, niekiedy delikatnych, czasem poważniejszych, w porządku organizacji świata, co skutkuje powstaniem obrazu zniekształconego, wynaturzonego. Świat ten prowadzi ciągle z podmiotem, a poemat z odbiorcą grę, podważając swój własny status i prowokując do spoglądania nań w owym cudzysłowie, którym nieustannie posługuje się camp (N, s. 312). Przywoływani bogowie i bohaterowie antyczni okazują się w utworze *Krajobraz I* albo przerysowani dzięki wykrzywieniu konwencji, na mocy której utrwaliło się ich literackie bytowanie („Eros prowadzi srebrnopióry rower”), albo trywialni („Herkules z rodziną je jajka na twardo”), co podkreślane jest za pomocą instrumentacji głoskowej. Niemożliwość ziszczenia się sytuacji projektowanych w poemacie ujawnia się w powracających z uporem metatekstowych komentarzach, np.: „W czerwcu najpiękniej zakwita ogród Luizy / Którego nieistnienie zabija jak topór” (OL). Istnienie świata *Luizy* tylko w estetycznej wizji uwidaczniają powtarzające się amfibologie: „Beczący łeb bezkrwawo mur ucina krzywy” (PA), „Źródło cichych tajemnic klarowne i czyste / Ciemne wino czerwonej młodości zapieni” (Z). Zdaje się, jakby zamykająca utwór puenta, niczym inne puenty Bursy, rozbiła nadrealistyczno-groteskową wizję całego poematu, będąc znakiem dystansu wobec estetycznej dekoracji: „Luiza to jest dramat co się nie rozegra / I w tym jego fatalność że Douglas jest wieprzem”.

Campową można wreszcie nazwać samą konstrukcję poematu. Jej autor jawi się jako kolekcjoner niewspółgrających ze sobą rejestrów tradycji, łączący je

w eklektyczne kolaże⁴¹. Formy te są jednak puste, nie mają w sobie nic ani z tradycyjnych parafraz, ani twórczych przetworzeń⁴². Materiał, z którego ulepione są wiersze poematu, zawiera elementy pochodzące ze starożytności antycznej (mitologiczni bohaterowie) i świata starotestamentowego (miecz, symbol zagrożenia i nietrwałości poetyckiej wizji, kojarzący się z mieczem Archanioła Gabriela), z epiki rycerskiej (ręka damy jako nagroda za bohaterskie czyny) i współczesnej paraboli (*Mały Książę*), z rodzimego romantyzmu (parafrazy Mickiewicza) i z wysokiego europejskiego modernizmu (wzniosłość, symbolizm – bardziej chyba spod znaku Mallarmégo niż Baudelaire’a, choć wskazywano pokrewieństwa *Luizy z Kwiatami zła* oraz pewnymi aspektami wrażliwości Leśmiana⁴³), z gatunków muzycznych (jazz) oraz z domeny magii i alchemii (horoskop, krzemień i róża), z topiki modernistycznej (miasto-labirynt) oraz oświeceniowej (ogród). Klisze nie podlegają przy tym rekontekstualizacji – zmontowany z konwencji utwór jest kolekcją, estetycznym nagromadzeniem, „instalacją literacką”, ale trudno w uporządkowanym toku przywołań tradycji znaleźć wykładnię całości. Kolaż prowadzi do campowego przesytu, do pociągającej dziwności *Luizy*.

Poczucie winy i zagrożenia karą, aura erotyzmu przejawiającego się na wielu poziomach rzeczywistości, ważkość Niesamowitego („Istotne jest to, czego nie osiągniesz nigdy [...] / Krew wina puls kryształu konstrukcja obłoków”, K), teatralność ucieczek i zbrodni; „współistnienie – jak można by powiedzieć, konfrontując świat Bursy z fikcją klasyka campu Rolanda Firbanka – sarabandyczności i seksualnego szaleństwa, półmityczności i nie znoszącej sprzeciwu doczesności”⁴⁴ – sprawiają, iż poemat zajmuje czołową pozycję pośród liryków Bursy, w których zamknął poeta rezultaty swoich potyczek z byle jaką rzeczywistością. Zajmuje ją obok *Obrony żebractwa*, w której Bursa podpowiada, że zakorzenieć się w świecie byle jakim można tylko przez „ściśły, rygorystyczny dobór środków ekspresji o potwierdzonej skuteczności perswazyjnej”⁴⁵. Te dwa utwory symbolicznie zamykają poszukiwania poetyckie ich autora⁴⁶, przerwane przedwcześnie, lecz w swej diagnozie świata, demaskacjach trywialności, eksperymentach z banalnością tak sugestywne, by „w dzisiejszym świecie wirtualnych pozorów, wszechobecnych symulaków, ponowoczesnych rozczarowań”⁴⁷, jego poezja nie traciła na aktualności.

⁴¹ Pojęcie kolażu rozumiem za R. Nyczem, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza w literaturze*, wyd. II, Kraków 2000, s. 258.

⁴² Por. A. Kwiatkowska, *Neurasteniczna wizja kochanka. Ogród Luizy Andrzeja Bursy* [w:] *Czytanie Bursy...*, s. 26.

⁴³ Por. tamże oraz E. Dunaj-Kozakow, dz. cyt., s. 212.

⁴⁴ R. F. Kiernan, *Estetyzm purpurą podszyty: Roland Firbank*, tłum. K. Kopcińska, D. Kozińska, „Literatura na świecie” 1994, nr 12, s. 52.

⁴⁵ T. Kunz, dz. cyt., s. 86.

⁴⁶ Każde z tych symbolicznych ideowych domknięć, sugerujących dwie odrębne drogi odnajdywania się w rzeczywistości, dotyczy przy tym innego z aspektów świata byle jakiego: *Obrona...* – przesycenia tandetą, natomiast *Luiza* – dychotomii kicz-brzydota.

⁴⁷ A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 23.

Cezary Zięciak

A SLIPSHOD WORLD:
ANDRZEJ BURSA'S EXPERIMENTS WITH KITSCH AND CAMP

Summary

This article tries to survey the poetry of Andrzej Bursa within the aesthetic perspective of kitsch and camp. It seems that these two categories are remarkably effective in highlighting the chief characteristics of Bursa's poetic world and explaining his aesthetic choices. His poems, analyzed here one by one, are shown to rely heavily on kitsch and banality. The article attempts to identify the main types of Bursa's artistic modulation of the kitschy and the trivial as well as to register his reactions to the challenge of a slipshod, shabby reality. Finally, a close reading of the poem *Luiza* demonstrates the affinities between Bursa's use of kitsch and the aesthetics of camp.