

Malta. O Dolnej Wildzie Edwarda Pasewicza
 [E. Pasewicz, *Dolna Wilda*, Poznań 2006]

„O! złota rybko w kryształowej bani,
 Tłucz się o twarde brzegi niewidzialnych granic;
 Mały kryształ powietrza, w którym pluszczesz skrzela,
 Jest wszystkim, a świat cały nicości topielą”.

J. Słowacki, *Kordian*



Justyna Kościelna rysunek nr 1

I

O czym może mówić tytuł książki poznańskiego poety? Co znaczy „Dolna Wilda”? Gdzie odsyła nas ta inicjalna fraza, składająca się z dwóch skocznych wyrazów, symetrycznie przedzielonych płynną, wilgotną, pospieszną spółgłoską „l”? Jakie rejony wskazują tytuł? Stawiam dość wykwintne pytania, tymczasem pierwsze skojarzenia są nader banalne. *Dolna Wilda* – pozbawiona cudzystowu – to dzielnica Poznania, w którym mieszkam od ośmiu lat. Ów tytuł zatem w pierwszej chwili namawia mnie, abym otworzył drzwi i wyszedł „na miasto”. I w tej właśnie niepozornej chwili można już usłyszeć delikatny śpiew „Eufemii, Elipsy, Peryfrazy”, śpiew retorycznych boginek, który nie ucichnie już do końca, choć z różnym napięciem będzie się sączył do przewrażliwionych uszu. Ja wcale nie opuszczam swojego mieszkania, wybieram lekturę tomiku – i to jest ważne, i ważniejsze jeszcze jest to, że przecież „Dolna Wilda”, *Dolna Wilda* musi zostać wzięta w cudzystów. Co trzeba uznać za równoznaczne z oddaniem się w niewolę metafory. Spoglądam zatem w okno książki, bezgłośnie szepcząc: a co mnie obchodzi rzeczywisty Poznań? I rozpoczynam niepoprawny spacer po miejskim tomiku, w czasie którego zacierają się granice wykreślane pracownice, ale i podstępnie przez cudzystów.

II

Skoro padło pytanie: „gdzie?”, szukam miejsc odsyłających do geografii Poznania. I znajduję. Już w pierwszym wierszu mowa jest o knajpie Café 2000. W innym pojawia się ulica Świętego Marcina, centralna ulica mojego miasta. Wkrótce mijam Mostową, wpadam do Multikina, potem przy jakiejś okazji przechodzę obok Czarnej Owcy, pubu, w którym kiedyś zdarzyło mi się wypić kilka piw, przemierzam Szewską, Wroniecką, w końcu zamajaczy mi w tle Malta, gromadząca w niedzielne popołudnia rzesze mieszkańców. Siedzę więc, jak powiadam pokrętnie, w fotelu i obracam w języku nazwy, imiona, smakuję te świeżutkie ciasteczka, marcińskie rogałe, wpadam powolutku w małopojczyźniany trans, wertuję solidne okładki, pieszczę się wspomnieniami, daję się ponieść mimetycznym pokusom, przyglądam owym deskrypcjom jak wiernym zwierciadłkom, kiedy nagle przychodzi mi na myśl, że te swojskie wyrazy brzmią dla obcych uszu, dla uszu mieszkańców spoza Wielkopolski, żyjących w obrębie innych granic, brzmią – egzotycznie, być może nawet tak egzotycznie, jak orientalizmy w niezapomnianych *Sonetach krymskich*.

Pojawia się zaraz potem domysł, że udomowione zbitki liter wcale nie mają odsyłać do miejsc, które tak skrzętnie wynotowywałem w swojej pamięci, może mają raczej za zadanie zatrzymać uwagę czytelnika na swojej nieprzezroczystej substancji, może mają, niby retoryczny ozon, osłabiać – tak intensywnie, jak tylko się da – referencjalne promienie?

A potem rodzi się jeszcze inna intuicja: przecież wynotowane przeze mnie nazwy wcale nie są tak idiomatyczne, jednostkowe, niepowtarzalne, jakby Poznaniacy tego pragnęli! Przecież z tych onomastycznych kurtyzan korzystali, korzystają i korzystać będą setki miast, miasteczek, wsi. Wystarczy przewertować mapy, żeby się o tym boleśnie przekonać. Nie ma prywatnych słów, nie istnieją intymne znaki. Każdy leksem okazuje się wilgotny od obcej śliny, dotknięty przez anonimową rękę; każdy wyraz obiecywał miłość i nienawiść tysiącom nieznanym nam mieszkańcom. Każda głoska wplątana jest w tyle historii, romansów, awantur, że człowiekowi, który chciałby w końcu pokochać coś jedyne i na zawsze, robi się mroźno w sercu. Bo przecież to bardzo smutna chwila, ta, w której uprzytamniamy sobie, że nasz ukochany kościółek raz po raz zamienia się w prosty barak? La McDonald's. Większość z nas to Mali Księżęta, wielbiący naiwnie niedoskonałą Różę. Gdzie zatem jesteśmy? Nie wiem. Nigdzie. Wszędzie. Tu i tam. Oscylujemy. Włóczymy się po złudnej wstędze Möbiusa, przyglądając się, jak nam przestrzeń migoce niby znaczenia w poezji – no właśnie w poezji, jesteśmy przecież w „Dolnej Wildzie”, ciągle w granicach cudzołóstwa, nie opuszczaliśmy tej minimalnej metafory ani na chwilę. Nasza – a może tylko moja? Jednak tylko moja? Jak najbardziej osobista? Ale tego się nigdy nie wie, przecież obiektywizm, subiektywizm, intersubiektywizm są w równej mierze fantazmatem – nasza przechadzka odbywa się nieustannie na podejrzany terytorium poezji, między słowami, wersami, strofami.

III

A przecież Pasewicz stale tematyzuje tekstowy aspekt swojego świata przedstawionego. Nieustannie nadgryza realistyczny tryb lektury. Jako poeta wysuwa się na przód, wychyla zza kurtyny i macha do nas dyskretnie ręką uzbrojoną w długopis. Permanentnie wskazuje na blejtram. Tak, jakby mówił: „rzeczywistość rzeczywistością, ale przecież trzeba wsłuchiwać się w sam akt pisania”. Podmiot jest tutaj nieodwołalnie człowiekiem pisma. Gdziekolwiek się nie znajdzie, zawsze będzie miał poczucie, że jest w trakcie tworzenia. Raz po raz niejako wyłącza świat, żeby podumać nad problemami przedstawiania. W całkiem nieoczekiwanych momentach: w czasie spaceru na plaży, rozluźniania mięśni, picia kawy.

Przyjrzyjmy się kilku fragmentom, pamiętając o tym, że podobnych jest znacznie więcej.

W *Rondzie*, wierszu, który od pierwszych linijek skupia się na procesie zapisywania, natypujemy taki *passus*:

„Dzielnica jest zła i złe są urzędy,
zła pogoda i źle dobrane słowa, by
opisać ten stan – krzyk orlika
nagrany przez ornitologa, jego
głos jak szron”.

Wyrazista anadiploza, która mnoży demonstracyjnie negatywny epitet i przy okazji rytmizuje tok wypowiedzi, podprowadza nas ku problemom stylistycznym. Źle dobrane słowa – oto pojawia się błąd w akcie wyrażania, błąd, który z jednej strony na dość swawolnej

zasadzie łączy różne frazy, a z drugiej wiąże się z potrzebą realistycznej deskrypcji. Jednak możliwość werystycznego opisu kolebie się coraz bardziej. W drugiej połowie trzeciego wersu bohater wyciąga z lirycznego kapelusza krzyk orlika – sam ptak jest wymownie nieobecny – jego piskliwy znak, natrętą synekdochę ptaka, którego odgłos w następnym wersie zostaje przytłumiony – okazuje się wszakże, iż jest on nagrany. To nagranie odgłosu, nie sam odgłos. Ujawnienie medium wycofuje nas energicznie poza namacalną empirię. A nieoczekiwana synestezja – „głos jak szron” – dopełnia dzieła, sytuując czytelnika – gdzie?¹

W tekście *Czarna owca* – *lotki* Pasewicz nakreślił scenkę, która ładnie charakteryzuje jego sposób pisania:

„(...) pojawia się gość-idiota,
niepewny ruch niweczy wszystko.
Niwecz – to właśnie słowo nęci,
gdy patrzę jak odchylają ramiona
i rzucają w tarczę”.

Wraz z pojawieniem się w klubowej sali barwnego osobnika rodzi się domysł, że powstanie za chwilę energiczna fabułka. Nic z tego! Hipotetyczną narrację zdławiono już w zarodku. Z powodu słowa, które, uwyrażniając swoją niepospolitość, uwodzi obserwatora. Staje się filtrem, komentarzem, odciągającym uwagę kompanem, ponętym łupem. Poeta spowalnia akcję, robi zbliżenie, kto wie, może zaraz wyjdzie z owym słowem i zanieś je do domu, żeby umieścić w prywatnym wokabularzu.

A w *Wariacjach listowych* „*Vischer odchodzi*”, żałoba, niezwykle dziś popularna literaturoznawcza panna „Na deskach werandy swą werystyczną / mordę położy jak wyleniata suka”. Słowo „werystyczną” nie jest słówkiem niewinnym, z miejsca wypycha nas – choćby na chwilę – na poziom meta. Inwersja, dzięki której czasownik „położy” wyprzedził wspomniany teoretyczny epitet, też nie grzeszy naturalnością. Porównanie natomiast żałoby do suki, porównanie puszące się inwencyjnym polem przygotowuje skutecznie do ważnego ustępu:

„Och i żadnego tao ni nirwany, żadnych
fajerwerków w gwiazdkową noc, tylko
ta chwila wyluskana jak groch brzęcząca
w upiornej grzechotce.
Poznałem ten cytat z nagich gałęzi;
to zimowe jabłko oblodzone całkiem,
na tle bezchmurnego nieba”.

Oznajmia się tu, że nie będzie żadnych efektów specjalnych. Pamięć o weryzmie niejako wtóruje tym zapowiedziom. Poeta pewnie wkroczy dosadnie w sam środek tak zwanego życia, prawdziwego życia. I nawet dostrzegamy chwilę, którą poeta chce wyodrębnić niby kronikarz codzienności, i nawet jest plastyczny, „namacalny” obrazek oblodzonego jabłka, obrazek, ale zaraz orientujemy się, że trafiliśmy do dziwnej przestrzeni: do cytatu; coś, co braliśmy za bezinteresowny kawałek natury, jest fragmentem większego tekstu. Nie-

¹ Byłe nie w salonie Ryszarda Krynickiego, który ostatnio wydał kiepski tomik *Kamień i szron*!

stety nie możemy dotknąć gałęzi, jabłka, nieba, żeby sprawdzić ich konsystencję – nie przekonamy się zatem, czy są prawdziwe, czy na przykład z kartonu, jak cień z innego wiersza.

W drugiej zwrotce *Książeczki dla Marka* mamy się nas zapowiedzią obrazka rodzajowego (do której to konwencji Pasewicz ma nieklamany dryg):

„Z kuchni dobiega dźwięk – to Tomasz
parzy herbatę – (...).”

ale zaraz potem narrator porzuca zamiar przedstawiania ulotnej chwili i skupia się na fonetycznej analizie podsłuchiwanego odgłosów:

„dźwięk wielokrotnie złożony
jak zdanie, przypomina o dwugłosie:
w najdoskonalszej
konstrukcji przychodzi moment, gdy
nie ma stykających się ramion.”

A przecież nie od dziś wiemy, że wszelka analiza jest aberracją, która odciąga uwagę od rzeczy – jak to się mówi w hermeneutycznych majakach – naprawdę istotnych. Dźwięki nie mają nam nic do powiedzenia – można je tylko badać od strony formalnej, czyli zabawiać się w konstrukcję, destrukcję, dekonstrukcję, rekonstrukcję – pominięciem coś?

W *Elegii sucholeskiej* już sam tytuł zagęszcza skutecznie literackość; po pierwsze prowadzi do słownika genologicznego, a po drugie uruchamia intertekstualne mechanizmy – przymiotnik „sucholeska”, skromny jak estradowy *support*, przyciąga słynny ponad miarę leksem „czarnoleska”, leksem-*superstar*. Potem anioły oskarżają się o to, że są sztucznymi włosami, peruczką. Bierze się słowa w cudzysłowy, zabawia słowem „giętkość”, które na zawsze wziął w swe dumne posiadanie Juliusz Słowacki, cudowny dandys polskiej poezji.

W trakcie lektury znajdziemy wreszcie następujące zdania:

„Ale tu nie da się kochać, bo język jest bezradny
wobec fragmentów szczątków i zapożyczeń:
twarz tutaj, to jest ślad po rozmowie, głos
usłyszany, gdy przez szczelinę w resztkach muru
przepływa powietrze
i śpiewa ów nikt będący tu wszędzie.”

Niepozorny łącznik „bo” wiąże niespodziewanie niemożliwość miłości z impotencją języka! Gdzie jesteśmy? W cytacie, który tym razem odsyła nas – albo tylko mnie – melancholijnie do romantycznego krajobrazu ruin: języka, wyobraźni, uczuć. Popukajmy jeszcze w tę strofę! Twarz jest śladem, który pojawia się jako efekt rozmowy przeprowadzonej w pokątnej okolicznościach, gdzieś na kamiennych marginesach. Twarz to głos. To majak, który nie może doprosić się prawdziwego ciała. Jest też mur, a w nim szczelina. I śpiew, który każe nam otworzyć pewną powieść poetycką trochę starszego poety, autora tej strasznej linijki: „Nie, już po czasie...”

A w *Rozciągnięciach* na początku wypowiada się sugestię, że opisywany wieczór jest całkiem zwyczajny, ale przecież parę wersów niżej odnaleźć można takie frazy:

„Wszystko wydaje się jak na holenderskim
obrazku, połyskliwy werniks oddala
w oszalałymi refleksach myśl,

że ona urośnie, dojrzeje i zniknie,
zostanie pestką”.

Zwyczajność zostaje przekreślona. Pojawia się poczucie nierzeczywistości. Malarskiej fikcji. Ułudy. Wycinek świata, obserwowany uważnie przez bohatera, wygląda jak powleczone przez rozczystą substancją, werniksem, który chroni obraz przed destrukcyjnym wpływem zewnętrzności.

W innym wierszu mówi się, że ochra, farba – otrzymywana z żółtej albo brunatnej gliny – pozostaje „Z chlamu / chwil zarejestrowanych bez ustanku” i „jakoś scala te wszystkie obrazki”. Farba jako ślad prowadzący do iluzorycznej podszewki. Farba jako spoiwo sklejające złądną całość.

W liryku *Estella* ktoś wychodząc, pyta: „To scena?”

IV

Gdzie zatem jesteśmy? W metaforze? Cudzysłowie? W Poznaniu? W „małej ojczyźnie”? Na Dolnej Wildzie? W „Dolnej Wildzie”? W tomiku Pasewicza? W mojej interpretacji? Przed oknem? Gdzie jesteśmy? Nad Maltą czy na Malcie. W Korei czy na Korei? Może w „W życiu na Korei”? Na Helu czy w piekle? Po prostu w świecie, który od zawsze jest nieprzejrzysty? Który od zarania ma strukturę *syllipsis*? Jedno chyba wiemy na pewno: błądzimy. Bo przecież człowiek pisma musi powiedzieć o sobie przede wszystkim to: „Bujałem po zmyślonym od poetów niebie, / Goniąc i błądząc, w błędach nieznużony goniec”. Poeta, czytelnik, krytyk to w gruncie rzeczy romantyczni bohaterowie, którym zarzucano, że zamiast żyć, układają dramat, permanentnie uciekają do biblioteki, że wszystko fikcjonalizują. Gdzie zatem jesteśmy? Zapewne w pokoiku artysty, w tej jego retorycznej pracowni, w skrzywionym punkcie widzenia, wewnątrz oka, które widzi tylko własne majaki. We wspinałym przypisie, w którym wybrzmiewa przede wszystkim pytanie dotyczące poezji: czym ona jest? Do czego służy ten „niemożliwy instrument”?

V

Pasewicz przedstawia wiele odpowiedzi, dając mimowolnie wykład na temat uobledniających funkcji języka, czyli – tak naprawdę! – jedynych funkcji, jakimi język dysponuje.

Oto nieuporządkowana i wybiórcza lista owych funkcji języka poetyckiego, jaką przypisuje autorowi *Wierszy dla Róży Filipowicz* – warto ją zestawzić z listą stworzoną przez Zbigniewa Bieńkowskiego.

- przekładanie z obcego na swój
- pisanie od początku we własnym
- zapisywanie, które uparczywie zaprzecza, że jest czynnością absurdalną
- dźwięczenie
- eteryczne porozumiewanie się
- uleganie słowom
- rytualizowanie
- zamienianie życia w operę
- upychanie w słowa
- przemilczanie
- wymyślanie imion

- rodzenie istnień
- zatrucie
- wplatanie podmiotu w rzeczywistość
- udawanie znaczeń
- wskazywanie fałszywych tropów
- zadawanie nieusłyszaných pytań
- wygłuszanie cudzych dźwięków
- uzależnianie od starego stylu
- kuszenie
- przekreślanie
- karykaturalne odzwierciedlanie
- etc.

VI

Na powyższą listę wpisać – i czerwonym flamastrem wyodrębnić! – trzeba jeszcze jedną funkcję: porównanie. Ów środek jest znakiem rozpoznawczym tego zbioru. Pasewicz wręcz chorobliwie używa figury *comparatio*, które wysyła wymyślone obrazy w zwodnicze rejony wyobraźni.

Wynotuję kilka przykładów.

W *Ezgotycznej rybie z akwarium w Café 2000* mamy do czynienia z rubaszną metamorfozą ryby:

„Jesteś grubą szarą kielbaską z wylupianymi oczami,
co chwila przylepiasz się do szyby
otworem gębowym i zsuwasz się w dół”.

W *Kantyczkach pana Sommera* poetycki wiatr chwyta „pana i panią” i oto widzimy taką scenę:

„znudzeni klasyczną pozycją
zmieniają ją na ekstrawagancką,
tańczą jak krążowniki na
żółtym morzu”.

W *Festiwalu teatrów kukielkowych* porównanie rozrasta się jak sztuczny perz, powleka empirię jak nagle ożywiony werniks, wyobcowuje zewnętrzność, zamienia skrawki świata w fantazmat:

„Stoję przy oknie, chwieję się
jak pijaczek nad brzegiem basenu, ach woda,
ta najczarniejsza z metafor, znowu zwierzęco
wypuszcza macki i otula goryczką, trudno
zmarłychwstać, to się zdarza bohaterom
wodewilów, kiedy z morskiej toni całych
i zdrowych wypluwa ich wieloryb”.

W drugiej części *Kantyczek pana Sommera* poeta staje się pająkiem, który wysysa miąższ z rzeczywistości, tworząc tym samym przygnębiające cmentarzysko wydrążonych „pamiątek”:

„(...) osnuwać słowami chwilę,
to wydaje się kuszące, a potem jak
pająk wyssać ją i pusty kokon
zostawić dla pamięci”.

W *Malcie* wiersz okazuje się być samozwrotnym systemem luster, który przejawy zewnętrzne rejestruje jako niejednoznaczne odbicia:

„Wiersz jest jak zespół luster, obraz
odsya do obrazu, błyski pojawiają się
na zewnątrz, gdy ktoś odpala papierosa lub
świeci latarką w ziemię wokół kwiatów,
szukając rosówek, które połkną ryby,
które pan kucharz i wiadomo, co dalej”.

Warto jeszcze zauważyć, że zacytowana tu strofa kończy się apozjopezą, nonszalantkim zamilknięciem, tak jakby podmiot w pewnym momencie zwątpił w potrzebę mówienia o tym, co na zewnątrz, machnął ręką i zszedł ze sceny.

Jeszcze *Drukarenka głodu*:

„Pisze się duże litery, głębokie litery,
głębokie jak jeziora, nerwowe jak rzeki,
pospieszne jak masturbacja w łazience
ekspresu, który sunie przez środek Europy.
Z tych liter nic nie wynika, żaden kwiat,
jemioła albo złamana łydyżka,
tajemny sok, trucizna lub napój miłosny,
który podaje jedna kurwa drugiej.
Wszystkie te teatralne spowiedzi,
te lalki umazane szminką, umiłowani
w Bogu sąsiedzi, wszystko zatapia się
w powodzi sinego słońca”.

Najpierw cztery linijki, w których z emfazą snuje się nobilitujące porównania. W konsekwencji litery przeobrażają się w byty niezwykle namacalne, ważne, ludzkie, rudymentalne, w nieodzowne tło, w niezastąpiony środek transportu. Ale chwilę później – wszystkie te dobrodziejstwa zostają lekkim, ale zabójczym gestem przekreślone: „z tych liter nic nie wynika”. Pasewicz tak konstruuje ten fragment, żeby zasugerować, iż litery nie mają nic wspólnego z naturą – ze złamaną łydyżką na przykład – z emocjami – napojem miłosnym. I że są żałosną fikcją: teatralne spowiedzi, lalki umazane szminką. Zawędrowaliśmy zatem do prowincjonalnego teatryku, całkiem bezużytecznego, który o niczym nie opowiada, niczego nie wskazuje. Do tandetnego Nigdzie.

VII

Z poezji nic nie wynika.

Poezja najpierw jest anadiplozą, figurą podwojenia – wytwarza nadmiar, w sposób wręcz oszalały obiecuje; jest złotoustym wskazaniem! Cudną demonstracją! Lecz w najmniej nieoczekiwanym momencie zamienia się w apozjopezę, która wszystko urywa – która wtrą-

ca nas w pustkę; wrzuca kompletnie bezradnych w mroźną otchłań. Przypomnijmy sobie historię Męża, którą opowiedział nam ślepnący Krasieński. Kiedy dziewczica zamieniła się w staruchę o wyżartych żenicach, poeta dostrzega przepaść pod sobą i mamrocze otępiaty:

„Gdzie mi się podziała – nagle rozplynęły się wonie poranku, pogoda się zaćmiła – stoję na tym szczycie, otchłań pode mną i wiatry huczą przeraźliwie”.

VIII

Ale przecież *Drukarenka głodu* składa się i z takich sformułowań:

„Zakopałem to wszystko pod drzewem, myśląc,
że nie umrę, dopóki ta drukarenka będzie
jak tama bronić przed wywarem rzeczy,
które uroniłem, a o których śnisz ty”.

I przecież ta *Drukarenka* taki ma finał:

„Piszę głębokie, mokre litery, truciznę
dla suchej powierzchni, zdzieram opuszki
palców, wydrapuję kamyki, żeby było gładko”.

Mimo tych wszystkich smutnych, dezawuuujących, demaskatorskich, ironicznych oskarżeń – pisanie jest domeną życia. Nie umrę, dopóki będzie działać moja drukarenka – oto przesłanie pierwszego passusu. Drugi natomiast we wspaniałym obrazie łączy pisanie z ciałem, z ciałem, wygładzającym powierzchnię, na której żyjemy. Pisząc, tracimy ciało, tracąc ciało, przedłużamy życie. Z poezji – która jest równocześnie anadiplozą i apozjopezą – wynika bardzo wiele: opowieść o życiodajnym/śmiercionośnym dotknięciu.

IX

Jean Luc-Nancy w eseju zatytułowanym *Corpus* napisał taki paradoksalny fragment:

„»Pismo« nie oznacza tu ukazywania, czy też pokazywania znaczenia, lecz gest, którym dotyka się sensu. Dotyk – tknięcie – jest jak nakierowywanie się na coś. Piszący, dotykając niczego, nie zawłaszcza, nie chwytą, nie bierze w posiadanie (w dotyku nie ma nic z *begreifen*, »schwytać, zawładnąć czym, a zarazem »pojąć i zrozumieć«), przeciwnie – piszący dotyka tak, jakby się kierował w stronę czegoś i, kierowany tym pragnieniem dotknięcia, zmierzał ku czemuś zewnętrznemu, wymykającemu się, oddalonemu, odległemu. Lecz sama zasada tego dotknięcia, które jest przecież jego dotknięciem, pozostaje dla niego niejasna, odległa, nieuchwytna. Dotknięcie jest – i niech się stanie, niech dojdzie do złączenia, kontaktu zaskakującego obcością, podczas którego obcy pozostanie obcym (pozostanie w kontakcie czymś obcym dla kontaktu: w ten sposób można by wyrazić całą problematykę taktu, dotknięcia ciała). I w taki właśnie sposób pismo okazuje się nakierowaniem – na. Pisanie zaś – myślą nakierowaną, skierowaną ku ciału, to znaczy ku temu, co ją odsuwa oraz sprawia, że jawi się ona jako obca, dziwna”.

X

Na co nakierowuje nas „*Dolna Wilda*” Edwarda Pasewicza? Odpowiadając na to pytanie, chcę zwrócić uwagę na dwa wiersze, pierwszy i ostatni. Albowiem stanowią one prolog i epilog dotkliwej historii. Poeta, pokonując drogę rozpiętą między tymi ważnymi punktami, prezentuje nam narrację o kłęsce – ale przecież trzeba pamiętać, że opowieść o kłęsce jest formą przezwyciężenia owej kłęski, ku takim konstatacjom wiedzie nas francuski filozof, przyjaciel Jacques’a Derridy.

Liryk *Egzotycznej rybce z akwarium w Café 2000* tętni życiem, jak awangardowa przedmowa. Wyraża chęć pomysłowości własnej fantazji. Jest nawet zaburczy w swoim pragnieniu odzwierciedlenia. Ale najważniejsza jest fraza, w której pojawia się dumne oznajmienie: „Ja pracuję bardzo nad sposobem widzenia”. Wkrótce potem poeta kreśli cytowany już akwarystyczny obrazek, obnoszący się niejako z rezultatami wypowiedzianej pracy. Przypomnę go, bo jest ważny:

„Jesteś grubą szarą kielbaską z wylupiającymi oczami,
co chwila przylepiasz się do szyby
otworem gębowym i zsuwasz się w dół”.

Przeskoczmy teraz do ostatniego wiersza, *Żart na niepogodę*, w którym mamy do czynienia z diametralnie odmienną sytuacją. Już pierwsze linijki, epatujące negatywnymi czasownikami, by tak rzec, „wycofującymi”, podcinają radosny ton:

„Ryba chowa pocatunek
i mała piaskowa burza zastania listek
wodorostu, który leżał
przy sztucznej muszli”.

Przymiotnik „sztuczny” – jakże ważny w niniejszej książce! – jest introdukcją melancholijnego obrachunku, w świetle którego ambitne plany okazują się naiwnymi marzeniami:

„Światło
też jest sztuczne tutaj i sztuczne
są sposoby myślenia o tym, po co
jedną rybę trzymać w tak wielkim
akwarium”.

Wyraziste autotematyczne aluzje sytuują nas w akwarium, w sztucznym, maleńkim odosobnieniu, w klatce, której istnienie nikomu się nie opłaca. Więc trzeba jeszcze dodać: to poeta jest tą biedną rybą, to czytelnicy poezji są rybą. Sytuacja okaże się naprawdę złowroga, kiedy spojrzymy na następne wersy, zsyłające na nas nieuchronną śmierć. Wszak akwarium już za chwilę zamieni się w komorę grobową:

„Będziemy mieli komorę grobową
z indonezyjską rybką, której łuski
iluminują w ciemnościach?”.

A przecież wbrew pozorom można z tej posępnej sceny wyciągnąć przynajmniej jeden pocieszający wniosek: poezja jest hermetycznym cmentarzyskiem, ale przecież iluminuje w ciemnościach! Doprecyzujemy: poezja jest – także – iluminacją! Wchodząc do „*Dolnej Wilidy*”, wkraczamy w ciemne państwo, do dusznego pokoju, nakierowujemy się na nicłość. Rozpoczynając poezjowanie, budzimy drzemiącą w nas śmierć. Ulegając potrzebie wykrztuszenia kilku dźwięcznych głosek, wiemy, że to nie ma większego sensu, ale przecież:

²⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, op. cit., s. 120.

²¹ „Schizofreniczne ucho” powstało pod wpływem lektury wiersza Waldemara Mogielnickiego „*Krzyżmo*”, w którym znajduje się następujący wers: „Mądrego ucha schizofrenii” (*Habitus*, Kraków 2005, s. 51).

„O czym nie można już mówić, o tym nie powinno się milczeć. Należy wciąż wywierać nacisk na mowę, język i dyskurs tak, aby wreszcie zwały się one z ciałem, bo chociaż kontakt z nim pozostaje niepewny, niemiarowy i wymykający się, to przecież jest on również nieustępliwie ciągły”.

Przepiszę tę frazę Nancy’ego na własnej klawiaturze, przy pomocy własnej kursywy, biorąc ją we własny cudzysłów: „O czym nie można już mówić, o tym nie powinno się milczeć”.



Justyna Kościelna rysunek nr 1