

**NAGRODA**

**Projekt  
„wyobraźnia”  
– ciąg dalszy  
nastąpił**

**Jakub Kornhauser  
Drożdżownia**

Wojewódzka  
Biblioteka Publiczna  
i Centrum  
Animacji Kultury,  
Poznań 2015

Karol Maliszewski  
Krzysztof Lisowski  
Tomasz  
Cieślak-Sokołowski  
Marcin Jaworski  
Tomasz Kunz



Fotografia Maciej Jarzębiński

Kogoś, kto czytał dwa wcześniejsze tomiki Jakuba Kornhausera, uderza zmiana tonu, przeformułowanie pomysłu na poezję oraz formalne przeobrażenia w zakresie tego, co uznaje się za poetyckie. W *Drożdżowni* inaczej rozkłada się akcenty, bo inaczej układa się wersy. Wersów już właściwie nie ma, ustępują linijkom linearnej prozy. Jednak to, co czytamy, nie jest wyimkiem opowiadania czy powieści. To skończone, zamknięte w sobie drobne całości. Przywykło się je nazywać „prozami poetyckimi”, a funkcjonuje również pojęcie „liryku prozą”. Do tego wszystkiego trzeba wrócić wraz z lekturą tej książki. Trzeba wrócić do tradycji prozatorskiego zapisywania obrazów poetyckich, migotliwych refleksji, niejasnych emocji i lirycznych intencji. Uciec od wiersza, pozostając przy poetyckości – może taki właśnie był cel awangardowych poetów, których śladem wydaje się podążać Jakub Kornhauser? Przyznam, że od pierwszej chwili towarzyszyło mi wrażenie czyjejs silnej obecności. Nie, nie ojcowskiej, aczkolwiek analogie z podobnym podejściem do tworzywa, formy, a przede wszystkim wyobraźni u ojca poety (szczególnie w tomie *Nastanie święto i dla leniuchów*) są do odnalezienia. Myślałem o obecności Maxa Jacoba, do którego w pierwszym odczuciu odesłała mnie proza poetycka Jakuba Kornhausera. Za chwilę już spoglądałem szerzej, myśląc o całej tradycji nadrealistyczno-kubistycznej, z położeniem nacisku na drugi człon określenia; od tego momentu czytaniu towarzyszył duch Pierre’a Reverdy’ego. Zatem wyobraźni (jak bardzo do tej pory „ośmielonej”?) wyrasta drugie ramię, można

mówić o dalszym ciągu poszukiwań po mniej oczywistej stronie poetyckiej oczywistości. Znow do głosu dochodzi to, co oniryczne, niejasne, zaskakujące i absurdalne. Raczej seria zdumionych sobą odkryć niż algorytm wynikający z metodyczności literackiej pracy. Gwałt zadawany zdrowemu rozsądkowi z rozmysłem i nawet pewnego rodzaju uciechą.

Niechętnie sięgam po słowo „iluminacja”, zbyt obciążone religijnymi konotacjami, lecz i ono powinno się tu pojawić (wraz z Rimbaudem i tą tradycją). „Narracyjki” Kornhausera wchodzą w przestrzeń obłożoną takimi wskazaniem i znakami, sytuując się pomiędzy suchymi a jednocześnie płomiennymi, zdaniem Jacoba i Rimbauda, podgrzewając i od razu zamrażając podobne emocje – zachłyśnięcia się istnieniem i jego konwulsyjnego wykrztuszania. Projekt ten jest w swej istocie tak intensywny, że słowa nie nadążają i nie wystarczają. Stąd wrażenie polifoniczności i interdyscyplinarności. Obok słów kolorowe rozbryzgi farb, ostro poczynający sobie pędzel. Coś między snem i niemożliwością jego składnego zapisu a rozciągającą się na płótnie potencjalnością, która sprzyja „rozregulowaniu zmysłów”. Z literackiego nadania głosu wiodący wydaje się należeć do kubisty i nadrealisty, natomiast jego kompetencje plastyczne najczęściej nawiązują do ekspresjonizmu. Obracamy się więc po takim trójkącie „-izmów”, ale nie róbmy z tego fetyszu; w końcu nie omawiamy rozprawy habilitacyjnej, lecz chcielibyśmy dać się ponieść poezji. I to poezji, w której poniesienie – czytelnicze oddanie się migotliwym obrazom – wydaje się szalenie istotne. Wróćmy zatem do obrazów,

sytuacji, scenek i poruszeń, tych drobnych ognisk sensu rozpalanych za każdym razem od nowa – w ramach wyraźnie zakreślonego uniwersum.

Opowieść zaczyna się od konkretnych adresów, od miejsc do odnalezienia na planie miasta czy mapie regionu. Ale ta lokalność szybko rozplywa się w ogólności, w czymś określanym inaczej. Odnosimy wrażenie, że jawę zaczyna pochłaniać jej towarzysz sen, który zbuntował się przeciwko regule gry i podziałowi świadomości na dzienną i nocną. Oniryczne rachuby zawładnęły opisem, więc rozpoznawanie rzeczywistości odbywa się w poetyce dziecięcej wyliczanki, śmiałego rysunku nieliczącego się z ograniczeniami dorosłego, „mieszczkańskiego” rozumu. I co charakterystyczne, opis mimo swej wewnętrznej innowacyjności pozostaje w granicach dagerotypu (jeśli można tak to określić), staroświeckiej fotografii, pamiątki po galicyjskiej przeszłości. Oto rozpościera się przed nami seria pocztówek przedstawiających życie niegdysiejszej, polsko-żydowskiej wspólnoty. Rabin i jego żona, katolicki ksiądz, młynarz, szewc, chłopcy z chederu, mełamed, pan Peerbaum, sklepy z szyldami, jakich już dzisiaj nie ma – wszystko to jakby zatrzymane w czasie, w „wiecznym teraz”, szybko traci swą „realistyczną” sygnaturę (której być może od początku nie miało), wchodząc w rozliczne alianse z przywoływanymi artefaktami. Bowiem kolejne utwory mają tytuły nawiązujące do znanych obrazów wyjątkowo oryginalnych malarzy kojarzonych z ekspresjonizmem, surrealizmem, kubizmem, a nawet abstrakcjonizmem. Rzekome „realistyczne iluminacje” z pogranicza

epok i kultur natychmiast zmieniają się w tym świetle w obrazy naddane, dodatkowe malowidła na ścianie galerii, w muzeum wyobraźni. Wszystko namalowane... Ośmielanie wyobraźni do tego stopnia, że ta zaciera kontury między napisanym, namalowanym, pomyslanym i przyśnionym. Pewny jest tylko głos błakającego się między nagle stającymi się rzeczami, cudownie rozgrywającymi się wydarzeniami narratora – chłopca, który wygląda na kogoś, kto uciekł z obrazu Chaima Soutine’a (ministrant raczej czy może mały cukiernik?), lecz jeszcze bardziej przypomina bohatera prozy Schulza. Szczególnie wtedy, gdy odnosi tezy dotyczące świata do opinii ojca, gdy przytacza jego „założycielskie” zdania, reprodukuje gesty i zachowania, gdy umieszcza go pośród najważniejszych, ukrywających się za inicjałami postaci tego małego uniwersum.

Wymiary tego świata dość dobrze określa zaś antynomia między tym, co rustykalne, a tym, co zurbanizowane. Obrazy dotyczące świata rdzennego, *stricte* literackiego, pokazują rzeczywistość wiejską bądź małomiasteczkową, natomiast utwory stylizowane (podkreślam – tylko stylizowane) na ekfrazy celują w obrazowaniu wielkomiejskim, ulicznym, bardziej rozbuchanym i gwałtownym. Falowanie tych przeciwieństw określa strukturę tomu: wyraźnie zaznaczone części artystowskie czy „muzealne” (wędrujemy po salach Soutine’a, Klee, Malewicza, Schielego, Ensora) przeplatają te *quasi*-rodzajowe, „realne”, prowincjonalne. Pamiętać jednak należy, że jedno i drugie organizuje podobny żywioł słowny; tyle tylko, że nie mamy do czynienia ze „sło-

wami na wolności”, a raczej „sytuacjami na wolności”, swego rodzaju uwolnioną potencjalnością lirycznego stawania się rzeczy i faktów.

Wydaje mi się, że z dialektyką punktów widzenia i ujęcia wiele wspólnego ma wątek ustanawiania, szukania domu, możliwości „zadomowienia”. W barwnych opisach nie brakuje różnych budynków (często zrujnowanych), zabudowań, gmachów, lecz najczęściej występującym słowem z tego zakresu jest słowo „dom”. Nawet wybrane do przeanalizowania i przeżycia obrazy mistrzów pokazują właśnie różnego rodzaju domy, wille, dachy, fasady. Na przykład u Malewicza „ostatnie domy czołgają się do wyjścia”, podobnie na jednym z obrazów Soutine’a domy zdają się żyć własnym życiem, falować, uciekać. Kornhauser opowiada o „domu” jako idei organizującej wypowiedź artystyczną, czymś archetypicznie (organicznie?) skupiającym uwagę, podkreślającym wrażliwość, uwydatniającym świadomość. I niczym kodą kończy tomik częścią zatytułowaną *Domy polskie*. Znów wracamy do konkretności i lokalności; oczywiście, lokalność i rzeczowość konsekwentnie mają surrealny odcień. Mapa jakiejś mitycznej gminy może na chwilę zastąpić przewodnik po muzeach świata. Kwapinka, Sobiesęki, Trzyciąż, Łyczanka, Zerwana, Trzemesnia. Tym samym wracamy do początku, do drożdżowni (może tej widocznej kiedyś z okna pociągu opuszczającego powoli granice Krakowa?), do „gnieźdzącego się pod kominami starego budynku”, w którym „mieszkał zielony dzięcioł, głuchy jak pień”.

**Karol Maliszewski**

## Ciąg znaczeń, ciąg zdarzeń

**Edward Pasewicz**  
**Och, Mitochondria**

Wydawnictwo EMG, Kraków 2015



Poezja Pasewicza mówi o tym, co niespieszne i nie-powierzchowne, jest w niej swoista integralność i konsekwencja.

O najnowszym tomie Kapituła Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej, do której tom został w tym roku nominowany, wypowiada się w następujący sposób: „W poezji Pasewicza najważniejsze wydaje się testowanie możliwości, jakie daje język, [...] na pierwszy plan wysuwa się cielesność rozumiana jako znak, cielesność postrzegana na różne sposoby i na wielu poziomach. Ciało podlega tu obserwacji mikrobiologicznej, genetycznej, ale ważna dla autora jest też perspektywa życia społecznego i politycznego”. Z drugą częścią ostatniego zdania można by delikatnie polemizować, ponieważ przeważają tu zdecydowanie sytuacje prywatne,

Fotografia Maciej Jarzębiński

osobiste, wręcz samotnicze, choć dzieją się w przestrzeni miasta. Miasto przemierzone wzdłuż i wszerz, w dzień i w nocy to Kraków, a bohater tych wierszy z dużym prawdopodobieństwem podobny jest do samego autora. To raczej *urban poetry* osadzona w szeroko rozumianym biorealizmie.

Najpierw jednak kilka informacji o 45-letnim poecie. Urodził się w Kostrzynie nad Odrą; debiutował tomem *Dolna Wilda* (2001), do dziś wydał osiem zbiorów poezji, powieść kryminalną *Śmierć w darkroomie* (2007); jest też dramaturgiem i kompozytorem. O tej ostatniej aktywności twórczej Pasewicza niewiele można się dowiedzieć – znalazłem jedynie informację o prawykonaniu w 2012 roku podczas Krakowskiej Nocy Poezji utworu *Trio nr 1 na waltornię, skrzypce i wiolonczelę: Nocturine Cunninghamella*; w nocy biograficznej wydawca wymienia dużo więcej skomponowanych dzieł.

Pasewicz uznawany jest za jednego z najzdolniejszych poetów średniego pokolenia, między innymi jako uczestnik antologii *Poeci na nowy wiek* pod redakcją Romana Honeta. Poprzednie dwa tomy jego poezji nominowane były do Silesiusa w kategorii „Książka roku” (w roku 2009 i 2012). O swoim najnowszym zbiorze (poprzedni był również wydany w EMG – *Pałacik Bertolda Brechta*, 2011) mówi: „To chyba najdłużej pisana (skomponowana?) książka w moim krótkim, bo zaledwie czterdziestoczteroletnim życiu. Pierwszy wiersz *Capoeira* powstał w 1998 roku, ostatni *Bagnet* w sierpniu 2014. Tak, tak, jest o mitochondriach, szukających białkach i nie powstałaby pewnie, gdyby nie prowadzone godzinami rozmowy

z Łukaszem Drobnikiem. Mitochondria są drobne, ale bez nich podusilibyśmy się wszyscy. To trochę tak jak z językiem. Bez niego nie można by kwestionować prawdziwości świata postrzeganego zmysłami. Zresztą z nim też nie można”.

Za swoich mistrzów uważa Pounda, Eliota, Stevensa i Kawafisa, z żyjących Piotra Sommera, Bohdana Zadurę, Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Świetlickiego – tych, którzy „w sposób absolutnie muzyczny posługują się językiem”.

Zaczynam lekturę od tytułu. Cóż to znaczy – czytywaliśmy w młodości podręcznik biologii Claude’a A. Villee’a? Mitochondria obecne w komórkach są miejscem, w którym w wyniku procesu oddychania komórkowego powstaje większość ATP komórki, będącego źródłem jej energii. Powstają przez wzrost i podział już istniejących. Naukowcy stwierdzili, że najwięcej mitochondriów znaleziono u ameby *Chaos chaos L.* To właśnie – chaos – kojarzy się bardziej z wierszami tomu niż uporządkowany kosmos (podpowiada mój znajomy nadrealista z Warszawy). Jest tu coś bardziej dzikiego niż chłodnego i logicznego.

Mitos, czyli nić, wiodąca od „Mitologicznej chandry, matki” i „Taty nukleotydą” do dnia dzisiejszego, wszystkich jego „historii, masek, twarzy”; jakieś sygnały, budowana codziennie biokulturowa mitologia. Jednym z zasadniczych wierszy tego tomu o niewątpliwych także walorach muzycznych (z pewną ilością powtórzeń, refrenów) wydaje się *Zwiastun*, w którym „rozmowa staje się grą w skojarzenia”, coś – przedmiot, chwila, zauważony szczegół – włącza się w ciąg znaczeń, zdarzenia drobne i nieznaczące, prawie

niezauważalne, jak oddech, który – jeśli zawodzi – przykuwa naszą uwagę, zwraca myśl w stronę cielesności, bólu, niepewności. Również w stronę naszej mitycznej, biologicznej historii, w czasy, kiedy posiadaliśmy skrzela, wypełziliśmy na brzeg, na koniec wymyśliliśmy wieczność, zrozumieliśmy, czym jest śmierć, czym to wszystko się kończy, a przede wszystkim – co oznacza. Dla nas, dla świata, dla – innego.

W *Wierszu dla Piotra Śliwińskiego*, promotora i entuzjasty liryki tego pokolenia poetów, czytamy:

[...]  
Świta, samochody warczą,  
na chodniki wylewają się turyści  
z hosteli.  
Biegną do synagog i starych  
kościółów,  
na szybkie śniadanie i podwójne  
espresso.  
Gdy otworzę oczy, nic się nie zmieni,  
zostanie tak, jak jest, taniec na  
elipsach,  
ciężki oddech, wrzask przewodnika:  
*nie rozpraszać się proszę, proszę  
w moją stronę.*

Bohater tych wierszy nie rozprasza się, między pisaniem i myśleniem, między posiłkami, między piwem a wódką, między snem i dniem, wędrówkami po krakowskim Kazimierzu, spotkaniami w kultowej knajpie Piękny Pies, między rzeczywistymi i imaginacyjnymi wariantami biografii zauważa, że to rzeczywistość jest rozproszona. W każdej chwili istnieje w przestrzeni wielości. Bywa więc bardziej, niż jest – podmiotem relacyjnym,

zaplątanym w różne momentalne związki, wątki. Sam jest uważnym „związkiem”, skupiającym te wszystkie bodźce.

W swych peregrynacjach i postojach – przynajmniej niezbyt pogodnych – staje się flâneurem, włóczęgą miejskim, którego głównym zadaniem okazuje się obserwacja, próba nawiązania kontaktu, wymyślanie „wspólnego życia” z kimś nieważnym, poznanym na chwilę. Spokrewnia to wyraźnie ten nurt w poezji Pasewicza z homoerotycznym, kawiarnianym wątkiem w kanonie Konstandinosa Kawafisa. Choć tam bardziej wspomina się i tęskni do dawnych spełnień, a tu sprawy przybierają bardziej imaginacyjny obrót: „W Myśleniach czałem się na jednego takiego, ale/ mnie porzucił, zanim go poznałem” (*Odpis skrócony aktu uwiedzenia 1*). Ileż tu jednak czysto ludzkiej tęsknoty do innego, nie tylko innej istoty, ale jakiegoś wyobrazonego, domniemanego życia, wspólnoty, intymności, harmonii, która wreszcie przyniesie ulgę mniej ulotną niż sen.

Wiersze Pasewicza rejestrują zatem nieosadzone w bycie, a raczej w jaźni impresyjne epizody, przygodne uchwycenia realności w przemijającym, migotliwym istnieniu. Nie sposób tych wierszy „zapamiętać”, opowiedzieć. Pasewicz pięknie potrafi się wymykać, „znikać o świcie”.

Ktoś trafnie to ujął: cokolwiek pewnie, kategorycznie twierdzić o poezjopisarstwie Edwarda Pasewicza, obraca się przeciw wypowiadającemu sąd. Może – i tak rzeczywiście bywa – być zupełnie odwrotnie. Bywa pięknie, bywa inaczej. Jak w wierszy *Dyktat*: „Co zapisaliśmy/ zniknęło, cośmy odnaleźli niewarte oddechu”...

**Krzysztof Lisowski**

# W jej domu zamieszkała... *łezka żalu*

**Marta Podgórnik**  
**Zawsze**

Biuro Literackie,  
Wrocław 2015



**W** debiutanckim zbiorze Marty Podgórnik *Próby negocjacji* (1996) opublikowany został – zaopatrzony w dopisek „7 grudnia 1996” – wiersz *prequel*. Krystalizowało się w nim wiele tematów, sytuacji, do których utwory ogłaszane

w kolejnych – niemal regularnie co cztery lata wydawanych – tomach poetyckich miały powracać: hotele, „picie [za] zdrowie”, „palenie mocnych”, „pociągi z Częstochowy i Białegostoku, z Opola,/ Poznania”, usta „zamykane pocałunkiem”. Ostatni wers utworu przynosi proste stwierdzenie: „Mam jeszcze 17 lat”, które jednak w ramach tego wiersza zostało skomplikowane wpisaniem w pierwszą strofę zdaniem: „Wiem wiele, jak na swoje 36 lat”. Wydając w roku 2015 tom *Zawsze*, poetka odmierzyła w swojej twórczości dokładnie ten właśnie przedział czasu. Czy można zatem powiedzieć, że najnowszy tom powinien organizować – przeczuwany od samego początku – konieczny gest podsumowania biograficznie domkniętej młodości? Już sam jednowyrazowy tytuł zbioru, stawianie na słowa ostateczne czy – jak by powiedziała Wisława Szymborska – „bezczelne i nadęte pychą” mogłoby sugerować, że mamy do czynienia z poważną zmianą tonacji. Ponieważ jednak w przypadku twórczości Marty Podgórnik trzeba zachować ostrożną czujność i nie przywiązywać się pochopnie do pojedynczych deklaracji (te nazbyt często były tu swobodnie porzucone), warto zbadać szerszy kontekst wierszy z najnowszego tomu.

## **Wiersze XXL, wiersze XXS**

Otwierający zbiór *Zawsze* utwór *XXL* opowiada o tej, która „wreszcie umarła” – podejmuje zatem temat utraty, który został zasygnalizowany już w motcie do całego tomu wyjętym z książki Kena Folletta. O ile jednak zdania wynotowane z autora poczytnych powieści szpiegowskich i historycznych („Ona jest taka piękna,

Fotografia Maciej Jarzębiński





potencjał – Karol Maliszewski pisał o ciągłym poszukiwaniu nowych rozstrzygnięć językowych, o swoistej kombinatoryczności; Marian Stala zwracał zaś uwagę na sprawność techniczną, zdolność świadomego wykorzystywania konwencji przez poetkę. I podobnie jest w *Zawsze*. Choć temat śmierci powraca w tych wierszach wielokrotnie (w jednym z utworów z początku tomu wbudowany nawet w deklarację: „Można i rzec: jestem postmodernistką, i napluć na życie, na śmierć i na wszystko”), to jednak bywa w całym zbiorze rozgrywany na różne sposoby. Podgórnik nie boi się zarówno „teatralnie” wzniesłego patosu (jak w wierszu *XXL*), jak i mocnych, dobitnych obrazów (jak w utworze *XXS*). Ale są w *Zawsze* i wiersze świadomie sentymentalne (np. o śmierci „wpierw włączającej do szafek” – utwór-wspomnienie poświęcone babci; *Krajobrazobranie*), i odważnie żartobliwe (gdy np. temat aborcji wmontowany zostaje w sklejoną rymem wewnętrznym i banalnym porównaniem frazę: „Naklejkę z butelki skrobałam jak ciężę w fontannie zgubiłam miedziany/ pieniążek”). Obok sonetu (który o jeden wers chybia rozmiar klasycznego układu – *Sonet VI*) są krótkie prozy poetyckie. Umowne są tu nie tylko uczucia, gesty, deklaracje i słowa, lecz także sama potencjalna rozpiętość możliwości wiersza. Podgórnik nie chodzi bowiem o rozszerzenie tych możliwości (a więc jakąś formę wiary w wiersz), lecz o swobodę poruszania się w gatunkach, konwencjach, dobrze oswojonych normach poetyckich. Nie na literackim eksperymencie w imię „nowej” poetyki Podgórnik zależy, lecz na neutralizacji zastanych konwencji.

Joanna Orska w recenzji poprzedniego tomu *Rezydencja surykatek* (2011) przekonywała: „Gdybyśmy chcieli przyłożyć do postawy poetyckiej Podgórnik kategorię kampu właśnie, okazałoby się, że spełnia ona wszystkie przykazania Sontag aż nadto poprawnie. Podgórnik «kampowałaby się» na kobietę-poetkę, poetesse; z tego punktu widzenia jej twórczość zagarnia nie tylko całą przestrzeń przeświadczeń na temat współczesnej kobiecej poetyckiej tradycji – od sentymentalizmu spod znaku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej po agresywną bezpośredniość spod znaku Świrszczyńskiej. Autorka [...] *Rezydencji surykatek* włącza w konstrukcję swojej postaci całość medialnego obrazu kobiecości, biorąc wszystko, co decyduje o tym, że jest on atrakcyjny – w kategoriach latynoskiego serialu, gdyby był zrobiony przez Almodovara, w miarach rockowej ballady o kokainowej Lil, napisanej przez Wystana Hugh Audena w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Podgórnik – pomimo że jej poezja przesycona jest tragizmem – pozostaje w iście kampowy sposób nie na serio” (*Królowa poezji*, „Odra” 2011, nr 6).

Trudno z diagnozą krytyczki się nie zgodzić. Można ją jednak zneutralizować – jak to zrobiła autorka *Zawsze* w wierszu *Sonet VI*: utwór organizuje seria anaforycznie wprowadzanych, równoważnych wypowiedzi (np. „Tu szeptane do świtu psalmy o naturze”, „Tu patrzysz jeszcze na mnie”), wśród których nie zabrakło i miejsca na wers: „Tu słońce, art amandi kampowych niespełnień”. W dydaktyczno-żartobliwy charakter tego wersu wdziera się błąd – jedna głoska („t” zamiast „s” w wyrażeniu *ars amandi*) neutralizuje nośność, potencjał jego wymowy.

### „Zawsze” – zneutralizowane

Zawsze pozostaje jednak tytułowe słowo. Wisława Szymborska w przywoływanym już na początku tego tekstu wierszu *Wszystko* opisywała takie ostateczne słowa jako „bezczelne i nadęte pychą”, dodając, że „[p]owinny być pisane w cudzysłowie”, ponieważ tylko udają, że „niczego nie pomijają”. Być może takim właśnie – paradoksalnym – cudzysłowem zaopatruje Podgórnik słowo „zawsze”, ustawiając je w pozycji tytułu swojego zbioru (tytuł jest przecież arbitralny, tytuł może ulec zmianie).

Robi jednak poetka coś więcej na rzecz neutralizacji ostatecznego wydzźwięku tego słowa. Po pierwsze, wplątuje je w różne użycia. I tak obok silnego, kategoriycznego zdania „Zawsze urodzi się w piekle” z wiersza *XXL* zostaje ono ponownie skojarzone ze śmiercią – jak w prozie poetyckiej *Krajobrazobranie*: „Kiedy do domu wchodzi śmierć, wpierw włazi do szafek, szuflad i kamerlinka. Potem idzie dalej, potężniejsza o wiedzę, którą ma od zawsze”; ale także zostaje uwikłane w zwykłe, codzienne, silnie sfrageologizowane użycia – jak w utworze *Laudacja na Wybrzeżu*: „Zdążyć na przesiadkę na dworcu centralnym. Wręczyć bratu kartkę, niech już zawsze kończy osiemnaście lat. I podziękować światu. Miły, jak na świat” (słowo „zawsze” nie jest tu już głównym bohaterem, akcent przesuwają się na świat i gry językowe).

Po drugie, warto pamiętać, że słowo „zawsze” interesowało Martę Podgórnik już w *Rezydencji surykatek*. W tytułowym wierszu tego tomu pojawiła się fraza, która brzmi zapewne równie silnie jak ta z utworu *XXL*: „Mój ukochany poszedł związać kable, i wtedy nagle napadła mnie myśl, / że zawsze się skończyło”. Niepokój nagłej

świadomości wpisany w to zdanie został w *Rezydencji surykatek* szybko zneutralizowany żartobliwym wierszem zatytułowanym *Zawsze*, który w serii dziewięciu spiętych rymami wewnętrznymi wersów, organizowanych także anaforami rozprawił się z umieraniem, piekłem, smutkiem:

Ona taka biedna, na łóżku doktora.  
Jutro nie umiera, gdyż umarło  
wczoraj.

Ona taka smutna, na łóżku sierżanta,  
ale nie umiera, bo umarła tamta.

Ona taka sama, w realu i w necie,  
będzie niekochana i na tamtym  
świecie.

[...]  
Ona tak zamożna, że pójdzie do  
piekła. Wczoraj taka hojna, dzisiaj  
taka  
wściekła.

Ten wiersz zamykało zdanie „Ktoś gdzieś posiał burzę, / i wracała gradem”. Gdyby zobaczyć je obok „małej piąstki gradu / Łezki żalu” z początku utworu *XXL*, być może daje się wychwycić, wyczuć coś innego niż tylko zasadę wzajemnego znoszenia się, neutralizacji tych fraz. „Łezka żalu” – gdyby ją dobitnie dosłyszec w nagłosie wersu (a także w utworze *Kropelka żalu*) – być może okaże się chwilowym intruzem w skomplikowanym systemie neutralizacji. Ale gdyby nawet tak się okazało, Marta Podgórnik zawsze może powiedzieć – jak w rozmowie o swoim najnowszym tomie z Joanną Mueller: „Błagam. Nic o mnie nie wiesz”.

**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

# Oswojone zwierzęta

**Joanna Roszak**

**Tego dnia**

Wojewódzka  
Biblioteka  
Publiczna  
i Centrum  
Animacji Kultury,  
Poznań 2015

**1** Szósty tomik (jeśli nie liczyć juveniliów) Joanny Roszak został starannie wydany w prestiżowej, redagowanej przez Mariusza Grzebalskiego serii Biblioteka Poezji Współczesnej. *Tego dnia* ma okładkę ozdobioną geometrycznym wzorem i uproszczonymi figurkami psa niby tkanina użytkowa (obrus? zasłona? pościel?) – deseniem. Całość jest jakby w za dużym zbliżeniu, czy też – w za małej rozdzielczości, widać bowiem piksele. Rzeczą zaprojektował – podobnie jak wiele innych świetnych okładek tej serii – Piotr Zdanowicz. Codziennosc, intymność, powtarzalność w niedoskonałym, schematycznym przedstawieniu – to mogłoby przyjść do głowy czytelnikowi zanim jeszcze otworzy książkę i nie byłoby to skojarzenia od rzeczy.

**2** Joanna Roszak jest pisarką konsekwentną, pracowitą, świadomą. I wyjątkową. Łączy poawangardową świadomość materialności języka poetyckiego, kształtu wiersza i jego brzmienia z komunikatywnym stylem oraz powściągliwie i poruszająco odsłoniętą intymnością. Czytelnik prozy naukowej Roszak, znawczyni twórczości Tymoteusza Karpowicza i Paula Celana, uważnej czytelniczki polskiej i niemieckojęzycznej poezji nowoczesnej i współczesnej, szczególnie tej nawiązującej do tradycji awangardy i lingwizmu, bez trudu odnajdzie tę erudycję w jej wierszach, a poetyckie wyczulenie na formę w jej rozprawach. Twórczość ta jest przy tym agonem, rozmową z poprzednikami, w której pobrzmiwa czasem entuzjazm, a czasem polemika. W najnowszym tomie stosunki z Przybosiem czy Karpowiczem znacznie się skomplikowały. Celan,

Fotografia Maciej Jarzębiński



choć wciąż ceniony wysoko, nie jest już z pewnością jedynym najważniejszym pisarzem. Z nazwiska pojawiają się na przykład Wat, Bieńkowski, Walser czy Erich Freid – i nie są to odesłania przypadkowe. Autorka *Ladino* – należąca do grona filolożek, będących jednocześnie poetkami – dopracowała się własnej perspektywy, z której opisuje pisarstwo innych, a przede wszystkim – oryginalnego, wyrazistego idiomu.

**3** Roszak zawsze dbała o formę. Jej wiersze mogą ujmować metaforą, konceptem, pointą. Tu nie ma wątpliwości, czy to jeszcze poezja (choć jest to poezja opowiadająca o zwątpieniu), ponieważ czytamy dobrze napisane, przemyślane wiersze. W tomie *Tego dnia* pewność i stabilność warsztatu pozwala poetce powściągnąć efektowne rozwiązania. Tomik otwiera aforystyczny wiersz *jutro*:

jak to jest  
przyjść na świat  
i go nie zastać.

Co się z czym rozmija w tej antytezie? Oczekiwanie ze spełnieniem? Wyobrażenie z rzeczywistością? Projekt z realizacją? Dlaczego świata, na którym jesteśmy, nie ma? Może dlatego, że na co innego przygotowywało nas wychowanie, co innego wynika z tradycji i języka, a z czym musimy sobie radzić? Takie pytania każdy czytelnik może mnożyć na własny rachunek. Ziór *Tego dnia* jest opisem pęknięcia, rozziwmu między językiem, wyobraźnią, emocją (każdy z tych rzeczowników jest tu ważny) a tym, co jest, światem, którego się nie spodziewa-

ło, nie wybierało, a może i nawet się go nie chce, nie akceptuje.

Poetka ma szczególną predylekcję do paronomazji, którą w najnowszym tomiku posługuje się w sposób wyrafinowany. Współbrzmienia i podobieństwa słów nie są – jak bywało we wcześniejszych tomikach – określeniem rzeczywistość, przyłapaniem życia na gorącym uczynku w błysku i brzmieniu poetyckiej frazy. Drugi wiersz tomu zatytułowany *szklarnia* zaczyna się tak:

spisujmy powszechne zasady  
i wędrujemy każdy do swego kraju  
żeby się dać  
spisać na straty.

Między wezwaniem, by spisać powszechne zasady (raczej nie po to, by je podważyć w imię jakiegoś nowego porządku, ale po prostu, by mieć ich krytyczną świadomość) a biernością poddania się spisaniu na straty oraz między wspólnotą (może tylko składającą się z dwóch osób, na przykład poetki i czytelnika...) liczby mnogiej w pierwszym wersie a pojedynczą samotnością trzeciej linijki jest niepokojące napięcie. Co zrobić z ową nierozstrzygalnością, musi chyba zdecydować czytelnik, bo ani w tym wierszu, ani w całym tomiku nie zostaje ona przezwyciężona, zaakceptowana czy odrzucona. Podobnych napięć jest w książce więcej, często oddają jakąś zewnętrzną wobec człowieka siłę czy wydarzenie, któremu nie można przeciwdziałać, ani się na nie przygotować. Poetce zdarza się w takim przypadku skorzystać z odniesień do judaizmu czy chrześcijaństwa (jednoznacznie w wierszu o znaczącym, dychotomicznym

tytule *powietrzne i ziemskie*, który opisuje wyobrażenie, „jak będzie wyglądał pierwszy dzień/ bez”: „pokaż miejsce obfitujące w ryby/ wyprowadź z domu niewoli”).

4 W cytowanym przed chwilą utworze pojawia się linijka: „kto tu mówił o miłości”, a w kolejnym wierszu (*czego nie wiemy*) znajdujemy dwuwers: „czego nie wiemy o miłości/ mając obsesję poranka”. Da się czytać kolejne tomiki Roszak jako opowieść o byciu razem, rozstaniu, zdradzie, oczekiwaniu, tęsknocie, nowym uczuciu, budowaniu wspólnego domu... Cała ta poawangardowo-lingwistyczna retoryka paronomazji od początku służyła tu przede wszystkim miłości. W zbiorze *Tego dnia* również jej służy; oto próbka w znanym z poprzednich książek stylu, inny fragment wiersza *czego nie wiemy*:

przemierzamy przymierzamy  
przymierze  
przeinaczone przeznaczenia

W kolejnej, osobnej linijce czytamy: „jest to nazwa nieprzystosowana”. Otóż to, jakby Roszak przestał wystarczać wypracowany sposób komunikacji poetyckiej, jakby styl odkleił się jej od doświadczenia i nie dało się z tym już nic zrobić. Dlatego kolejne wersy wydawać się mogą napisaną w innym języku parafrazą tych cytowanych przed chwilą:

ale jemy śniadanie  
odraczamy niedzielę  
codziennie wieczorem biegamy  
przez szorstką komżę śniegu

wokół cmentarza  
bo pachnie tam lasem  
choć powinno zgniłymi gniazdami.

Po takim zestawieniu figura etymologiczna zamykająca wiersz brzmi inaczej niż we wcześniejszych tomikach: nie tak dosadnie, a bardziej przekonująco:

znosimy zliniałe patyki na gniazdo  
rzucamy się na zapisaną kartkę  
nietrwali wytrwali.

Etymologia odsyła do rzeczywistości, która w języku się nie mieści. To się może nie udać, na pewno nie w pełni – sugeruje wiersz, ale spróbujmy się dogadać, a nie stawiać barierę. Niech język nie będzie przeszkodą, bo to, że nią jest, stało się oczywiste nie tylko dla poetów. Okazało się, że znacznie trudniej użyć go do prostej komunikacji... Podkreślam jednak, że sposób pisania w tomiku *Tego dnia*, choć zmieniony, wynika wprost z poprzednich eksperymentów z formą, jest ich świadomym, przekonującym przekroczeniem: zarazem poszerzeniem i ograniczeniem.

5 Czytam dalej – czwarty wiersz nosi tytuł *obok* i zaczyna się tak:

kot przygląda się pisklęciu  
kobieta przy oknie  
chciałaby już podejść do drzwi  
chłopiec siedzi rozpaczliwie na  
kartce  
myląc listę zakupów z listą marzeń  
na smyczy wyprowadza robaki.



powiedz w twarz co czujesz  
gdy zauważasz że twój kot bawi się  
w pokoju piłką z kurzu

[...]

kot nie miauczy o chybionych  
niedoszłych niedzielach  
słodka pogoda nie dotyka go do  
żywego  
z tego samego powodu co nas.

Kocia czy psia odrębność i obcość  
nie oznaczają wcale, że nie możemy po-  
czuć wspólnoty czy nie współczuć, prze-  
ciwnie:

codziennie karmisz  
głodne psy

zobacz  
ty i ja mamy mokrą sierść.

Pies jest w tej książce ważną figurą. Podobnie jak na oswojone zwierzęta, pa-  
trzy się tu na ludzi, przedmioty, uczucia,  
język, religię. I na poezję. Coś, co wydaje  
się znajome i pewne, okazuje się nagle za-  
gadkowe, zawodne i obce. Ale oswojone  
zwierzę to przecież także nauka „ufności  
do trwania”, no i zabawa, zwłaszcza jeśli  
„nazwaliśmy psa kohelet”. W całej książ-  
ce nie brak subtelnego poczucia humoru,  
czasem jest to autoironia poetki i kochan-  
ki. Można pomyśleć: to wiersze napisa-  
ne bez złudzeń i pretensji, ale lżejsze niż  
by się wydawało, jak we frazie: „światło  
gniecie kartkę”.

Światło – prześwity, gaśnięcia, prze-  
świecenia, ściemnienia, nocnienia,  
uświecenia – w tym tomiku należałoby  
omówić odrębnie.

**Marcin Jaworski**

# Pieśni miłości i doświadczenia

**Marcin Świetlicki**  
**Delta Dietla**

Wydawnictwo EMG,  
Kraków 2015



Fotografia Maciej Jarzębiński

**O** *Delcie Dietla* napisano już wiele, a krytycy i recenzenci byli na ogół zgodni w ocenie jej artystycznych zalet. Tom składa się z jedenastu cykli zawierających po pięć utworów każdy, spina go zaś kompozycyjna klamra, wyznaczająca wyrazisty początek i nie mniej wyraziste zakończenie. Geometryczny porządek bierze tu zatem górę nad rozwichrzoną emocjonalnością, z którą autor *Pieśni profana* – raczej niesłusznie – bywa wciąż kojarzony. Symetryczna konstrukcja książki, oparta na powtórzeniu i analogii, odwołuje się jednak także do swoistej magii liczb, czy też numerologicznej obsesji, która już wcześniej kazała poecie układać tomy wierszy złożone z 44 utworów lub – jak w przypadku tomu *Jeden* – wielokrotności tej liczby. Być może podświadomie uległ tej fiksacji również Wojciech Bonowicz, komponując wybór „nieoczywistych” wierszy religijnych Świetlickiego z 77 utworów. Tym razem jest ich 55.

Świetlicki, który uwielbia mylić trochy i operować efektem pozorowanej głębi, dość ostentacyjnie zachęca do poszukiwania w tych numerycznych zabiegach jakichś ukrytych, symbolicznych znaczeń. Nie przywiązywałbym jednak zbyt wielkiej wagi do tej rzekomej magii liczb. Widziałbym tu nie tyle jakąś formę ezoterycznej symboliki, ile raczej łagodny symptom neurotyczny, kompulsywny przymus, w którym objawia się potrzeba porządkowania rzeczywistości za pomocą gestów na poły magicznych, zaklinających chaos i – sparafrazujemy poetę – nieporządek, jaki nieprzewidywalna codzienność wprowadza w ów chaos. Swojska, przyrodzona i arcyłudzka neu-

roza przeciwstawiona ezoterycznej, nadprzyrodzonej wiedzy to – jak sądzę – nie najgorszy punkt wyjścia do lektury tomu, który po raz kolejny otwiera przed nami świat konsekwentnie odczarowany, pozbawiony „choć minimalnej poświęty”, świat, w który dopiero poezja wprowadza element cudowności i zgrozy, nasycając go sensami i emocjami, których sam z siebie, w swojej nagiej dosłowności nie jest w stanie ofiarować.

Żyjąc z konieczności w tym odczarowanym świecie, rządzonym przez „namolną refreniczność” jałowej codziennej rutyny, trzeba nieustannie przypominać sobie własną nieprzynależność, własną bezdomność i nomadyczną genealogię, zwłaszcza, gdy jednym z motywów przewodnich – podobnie jak w tomie *Jeden* – uczyniło się miejsce, dom, ulicę, przywołaną tym razem z nazwy – w tytule książki i w jej tytułowym wierszu. Już na samym początku trzeba przepowiedzieć sobie własne pochodzenie, aby nie zapomnieć, że cokolwiek dzieje się w wierszu, dzieje się wyłącznie dlatego, że opiera się bezdusznej zasadzie faktyczności, czerpiąc swą autentyczność ze zmyślenia. To ostatnie zaś, zgodnie z romantyczną tradycją, w której autor *Schizmy* jest mocno zadłużony, nie jest synonimem kłamstwa, ale wyzwalającej siły wyobraźni, która pozwala „zmyśla[ć] miasto, w mieście kamienicę,/ w kamienicy mieszkanie” (*Przez ciebie*). Trzeba wymienić rzeczywiste miejsce na mapie miasta na samotną wyspę wystającą ponad wody potopu, niewidoczną na żadnej fotografii, na żadnym satelitarnym zdjęciu. Trzeba się dać poprowadzić logice anagramu i paronomazji, która potrafi zmienić zwykłą



ulicę w deltę rzeki, w „przestrzeń idealną” (*Delta Dietla*), bo przetworzoną przez zmyślenie i swobodną grę słów w miejsce obecne już tylko w języku, wyjęte z ciasnych ram faktyczności: konkretnego czasu i konkretnej przestrzeni. Być może najdobitniej, w sposób najbardziej przejmujący i zagadkowy mówi o tym wyobraźniowym „odramowaniu” wiersz *Popsute czasy*, w którym w odwróconym nurcie czasu, w „wielkim prześwicie”, „wewnątrz pustki”, w nie-miejsku i nie-czasie mości się nielegalnie, „poza harmonogramem” (*Styczeń 2015*), jakaś osobliwa, niezamazywalna i nieusuwalna nieobecność. Negatyw znikliwego i pozornego istnienia, trwanie należące do innego, trwalszego porządku i innego, niewymiernego wymiaru, domeny wyobraźni, która w wierszu *A jeśli* pozwala umknąć przez rozwarthy sufit przed roszczeniami namolnego i agresywnego świata.

Wszystko zaczyna się zatem od dobrze znanego gestu odmowy, od deklaracji odwiecznej, niezmiennej nieprzynależności i tymczasowości („Bo nie stąd jestem. I gdziekolwiek byłem,/ byłem nie stamtąd [...] Bo jestem nie stąd. I tu nie zostanę”; *Nie stąd*). Mówi tak ktoś, kto nie stowarzysza się ani z żywymi, ani z umarłymi. Ktoś, kto bezlitośnie wyszydza „mieszkańców/ w mieszkaństwie zatwardziałyach” (*Nie stąd*), ale też – przerobiwszy sumienie lekcję własnego widmowego istnienia – nie kwapi się do wchodzenia w zażyłe relacje z nawiedzającymi go nocą zjawami („są głęboko pod domem odwieczne topielce,/ choć wzywają mnie we śnie wyciągnięte ręce,/ nawet stamtąd nie jestem”; *Nie stąd*). Świetlicki odcina się nie tylko od zakorzenienia w realnej przestrzeni,

od obcowania z żywymi i umarłymi, ale także od własnej przeszłości, od ciągłości indywidualnej pamięci, na której można by budować poczucie tożsamości. Świadomie i z pełną premedytacją wyrzeka się tego kłopotliwego luksusu i chyba po raz pierwszy ogłasza tak jednoznaczny rozbrat z dawnym sobą, a ściślej z tą negatywną zasadą twórczą, którą był uporczywy bunt i sprzeciw, wymierzony we wrogi świat, lecz przybierający także charakter autodestrukcyjny. Paradoksalnym warunkiem pojednania i pogodzenia z samym sobą jest zatem sugerowany w tytule wiersza podmiotowy rozłam, tożsamościowa schizma, wypowiedzenie posłuszeństwa własnej przeszłości w imię złożonej same-mu sobie obietnicy samoakceptacji („I już nie robić przeciw sobie, już się lubić./ Tak sobie obiecałem”; *Dwóch*). Niekontrolowane „przebłyski” w nieszczelnej przeszłości dobrowolnej i dobroczynnej amnezji powodują wprawdzie okresowe upadki, lecz nie stają się one – jak kiedyś – przedmiotem spektakularnej teatralizacji. Ból i upływ krwi są równie autentyczne jak dawniej, ale poeta nie potrzebuje już zbiorowego lustra, przed którym mógłby odegrać swój ofiarniczy obrzęd. Dziś wszystko odbywa się dyskretniej, na uboczu, na stronie, bez asysty podekscytowanej publiczności. Nie muszę chyba dodawać, że oznacza to zasadniczą zmianę poetyckiej strategii, w której ten dwuznaczny, emocjonalny współudział czytelnika – niegdyś niezbędny do osiągnięcia zakładanego przez poetę celu, jakim było egzystencjalne uwierzytelnienie zapisanych w wersach słów – zostaje zredukowany do minimum i zastąpiony przekonaniem o artystycznej samowystarczalności wiersza.

W *Pięciu wierszach na początek* dostajemy więc w formie skondensowanej niemal kompletny zestaw typowych motywów poezji Świetlickiego, na których rozpoznajemy bez trudu jego niepodrabialną sygnaturę: obcość i nieprzynależność, grozę zaczajoną pod podszewką świata, zdruzgotaną przeszłość i jałową przyszłość, szyderstwo i gwałtowność, zawiedzioną miłość i rozwierającą się nicość. Zaraz potem przychodzi jednak kolej na pięć powściągliwych i zwięzłych wierszy elegijnych, w których poprzez proste czynności – palenie w piecu, przybijanie pinezkami do bramy żałobnej klepsydry – dyskretnie zaznaczona zostaje bliskość, więź, na której łagodnym cieniu kładzie się poczucie winy, nie jako toksyczne paliwo neurotycznej twórczości, ale coś w naturalny sposób wpisanego w uczuciowe relacje z najbliższymi. Te delikatne, arcydzielne żałobne miniatury obywają się konsekwentnie bez jakichkolwiek mocnych efektów, ot, bolesna zwyczajność, zwyczajna kolej rzeczy:

żadnych widm, żadnych straszeń,  
pusto, te miejsca świecą  
łagodnie, mamy płkanie,  
dużo roboty  
(5 marca).

Nadeszła więc chyba pora, by zrewidować rozpowszechnione przeświadczenie, zgodnie z którym Świetlicki to wciąż jeszcze przede wszystkim piewca jednostkowego buntu i gniewnego, często anarchicznego sprzeciwu. Co najmniej od tomu *Jeden* poeta inaczej rozkłada już bowiem akcenty. Impuls tymotejski, porywczą gniewliwość zmieniająca świat

i relacje międzyludzkie w pole bitwy ustąpiły miejsca impulsowi erotycznemu: nieoczywistej miłosnej afirmacji, która zna smak rozczarowań, frustracji i śmierci. Świetlicki coraz rzadziej korzysta z jaskrawych środków wyrazu, nie epatuje gwałtownością, a zamiast tego cierpliwie buduje tę kruchą równowagę, która pozwala mu znów się „łudzić, budzić i zachwycać/byłe czym” (*Przez ciebie*), „by umocnić, zatrzymać, by trwało, by się nie chciało skończyć” (*Wielka sobota*). Choć złe nie zniknęło, a nicość i „przepaść, pełna/pogruchoństwa” (*Wielka sobota*) czają się za plecami jak dawniej, mając pokusę zatraty. Choć mdła, oschła wiedza podpowiada, że „na wszystkim postawiono krzyżyk” (*Przez ciebie*), że wszystkie wyjścia w końcu zawiodą i że niezawodne jest tylko „[j]edno wielkie wejście”, a za nim „nicość/ i nie ma szansy, aby nicością nie była” (*Zimno i drogo*). Choć złe przychodzi, nawiedza, „lepi się” (*Mara*), „szczęście bezcześci” (*Trzecia trzydzieści trzy*), to przecież ostatecznie w jakiś niepojęty sposób „prosty miłosny wiersz” (*Prosty miłosny*) i dyskretna, „nabożna” elegia, choć głoszą przede wszystkim nieobecność, łagodzą jednocześnie grozę świata, która nie obezwładnia już jak kiedyś, nie odbiera mowy.

Świetlicki nadal „robi” swoją poezję przeciw (*Piosenka przeciw szarańczy*), bo – jak deklarował przed laty we *Wstępie* do zbioru *Wiersze* – „poezję robi się przeciw. Przeciw instytucji, jakkolwiek by się nie nazywała. Przeciw każdej władzy. Przeciw niesprawiedliwości. Przeciw głupocie. Przeciw złym ludziom”. Zadziorność i zgryźliwość, obecne w takich wierszach jak *Gejskie granie*, *Czastuszki*

czy *Odszczekiwanie*, nie mają już jednak wiele wspólnego z tą negatywną energią, która napędzała niegdyś najbardziej gwałtowne i najbardziej pamiętne frazy jego utworów wybuchową mieszanką wzniosłości, sentymentalnego patosu i zawiedzionego idealizmu. I która za sprawą jego kongenialnego językowego słuchu nie rozsadzała jednak struktury wiersza, jego zwartej, w pełni kontrolowanej formy. Dzisiaj w tego typu utworach słyhać raczej przekorę i zgryźliwą ironię, kierowaną nie tylko do bezpośrednich adresatów wierszy, ale także do nas, czytelników, zirytowanych często łatwością, z jaką poeta daje wyraz swoim urazom i zranieniom. Świetlicki jednak, nie robiąc sobie wiele z posądzeń o małość, na przekór naszym narzekaniom, hołubi i pielęgnuje to „uparte dziecko”, które „złorzeczy [jego] ustami” (*Gejskie granie*). Bo głosem tego niesforenego dziecka przemawia znany z wiersza *Śmiertelność rzeczy martwych* „niszczyciel chłopczyk”, który „[b]urzy radośnie”, „[ł]amie/ i tłucze z sensem”, czysta witalna energia – burzycielska, a zarazem stwórcza i odnawiająca – sprzeciwiająca się pogodzeniu z klęską, zniechęceniu, zgodzie na zbylejaczanie świata i języka. Chociażby tego, którym mówią media, którym mówi państwo i jego instytucje, którym mówi kościół i jego kapłani, zagadując ból, bez nadziejnie rozmywając pointy. Społeczna logosfera to nieodmiennie niegościnna przestrzeń złych emocji, upadku języka, bezkarnego zużywania słów (*Złe języki*), infantyilizacji zbiorowych emocji (*Strefa kibica*) lub ich nieznośnej sublimacji (*To ten sam wiatr*). Sprofanowana przestrzeń, w której zamiast mowy słyhać

już tylko „wielosłowne beczenie” (*Cisza*). Polska jako obiekt patriotycznych egzaltacji lub cynicznej eksploatacji to z kolei domena zbiorowych wzmówień, zawłaszczeń i uzurpacji, taniego emocjonalnego szantażu i uczuciowej tandety (*To ten sam wiatr*). A jeśli przyjąć, że polskość to przede wszystkim symboliczne zamieszkiwanie w języku, to nasza bezdomność objawia się najpełniej właśnie w przestrzeni publicznej, w której język ulega skrajnemu uprzedmiotowieniu. Dlatego w wierszu *Złe języki* prawowici użytkownicy polszczyzny „mówią nocami w swoim nikomu nieznanym/ języku polskim”, podczas gdy my jedynie bezprawnie i „bezcelnie ich język co dzień zużywamy”. *Złe języki* to wiersz o deprawacji i okaleczeniu języka, będącym być może najbardziej dobitnym świadectwem okaleczenia świata.

Także pojawiające się w *Pięciu wierszach o wierszach* przejawy słownej, medialnej agresji (*Czastuszki*) albo trywializacji potocznego języka (*Niszowy przewał*) stają się symptomem ogólniejszej choroby trawiającej rzeczywistość, w której rozplwają się na równi rzeczy, osoby i przypisane im znaczenia („Rzeczy w istocie swojej, w swojej istotności/ rozplwają się miękko. I nie ma znaczenia,/ że znaczyło, nie znaczy”; *Zadanie zdań*). Temu procesowi postępującej degradacji przeciwstawione zostaje, jako jedyne oparcie dla istnienia, „zadanie zdań”, czyli cierpliwa, ocalająca praca mowy, której owocem jest wiersz. Świetlicki, co znamienne, nie poszukuje jakiegoś hermetycznego „zdania zdań”, zawierającego rzekomo rozwiązanie zagadki istnienia. Mówi tylko o „zadaniu” do wykonania, którego skutki – jak uczy doświadczenie – są zawsze tymczasowe

i skazane na zapomnienie. Ale być może samo to zadanie, uparte układanie słów w zdania, podtrzymuje rzeczywistość w jej kruchym i niepewnym istnieniu. To, co trwa, ustanawiają poeci? Świetlicki wydaje się nie wykluczać takiej możliwości.

Zwłaszcza, że w *Delcie Dietla* jawi się jako prawdziwy poeta-suweren, świadomy własnych umiejętności, doskonale panujący nad formą wiersza, swobodnie i w sposób w pełni kontrolowany zmieniający tonację i rejestry mowy. Jeśli bywa podniosły, to tylko po to, by z zawrotną brawurą i dziecięcą radością osunąć się w rejony przyziemnej trywialności; jeśli pozwala sobie na odrobinę patosu, to już po chwili burzy solenny nastrój kpina lub absurdalnym żartem. Tak dzieje się w cyklu *Pięć wierszy o wierszach*, który zamyka łobuzerska, sztubacka fraszka *Wiersz dedykowany*. Tak jest w cyklu „wierszy lękowych”, w których w przejmujący sposób opisane zostają nocne napady trwogi, poczucie uwięzienia w znieruchomiałym czasie, harce nocnej mary, która głątwi i płacze język, zlepia słowa w gliniastą, mdlącą masę (*Mara*). W ostatnim wierszu cyklu Świetlicki wchodzi jednak w groteskową rolę poety przeklętego (przez Grażynę Torbicką), pozwalając, by wcześniejsze lęki przesłonił nie mniej groteskowy, ogromniejący nad miastem apokaliptyczny „grzmotył” (*Grzmotył*). Tak jest wreszcie w *Pięciu wierszach o*, które zamyka piosenkowy, lekko absurdalny utwór *Milion białych mrówek* z ostentacyjnie zgrzytliwą, konfundującą pointą.

*Pięć wierszy o* to jednak przede wszystkim cykl wierszy miłosnych, w subtelny sposób połączonych z dwoma innymi cyklami: *Pięcioma wierszami nabożnymi*

i *Pięcioma wierszami psimi*. U Świetlickiego bowiem obie sfery – nabożną i miłosną – łączy z jednej strony pragnienie (i gotowość poniesienia ofiary), z drugiej zaś nieobecność obiektu pragnienia. Dlatego tak trudno przychodzi mu odróżnić wiersz „nabożny” od „miłosnego”, bo – jak pisze – zwracając się do ukochanej kobiety:

[...] wszystkie wiersze wreszcie  
w końcu stają się ciemnymi  
pieśniami  
o nieobecności  
czy to Bożej czy to  
twojej  
(*Jesteśmy sami*).

Każdy z tych „prostych miłosnych” wierszy mówi o oczekiwaniu na powrót albo powtórne przyjście, o tęsknocie i głodzie, o adwencie, o odliczaniu dni i wypełnianiu czasu codziennymi, prostymi czynnościami, które mają pomóc przetrwać kolejny tydzień rozłąki, bo „tydzień da się przetrwać, // ale nie więcej” (*Prosty miłosny*). Kobieta (i Bóg) są nieobecni; obecna jest za to suka, odwieczna i najwierniejsza towarzyszka. Bo miłość w najnowszym tomie wierszy Marcina Świetlickiego jest ostatecznie miłością psią, psią wiernością, bezwarunkową, bezwzględną i zniewalającą, nie zostawiającą miejsca na „wolność” i „wybór” (*Psie obowiązki*). To z niej można czerpać praktyczną życiową mądrość i na niej budować prostą, codzienną etykę („Rytuał jest ważny. // Prosty i ważny. Spacerować, jeść, / spać. Ja tego uczę się przy suce”; *Czarna niedziela*). To zwierzęce, psie tao działa kojąco, bo pomaga myśleć o jakiejś innej formie by-

cia, w którym miejsce świadomości zajętej obsesyjnie dramatem własnego umierania zajmuje pozbawiona esencji „nieistotna istota” (*Nieistota*), wyzbyta troski o siebie, zatroskana za to o bezpieczeństwo Boga i zwierzęcia, za których istnienie musi wziąć pełną i bezwarunkową odpowiedzialność. „Nie uważaj na siebie. Uważaj na Boga./ On musi być bezpieczny” – pisze Świetlicki w wierszu *Zawsze przed*. Pan i jego suka pochyleni nad skulonym jeżem pod bladym owalem księżycy. Tylko takim chwilom można bez wahania, z pełnym przekonaniem przytaknąć, wypowiedzieć bezwarunkowe tak, faustowskie „trwaj chwilo” zmienione w błogie

psie westchnienie: „Niech tak zawsze będzie” (*Tunele*). Bo tylko w takich chwilach wszystko na chwilę, przez moment „staje się wyraźne” (*Na moment przepraszam*). Tylko tak i tylko wtedy można wymknąć się dławiącemu uściskowi śmierci, wstać niepostrzeżenie od stołu, by z przekonaniem i bez egzaltacji zapowiedzieć swoją nieuchronną nieobecność, nie wywołując zbędnego zamieszania, nie oczekując zaprzeczeń i protestów. Niech państwo sobie nie przeszkadza. „Ja tylko na moment przepraszam”. Ale zaraz wracam.

Wrócił. Dał nam znowu piękną, mądrą i przejmującą książkę.

**Tomasz Kunz**

