

MAGDALENA ŚNIEDZIEWSKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Język poetycki Marcina Świetlickiego (na przykładzie *Niskich pobudek*)

ta poezja jest jakaś obsesyjna
i wypolerowana zarazem
Piotr Śliwiński¹

W 1994 roku Tomasz Majeran nawoływał, by nie stawiać łatwych tez, że twórczość Świetlickiego jest ostentacyjnym zerwaniem z tradycją, ale dokładnie przyjrzeć się zabiegom, jakich poeta dokonuje na słowach: „Właściwie od samego początku nad krytycznoliteracką recepcją poezji Marcina Świetlickiego ciąży jedno, a podstawowe nieporozumienie. W co drugim omówieniu jego poezji, a jest to bardzo optymistyczny rachunek, miast rzetelnej analizy tekstu, szermuje się określeniami typu »ucieczka od tradycji«, »autentyzm«, »prywatność«, »społeczność« czy »o'haryzm«. Na palcach jednej ręki jestem w stanie policzyć krytyków, którzy nie poddali się obowiązującej modzie i próbowali rzeczywiście dobrać się Świetlickiemu do skóry”². Proponuję zatem „dobrać się Świetlickiemu do skóry” i prześwietlić wydany w 2009 roku tomik *Niskie pobudki*. (*Wiersze 2006–2009*)³.

Niskie pobudki to książka, bardziej niż inne tomy Świetlickiego, domknięta, czy wręcz zamknięta, i skomplikowana na poziomie formalnej organizacji zebranych w niej tekstów. W tomie aż roi się od anafor i różnego rodzaju powtórzeń (celowo powracają pewne całości składniowe, a także pojedyncze słowa),

¹ P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Świat stoi przed nim potworem. O tomiku poetyckim Marcina Świetlickiego „Pieśni profana”*, [w:] *idem, Kontrapunkt — rozmowy o książkach*, Poznań 1999, s. 123.

² T. Majeran, *Czerwiec — pora dla świerszczy niebezpieczna. (Kilka uwag o wierszach Marcina Świetlickiego)*, „Nowy Nurt” 1994, nr 17, s. 5.

³ M. Świetlicki, *Niskie pobudki (Wiersze 2006–2009)*, Kraków 2009. Lokalizacja przytoczeń bezpośrednio w tekście.

które sprawiają, że nie tylko poszczególne fragmenty utworów, ale i same wiersze dialogują ze sobą, nawiązują do siebie, nawet się zapowiadają⁴. Wyraznym sygnałem spójności tomu są, pozostawione bez tytułów, zapisane kursywą, dwa utwory: pierwszy i ostatni. Charakterystyczne jest to, że oba teksty mają budowę klamrową — otwiera je i zamyka niemal ta sama fraza. Piszę „niemal”, ponieważ zakończenie wieńczącego *Niskie pobudki* wiersza zostało przez Świetlickiego dodatkowo skomplikowane. Poeta spiętrzył klamry kompozycyjne — utwory zbudowane klamrowo⁵ stają się bowiem klamrą kompozycyjną całego tomu. Interesujący mnie, powtarzający się dwuwiersz brzmi tak: „A to jest zwyczajnie historia o człowieku, / który budzi się codziennie w innym łóżku” (s. 7, 59). Domknięcie zbioru wygląda nieco inaczej:

[...] to jest, to być musi
historia o człowieku, który budzi się
codziennie w innym łóżku.

A to jest zwyczajnie historia o człowieku,
który uparcie pisze, chociaż wszystkie klisze
już prześwieciły się.

(s. 59)

Wprowadzona przez poetę zmiana jest oczywiście znacząca. Świetlicki ucieka się tutaj do ciekawej gry językowej, za sprawą której możemy pokusić się o utożsamienie człowieka codziennie budzącego się w innym łóżku z autorem tekstu. Podstawienie to okazuje się możliwe nie tylko za sprawą sformułowania „uparcie pisze”, nieprzypadkowo przywodzącego na myśl pisanie wierszy. Dużo ciekawszy jest inny zabieg dokonany na granicy wersów. Dowiadujemy się, że człowiek, którego dotyczy opowiadana historia, „uparcie pisze, chociaż wszystkie klisze” — tu narracja zostaje na chwilę zawieszona i wydaje się, że do słowa „klisze” dołączy określenie „językowe”, tworząc w ten sposób związek frazeologiczny. Otóż nie, chodzi bowiem nie o klisze językowe, ale fotograficzne, które „już prześwieciły się”. Pierwsze, domniemane znaczenie zostaje odsunięte, ale nie zanegowane, ponieważ w słowie „prześwieciły” kryje się cząstka „świecili”, przywodząca na myśl nazwisko autora. Mielibyśmy zatem klisze, które przeszły przez Świetlickiego, zostały więc zużyte; jednak ten — mimo to — „uparcie pisze”, wierząc w niekończące się możliwości języka, mając oczywiście świadomość, że nigdy nie wyzwoli się z własnego poetyckiego idiomu. Piotr Śliwiński

⁴ Mam tu na myśli *Gloomy Sunday*, kończący się słowami „Wszystko jest doraźne / i tylko rani” (s. 13), i następujący po nim *Wiersz doraźny* (s. 14) oraz *Mniej i mniej*, wprowadzający w ostatnim wersie, brzmiącym: „Wszedł specyficzny anioł” (s. 57), przedostatni tekst tomu zatytułowany *Specyficzny anioł* (s. 58).

⁵ Co istotne, powtórzenie, które otwiera i zamyka tekst, pojawia się nie tylko w utworach granicznych, kompozycję klamrową mają także: *Doprawdy* (s. 10), *Ohydny wiersz* (s. 15), *Ziemioki* (s. 24).

stwierdza, że autor *Pieśni profana* „jest rozpoznawalny, nie sposób go pomylić z kimś innym, jest — dobrze to czy źle — konsekwentny”⁶.

Rozbite związki frazeologiczne i melodia Sommera

Ciekawym przykładem podobnego wykorzystania tego, że wiersz składa się z pojedynczych, ekwiwalentnych wersów, wydaje się *Wiersz dla*: „Żyjemy ponad stan / wojenny” (s. 18). Pierwsza linijka czytana osobno jest utartym związkiem frazeologicznym, jednak lektura z uwzględnieniem przerzutni sprawia, że słowo „stan” zyskuje określenie w postaci przymiotnika „wojenny”. Powstaje zatem kolejny związek frazeologiczny „stan wojenny”, odnoszący się do najnowszej historii Polski. Dotychczasowe znaczenie zdania „Żyjemy ponad stan” zostaje wówczas niejako zepchnięte na drugi plan, nie jest jednak zupełnie zatarte. Świetlicki wyzyskuje wszak sens rodzący się z kontaminacji „życia ponad stan” i „stanu wojennego”. „Życie ponad stan / wojenny” byłoby wówczas przekroczeniem, przewartościowaniem stanu wojennego, ale i diagnozą, mówiącą, że nie stać nas na życie, jakie prowadzimy po zniesieniu stanu wojennego⁷.

Inny przykład gry słownej, opartej na podobnej zasadzie, odnajdujemy na początku trzeciej strofy *Specyficznego anioła*: „wiem, kto to jest, nieomal, mam to na końcu języka, / mój język nie ma końca” (s. 58). Fragment ten jest szczególnie interesujący, ponieważ Świetlicki udosłownił związek frazeologiczny i jednocześnie zmetaforyzował przekaz. Zwrot „mam to na końcu języka” został ukonkretniony za sprawą wyznania „mój język nie ma końca”. „Koniec języka” z pierwszego zdania byłby rzeczywistym fragmentem mięśnia znajdującego się w jamie ustnej. Autor *Niskich pobudek* spiętrza jednak zabiegi poetyckie, dokonując remetaforyzacji. Okazuje się bowiem, że udosłownienie jest tylko pozorne, ponieważ dokonane przy użyciu innego związku frazeologicznego — „nie mieć końca”. Świetlicki decyduje się tym samym na rodzaj autokomentarza. Podkreśla, że istnieje niekończąca się ilość możliwych połączeń słów, ponieważ — jak pisze — „język nie ma końca”.

Takie zabiegi deleksykalizujące związki frazeologiczne przywodzą na myśl niektóre utwory Piotra Sommera. Jako przykład może posłużyć zakończenie wiersza *Są dwie księżycy (z Młodszeo)*, pochodzącego z tomu *Dni i noce*:

⁶ P. Czaplński, P. Śliwiński, *Świat stoi przed nim potworem...*, s. 121.

⁷ K. Skibski podobne zabiegi nazywa „elipsami frazeologicznymi”, tłumacząc, że „występują one wówczas, gdy w wersie pojawia się sugestia rekonstrukcji kanonicznej formy frazeologizmu, a relacyjność kolejnego wersu zasadza się na wprowadzeniu innowacji. W ujęciu statycznym (przy chwilowym abstrahowaniu wersu) możliwe jest odczytanie syntagmy przy wykorzystaniu znaczenia idiomatycznego, które w konsekwencji (ujęciu dynamicznym) zostaje poddane modyfikacji”. K. Skibski, *Elipsy wersowe*, [w:] *idem, Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*, Poznań 2008, s. 112.

gdzie mały domek poczty
stoi jak się patrzy
i jak się nie patrzy⁸.

Związek frazeologiczny „jak się patrzy”, sugerujący, że opisywany domek może wzbudzać podziw (nie tyle z powodów estetycznych, ale przez wzgląd na jego stabilność), zostaje przez poetę zdefrazeologizowany. Kolejny wers wyodrębniony graficznie jako samoistna część wiersza, będący jednocześnie dopowiedzeniem poprzedniej całości, zupełnie zmienia sens zacytowanych słów. Czasownikowi „się patrzy” przywrócone zostaje dosłowne znaczenie, „jak się patrzy” równa się wtedy stwierdzeniu „gdy się patrzy”. Przywołany utwór Sommera przedradza się w refleksję dotyczącą istnienia przedmiotów w świecie. Mały domek poczty stoi na swoim miejscu, niezależnie od tego, czy widzimy go, czy też nie. Sommer neguje w ten sposób teorie solipsystyczne; podkreśla, że rzeczy istnieją niezależnie od ludzkiej percepcji.

W kontekście rozważań nad grammi słownymi bardzo ciekawy jest również fragment *Wiersza* z tomu *W krześle*: „nigdy przecież nic nie wiadomo / natychmiast”⁹, w którym związek frazeologiczny „nigdy przecież nic nie wiadomo” zostaje ukonkretniony za sprawą dodanego w kolejnym wersie wyrazu „natychmiast”, sugerującego precyzyjnie wyznaczony moment, kiedy „nic nie wiadomo”. „Nigdy” zostaje osłabione przez „natychmiast”. Z kolei w zdaniu zamykającym pierwszą część *Niedyskrecji z Czynnika lirycznego* czytamy: „można to przyjąć / na wiarę, kocią łapę na gardle”¹⁰. Składniowa budowa pozwala na dwojaką lekturę — albo rozwiniemy zdanie, dodając przyimek „na”: „można to przyjąć / na wiarę, na kocią łapę na gardle”, albo powtarzając czasownik „przyjąć”: „można to przyjąć na wiarę, przyjąć kocią łapę na gardle”. W obu przypadkach mielibyśmy do czynienia z zabiegami deleksykalizującymi związek frazeologiczny, z udosłownieniem „kociej łapy”. Warto jednak podkreślić, że druga z zaproponowanych przez mnie wersji dużo dobitniej ewokuje obraz „kociej łapy na gardle”.

Również w *Muzyce środka* można odnaleźć wiersze, w których Świetlicki, badając możliwości polszczyzny, „melodii mowy”, zbliża się do poetyki Sommera. Wystarczy przywołać choćby *Głosy*, gdzie pojawiają się słowa przywołujące na myśl umieszczone w tomie esejów *Smak detalu i inne ogólniki* fragment odpowiedzi na ankietę *Czym w Pana rozumieniu jest poezja*: „Myślę, że poezja bierze się w zasadzie z dźwięków, z brzmień postawionych obok siebie słów, i z brzmień słów stojących od siebie nieco dalej — z muzyki różnorodnych intonacji, co się jak gdyby nie chce zmieścić w obrębie jednostek, które narzuca jej syntaksa. Melodia mowy jest zawsze jakoś bogatsza niż wzorzec zdania, w którym język chce

⁸ P. Sommer, *Są dwie księżycy (z Młodszeo)*, [w:] *idem, Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 63.

⁹ *Idem, Wiersz*, [w:] *idem, Rano na ziemi*, Poznań 2009, s. 15.

¹⁰ *Idem, Niedyskrecje*, [w:] *ibidem*, s. 117.

ją zamknąć. [...] Bo poezja to taka muzyka do sensu, do rzeczy”¹¹. Oto „komentarz” Świetlickiego:

Głosy, psy, strzelanina
samochodów, miazga,
dźwięków bagnista, bagnista muzyka
zza rytmu, spoza sensu, napisałem refren,
lecz refren nie wystarczy, bo to jest za mało,
lecz refren napisałem, odważyłem się¹².

Fraza Sommera pobrzmiewa także w utworze Świetlicki — *reaktywacja*, otwierającym *Muzykę środka*:

Po rozpadzie, rozkładzie, niebycie, pobycie
nigdzie — oto już wygrzebuje się
znikąd i wydobywa się na światło dzienne,

żeby postraszyć nieco tych zadowolonych,
że go nie było, postraszyć powrotem
oraz żądaniem zwrotu kosztów, które

były ogromne¹³.

W tekście tym, składającym się z jednego, rozbudowanego zdania, końcowe zawieszenie głosu po słowie „które” sprawia, że narasta napięcie, spotęgowane przez zamykające tekst dopowiedzenie „były ogromne”. A zatem oczekiwanie nie zostaje zawiedzione — zaskoczenie polega na tym, że Świetlicki nas nie zaskoczył, na banalności zakończenia. Wiersz nieposiadający silnego domknięcia okazuje się ciekawszy niż utwór w efekciarski sposób spuentowany.

Gry etymologiczne i epizod z Vermeerem

Niskie pobudki obfitują także w przykuwające uwagę puenty. Ich nadobecność staje się jednak powodem banalizacji wierszy¹⁴. W utworze *Przyszłość* Świetlicki bada słowotwórcze możliwości polszczyzny:

¹¹ *Idem, Smak detalu i inne ogólniki*, Lublin 1995, s. 142–143.

¹² M. Świetlicki, *Głosy*, [w:] *idem, Muzyka środka*, Kraków 2007, s. 8 [wyróżnienie — M.Ś.].

¹³ *Idem, Świetlicki — reaktywacja*, [w:] *ibidem*, s. 5.

¹⁴ Za tę uwagę dziękuję J. Borowczykowi. Podobną diagnozę stawia w recenzji *Schizmy* Maliszewski: „Niektóre wiersze nieźle rozpedzone, nieruchomieją ni stąd, ni zowąd; nieźle jasne, ciemnieją, im bliżej pointy. Brakuje już tchu — i autorowi, i podmiotowi. Pokazują się sznurki, na których majta się, miota kukła wypchana sprzecznymi uczuciami i pragnieniami, rozsadzana od środka emocjami i stanami, nad którymi prowadząca je ręka zapanować nie potrafi. Są chwile, kiedy mnie to ujmuje [...], bo kto bez winy, niech rzuci itd., ale coraz więcej chwil zniecierpliwienia i zawodu, że to tak tylko, że znów, że tak bez końca. Reguły gry, w jaką się tu gra, wprawnemu oku narzucają się bez większego wysiłku, aż chciałoby się zatkać gębę wewnętrznemu zoilowi, przykrócić ów sceptyczny nerw i po prostu, prostolinijnie, szczerze pozachwycać się tym »światlickim

A przyszłość była,
lecz wiele lat temu.

Z terażniejszością teraz
także nie wyszło.

A to, czego się bałem,
właśnie w drzwiach staęło.

— Przyszłość?

(s. 44)

Ostatnia wypowiedź, zapisana w formie pytania mającego stać się punktem wyjścia dialogu, wydaje się kłopotliwa z kilku powodów. Po pierwsze, Świetlicki posłużył się neologizmem. Po drugie, trudno jednoznacznie określić, z jaką częścią mowy mamy do czynienia — z rzeczownikiem czy czasownikiem. Jeśli byłby to rzeczownik, brakowałoby na końcu litery „ć”, w przypadku zaś czasownika „o” musiałoby zostać zastąpione przez „a”. Po trzecie wreszcie, możemy przypuszczać, że poeta zdecydował się na kontaminację wyrazów „przyszłość” i „przyszłaś”, zawieszając konieczność określenia, jaka to część mowy. Stworzona przez Świetlickiego hybryda przywodzi na myśl jedną z figur słów — paronomazję. Stopienie słów „przyszłość” i „przyszłaś” można bowiem potraktować jako zabawę *quasi*-etymologiczną. Decyduję się zaryzykować taką tezę dlatego, że podobne zabiegi zaskakująco często pojawiają się w *Niskich pobudkach*.

W *Pieśni dziadowskiej* odnajdujemy sugestię, że słowa „należeć” i „leżeć” wzajemnie się od siebie wywodzą: „ja poleżę, popatrzę, potem pójdę, ja się / nie napraszam, przepraszam, lecz mnie się / to po prostu należy, nie należę, leżę / i patrzę” (s. 9). Z kolei zakończenie *Gloomy Sunday* każe przypuszczać, że w słowie „doraźny” tkwi czasownik „razić”, który jest synonimem słowa „ranić”: „Wszystko jest doraźne / i tylko rani” (s. 13). W *marcu* „rzeczywistość” wywodzi Świetlicki od „rzeczy”: „W istocie nie wie, gdzie jest rzeczywistość. / Jeśli rzeczywistość leży pośród rzeczy, / to zgubił siebie, w jej rzeczach się zgubił. / Nie jest” (s. 27). Ciekawy przykład spotykamy też w wierszu *Vermeer*. Na marginesie dodam, że tekst ten wydaje mi się uszczypliwą aluzją do pochodzącego z tomu *Tutaj* Wisławy Szymborskiej utworu o takim samym tytule i zbliżonej budowie:

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski,
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata¹⁵.

Bo bez Vermeera ani rusz
jakże inaczej można wzrusz-
yć wymagających czytelników?
Jakże inaczej?
Trzeba wspierać się,
bo trzeba mieć oparcie.

(s. 38)

stychem«, zrobić sobie święto, dać się złapać na lep poezji. Chciałaby dusza do raju, tymczasem wyostrzony zmysł krytyczny zaprzęga ją do niewdzięcznej, czarnej roboty tropienia małości w wielkości (i innej dialektyki)”. K. Maliszewski, *Siedem plci wiersza*, „Nowy Nurt” 1995, nr 1, s. 13.

¹⁵ W. Szymborska, *Vermeer*, [w:] *idem, Tutaj*, Kraków 2009, s. 39.

Podobieństwo jest uderzające: *Vermeer* zamknięty w sześciu krótkich wersach. Odnoszę wrażenie, że ironia Świetlickiego uderza w tych autorów, którzy dla uwznioślenia tonu swych utworów sięgają po *Vermeera*. Byłby więc *Vermeer* Świetlickiego późnym, aczkolwiek dość przewidywalnym głosem w sporze klasycystów i barbarzyńców lub jedynie echem dyskusji, która toczyła się w latach dziewięćdziesiątych? „Nazwisko holenderskiego malarza — pisze, komentując tę debatę Wojciech Wencel — stało się znakiem rozpoznawczym znieawidzonej przez literackich »barbarzyńców« »poezji kultury«, patronem nadętych »klasycystów«, zapatrzonych — zdaniem tych pierwszych — w bezwartościowe, połyskliwe piękno. Odtąd nazwisko *Vermeera* co najmniej przez kilka miesięcy stanowiło amunicję w literackich polemikach. Wielbicielom *Vermeera* zarzucano uleganie modzie i sztuczne wprowadzanie do poezji nazwisk w charakterze rekwizytów”¹⁶. *Vermeer* w wierszu Świetlickiego byłby zatem, jak chce Karol Maliszewski¹⁷, tylko nadużywanym przez „klasycystów” symbolem tego, co wniosłe, metafizyczne, odesłaniem do poetyki Starych Mistrzów.

Powrócę jednak do problemów leksykalnych. Sądzę, że rozbicie słowa „wzruszyć” nie tylko dało rym „rusz”–„wzrusz”–, ale także pozwoliło wskazać na wspólne pochodzenie czasowników „ruszać” i „wzruszać”. Świetlicki wykorzystał tu zatem figurę etymologiczną, polegającą — zgodnie z definicją Jerzego Ziomka — „na użyciu dwu wyrażeń podobnie brzmiących, których podobne znaczenie jest niejako ukryte czy nieuświadomiane, skutkiem leksykalizacji jednego z nich”¹⁸. Z kolei paronomazja opiera się na fałszywej etymologii. Doskonałym przykładem wykorzystania tej figury jest wiersz *Widomy*:

Budzi się widmem.
Widno, dnieje.
Zwid.
A on się wydobywa z wydm
snu na drogę.

(s. 43)

Paronomazja zdaje się pełnić funkcję dominanty kompozycyjnej przywołanego utworu. Jej spiętrzenie pokazać można, tworząc ciąg pojawiających się w tekście wyrazów o zbliżonej budowie, które niekoniecznie mają wspólną genezę słowotwórczą. Są to kolejno: tytułowy „widomy”, „widmem”, „widno”, „dnieje”, „zwid”, „wydobywa się”, „z wydm”. Odnoszę wrażenie, że głównym celem wiersza, jego podstawowym znaczeniem jest właśnie gra słowna — próba poszukiwania związku między pozornie odległymi słowami. Podobieństwo nie tkwi

¹⁶ W. Wencel, *Spadająca gwiazda*, [w:] *idem, Przepis na arcydzieło. Szkice literackie*, Kraków 2003, s. 78.

¹⁷ „Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu. I tak niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę rozpaczy w kraju, w którym wszystko już wolno. Odrobinę własnego języka, niekojarzącego się ani z »różką«, »drozdem«, »Vermeerem«, ani z panoczką Cogito”. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, [w:] *idem, Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 93.

¹⁸ J. Ziomek, *Figury słów*, [w:] *idem, Retoryka opisowa*, Wrocław 2000, s. 212.

jednak w semantyce, lecz w powtarzalności niektórych głosek, sugerujących wspólną genezę zestawionych przez Świetlickiego słów. Opowiadana historia w konsekwencji zepchnięta zostaje na drugi plan. Zdziwienie formą połączone z dociekaniem słowotwórczymi sprawia, iż przedstawiona w *Widomym* metamorfoza człowieka (oczywiście jeśli uznamy, że pojawiający się „on” to mężczyzna i że to właśnie on „budzi się widmem”) wydaje się nieco przesłonięta. Dopiero pod wpływem analizy formalnej, będącej punktem wyjścia postawienia hipotezy interpretacyjnej, widmo powraca („się wydobywa” spod słów) i to ze zdwojoną siłą. Okazuje się bowiem, że tej przemianie, dokonującej się na granicy marzenia sennego („snu na drogę”) i jawy („Budzi się”, „Widno, dnieje”), towarzyszy i jednocześnie ją podkreśla, uwyrażnia, czyni dobitniejszą oparta na paronomazji zabawa z językiem, polegająca na ukazaniu pozornie płynnego przejścia między wymienionymi wcześniej wyrazami. Jakby słowa imitowały kolejne stadia przepoczwarczenia się języka i człowieka. *Widomy* ukazywałby zatem dzieje podwójnej, piętrowej metamorfozy.

Logika chiazmu

Świetlicki niejako programowo eksponuje nieoczywiste związki między słowami — fakt, że w *Niskich pobudkach* aż trzykrotnie¹⁹ sięga on po chiazm²⁰, nie może być przypadkiem; wręcz przeciwnie, świadczy o dużej świadomości warsztatowej poety. U Świetlickiego pojawiają się, można rzec, modelowe przykłady chiazmu. W *Gloomy Sunday* opisana jest piosenka o „śmierci z miłości”. Poeta stara się odnieść do tego tematu, jednak jego refleksja przekształca się w bardzo pomysłowy autokomentarz: „Świetlicki wierzy w umieranie / z miłości. Lecz ani miłość, ani umieranie / nie wierzą w Świetlickiego” (s. 13). Pojawia się słowo „lecz” jako wyraźny sygnał przeciwstawienia oraz czasownik „wierzyć” i jego negatywna forma — „nie wierzyć”, z kolei w układzie krzyżowym występują „Świetlicki” oraz „miłość” i „umieranie”. Bardzo podobny zabieg odnajdujemy w wierszu *Jerzyki, portulaka*: „Obrzeża nie wierzą we mnie, / ale i ja już zupełnie w obrzeża nie wierzę” (s. 55). Mamy do czynienia z tym samym czasownikiem, tylko tym razem w obu przypadkach z przeczeniem „nie”, w miejsce „lecz” wsta-

¹⁹ Za przykład chiazmu można uznać również dwie linijki z *Wiersza doraźnego*: „Wkurwić lewaka, obśmiać mentalnego pedała / [...] / obśmiać lewaka, wkurwić mentalnego pedała” (s. 14). Przykład ten nie jest jednak „podręcznikowy”, ponieważ ułożone krzyżowo zdania nie występują bezpośrednio po sobie, lecz są rozdzielone czterema innymi wersami.

²⁰ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 219, 220. U Ziomek pojawiają się dwie definicje chiazmu, jedna jest właściwie parafrazą drugiej: „figurą osiągniętą przez zmianę szyku, ale zmianę symetryczną, prowadzącą do antytezy, jest chiazm”; „Chiazm jest w zasadzie figurą formalną, którą definiujemy jako krzyżowy układ dwu elementów — pod danym względem, najczęściej pod względem składniowym — identycznych lub dostatecznie podobnych. [...] odwróceniu porządku tych elementów towarzyszy przeciwstawienie znaczeń”.

wia poeta „ale”. W odwróconym porządku występują „obrzeża” i „ja” (dające się utożsamić z autorem). Wykorzystując chiazmy, Świetlicki snuje rozważania na temat własnego stosunku do świata i — oczywiście — odwrotnie: na temat stosunku, jaki świat ma do niego.

Chciałabym poddać analizie jeszcze jeden tekst, w którym użyta została interesująca mnie figura. Chodzi o *Wiersz dla Vargi (napisany z Grinem)*:

Stoję pod twoim blokiem.
W ręce trzymam bro.
Dzisiaj zło nie zwycięży.
Dzisiaj zwycięży dobro.
(s. 50)

W kończącym utwór dwuwiersie pojawia się ułożona w chiazmy zapowiedź: „Dzisiaj zło nie zwycięży. / Dzisiaj zwycięży dobro”. Zdania te, mimo iż zdają się odnosić do zarysowanej na wstępie sytuacji, mają charakter uniwersalizujący. Za ich sprawą banalna historia człowieka stojącego pod blokiem z „bro” w ręce zyskuje wymiar etyczny. Słowo „dzisiaj” (występujące w funkcji anafory) zostaje niemal odkonkretnione. Pozostaje jeszcze kłopotliwa cząstka „bro”, domagająca się dopowiedzenia. Pierwsze skojarzenie jest raczej negatywne (broń) lub neutralne (browar), jednak decyzja autora (lub autorów), by urwać wyraz w takim miejscu, by rymował się on z „dobrem”, każe pomyśleć raczej o przedmiocie wartościowanym pozytywnie. Na ten sam trop naprowadza nas triumfalna konkluzja.

W przywołanych przeze mnie misternie skonstruowanych frazach Świetlickiego wyczuwalny jest sentencjonalny ton. Nie ma w tym nic dziwnego, Ziomek podkreśla wszak, że „chiazmy ze względu na swoją budowę [...] świetnie nadaje się na wszelakie sentencje”²¹. Chodziło mi jednak nie tyle o wskazanie na uniwersalny charakter refleksji autora *Muzyki środka*, ile o podkreślenie „melodii mowy”, którą osiąga on za sprawą chiazmu. Poeta nie wzbogaca zbioru polskich złotych myśli, lecz rozszerza — podobnie jak czyni to w swych tekstach Sommer — intonacyjne, brzmieniowe możliwości polszczyzny.

Poezja lingwistyczna?

Stosowane przez Świetlickiego chwytów językowych²² przywodzą na myśl pojęcie lingwistyczną, a konkretnie — by posłużyć się tu terminologią Dariusza Pa-

²¹ *Ibidem*, s. 219.

²² Zabiegi wykorzystywane przez Świetlickiego niemal pokrywają się ze stworzoną przez Mueller listą operacji językowych stosowanych w wierszach lingwistycznych: „Proces nasycania tekstu lingwistycznego wieloznacznością przebiega na wszystkich jego poziomach. W tym celu poeta — chemik czy alchemik — stosuje cały katalog chwytów: składniowych (metaforyka oparta na magii »międzysłowia«, rozbijanie tworzydeł frazeologicznych), leksykalnych (sztuczki homonimiczne i paronomastyczne, mnożenie fałszywych etymologii), morfologicznych i fleksyjnych (igranie z tożsamością słów przez grę wewnątrzwyrazową), wreszcie fonetycznych (wynikających z mimologicz-

welca — jej dyskretną odmianę, której najwybitniejszym przedstawicielem jest, zdaniem badacza, Piotr Sommer:

postawa wobec języka poetyckiego, w której daje się usłyszeć oczekiwanie na „żywe” zdarzenia mowy, najwyraźniej bodaj wyeksponowana została w wierszach Piotra Sommera [...], prekursora i lidera „dyskretnej” odmiany lingwizmu. [...] Dyskretny urok lingwizmu osiągnięty został przez stosowanie z umiarem delikatnych zabiegów ze „słowiarskiego” repertuaru środków. Ich naturalna, chciałoby się powiedzieć, obecność ma jednak stałe i przewidywalne natężenie. Chwyty często bywają trudne do wychwycenia, albowiem chcą być traktowane jako losowe przypadki, które w końcu same co jakiś czas wydarzają się w języku.²³

Nawet jeśli językowe zabiegi autora *Trzeciej połowy* okazują się zbieżne z praktykami poetów lingwistycznych, teza o lingwizmie Świetlickiego, która mogłaby z tego zestawienia wynikać, wydaje się przesadzona, dlatego że nasuwa się zbyt łatwo. Wskazanie podobieństw z dykcją Sommera pozwala na złagodzenie konstatacji o lingwizmie przez dookreślenie jego rodzaju — mielibyśmy zatem do czynienia z „lingwizmem dyskretnym”? Trzeba jednak cały czas pamiętać o tym, że głównym bohaterem wierszy Świetlickiego nie jest język (mimo iż jego mechanizmy poeta w ostentacyjny sposób obnaża), ale człowiek, podmiot, nierzadko dający się utożsamiać z autorem. W języku potwierdza on swoje istnienie, jednak sam język znajduje się na drugim planie. Świetlicki, multiplikując gry słowne, nieoczekiwanie podsuwa nam lingwistyczny klucz. Ta niczym nieuzasadniona „hojność” poety powinna wzbudzić nasze podejrzenia, byśmy nie dali się uwieść łatwym klasyfikacjom.

Wiersze o pisaniu (i piszącym)

Przekonani o tym, że Świetlicki jest świadomy poetyckiego warsztatu i wrażliwy na niuanse języka polskiego, moglibyśmy przypuszczać, że odnajdziemy w *Niskich pobudkach* poważne, pisane na serio, bez cienia ironii, wiersze autotematyczne. Nic bardziej mylnego. Poeta celowo się wymyka, gra nam na nosie. Ironiczną refleksję, a ściślej — autorefleksję, na temat pisania wierszy zawarł Świetlicki w *Papierze*, w którym pojawia się bardzo wyraźne „ja” liryczne, dające się jednoznacznie utożsamiać z poetą czy wręcz z samym Świetlickim. Jednak nie tylko piszący okazuje się bohaterem tego wiersza, ponieważ na początku (w tytule) i na końcu, w niezwykle skomplikowanym formalnie wersie: „I gdyby (»dość już tego« — mówi papier — »pisz«)”, pojawia się papier. W przytoczonym fragmencie mamy do czynienia ze spiętrzeniem środków stylistycznych: po pierwsze, dostrzegamy parentezę; po drugie, występują elementy dialogu; po trzecie wreszcie, ponieważ mówiącym jest papier — pojawia się także personifikacja.

nego wejścia w głąb struktury fonemu) etc.” J. Mueller, *Stratygrafia, czyli w jakie chowanki gra wiersz lingwistyczny?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. 13, s. 38.

²³ D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. 13, s. 16, 17.

Oczywiście mówiącą kartkę można potraktować jako zwykłe przywidzenie, będące konsekwencją zmęczenia, jednak w kontekście ironiczności całego tekstu i autodystansu podmiotu zaryzykowałabym hipotezę, że Świetlicki odwołuje się w tym wersie do koncepcji ironii romantycznej.

Aluzja do tej właśnie dziewiętnastowiecznej tradycji wydaje się interesująca, zwłaszcza że *Papier* — wbrew wrażeniu, jakie mógłby wywoływać nieregularny układ wersów — jest bardzo kunsztownie zbudowany. Świetlicki zdecydował się bowiem na nieoczywistą kłamrę kompozycyjną: utwór otwiera i zamyka dwuwers o odmiennej treści, jednak niemal identycznej budowie metrycznej:

__/_ _ /_ _ /_ /_ _ /_ _ /_	Nie mogę czytać wierszy, bowiem zaraz potem
__/_ _ /_ _ /_ /_ _ /_ _ /_	jest obowiązek, przymus pisać, a nie mogę
[...]	[...]
__/_ _ /_ _ /_ /_ _ /_ _ /_	I gdyby miłość była, jak bywała kiedyś.
__/_ _ /_ _ /_ /_ _ /_ _ /_	I gdyby („dość już tego” — mówi papier — „pisz”).
	(s. 11)

Papier pisany jest trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie. Świetlicki sięgnął po wiersz sylabotoniczny — sześciostopowiec trocheiczno-amfibrachiczny; na niewielkie odstępstwo poeta pozwala sobie w końcowym, dwunasto-, a nie jak pozostałe trzynastozgłoskowym wersie, w którym sześciostopowiec jest katalektyczny (w ostatnim trocheju brakuje słabego elementu stopy — sylaby nieakcentowanej). Fakt, że Świetlicki posłużył się tutaj tradycyjnym wzorcem metrycznym, jest bardzo ciekawy, ale nie zaskakujący, ponieważ dość często spotyka się w najnowszej poezji nawiązania do wierszy regularnych. Wydaje mi się, że autor *Trzeciej połowy* czyni w ten sposób aluzję do cyklu utworów Tomasza Różyckiego, pisanych w większości (zdarzają się bowiem odstępstwa) trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie, rozpoczynających się od słów: „Kiedy zacząłem pisać”²⁴, „rozzuconych” w *Koloniach* — tomie, w którym Różycki konsekwentnie wykorzystuje formę sonetu francuskiego. Stawiam taką tezę z tym większym przekonaniem, że zarówno tekst Świetlickiego, jak i wiersze Różyckiego mówią o procesie twórczym i — co istotne — ich autorzy zręcznie operują tam ironią. Wystarczy spojrzeć na fragment pierwszej strofy otwierającego *Kolonie* sonetu *Kawa i tytoń*:

Kiedy zacząłem pisać, nie wiedziałem jeszcze,
co ze mną zrobią wiersze, że się przez nie stanę
jakimś dziwnym upiorem, wiecznie niewyspanym²⁵.

Zestawienie to wydaje mi się tym ciekawsze, że inicjalne wersy *Papieru* dotyczą kwestii poetyckiego wpływu, lektury wierszy innych poetów, która staje się

²⁴ T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2007. Chodzi mi o wiersze: *Kawa i tytoń* (s. 5), *Przeciwne wiatry* (s. 15), *Żywy towar* (s. 21), *Woda ognista* (s. 31), *Koralowa zatoka* (s. 43), *Ludożercy* (s. 64), *Opium* (s. 72), *Dom gubernatora* (s. 80).

²⁵ T. Różycki, *Kawa i tytoń*, [w:] *ibidem*, s. 5.

punktem wyjścia aktu pisania własnych utworów. W tym kontekście domniemany cytat metryczny okazuje się nieprzypadkowy:

Nie mogę czytać wierszy, bowiem zaraz potem
jest obowiązek pisać, a nie mogę
pisać, ponieważ mam innego coś
do zrobienia, a nie mogę tego robić,
bo mam pisanie, a z pisania jest
kłopot i przepaść.

(s. 11)

Wzniosłość otwierającej tekst refleksji zostaje natychmiast „zneutralizowana”, a następnie wręcz odwrócona, poeta bowiem kontynuuje swoją opowieść tonem lekkim, jakby od niechcienia, korzystając między innymi z nienaturalnego dla polszczyzny szyku wyrazów: „ponieważ mam innego coś / do zrobienia”. Co więcej, sądzę, że mamy tutaj do czynienia z kpina, o czym świadczy wykorzystana przez Świetlickiego figura błędnego koła. Świetlicki znalazł się w pułapce, którą sam na siebie zastawił. Znalazł się w sidłach pisania, dlatego musi tworzyć.

Nic więc dziwnego, że temat pisania nieustannie powraca w jego utworach. W *Niskich pobudkach* w trzech wierszach dotyczących problemów związanych z poezją (nie tylko własną) pojawia się „projekt” jako swoiste słowo klucz. Pierwszy z nich — *Pęcherz Sosnowskiego* (s. 25), przeradza się w ironiczną i pewnie niesprawiedliwą (ale jemu wolno) syntezę poetyckiego projektu Andrzeja Sosnowskiego. Świetlicki mruga okiem do autora *Po tęczy*, wytykając mu nadmierną intertekstualność („wśród liter lata cytat”, „Tu cytat. Po francusku”), graficzne rozpasanie („Widzę wizję: litery wypełniają przestrzeń / piekielną”), a także „otwarcie dzieła” i przeintelektualizowanie go aż do granic niezrozumienia (tu Świetlicki wspiera się oksymoronem: „Otwarty hermetyzm”). Charakterystykę poezji Sosnowskiego potraktować możemy jako przerysowany komentarz na temat literatury postmodernistycznej. Na podobne zjawisko zwracał uwagę Andrzej Skrendo: „czy przez przypadek komentarze do poezji Andrzeja Sosnowskiego przypominają niekiedy miniwykłady z dekonstrukcji? Chyba nie, gdyż metafizykowość poezji ligwistycznej, jej zwrot ku przedstawianiu języka, a nie czegoś pozajęzykowego, wydawać się może swego rodzaju innym stanem skupienia teorii, stanem bardzo atrakcyjnym dla teoretyków”²⁶.

Istotny jest oczywiście motyw tytułowego pęcherza, nieustannie zwiększającego swoją objętość („Pęcherz narasta i ciśnie”) i biorącego utwór w ironiczną kłamrę („Pęcherz narósł po suspens” — brzmi puentujące wiersz, ostatnie zdanie, wyodrębnione graficznie na tle trzech czterowersowych strof jako jedna linijka, będąca osobną całością). Autor pozwolił sobie na niewybredną złośliwość, nie doprowadzając jednak naszkicowanej tu wizji do apogeum.

²⁶ A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. 13, s. 33.

Inny, związany z poezją „projekt” przywołany zostaje w rozpisany na dystychy wierszu *Kwiecień 2009*. Sytuacja, w jakiej pojawia się interesujące mnie słowo, wyraźnie wskazuje na to, że jest ono przez Świetlickiego wartościowane jednoznacznie negatywnie:

Dziewczyna, która siedzi obok
także pragnie.

Wszyscy, których poznaję,
mówią o projektach,

które w tej chwili pragną realizować
w ramach większego projektu,

który prawdopodobnie dofinansuje
prezydent Wrocławia.

Poezja nie istnieje poza tym projektem.
Kimże jestem?

(s. 49)

Jeśli zdecydujemy się na odczytanie ostatniego wersu *Kwietnia 2009* w kontekście całego utworu, okaże się, że Świetlicki (pod warunkiem że utożsamimy go z „ja” tekstowym) stawia — lecz nie wprost — pytanie o to, czy jest poetą. Końcowe „Kimże jestem?” pozwala na przeprowadzenie prostego rozumowania: jeżeli uznamy, że podmiot wiersza nie pragnie projektu, poza którym nie istnieje poezja, musimy stwierdzić, że nie jest on osobą tworzącą poezję, a więc nie jest poetą. Wieńczące *Kwiecień 2009* „Kimże jestem?”, interpretowane jako punkt dojścia poetyckiej relacji, zachęca nas zatem do stworzenia sylogizmu. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę wyraźny ironiczny dystans podmiotu, stwierdzić musimy, że mamy do czynienia nie tyle z sylogizmem, ile z entymematem. Fakt, że Świetlicki o projekcie wyraża się z ironicznym dystansem, nie pozwala na zawieszenie pytania o to, czy jest poetą. Co więcej, rodzą się inne wątpliwości — czy w takich warunkach chciałby być poetą?

Kolejny „projekt”, również ironiczny, również (jak w *Pęcherzu Sosnowskiego*) z pojawiającymi się odwołaniami do konkretnych osób — padają oczywiście nazwiska (tym razem wywołani zostali Sławomir Sierakowski i Paweł Dunin-Wąsowicz) — przedstawia Świetlicki w *Woli ludu* (s. 30). Jak na to wskazuje prowadzona narracja, do końcowej deklaracji skłoniła poetę wypowiedź niejakiej „krakowskiej narzeczonej S. Sierakowskiego”, która zasugerowała, że Marcin Świetlicki „powinien skończyć z pisaniem i ze wszystkim, bowiem się skończył” (s. 30). A ponieważ należy wypowiedzi czytelników traktować poważnie: „Trzeba słuchać / głosu ludu, trzeba się stosować / do ludowej mądrości” (Świetlicki serwuje tu socjalistyczno-romantyczną mieszankę), poeta przedstawia mroczny

scenariusz (chyba nieprzypadkowo wywołujący skojarzenia z horrorem) swego pisarskiego projektu:

Mam projekt na przyszłe
lata: nie pisać dla was. Nareszcie odpocznę.
I tylko raz, którejs nocy, przyjdę jako koszmar,
który każe wam wstać, biec w nic
bezpowrotne.

(s. 30)

Spróbujmy ten jawnie ironiczny fragment odczytać dosłownie. Początkowa dezynwoltura — Świetlicki decyduje, że nie będzie pisał, i w ten sposób zyska czas na to, żeby w końcu odetchnąć — przeradza się w groźbę, zapowiedź zemsty, od której nie będzie ucieczki. Niepisanie nie byłoby zatem — jak sugeruje rzucone od niechcienia stwierdzenie: „Nareszcie odpocznę” — wyzwoleniem, lecz sublimacją lęków. Świetlicki niepiszący jest niebezpieczniejszy od Świetlickiego piszącego, ponieważ staje się „koszmarem” i w każdej chwili może zdecydować się na reaktywację i żądać zwrotu kosztów, które były ogromne. Lepiej więc, by Świetlicki „uparcie pisał” dalej, bo przecież ciągle działa dobrze — znów zaskoczył.

Poetic language of Marcin Świetlicki as seen in *Niskie pobudki (Base Impulses)*

Summary

In the article I analyse the word play and linguistic tricks used by Marcin Świetlicki in his collection *Niskie pobudki* (2009). This poet has a great sensitivity to equivocal words, their similarity in sound but also the tension that results from unexpected puns. Thus, Świetlicki explores linguistic possibilities of the Polish language and this may be similar to the poetic diction of Piotr Sommer whose works Dariusz Pawelec called a “discreet type of linguism”. That is why I suggest that we compare Świetlicki’s “project” to the achievements of linguists. In this case we have to be very careful. Even if his linguistic techniques seem to be similar to those of linguistic poets, the thesis about his linguism, resulting from this comparison, may be too far-fetched, as it comes to our mind too quickly. The language is not the main protagonist of Świetlicki’s poems (despite the fact that the poet exposes language mechanisms). The protagonist is a human being, and may very often be associated with the author himself. It is in the language that he proves his existence, though the language itself is in the background. *Niskie pobudki* shows Świetlicki’s great linguistic skills. He consistently shows his readers that he has developed his own distinctive style and his unique poetic voice.