

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026
ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353
<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/18>
Data otrzymania: 30.04.2024
Daty recenzji: (1) 14.06.2024 / (2) 23.06.2024
Data akceptacji: 23.06.2024



Zuzanna Sala

UNIwersYTET Jagielloński w Krakowie

NARRACJA ZDEFAMILIARYZOWANEGO REALIZMU.
ADAM KACZANOWSKI

UNE NARRATION DU RÉALISME DÉFAMILIARISÉ.
ADAM KACZANOWSKI

A NARRATIVE OF DEFAMILIARIZED REALISM:
ADAM KACZANOWSKI

(streszczenie)

Adam Kaczanowski to poeta, prozaik i performer, który znany jest z dociążonych narracyjnie form wierszowych. W swoim artykule autorka argumentuje na rzecz tezy, że synkretyzm rodzajowy stanowi w jego twórczości jeden ze sposobów opowiadania się za specyficznym (Brechtowsko) rozumianym realizmem w sztuce. Do analizy poezji autora *Stanów* wykorzystane zostały koncepty zaczerpnięte z książki Marka Fishera *Dziwaczne i osobliwe*.

SŁOWA KLUCZOWE

Adam Kaczanowski; realizm; dziwaczne; rodzaje literackie

(résumé)

Adam Kaczanowski est un poète, prosateur et performeur connu pour ses formes poétiques narrativement pondérées. Dans cet article, l'autrice plaide en faveur de la thèse selon laquelle le syncrétisme des genres est l'une des manières par lesquelles il prône une

compréhension spécifique (brechtienne) du réalisme dans l'art. Pour analyser la poésie de Kaczanowski dans *Stany* [Les États], l'auteur de l'article utilise des concepts tirés du livre *Weird and eerie* de Mark Fisher (édition polonaise de 2023).

MOTS-CLÉS

Adam Kaczanowski ; réalisme ; étrange ; genres littéraires

(abstract)

Adam Kaczanowski is a poet, novelist, and performer who is best known for his narrative poems. In her article, Sala argues in favour of the thesis that genre syncretism in his works is one of the ways of advocating a specific (Brechtian) understanding of realism in art. To analyze Kaczanowski's poetry, she uses concepts taken from Mark Fisher's *Weird and Eerie*.

KEYWORDS

Adam Kaczanowski; realism; the weird; literary genres

NARRACJA ZDEFAMILIARYZOWANEGO REALIZMU. ADAM KACZANOWSKI

Narracja między rodzajami

Adam Kaczanowski – pisarz z roczników 70. – jest aktywny w polskim życiu literackim od niemal trzech dekad. W tym czasie zdążył wydać dziewięć samodzielnych książek poetyckich (i jedną współtworzoną z Piotrem Janickim), sześć powieści oraz tom wierszy zebranych, które obejmowały część niepublikowanych wcześniej w książkach utworów. Dawid Kujawa, prawdopodobnie najaktywniejszy współcześnie komentator twórczości Kaczanowskiego, niejednokrotnie wskazywał za Anną Kałużą na niesłuszne zmarginalizowanie tego autora, mające wynikać z nieprzystawalności jego dzieł do utartych modeli recepcji (w pewnym uproszczeniu: opartych na dychotomii doświadczenia i „pantekstualności”) (Kałuża 2011: 40–44; Kujawa 2017: 217–233). Z czasem jednak pozycja Kaczanowskiego uległa zmianie: kolejne tomy poetyckie doczekały się większej liczby omówień niż w latach 90., a zwieńczeniem postępującej widoczności poety okazała się przyznana w 2019 roku za tom *Cele* (Kaczanowski 2018)

Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius w kategorii „Książka roku”. Przy śledzeniu sposobu, w jaki autor traktował relację między obraną formą a stawianym sobie artystycznym celem trudno nie zauważyć, że Kaczanowski już od *Powieki* z 1998 roku (Kaczanowski 2014a [1998]) sięgał po formy międzygatunkowe, a w zasadzie – międzyrodzajowe. Nie przykładał zbyt dużej wagi do respektowania granicy pomiędzy poezją a prozą: jego debiut, wydany w poetyckiej serii „FA-artu”, składał się ze sprozaizowanej dwuczęściowej historii alternatywnej Batmana, gęsto opatrzonej przypisami, wśród których znajdowały się niekiedy wiersze.

Kolejne projekty¹ także cechowały się luźnym podejściem do wspomnianych podziałów, łącząc poematy prozą z klasycznymi wierszami, te zaś przeplatając z utworami zbliżającymi się gatunkowo do interpretacyjnych esejów. W wywiadzie udzielonym Kujawie w roku 2018 Kaczanowski deklarował: „Nawet gdy piszę poezję, myślę bardziej jak prozaik. I jeśli bawię się poezją, to też raczej na zasadach wziętych z prozy. Nie mam temperamentu poety. [...] [J]a po prostu myślę o niej [o poezji – Z.S.] fabularnie”. W rozmowie z Przemysławem Suchaneckim dodawał: „Jeśli chodzi o formę – najbardziej pasuje mi skażenie poezji prozą, balansowanie na tej płynnej obecnie granicy” (Suchanecki, Kaczanowski 2020). W podobnym tonie – podkreślając jednak przede wszystkim wtórność etykiety rodzajowej czy gatunkowej względem innych istotnych cech swojej twórczości – Kaczanowski wypowiadał się na początku 2023 roku w trakcie prowadzonej przez Barbarę Rojek dyskusji *Znów o prozie. Dlaczego poetki przejmują prozę?*² Niefrasobliwość, z jaką autor *Stanów* (Kaczanowski 2014c [2005]) traktuje kwestię przekraczania granicy między literackimi rodzajami i gatunkami tylko pozornie wskazuje na nieistotność tego zagadnienia dla jego dorobku twórczego. Jak postaram się bowiem wykazać, istnieją związki pomiędzy uprawianym przez Kaczanowskiego synkretyzmem formalnym a specyficznym skupieniem się na kategorii realizmu.

Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na wspomnianą niejednorodność rodzajową i gatunkową kolejnych książek Kaczanowskiego. Niekiedy tylko ją odnotowywali, innym razem – funkcjonalizowali w niedostatecznie niepgłębiony sposób, jak np. Wojciech Bonowicz piszący na łamach „Znaku”: „Kaczanowski lubi takie montaże: mieszając gatunki i style, powoduje, że poszczególne elementy dopełniają się i wzajemnie komentują, a równocześnie zakłócony

¹ Może poza *Życiem przed śmiercią* z 1999 roku (Kaczanowski 2014b [1999]), który sam autor po latach określał mianem „tomiku pełnego wierszy zbyt przewidywalnych, grzecznych, w jakimś sensie typowych dla tamtego czasu” (Kujawa, Kaczanowski 2018).

² Wydarzenie miało miejsce w Krakowie 21 stycznia 2023 roku w trakcie premiery 23. numeru czasopisma „KONTENT”.

zostaje proces ich interpretacji, zaś kompetencje czytelnicze – wystawione na próbę” (Bonowicz 2021: 119). Jeszcze inną ścieżkę, polegającą na wnikliwej interpretacyjnej refleksji nad ową różnorodnością formalną, obrała Joanna Orska w recenzji *Powieki na łamach „Odry”*. W tekście tym – mimo początkowego ironizowania, że debiut Kaczanowskiego to tom „co prawda napisany głównie prozą”, a wykorzystane w przypisach wiersze są „wątpliwej jakości” (Orska 1999: 126) – krytyczka zauważa, że opisywany w książce problem tożsamości Batmana przeradza się w problem tożsamości narratora, znajdując tym samym swoje uzasadnienie w grze rodzajowej i gatunkowej, prowadzącej do metaliterackich wniosków.

Przy przeglądzie recepcji dzieł Kaczanowskiego najciekawsze wydaje się jednak to, jak ze wspomnianym zagadnieniem synkretyzmu łączono inne pojawiające się w recenzjach kategorie, zwłaszcza: zaangażowania i realizmu. W obliczu trwającej w ostatnich kilkunastu latach dyskusji o społecznym i politycznym uwikłaniu młodej poezji, a także na tle zataczającej coraz szersze kręgi widoczności projektów takich twórców jak Szczepan Kopyt czy Konrad Góra, krytycznoliterackie rozpoznania braku zaangażowania u Kaczanowskiego czy lokowanie tego autora na uboczu dyskusji politycznych nie wydawały się kontrowersyjne. Konsensus w tej kwestii wybrzmiewał niejednokrotnie, choć poddawany był różnorakiej ocenie. Za niewystarczający krytycyzm polityczny ganił autora *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* Jakub Skurtys (Skurtys 2016), Oskar Meller bronił decyzji o „poetyckiej apolityczności” mającej być „pewnym politycznym manifestem” Kaczanowskiego (Meller 2020), a Kujawa za jedną z najistotniejszych cech twórczości poety uznawał „krytyczny potencjał”, który jednak – jak mocno podkreślał – nie jest zaangażowaniem (Kujawa 2017: 218–219). Z drugiej strony, część krytyków wyrażających sceptycyzm wobec poetyckiej linii zaangażowania uznawała Kaczanowskiego za skuteczną odtrutkę na literaturę ciężącą ku tendencji i pozytywistycznej manierze. Tomasz Dalasiński zestawiał ze sobą w recenzji na zasadzie kontrastu postawy twórcze Kaczanowskiego i Ilony Witkowskiej (która miała w tym zestawieniu służyć za antywzór politycznego zaangażowania) (Dalasiński 2016). Podobnie czynił Paweł Kozioł, który w następujący sposób odniósł się do debaty wokół *Zwrotu politycznego* Igora Stokfiszewskiego w krótkim omówieniu tomu *Szkielet małpy. Szept*:

jest w książce Kaczanowskiego sporo zaangażowania i krytyki kultury [...]. Co więcej, poeta potrafi poruszyć te tematy bez rażących uproszczeń czy koncesji stylistycznych. Istnieje, jak się okazuje, taka surrealistyczna wizja, która bezpośrednio dotyka rzeczywistości, o czym chciałbym przypomnieć wszystkim ekshumatorom pozytywizmu i literatury tendencyjnej (Kozioł 2010: 63 [wyróż. Z.S.]).

Zdaje się, że przyczyny takiego rozstrzału opinii na temat stopnia zaangażowania poezji Kaczanowskiego celnie wyłapała Anna Kałuża w recenzji ostatniego tomu, zatytułowanego *Zabawne i zbawienne* (Kaczanowski 2020). Śląska krytyczka w podsumowaniu tekstu napisała: „Do tej pory można było sądzić, że – co jak co – ale sprzeciw, opór, wyraźna postawa polityczna nie interesują Kaczanowskiego” (Kałuża 2020). Choć Kałuża sugeruje w tym miejscu jakiś zwrot, który miał się dokonać w twórczości autora *Stanów*, nie to wydaje mi się w jej wypowiedzi najistotniejsze. Ważny jest raczej sposób, w jaki recenzentka definiuje kategorię poetyckiego zaangażowania – poprzez związanie jej z zainteresowaniem gestami oporu lub sprzeciwu wobec *status quo*. Faktycznie, jeśli obecność w wierszu wyrażanej wprost niezgody uznać za konieczny składnik politycznego zaangażowania danej twórczości, Kaczanowskiego trudno jednoznacznie do grona „zaangażowanych” wkluczyć. Gdy przyłożymy do jego utworów kryterium „oporu”, zorientujemy się, że to nie ono odpowiada za „krytyczny potencjał” (jak ujął to Kujawa) tej literatury – autora bowiem niespecjalnie interesuje formułowanie klarownych ocen. Chodzi mu raczej o budowanie opisów rzeczywistości, o tworzenie adekwatnego obrazu świata.

Taka deklaracja może większości czytelników Kaczanowskiego, znających dobrze jego styl, wydać się kontrintuicyjna. Czy mówienie o ambicjach realistycznych nie wyklucza się z humorystyczną, niekiedy surreálną poetyką tych wierszy? Czy o poematach pracujących na nieustającej eskalacji absurdalnych obrazów naprawdę można mówić, że są „realistyczne”? Zdaje się, że – paradoksalnie – tak. Mowa jednak o realizmie pojmowanym nie jako zestaw wskazówek estetycznych i norm narracyjnych, a jako ambicja uchwytywania rzeczywistości, realizowana za pomocą formalnych narzędzi wykraczających poza XIX-wieczną estetykę powieści realistycznej. Dokładnie tak rozumiał realizm Bertolt Brecht, kiedy w tonie polemiczno-postulatywnym komentował m.in. teoretyczne rozważania Györgya Lukácsa:

Nie będziemy mówić o realistycznym sposobie pisania tylko wtedy, kiedy można na przykład „wszystkiego” doznać – powąchać, posmakować, dotknąć, kiedy wytwarza się „atmosfera” i kiedy wątki są poprowadzone, aby zaprezentować duchowe wnętrza postaci. Nasze pojęcie realizmu musi być szerokie i polityczne, suwerenne wobec konwencji.

Realistyczny znaczy: odkrywający społeczne związki przyczynowe / demaskujący panujące punkty widzenia jako punkty widzenia panujących / zajmujący pozycję klasy, która znajduje najwłaściwsze rozwiązania trudności dręczących społeczeństwo / uwytatniający moment rozwojowy / zarazem konkretny i umożliwiający abstrahowanie (Brecht 1979: 99).

Używam więc w tym artykule pojęcia „realizm” w możliwie szerokim rozumieniu, dotyczącym raczej celów sztuki niż jej estetycznych cech. Brecht pisał wprost: „[z]mienia się rzeczywistość; aby ją przedstawić, zmienić się musi sposób przedstawiania” (Brecht 1979: 100), wskazując tym samym na potrzebę innowacji formalnej, niezwróconej jednak w kierunku samej siebie (tj. niemającej wąsko rozumianych formalistycznych ambicji), a zorientowanej na cel ukazania „adekwatnego/właściwego obrazu rzeczywistości” (*eine richtige Darstellung der Welt*). W opublikowanej w 2021 roku książce *Red Aesthetics. Rodchenko, Brecht, Eisenstein* Todd Cronan argumentował, że „ta pozornie naiwna wizja artysty oferującego adekwatny obraz świata [...] jest jednocześnie niemożliwa i zarazem niezbędna dla każdego lewicowego ujęcia sztuki i polityki” (Cronan 2021: 1). Tym samym amerykański badacz proponował ujęcie realizmu nie tylko dające się zastosować w obrębie refleksji historycznej, ale także związane ze współczesną sztuką zaangażowaną.

Spojrzenie na twórczość Kaczanowskiego z takiej perspektywy pozwala przeformułować zdefiniowane mimochodem przez Kałużę „zaangażowanie” poezji autora *Stanów*. Istotniejsza niż kwestia braku czy też obecności gestów jawnego oporu staje się wówczas refleksja nad proponowanym przez Kaczanowskiego obrazem rzeczywistości.

Co szczególnie ciekawe, przy próbach zgłębiania tak postawionego problemu interpretacyjnego okaże się, że kwestia realizmu obecna była w recepcji dzieł autora od dłuższego czasu³. Pisano o Kaczanowskim, że nie wymyka się reżimom prawdopodobieństwa (Dunin-Wąsowicz 2005: 72; Bauman 2006: 60–61; Kujawa 2017: 217–233), że interesuje go głównie opisywanie rzeczywistości społecznej (Kaczanowski, Kopkiewicz 2017: 189–196; Piotrowska-Grot 2020) oraz że jego twórczość cechuje się raczej „beznamiętną dykcją” (Kozioł 2010: 63), a więc zdecydowanie nie należy do tego typu literatury, którego silnikiem jest piękno lub kaskaderstwo języka. To obrazy, sceny, sytuacje – narracyjny rozbieg i eskalacyjna akcja – stanowią podstawowy materiał tego pisarstwa. Podstawową ambicją jest natomiast – jak miał powiedzieć Henryk Berezka – „tropienie neuroz współczesności”⁴.

³ Świadomie pomijam tu jednoznaczne odcinanie się od kategorii realizmu przez samego autora w rozmowie z Agnieszką Budnik (por. podcast *Raport z literatury, odc. #6 Adam Kaczanowski...*), ponieważ prezentowane tam rozumienie realizmu (jako wiary w możliwość niezapśredniczonego przeniesienia rzeczywistości do tekstu) zupełnie wyklucza się z tym, którym posługuję się w swoich rozważaniach.

⁴ Berezka miał właściwie powiedzieć, że „w tropieniu neurozy współczesności Kaczanowski bywa bezwzględny”. Na tę informację powołują się przynajmniej dwa źródła związane z twórczością autora *Stanów* (Mitranka 2008: 142–145; Bednarek 2016), ale nie udało mi się dotrzeć do żadnego tekstu samego Berezki, w którym krytyk tę myśl artykułuje wprost.

Obserwacja i Eskalacja

Kaczanowski nie uprawia formy bezpośredniego czy czystego wyznania nawet tam, gdzie po poetykę wyznania sięga (a czyni to niezwykle rzadko). W swoim najintymniejszym i uznanym przez krytykę za nieoczekiwane konfesyjny wiersz *Zatłoczony korytarz miłości* z tomu *Cele* autor umieścił wers, w którym można rozpoznać swego rodzaju podwójne kodowanie. Dotyczy on wszak nie tylko opisywanej w wierszu relacji z żoną, ale też szerzej interesującej Kaczanowskiego perspektywy narracyjnej: „fajnie było widzieć, że coś poza nami istnieje i czuć, że istniejemy tylko my” (Kaczanowski 2018: 37). Właśnie to napięcie między „widzieć” i „czuć” (czyli sytuacjami czy pozycjami, które odnoszą się do siebie poprzez negację lub paradoks) wydaje się centralne dla twórczości poetyckiej Kaczanowskiego. Skupienie na podglądaniu, obserwowaniu z boku, uchwytowaniu rzeczywistości zewnętrznej przy jednoczesnym przekonaniu, że nie da się ani rozgryźć, ani wprost opisać stanu wewnętrznego jednostki – to właśnie powody, dla których w poezji Kaczanowskiego rezygnuje się z introspekcji na rzecz sytuacyjności.

Ważnym następstwem pomieszania rodzajowego jest w twórczości autora *Stanów* przesunięcie osi utworu z podmiotu lirycznego na lirycznych bohaterów. Można byłoby sądzić, że konsekwencją sytuacji, w której zamiast (lub obok) jednej instancji nadawczej porządkującej utwór poetycki pojawiają się głosy polifoniczne i chóralne, staje się rozbitcie przedstawienia lub mimetyczne naśladowanie chaosu trudnej do pojęcia rzeczywistości. Do pewnego stopnia to prawda, Kaczanowskiemu udaje się bowiem konstruować narrację w taki sposób, by sam czytelnik poczuł się zagubiony w natłoku informacji⁵. Jednak skrupulatna kompozycja – rzucająca się w oczy zwłaszcza w poematach – każe poszukiwać w tej twórczości raczej strukturyzujących zasad niż zabiegów rozbijających narracyjny porządek. Takie właściwości można dojrzeć m.in. w dłuższych utworach opisujących zbiorowe paranoje. Destrukcyjne odruchy bohaterów Kaczanowskiego nigdy nie wydarzają się tam łagodnie, nie narastają stopniowo⁶. Całe grupy ludzi nagle opętane jednym pragnieniem zaczynają dążyć do jego realizacji. Dzieje się tak na przykład z deklarowanym pragnieniem śmierci w utworze *Koniec końców* otwierającym *Cele*:

⁵ Jakub Żuchowski w recenzji debiutanckiej powieści autora pisał: „Czytając powieść, «na własnej skórze» doświadczamy problemów z dotarciem do tego, co tak naprawdę kryje się za generowanymi na potęgę i docierającymi do nas informacjami, za pomocą takiej kompozycji Kaczanowski doskonale oddał szaleńcze tempo egzystencji i powierzchowność kontaktów w metropolii XXI wieku” (Żuchowski 2006: 82).

⁶ Co do pewnego stopnia odróżnia jego poezję od prozy. W powieściach najczęściej podobne zachowania narastają, by „wyeskalować” w finale.

Sprzątaczką wpisuje w wyszukiwarkę Google pytanie: jaką truciznę polecacie, gdy chce się wytruć wszystkich pracowników biurowca (w nawiasie dopisuje: około trzech tysięcy osób). Ponieważ nie dostaje jednoznacznej odpowiedzi, postanawia założyć bloga.

[...]

Ludzkość zasługuje na śmierć! – śpiewa grupa przedszkolaków, próbująca zakopać się w piaskownicy. Przedszkolanki rozmawiają w tym czasie o swoich głodowych pensjach i o tym, że z chęcią zabiłyby zarówno dyrektorke, jak i wicedyrektorke (Kaczanowski 2018: 5).

Podobny zbiorowy afekt ogarnia bohaterów poematu *Kto zaspokoi nasz głód?* (Kaczanowski 2014d: 335–341), którzy mają zawstydzające odruchy, gdy zaczynają w nienasyconym (częściowo seksualnym) szale zjadać nierzadko bardzo zaskakujące przedmioty:

sprzątaczką je stuzłotowy banknot, zamyka się w toalecie i pakuje do ust stówę, którą dopiero co zarobiła, pracując u ludzi, ta stówę smakuje jej jak nigdy, bo jest premią

[...]

sekretarz zmarłej noblistki znajduje pod kanapą w jej salonie gumkę do mazania, rozsmarowuje ją całą, trąc po blacie stołu, potem zgarnia fafoły na dłoń i zjada je wszystkie, bez popijania! (Kaczanowski 2014d: 337–338)

Te opisy sytuacji oparte zostały na zasadzie kontrastu, który ma wydobyc z nich potencjał komiczny. Niewinność i naiwność dzieci zderzona zostaje z mroczną autoagresją, klasa i nienaganne zachowanie zakamuflowanego pod peryfrazą („sekretarz zmarłej noblistki”) znanego profesora – z łączącą perwersją znajdującą się poza granicą społecznej normy. Nie sam ten kontrast (ani nie jego potencjał komiczny) wydaje się tu jednak najważniejszy. Istotne są eskalacyjne tempo tych jukstapozycji i ich oniryczny charakter, który w pierwszym odruchu dystansuje czytelnika od realistycznych ambicji utworu, by na koniec (w wyciszającej puencie) znów go z nimi zderzyć. Niemal każdy z rozpisanych z niezwykłym rozmachem narracyjnym utworów Kaczanowskiego kończy się bowiem wyciszeniem. Poemat *Kto zaspokoi nasz głód?* urywa się nagłym wersem, wieńczącym całe opisane szaleństwo dekretem premiera, który „ma tego dość, mówi basta, i sytuacja natychmiast się uspokaja” (Kaczanowski 2014d: 341). Opiewający autodestrukcyjne zamiary *Koniec końców* spuentowany zostaje przez obraz „pijanej, bezdomnej, roztrzęsionej kobiety”, która siadając za kierownicą autobusu, pyta: „Czy ktoś chce jeszcze ocaleć?” (Kaczanowski 2018: 8). Kaczanowski opisuje zbiorowe paranoje i katastrofy, które jednak ulegają wyciszeniu, stanowiąc tylko chwilową wyrwę w normalności.

To właśnie momenty dziwaczne – posługując się terminem Marka Fishera (Fisher 2023) – przypominają w twórczości Kaczanowskiego o tym, że obserwowany i opisywany krajobraz społeczny już w punkcie wyjścia jest krajobrazem postapokaliptycznym. Tę diagnozę zdradził autor w rozmowie z Aldoną Kopkiewicz, gdy opisywał swoją fascynację prozą J. G. Ballarda:

W prozie Ballarda chodzi o ludzi, którzy przeżyli totalną katastrofę, która zmiotła ich życie, zostawiając tylko goły beton. Odarła ich ze wszystkiego. Wydaje mi się, że odpowiedź, jaki rodzaj ludzi zamieszka w takim świecie, już nadeszła, bo ta katastrofa, ten koniec świata już niepostrzeżenie nastąpił. Nie wiem, kiedy. Nie chodzi mi o prostą diagnozę polityczną. [...] Zostali ludzie-rozbitkowie, z pozoru puści i plastikowi jak manekiny, a we wnętrzu zaplątani w jakieś ulotne strzępki czegoś, co się rozpadło, taki zbiór pamiątek po katastrofie (Kaczanowski, Kopkiewicz 2017: 195–196).

Zbiorowe paranoje, opisywane przez Kaczanowskiego, są momentami literackiego opracowania właśnie tej intuicji. Poeta nie precyzuje, co prawda, czym była interesująca go katastrofa, ale przeskakując nad tym niedopowiedzeniem, od razu przechodzi do psychospołecznego wymiaru interesującego go zjawiska. Stawia sobie za zadanie portretowanie patologii, która obejmuje jeszcze szersze kręgi niż pokolenia – diagnozowana jest w zasadzie w całym społeczeństwie. Ta ambicja uchwytowania wykrzywionej podmiotowości w świecie, w którym wydarzyła się już jakaś katastrofa towarzyszy temu pisarskiemu projektowi od dawna, a sam autor przyznaje: „[b]iorę kawałki rzeczywistości i tak je obrabiam, by wyglądały na abstrakcję. Wychyłam rzeczywistość o jeden stopień. Materiał do badań pobieram od żywego człowieka” (Suchanecki, Kaczanowski 2020).

Tak określona metoda przypomina nieco opisywaną przez Fishera „defamiliaryzację realizmu”. Brytyjski krytyk ukuł to pojęcie na potrzeby interpretacji powieści Philipa K. Dicka po to, by zobrazować narracyjny schemat osuwania się realistycznych opisów świata w symulację. Derealizacja miała jednak służyć Dickowi jako pretekst do opisywania Ameryki lat 50. „To tylko literackie rusztowanie, które przydaje *Czasowi poza czasem* wiarygodności tam, gdzie zawodzi czysto realistyczna stylistyka” – pisał Fisher (2023: 53). Zdaje się, że na podobnej zasadzie pracuje u Kaczanowskiego „wychylenie rzeczywistości o jeden stopień” – stanowi ono szkielet dla opowieści o prawdziwym świecie, której nie mogłaby utrzymać w pionie proteza poetyki wielkiego realizmu.

UNE NARRATION DU RÉALISME DÉFAMILIARISÉ. ADAM KACZANOWSKI

Narration entre les genres

Né dans les années 1970, l'écrivain Adam Kaczanowski est actif dans la vie littéraire polonaise depuis près de trois décennies. Durant toutes ces années, il a publié neuf tomes de poésie à titre seul d'auteur (et un ouvrage écrit en collaboration avec Piotr Janicki), six romans et un volume de tous ses poèmes comprenant également des œuvres inédites. D'après Anna Kałuża, Dawid Kujawa, qui est probablement le commentateur contemporain le plus actif de l'œuvre de Kaczanowski, a plus d'une fois souligné la marginalisation induite de cet auteur, censée résulter de l'incompatibilité de ses œuvres avec les modèles de réception établis (en simplifiant légèrement : ceux qui s'établissent sur la base de la dichotomie de l'expérience et de la pan-textualité) (Kałuża 2011 : 40–44 ; Kujawa 2017 : 217–233). Toutefois, au fil du temps, la position de Kaczanowski semble avoir évolué : la publication successive de ses volumes de poésie a donné lieu à plus de débats qu'au cours des années 1990, et le moment culminant de cette visibilité progressive a été l'attribution du prix de poésie Silesius en 2019 pour son volume *Cele* [Les Buts] (Kaczanowski 2018) dans la catégorie « livre de l'année ». En observant la manière dont l'auteur traite la relation entre la forme choisie et son objectif artistique, il est difficile de ne pas remarquer que, depuis le tome *Powieka* [La Paupière] datant de 1998 (Kaczanowski 2014a [1998]), Kaczanowski s'efforce d'atteindre des formes interspécifiques, voire même intergénériques. En effet, l'auteur ne s'est jamais soucié de respecter la frontière entre la poésie et la prose. Par exemple, son premier ouvrage, paru dans la série poétique « FA-art », était une histoire alternative en deux parties sur Batman, composée en prose et densément annotée par des notes de bas de page, parmi lesquelles se trouvaient parfois des poèmes.

Ses projets suivants¹ se caractérisèrent également par une approche souple des divisions susmentionnées, une approche combinant des poèmes en prose avec des poèmes classiques, qui eux s'intercalaient avec des œuvres se rapprochant du genre de l'essai interprétatif. Dans un entretien avec Kujawa en 2018, Kaczanowski déclare : « Même lorsque j'écris de la poésie, je pense davantage comme un prosateur. Et si je joue avec la poésie, c'est aussi plutôt sur des principes tirés de la prose. Je n'ai pas le tempérament d'un poète. [...] [J]e pense

¹ À l'exception peut-être de *Życie przed śmiercią* [De la vie avant la mort], (Kaczanowski 2014b [1999]), que l'auteur décrit lui-même des années plus tard comme « un volume rempli de poèmes trop prévisibles, polis, en un sens, typique de l'époque » (Kujawa, Kaczanowski 2018).

simplement à elle [à la poésie – Z.S.] de manière fictionnelle ». Dans un entretien avec Przemysław Suchanecki, il ajoute : « En ce qui concerne la forme, il me convient mieux de dénaturer la poésie avec de la prose, de la balancer sur cette frontière, pour l’instant, fluide » (Suchanecki, Kaczanowski 2020). Dans le même ordre d’idées, et tout en soulignant toutefois le caractère secondaire de l’étiquette de genre ou de la forme par rapport à d’autres caractéristiques importantes de son œuvre, Kaczanowski s’est exprimé au début de l’année 2023 lors d’une discussion animée par Barbara Rojek et intitulée *Znów o prozie. Dlaczego poetki przejmują prozę?* [De nouveau au sujet de la prose. Pourquoi les poétesses s’emparent-elles de la prose ?]². L’insouciance avec laquelle l’auteur de *Stany* [États] (Kaczanowski 2014c [2005]) traite la question du franchissement des frontières entre les formes et les genres littéraires indique simplement que cette question n’est d’aucune importance pour son travail. En effet, comme je vais tenter de le démontrer, il existe un lien entre le syncrétisme formel pratiqué par Kaczanowski et l’importance accordée à la catégorie du réalisme.

Les critiques ont à plusieurs reprises prêté attention à la question de l’hétérogénéité de genre, évoquée précédemment dans les œuvres de Kaczanowski. Parfois, la question est simplement évoquée, parfois elle fait l’objet d’une analyse insuffisamment approfondie, comme dans le cas de Wojciech Bonowicz, par exemple, qui écrit à ce sujet dans la revue « Znak » : « Kaczanowski aime ce type de montages : en mélangeant les genres et les styles, il fait en sorte que les éléments individuels se complètent et se commentent réciproquement, tout en perturbant leur processus d’interprétation, mettant ainsi à l’épreuve les compétences du lecteur » (Bonowicz 2021 : 119). Dans sa critique de *Powieki* parue dans la revue « Odra », Joanna Orska emprunte une autre piste, axée sur l’interprétation approfondie de la diversité formelle déjà mentionnée. Dans ce texte – et malgré l’ironie initiale de ses propos, où l’on peut lire que le premier livre de Kaczanowski est un volume « certes, écrit principalement en prose » et que les poèmes utilisés dans les notes de bas de page sont d’une « qualité douteuse » (Orska 1999 : 126) – la critique observe que le problème identitaire de Batman décrit dans le livre se transforme en problème identitaire du narrateur, et trouve ainsi son explication dans le jeu des genres et des formes, qui conduit à son tour à des conclusions métalittéraires.

En examinant la réception des œuvres de Kaczanowski, il semble que l’élément le plus intéressant soit la façon dont la question du syncrétisme mentionnée ci-dessus est associée aux autres catégories apparaissant dans les critiques, et en

² L’événement a eu lieu à Cracovie, en Pologne, le 21 janvier 2023, à l’occasion du lancement du 23^e numéro du magazine « KONTENT ».

particulier aux notions d'engagement et de réalisme. Dans le contexte de la discussion permanente qui dure depuis une dizaine d'années sur l'enchevêtrement social et politique dans la « jeune poésie », mais aussi dans le contexte de l'accroissement de la visibilité des projets d'auteurs tels que Szczepan Kopyt ou Konrad Góra, le fait que la critique littéraire reconnaisse le manque d'implication de Kaczanowski ou le place en marge des débats politiques ne semble pas être une controverse. En effet, cette question a fait l'objet d'un consensus à maintes reprises, bien que ce dernier ait été soumis à diverses évaluations. Jakub Skurtys, l'auteur de *Co jest nie tak z tymi ludźmi?* [Qu'est-ce qui ne va pas avec ces gens ?] (Skurtys 2016) condamne Kaczanowski pour son manque de critique politique. Oskar Meller, quant à lui, défend la position d'« apolitisme poétique » de l'auteur, qu'il décrit comme étant « un certain manifeste politique » de la part de Kaczanowski (Meller 2020). Enfin, Kujawa considère le « potentiel critique » comme l'une des caractéristiques les plus essentielles de l'œuvre du poète qui, comme le spécialiste le souligne fortement, n'est toutefois pas un engagement (Kujawa 2017 : 218–219). À l'inverse, certains critiques, sceptiques à l'égard de la lignée poétique de l'engagement, considèrent Kaczanowski comme un antidote efficace à la littérature ayant un penchant pour les tendances et les manières positivistes. Dans sa critique, Tomasz Dalasiński oppose les positions créatives de Kaczanowski et d'Iłona Witkowska (qui devait servir de contre-exemple dans cette étude comparative sur l'engagement politique) (Dalasiński 2016). La même démarche a été adoptée par Paweł Koziół, qui évoque brièvement le débat autour de *Zwrot polityczny* [Le Tournant politique] d'Igor Stokfiszewski dans le volume *Szkielet małpy. Szepit* [Squelette de singe. Chuchotement] :

On retrouve dans le livre de Kaczanowski une bonne part d'engagement et de critique culturelle [...]. De plus, le poète est capable d'aborder ces thèmes sans simplifications grossières ni *concessions stylistiques*. Il s'avère qu'une telle vision surréaliste existe, qui touche directement à la réalité, ce que je voudrais rappeler à tous les exhumateurs du positivisme et de la littérature tendancieuse (Koziół 2010 : 63) [souligné par Z.S.]

Il semble que dans son compte rendu concernant le dernier volume du poète, intitulé *Zabawne i zbawienne* [Amusant et salutaire] (Kaczanowski 2020), Anna Kałuża ait correctement décelé les raisons d'une telle divergence d'opinions au sujet du degré d'engagement dans la poésie de Kaczanowski. Dans la conclusion de son texte, la critique silésienne écrit : « Jusqu'à présent, on aurait pu penser qu'il en était ainsi, mais l'opposition, la résistance et le fait d'avoir une position politique claire n'intéressent pas Kaczanowski » (Kałuża 2020). Bien que Kałuża suggère à cet endroit qu'une sorte de tournant aurait dû avoir lieu dans l'œuvre

de l'auteur des *États* cet argument ne me semble pas être l'élément le plus significatif dans son propos. Le plus important est plutôt la manière dont la critique définit la catégorie de l'engagement poétique, en la liant à l'intérêt de l'auteur pour les gestes de résistance ou d'opposition au *status quo*. En effet, si l'on considère que la présence d'une dissidence explicitement exprimée dans un poème est une composante nécessaire de l'engagement politique dans une œuvre donnée, Kaczanowski peut difficilement être inclus sans équivoque dans le groupe des poètes « engagés ». De plus, si l'on applique le critère de la « résistance » à ses œuvres, on s'aperçoit que ce dernier n'est pas responsable du « potentiel critique » (comme le dit Kujawa) de cette littérature, car Kaczanowski ne s'intéresse pas particulièrement à la formulation de jugements tranchés. Il est davantage préoccupé par la construction de descriptions de la réalité, par la création d'une image adéquate du monde.

Une telle déclaration peut sembler contre-intuitive à la plupart des lecteurs de Kaczanowski qui connaissent bien son style. Est-ce que parler d'ambitions réalistes n'est pas exclu de la poésie humoristique, parfois surréaliste de ces poèmes ? Est-il vraiment possible de dire que des poèmes fonctionnant sur une recrudescence constante d'images absurdes sont réalistes ? Paradoxalement, il semblerait que oui. Cependant, nous parlons de réalisme compris non pas comme un ensemble de directives esthétiques et de normes narratives, mais comme une ambition de saisir la réalité, mise en œuvre à l'aide d'outils formels qui dépassent l'esthétique du roman réaliste du XIX^e siècle. Telle est la conception du réalisme selon Bertolt Brecht qui, sur un ton polémique et postulatif, commente les considérations théoriques, entre autres, de György Lukács :

Nous ne parlerons pas d'une écriture réaliste uniquement lorsque « tout » peut être expérimenté, que ce soit par l'odorat, le goût ou le toucher, lorsqu'une « atmosphère » est produite et que les intrigues sont guidées pour présenter l'intérieur spirituel des personnages. Notre notion de réalisme doit être large et politique, souveraine à l'égard des conventions.

Réaliste signifie : qui met en lumière les relations causales dans la société / qui démasque les points de vue dominants comme étant ceux des puissants / qui prend la position d'une classe sociale qui trouve les solutions les plus appropriées face aux difficultés tourmentant la société / qui met en évidence le moment du développement / qui allie la concrétude et la possibilité de l'abstraction (Brecht 1979 : 99).

Dans cet article, j'utilise donc le concept de « réalisme » dans le sens le plus large possible, relatif aux objectifs de l'art plutôt qu'à ses qualités esthétiques. Brecht a explicitement écrit : « la réalité change ; pour la présenter, le mode de présentation doit changer » (Brecht 1979 : 100) et a ainsi indiqué la nécessité

d'une innovation formelle, qui ne se retourne pas sur elle-même (c'est-à-dire qui n'a pas d'ambitions strictement formalistes), et qui est orientée vers l'objectif de montrer « une image exacte de la réalité » [« eine richtige Darstellung der Welt »]. Dans son livre *Red Aesthetics. Rodchenko, Brecht, Eisenstein* [Esthétique rouge. Rodchenko, Brecht, Eisenstein] publié en 2022, Todd Cronan affirme que « cette vision apparemment naïve de l'artiste offrant une image adéquate du monde [...] est à la fois démodée et essentielle à toute approche gauchiste de l'art et de la politique » (Cronan 2021 : 1). L'universitaire américain propose ainsi une vision du réalisme applicable non seulement dans le cadre d'une réflexion historique, mais également dans celui de l'art contemporain engagé.

Envisager l'œuvre de Kaczanowski dans une telle perspective permet de reformuler l'« engagement » dans la poésie de l'auteur des *États*, tel qu'il est défini, par ailleurs, par Kałuza. Ainsi, la réflexion sur l'image de la réalité proposée par Kaczanowski devient plus importante que la question du manque ou de la présence de gestes explicites de résistance.

De façon particulièrement intéressante, si l'on essaie d'explorer ce problème interprétatif ainsi posé, il apparaîtra que le problème du réalisme est présent dans la réception des œuvres de l'auteur depuis longtemps³. Il a été écrit à propos de Kaczanowski que celui-ci n'échappe pas aux régimes de probabilités (Dunin-Wąsowicz 2005 : 72 ; Bauman 2006 : 60–61 ; Kujawa 2017 : 217–233), qu'il s'intéresse surtout à la description de la réalité sociale (Kaczanowski, Kopkiewicz 2017 : 289–296 ; Piotrowska-Grot 2020) et que son œuvre se caractérise par une « diction désintéressée » (Kozioł 2010 : 63), et donc qu'elle n'appartient définitivement pas au type de littérature dont le moteur est la beauté ou le côté cascadeur de la langue. Ce sont les images, les scènes, les situations – le déroulement du récit et l'escalade de l'action – qui constituent le matériau de base de son écriture. L'ambition de base, en revanche, est – comme le disait Henryk Bereza – de « traquer les névroses de la contemporanéité »⁴.

³ J'omets ici la dissociation consciente et sans équivoque de l'auteur de la catégorie du réalisme dans son entretien avec Agnieszka Budnik (voir le podcast *Raport z literatury, odc. #6 Adam Kaczanowski...* [Le rapport de la littérature, ép. 6 Adam Kaczanowski]), parce que la notion de réalisme qui y est présentée (comme étant la croyance en la possibilité d'un transfert sans intermédiaire de la réalité dans le texte) est complètement opposée à celle que j'utilise dans ma réflexion.

⁴ Bereza aurait dit que « dans la traque des névroses de la contemporanéité, Kaczanowski peut être impitoyable ». Cette information est citée par au moins deux sources liées à l'œuvre de l'auteur des *États* (Mitranka 2008 : 142–145 ; Bednarek 2016), mais je n'ai pu accéder à aucun texte de Bereza lui-même dans lequel le critique articulerait explicitement cette pensée .

Observation et Escalade

Kaczanowski ne pratique pas la forme de la confession directe ou pure, même lorsqu'il a recours à la poétique de la confession (ce qu'il ne fait que très rarement). Dans son poème confessionnel le plus intime et le plus inattendu, plébiscité par la critique, *Zatłoczony korytarz miłości* [Le Couloir engorgé de l'amour], extrait du volume *Les Buts*, l'auteur inclut un vers dans lequel on peut reconnaître une sorte de double codage. En effet, celui-ci se rapporte non seulement à la relation du poète avec sa femme, qui est au cœur de l'œuvre, mais aussi à la perspective narrative qui l'intéresse de manière plus générale : « c'était chouette de voir que quelque chose au delà de nous existait et de sentir que seulement nous existions » (Kaczanowski 2018 : 37). C'est cette tension entre « voir » et « sentir » (c'est-à-dire entre des situations ou des positions qui se rapportent l'une à l'autre par la négation ou le paradoxe) qui semble être au cœur de l'œuvre poétique de Kaczanowski. L'accent porté sur le voyeurisme, l'observation à distance et la capture de la réalité extérieure, tout en laissant entendre que l'état intérieur de l'individu ne peut être cerné ou décrit directement, sont les raisons pour lesquelles la poésie de Kaczanowski abandonne l'introspection au profit de la mise en situation.

Par ailleurs, dans l'œuvre de l'auteur des *États*, la confusion des genres entraîne un déplacement de l'axe de l'œuvre du sujet lyrique vers les protagonistes lyriques. On pourrait penser que la conséquence d'une situation dans laquelle des voix polyphoniques et chorales apparaissent à la place (ou à côté) d'une instance émettrice organisant l'œuvre poétique serait la désintégration de la représentation ou une imitation mimétique difficile à saisir du chaos de la réalité. Ce qui, dans une certaine mesure, est vrai. Kaczanowski réussit à construire la narration de telle sorte que le lecteur se sente lui aussi perdu dans la surcharge d'informations⁵. Cependant, la composition méticuleuse, particulièrement frappante dans les poèmes de Kaczanowski, nous incite à chercher dans cette œuvre des principes structurants plutôt que des traitements qui brisent l'ordre narratif. De telles qualités peuvent être observées dans les pièces plus longues qui décrivent la paranoïa collective. Les pulsions destructrices des protagonistes de Kaczanowski ne se manifestent jamais en douceur ni graduellement⁶. Des groupes entiers de gens subitement possédés par un seul désir s'efforcent d'y parvenir. C'est le cas,

⁵ Jakub Żuchowski l'a souligné dans sa critique au sujet du premier roman de l'auteur : « En lisant le roman, nous faisons une expérience « de première main » des problèmes liés à la recherche de ce qui se cache réellement derrière les informations qui sont générées à grande vitesse et qui nous parviennent ; au travers de cette composition, Kaczanowski a parfaitement traduit le rythme effréné de l'existence et la superficialité des contacts dans la métropole du XXI^e siècle » (Żuchowski 2006 : 82).

⁶ Ce qui, dans une certaine mesure, distingue sa poésie de sa prose. Dans les romans, des comportements similaires s'accumulent généralement pour s'intensifier dans le final.

par exemple, du désir déclaré de mourir dans le poème *Koniec końców* [La fin des fins] qui ouvre *Les Buts* :

Une femme de ménage tape une question dans la barre de recherche Google : quel poison recommandez-vous quand on veut empoisonner tous les employés d'un immeuble de bureaux (elle ajoute entre parenthèses : environ trois mille personnes). Comme elle n'obtient pas de réponse univoque, elle décide de créer un blog.

[...]

L'humanité mérite de mourir ! – chante une classe de maternelle essayant de s'enterrer dans le bac à sable. Au même moment, les institutrices parlent de leurs salaires faméliques et du fait qu'elles tueraient bien volontiers tant la directrice que la sous-directrice (Kaczanowski 2018 : 5).

C'est un affect collectif similaire qui habite les protagonistes du poème *Kto zaspokoi nasz głód?* [Qui assouvira notre faim ?] (Kaczanowski 2014d : 335–341), qui recourent à des réflexes embarrassants lorsqu'ils se mettent à manger des objets souvent très surprenants dans une frénésie insatiable (partiellement sexuelle) :

la femme de ménage mange un billet de cent zlotys, s'enferme dans
[les toilettes et fourre
dans sa bouche la coupure qu'elle vient de gagner en travaillant
[chez ces gens, ce bifton
a un goût comme jamais auparavant, parce que c'est une prime
[...]

Le secrétaire de la défunte prix Nobel trouve sous le canapé de son salon à elle
une gomme à effacer, il l'use entièrement en la frottant sur le dessus de la table,
[puis ramasse
les résidus sur sa main et les mange tous, sans même boire !
(Kaczanowski 2014d : 337–38)

Ces descriptions de situations sont basées sur le principe du contraste, qui en fait ressortir le potentiel comique. L'innocence et la naïveté des enfants sont juxtaposées à une sombre automutilation, la classe et le comportement irréprochable du célèbre professeur camouflé sous une périphrase (« secrétaire de la défunte prix Nobel »), à une perversion cupide qui sort des limites de la norme sociale. Cependant, ce n'est pas ce seul contraste (ni son potentiel comique) qui semble le plus important ici. C'est l'accélération du rythme de ces juxtapositions et leur caractère onirique, qui, au départ, éloigne par réflexe le lecteur des ambitions réalistes de l'œuvre, pour les juxtaposer à nouveau à la fin (dans une apothéose apaisante). Presque toutes les œuvres de Kaczanowski, écrites avec un élan narratif extraordinaire, se terminent en effet par une réduction au silence. Le poème *Qui assouvira notre faim ?* se termine par un vers abrupt qui couronne toute

la folie décrite par un décret du Premier ministre, qui « en a marre, dit basta, et la situation s'apaise immédiatement » (Kaczanowski 2014d : 341). *La fin des fins*, qui décrit des intentions autodestructrices, se conclue sur l'image d'une « femme ivre, sans abri, tremblante » qui, assise au volant d'un bus, demande : « quelqu'un veut encore se sauver ? » (Kaczanowski 2018 : 8). Kaczanowski décrit la paranoïa et les catastrophes collectives, mais celles-ci sont réduites au silence, ne constituant qu'une rupture momentanée dans la normalité.

Ce sont les moments bizarres, comme les qualifie Mark Fisher (2023), qui dans les œuvres de Kaczanowski nous rappellent que le paysage social observé et décrit est déjà, dès le départ, un paysage post-apocalyptique. Ce diagnostic a été révélé par l'auteur lui-même lors d'une conversation avec Aldona Kopkiewicz, durant laquelle il décrit sa fascination pour la prose de J. G. Ballard :

La prose de Ballard parle de personnes qui ont survécu à une catastrophe totale qui a balayé leur vie, ne laissant que du béton brut. Elle les a dépouillés de tout. Il me semble qu'il est déjà possible de savoir quel type de personnes habitera un tel monde, parce que cette catastrophe, cette fin du monde est déjà survenue sans que l'on ne s'en aperçoive. Je ne sais pas quand. Je ne parle pas d'un simple diagnostic politique. [...] Ce qui reste, c'est un peuple naufragé, apparemment vide et en plastique comme des mannequins, et intérieurement empêtré dans quelques lambeaux éphémères de quelque chose qui s'est désintégré, d'une sorte de collection de souvenirs d'après la catastrophe (Kaczanowski, Kopkiewicz 2017 : 195–196).

Les paranoïas collectives décrites par Kaczanowski sont des moments d'élaboration littéraire de cette intuition. Bien que le poète ne précise pas la catastrophe qui l'intéresse, il passe immédiatement à la dimension psychosociale du phénomène en sautant par-dessus cet euphémisme. Il se donne pour tâche de dépeindre une pathologie qui touche toutes les générations, car il la diagnostique au sein même de toute la société. Cette ambition de saisir une subjectivité tordue dans un monde marqué par une sorte de catastrophe passée accompagne le projet d'écriture de Kaczanowski depuis longtemps, comme l'auteur l'admet lui-même : « Je prends des morceaux de la réalité et je les traite de telle sorte qu'ils ressemblent à des abstractions. Je bascule la réalité d'un cran. Je puise le sujet de mes recherches au cœur de personnes vivantes » (Suchanecski, Kaczanowski, 2020).

Ce type de méthode rappelle quelque peu la « défamiliarisation du réalisme » décrite par Fisher. Le critique britannique a inventé ce terme pour interpréter les romans de Philip K. Dick afin d'illustrer le schéma narratif du glissement des descriptions réalistes du monde vers une simulation. La déréalisation devait cependant servir de prétexte à Dick pour décrire l'Amérique des années 1950. « Ce n'est qu'un échafaudage littéraire qui confère au *Temps désarticulé* une

crédibilité là où la stylistique purement réaliste échoue » (Fisher 2023 : 53), écrit Fisher. Kaczanowski semble fonctionner sur un principe similaire, celui de « basculement de la réalité d'un cran » – ce qui fournit une ossature pour la narration du monde réel, qui ne pourrait être maintenue debout par la prothèse de la poétique du grand Réalisme.

Cet article a été traduit du polonais vers le français par Dorota Wąlczak-Delanois et Yoana Ganowski. Artykuł został przetłumaczony z języka polskiego na język francuski przez Dorotę Wąlczak-Delanois i Yoanę Ganowski.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

- Bauman Sabina.** 2006. *Zmierzch kreatywnych*. „Nowe Książki”, nr 2. S. 60–61.
- Bednarek Joanna B.** 2016. *Kaczanowski, Adam*. Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny [online]. Protokół dostępu: <https://web.archive.org/web/20230324001653/https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/adam-kaczanowski/> [28.04.2024].
- Bonowicz Wojciech.** 2021. *Moi, mistrzowie: Adam Kaczanowski*. „Znak”, nr 791. S. 118–119.
- Brecht Bertolt.** 1979. *Wokół teorii realizmu*. [In:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne: antologia*. Red. Andrzej Lam, Bogdan Owczarek. Przeł. Andrzej Lam. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 79–104.
- Cronan Todd.** 2021. *Red Aesthetics: Rodchenko, Brecht, Eisenstein*. Lanham: Rowman et Littlefield.
- Dalasiński Tomasz.** 2016. *Wszystko O.K. z tym cyborgiem (?)*. *Notatki na marginesach „Co jest nie tak z tymi ludźmi?” Adama Kaczanowskiego*. „Wakat”, nr 32/33 [online]. Protokół dostępu: <http://wakat.sdk.pl/wszystko-o-k-z-tym-cyborgiem-notatki-na-marginesach-co-jest-nie-tak-z-tymi-ludźmi-adama-kaczanowskiego/> [28.04.2024].
- Dunin-Wąsowicz Paweł.** 2005. *Ludzie I i II kategorii*. „Lampa”, nr 11. S. 72.
- Fisher Mark.** 2023. *Dziwaczne i osobliwe*. Przeł. Andrzej Karalus, Tymon Adamczewski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Kaczanowski Adam.** 2014a [1998]. *Powieka*. In: Adam Kaczanowski. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury. S. 5–22.
- Kaczanowski Adam.** 2014b [1999]. *Życie przed śmiercią*. In: Adam Kaczanowski. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury. S. 23–70.
- Kaczanowski Adam.** 2014c [2005]. *Stany*. In: Adam Kaczanowski. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury. S. 137–172.

- Kaczanowski Adam.** 2014d. *Happy end (1994–2013)*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski Adam.** 2018. *Cele*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.
- Kaczanowski Adam.** 2020. *Zabawne i zbawienne*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- Kaczanowski Adam, Kopkiewicz Aldona.** 2017. *Życie na ziemi. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Aldona Kopkiewicz*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2. S. 189–196.
- Kałuża Anna.** 2011. *Kreskówki na ringu: Stany Adama Kaczanowskiego*. [In:] Anna Kałuża. *Wielkie wygrane: wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*. Mikołów: Instytut Mikołowski. S. 40–44.
- Kałuża Anna.** 2020. *Nasze dupy, nasze dusze*. „biBLioteka” [online]. Protokół dostępu: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nasze-dupy-nasze-dusze/> [28.04.2024].
- Kozioł Paweł.** 2010. *Pocznij gwiazdę z błota*. „Lampa”, nr 4. S. 62–63.
- Kujawa Dawid.** 2017. *Trzy dystynkcje: o twórczości Adama Kaczanowskiego i problemach z jej recepcją*. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2. S. 217–233.
- Kujawa Dawid, Kaczanowski Adam.** 2018. *Cały czas gram na remis. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Dawid Kujawa*. „artPAPIER”, nr 3(339) [online]. Protokół dostępu: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=341&artykul=6626> [28.04.2024].
- Meller Oskar.** 2020. *re-Wizje (4): Bawi nas zbawienie, gdy zbawia nas zabawa*. „Wizje: Aktualnik” [online]. Protokół dostępu: <https://magazynwizje.pl/aktualnik/meller-kaczanowski/> [28.04.2024].
- Mitranka Anna.** 2008. *Szlafrok mamy*. [In:] *Słynni i świetni: antologia poetów Wielkopolski debiutujących w latach 1989–2007*. Red. Maciej Gierszewski, Szczepan Kopyt. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. S. 142–145.
- Orska Joanna.** 1999. *W oficynie*. „Odra”, nr 5. S. 126–127.
- Piotrowska-Grot Magdalena.** 2020. *Spod uśmiechu Jokera*. „artPAPIER”, nr 17(401) [online]. Protokół dostępu: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=400&artykul=8054&kat=17> [28.04.2024].
- Raport z literatury, odc. #6 Adam Kaczanowski: Nagroda im. Wisławy Szymborskiej* [online]. Protokół dostępu: <https://open.spotify.com/episode/73eu6CYoYfO-i7snV0gLPNB?si=d77afd8955704488> [28.04.2024].
- Skurtys Jakub.** 2016. *Skąd dobiega ten śmiech?* „artPAPIER”, nr 11(299) [online]. Protokół dostępu: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=302&artykul=5578&kat=17> [28.04.2024].
- Suchanecki Przemysław, Kaczanowski Adam.** 2020. *Empatyczny sadyzm. Z Adamem Kaczanowskim rozmawia Przemysław Suchanecki*. „biBLioteka” [online]. Protokół

dostępu: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/empatyczny-sadyzm/> [28.04.2024].

Znów o prozie. Dlaczego poetki przejmują prozę? 2023. Nagranie dyskusji [online]. Protokół dostępu: <https://www.facebook.com/kwartalnik.kontent/videos/3399559046929433> [28.04.2024].

Żuchowski Jakub. 2006. *Menedżer Basia poleca.* „Opcje”, nr 2. S. 81–82.