

**NAGRODA**

**Biedny  
poeta  
lajkuje  
Tesco**

**Tomasz Bąk**  
**[beep] generation**  
WBPiCAK, Poznań 2016

Marcin Jaworski  
Karol Maliszewski  
Paulina Żarnecka  
Wiktoria Klera  
Tomasz Cieślak-  
-Sokołowski

*Fotografia Kuba Ociepa*



**1** [*beep*] *generation* to druga książka poetycka Tomasza Bąka. Pierwszą była wydana w 2011 roku *Kanada* – świetnie przyjęta, wyróżniona Nagrodą Poetycką Silesius dla najlepszego debiutu, a dwudziestoletni wtedy autor zyskał miano najzdolniejszego wśród młodych poetów. Kolejny tomik podobne osądy wzmocnił i dziś można o Bąku przeczytać jako o jednym z „najlepszych poetów, którzy debiutowali po 2010 [...], po 2000 – chyba też” (pisze Marta Koronkiewicz w antologii *Zebrało się śliny*). Bąk, rocznik 1991, jest bez wątpienia jednym z wyrazistszych literackich głosów dwudziestolatków. Roczniki dziewięćdziesiąte wciąż niełatwo dostrzec, nie ma chyba jeszcze w drugiej dekadzie XXI wieku kolejnego Siwczyka czy następnej Masłowskiej. Trudno znaleźć nowy wyraz buntu czy odkrycie własnego języka. Może Dominika Dymińska – wyrazista i prowokacyjna? Młodzi pisarze i pisarki to także swego rodzaju papierek lakmusowy dla stanu całej literatury i kultury. Niewiele wśród nich postaci mocnych, nie tylko utalentowanych (takich nie brakuje!), ale także zdolnych zawładnąć wrażliwością, wyobraźnią, językiem szerszej publiczności (niekoniecznie masowej). Czy Dymińska i Bąk są tu „jakimś rozwiązaniem”?

**2** Niektórym wydaje się, że dziś młody poetycki barbarzyńca winien być zaangażowany. Że to zaangażowanie zmieni poezję, literaturę, czytelników, Polaków. Ile to już razy tak się wydawało poetom w XX wieku? Który to już raz sądzą tak krytycy po 1989 roku? Klasyfikacja Bąka jako poety zaangażowanego ma stawiać

go w literackiej awangardzie, a zaangażowana lektura jego wierszy ma być nowym sposobem interpretacji – możliwym do przeciwstawienia tradycyjnej (także akademickiej) krytyce. Ma także pomóc wzmocnić pozycję poezji, będącej dziś – jak czytamy w [*beep*] *generation* – „głosem marginesu o marginalnym znaczeniu”. Z tej perspektywy Bąk nie „bawi się językiem”, ale jest u niego „więcej [niż w poprzedniej książce] aktualnych kontekstów politycznych, więcej pokazu brutalnych konfrontacji różnych sił” (Anna Kałuża, *Brnijmy w to dalej*, „dwutygodnik.com”). Poeta sprawdza „mechanizmy myślenia [...] i formy organizowania rzeczywistości” (Koronkiewicz), wyostrza krytyczne spojrzenie na życie społeczne, wyraźnie wyraża idee (mówi prawdę?). To osąd krytyki, może nawet bliski samemu poecie, wydaje mi się jednak, że taka interpretacja, choć wskazuje istotny aspekt wierszy Bąka, nie wyczerpuje lektury, a może okazać się efektowną (szczególnie w pewnej niszy życia literackiego) symplifikacją (dla innych).

**3** Pojawił się w krytyce literackiej termin „pokolenie przełomu” (na przykład w książce zbiorowej *Rówieśnicy III RP. 89'+ w poezji polskiej*), odnoszący się do pisarzy urodzonych niedługo przed 1989 rokiem lub wkrótce po tej dacie. Tomik Bąka jest wiarygodnym opisem tego pokolenia. Poeta pokazuje świat oczyma swoich rówieśników. Daje mowę ich wrażliwości. Dużo w tej książce pierwszej osoby liczby mnogiej i nieco tylko mniej drugiej osoby liczby pojedynczej, mówi się tu w imieniu wspólnoty i rozmawia z różnymi osobami, także z czytelnikiem. A gdy pojawia

## MARCIN JAWORSKI

się liryczna pierwsza osoba liczby pojedynczej, brzmi tak:

Myślałem o moich rówieśnikach –  
pokoleniu,  
które wojnę zna z wyprzedzący,  
czołgi – z TVP Seriale –  
i wiedziałem, że mimo to  
zachowamy się godnie.

Przecież możemy zagwarantować,  
że będziemy bronić granic  
do granic – choćby do ostatniego  
lajka, a serwery wroga  
unieszkodliwimy,  
rozprzestrzeniając viralowo  
piosenki grupy Sabaton.

Któregoś dnia stanę przed  
trybunałem  
– małomiasteczkowy chłopaczyna  
ze źle ukierunkowaną fantazją,  
który chciał, by działały się rzeczy  
ekscytujące i  
wykładał. [...]  
(*Marzec. Zaćmienia*)

To jedna z kilku ironicznych autocharakterystyk autora i jego pokolenia. Składają się na nią między innymi: świadomość naiwnego i sentymentalnego uwikłania w kulturę masową, przecenianie mediów społecznościowych (ach, te rewolucje fejsbukowe, szczególnie krytycznoliterackie), pamięć o własnej prowincjonalności i zatarcie granicy między prowincją a centrum.

4 Ty, my i ja wierszy Bąka spotykają się w człowieku-pizdzie (między innymi w świetnej, transowej *Litanii do człowieka-pizdy*). To bardzo ambiwalentna postać. Z jednej strony, trzeba się do niego zdystansować, bo to „przegryw”, koniunkturalista, agresywny nieudacznik, żaloszny cwaniak, prekariusz bez nadziei na stały etat albo własny biznes *etc.* Z drugiej strony, od człowieka-pizdy nie ma ucieczki, a jego szczególnym wcieleniem są zaangażowani poeci pokolenia [beep]... To kolejna persona liryczna w polskiej poezji po cyklu *Głosy biednych ludzi* Czesław Miłosza, Panu Cogito Zbigniewa Herberta,

Katarzyna Kobro, *Akt kobiecy*, 1948

*Akt dziewczęcy*, 1948 (s. 92)

Reprodukcje dzięki uprzejmości MNK

*Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017,

Kamienica Szołayskich im. Feliksa

Jasińskiego, Muzeum Narodowe

w Krakowie



N.N. Stanisława Barańczaka, Pani i Panu P. Dariusza Sośnickiego... Konsekwentny opis takiego bohatera daje dobremu poecie duże pole manewru. U Bąka wobec człowieka-pizdy czuć możemy zrazu pogardę, wstyd, potem współczucie, empatyczne zrozumienie, także rodzaj sympatii, by wreszcie od czasu do czasu się z nim utożsamić.

5 Muzyka jest w [*beep generation*] jednym z podstawowych kodów symbolicznych pokolenia. W cytowanym wyżej wierszu *Marzec. Zaćmienia* akurat zespół Sabaton (znany z patetycznej piosenki o powstaniu warszawskim) przywołany jest z dystansem, ale cały tom pełen jest odniesień muzycznych, instrumentów (oczywiście, wiersz o gitarze!), nazwisk muzyków, tytułów piosenek i nazw zespołów (np. Mogwai, Refused *etc.*). Bez trudu można znaleźć w sieci ścieżkę dźwiękową tomiku i przeczytać wiersze w jej rytm. Większość tej muzyki należy do szerokiej rockowej alternatywy, czegoś, co można by nazwać nową piosenką festiwalową (mam tu, oczywiście, na myśli Opener Festival czy Off Festival...). To efektowny znak rozpoznawczy Bąka – jak u Barańczaka Mozart czy Bach, a u Świetlickiego Coltrane czy Janerka. I równie konwencjonalny. (Takie odwołania szybko mogą się zużyć w swojej – po kolejnym przywołaniu – przewidywalnej monotonii; wtedy krzyk postpunkowego wokalisty zapisany w wierszu może przestać robić wrażenie). Te odesłania wzmacniają rytm wersów (Kałuża pisze o „niewidzialnej partyturze”) i komplikują znaczenia, odsyłają do innego medium, poszerzają tło, a sam wiersz wzmacniają.

6 Jest w sposobie przedstawiania przez Bąka własnej i pokoleniowej sytuacji buntownicza niezgoda i jednocześnie bezradność. Tej drugiej może nawet więcej. Dobrze oddaje to fragment innego utworu, zatytułowanego *Splonka*:

A ty, kim chciałabyś chcieć? Bo to  
działa  
właśnie w ten sposób: wyżej  
spadniesz,  
dłużej polecisz; ani się połamać, ani  
zrosnąć.

Albo taki dystych zamykający wiersz *Multikino zaprasza na seans nienawiści*:

Przez twe serwery streamujemy  
błaganie:  
koniec historii racz nam wrócić,  
Panie!

Próba dopasowania własnego doświadczenia do języków, które bohaterowi zbiorowemu czy pojedynczym postaciom tych wierszy są dostępne (neoliberalny żargon ekonomiczny, prawicowa i lewicowa mowa nienawiści, język religijny, komunikaty przeglądarek internetowych *etc.*), nie może się udać. „Świat przesunięty” doświadczany jest jako niepewny, niemożliwy do uchwycenia, jako trudne wyzwanie, które trzeba potraktować poważnie. Nie chodzi tu o „świat nie przedstawiony” – zakłamy, ukryty za propagandą, jak opisywało go Pokolenie ‘68 piórami Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Nie tylko Bąk i jego rówieśnicy wiedzą, że światem jest także język, rzeczywistości nie da się oderwać od opowieści o niej. Można spróbować zmie-

niać tę opowieść, także narrację o samych sobie. Dlatego Bąk podważa i obśmiewa style, idiomy, komunikaty, retoryczne strategie. Odcina się i ostrzega w tytułowym poemacie tomu:

Co powiesz na świat przestawiony,  
kroniki fałszu i zakłóceń,  
kolekcjonerskie wydanie porażek  
i upadków  
w jakości full VHS? Relacjonowanie  
wydarzeń,  
które nie miały miejsca?

Phi.  
Nuda utrwalona na wszelkich  
znanych nośnikach,  
puszczona z dymem w chmurę.

Zapomnij.  
Po co komu fantazja udzielająca  
poparcia  
istniejącemu?

Poeta sugestywnie wyraża niezadowolone, nudę, złość, rozczarowanie, lęk, obłąd... Jest bezpośredni, wulgarny, sarkastyczny. Jego zaangażowanie jest opisem niemożności, buntem wobec rzeczywistości, o której jednocześnie pisze: „Brnijmy w to dalej”. *[beep] generation* nie jest manifestem pokoleniowym ani wezwaniem do rewolucji – z tych wierszy nie wynika, że mogłoby i miałyby wywołać ją pokolenie *[beep]*. To coś więcej. To diagnoza współczesności dotykającej nie tylko dzisiejszych dwudziestolatków – wyrazista, pozbawiona złudzeń, ale niepozbawiona (czasem dosadnego) poczucia humoru, postawiona nowym językiem.

**Marcin Jaworski**

# Próby okiełznania żywołów

**Jerzy Kronhold**  
**Skok w dal**

Wydawnictwo Literackie,  
Kraków 2016

*Fotografia Kuba Ociepa*



Nowy tomik Jerzego Kronholda składa się z dwóch części. Ta otwierająca książkę nosi tytuł *Próby*, a zamykającą zatytułowano *Zjazd koleżeński*. Początkowo czytelnika trochę dziwi to sąsiedztwo. Wydaje się, że po dojmujących przeżyciach przedstawionych w pierwszej części powinno zapaść milczenie, bo co można jeszcze dodać do już wypowiedzianej osobistej tragedii. Dziwić może to, że po próbach opisania żałoby udało się bohaterowi zdążyć na zjazd koleżeński, a najbardziej chyba to, że miał ochotę w czymś takim uczestniczyć. Oczywiście, poruszamy się w świecie określonym przez metafory i symbole, więc proszę nie brać tych wstępnych ustaleń zbyt dosłownie. Intencja autorska była o wiele głębsza, niż ją przedstawiam. Po prostu należało uporządkować tłoczące się, mieszające się ze sobą wiersze, należało spiąć je wedle reguł przemyślanej kompozycji: w części pierwszej – liryczne przypisy do wspólnego życia, choroby i śmierci ukochanej kobiety, zaś w drugiej – dalsze wycieczki pamięci, wspomnienia z dzieciństwa i młodości. Gdyby dominował bałagan, tak mocno nie uderzałaby owa wiodąca nuta. Słysząc ją doskonale na tle perfekcyjnego porządku. Z opanowania i harmonii wyrywa się coś dzikiego, pierwotnego. Do głosu dochodzi czysty ból. Widać, jak się nad nim pracuje, jak w procesie lirycznej obróbki to i owo kielzna, powściąga, tonuje – lecz to tym bardziej oddziałuje na współczującego czytelnika.

Nigdy nie miałem okazji poznać pani Kronhold, ale po lekturze wierszy czuję się tak, jakbym znał tę osobę i teraz razem z małżonkiem opłakiwał jej chorobę i śmierć. (Proszę wybaczyć uproszczenie

i uzurpację, jednak niektóre z tych utworów w żalobnym paroksyzmie przełamują pakt o nieagresji ze strony czytelnika wszędzie wietrzącego autobiograficzność; tutaj siła przekazu tkwi właśnie w poczuciu obcowania z autobiograficznością i jej uwarunkowaniami). Do tego doszło! Tak napisano te wiersze, a potem wykoncyrowano ich układ, grę wzajemnych odniesień i napięć, że elementarna empatia zadziałała natychmiast. To miałem na myśli, wspominając, że poczułem się tak, jakby opłakiwanie dotyczyło również mnie; w tym sensie każda żałoba uniwersalizuje się, rozkładając swoje brzemie na wszystkich czujących uczestników aktu poetyckiej komunikacji. Wzrusza nie tylko wciąż wyznawana miłość, czułość dla wszystkich drobiazgów, które po zmarłej zostały, lecz również nieporadność pozostawionego, jego utrata kierunków i sensów, zaburzony obraz – oglądanego do tej pory we dwoje – świata. Jak trudno wraca się do swojej pojedynczości, do pierwotnego stanu samotnej monady. Stąd rozchwianie i jej sugestywne, wiarygodne obrazy. W znalezionych w komodzie żony paprochach widać chrabąszcza, który przewrócony na grzbiet „rozpaczliwie się wierci”. Tak czuje się i zachowuje sam podmiot – „ni tu ni tam/ jak ja po twojej śmierci” (\*\*\*) [*W próżnej komodzie...*].

Teraz już można wyjaśnić, czym są owe – w wielu kontekstach przywoływane – próby. Po pierwsze, próbuje się zawrzeć w słowach, które nie zawsze są skore do takiej współpracy (wspomniany ból po utracie najbliższej osoby); a po drugie, próbuje się wygrzebać z pamięci najmniejszy paproch, ślad wspomnień wspólnych przeżyć. Po trzecie, próbuje

się poprzez doznany wstrząs rozpoznać w sobie głębszą, zadawnioną, traumę żydowskiego pochodzenia. Kto wie, czy trzeci wątek nie pojawia się w tej rozpacz na zasadzie autoterapii – żeby nie zatracić się we własnym nieszczęściu, warto je ujrzeć na tle nieszczęść większych i nie do wyobrażenia („Próbuję to ułożyć wiele lat po Szoah” – z wiersza *Puzzle*).

Jest jeszcze jedno znaczenie „prób”, ujawnione w wierszu pod takim tytułem, utworze przerzucającym pewną wspólną treść psychiczną między jedną a drugą częścią tomu. W tym kontekście mowa jest o prywatnym zestawie „strasznych przeżyć”, formujących doznań przygotowujących bohatera do tego, co najgorsze, a co przeżywa właśnie teraz. Wiersz *Próby* kończy się podsumowaniem: „takie to były/ twoje próby/ okiełznania/ żywiołów”. Pasma wspomnień rozszerza się i zaczyna żyć własnym życiem. Powstaje cały cykl wierszy o najwcześniejszych doznaniach, stając się drugą częścią zbioru. Należy więc rozumieć *Zjazd koleżeński* jako układ rozpętanych aktualną żalobą – to dotkliwych, to serdecznych i ciepłych – wspomnień. Pożegnane jedno życie skłania drugie do pośpiesznych podsumowań, do wyciągania z zakamarków pamięci emblematycznych postaci, sytuacji, zdarzeń. Taki zjazd tego wszystkiego się odbywa...

W ramach *Prób* zaistniał tytułowy wiersz. *Skok w dal* okazuje się skokiem w głąb. Dal kojarzy się z odległością, przestrzenią, a tu bardziej chodzi o czas, o głębię wspomnień. W tym utworze widać jak na dłoni to podwójne zanurzenie – rozpamiętywanie odchodzenia ukochanej zaczęło obfitować w dalsze, jeszcze głębsze, paroksyzmy nagle poruszonej pamięci.

Wspominanie wspólnego wyjścia do dentysty związało się z opisem ówczesnego spaceru bohatera, który odwiedził znajdujące się obok boisko szkolne. Arenę swojej sportowej młodości, i młodzieńczych marzeń, zastał w stanie całkowitego rozkładu. Pojawia się nostalgiczna metafora życia jako przestrzeni nigdy niespełnionych tzw. „wstępnych założeń”. Planowany w młodości „skok w dal” – w nieznaną i nęcącą, w Bóg wie jakie perspektywy – nie udał się. Ale czy na pewno? Moim zdaniem, bohatera spotkało nawet więcej, niż sobie wyobrażał, i tylko pozornie „tkwi w dołku/ niedaleko zarosłej chwastami/ piaskownicy”. Utwory z części zatytułowanej *Zjazd koleżeński* opisują niby zwykłe, a w gruncie rzeczy niesamowite, przeżycia, przygody, spotkania z ludźmi i ich tajemnicami. Mówi się o tym lekko, dowcipnie, nawet ironicznie, co nie przeszkadza temu, by nagle uderzyć w tony melancholijne, refleksyjne, gorzkie. Wraca się pamięcią do szkolnych lat (pretekstem zjazd koleżeński, w którym poeta uczestniczył), wspomina



rodzinne wycieczki w okolicach Cieszyna czy Wisły, opisuje nastoletnie sympatie i miłości, przywołuje się barwne postaci w stylu Helmuta Kajzara, Kornela Filipowicza czy Jerzego Harasymowicza. Akcenty wyjątkowo mocno podkreślone w tej narracji padają na przeżycia dwunastolatka, który odkrywa przenikającą byt śmiertelność. Zaczyna się od karpia bitego tłuczkiem po głowie, a kończy na zwątpieniu ogarniającym Boga i świat. Niestety, ksiądz, któremu nieszczęśnik chciał zwierzyć się z tych rozterek, zainteresowany był jedynie tym, czy ten „bawi się ciulką” (*Gott ist tot*). Drugim momentem zwrotnym był wstrząs wywołany rokiem 1968, antysemicką nagonką i wypadkami marcowymi. O tym opowiada, dedykowany Adamowi Michnikowi, utwór, w którym przed opisami doznanego wstrząsu występują obrazy „miłych czasów poprzedzających tydzień długich noży”, żywej kultury studenckiej, jazzowej muzyki, koncertów, filmów i randek.

Dal, w którą się skacze, może mieć różne wymiary. Kronhold uczłowieczył ją, oswoił, „zintymizował”. Jest to przestrzeń niepojęta tylko w tej części, do której nasza pamięć nie ma dostępu. Nad dostępnością można pracować. Między innymi po to pisze się wiersze, jak zawsze świadcząc o tym, że jakieś próby zostały podjęte. Trzeba przyznać, że ze znakomitym skutkiem.

**Karol Maliszewski**

Tom Jerzego Kronholda *Skok w dal* recenzował już na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” (2016, nr 3) Tomasz Wawrzyniak. Zachęcamy do lektury także tego tekstu – wszystkie numery archiwalne pisma dostępne są w wersji elektronicznej na naszej stronie internetowej ([nowadekada.pl](http://nowadekada.pl)).

## Eksplorowanie próżni

**Tomasz Różycki**  
**Litery**

Wydawnictwo a5,  
Kraków 2016

Fotografia Kuba Ociepa





## PAULINA ŻARNECKA

### Obsesyjne powroty

Najnowszy tom Tomasza Różyckiego go zaskakuje prostotą jednowyrazowego tytułu. Z dwoma poprzednimi łączy go precyzyjna konstrukcja – podczas gdy tom *Kolonie* liczył 77 utworów, *Księga obrotów* – 88 wierszy, w *Literach* jest ich 99. Zostały one przy tym podzielone na trzy części (*Teoria próżni*, *Trzecia planeta*, *Lato z muzyką*), po 33 wiersze w każdej. Dość oczywiste skojarzenie z *Boską Komedią* Dantego pozwala na wysnuć hipotezy o wyraźnej dominacji jednego tematu w każdej z nich. *Litery* zaskakują jednak i tu, gdyż pod względem kompozycji przypominają raczej fugę: pojawia się w nich kilka tematów, które nieustannie, w przestrzeni całego tomu, powracają – w coraz to nowych odsłonach.

Jednym z takich obsesyjnie powracających tematów są właśnie tytułowe litery. Niekiedy funkcjonują one jako najprostsze tworzywo twórcze – jak w *Miejscu „Ja”*. Nie są jednak jedynie domeną działalności poetyckiej – wydziobują je zmarli w *Szczegółach*, sierżant Anielewicz analizuje ich ustawienia, adresatka wiersza *Dwanaście liter* wyjmuje je ze słowa miłość. Zamiast być posłusznym narzędziem w ręku twórcy, często dają się łączyć jedynie w „szeregi/obcobrzmiących cytatów” (*Drugi wiersz dla Menelika*). Innym razem, jak w wierszu *Puzzle*, współwystępują z innymi powracającymi w tomiku motywami: brakiem, czy też pustką, a także z terminologią zaczerpniętą z astronomii, którą przepełnione są *Litery*:

Literki. Te kłaczki ciemności, puzzle  
nocy –  
kiedyś mi ich zabraknie, kiedyś  
poukładam

z nich ostateczny obraz: czarną  
dziurę, otchłań,  
utkaną z samych sensów  
przepastność kosmosu

i tam się przeprowadzę. Na stronę  
pustkowiec,  
w samym środeczku mroku,  
w centrali zgubienia,  
tam, gdzie ty teraz jesteś,  
a właściwie nie ma,  
nie ma nikogo, niczego. Jedynie  
słowa,

piekło słów, piekło znaków.

Pamiętam wieczorem  
wyszliśmy nad ocean, na klif.

Hałasował,  
tańczył, nie dawał zasnąć. Jedno  
światło w mroku,  
odpływające wolno, ciepła skóra,  
dotyk

i już nic, czyli szczęście zamienione  
w popiół.

Co zostaje, jest lekkie, tak lekkie, że  
składam  
ostrożnie ten negatyw, ten żałobny  
całun,

drobina za drobiną, za okrucem  
okrucem.

(*Puzzle*)

Utwór ten jest dobrym przykładem szczególnego zabiegu, jaki obserwujemy w całym tomie. Tomasz Różycki, poeta kojarzony z wyraźną predylekcją do historii – zarówno tematyki zaczerpniętej z przeszłości, jak i form literackich przejętych z poprzednich epok – decyduje się nasycić najnowszy zbiór swoich wierszy

leksyką związaną z astronomią: choćby w cytowanych przeze mnie *Puzzlach* litery układają się w czarną dziurę, w „przepastność kosmosu”. Jednocześnie to poczucie nieskończoności, bezkresu, otchłani, które kojarzy się z ową kosmiczną tematyką, łączy się z osobistym doświadczeniem utraty, pustki wywołanej nieobecnością bliskiej osoby – do której utwór jest adresowany. To mówienie stale do kogoś, z przecuciem słuchacza (nawet jeśli miałby to być Menelik, król starożytnej Etiopii) jest kolejną cechą charakterystyczną całego tomu. Jego (lub jej) intensywna, sensualnie doświadczana obecność w przeszłości jest przeciwstawiana teraźniejszemu brakowi.

Skłonność Różyckiego do gier z tradycją literacką wcale przy tym nie zanika: wręcz przeciwnie – w *Puzzlach* widzimy, że w wyrażaniu straty poeta posługuje się (nie zawsze, acz wielokrotnie) schematem wersyfikacyjnym trzynastozgłoskowca. Jest to o tyle znamienne, że kojarzy się on w kulturze polskiej przede wszystkim z *Panem Tadeuszem*; miara wersyfikacyjna okazuje się więc sygnałem odwołania do uniwersalnej formy ujęcia tego, co minione.

### **Przeszłość – lokalność – cielesność**

Czy jednak fakt, że w żadnej z części nie ma jednego wyraźnie dominującego tematu pozwalałby ten podział zignorować? Choć trudno wyznaczyć motyw, który łączyłby wszystkie utwory z danej części, można jednak wskazać takie motywy, które wysuwają się na pierwszy plan (a w pozostałych częściach są kontynuowane), i takie, które zostają wygaszone.

W *Teorii próżni* choćby – z jednej strony – wprowadzona zostaje postać porucz-

nika Anielewicza – bohatera lirycznego wielu utworów z tego tomu, z drugiej zaś – eksponowane są różne wymiary tytułowej próżni: od osobistej straty do pustki, która pozostaje po wymordowaniu całego narodu (żydowskiego). Na pierwszy plan wysuwa się tu zatem przeszłość, rozumiana w kontekście braku: ów porucznik Anielewicz kojarzy się z Mordechajem Anielewiczem, przywódcą powstania w getcie warszawskim, któremu jednak nigdy nie było dane zostać porucznikiem. Jego biografii brak dalszego ciągu. Natomiast pustkę, która pozostaje po wymordowanych w czasie wojny Żydach, rozpoznajemy w dedykowanym Deborze Vogel utworze, zatytułowanym *Kiedy kwitną akacje?*:

dla D.V.

Kto podtrzyma ten świat? Będzie  
piękne lato.  
Kąpaliśmy się w rzece, ponad  
skrajem lasu,  
życie spakowane w koszyku i żółte  
czereśnie,  
bardzo wodniste. Nie chcę  
opowiadać,

ale stało się. Tato, mama i dziecko,  
a wokoło  
sprawy zieleni: wielka, nieporadna  
przeźren,  
i forma, która nas nie chce.

Opowiadam historię  
narodu, który wszedł do ziemi  
i urosła na nim

trawa, mleczko i czarnuszka, a także  
wysokie



stało w Warszawie”; z kolei w *Majdanie* – utworze w oczywisty sposób odnoszącym się do niedawnych wydarzeń w Kijowie – pojawia się komentarz sugerujący, że stosunek prezydenta Rosji do Ukraińców jest podobny do tego, jaki mieli niegdyś carowie do swoich poddanych: „Jeśli zima się cofnie, // car wyśle przeciw buntownikom metalowe/ tanki, fałszywe słowa i dużo pieniędzy”.

Przeszłość jest zresztą w kilku utworach z tej części materialnie obecna – ziemia na przykład okazuje się dziedziectwem: nie jako planeta, ale jako „pięć metrów próchnicy/ z wypalonych traw, sadów, książek, z popiołów// i ze zmiecionych kości” (*Dziedzictwo*). Wspólnota, do której odwołuje się Różycki (Europa Wschodnia), jest więc konstytuowana właśnie przez niepewność losu i obfitość śladów burzliwej przeszłości: jest to „najlepsze miejsce, w którym się znika/ pokolenie za pokoleniem, zostawiając tyle/ po sobie placów w gruzach, niepełnych archiwów,/ porozrzucanych butów, bezpańskich grzebieni// i włosów [...]” (*Wiatr*).

Dwie skrajne części tomu – *Lato z muzyką* i *Teorię próżni* – więcej łączy niż dzieli: od dwóch wierszy, których adresem jest Menelik, po odwołania do mitologii i literatury antycznej, czy też po prostu do toponimów włoskich. Utworom z *Teorii próżni* – takim jak *Via Giulia* czy *Lawinia* – odpowiadają tu *Porta Suza*, *Piazza Nettuno* czy *Grota nimf*. Podmiot tych wierszy deklaruje się jako „człowiek Północy” (*Na koniec dnia*).

Jednocześnie *Lato z muzyką* już od pierwszego – i tytułowego zarazem – utworu przynosi wzrost zainteresowania tematyką cielesności i sensualności. Moty-

wy te pojawiały się już wcześniej – choćby w wierszu *Dwunaście liter*. Jednym z najciekawszych utworów o tej tematyce jest *Najcieplejsze miejsce*, w którym doświadczenie „człowieka Północy” łączy się z cielesnym postrzeganiem mebli czy roślin:

Jeśli wiosna zawodzi, wtedy stań się  
wiosną –  
masz w sobie tyle światła, by  
z łatwością ogrzać  
to, co w zasięgu ramion, może także  
wzroku:  
talię krzesła, taflę drzwi, sopel  
klamki, pokój.

I co, że Bałtyk zamarzył – szwedzki  
lis polarny  
po lodzie znalazł drogę, żeby pod  
latarnią  
napisać ci na śniegu żółtym  
atramentem  
runiczne pozdrowienie.

Najzimniejszym miejscem  
w domu jest biodro kaloryfera,  
ciepłownia  
dawno zdechła i nie ma co liczyć na  
wiosnę,  
lecz w tobie jeszcze ognia by się  
znalazło  
tyle, żeby nie tylko łóżko rozmarzło,  
ale i gmina w promieniu choć  
jednej mili  
plus stosowna głębokość, dodać  
cztery inne  
wymiaru. Wystarczy na początek.  
Bądź wiosną,  
zielonym ogniem traw, ich krwią,  
ich kwietniem, słońcem.

Podmiotowi tego utworu wszystko kojarzy się z ciałem: jest „talia krzesła” i „biostro kaloryfera”; ciepłownia zdycha – jak zwierzę, a trawy – mają krew. Głównym tematem jest przy tym czysto zmysłowe odczucie zimna lub ciepła. Jednocześnie w tym utworze ujawnia się kolejna ciekawa właściwość tego tomu: zarówno w *Teorii próżni*, jak w *Lecie z muzyką* wiele razy ma się wrażenie, że adresatką wiersza jest kobieta, mimo że bardzo rzadko sam tekst daje na to niezbity dowód w postaci żeńskiej formy czasownika – wyjątkiem jest tu wspomniany już utwór *Dwanaście liter*, w którym pojawia się zdanie: „Te dwanaście liter,/ które wyjęłaś ze słowa miłość, a mimo/ to nadal żyła”.

### Efekt zaskoczenia

O ile bowiem bezpośrednio zwroty do adresata są w *Literach* powszechne, o tyle doprecyzowanie cech samego adresata w przypadku większości wierszy przysparza wiele trudności. W niektórych sytuacjach jest nim niewątpliwie ukochana kobieta; z kolei tam, gdzie pojawiają się męskie formy, możemy się domyślać *alter ego* podmiotu: na ten trop naprowadza utwór z *Teorii próżni* – *Miejsce „Ja”* – w którym czytamy: „Przemykasz się bezgłośnie, bezcieleśnie ze mną/ obcujesz, skoro budzę się z pewnością, że zaszło/ coś pomiędzy nami tej nocy, ale w łóżku// pusto [...]”. W większości przypadków jednak wszelkie rozpoznania w tej kwestii pozostają w sferze przypuszczeń.

Podobne trudności sprawia postać Anielewicza, bohatera lirycznego wszystkich trzech części tomu – najczęściej porucznika, choć raz także sierżanta. Jak już

pisałam, ze względu na zbieżność nazwisk można go skojarzyć z dowódcą ŻOB-u – a jednak trudno go z nim jednoznacznie utożsamiać. Jest to bowiem postać wy-preparowana z kontekstu historycznego: utwór, w którym pojawiają się wyraźne odniesienia do rzeczywistości okupacyjnej – *Miara wszechrzeczy* – zawiera także toponimy nieobecne w biografii Anielewicza historycznego (Turyn, Kordoba, Lwów). Nie jest on przy tym dowódcą organizacji bojowej, lecz śledczym, tropiącym spisek, czy też usiłującym wprowadzić pewien porządek – w *Scenariuszu* „układa wszystkie ciała według chronologii”, a w *Napisie* – w napis.

*Litery* to tom misternie skonstruowany i różnorodny – zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym. Teraźniejszość harmonijnie współistnieje w nim z przeszłością – często materialnie obecną,

FERNAND LÉGER, *Martwa natura z dzbankiem i lampą*, ok. 1951, dar Jana i Suzanne Brzękowskich z Paryża, 1969, Muzeum Narodowe w Krakowie  
Reprodukcja dzięki uprzejmości MNK



a rytm poszczególnych części organizowany jest (jak w fudze) przez dominację lub zanik kilku tematów-obsesji: przede wszystkim próżni, ale też ciała, diagnoz stawianych określonej epoce.

Jednocześnie, co warto podkreślić, na tle *Kolonii*, złożonych w całości z sonetów i *Księgi obrotów*, w której znalazły się wyłącznie utwory pisane oktawą, *Litery* zaskakują także różnorodnością wersyfikacyjną. Pośród wielu utworów pisanych trzynastozgłoskowcem, jest choćby pisany czterozgłoskowcem *Pies*, są też utwory nieregularne pod względem wersyfikacyjnym – jak *Trzecie milenium* czy *Kryzys czytelnictwa polskiego*. Zwłaszcza w ostatnim osiągnięta w ten sposób – większa niż w przypadku pozostałych utworów – dynamika świetnie współgra z konceptem spotkania autorów z czytelnikiem.

Eksplorowanie próżni, pustki czy braku – tematów, wydawałoby się poetycko wyeksploatowanych – w wykonaniu Tomasza Różyckiego prowadzi do odkrycia wielu niebanalnych sensów – przynajmniej tam, gdzie pisze on o uniwersalnych doświadczeniach egzystencjalnych. Nieco słabsze są pod tym względem utwory z *Trzeciej planety*, których tematem jest bieżąca sytuacja polityczna – czy to w Polsce, czy na Ukrainie. Kiedy w *Ustawieniach* mowa jest o „ustawionych przeciw sobie” – Krakowskim Przedmieściu i Nowym Świecie, odnoszę wrażenie, że nie jest to najtrafniejsza metafora obecnej sytuacji politycznej w Polsce. *Litery* są tomikiem różnorodnym i pod każdym względem – czy to tematycznym, czy kompozycyjnym – ciekawym.

**Paulina Żarnecka**

## Wewnątrz słów

**Marcin Sendeki**

**W**

Biuro Literackie,  
Stronie Śląskie 2016

Fotografia Kuba Ociepa



Najnowsza książka Marcina Sendeckiego – jak zwykle, zatytułowana przez poetę lakonicznie (tym razem tytuł został ściśnięty do jednej litery) – wprowadza w świat zwięźle zbudowany ze słów. W jego zaś centrum odnajdujemy fragmenty wspomnień, odłamki pamięci, obrazy z liter i sylab. Tom *W* prowokuje do zadawania pytań, jednocześnie oddalając sens odpowiadania na nie – wiersze tu zgromadzone prowokują raczej do rekonstrukcji procesu, w wyniku którego pytanie zostaje zadane. To, co wynika z odpowiedzi, jest za horyzontem wspomnień autora.

Swój poetycki zamysł Sendeckie tłumaczy w jednym z tekstów, ale zanim go ujawni, zmusza do zanurzania się coraz głębiej w mapę miasta i pamięci poety. Książki Sendeckiego są zwykle precyzyjnie konceptualnie przemyślane – tak jest i tym razem. Poszczególne wiersze nie noszą tytułów, są numerowane, co pozwala zarówno na wrywkową lekturę pojedynczych tekstów, jak i na przyjrzenie się im jako większej, poematowej, całości. Obie strategie przynoszą jednak podobne efekty – pozwalają zauważyć, że autor sięga po rozpoznawalne i charakterystyczne dla swojej twórczości chwytły. Na pierwszy plan wysuwają się wątki autobiograficzne, jednak nie można przecież powiedzieć, że są wyeksponowane bardziej niż w tomach poprzednich. Dedykacja zamieszczona w tomie *W* („Dla Cezara Bema i Tomka Gańki (1970–2016) – moich przyjaciół z Warszawy”) ukierunkowuje lekturę na ludzi i miejsca istotne. Kiedy dodamy do tych informacji motto otwierające książkę („Noc, wśród której poruszamy się po omacku, jest dla nas zbyt ciemna, abyśmy

mogli cokolwiek o niej twierdzić, nawet to, że jej przeznaczeniem jest trwać” – ze *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa), wyłoni się niezbyt optymistyczna opowieść o przemijaniu i utracie. Na szczęście jednak Sendeckie niepozbawiony jest poczucia humoru i na twarzy czytelników tej poezji może pojawić się także – choć zazwyczaj wywołany działaniem ironii – uśmiech.

Wszystkie wiersze – choć brzmią jak tajemnicze zaklęcia – można jednak rozszyfrować, często pomocy udziela sam Sendeckie. W rozmowie z Adamem Poprawą wyjaśniał: „[...] jeden kawałek jest z życia wzięty: o skrzepie usłyszałem od pani dentystki po wyrwaniu zęba. Mazowszanka w szkole odsyła do czasów przedplastikowych, w czasach co większej biedy jadałem też ziemniaki z cząbrem, bo nic innego nie miałem, a cząber trafił się w jakiejś szufladzie. Co więcej, to wesołe, powiedzmy, haselko reklamowe ma się może jakoś do cywilizacji śmieci/śmierci, a Karolina pewnego dnia, gdy pisałem tę książkę, rzeczywiście przyniosła czereśnie i ser – to jest zresztą jeden z nielicznych w tomie fragmentów »współczesnych«, jeśli idzie o »anegdotę«. Zaraz, chyba wychodzi na to, że jednak temat, ciekawe” („biBLioteka. Magazyn Literacki”).

Okładka tomu przyciąga uwagę, została zaprojektowana tak, że imię i nazwisko autora mieści się w środku tytułowej litery „W”. Oprawa graficzna książek Sendeckiego nie jest przypadkowa i powstaje we współpracy z poetą. „W” może być oczywiście pierwszą literą nazwy miasta, które zostało wspomniane w dedykacji, przede wszystkim jednak skupia uwagę na byciu w centrum, zaprasza do przyjrzenia się

temu, co w środku, we wnętrzu (istocie) słowa (rzeczy). Sugeruje pobyt gdzieś lub w czymś, trwanie i krążenie po rzeczywistości (wspomnieniowej) po omacku.

W otwiera wiersz, w którym za pomocą kilku słów unaoczni się „istotowość” dobrej i złej książki; a raczej książki Dobra i Zła – bo przecież wielkie litery nie pojawiają się tu bez powodu, podobnie jak nieprzypadkowo zanika interpunkcja. Sendeki – często przy pomocy przetrutni – uświadamia, jak nawykowo czytamy i jak niewiele trzeba, by doszło do nieporozumienia: „Dobra książka/ może polegać na tym/ że nie wiadomo/ o co w niej/ chodzi Zła książka/ może polegać/ na tym że nie/ wiadomo/ o co w niej/ chodzi”. Padające w wierszu po tych wersach, niedomknięte „Popatrzcie” zaprasza do wnikliwej obserwacji dalszych fragmentów. Podobnie autor rozważa zagadnienie w wierszu 16: „Zaletą książki/ z wierszami/ może być/ jej objętość// Zaletą książki/ z wierszami/ bywa jej skromna/ objętość// Albo na odwrót”. Paradoksem Sendeki dopowiada pierwszy wers w utworze 47:

Nic nie widać.

Popatrzcie.

– w którym pobrzmiewa echo mickiewiczowskie, a kropka na końcu ostatniego wersu stanowczo ucina rozważania.

W przypadku twórczości Sendeki często mniej znaczy więcej (jak zresztą sam w wierszu zamykającym książkę zauważa). W przedpremierowym omówieniu książki Zofia Król pisała, że poeta: „[...] tak wytresował słowa, że teraz nawet ujęte w tradycyjny szereg zdaniowy nie

chcą się poddać poziomemu, składniowemu rytmowi podmiotu i orzeczenia, ale odsyłają do sensów pionowych, przywoływanych przez każde słowo – każdą sylabę? – z osobna”. Sendeki nadaje dużą rangę powtórzeniu. Z takich zestawień w pionie wynika rozłam (nie tylko wersów, ale często i całego wiersza) na dwie osobne kolumny (jak w przypadku utworu 3). W dwuwiersie pod numerem 2 czytamy zaś:

Wyjść do miasta i nigdy nie wrócić.

Wejść do miasta i nigdy nie wrócić.

Tu uwagę przykuwa niewielka różnica brzmieniowa wyrazów „wyjść” i „wejść”, których znaczenie w tym samym kontekście jest przecież podobne, a jednak w tym, konkretnym przypadku wynika z nich zdecydowanie coś innego. Zacytowane słowa mogłyby paść w wierszu niemal każdego z poetów pokolenia Sendeki. Ich zanurzenie w mieście jest często podkreślane, w twórczości autora *Lamet* odnajdujemy nieodmiennie tropy prowadzące do bardziej i mniej znanych twórców. W książce *W* pojawiają się też – chyba po raz pierwszy w takim natężeniu – nawiązania do czasów, w których powstawał „bruLion” (to też zresztą tendencja zauważalna u przedstawicieli pokolenia, coraz chętniej mówią o stworzonym przez ich generację czasopiśmie – ale już bez zaangażowania emocjonalnego, które towarzyszyło tematowi jeszcze do niedawna).

Czy jest w pisarstwie Sendeki coś z „fabryki anegdot” (to fraza z wiersza 3)? Liczne autobiograficzne sygnały odwołują się do konkretnych sytuacji,



ale jest w nich zawsze element niepewności związanej z zaburzeniem pamięci, tym bardziej że wiele spośród nich spowijają opary alkoholu. Nie można jednak napisać nic bardziej zamkniętego niż nekrolog, jak w utworze z numerem 5: „Napisałimy z Cezarem nekrolog/ Tomkowi.// Teraz ani pić, ani przyglądać się sobie.// Ani opowiadać”. Opowiadanie jest istotniejsze niż odpowiadanie; wiersz 7 zamyka pointa: „Nie pamiętam, co odpowiedział”. Niepamięć to ważny stan, z którego można wydobyć się właśnie poprzez rekonstrukcję pytania, które zadawane było wcześniej. To u Sendeckiego zabieg techniczny: „Technika wspomnienia/ technik wypominania” (27) który prowokować może do zadania samemu sobie pytania o powstanie wiersza (wierszy) w przyszłości:

Lubow Popowa, *Portret*, 1913-1915, State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, Thessaloniki



Reprodukcja dzięki uprzejmości MNK

„(Jeszcze o tym napiszę?)” (31). Często grę znaczeń rozpoczyna dodanie do tezy zaprzeczenia: „Symulacja wspomnień nie wybije/ znaczeń. Symulacja znaczeń nie wybije/ wspomnień” (33).

Powtarzalność niektórych zjawisk, naprzemienne występowanie wschodu i zachodu słońca łączy się z uczestnictwem w rytuałach życia („Czego nie piłem w Warszawie?” – utwór 10; „Czego nie napisałem w Warszawie?” – wiersz 18; „Nie byłem w tamtym barze od lat” – wiersz 15) i obrządkach towarzyszących śmierci („Przypomniałem to sobie przed pogrzebem Tomka” – utwór 9). Nastąpiły jednak inne czasy, wcześniej przypadkowo można było spotkać na ulicy kogoś, kto będzie nalegał, „żebyśmy, jako poeci,/ uratowali świat” (wiersz 12). Wówczas reakcja mogła być tylko jedna: „Wzięliśmy to za żart/ i obróciliśmy w żart”. Z perspektywy czasu ten żart nie jest już wcale tak oczywisty; szczególnie, gdy w sąsiednim tekście napotykamy refleksję, do której nawiązywał Sendeckie w cytowanym wcześniej fragmencie wywiadu: „cywilizacja śmierci/ dopiero zmieniała się/ w cywilizację śmieci” (utwór 13). Zresztą ciemność przenika najnowszą książkę Sendeckiego wyjątkowo wyraziście. W wierszu 22 ostatni wers brzmi: „Noc liczy sobie nas na palcach”, co nie tylko czyni nas poddanymi mrokowi, ale też całkowicie wobec niego bezradnymi. Można próbować zawładnąć tym stanem, poprzez mówienie (pisanie):

Powiedzmy, że banał  
wystąpi tu w funkcji  
pozornego odróżnienia.

Powiedzmy, że tytuł  
ma walor,  
który bada się absencją.

Powiedzmy, że temat  
lokuje się obok.

Powiedzmy, że log  
nie ma stron.

Powiedzmy, że  
ścieżka jest ciemna.

Wiersz 25, znajdujący się w połowie książki, jest tym, który w sposób najdosłowniejczy tłumaczy strategię pisarską Sendeckiego. Nie bez przyczyny znalazł się on również na stronie Biura Literackiego, w sekcji „autorski komentarz do książki *W*” – został tam zacytowany w całości i opatrzony tytułem *Zamiast autokomentarza*. „Ścieżka jest ciemna”, ale – w zestawieniu ze słowem „powiedzmy” – ciemność nie jest już taka oczywista. Ludzie i miejsca, które zostają ocalone od rozpierzchnięcia się w otchłani pamięci, uzyskują status namacalnych, realnych, niektórym (choć nielicznym) postaciom autor przyznaje prawo głosu i używa cytatu. Miara słów i zdarzeń też się ujawnia: „To jest ważne, a tamto nieważne./ To nieważne, bo zdarzyło się mnie” (wiersz 44).

Żartobliwie ujętą istotę życia, przemijania, a także twórczości, która w sposób zwięzły i celny oddaje specyfikę książki *W*, odnajdziemy za autoironicznym komentarzem autora: „Teraz tylko tę mądrość oprawić” w wierszu 39: „Wszystko inaczej,/ chociaż trochę tak samo”.

**Wiktoria Klera**

# Moja historia, którą piszę jedynie dla ciebie

**Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki**

**Nie dam ci siebie  
w żadnej postaci**

Wydawnictwo Lokator,  
Kraków 2016

Fotografia Kuba Ociepa



Na początku tekstu o najnowszym tomie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wracam do „credo poety” – jak nazwał utwór \*\*\* [daj mi słowa abym kres...] Jakub Skurtys (tekst wydany w tomie zbiorowym *Pokarmy*, Poznań 2012). W tym właśnie wierszu – bardzo precyzyjnie przemyślanym, „dopracowanym do ostatniego słowa”, zajmującym także szczególne miejsce w tomie, w którym został opublikowany – Tkaczyszyn namyśla się nad samą zasadą powtórzeń, repetycji, wersji. Zdaniem krytyka: „To w samym języku istnieje bowiem u Dyckiego dziwna relacja między śmiercią (a więc kresem) a nieśmiertelnością, rozumianą jako wieczny powrót (np. wieczny powrót imion, a tym samym powracanie umarłych)”. Przypomnijmy pierwszy wiersz zbioru *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*:

daj mi słowa abym kres  
nazwał umiejętnie kresem  
i w nim tańczył (żeby  
z radością zatoczył koła

które będą kołami nicości  
i moimi kresami) i abym pojął  
abym szalony nie wybiegł  
z domu bo i dokąd zawiedzie mnie

natchnienie jak nie do Pana Boga

Skurtys – zwracając uwagę na centralne dla tego wiersza „koła nicości” – przekonuje, że w całym wierszu mamy do czynienia z wyraźnie zaznaczonymi dwoma porządkami: mocnych figur (prośby – o słowa, o nazywające słowa, Boga) oraz podmiotu, który „naznaczony jest słabą ontologią i zbliża się do idei wiecznego po-

wrotu”. Ta uwaga pozwala krytykowi już bezpośrednio przywołać koncepcję koncepcji Nietzscheańskiego wiecznego powrotu – takiej jej wykładni, która wydaje się najbliższa poetyckiego projektu autora *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*. Wieczny powrót byłby tu powiązany z etycznym wyzwaniem – zagospodarowania życia w świecie bez oparcia i podstawy – po śmierci boga. Byłby więc powrotem w działaniu, „obarczonym ciężarem nieskończonego powtórzenia”. W tym sensie powtarzanie okazuje się jedyną zasadą tej poezji. Sensy podstawowych tematów Dyckiego (w powyższym wierszu także się zjawiających – dom, śmierć, choroba, sama poezja) nie mogą więc dążyć do domknięcia, zostają skazane na odroczenie w kolejnych powrotach, w kolejnych wersjach – w serii wierszy. I dlatego tak ważne są w tej poezji wiersze (to zdanie w przypadku opisu dorobku większości poetów, poetek zabrzmieć musiałyby albo jak pusta tautologia: „poeta pisze wiersze, które są dla niego ważnymi wierszami”, albo jak puste orzeczenie: „poeta pisze wiersze, do tego przecież służy”). Dycki oczywistość sytuacji pisania wiersza zamienia na nieoczywisty, nieuchwytny egzystencjalnie gest bycia w wiecznym powtarzaniu pisania wiersza. (Jakże nieczęsto krytyka towarzysząca kolejnym zbiorom Tkaczyszyna zwracała uwagę na – konsekwentnie oznaczane paratekstowymi dopiskami, datowane – utwory sprzed lat, włączane przez poetę do nowych tomów, w ich ramach powracające).

Sumując dotychczasowe dociekania, można by stwierdzić, że sama robota poetycka, czy by powiedzieć wreszcie za wierszem *Piosenka wierszoroba* z tomu

*Nie dam ci siebie w żadnej postaci* – bycie „wierszorem” jest dla Dyckiego kwestią najważniejszej mobilizacji, aktywności.

**Wędrowiec w tanecznym kroku  
albo kobieta, która studiuje**

By jeszcze przez kilka akapitów odroczyć rozmowę o najnowszym tomie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, chciałbym zwrócić uwagę na szczególnie status czytelnika tej poezji. Oczywiście, nie jest tak, że krytyka szybko nie zdała sobie z tego sprawy. Wspomniany już Jakub Skurtys przekonywał, że doprawdy trudno się oprzeć wrażeniu, że odpowiedzią na obracające się w kolejnych wierszach Dyckiego znaczenia musi być czytelnicy „taniec pomiędzy nimi”. O podobnej bezproduktywności tradycyjnej egzegezy – zmierzającej do uspołnienia, rządzonej zasadą niesprzeczności – mówił monografista tej poezji, autor książki *Dubitatio* (Szczecin, Bezzrecze 2012), Krzysztof Hoffmann, który deklarował „wędrowkę po słowach, obranych arbitralnie”. Charakterystykę tej wyłaniającej się – w duchu wyraźnie nietzscheańskim – postaci wędrowca w tanecznym kroku (jako czytelnika wierszy Dyckiego) dopowiedzieć by można od strony innego z wierszy opublikowanych w tomie *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*:

XIX.

przyglądam się młodej lecz  
nieładnej  
kobiecie która studiuje nekrologi  
może się jednak podobać kiedy  
studiuje  
nekrologi i sięga po ciasteczka

może się jednak podobać gdy sięga  
po ciasteczka i pochyła się  
nad wczorajszą gazetą z 7 kwietnia  
którą mam już za sobą

ale nade wszystko jest w niej coś  
z nieuchwytnego piękna kiedy  
dostrzega  
nazwiska owych Kępskich  
Widawskich  
i Traczewskich które jej nic nie  
mówią

Z pozoru ten wiersz jest zapisem prostej sytuacji. Łatwo też w nim dostrzec szerokie tło, na którym podejmuje działanie (czy to imażystowskie patrzenie na „nagle piękną twarz”, które doprowadza poetę wczesnego modernizmu do dwóch wersów: „Pojawienie się tych twarzy w tłumie;/ Płatki na mokrej czarnej gałęzi”; czy to „przyglądanie się tej twarzy w osłupieniu”, które kończyć się zapewne musi „jedynym wyznaniem, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja j e s t e m – ona j e s t”). W przypadku wiersza Tkaczyszyna nie o poetycką – zamkniętą i wypracowaną – deklarację by chodziło. Moją uwagę zwraca w nim czas terażniejszy („przyglądam się”), który nie tyle ma być sygnałem owocnego zatrzymania chwili (wiersz nie działa tu jak fotografia), nie tyle wglądem w istotę rzeczy, ile ma pozwolić na zaznaczenie aspektu niedokonania (powtórzone czasownik „studiuje”, „sięga”) oraz na wprowadzenie samej możliwości w sytuację, którą wydawać by się mogła doskonale domknięta. W tym sensie przeszłość („mam już za sobą”) pozwala się dostrzec i wprowadzić w pracę wiersza; „nieładna/ kobieta” „może się jednak podobać”

a nawet – w upartym studiowaniu – uchylć rąbek „nieuchwytnego piękna”.

Trudno mi nie pamiętać historii zapisanej w tym wierszu, gdy czytam utwór XXXIX z najnowszego tomu Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w którym ekstatycznie powitalna fraza „(witaj mój/ wierszu)” uprzedzona zostaje apostrofą: „nie pozwolę ci odejść/ choć zupełnie inaczej// pojmujesz nieuchwytność/ i zupełnie inaczej układasz się/ z rzeczywistością”.

### **Z antykwariatu przyniosłem**

Jedną z najbardziej wyraźnie przeprowadzonych prób układania się z rzeczywistością w najnowszym tomiku Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest para utworów otwierana dwuwersem: „gdzie jest twoja ojczyzna poeto/ a gdzie jest twoje wygnanie”. Pierwszy z nich (V) oznaczony został dopiskiem „(Olsztyn, 9 I 1989)”, drugi natomiast – zatytułowany znacząco XXIX. *Spalenie Wólki Krowickiej przez UPA w kwietniu 1944 roku* – ma zapisek „(11 VII 2015)”. Pierwszy z nich zamyka historię w języku metafory; drugi fakt historyczny przepisuje na pytanie o taki wiersz, który zdolny byłby zbudować historię alternatywną: „w poezji wszystko można osiągnąć// i to od ręki matka uniknie/ akcji »Wisła« ja zaś akcji »Hiacynt«”.

Ciekawe w tej pracy – zawieszanej między 1989 a 2015 rokiem – wydaje się samo osadzanie poetyckiej opowieści w polszczyźnie. Dla poety, dla którego literacka polszczyzna była wyzwaniem (postawionym przed nim w momencie, gdy wkraczał w mury szkoły licealnej; czy też gdy matka oświadczyła mu „Jestem kochanką Norwida” – „miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat”, dopowia-

dał Dycki w jedynym wywiadzie, którego udzielił, *Pójdźcie za Norwidem*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1), samo badanie różnych jej rejestrów wyznaczać może horyzont działania wiersza. W tym sensie wiersz nie staje się ani przestrzenią orzekania o rzeczywistości, ani narzędziem jej poznania („w poezji nie musi się wiedzieć”, XI). Poeta robi wiersze „z każdego ździebka” (przywołuję frazę z utworu XLV tomu *Imię i znamię*), z „obrzyneków obcinków i wiórów” (*Obrona konieczna* ze zbioru *Kochanka Norwida*), z nekrologów, z dziennikowych strzępów, które nie złożą się na powieść autobiograficzną (por. utwór XXIV i XXV z tomu *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*). W wierszu da się jednak je „wyszczególnić”, „wtrącić”, „przemycić”, „zakreślić” (o czym mówią kolejne wiersze tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci: IX. Piosenka wierszoro- roba*, XI, XXII, XXX).

Wiersz Dyckiego ma – w swoim wystawieniu na „ciężar nieskończonego powtórzenia” – jedno tylko ważne ograniczenie. Musi to być „moja historia” – jak powie poeta w utworze *Zobowiązania*. Sprostać można własnej historii, jej należy się mozolne studiowanie. Stąd – bardzo wyraźnie obecne w tych wierszach – dziennikowe strzępki konkretnej biografii: osadzonej w rozpoznawalnej przestrzeni (od Lubaczowszczyzny z rodzinną Wólką Krowicką, Lisimi Jamami, Bałajami i dalej; po Warszawę z Krakowskim Przedmieściem przebieganym „na skuśkę”), postawionej zarówno wobec wielkiej historii (akcja „Wisła”, która dotyka rodzinę; akcja „Hiacynt”, która naznacza biografię homoseksualisty z rzeczywistości schyłku PRL-u), jak i prywatnej historii rodzinnej (choro-

ba matki, szaleństwo jednego z krewnych, który okrzyknął się Wernyhorą).

Wszystkie te „ździebka” chwytła wiersz, wikłała je w polszczyznę, w różne jej rejestry, w różne poetyckie obróbki. Na przykład w utworze *Piosenka o chorobie dwubiegunowej* został zacytowany w nawiasowym wtrąceniu fragment utworu Krzysztofa Gąsiorowskiego – „(Nikt, nikt// nie chce nas w jednym/ kawałku)”. Omawiał go Dycki w cyklu *Poniewczasie* (na stronie internetowej Wydawnictwa Forma), będącym próbą „mierzenia się z niewątpliwym lub wątpliwym pięknem” książek zapo-

mnianych. W krótkim tekście datowanym na lipiec 2015 roku Tkaczyszyn wynotował z kupionej w antykwariacie książki Gąsiorowskiego *Wyprawa ratunkowa* dwa „absorbujące” wersy: „Nikt, nikt nie chce nas/ w jednym kawałku”. W swoim wierszu zrobił dla nich coś więcej, ciut więcej niż tylko przytoczenie; dzięki zmianie toku przeczutniowego – jak mi się zdaje – podkreślił potencjał tej frazy „przemilczanego” poety. A przynajmniej zostawił ślad, że ktoś do *Wyprawy ratunkowej* powrócił, ktoś ją ponownie wertował.

**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

KAZIMIERZ PODSADECKI, *Wielki Charlie*, 1933, dar Marii Podsadeckiej, 1975, Muzeum Narodowe w Krakowie  
Reprodukcje dzięki uprzejmości MNK

*Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017, Kamienica Szolajskich im. Feliksa Jasińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie

