

CEZARY
WĄS

GRANICE PYTAŃ

Poezja
nie bez związku
z wystawą sztuki

Prezentacja nowego tomu prozy poetyckiej Waldemara Okonia *Granice pytań* w zlokalizowanej na wrocławskim Dworcu Głównym przestrzeni ekspozycyjnej *Art Main Station*, zarządzanej przez Magdalенę Mielnicką, właścicielkę *Mia Art Gallery*, była niemal ostatnim akcentem rocznego funkcjonowania miejsca wystaw, które mimo swego efemerycznego charakteru mocno zaznaczyło swą obecność w życiu artystycznym Wrocławia. W styczniu 2016 miała tam miejsce pierwsza wystawa, której kuratorem był właśnie bohater grudniowego wieczoru autorskiego, historyk sztuki z Uniwersytetu Wrocławskiego – prof. Waldemar Okoń. Ekspozycja *Trzecia strona niewinności*, rozpoczynająca cykl wystaw na Dworcu Głównym, była prezentacją wyboru instalacji zgromadzonych przez kilkanaście lat funkcjonowania Dolnośląskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych. W świeżo odremontowanej, ale nadal dość surowej przestrzeni – będącej wcześniej niezagospodarowaną częścią dworcowej hali – wystawa instalacji Ryszarda Jędrosia (z 1994), Małgorzaty Kazimierczak (z 1998), Izabeli Gustowskiej (z 2000), Marcina Berdyszaka (z 2004), Romualda Kutery (z 2006) i Krzysztofa Bednarskiego (z 2008) prezentowała się wyjątkowo trafnie. Industrialny charakter dzieł był doskonale zgodny z trwającą ponad półtora wieku historią miejsca, które po starannym remoncie w 2012 roku odzyskało swą dawną świetność.

Autor dzieła literackiego, które przedstawione zostało w przedostatnim akcie funkcjonowania „galerii na dworcu”, w połowie 2016 roku został tam właśnie kuratorem wystawy rzeźb Krzysztofa Bednarskiego, którego wykonane ze stalowych płyt dzieła powinny trwale zdobić dworcową halę. W tym samym czasie trwała też inna wystawa Bednarskiego – w Galerii BWA przy ulicy Wita Stwosza, co wspólnie stanowiło mocny wyróżnik w wakacyjnym okresie funkcjonowania festiwalu Europejska Stolica Kultury – Wrocław 2016. Do podobnych zbiegów okoliczności należy jeszcze zaliczyć fakt, że zaprezentowana na pierwszej wystawie „galerii na dworcu” rzeźba tego artysty *Marks na taczce*, ukazująca wielkie popiersie wodza międzynarodowego proletariatu w jego aktualnej, upadłej pozycji, przynależy do całego cyklu prac o tej samej tematyce, których fotografie zilustrowały tom prozy Okonia pt. *Maks z drugiej strony ulicy*, przedstawiony w omawianej galerii w lutym 2016. Zbieżność dokuczliwych wspomnień i motywów u obu twórców wiązać należy z faktem, iż są rówieśnikami, którzy w swej młodości i u progu wieku dojrzałego

równie bezceremonialnie, co bezskutecznie nakłanianiani byli do przyjęcia wiary w soteriologiczny charakter ideologii komunistycznej. Wytworzona w tamtym czasie bariera immunologiczna wydaje się również obecnie uodparniać ich obu na działalność kolejnych, może już nieco mniej natchnionych, ale mimo to niewiele mniej uciążliwych wybawców. Jak głosił Witkacy, dopóki przekraczający miarę rozumu osobnicy ciągną do matematyki, są jedynie śmieszni, kiedy próbują czynić coś w sztuce – zasmucają, jednak w polityce przyczyniają się niestety do tragicznych konsekwencji. Przykład Witkacego wskazuje, że myśl twórcza nie musi stronić od takich rozważań.

Złączenie losów poezji Okonia z wystawami *Mia Art Gallery* kulminacyjny moment osiągnęło podczas trwającej niewiele ponad tydzień wystawy *Jestem jak echo, czyli słowa uwolnione*, gdzie wiersze z tomu *Cykle* oraz utwór *Echoes* z tomu *Stonehenge*. Wiersze londyńskie zostały zwizualizowane i uprzedstawione przez Małgorzatę Kazimierczak, artystkę z wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W wąskim korytarzu tworzącym główną przestrzeń galerii przy ul. św. Mikołaja, na podstopnicach schodów wiodących do piwnicy, a w końcu w obszernej piwnicy, za pomocą cyfrowych ramek do fotografii, lightboksów i rzutnika multimedialnego rzucającego obraz na dużą ścianę w podziemiu poezja zamieniona została na cykl świetlnych obrazów, głosów i dźwięków. Przestrzeń wejściowa obita została czarnym materiałem i zaciemniona, przez co utraciła swe wyraźne granice. Podłoga, sufit i plecy przesłaniającej wejście do galerii zastawki wyłożone zostały fotograficznym dywanem ze zmultiplikowanym tytułem wystawy *Jestem jak echo*. Głównym akcentem wystawy był film wyświetlany w piwnicznej przestrzeni zamienionej na małą salę kinową, który ukazywał zdwojonego „jak echo” poetę przechadzającego się od ściany do ściany i recytującego swoje wiersze.

„Wystawa słowa” wrocławskiej artystki stanowiła, podobnie jak obroniona przez nią w 2014 roku praca doktorska i towarzysząca jej wtedy wystawa *Pomiędzy przestrzenią, ideą i obecnością*, podsumowanie jej wcześniejszego, bogatego dorobku i jego teoretycznych uzasadnień¹. Niemal każdy element „wystawy słowa” był powtórzeniem formuł już wcześniej przez Kazimierczak zastosowanych, niemniej jednak dzięki starannej uwadze poświęconej osobie i wierszom Okonia pokaz miał też wiele wartości nowych. Zaciemnienie głównego korytarza wystawy niewątpliwie miało swe odległe źródła



WALDEMAR OKOŃ **GRANICE PYTAŃ**

w koncepcjach Katarzyny Kobro, która nie tylko otworzyła zamkniętą dotąd bryłę rzeźby i rozciągnęła ją w przestrzeni, ale także czyniąc to wskazała, że tak otwarta rzeźba rozwija się w nieskończoność i przez odpowiednią artykulację zamienia całą przestrzeń w rzeźbę². Kazimierzak, odwołując się do tych wskazówek przez pograżenie wnętrza swej wystawy w półmroku, konfrontuje widzów z przestrzenną nieskończonością, której granice wytyczają tylko elementy wystawy i percepcyjne możliwości widzów. Krawędziami wystawy stają się zatem migoczące obrazy i końcowe dźwięki każdego z wypowiadanych we wnętrzu słów. Popadają one jednak w pełną otwartość, ukazując tymczasowość tego, co może być uznane za miejsce. Przestrzeń zaprzęgnięta tu została, zgodnie z myślą Oskara Hansena, uczynioną mottem i głównym motywem dysertacji obronionej w Katedrze Rzeźby i Działań Przestrzennych, do stworzenia dowodu, iż przestrzeń może być środkiem wypowiadania idei i lepiej upowszechnia filozofię niż książka filozoficzna. Zainteresowanie przestrzenią jako środkiem przekazu treści w sposób szczególnie uwidocznili się we wzmiankowanej wyżej wystawie dopełniającej tekstową część rozprawy doktorskiej. Do potrzeb tego przedstawienia autorka nagrała wywiady z siedemnastoma bliskimi sobie postaciami, które przed kamerą wypowiadały swoje poglądy na temat przestrzeni. Opracowany w procesie postprodukcji film sprowadzał wizerunki twarzy występujących postaci do uproszczonej formy i wraz z głosami występujących osób przeznaczony był do pokazu w odrębnym pomieszczeniu ekspozycji³. Główną część pokazu stanowiło natomiast siedemnaście prostopadłościennych lightboksów służących do wyświetlania cytatów z wypowiedzi zaproszonych do projektu uczestników. Świetlne pojemniki wymiarami (180×40×40 cm) odpowiadały wymiarom lekko przeskalowanej postaci ludzkiej i sugerować miały bliską obecność wypowiadających się osób. Niewątpliwie nawiązywały też do twórczości Roberta Morrisa, który posługiwał się powiększoną skalą dla wzmożenia siły oddziaływania prostych brył stereometrycznych, a ponadto w 1972 roku zrealizował instalację *Przesłuchanie* (*Hearing*), której treścią były nagrane monologi wybitnych intelektualistów i artystów⁴. Podczas „wystawy słowa” w podziemiach *Mia Art Gallery* bliska rzeczywistej obecności poety reprezentowana była właśnie przez jego przechadzający się powiększony wizerunek i dobiegający z głośników głos.

Kazimierczak nie bez racji wypowiada się o sobie, iż jest artystką intermedialną, bowiem kreowane przez nią przestrzenie rzeczywiście funkcjonują „pomiędzy” granicami konkretnego tekstu, rzeczywistej obecności osoby (jej głosu i ciała), ale też porzucają tradycyjny podział na dzieło i jego widza. Już w komentarzach do dzieła Stanisława Dróżdża *między*, pokazywanego w 1977 w galerii Foksal⁵ zwracano uwagę, że we wnętrzu wykreowanego przez niego sześciannu, którego wszystkie płaszczyzny pokryte były powiększonymi literami słowa „między”, obserwator jest właściwie „czytany” przez tekst⁵. Wrocławska artystka postępuje w sposób zbliżony, ale rozwija możliwości otwarte przez Dróżdża, zwłaszcza wtedy, kiedy odtwarza dźwięk wydawany przez gruby pisak, którym poeta zapisuje swoje wiersze. Na cyfrowych ekranach widać dłoni piszącą tekst wiersza, kiedy z głośników dobiega nadto piszczący odgłos narzędzia zapisywania tekstu. O ile w lightboksach tylko nadano widzialność słowom, to cyfrowe ramki obrazują także samo pisanie. Zobaczenie pisania w wydaniu Kazimierczak nie tylko przełamuje granice między treścią (w językoznawstwie tzw. znaczoną) a jego zapisem (tzw. znaczącą), ale też między tym, co widzialne a tym, co do usłyszenia. Jeden zmysł i jedno medium podgląda inne, zwykle na siebie zupełnie nieprzekładalne. Najczęściej zapomina się o tym, że pismo posiada widzialność. Dróżdż czynił pismo przedmiotem i przywracał literom ich pomijaną przestrzenność. Kazimierczak dodaje do tych artystycznych objawień dźwięki, poświadczające, że tekst, mowa, ale też odgłos skrzypiącego pióra należą do przestrzeni, są jej artykulacją i działaniem się, wydarzeniem podziału nieskończoności.

Tylko pozornie Kazimierczak uprzestrzeniając poezję nie jest oryginalna i powtarza gesty Dróżdża. Należy docenić, iż czyni kolejny krok, który, jakkolwiek zakorzeniony w praktykach wcześniejszych, to może być uznany za odkrywczy. Podobny problem dotyczy ukazania zapisu procesu twórczego. Niewątpliwie również w tym przypadku wskazać można antenata w osobie Romana Opałki, fotografującego swą twarz podczas malowania kolejnego „obrazu liczonego” i zapisującego na taśmie magnetofonowej wypowiedziane na głos kolejne liczby. Kiedy jednak bohaterem staje się nie tylko artysta, lecz narzędzie pisarskie i głos, jakie wydaje, to obserwator tego zjawiska zbliża się do opinii Marshalla McLuhana, iż medium jest przesłaniem, a środek wyrazu jest przekazem⁶. Niewątpliwie mamy

tu do czynienia z kontynuacją modernizmu (w rozumieniu Clementa Greenberga), który po fazie badania materii twórczej przeszedł do etapu badania procesu twórczego.

Razem z pisakiem wiodącym po kartce widzimy na ekranach dłoń pisarza, co powinno zwrócić uwagę, że patrząc na wyświetlaną na ścianie postać poety widzimy też jego ciało. Jakkolwiek cielesność reprezentowana jest tu zastępczo przez jej obrazy, to jej obecność jest niezaprzeczalna. W stworzonym przez artystkę spektaklu biologiczna, psychiczna i materialna obecność jest wyraźnie przywoływana, a artystka przyznaje, że w takim postępowaniu korzystała z inspiracji pracami Christiana Boltanskiego, który w dojmujący sposób potrafi uobecniać nieobecnych⁷. W przypadku omawianej ekspozycji to natrętne, powtarzane bez końca, a wypowiadane z głośników w korytarzu i podziemiu teksty i wyolbrzymiony wizerunek przechadzającej się postaci na ekranie naruszały granicę między wytwórcą, narzędziami twórczymi a obserwatorami. Przestrzeń wystawy pochłaniała widza, ponad miarę go absorbując, a czynione przez artystę gesty mieszały się z tymi, jakie wykonywali widzowie. Podczas wernisażu szczególnie intensywne było przeżycie mieszania się dobiegających z głośników głosów z przemówieniami organizatorów i rozmowami przechadzających się uczestników otwarcia wystawy. Zbitka gestów i dźwięków bez ścisłego porządku nie tylko artykułowała przestrzeń, ale wytwarzała specyficzną wspólnotę pozbawioną hierarchii. Nie tyle widzowie, ile raczej uczestnicy wydarzenia przyjmowali komunę sztuki, czyniąc z nich przejściową społeczność.

Sztuka instalacji jest rodzajem sztuki totalnej, którą można wywodzić od Richarda Wagnera czy przynajmniej od *Merzbau* Kurta Schwittersa⁸. Do jej właściwości należy ztracanie się zwyczajowego egotyzmu artysty na rzecz pewnej łączności między udziałowcami dzieła. Powstaje zatem pytanie: co objawiają nam słowa poety, który zabiegał o ich usłyszenie i zobaczenie? Czy chociażby przelotnie możemy się z nim utożsamić i znaleźć narzędzia porozumienia ze światem, w którym przyszło nam egzystować? Nie jest to łatwe, ponieważ Okoń należy do rodziny poetów mocno podkreślających swoją odrębność i nieprzeciętność. Nie powinniśmy być tym zdziwieni, skoro już Horacy mógł głosić, że jego wiersze tworzą monument trwalszy od wytworzonego w spiżu. Mówiąc językiem nauczycielek języka polskiego: podmiot liryczny jest przekonany artystą, świadomym

swych celów w odniesieniu zarówno do sztuki, jak i społeczeństwa. Chociaż temu ostatniemu całkowicie nie ufa, nie zgadza się z nim, złośliwie mu dokucza i nie liczy na jego zrozumienie. Zliczając te skłonności, orzec można, że staje się kolejnym wcieleniem artysty romantycznego. To jednak nie wyczerpuje jego charakterystyki. Poeta nie może przynależeć tylko do jednego świata, bowiem *ludzie ogarnięci sztuką oddychają inaczej* (s. 113) i przez to są częścią bardziej nieskończonego nieporządku (*Przenika mnie szelest wszechświata* (, s. 27). *Artystom wolno więcej* (s. 22), co zakłada przekraczanie przez nich miar w sztuce, ale i we wspólnocie. Nie mogą się zbyt mocno wiązać z materialnością, bo *prawdziwi poeci nie gromadzą rzeczy, [lecz] zapisują ich nazwy na liściach* (s. 65). Podstawowym ich zadaniem musi być sama sztuka, nie opis świata, lecz stworzenie własnego. *Pracuję nad osiągnięciem własnej formy, jestem artystą z dalekiej krainy, wywodzę się z nieskończoności, a dążę do zamkniętych pokoi, w których toczą się wasze sprawy i dzieją zdarzenia niezwykle zwyczajne* (s. 88). Formy nie tworzy się jednak bezcieleśnie, bo mowa to przede wszystkim zmodulowany oddech, podzielona na rytmy przestrzeń. Wywodzi się przeto z ciepłoty żywego ciała. *[P]odmuch życia jest jak delikatny kokon* (s. 104). *Jestem dzisiaj pełen znaczeń i symboli, wylewają się ustami, mieszają z wydzielinami mojego ciała* (s. 80). To ciało może niepokoić (s. 104), zwłaszcza, że *niekiedy staje się słowem i to jest najgorsze* (s. 104). „*[L]itery przemoczone naszym potem i łzami są nie do odczytania*” (s. 108). Między ciałem artysty, ciałem sztuki i ciałem wspólnoty nie ma więc tak wielkich granic, jakby się to zwyczajowo wydawało.

Chociaż nie opisze tego w przewidywalnej przyszłości ani nauka, ani nawet sztuka, to tym, co wzbudza szczególne zastanowienie, są niewytłumaczalne powiązania między indywidualną wolnością a jej zakorzenieniem w zawsze opresyjnym społeczeństwie. Historyczne postacie dokuczliwości losu dotyczą zwłaszcza wybrańców. *[R]obię to dla was, ponieważ zostałem wybrany* (s. 28). *Nowe sytuacje wymagają coraz to nowych poetów. Starzy już nie wystarczą, potrzebujemy zmian na lepsze, słów spłoszonych jak sarny, zwięzłej oceny naszego losu* (s. 91). Wspólnota w ocenie artysty nie może liczyć na pobłażliwość, podobnie jednak poeta nie może liczyć na zrozumienie wspólnoty. Problem polega też na tym, że poezja wymaga czasu i uwagi, a współcześnie nikt nie ma czasu ani uwagi. *Zacząłem się obawiać, że nie zostanę dobrane rozumiany, że nie zostanę zrozumiany, ale przez kogo?* (s. 14). To

bardzo nieprzyjemne pytanie, bo nasuwa się tylko jedna odpowiedź. Otoczenie nie musi być państwem policyjnym, bo równie wysokim wyrokiem może być też aktualna obojętność. [O]kazało się, że *podlegam karze dożywotniego niezrozumienia* (s. 40) w więzieniu, którego się *nie zauważa* (s. 64). [J]estem *nieustannie pilnowany, nie wiem jednak kim są moi strażnicy* (s. 92). Wykonawcą wyroku jest głucha pustka następująca po słowach, bezmyślna forma istnienia jednostek i społeczności. Jedynym ocaleniem w takiej sytuacji jest ucieczka w doskonałość, ale w konsekwencji także naruszenie połączeń ze światem. *Jestem coraz bardziej doskonały, doskonalenie postaw, podstaw literatury. To pomaga na co dzień, żeby przetrwać.* (s. 39). *Jestem coraz większy, rozprzestrzeniam się coraz bardziej, o czym jeszcze nie wszyscy w tym kraju wiedzą* (s. 121). *Płyne przeze mnie niezmienny strumień piękności* (s. 40). *Siedzę w wieży z kości słoniowej, z której niewiele widać* (s. 90).

Zaznaczone w ostatnim cytacie poczucie osamotnienia, podkreślane też w innych fragmentach, może jednak nie być pocie dane na zawsze. Drażnienie się z obyczajami ludu może bowiem najlepszych jego przedstawicieli przywieść na kolejne wieczorne spotkanie z autorem, jak to już nieraz w historii literatów bywało. Warto w tym miejscu przypomnieć nocną „kocią muzykę”, jakiej dostarczała Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu patriotycznie nastawiona młodzież arcypolskiego miasta Krakowa. Okoń wprawdzie głosi, że *niczego się już nie obawia* (s. 47), ale historia dyktatur wskazuje, że niejednokrotnie miały one większe poparcie ludu niż demokracja, a ponadto żadnej litości dla wątpiących. Powody żywiołowych reakcji wspólnoty (zagrożonej w samym swym jądrze) są od czasów Sokratesa te same: niewiara w bogów i psucie młodzieży. I wtedy można dosłownie poczuć, co znaczy być *przytwierdzony do metalowego pręta na środku opuszczonych przez innych drogi* (s. 58).

Nie jest zatem groźne, że Okoń urąga aktualnej władzy (s. 93). Władza jest czasami zbyt daleko, żeby zareagować. Pod koniec 2016 roku poeta mógł zatem jeszcze całkiem bezkarnie pisać, że *spiera się z małymi ludźmi, którzy mają władzę* (s. 39), ale przecucie go chyba nie myli i *sto lat niepomyślności jest coraz bliżej, ta czarna nić się przedzie, a przedstawiciele ludzkości najwyraźniej chcą, żebym umarł* (s. 39). Daje im do tego powody, gdy dotyka sensu ich istnienia, czyli politycznej i religijnej mitologii. *Walczę z urojeniami, z myślą polityczną polską i kamuflażem zdarzeń* (s. 52). *Moja sztuka tego nie lubi* (s. 10). *Jestem coraz*

bardziej samotny, przeprowiam się przez kolejne morza białe i czerwone, mam dość patriotów przyczepionych do prapolskich sutków. Ponieważ pamięć jest krótka i zawodna, trzeba tu przypomnieć o prezydencie oraz błogosławionym łonie, które go nosiło i piersiach, które ssął, o czym zaświadczał transparent witający polityka 17 grudnia 2015 roku w Szczecinie. Narastający dystans do coraz bardziej otaczającej rzeczywistości można próbować pokonywać, przyjmując, choćby przejściowo, zwyczaje narodu polskiego. Czytam coraz mniej, przyłączam się do ludu bożego, który nie czyta nic, ponieważ istnieje w świecie snów i urojeń. Taka wymuszona przez zewnętrzne okoliczności skłonność do utożsamienia się z suwerenem może być tylko przejściowym pociągnięciem. Stracić rozum jest niekiedy równie trudno, jak go zdobyć. Przewagę musi zdobyć motywowane przerostem intelektu silne zwątpienie i to ono przesycza staranne i eleganckie strofy.

Wiara jest nieusuwalną częścią kultury, której usuwalnymi fragmentami są bezbożnicy. Święte drzewa, Zeus, Jezus i bez grzechu poczęta „jasna panienka” (s. 126) nie wzbudzą wątpliwości, kiedy ich wyznawcami jest groźna, nienawistna masa. Dla rozsądnego człowieka miłsze jest wtedy życie, niż jego odwrotność. Nawet jeszcze w XIX wieku romantyczni poeci przekonani byli, że pod powierzchnią zjawisk kryje się boska głębia. Niewiele czasu upłynęło od tamtego okresu, zwłaszcza w Polsce, „Nibylandii” (s. 72), „czyli nigdzie” (Alfred Jarry). Ale „artystom wolno więcej” (s. 22) a *pisarze opowiadają coraz bardziej niestworzone historie* (s. 22). Czy jednak przestają być „studnią wpatrzoną w niebo” i przez to „podwójną otchłanią”, jak głosił Fernando Pessoa? Czy radykalne zwątpienie nie może być dotknięte przez siebie samo? A może współcześnie Bóg sam postanowił udowodnić ponad wszelką wątpliwość, że go nie ma. Wiele też wskazuje, że już dawno „zapomniał o nas” (s. 81). Takie to są *paradoksy wyznawców nieznannej religii* (s. 7). Poeta jednak wierzy *w baśń o cudownym poczęciu* (s. 17), bo to piękna i optymistyczna historia. Ba, nawet spowiada się *Panu i Bogu Daremnemu* (s. 7), a jego wyrozumiałość ma też może i taką przyczynę, że również poezja jest religijnym obrzędkiem. Absurdalnym i bezcelowym, ale natchnionym i subtelnym. Skłaniającym do ostrożności nawet wobec śpiącego pająka, *ponieważ nie wiadomo, kim jest i czyja dusza się w nim skrywa* (s. 11). Z religią i jej dogmatami można się niekiedy wadzić, ale z niepoznawalnym Bogiem spór byłby przejawem bezmyślności.

Zawarłem z nim przymierze, staramy się nie wtrącać w swoje sprawy, zachować niezbędny dystans (s. 24). Poezja może zastąpić rekolekcje, bo otwiera tyle tajemnic, że skłania do nieliczenia się z nikim z niczym, wzbudza pasję bez krzyża (s. 27). Wystarcza, by poczuć mękę wszystkim, co jest z tego świata (s. 28). Być może to, co jest realnie, wystarczy, by mieć dość problemów i nie trzeba mnożyć bytów ponad ich konieczną ilość. Bóg już dla Ockhama był bytem wykraczającym poza niezbędne. Tak więc sami jesteście jak bogowie i nie ma bogów ponad nami (s. 47). Codziennie wypijamy kielich gorzkości, zagryzamy kielbasą i ogórkiem kiszonym (s. 48). To czyńcie na moją pamiętkę (s. 86).

Negacja pozaświatowego Boga nie zwalnia w żaden sposób od obowiązku miłości, która w jej ziemskim wymiarze zawsze odbija się będzie od cielesnych wymiarów. I jakkolwiek niejedyn już poeta próbował przemilczeć tę przykrą przypadłość, to uczciwość zmusza do refleksji także nad jej obrządkami. James Joyce utyskiwał, iż „Wagner ocieka seksem”, by wkrótce potem opisywać „ejakulatora tryskającego wiadrami”. W jeden wiek po powieściach Irlandczyka, uznanych za bezbożne i nieprzyzwoite, nieco łatwiej dziś pisać o przedziwnych drgawkach łączących ludzi. Wiersze Okonia już od pierwszego opublikowanego przez niego tomu wydają się uświnione przez „plamy starej spermy”⁹. Można próbować ująć kwestię ogólnie i gimnazjalnie, ale „podmiot liryczny” sam przyznaje, że wszystko *kojarzy mu się z seksem, niebo kojarzy mu się z seksem, tęcza z fallusem, strażak z dużą sikawką (s. 31). Miłość zwycięża w tej poezji wszędzie, w garderobach i na zapleczu teatru (s. 24), tuż obok stadionu miejskiego i pętli tramwaju jadącego na Gaj (s. 35) i nie jest ona inna, niż może być drapieżna miłość dziejąca się w ślepej uliczce (s. 35). Wypada zostawić potencjalnemu czytelnikowi samodzielne i bliższe poznanie języka tego poematu. Skorzystać przy tym warto z zapewnienia poety, iż *mój język jest suchy i wytrwały, potrafi wszystko, doprowadzi cię do szaleństwa (s. 12).**

Dwuznaczność zawarta w pojęciu „język” powinna jednak zostać rozwinięta. Oschłość i powściągliwość przemowy wierszy jest bowiem niewątpliwa. Niezmiernie rzadko stosowane są wybujałe porównania czy śmiałe metafory, autor otwarcie dystansuje się od znanych gier językowych. *Nasz styl wysoki zamyka w złotej klatce, gdzie jest pięknie i chłodno (s. 125).* Starannie ukryte są też odwołania do innych autorów. Jedynie bardzo uważna lektura daje wgląd w kulturowe wyposażenie pisarza. Tak zatem niemal przypadkowo natknąć

się można na wzmiankę o albatrosie odsyłającą do *Rymów o starym żeglarzu* Samuela Taylora Coleridge'a (s. 50). Kilkanaście stron dalej padają słowa o *blaszanym dachu rozgrzanym do czerwoności* (s. 63) przypominające o sztuce Tennessee Williamsa, czy zwrot „w starych dekoracjach” (s. 70), nie bez konotacji ze sztuką Tadeusza Różewicza. W innym fragmencie mamy jeszcze „grę w szklane paciorki” (s. 86, Hesse), „popołudnie fauna” (s. 88, Mallarmé, Debussy), „dziurawą podszewę” (s. 89, Tuwim, Demarczyk), „statek pijany” (s. 91, Rimbaud), fragment wiersza Baczyńskiego *Piosneczka* (s. 90) i tytuł książki Wiesława Kielara (s. 120). Nawet dodając kilkanaście dalszych odwołań ich liczba nie byłaby wysoka i świadczyła raczej o panowaniu nad wyobraźnią, dbałością o własny styl. Trudno byłoby w tej sytuacji wypowiedzieć się z pełnym przekonaniem, czy dwa ważne wątki książki dałyby się zamknąć w określeniu *seks na stercie książek* (s. 54).

Tom *Granice pytań* jest bodaj jedenastą książką poetycką tego autora i stanowi po *Niebezpiecznie małych prozach* drugą część zamierzonej trylogii. Zastanawiający jednak jest w tym wszystkim brak poważniejszej reakcji krytycznej na tę bardzo dojrzałą, konsekwentną i mocną w treściach propozycję literacką. Ale może Hölderlinowska fraza „cóż po poecie w czasie marnym” jest tu jakimś usprawiedliwieniem.

- 1 M. Kazimierczak, *Pomiędzy przestrzenią, ideą a obecnością. Działania twórcze w kierunku formy otwartej*, praca doktorska pod kierunkiem prof. Christiosa Mandziosa, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2014.
- 2 Tamże, s. 11–14.
- 3 Tamże, s. 118.
- 4 Tamże, s. 18–23.
- 5 Tamże, s. 24–30.
- 6 B. Groys, Gotthold Ephraim Lessing, Clement Greenberg, Marshall McLuhan, [w:] tegoż, *Wprowadzenie do antyfilozofii*, przeł. J. Gilewicz, Warszawa 2012, s. 219.
- 7 M. Kazimierczak, dz. cyt., s. 47–53.
- 8 Tamże, s. 15–17.
- 9 W. Okoń, *Wiersze północne. Wiersze powstałe w Leningradzie na przełomie 1988 i 1989 roku*, Wrocław 1989, s. 12.