

Poza prawem. O Makijażu Jerzego Jarniewicza

Poza tekstem

Mało kto zaczyna lekturę tomiku wierszy od okładki. Spośród wielu krytyków, którzy pisali o *Makijażu*, ostatniej książce poetyckiej Jerzego Jarniewicza, prawie nikt nie zwrócił uwagi na jej oprawę¹. Tymczasem okładka ta powinna przykuć wzrok czytelników, zwłaszcza zaś tych nawykłych do wydawanych przez kilka lat w czarno-białej kolorystyce publikacji poetyckich Biura Literackiego. Brak jednoznacznie podkreślonego udziału autora w tworzeniu tej okładki nie jest usprawiedliwieniem – intensywnie żółty, niebieski i różowy makijaż nałożony na fotografię okładkowej kobiety wywołuje wrażenia pojawiające się dalej w wierszach, „ból oka nie do zgaszenia i pożar na spojówkach” (*Białe czarne*) oraz pragnienie, żeby „przestały się parzyć/ rozwiązłe obrazy” (*W samo południe*). Te krzykliwe potączone barwy nie są jednak (jedynie) cechą reklam, wizualnym odpowiednikiem tego, co dzieje się w przywoływanym nieraz w tomiku języku billboardów, gazet i telewizji. Właśnie te kolory w podobnym układzie (turkusowe powieki, wiśniowe usta, złote lub niebieskie tło) znamy z sitodruków i serigrafii Andy’ego Warhola przedstawiających Marilyn Monroe². Okładka z góry umieszcza zatem ten projekt poetycki w kontekście popartu, a więc i bierze w nawias wszelkie jego nawiązania do współczesnej codzienności, jej obrazów i języków, i umożliwia czytanie ich nie (tylko) w odniesieniu do rzeczywistości pozapoetyckiej, lecz także w kontekście prac i wypowiedzi bliskich popartowi.

Co więcej, okładka ta przenosi nasze zainteresowanie z tekstu na książkę, niejako potwierdzając słuszność wielu, zwłaszcza anglosaskich, badaczy literatury, którzy deklarują zajmowanie się „tekstem materialnym”, wypowiedzią zawsze wcieloną w jakąś postać fizyczną, a nie wyabstrahowanym tekstem wyznaczonym w naszej kulturze przez określone konwencje i posiadającym określoną strukturę³. Nowe podejście w równym stopniu bierze pod uwagę niezależne od autora samego „tekstu właściwego” elementy

¹ Wspominał o niej jedynie: P. Owczarek [w:] idem, *Powiedział za dużo? Zdradził? Się zdradził? – studium „Makijażu” Jerzego Jarniewicza*, „Arterie” 2010, nr 1(7). Poza tym zob. P. Śliwiński, *Rozmazane znaki życia*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 50; A. Wolny-Hamkało, *Wiersze Jarniewicza jak lusterka*, „Gazeta Wyborcza”, 1 grudnia 2009; P. Kaczmarek, *Opuszczone przestrzenie, nieobecne chwile*, „Odra” 2010, nr 5; M. Larek, *Lęk przed sztucznością*, „Czas Kultury” 2010, nr 3; M. Malczewski, *O przechodzeniu na drugą stronę*, czyli o językowych korytarzach wg Jerzego Jarniewicza, „Tygiel Kultury” 2010, nr 1–3.

O wizualnej stronie książki, traktowanej jako całościowy projekt, mówił za to Kacper Bartzak podczas audycji w Radiu Łódź 3 grudnia 2009 roku. Bartzak zwrócił uwagę zwłaszcza na to, jak zdjęcia korespondują z samymi wierszami, z ich erotyzmem i nakładaniem na siebie różnych pól, oraz jak wzmacniają ich wymowę.

² Zob. na przykład A. Warhol, *A Factory*, Ostfildern 1998, s. 120–124.

³ Zob. na przykład J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991; idem, *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton 1993.

książki, także nietekstowe, jednocześnie jednak otwiera oczy na wiele praw i reguł, które wyznaczają granice tego, co zwykle uchodzi za tekst i wpływa na jego znaczenia.

Idąc tym tropem, można zauważyć, że projekt typograficzny tomiku Jarniewicza pozostaje Biurowy, nawet na okładce użyto tej samej czcionki, co na oprawie wcześniejszego tomu wierszy zebranych autora⁴. Po szokującym wizualnie wstępie do *Makijażu* otwarcie książki przywraca typowy stan rzeczy, wiersze wyglądają tak jak te dawniej publikowane w Biurze – także przez innych poetów. Tymczasem ich fraza jest zupełnie inna: elegancka, szeryfowa czcionka nie przystaje do niektórych wierszy, w których ciało tekstu ma bardzo określony przez okoliczności kształt. Same utwory kierują bowiem naszą uwagę na to, że teksty powstają nie tylko w określonych kontekstach, lecz także w materialności, która w dużym stopniu je determinuje. Dlatego też „wschody i zachody” są „bez znaków / diakrytycznych (...) / jak na podświetlonym ekranie komórki” (*Bieżnia*), „Rzepa” ma „regulaminowy czarny lead” (*Skąd dzwoniysz?*), „pod talerzem (...) / trafiam na kartkę z odręcznym pismem” (*Gryps*), „Transparent / z rozgrzanym do czerwieni słowem / bandażuje fasadę kamienicy”, „a w szybach bistra odbija się / Commercial Union, sprytnie, bo a tergo” (*W samo południe*). Czcionka, którą zapisane są w tomiku te leady i SMS-y, nadaje pewien dystans, przenosi je w zwykle niewidzialne ciało tekstu literackiego – co niekoniecznie jest spójne z założeniami popartu. Z drugiej jednak strony, wiersze te, tak zapisane i zestawione z kilkoma fotografiami pojawiającymi się w książce, uczą pewnej nieufności wobec wielu okołotekstowych zabiegów – czujności, gdy na zakładce dołączanej do tomiku pojawia się reprodukcja wiersza pisanego odręcznie, podejrzliwości dla wyboru tekstów, które autor wymienia w *Nocie* jako przywoływane w wierszach.

Materialność języka jest jednak najbardziej dotkliwa, niezwykła, gdy łączy się z ciałem – a tego już ciało wiersza drukowanego, choćby chciało, oddać nie może. Wypowiedaniu słów towarzyszy tu pot (*Pantograf*), ślina (*Zstąpienie*), a same wiadomości mają zarówno krótki termin ważności, jak i czas życia. W więzieniu słowa się potyka, „zdania / wypełnią (...) żółdek konspiracyjną treścią” (*Gryps*). Taki język niczego nie uwiecznia, ginie wraz z ciałem – lub wręcz tylko z nim istnieje, jeśli słowa spisuje się „sobie nawzajem, / na stopach nieobutych i ruchliwych nadgarstkach” (*Zapis*). W cytowanym wierszu pojawia się zresztą parafraza jednego ze zdań otwierających *Lolite* Nabokova, wierszowe „język się niecierpliwi, stuka po podniebieniu i uderza / w zęby” nawiązuje do angielskiego: „Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth”⁵. Poetycka aluzja do tego fragmentu *Lolity* przypomina, że język to też fragment ciała, mowa odbywa się w ciele, a cytat przestaje być po prostu cytatem: każdy, kto chce wypowiedzieć „Lo-lee-ta”, musi wykonać ruch językiem po podniebieniu i uderzyć w zęby. W wierszu jednak nie ma cytatu, nie ma *Lolity* (tekstu), pozostał sam ruch ciała, które być może właśnie wypowiada to imię.

⁴ J. Jarniewicz, *Skądinąd*, Wrocław 2007.

⁵ V. Nabokov, *Lolita*, London 1997.

Poza sztuką

Przywołany wcześniej kontekst popartu może pokierować lekturę w dwie pozornie sprzeczne strony: zachęcić do pytania o relację tej poezji ze sztukami plastycznymi oraz do podważenia w ogóle podziałów na sztukę i życie, sztukę i niesztukę.

W *Makijażu* niewątpliwie pojawiają się odniesienia do sztuki i kultury współczesnej. Cztery krótkie wiersze poświęcone są *Pasji* Doroty Nieznańskiej, *Biały kwadrat na białym* przypomina o Malewiczu, pojawiają się oleje Sasnala i plakat z Anną Przybylską, a tytuł *W samo południe* przywołuje zarówno western, jak i polski plakat z czerwca 1989 roku, skądinąd eksponowany w londyńskim Victoria and Albert Museum. Już tutaj jednak widać, że nie da się wyznaczyć granic temu, co miałoby być sztuką – a kolejne wiersze niosą ze sobą następne westerny, seriale, komedie, „gotyckie galerie Tesco i Carrefouru”, harlequiny, flakonik perfum Calvina Kleina, „laleczkę” rodem może z kryminałów Chandlera, biel jedwabną i antyczną ze sklepu z sukniami, sztukę kulinarną i makijażu.

Tak więc gdy w wierszu *Bajpasy Pinocheta* czytamy, że: „Na billboardzie sprzedają się / wiosenne koncentraty. Pomidor”, to przede wszystkim powinniśmy się roześmiać. „Pomidor” po kropce, na samym końcu wersu, umożliwia przypisanie tego słowa innemu głosowi, ripostie pochodzącej jakby z dziecięcej zabawy, w której jedna strona zadaje zabawne pytania, a druga ma odpowiadać: „pomidor” – i nie wybuchnąć śmiechem. Popartowskie powielanie haseł z nastawionego już ewidentnie na sprzedaż, a nie sztukę, billboardu staje się częścią gry. Jednocześnie jednak wiersz umożliwia potraktowanie „pomidora” jako dookreślenia koncentratów – ale wtedy wiersz o ulicznym plakacie z koncentratem pomidorowym okazuje się raczej utworem o grafikach z puszkami z zagęszczoną zupą pomidorową Campbell – jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków popartu i Warhola – zresztą tak samo, a nawet bardziej niż te koncentraty, wystawionym na sprzedaż.

Najczęściej jednak przewijającym się wątkiem popartowskim jest oczywiście tytułowy makijaż – który nieraz pojawiał się w rysunkach Warhola, takich jak *Joan Crawford*. Na portrecie aktorka ma wyraziście wytuszowane rzęsy, a pod rysunkiem umieszczono odręczny tekst jak z reklamy: „To Maybelline – The eye make-up I would never be without”⁶. Makijaż jest więc równie dobrze odniesieniem do sztuki malowania twarzy, jak do jej obecności w poparciu i popkulturze. Status makijażu pozostaje jednak nieoczywisty, w wierszach czytamy, że pomalowana twarz zmienia się „w obraz”. Zatarcie czy wręcz zniknięcie granic między sztuką a niesztuką sprawia, że gatunek ekfrazy, definiowanej zwykle jako literacka reprezentacja sztuk wizualnych⁷ (zwłaszcza figuratywnych), zostaje rozsadzony od środka – niemożliwe jest bowiem wyznaczenie zbioru owych sztuk wizualnych. Bo czy opis makijażu jest ekfrazą? To pytanie powraca w czasie lektury, kiedy mamy do czynienia z opisami nie tyle kobiet, ile ich makijażu lub jego powstawania – co zresztą jest zgodne z typowymi schematami ekfrazy. Pytanie jednak, czy makijaż da się opisać bez twarzy – i czy jest to wtedy sztuka przedstawiająca?

⁶ A. Warhol, *A Factory*, op. cit., s. 221.

⁷ J. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London 1993, s. 1.

Do ekfrazy zalicza się zwykle opis fotografii, a szczególnym jego przypadkiem jest *Zapis*. W wierszu, w którym dopiero: „Wstąpimy do zdjęć czarnych i białych”, zdjęcia jeszcze nie ma, choć zakochany zachęca ukochaną, by spisali sobie nawzajem słowa na ciałach – podczas gdy samowyzwalacz utrwali ich wizerunki. Sytuacja spotkania miłosnego, które ma zostać zapisane na zdjęciu, w wierszu i na samym ciele, przypomina wiersz *Inwersja (fotografia anamorficzna)* Joanny Mueller – próbę opisu poruszonego zdjęcia kochanków, w którym też zresztą pojawia się na początku tekstu słowo „samowyzwalacz” (zniekształcone do „samozniewalacz”)⁸. Choć problematyka reprezentacji wizualności w języku i przedstawienia w ogóle jest podobna, w *Zapisie* inna okazuje się kolej rzeczy. Zanim kochanek skończy mówić, w środku jego wypowiedzi pojawia się onomatopieczne wyrażenie „Trzask flesza”, nienależące przecież do mówiącego, trzaskiem wkraczające zarówno do jego świata, jak i do naszej lektury wiersza. Flesz oznacza, że zdjęcie powstaje właśnie teraz, każdorazowo podczas czytania – i każdorazowo zmienia wcześniejsze opisy ukochanej w opis jej ciała na fotografii, w ekfrazę. Flesz pojawiający się w trakcie mówienia, zaraz po obietnicy – czy raczej prośbie – „Poprowadzę ci rękę, / przy fleszu”, może sugerować, że żadna ręka nie została jeszcze poprowadzona, że poza wypowiedzią kochanka i zdjęciem nic się nie wydarzyło. Dlatego powtarza on prośbę: „Nie czytaj już więcej. / Pisz” – i na tym bardzo krótkim słowie urywa ostatni wers i cały wiersz – jakby zostawiając miejsce do wpisania dalszych słów. Każdy, kto czyta, kto słyszy flesz, jest proszony o skończenie lektury, a potem o dalsze pisanie, w ciele, wiersza – i nagle okazuje się, że utwór uwodzi przede wszystkim samych czytelników.

Performatywny charakter tej poezji, która uruchamia się dopiero w konkretnym wcieleniu, jest jednym ze sposobów na poddanie jej biegowi czasu. Jarniewicz nie raz wspomina o chęci uśmiertelnienia, a tym samym i ożywienia poezji, na wzór tego, co w sztukach plastycznych robili Joseph Beuys i Kurt Schwitters⁹. Kolażowe pomieszanie dyskursów pełnych nietrwających, niezakorzenionych, obcych czy archaicznych słów jest jednym z takich sposobów, nieraz już zresztą opisywanych. Próby powiązania wiersza z ciałem czytelnika (a nie tylko z abstrakcyjną, intelektualną lekturą) wydają się kolejnym krokiem w tę stronę, podobnie jak ucieleśnianie samego tekstu. Zachętą do traktowania wierszy jako tworów fizycznych, poza wprost pojawiającymi się w tekstach wyrażeniami typu „ciało wiersza”, jest konieczność wzrokowej obserwacji utworów dla ich pełnego odbioru. Najbardziej uwidacznia się to w jednym z *Czterech krótkich wierszy dla Doroty Nieznalskiej*:

2. Zob. wyż.

Cztery słowa
na krzyż.

⁸ J. Mueller, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003, s. 34–35.

⁹ *Te chwile, w których ciało rozsada język* (z Jerzym Jarniewiczem rozmawia Michał Larek) [w:] *Ślady i więzy. Krytyczna topografia Jarniewicza*, pod red. Z. Jaskuły, Łódź 2008, s. 43.

Nieprzypadkowo „wyż.” i „krzyż” stanowią przede wszystkim rym dla oka, ich brzmienia także się rymują, nikt jednak w głośnej lekturze nie zostawi skrótu „wyż.” nierozwiniętego. Co więcej, pozostała (właściwa) część wiersza jest dokładnie tym, o czym mówi: czterema słowami zapisanymi na krzyż. Materialny kształt utworu staje się tutaj chwytem artystycznym, mamy więc do czynienia z wierszem konkretnym, choć oczywiście sensy tego tekstu nie zamykają się w zabawie słowami. Wiersz w pełni istnieje tylko w towarzystwie wcześniejszego utworu, do którego tytułu się odnosi („zob. wyż.” zamienia się więc w *Pasję*) i tym samym przypomina o innych czterech słowach na krzyżu (INRI).

Wiersze z *Makijażu* istnieją zatem w określonym kontekście i zapisie. O ich uczasowieaniu świadczyć więc mogą także ich publikacje prasowe spoza i sprzed *Makijażu* – choćby w „Gazecie Wyborczej”, „Czasie Kultury” czy „Tygodniku Powszechnym”¹⁰. W każdym wypadku zmienia się ich typografia i otoczenie, nieraz nie są jeszcze wiązane z nowym zbiorem wierszy, za to wzmacniany jest związek z autorem (przywoływanym na zdjęciu, w notce). Co jednak najważniejsze, w ciągu około roku, który dzieli publikacje prasowe od *Makijażu*, wiersze zmieniają niektóre słowa, frazy, podziały na wersy. „Nieme” zmienia się w „głuche”, „czułość” w „uczucia”. Czy to te same wiersze żyją własnym życiem? Czy to zupełnie inne teksty, uśmiercone, unieważnione przez nowe wersje z tomiku?

Poza prawem

Już powyższe obserwacje wskazują na wymykanie się *Makijażu* prawom języka i tekstu, prawu autorskiemu czy prawom gatunków poetyckich. Bo jakim przepisem zdefiniować to napięcie, które zachodzi pomiędzy czyjąś okładką i czyimiś wierszami, te znaczenia, które rodzą się pomiędzy nimi – albo też w pustym świetle wersu, porzuconego po jednym słowie? Prawa języka tracą na znaczeniu, gdy więcej mówi pot, mosiądz tablic, dotyk. Ale i w samym świecie przedstawionym w wierszach wiele dzieje się poza prawem.

Kochankowie z *Makijażu* – w scenarii czy to rewolucyjnej, czy więziennej, czy biblijnej – zawsze są poza państwem i prawem. Motywy strzelaniny, więzienia, kryminału, kamuflażu, westernu (w którym wszak walczy się w imię prawa) nakładają się na kwestię ciężkiego prawa, na wątki zdrady, oszustwa, cudzołóstwa. Choć oni są „podstawową komórką / podziemnego państwa” (*Gryps*), wokół przewijają się elementy kontroli, nadzoru, ograniczania wolności, bo oto: „sędzia ustawił języki” (*Bieżnia*), „Z sufitu kapie na parkiet, / jakby nas ostatecznie / zważono i podliczono” (*Mokry parkiet*), „Spiszą (...) słowa na straty” (*Biały kwadrat na białym*), dealer gra w scrabble „ze stróżem prawa w kieszeni” (*Tu jesteś*). Ona jest „wypatrzona przez kaprawe oko / ukrytej pod sufitem kopułkowej kamery” (*Z Ksiąg Królewskich*), a on ma alergię „na światło, / (...) jakby ktoś lampą po oczach prześwietlał nam wzrok” (*Białe czarne*).

Nie będzie niczym nowym utożsamienie tego opresywnego prawa z językiem, z symbolicznym – bo też miłość z tych wierszy wydarza się tylko w języku. Już lektura Zapisu sugerowała, że język miłości i jej uwodzielskość mogą odnosić się do mocy samego

¹⁰ Zob. „Czas Kultury” 2009, nr 1; „Gazeta Wyborcza” 4.10.2008 i 26–27.09.2009; „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 44.

wiersza i języka jako takiego. W *Grypsie* bohater prosi: „Nasyć mnie słowami”, w *Centralwings* zdania i frazy napędzają kolejne – aż okazuje się, że: „Żadnego lotu nie było. Pożar / ich wiersz”. Tak jak miłość bywa określana jako stan wyjątkowy, który zawieszają normalne funkcjonowanie, tak poezja jest stanem wyjątkowym języka, zawieszeniem praw językowych, które jednocześnie staje się ich fundującym gestem¹¹. Bohater *Makijażu* musi zatem kochać żonę bliźniego swojego, żeby znaleźć się poza prawem, żeby stać się figurą poety – jak stał się nią król Dawid.

Na czym jednak polega stan wyjątkowy języka w poezji? Jak czytamy w pierwszym wierszu *Z Ksiąg Królewskich*, „Nie chcę dziś / ani wołu, ani osła, ani żadnej rzeczy, / która jego jest. Tylko weźmy się wzajem. / Ciało wiersza nie grzeszy. Jesteśmy bez winy: / które z nas pierwsze rzuci kamieniem? / Potłucze tablice?”. Trzeci wiersz z tego cyklu dopowiada zaś o niezapisaniu chwili spotkania, która pozostanie dzięki temu niczym obietnica miasta „z inną kamienną tablicą, / na którą sami naniesiemy prawa / ręcznym, rozkołysanym do woli piśmem”. Poetyccy kochankowie zdają się nie podlegać Prawu, mogą rozbić tablice i nanieść nowe, swoje prawa, mogą rzucić kamieniem – a miał to zrobić tylko ten, kto „jest bez grzechu” (J 8, 7)¹². Poeta, kochanek, rewolucjonista (utożsamieni w wierszach) sami nadają sobie prawo zawieszania prawa. Jednocześnie jednak cytowane słowa padają w pieśń mężczyzny wzorowanego (między innymi) na królu Dawidzie, którego psalmy miały wyraźną funkcję etyczną, a po złamaniu Prawa – pokutną.

Praw języka nie da się jednak tak łatwo zawiesić, odkąd jesteśmy „w nowej gramatyce lęku” (*Tu jesteś*). Do nielicznych sposobów wymykania się prawu należy ujawnianie jego ograniczeń: samozwańcze wyłączenie wiersza z codziennego funkcjonowania języka, pozwolenie mu na niedziałanie, na ujawnianie pęknięć, pustych metafor, „pustych przebiegów zdań”. W wierszach, co znamienne, zamiast plenięcia się znaczeń obserwujemy raczej ich zamieranie, puste slogany i wypatroszone słowa raczej niż bogate przenośnie i wieloznaczne zestawienia. Bo jeśli język – tak jak człowiek – może umierać, czy też zamieniać się w pot, to niespodziewanie traci on swoją wszechwładzę – przestaje być naszym jedynym prawem i jedyną prawdą. Niezrozumiałość, niedoskonałość języka jest oczywiście jego permanentnym stanem – można ją wykryć również poza tym, co nazywa się poezją, tu chodzi raczej o określone podejście w odbiorze, o zagęszczanie pęknięć – a także o sprzeciw wobec języka „wyprostowanego”, oczyszczonego – który nawet gdyby nie był utudą, oszustwem, byłby samym tylko prawem.

Najważniejsza dyskusja z takim myśleniem o języku – i ze świętym Pawłem – pojawia się w wierszu *Na wiatr*. Współczesne „próby prostowania języka” poeta określa jako „pokraczne” i porównuje do kodu kreskowego – a deszcz kreślący podobne do kodu kreski „raz nad podziw czarne, raz nad wyraz białe” przynależy co najwyżej do mesjańskiego czasu, który nadejdzie, nie do żadnego teraz – „przyjdzie taki czas, przyjdzie czas / kiedy (...)” pobrzmiewa zapowiedzią powtórnego przyjścia Jezusa (Łk 17, 22).

¹¹ Porównanie miłości i stanu wyjątkowego za Slavojem Žižkiem, który komentuje Giorgia Agambena. S. Žižek, *Kukła i karzeł. Perwersyjny rzeń chrześcijaństwa*, tłum. M. Kropiwnicki, Bydgoszcz 2006, s. 151.

¹² Cytaty biblijne za Biblią Tysiąclecia.

Dialog z Pawłem (a raczej próba dialogu, skoro: „Zamiast do mnie, piszesz list do Koryntian”) odnosi się do stwierdzenia Pawła, że ten, kto mówi dzięki darowi języków, „nie ludziom mówi, lecz Bogu” i „buduje siebie samego”, podczas gdy ci, co prorokują, „budują Kościół” (1 Kor 14, 2-4). Paweł jest za prorokowaniem i klarownym językiem, a przeciw glosolalicznej i niezrozumiałej mowie – przedstawianej przez niego jako dar Ducha, lecz jednocześnie podważanej pytaniem: „(...) któż pojmie to, co mówicie? Na wiatr będziecie mówili” (1 Kor 14, 9). Podejmując rozmowę, poeta zauważa jednak, że „(...) nie do ludzi chcieliśmy dziś mówić. Do wiatru?”. Ale nawet jeśli jego słowa są tylko „rzucane na wiatr”, zgodnie z polskim frazeologizmem i sugestią Pawła, jako poeta nie może za Apostołem wybrać dyskursu deklaracji. Choć z jego perspektywy nie wiadomo, czy niezrozumiałość i mówienie sobie nie są rzeczywiście rzucane na wiatr, to tylko w tych zagęszczonych niejasnościach języka, w bełkocie i w milczeniu można uciekać od języka jako prawa i szukać ewentualnych śladów tego, co w ludzkich słowach nie może się zmieścić.

Pytanie o to, jak mówić w języku o pozaludzkiem, w innym miejscu zostaje tak jakby przeniesione z teologii negatywnej (mówić przez zaprzeczenia) na płaszczyznę „języka negatywnego” (nie mówić). Chwył ten częściowo znamy z Philipa Larkina, który za pomocą wersyfikacji sprawiał, że na przykład w wierszu *Wysokie okna* „nic” pisane jest dużą literą. Jak zauważył Jarniewicz, „dopełnienie czasownika »pokazywać« [w zdaniu „błękit, który ukazuje / Nic” – przyp. A.K.] za sprawą przerzutni i może obyczajowi edytorskiego zapisane zostaje dużą literą. Błękit ukazuje Nic”¹³. Dzięki temu zabiegowi „nic” z początku wersu przypadkiem może stawać się „Niczym”, pozytywną nicością. Podobnie w wierszu *Tu jesteś z Makijażu*, w utworze, który jest i nie jest psalmem, pojawiają się wersy: „Gdzie jesteś? Panie, / panowie, zaczynamy odliczać”. Podział na wersy próbuje przeczyć składni, wyodrębnić wołanie do Pana – a nie Pań – pisanych dużą literą tylko ze względu na początek zdania. Pan – jeśli jest – to właśnie poza prawem języka i poza słowami.

Poza Makijaż

Makijaż podejmuje zatem rozmaite próby przekraczania i zawieszania praw języka, poddawania ich ciętu, czasowi i przypadkowi, nie ufa językowi, zwłaszcza temu ugodzonymu, ale też uparcie wypróbować jego możliwości. Dlatego tak ważne jest spojrzenie na tomik z perspektywy okładki i popartu. Zanegowanie granic między sztuką a niesztuką to podważenie istnienia z góry wyznaczonych miejsc „wyższych”, „duchowych”, „pięknych”. Dyskursy medialne, giełdowe, reklamowe, biblijne funkcjonują tu na równych prawach, bo podlegają tym samym regułom i błędom języka – i to właśnie w ich pęknięciach można zobaczyć jedne z częstszych i tym boleśniejszych sygnałów zepsucia mowy, wypatroszenia jej z sensu. Tadeusz Sławek powiedział kiedyś, że „Pustelnie możemy dziś znaleźć wyłącznie w środku miasta”¹⁴. Wydaje się, że podobnie i językowych pustelni

¹³ J. Jarniewicz, *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 132.

¹⁴ Zgodnie z duchem *Makijażu* chyba choć jeden cytat z jego komentarza powinien pochodzić z prasy bardziej popularnej: *Ona pyta jego. Tadeusz Sławek i Aleksandra Klich o pustelni i ekstazie*, „Wysokie Obcasy Extra” 2010, nr 3, s. 64.

można szukać tylko w środku pomieszanych wielkomięjskich dyskursów, a zwłaszcza w częstej w *Makijażu* poetyce kryzysu finansowego, bliskiej wizjom Sądu i Apokalipsy.

Wcześniejsze tomiki Jarniewicza zapowiadały wiele tematów i chwytów z *Makijażu* – starzejące się słowa (z PRL-owskiego leksykonu w *Oranżadzie*), języki i nazwiska sztuki i popkultury (Madonna, Duchamp, emo, Lynch, cover girl, Kobro, Strzebiński, Cohen), poezję konkretną („nie ma ciszy / między słowami” w *Niepoznakach*), namysł nad wcieleniami języka („do kogo ty / mówisz / kiedy piszesz / wiersze” z *Niepoznak*, cytata z komiksu w *Oranżadzie*)¹⁵. Wydaje się jednak, że *Makijaż* jeszcze bardziej otwiera się na wielość głosów i obrazów, na współczesne życie języka i kultury. Po dłuższym czasie powracają też z dużą intensywnością wątki biblijne, tym razem w otoczeniu motywów powtarzających się w wielu niedawno wydanych publikacjach wiązanych z postsekularyzmem: motywów Prawa, Pawła, rewolucji, miłości, mesjanizmu. *Makijaż* nie jest jednak ich prostym przełożeniem na język poezji – choć stosuje też inną taktykę niż dawniejsze tomiki, a zwłaszcza niż *Rozmowa będzie możliwa*. Po tamtym rozpoznaniu gramatykacji i retorykacji „Boga” w języku i niemożności traktowania o tym, co pozajęzykowe, w *Makijażu* pojawiają się wiersze i frazy, w których dziś już nie ma, w których ma nie być *sacrum* – „pianie koguta”, „cicha noc”, „na obraz”, „przyjdzie czas”, „z głębokości”. Jeśli jednak wyczuwamy w tych słowach pewien brak, puste miejsce po dawnej symbolice, to sensy te pojawiają się chyba najtrafniej jako nieuchwytnie.

Już dawniej wiersze Jerzego Jarniewicza bywały nazywane poezją lingwistyczną, choć Jacek Gutorow podkreślał, że nie (tylko) o język chodzi w tych tekstach¹⁶. Poezja jest chyba jednak w pełni lingwistyczna tylko wtedy, gdy język nie jest celem samym w sobie, gdy nie jest postrzegany jako autonomiczny mechanizm, gdy ściśle (choć nieraz opacznie) wiąże się z ciałem, poznaniem i doświadczeniem – i właśnie dlatego trzeba i można się z nim kochać i walczyć.

Jerzy Jarniewicz, Makijaż, Biuro Literackie, Wrocław 2009

¹⁵ Wszystkie wymienione wiersze można znaleźć w *Skądinąd*.

¹⁶ J. Gutorow, *Ślady i więzy: topografia Jarniewicza* [w:] *Ślady i więzy*, op. cit., s. 133-134; L. Engelking, *Możliwa niemożliwa rozmowa. O poezji Jerzego Jarniewicza* [w:] *Ślady i więzy*, op. cit., s. 152.