

Rec.: Tomasz Stępień, Zabawa – poetyka – polityka. Katowice 2002.

Elżbieta Sidoruk

Oto „w 1951 roku za sprawą Leona Kruczkowskiego w szeregi dramatopisarzy socrealistycznych włączony więc zostanie pośmiertnie Stefan Żeromski, zasilając ideologicznie słuszny repertuar swą młodzieńczą sztuką *Grzech*” (s. 146). Kruczkowski wobec braku ostatniego aktu w autorskiej wersji sztuki dopisał jej zakończenie, zgodne z aktualną ideologią, fałszujące jednak wymowę całości. Prób „przystosowania” napisanych poprzednio utworów podejmowano więcej, a rezultaty okazywały się podobnie mało fortunne.

Dramat więc – wbrew pozorom – był do wykorzystania. I w jak dużym stopniu został wykorzystany, znakomicie zdaje sprawę książka Małgorzaty Jarmułowicz, także w partiach poświęconych analizie współczesnego repertuaru i socrealistycznej szkole inscenizacji. Zamieszczony na końcu książki spis polskich dramatów z tego okresu, rejestrujący ponad 160 pozycji, obejmuje przecież pokazną produkcję (a wykaz nie jest kompletny). Niestety, poza jednym wyjątkiem – *Niemcami* Leona Kruczkowskiego – nijak nie przełożyła się ona na dramaturgiczne sukcesy. Ale to jeszcze jeden argument na rzecz tezy, że na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ciekawsze i ważniejsze niewątpliwie było to, co się działo z teatrem (zwłaszcza zaś z dramatem), aniżeli – bezpośrednio w nim.

Również i te proporcje – między tym, co było przedmiotem działań, a tym, co się działo – Małgorzata Jarmułowicz świetnie wyczuwa i zachowuje w swojej książce, książce niezwykle ciekawej, ważnej, zadziwiającej szerokim polem obserwacji, rzetelną rejestracją faktów i ich analizą, a do tego znakomicie napisanej. Autorka zadbała jeszcze o wyposażenie książki w użyteczne dodatki, takie jak indeks nazwisk, indeks sztuk teatralnych czy bibliografia (a w niej, poza źródłami archiwalnymi, bogaty wybór publikacji z lat 1945–1956, a także najnowszej literatury przedmiotu i „prac kontekstowych”). Takie książki można tylko polecać.

Mariusz Zawodniak

T o m a s z S t ę p i ę Ń, ZABAWA - POETYKA - POLITYKA. (Recenzent: Jadwiga Sawicka). Katowice 2002. „Śląsk”, ss. 210.

Problematyka związków między szeroko rozumianą poetyką, żywiołem ludycznym i politykajuz od wielu lat znajduje się w centrum zainteresowań naukowych Tomasza Stępnia. *Zabawa - poetyka - polityka* to kolejna książka tego badacza dotycząca fenomenu, któremu poświęcił on dwa studia o charakterze monograficznym: *Kabaret Juliana Tuwima* (1989) i *O satyrze* (1996). Omawiana pozycja jest zbiorem szkiców po części już drukowanych, po części prezentowanych na konferencjach, a powstałych (poza jednym wyjątkiem) w latach 1999-2001. Obok tekstów o charakterze haseł słownikowych (*O bardzie*, *O satyrze*, *Kabaret polski - krótka historia*) znalazły się tu trzy szkice z pogranicza historii literatury i poetyki (*Zabawa ipolityka w dwudziestoleciu mi dzywojennym*, *Alkohol w kulturze literackiej mi dzywojnia {casus Tuwima}*) i *Kabaret osobny Mirona Białoszewskiego*), trzy „glosy” traktujące o związkach między poetyką a ideologią (*O uczuciach „ideowych”*, *My li nowoczesnych Polaków? O „Frondzie” i Leszek Czajkowski - bard Ligi Republika skiej*) oraz „*post scriptum*” o poetyce billboardów i graffiti, zatytułowane *Poezja ulicy*.

Mimo dużego zróżnicowania tematycznego teksty składające się na *Zabaw - poetyk - polityk* mają ze sobą wiele wspólnego, dotyczą bowiem specyficznego obszaru zjawisk literackich i paraliterackich, w którego obrębie szczególnie wyraźnie - jak zauważa Stępień w szkicu *Zabawa ipolityka w dwudziestoleciu mi dzywojennym* - „ujawniają się związki między modelami literatury i rolami pisarskimi, między polityką, ekonomią, szeroko pojętym życiem społecznym a literacką formą językową, przybierającą postać tekstu”. Granice tego obszaru są nieostre, a wyznacza je „z jednej strony historycznie określony kanon literackości (repertuar gatunków, cechy językowo-stylistyczne, »ideologia« lite-

ratury, czyli podstawowe funkcje, jakie literatura chce spełniać), z drugiej – kanon »poważnej« publicystyki społecznej i politycznej, z trzeciej – masowy rynek rozrywki. W aspekcie środków przekazu granice wyznacza kultura druku i kultura audiowizualna, elementem pośredniczącym jest słowna artykulacja jako element podstawowy” (s. 58). Jest to obszar zróżnicowany genologicznie, obejmujący takie formy jak: wiersz satyryczny, felieton, aktualna piosenka kabaretowa, *bon mot*, dowcip, notatka typu *fait divers*, rubryka *camera obscura*, które łączy funkcja informacyjno-zabawiająca. Tworzą go teksty będące „zapisem i narzędziem sporów, polemik, walk publicystycznych”, a zarazem formułujące „ludyczną wykładnię codzienności”. Ich poetyka kojarzy według Stępnia dwa z trzech najistotniejszych aspektów ludyczności – autoteliczność i pragmatykę, gdyż teksty te poprzez wewnętrzną grę wskazują na swoją poetyckość, a równocześnie pełnią „pragmatyczną funkcję zabawienia odbiorcy, stając się elementem kultury rozrywki, kultury wolnego czasu” (s. 59). Istotny wpływ na poetykę tych tekstów ma również ich aktualność, która sprawia, iż skłaniają one do interpretacji metonimicznej, odnoszącej się do konkretnych osób i zjawisk, a jednocześnie stanowią kontekst umożliwiający ewentualną interpretację socjologiczną literatury „długiego trwania”.

Scharakteryzowany tu w dużym skrócie obszar tekstów o funkcji zabawowo-informującej był, zdaniem Stępnia, ważnym składnikiem kultury literackiej okresu międzywojennego, a zadecydowały o tym dwa dopełniające się czynniki. Pierwszy to uwarunkowana odzyskaniem niepodległości zmiana modelu literatury, która wyzwolona od zobowiązań narodowych i „transcendentalnych” mogła skoncentrować się na sobie samej; ów nowy model literatury oscylował według Stępnia „między formułą *ludus* – wirtuozerią poetycką, konstrukcją i świadomą grą semantyczną, a *paidia* – ekstatycznym bezrefleksyjnym zachwytem nad życiem i tworzeniem” (s. 61). Drugim z czynników, które zadecydowały o rozpowszechnieniu się w Dwudziestoleciu „żywołu ludycznego”, był przybierający na sile proces umasowienia kultury i kształtowania się rynku rozrywki, oferujący nowy typ odbiorcy i, co za tym idzie, „możliwość perswazyjnego oddziaływania na czytelnika [...], a tym samym zajmowania i utrwalania wysokiej pozycji na rynku literackim”. Możliwość tę potrafili doskonale wykorzystać poeci z kręgu „Pikadora” (a później „Wiadomości Literackich”), stając się „prawodawcami nowego modelu poezji i nowego modelu elitarniej rozrywki inteligentkiej, rozrywki przyliterackiej, posługującej się parodią, stylizacją, grą językową, pure nonsensem” (s. 61). Tym samym zainicjowali oni „proces demokratyzacji kanonu »wysokiej« literatury i sublimacji trywialnej dotąd rozrywki poprzez zastosowanie chwytów i technik charakterystycznych dla wewnętrznego kodu literatury” (s. 62). W ramach tego modelu mieszczą się różne postawy twórcze, oscylujące między eksperymentem artystycznym a stałą działalnością zarobkową, między zabawą w politykę a pełną dyspozycyjnością polityczną i ideologiczną.

Zdaniem Stępnia, kluczowym elementem kodu ludycznego wypracowanego przez skamandrytów, a modernizowanego na potrzeby własnych celów politycznych przez ich następców był dowcip ujawniający swój wymiar ideologiczny. W twórczości poetów Skamandra z lat trzydziestych pełnił on funkcję „magicznego zaklęcia” chroniącego przed irracjonalną rzeczywistością, ale też przed „wyraźną aksjologią polityczną”, służył „odpolitycznieniu” polityki i stanowił swoiste „opium dla inteligencji”. Natomiast pod piórem poetów piszących dla „Czerwonej Latarni”, kabaretu będącego forum komunistów, kod ludyczny stworzony przez skamandrytów na potrzeby publiczności inteligentkiej i mieszczańskiej uległ jednoznacznej instrumentalizacji, stając się „narzędziem walki politycznej prowadzącej do całkowitej negacji systemu” (s. 82). Tym, co łączy te dwie odmienne postawy ideologiczne, jest poetyka zasadzająca się na osmozie chwytów charakterystycznych dla tekstów ludycznych i tekstów propagandowych, a realizowana również w jednolitofrontowych „Szpilkach” i w negującym system „najwybitniejszym utworze satyrycznym międzywojnia” – *Balu w Operze* Tuwima.

Kolejną cechą wspólną tekstów, w których żywioł ludyczny splata się z polityką, jest satyryczność rozumiana jako kategoria ideowo-estetyczna. Tak bowiem współcześnie postrzegana jest satyra – fenomen, który z uwagi na znaczne przekształcenia, jakim uległ od czasów antycznych, wymyka się refleksji teoretycznej. Według metaforycznego określenia Stępnia satyra „to antyczny Proteus i postmodernistyczne Klącze zarazem – (nie)istniejące, (nie)uchwytnie, (nie)zmiennie, (nie)ograniczone, (nie) do opisania” (s. 32). Jako zjawisko ponadliterackie, interartystyczne i intersemiotyczne funkcjonuje ona „między szeroko rozumianą literaturą (tą »piękną« i tą »stosowaną«), plastyką i formami audiowizualnymi (estrada, film, radio i telewizja); między »czystą« sztuką i działaniem w życiu publicznym (dydaktyzm, polityczność, ludyczność). Pozostając ciągle *quasi-gatunkiem funkcjonalnym* (utwór jest satyrą na coś, kogoś) jest traktowana jako *kategoria ideowo-estetyczna* (satyryczność), przejawiająca się w różnych formach artystycznych (literackich), paraartystycznych (paraliterackich), publicystycznych i innych; obejmująca cały utwór lub jego fragmenty, występująca w różnym stopniu nasycenia” (s. 33).

Do trzech zasadniczych funkcji satyry zalicza Stępień naukę, walkę i zabawę. Dwie pierwsze to funkcje pragmatyczne, trzecia bywa funkcją towarzyszącą, ale też – co we współczesnych formach satyrycznych częste – dominującą. Podkreślając, że proponowanie pozytywnych rozwiązań nie jest cechą konstytutywną satyry, badacz zauważa, iż jej zaplecze światopoglądowe oscyluje między mitem „złotego wieku” a mitem „świetlanej przyszłości”, XX-wiecznej zaś twórczości satyrycznej, która na dobrą sprawę granice satyry przekracza, przyświeca „przekonanie o absurdzie historii i ludzkiej egzystencji” (s. 34). Powszechność ostatniego punktu widzenia w literaturze minionego stulecia sprawia, iż w jej opisie częściej niż o satyrze mówi się o grotesce, która „pozostając sposobem artystycznego modelowania świata w satyrze”, urosła do rangi osobnej kategorii estetycznej. Tak więc współcześnie satyrę, która od swoich początków wchodziła w kontakt z pozaartystyczną rzeczywistością, wchłonęły inne formy, jako zaś samodzielny gatunek funkcjonuje ona na marginesie sztuki, stając się „ludyczną kroniką obyczajowo-polityczną, dokumentem (i instrumentem) życia społecznego” (s. 35). Pomimo zmienności zjawiska i nieostrości jego granic można jednak, zdaniem Stępnia, wskazać cechę istotową satyry, a jest nią: „krytyczny stosunek do świata, wyrażony poprzez jedną z postaci komizmu (od patetycznego sarkazmu po subtelną ironię i *pure nonsense*). Satyra literacka to obraz rzeczywistości wyłaniający się ze sposobu pisania, model świata i dyskurs” (s. 35).

Przekonanie, że o istocie satyry stanowi integralny związek krytycyzmu i ludyczności, wydaje się oczywiste. Propozycja Stępnia ma jednak ten atut, że uznając satyrę za kategorię wielofunkcyjną, nie rozstrzyga on o ważności poszczególnych funkcji. Ludyczność może być równie dobrze wehikułem funkcji krytycznej, co dominantą, usuwającą tę ostatnią na dalszy plan. To „dowartościowanie” funkcji ludycznej, odpowiadające charakterowi współczesnej twórczości satyrycznej, modyfikuje kategorię satyry na potrzeby analizy tejże twórczości, zarazem jednak pozwala spojrzeć z nowej perspektywy na inne historyczne postaci zjawiska.

Przestrzenią, w której ze szczególną wyrazistością ujawnia się ludyczna funkcja satyry, jest kabaret. Zjawisku temu zostały poświęcone w *Zabawie – poetyce – polityce* dwa teksty. Pierwszy, o charakterze hasła encyklopedycznego, przedstawia w skrócie historię polskiego kabaretu od „Zielonego Balonika” po formacje, które pojawiły się na naszej estradzie w ostatnich latach. W szkicu tym Stępień zwraca uwagę na przemiany w zakresie poetyki widowiska kabaretowego uwarunkowane kontekstem kulturowym i sytuacją polityczną. Znamienna dla dziejów kabaretu (nie tylko polskiego) jest ewolucja od małych form niekomercyjnych, przeznaczonych dla wąskiego grona wtajemniczonych, do widowisk nastawionych na masowego odbiorcę. Natomiast o specyfice polskiej sceny kabaretowej w znacznej mierze zadecydowała sytuacja polityczna, której skutkiem był w cza-

sach PRL podział na jawną i pozacenzuralną działalność kabaretową. Co jednak ciekawe, podział ten nie zawsze znajdował odbicie w poetyce. Np. w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wspólny dla obu obiegu był „szeroki udział różnych form groteski, pure nonsensu i absurdałnego humoru, a na płaszczyźnie językowej obecność stylizacji i kalamburu” (s. 46). Z kolei na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zauważalne stało się zjawisko zacierania „granic między szeroko rozumianym kabaretem a polityką *sensu stricto*”, polegające, z jednej strony, na wykorzystaniu „politycznej substancji” i „substancjalnych polityków” w programach satyrycznych (np. *Dziennik telewizyjny* Fedorowicza), z drugiej – na udziale satyryków w życiu politycznym (Janusz Rewiński jako lider Polskiej Partii Przyjaciół Piwa i jej przedstawiciel w sejmie, Jan Pietrzak jako kandydat na prezydenta RP). Dla odmiany nowa generacja twórców kabaretowych odchodzi od polityki, a ostrze satyry kieruje w stronę zjawisk kultury masowej oraz przemian obyczajowych, sięgając po *pure nonsense* i czarny humor.

W sumie kabaret – podobnie jak pozostająca z nim w ścisłym związku satyra – jest według Tomasza Stępnia fenomenem o trudno uchwytnych granicach, przejawiającym się w różnorodnych formach i z różną wyrazistością. Współcześnie realizują się w nim profesjonaliści i amatorzy. Tworzą go stałe zespoły estradowe i formowane doraźnie grupy kilkusobowe i duety, ale też samowystarczalni autorzy-aktorzy. Wiele wspólnego z kabaretem ma również działalność estradowa zespołów rockowych, takich jak „Big Cyc”, „Elektryczne Gitary” czy „Piersi”. „Widowiska kabaretowe zostały wpisane w kulturę masową [...], włączone w estradową produkcję rozrywkową, zaanektowane i zmodyfikowane przez radio i telewizję” (s. 47), a terminy „program satyryczny”, „kabaret”, „estrada”, „rozrywka” używane są „w telewizyjnej przestrzeni ludycznej” zamiennie.

Śród różnorodnych form kabaretowych wyróżnia Stępień kabaret poetów, a do jego najciekawszych polskich konkretyzacji zalicza skamandryckiego „Pikadora”, *Zieloną Gęś* Gałczyńskiego i *Kabaret Kici Koci* Białoszewskiego, poświęcając analizie tego ostatniego odrębny szkic. Zdaniem badacza, kabaret otwiera i zamyka twórczość Białoszewskiego, na miano „nadkabaretu” zasługuje bowiem jego Teatr Osobny, prezentujący sposób widzenia świata bliski *Teatrykowi Zielona Gęś*. W odróżnieniu od późniejszej *Kici Koci* pierwszy kabaret Białoszewskiego miał charakter elitarny. Wiersze składające się na jego repertuar to utwory kanoniczne dla polskiej poezji, a zarazem „trudne, »blowskie«, wymagające wnikliwej analizy i interpretacji znawców [...]” (s. 117). Nawiązująca do prazródła kabaretu – do kabaretu domowego – *Kicia Kocia* miała bardziej demokratyczny charakter. Porównując dwa cykle *Kabaretu Kici Koci*, Stępień dostrzega znaczące różnice w ich poetyce. Pierwszy „jest »klasycznym«, składankowym programem kabaretowym (wiersze, piosenki, melodeklamacje, monologi, skecze i kwestie »konferansjera« Kici Koci)” (s. 128). Drugi, „wojenny”, tworzą miniscenki układające się w pewną fabułę. W niejednorodnych gatunkowo (przemowa, sprawozdanie, odczyt, „podsluchanie”, kartka pocztowa, reportaż rejestrujący, wywiad) całościach zdarzenia realne – zarówno w planie świata przedstawionego, jak i rzeczywistości pozaliterackiej – występują obok snów i fantasmagorii głównej bohaterki. Zgadzać się zasadniczo z wcześniejszymi interpretacjami drugiego cyklu *Kabaretu Kici Koci*, podkreślającymi odrębność tekstów Białoszewskiego na tle „ogólnej, martyrologicznej tendencji tytejskiej poezji” (s. 126) stanu wojennego, Stępień zauważa, że tematyka cyklu wykracza poza ramy polityczno-społecznego „tu i teraz”. Zdaniem badacza, poprzez formę kabaretową Białoszewski oswaja rzeczywistość również w jej wymiarze antropologiczno-egzystencjalnym.

Zaletą proponowanego przez Stępnia szerokiego rozumienia kabaretu jest to, że staje się on kategorią przydatną w opisie nie tylko współczesnych postaci zjawiska, ale też tekstów zaliczanych do literatury „długiego trwania”. Przekonują o tym konkretne analizy; te dawniejsze, dokonywane na materiale twórczości Tuwima, i te nowsze, odsłaniające „kabaretową” tkankę poezji Białoszewskiego. Oparte na nich interpretacje nie ograniczają się wyłącz-

nie do ukazania twórczości poetów z innej perspektywy, lecz stanowią znaczący wkład w jej rozumienie.

Trzecią obok satyry i kabaretu kategorią, która znalazła się w orbicie refleksji teoretycznej Tomasza Stępnia, jest kategoria barda. Podobnie jak dwa pozostałe „hasła słownikowe” składające się na *Wstępne ustalenia*, tekst *O bardzie* ma formę rysu historycznego, ukazującego przemiany tak w naturze opisywanego zjawiska, jak i w zakresie znaczeniowym odnoszącego się doń pojęcia, przy czym przegląd kolejnych historycznych konkretyzacji zjawiska i użyć terminu ma na celu zmodyfikowanie kategorii w taki sposób, aby można ją było wykorzystać „do opisu fenomenów współczesnej rzeczywistości kulturowej przełomu wieków” (s. 23). Intencja ta, bezpośrednio wyrażona w „hasle” *O bardzie*, jest czytelna również w pozostałych tekstach; tych ze *Wstępnych ustaleń* i tych, które scharakteryzowane w części pierwszej kategorii wykorzystują w praktyce analitycznej. Pozostajemy jednak przy kategorii barda. Wprawdzie pytanie, czy warto dopasowywać ją do współczesnych zjawisk kulturowych, Stępień pozostawia otwarte, jednak pośrednio odpowiada na nie twierdząco, szkicując „zarys projektu badawczego”, będący propozycją takiej modyfikacji. Wymagałaby ona uwzględnienia takich aspektów zjawiska, jak: 1) ramy komunikacyjne (opozycje: kultura pisma – kultura audiowizualna, kultura elitarna – kultura popularna); 2) status komunikacyjny (opozycje: bard – współbardowie, solista – zespół, profesjonalista – amator; wiek, płeć, wygląd, akcesoria, biografia); 3) role komunikacyjne (bard – autorytet popularny, bard – autorytet alternatywny); 4) przestrzeń komunikacyjna (bard wielopokoleniowy, generacyjny, subkulturowy, miejski, wiejski); 5) światopogląd (elementy konstruktywne: wiara, nadzieja, miłość, wierność, prawda, kultura „wysoka”; elementy destruktywne: system, ideologia, *establishment*, kultura masowa); 6) poetyka (opozycje: archaizacja i stylizacja – poetyka „mówienia wprost”; liryczna eksklamacja – formy mieszane; język „poetyczny” – język kolokwialny, slang).

Z ilustrującego te opozycje zestawu nazwisk obecnie działających bardów wynika, że posługiwanie się kategorią barda w odniesieniu do współczesnych zjawisk kulturowych jest ze względu na ich ogromną różnorodność dosyć kłopotliwe. Zarazem jednak „projekt badawczy” Stępnia pokazuje nie tylko, jak zminimalizować trudności terminologiczne, ale też jakie pożytki daje modernizacja kategorii, umożliwiając włączenie współczesnych zjawisk kulturowych w historyczny ciąg i dostrzeżenie w tym, co nowe, tego, co powtarzalne. Za tym, że jest to projekt wart realizacji, przemawia fakt, iż zrodził się on z praktyki analitycznej. Jak można bowiem wnioskować z chronologii tekstów zamieszczonych w *Zabawie – poetyce – polityce*, refleksję teoretyczną nad kategorią barda poprzedziła analiza szczególnej odmiany „bardostwa”, jaką uprawia Leszek Czajkowski – bard Ligi Republikańskiej. Szkic poświęcony niepoprawnemu politycznie autorowi *Śpiewnika oszołoma* zasługuje na uwagę nie ze względu na artystyczne czy też ideowe walory jego twórczości, lecz na sposób, w jaki została ona zaprezentowana. Analizując nie tylko wiersze Czajkowskiego, ale też ich oprawę muzyczną i kontekst sytuacyjny, w którym funkcjonują, pokazuje Stępień, jak w utworach barda Ligi Republikańskiej realizuje się „charakterystyczna dla poezji tyrtejskiej i użytkowej literatury politycznej [...] zasada redukcji poetyki i światopoglądu – im prościej, mocniej i głośniej, tym lepiej” (s. 180). Natomiast otwarte pozostają dla badacza kwestie, czy Czajkowski świadomie nawiązuje do nieobcej naszej tradycji poetyki skandalu i prowokacji, na ile ją wzbogaca, a na ile trywializuje, jak i to, czy jego język artystyczny przylega do rzeczywistości III Rzeczypospolitej.

Tak czy inaczej, w twórczości Czajkowskiego odbija się światopogląd pewnej grupy Polaków. Można też powiedzieć – posługując się pojęciem wprowadzonym przez Stępnia w innym miejscu – że znajdują w niej wyraz ich uczucia „ideowe”. Tak określa badacz emocjonalny stosunek do ojczyzny, religii, ideologii, mający „bezpośredni wpływ na oce-

ny, zachowania i działania w przestrzeni szeroko rozumianej polityki” (s. 151–152) i operujący skalą miłość–nienawiść. Jego efektem są „znamienne interferencje i przesunięcia, powstające spontanicznie oraz świadomie sterowane (manipulowane)”. Uczucia „ideowe” objawiają się poprzez „spontaniczne lub zrytualizowane teksty zachowań (akademie na cześć, msze za ojczyznę, defilady, procesje, pochody i manifestacje oraz zadymy, pogromy, czystki etniczne i socjalne) oraz skonwencjonalizowane lub oryginalne formy werbalne” (s. 152). Znajdują one wyraz w różnorodnych formach rodzajowych i gatunkowych oraz nacechowaniach stylistycznych. Ich językowe konceptualizacje występują w tekstach „fundamentalnych”, takich jak katechizm, konstytucja, statut partii, w manifestach i programach kolejnych rządów, w ramach polemik w mediach, a także w ramie satyrycznej w kabaretach, na murach i transparentach. Dochodzą do głosu w utworach artystycznych i formach użytkowych poprzez wyraźną ramę afektywną bądź poprzez emocjonalną „strukturę głęboką” tekstu zabarwionego na „powierzchni” ludycznie, ironicznie, sarkastycznie. Określane poprzez zwroty pozytywne i pejoratywne, używane serio lub ironicznie, „mają charakter tyleż intelektualny, co irracjonalny; oblicze szlachetnego patriotyzmu i żywiołowej ksenofobii, stylistyczną postać lirycznej eksklamacji i brutalnej inwektywy” (s. 153).

Nie trzeba chyba uzasadniać, że z perspektywy szeroko rozumianej poetyki są uczucia „ideowe” kategorią ze wszech miar użyteczną. Warto natomiast zwrócić uwagę na fakt, że powiększenie repertuaru narzędzi poetyki o tak przydatną kategorię jest konsekwencją poszerzenia obszaru badawczego tej dyscypliny. Zebrany w *Zabawie – poetyce – polityce* szkicom patronuje przekonanie, że poetyka pojmowana jako „sposób oglądu słowno-ideologicznej rzeczywistości” (s. 10) nie ma granic. Ten nienowity zresztą pogląd¹ znajduje wyraz w praktyce analitycznej mającej za przedmiot zarówno teksty werbalne i intersemiotyczne, jak też teksty zachowań. Właśnie otwarcie na inne typy tekstów jest niewątpliwym atutem *Zabawy – poetyki – polityki*, co nie oznacza, że o atrakcyjności zawartych tu analiz decyduje przede wszystkim poddawany im materiał. Takie szkice, jak *Alkohol w kulturze literackiej międzywojnia (casus Tuwima)*, *Myśli nowoczesnych Polaków? O „Frondzie”* (zajmujący się poetyką pisma) czy *Poezja ulicy* (traktujący o fenomenie billboardów i graffiti) są interesujące z uwagi i na swój przedmiot, i na sposób jego ujęcia, który świadczy tyleż o możliwościach poetyki, co o pomysłowości i wnikliwości badacza. Demonstrując w błyskotliwych analizach potencjał „poetyki bez granic”, dowodzi Stępień, że otwarcie na teksty paraliterackie działa na tę dyscyplinę „rewitalizująco”. I to nie tylko w tym sensie, że wypracowane przez nią narzędzia sprawdzają się w badaniach form z pogranicza literatury, ale również dlatego, że efektem tychże analiz jest nowe instrumentarium, które może być z kolei wyzyskane do opisu tekstów literackich.

Zabawa – poetyka – polityka zasługuje na uwagę z jeszcze jednego względu. Wydaje się, że tak istotny składnik współczesnej kultury jak „żywioł ludyczny” nie cieszy się odpowiednim do swojej rangi zainteresowaniem polskich literaturoznawców. Książka Stępnia, podobnie jak jego wcześniejsze prace, nadrabia to zaniedbanie. „Niepoważne” zjawisko jest tu traktowane z należną mu „powagą”, lecz również z odpowiadającą jego naturze lekkością, która cechuje zarówno rozważania teoretyczne, jak i konkretne analizy. Słowem, *Zabawa – poetyka – polityka* nie tylko problematyzuje „żywioł ludyczny”, ale też czyni go jednym z elementów własnej poetyki, godząc w myśl starej dobrej zasady przyjemne z pożytecznym.

Elżbieta Sidoruk

¹ Zob. np. M. Głowiński, *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992. – *Poetyka bez granic*. Red. W. Bolecki, W. Tomasiak. Warszawa 1995.