

KONIEC ŚWIATA ALBO ŚWIETLICKI APOKALIPTYCZNY

Jeden koniec świata to zbyt mało, jeśli bierze się pod uwagę poezję Marcina Świetlickiego. Pisząc w ten sposób, nie zamierzam bagatelizować ani końca świata, który zdarzyć powinien się przecież tylko jeden raz, ani tym bardziej poezji, którą pisze (pisał?)¹ Marcin Świetlicki. Staram się tylko uporządkować niemożliwe do zbagatelizowania fakty. Pierwszy z nich to wiersz *Dla Jana Polkowskiego*². Tekst ten wyznacza historyczno-literacki koniec świata. Zamyka okres powojennej poezji polskiej rozpoczęty w roku 1949³, okres zdeterminowany dwoma biegunami: politycznym i antypolitycznym. Ten historyczno-literacki koniec świata nie był akceptowany przez Świetlickiego, ponieważ funkcjonował w cieniu politycznego przełomu 1989 roku. A Marcin Świetlicki już wtedy był do tego stopnia a-politycznym poetą, że jakkolwiek związek jego poezji z polityką nie wchodził po prostu w grę. Stąd drugi koniec świata, zupełnie prywatny, czyli wiersz jawnie nawiązujący do piosenki Iggy'ego Popy, będący niemal jej tłumaczeniem, wiersz datowany na rok 1994: *Now I wanna be your dog*⁴. Świetlicki zamiast protestować przeciw wpisywaniu go w polityczny i historyczno-literacki kres 1989 roku, zapisał na swój sposób własny koniec świata. Kiedy wydawało się, że apokalipsa została w ten sposób spełniona (w końcu proklamował ją sam poeta), wróciło najgorsze, wróciła ta postać rzeczywistości, która miała odejść bezpowrotnie. Ten upiorny powrót zapisał wiersz *Baczość!*⁵, otwierający tomik *Czynny do odwołania* z 2001 roku. Jeśli świat Tyrteuszów, martyrologii i styropianu nie chce się skończyć, skończyć może się poeta. Na początku roku 2003 Marcin Świetlicki opublikował tom wierszy zatytułowany *Nieczynny*.

¹ Ten szkic powstawał po opublikowaniu tomu wierszy Marcina Świetlickiego *Nieczynny* (Warszawa 2003), kończącego (?) dotychczasową, poetycką twórczość autora *Schizmy*.

² M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, w: *Zimne kraje. Wiersze 1980-1990*, Warszawa 2002, s. 54. Książka ta jest recycją debiutanckiego tomiku Marcina Świetlickiego opublikowanego po raz pierwszy w 1992 roku.

³ Lata 1944-1948 to czas wojny domowej i bezwzględnej walki o władzę, ale literatura tego okresu, przede wszystkim za sprawą prozy Borowskiego i poezji Różewicza, wręcz jeszcze wojenną katastrofą i nie daje się podporządkować dwubiegunowej (polityka - antypolityka) determinacji. Wtedy jeszcze można było mieć złudzenia, że deklarowane w manifestie PKWN wolności demokratyczne nie będą wyłącznie fikcją. Od roku 1949, od styczniowego zjazdu ZLP nie można już było mieć żadnych złudzeń. Zapanował socrealizm.

⁴ M. Świetlicki, *Now I wanna be your dog*, w: *37 wierszy o wódce i papierosach*, wyd. 2, Bydgoszcz 1999, s. 32. Wydanie pierwsze pochodzi z 1996 roku. W obu edycjach wiersz *Now I wanna be your dog* zapisany został tak samo.

⁵ M. Świetlicki, *Baczość!*, w: *Czynny do odwołania*, Wołowiec 2001, s. 6-7.

1. Między biegunami

Polska powojenna literatura istnieje między dwoma biegunami, które mimo zasadniczych różnic między sobą wykazują niepokojąco bliskie, paradoksalne pokrewieństwo. Pierwszym z nich jest polityka (nawet nie etyka czy historia, ale po prostu polityka). Drugi, niezależnie od usilnych starań zmierzających do nazwania go estetycznym, egzystencjalnym czy na przykład prywatnym (sprywatyzowanym?, prywatyzującym się?), nosi aż nazbyt wiele cech skłaniających do określenia go mianem bieguna antypolitycznego. Międzybiegunowy charakter historii literatury polskiej doprowadził do tego, że po latach 1944–1948, czyli po okresie względnej swobody, zdominowały ją, a przynajmniej w istotny sposób współdecydowały o powojennej literaturze, następujące kolejno po sobie, polityczno-antypolityczne pary: socrealizm i przełom 1956 roku, Nowa Fala i nowa prywatność, poezja stanu wojennego i bruLion. Biegunowy układ wymienionych tu par sprzyja takiemu postrzeganiu dynamiki zmian zachodzących w literaturze, dzięki któremu można mówić o nieustannym kończeniu się oraz rozpoczynaniu faz politycznych i antypolitycznych, o cyklicznym końcu polityki i początku antypolityki w literaturze, o powtarzalnym końcu literackiego świata antypolitycznego i początku literackiego świata zaangażowanych politycznie pisarzy⁶.

2. Trzy początki

Uzasadnione wydaje się mówienie o trzech historyczno-literackich początkach, które organizują powojenne dzieje polskiej literatury. Pierwszy z nich miał miejsce w latach 1944–1948 i związany był przede wszystkim z zapisującą wojnę twórczością Borowskiego i Różewicza. Drugi to przełom 1956 roku, który współtworzyły książkowe debiuty twórców pokolenia 1920 z Białoszewskim i Herbertem na czele, debiuty uzupełnione kolejnymi tomikami nieco młodszych, „nawróconych” (przede wszystkim Wisławy Szymborskiej) oraz pierwszymi tekstami poetów i prozaików urodzonych około 1934 roku (między innymi Bursy, Grochowiaka czy Hłaski). Trzeci przełom to rok 1989, o którym najważniejsze książki napisali Jerzy Jarzębski⁷ i Przemysław Czapliński⁸.

W 1956 roku literatura wreszcie mogła się zmienić. W 1989 zmieniła się do tego stopnia, że bagatelizowała cezurę wyznaczającą zmianę. W latach 1944–1948 literatura zmienić się musiała, bo po wojnie nie do zaakceptowania było jej istnienie według przedwojennych reguł. Dlatego przełom 1944–1948 był konieczny. Przełom 1956 był „błogosławiony”, ponieważ pozwolił zaistnieć na literackim rynku tym, którzy w dużej mierze zdecydowali o znakomitej kondycji literatury polskiej (przynajmniej po rok 1989). Przełom 1989 roku to ostatnie literackie „narodziny”. W prozie (pisał o tym między innymi Przemysław Czapliński) miarą nowego początku może być mnogość tekstów inicjacyjnych, pozwalających odciąć się od Polski sprzed czerwcowych, kontraktowych wyborów, tekstów umożliwiających rozpoczęcie nowej opowieści, nowej

⁶ O ile kategoria „zaangażowania” bywa akceptowana przez pisarzy (choćby dzięki kojarzeniu jej ze świeckim egzystencjalizmem Jean Paul Sartre’a czy Alberta Camusa), o tyle „zaangażowanie polityczne” skazane jest na zrozumiałą pisarską awersję. Chęć być jednak konsekwentny i dlatego pozostają między biegunami polityka – antypolityka. Poza tym polityczność zaangażowania, o której piszę, nie dotyczy zdobywania, utrzymywania i wykorzystywania władzy, ale – zgodnie z grecką etymologią słów „politika” i „polites” – obywatelskiego zainteresowania sprawami państwowymi, ojczyzną.

⁷ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997.

⁸ P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1998.

literatury. W poezji personalnym znakiem zmian *anno domini* 1989 był i pozostał Marcin Świetlicki.

Każdy z trzech wymienionych początków zaistniał wobec poprzedzającej go, apokaliptycznej katastrofy o historycznym, ale także literackim charakterze. Borowski i Różewicz ocalali literaturę polską po niewyobrażalnej traumie II wojny światowej. Kolumbowie i przedstawiciele generacji zwanej umownie pokoleniem „Współczesności” korzystali z przywilejów swojej wyobraźni na gruzach socrealizmu – największej patologii literackiej powojennej Polski. Z perspektywy historii bruLion zaistniał wobec stanu wojennego albo: po stanie wojennym wzbudził istotne zainteresowanie. Szczególnie ważne było jednak określenie się bruLionowców wobec poezji, jaką pozostawił po sobie czas rozpoczęty 13 grudnia 1981 roku. Lata 1944–1948: wobec „złej” historii (wojna) i „dobrej” literatury (Baczyński oraz „Sztuka i Naród”). Przełom 1956: wobec „złej” historii (stalinizm) i „złej” literatury (socrealizm). Z kolei bruLion: wobec „złej” historii (stan wojenny) i..., no właśnie, wobec jakiej literatury?

3. Wpisany w koniec świata

Jan Polkowski (rocznik 1953) od momentu swojego debiutu w 1978 roku związa-ny był z drugim, niezależnym, antypeerelowskim, kontestatorskim obiegiem. Obok Tomasza Jastruna i Bronisława Maja należał do najważniejszych wśród najmłodszych poetów stanu wojennego. Stanisław Barańczak analizując jego poezję z tego okresu, przy okazji lektury wiersza *Hymn*, zwrócił uwagę na współistnienie w niej trzech wymiarów rzeczywistości. Po pierwsze: konkretnego, faktograficznego, związanego ze stanem wojennym, po drugie: narodowo-historycznego, po trzecie: ewangelicznego⁹.

Przez więzienne okno widać plac.
Śnieg i glina otoczona
betonowym murem i drutem kolczastym.
Po co ci (szary orle)
ta ciasna korona?¹⁰

Polkowski stanowił dla pokolenia bruLionu znak tej generacji, która „nie chciała wnieść nic nowego do życia intelektualnego, dołączała do starszych ethosmanów, wchodziła w zastane układy towarzyskie i stereotypy myślowe”¹¹. Tymczasem bruLion chciał zaistnieć inaczej. Zdaniem Koehlera zaczynał „od samookreślenia się w życiu intelektualnym, w świecie wartości i antywartości”¹². Z tej deklaracji nic jednak nie wynika. Jak można było nie dołączyć do ethosmanów w stanie wojennym? Jaką wartość miałyby dominacja poezji prywatnej, pisanej w Polsce po 13 grudnia 1981 roku. Dzisiaj podobne pytanie może dziwić. Dzisiaj można powiedzieć, że 13 grudnia to data ważna dla życiorysu generała Jaruzelskiego, a nie dla poezji. Ale w latach 80-ych ubiegłego wieku funkcjonował, także w literaturze, obywatelski imperatyw kategoryczny. To przede wszystkim dzięki niemu czerwcowe wybory 1989 roku (na tyle, na ile pozwalał na to polityczny kontrakt) wygrali kandydaci Komitetu Obywatelskiego

⁹ Por. S. Barańczak, *Niewidzialna ojczyzna*, w: *Przed i po*, Londyn 1988, s. 164.

¹⁰ J. Polkowski, *Hymn*, w: *Elegie z tymowskich gór i inne wiersze*, Kraków 1990, s. 47. Wiersz ten pochodzi z trzeciego tomu Jana Polkowskiego, zatytułowanego *Ogień. Z notatek 1982-1983* (Kraków 1983).

¹¹ Nowe „*Dziady*”. Z poetami „bruLionu”: Marcinem Baranem, Krzysztofem Koehlerem, Marcinem Świetlickim rozmawia Paweł Rodak, „Nowa Res Publica” 1993, nr 6, s. 9. Cytowana kwestia została wypowiedziana przez Krzysztofa Koehlera.

¹² Tamże.

przy Lechu Wałęsie. Czy oznacza to, że Polkowski albo Maj nie mieli wyboru? Oczywiście, że mieli, ale ich wybór, wybór poezji jednoznacznej politycznie i etycznie, poezji narodowej, tyrtejskiej był nie tylko zrozumiały, ale wręcz pożądany. A jego oczywistość nie upoważnia Koehlera do stawiania generacji Polkowskiego i Maja zarzutu literackiego czy intelektualnego konformizmu.

Świetlicki, pisząc programowy wiersz bruLionu zatytułowany *Dla Jana Polkowskiego*, a zwłaszcza zabierając głos w polemice wokół tego tekstu, uniknął pułapki, w którą wpadł Krzysztof Koehler.

Świetlicki: Chcę się definitywnie wytłumaczyć z wiersza „*Dla Jana Polkowskiego*”.
Jest on najczęściej cytowanym z wszystkich twoich utworów.

Świetlicki: Właśnie. To jest wiersz publicystyczny. Po prostu przeczytałem niedobłą książkę, postanowiłem o niej napisać, nie umiałem tego zrobić w formie artykułu krytycznego, więc napisałem wiersz. Dla mnie jest to wiersz marginalny, zwykła pyskówka. Poezją są w nim ostatnie cztery linijki. Ten wiersz pochodzi z 1988 roku.

Starcie z poprzednikami było wynikiem klimatu lat osiemdziesiątych. Nie sądzę, żeby teraz ktoś chciał się spierać z Polkowskim, Majem czy Zagajewskim¹³.

Można by zatem sądzić, że problem nie istnieje, a wiersz *Dla Jana Polkowskiego* to tylko nieważny fragment ważnej całości, czyli poezji Marcina Świetlickiego. Sytuacja może jednak przedstawiać się zupełnie inaczej, ponieważ uniknięcie pułapki, w którą wpadł Krzysztof Koehler, nie przesądza o tym, że Świetlicki zdołał się uchronić przed pułapką inną, pułapką historyczno-literacką.

Trzy lata po *Zimnych krajach* zawierających utwór *Dla Jana Polkowskiego* Marcin Świetlicki opublikował *Zimne kraje 2*. W tomie tym znajduje się tekst *Nie dla Jana Polkowskiego*. Pierwsza z jego pięciu kwartyn wygląda w sposób następujący:

Bardzo wiele kłopotów w związku z tamtym wierszem.
Ćśśś. Nie budźmy upiorów. Minęło lat siedem.
Historia literatury wchłania wszystko. Ćśśś.
Historia nieba wybredniejsza jest¹⁴.

Nie wiem, jak potoczyłyby się losy prywatnej poezji Marcina Świetlickiego, gdyby nie Sierpień, gdyby nie rok 1989, gdyby nie koniec PRL-u. Zakładając narastanie wpływów drugiego, kontestacyjnego obiegu, można przyjąć, że Świetlicki byłby marginalizowany, coraz mniej obecny, jeśli obecny w ogóle. Nie sposób też wykluczyć tego (niech mi Poeta wybaczy), że generał Jaruzelski albo jakiś inny I sekretarz próbowałby wykorzystać prywatność poezji Świetlickiego jako znak wolności słowa czy po prostu swobód zapewnianych artystom w państwie uchodzących poza „obozem” demokracji ludowych za niedemokratyczne. Tak się jednak szczęśliwie stało, że nie można zweryfikować żadnego z zaproponowanych tu scenariuszy. Polska jest krajem wolnym, który po 1989 roku upominał się o swojego poetę. Najlepszym kandydatem do tej funkcji wydawał się Marcin Świetlicki.

O podobieństwach roku 1989 do roku 1918, o bruLionie jako nowym Skamandrze pisali i Krzysztof Koehler (niepoważnie)¹⁵, i Jan Błóński (całkiem serio)¹⁶. Koniec roman-

¹³ Tamże, s. 11.

¹⁴ M. Świetlicki, *Nie dla Jana Polkowskiego*, w: *Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 57.

¹⁵ Por. K. Koehler, *Nowi „Skamandryci”*, „bruLion” 1990, nr 16. „To, co napisałem o nowych Skamandrytach, to był żart. Takie paralele nie mają racji bytu”. *Nowe „Dziady”*, dz. cyt., s. 9.

¹⁶ Por. J. Błóński, *Rok 1989 jest równie ważny co rok 1918*, „Nagłoś” 1990, nr 1.

tycznego paradygmatu ogłosiła Maria Janion¹⁷. Coś się skończyło, ale nic się nie chciało zacząć¹⁸. Pułapka (historyczno-literacka) została jednak zastawiona. Pozostało czekać na odpowiedniego poetę. Nie trzeba było czekać długo. Świetlicki nadawał się świetnie. Był prywatny, egzystencjalny i apolityczny. Był barbarzyńcą¹⁹, a wiadomo, że barbarzyńcy znakomicie nadają się do niszczenia tego, co było. Poza tym za Świetlickim stał bruLion Roberta Tekielego. Świetlicki nie był więc sam. Można było wpisać go w standardowe układy pokoleniowe i generacyjne, potwierdzające zasięg zmian zachodzących w literaturze. Najniebezpieczniejsze okazało się dla Świetlickiego to, że pisał bardzo dobre wiersze. A jeśli nawet zdarzały mu się słabsze, na przykład *Dla Jana Polkowskiego*, tym łatwiej było je wykorzystać. Konkluzja? Pułapka się zamyka. Mamy swojego poetę.

Świetlicki bronił się i się nie bronił. Najbardziej znaną wśród jego obron jest wiersz *Polska*.

I kiedy ustawiamy się rzędem przed magazynkiem broni, śmierzając jeszcze snami,
 (...)
 i kiedy Sejm obraduje i słyszę to wszystko przez radio w zakładzie fryzjerskim
 -- wydaje im się, że mają swojego poetę.
 A ja odczekuję ironiczną, gorzką
 chwilę, krzywię się
 i tryumfalnie zaprzeczam²⁰.

Dużo mniej znana jest *Polska 2*. Ten wiersz zamyka tom *Zimne kraje 2*.

I kiedy, mimo wszystko, wzięli mnie za swego
 poetę.
 I kiedy, zamiast odczekać ironiczną gorzką
 chwilę
 i tryumfalnie zaprzeczyć -- stanąłem
 w tym ordynarnym świetle, mrużąc oczy.
 I kiedy
 (tego nie wypowiem, ale to jest,
 jest!)²¹

Świetlicki ma świadomość tego, co się stało („wzięli mnie za swego / poetę”). Wie też o tym, że nie jest zupełnie bez winy, że nie zrobił wszystkiego, by się uratować. Ważniejsze niż współodpowiedzialność wydaje się jednak poczucie bezsilności i bezradności. Marcin Świetlicki został przyłapany. Stoi w pełnym „ordynarnym świetle”²². Pułapka się zamknęła. Od tej pory można uczyć w szkole (nawet wyższej), że poezja związanego z bruLionem Świetlickiego stanowi najistotniejszy znak przewartościowań, jakich doświadczyła literatura polska w konsekwencji procesów społeczno-politycznych, które rozpoczęte sierpniowymi strajkami 1980 roku, przerwane wprowadzeniem stanu wojennego, szczęśliwie zostały zakończone obradami Okrągłego Stołu oraz wyborami czerwcowymi roku 1989. Oficjalny, okrągły, poprawny politycznie

¹⁷ Por. M. Janion, *Kres paradygmatu*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 63.

¹⁸ „Tygodnik Powszechny” na początku 2000 roku (2000, nr 2) opublikował tekst Mariana Stali zatytułowany *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*.

¹⁹ Opublikowana w 1991 roku, pierwsza antologia bruLionowców nosiła tytuł *Przyszli barbarzyńcy*.

²⁰ M. Świetlicki, *Polska*, w: *Zimne kraje*, dz. cyt.

²¹ Tenże, *Polska 2*, w: *Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 63.

²² Przywołując „ordynarne” światło *Polski 2*, trudno mi uwolnić się od sceny z Kafkowskiego *Głodomora* Różewicza, w której takie same światło przerywa spotkanie tytułowej postaci sztuki z żoną impresaria. Skojarzenie jest tym bardziej nieuchronne, ponieważ światło *Polski 2* to pułapka zastawiona na Świetlickiego, ale także tytuł dramatu Tadeusza Różewicza poświęconego Kafce.

język, jakiego użyłem, przywołując wymienione w ostatnim zdaniu fakty, nie stanowi największego problemu. Dotkliwsze jest to, że w pułapkę politycznie determinowanego, historyczno-literackiego końca świata został schwytany poeta, który z takim końcem świata nie miał, a przynajmniej nie chciał mieć nic wspólnego.

Świetlicki nie wywołał w polskiej literaturze przełomu kojarzonego z 1989 rokiem. Świetlicki pisał swoje prywatne, egzystencjalne, apolityczne, a nawet personistyczne, czyli o'harystyczne wiersze zarówno przed, jak i po czerwcu '89. Tak się jednak stało, że polityczny przełom zrobił mu więcej miejsca na literackiej scenie, usuwając w cień Tyrteuszów i wszelkich innych piszących specjalistów od martyrologii i przewodzenia narodowi. Ta zmiana wydawała się sprzyjać Świetlickiemu. Gdyby nie ona, pewnie nie dane by mu było czuć się „najlepszym poetą polskim. Tydzień. Może dziesięć dni”²³. Minus zmiany polegał na tym, że sytuacja, która Świetlickiego wyniosła, wysunęła na pierwszą linię poezji polskiej, stworzyła wobec niego wymagania. Szczęśliwy traf przybrał postać transakcji związanej: miejsce na szczycie za cenę wpisania się w historyczno-literacki przełom, za prywatność.

Problemem, z punktu widzenia poezji Świetlickiego, nie wydaje się samo uczestniczenie w historyczno-literackich przewartościowaniach. Nie do zaakceptowania było wiązanie tych przewartościowań z polityką, ponieważ wiadomo, że „jakieś tam zmiany w polityce mogą zaważyć jedynie na cenie masła”²⁴. Ich wpływ na poezję po prostu nie jest brany przez Świetlickiego pod uwagę. To już nie jest transakcja wiązana, to klincz. Apolityczna poezja zyskuje miejsce na literackim rynku dzięki polityce. O wdzięczności Świetlickiego wobec polityki nie może być jednak mowy. W grę wchodzi wyłącznie dystans, a odrzucając eufemizmy, należy mówić o obrzydzeniu.

Cóż można zrobić w takiej sytuacji? Co w takiej sytuacji może zrobić poeta? Uciec nie było gdzie. Pułapka została zamknięta. Pozostało przejąć inicjatywę i odnaleźć się w nowej sytuacji zgodnie z takimi regułami, na które można było mieć jakikolwiek wpływ. Innymi słowy: skoro już złapaliście mnie w swój koniec świata, przeżyj go (i opiszę) po swoim.

4. Opanowywanie końca świata

James Osterberg bardziej jest znany jako Iggy Pop. Można spierać się o to, czy rzeczywiście był ojcem chrzestnym punk rocka. Ale trudno mieć jakiegokolwiek pojęcie o muzyce (rozrywkowej?, młodzieżowej?, rockowej?) i nie zetknąć się z tym nazwiskiem, i nie znać (na przykład w wersji Kazika Staszewskiego) jego *Passengera*. Ciekawą sprawą byłoby porównanie *Świetlików* z zespołem Iggy'ego Popa, czyli *The Stooges*. Równie karkołomne, ale chyba jeszcze ciekawsze byłoby zestawienie tak zwanych wizerunków scenicznych Popa i Świetlickiego. Mnie bardziej interesuje związek między hitem Osterberga *I wanna be your dog* i datowanym na '94 rok wierszem *Now I wanna be your dog*, który Marcin Świetlicki umieścił w tomiku *37 wierszy o wódce i papierosach* (1996). To właśnie ten tekst stanowi szczególnie ważną próbę zapisania końca świata na takich warunkach, o których nie zdecydowała ani polityka, ani historia literatury, ale o których decydował sam poeta.

Świetlicki, zapisując po swoim, zapisując swój koniec świata (koniec świata, w którym sam uczestniczył), zdecydował się na znaczący wybór konwencji artystycznej.

²³ Fragment wywiadu, jakiego Marcin Świetlicki udzielił Andrzejowi Sosnowskiemu. „Dziennik Portowy” nr 6 (wersja internetowa). www.biuroliterackie.pl

²⁴ *Nowe „Dziady”*, dz. cyt., s. 9. Kwestia Świetlickiego.

Polityce i historii literatury odpowiedział, korzystając z rockowego hitu. Odwołał się nie do sztuki wysokiej, adekwatnej z punktu widzenia istoty (ba, istotności!) zmian, ale do skazanej na nieistnienie w konfrontacji z wielką, polską literaturą (literaturą żyjącą wielkimi, narodowymi tragediami) muzyką kogoś, o kim pisano tak:

Przez pierwsze dziesięć minut nie udawało się skłonić półprzutomnego Iggy'ego Popa do wejścia na scenę. Kiedy wreszcie został wypchnięty przed publiczność, zaraz przewrócił się prosto w tłum. Większa część zespołu zupełnie ten fakt zignorowała. Jedyńc pianista Scott Thurston pospieszył wokaliście z pomocą. To, co ujrzeli, zarazem przeżyło go i rozwścieczyło... Tors Iggy'ego Popa wyglądał, jakby przed chwilą potraktowano go rzeźnickim nożem. I tylko menażer wrzeszczał zza kulis: *On się wcale nie pociął! To była tylko kanapka*²⁵.

Sytuację, nieco złośliwie, można by skomentować tak: Chcieliście swojego poetę? Proszę bardzo! Oto „idol” waszego poety, a w każdym razie ktoś, z kogo wasz poeta, czyli Marcin Świetlicki, spisał swój koniec świata.

I wanna be your dog

So messed up

I want you here

In my room

I want you here

Now we're gonna be

Face to face

And I'll lay right down

In my favorite place

And now I wanna

Be your dog

Now I wanna

Be your dog

Now I wanna

Be your dog

Well c'mon

Now I'm ready

To close my eyes

And now I'm ready

To close my mind

And now I'm ready

To feel your hand

And lose my heart

On the burning sands

And now I wanna

Be your dog

Now I wanna

Be your dog

Now I wanna

Be your dog

Well c'mon²⁶

Now I wanna be your dog

Nic ma świata.

Skończył się.

Nie ma czasu.

Skończył się.

Nie ma celu

Skończył się.

Nie ma sensu.

Skończył się.

Teraz chcę być

twoim psem.

Teraz chcę być

twoim psem.

Teraz chcę być

twoim psem.

(No chodź).

(tutaj następuje solówka gitarowa)

Ostatnia audycja

ostatniego radia,

zakończona hymnem

umarłego państwa.

Teraz, kiedy zostaliśmy sami,

teraz możemy to robić,

na gazetach, sztandarach,

sztandarach, gazetach.

Teraz chcę być

twoim psem.

Teraz chcę być

twoim psem.

Teraz chcę być

twoim psem.

(No chodź). (94)²⁷

²⁵Por. W. Machała, *Apetyt na życie*, „Tylko Rock” 1999, nr 7, s. 28-29.

²⁶Przekład filologiczny: *Chcę być twoim psem*. Zupełnie zrujnowany / Chcę cię tutaj / W moim pokoju / Chcę cię tutaj / Teraz będziemy / Twarzą w twarz / I zaraz się położyć / Na moim ulubionym miejscu / I teraz chcę / Być twoim psem / Teraz chcę / Być twoim psem / Teraz chcę / Być twoim psem / No chodź / Teraz jestem gotowy / Zamknąć oczy / I teraz jestem gotowy / Przestać myśleć / I teraz jestem gotowy / Poczuć twoją rękę / I stracić serce / Na palących piaskach / I teraz chcę / Być twoim psem / Teraz chcę / Być Twoim psem / Teraz chcę / Być twoim psem / No chodź.

„So messed up” Popa ze względu na drugi wers („I want you here”) można oddać jako „Tak bardzo zrujnowany” („Chcę cię tutaj”). Świetlicki z samego „So messed up” wyprowadza koniec świata, czasu, celu i sensu. Relacja między ja i ty zostaje u niego zapisana w tłumaczącym dosłownie tekst Popa wyznaniu: „Teraz chcę być / twoim psem”. Trzeci fragment wiersza Świetlickiego, zaczynający się bezpośrednio po *sólówce gitarowej*, porzuca anglojęzyczny pierwowzór i wprowadza w nasz, polski koniec świata, wprowadza w wyzwolenie. Niezręcznie wygląda szukanie związków między końcem Polski sprzed 1989 roku i kresem sensu. Ale PRL poprzez swoje istnienie (totalne, czyli usiłujące ogarnąć całość społecznego doświadczenia) wyznaczał cele nie tylko tym, którzy Polskę zwaną Ludową współtworzyli, ale także tym, którzy ją kontestowali. Nie ma więc powodu, by porzucić wpisaną w wiersz Świetlickiego perspektywę prywatnego wyzwolenia spod totalnej kurateli państwa.

Kluczowy dla całego tekstu jest refren. Świetlicki, korzystając z pomysłu Iggy’ego Popa („Now I wanna / Be your dog”), odnajduje znakomity sposób na pisanie o poczerwcowej Polsce. Słowa, które umieszczone w kontekście erotycznego spotkania robią wrażenie swą ostentacyjnością i ostatecznością (psiego) oddania, zestawione z umarłym państwem stanowią miarę zmiany, ponieważ „Teraz chcę być / twoim psem”. Twoim, nikogo innego. Żadne państwo, hymn ani sztandar tym bardziej nie wchodzi w grę. Przy czym wydaje się, że nie ma specjalnego znaczenia, czy jest ten sztandar: lojalistów czy kontestatorów.

Przywołując umarły, polityczny kontekst, nie można zapominać o nadrzędnym znaczeniu tego, co w poezji Świetlickiego ma największą (z reguły nieureczywistnioną) szansę na życie. Miłość, bo o niej mowa, pojawia się (także w *Now I wanna be your dog*) nie po to, by opowiadać o polityce. „Miłość” przede wszystkim opowiada sama o sobie. I jej istnienie (czy nieistnienie) nie jest zależne od politycznych przełomów. A że u Świetlickiego nie dzieje się ona w próżni, bywa arcydzielnie zapisywana nawet poprzez tak strywalizowane znaki globalizacji i kultury masowej jak *McDonald’s*²⁸.

Credo nowego świata wyrażone przez Marcina Świetlickiego w spisanej z Iggy’ego Popa piosence można sparafrazować w następujący sposób: utraciliśmy świat, czas, cel i sens? Nie, my tylko zyskaliśmy siebie, „zostaliśmy sami”, wolni. My, czyli ty i ja, jesteśmy górą. Wreszcie możemy to robić nie w cieniu, nie pod sztandarami, ale na sztandarach. Świat, nasz świat dopiero się zaczyna. Czas? Ożył. Pulsuje w powtarzanym wielokrotnie, doświadczanym intensywnie „teraz”. Cel? Chcę „być twoim psem”. Sens? Nie mam innego sensu oprócz ciebie. Świat, który się skończył, nie należał do nas. Był własnością specjalistów od sztandarów i gazet. Oni budowali swój czas, cel i sens na państwie, którego już nie ma, które umarło. Koniec ich świata to początek życia, początek świata, który staje się nasz.

5. Miłosna historia

Świetlicki bardzo często komponuje swoje tomiki w taki sposób, że składają się one z sekwencji wierszy połączonych bez żadnego specjalnego kamuflażu tematyką czy wręcz fabułą²⁹. W tomie, z którego pochodzi tekst *Now I wanna be your dog* odna-

²⁷ M. Świetlicki, *Now I wanna be your dog*, dz. cyt.

²⁸ Tegoż, *McDonald’s*, w: *37 wierszy o wódce i papierosach*, dz. cyt., s. 26.

²⁹ Np. wiersz *Now I wanna be your dog* poprzedzony jest również „muzycznym” tekstem *Van Morrison, Jim*

leżć można fabularną, „miłosną” trylogię, którą otwiera *Olifant*³⁰, a zamyka wspomniany już, popkulturalny *McDonald’s*. Miejsce między nimi zajmuje *Now I wanna...* Historia jest prosta, ale wyjątkowo ważna, ponieważ dotyczy tego, co w nowym, zapisywanym przez Świetlickiego świecie ma zająć miejsce pierwsze. *Olifant*:

Zobaczyłem światło,
więc przyszedłem.
Zadzwoiłem
i otworzyłaś.
Nie przyszedłem rozmawiać,
nie przyszedłem się klócić,
nie przyszedłem prowadzić
odwiecznej wojny. Ja
przyszedłem się kochać,
przyszedłem się kochać.

Mam już jeden nóż w plecach
i nie ma tutaj miejsca
na następne.
Ja przyszedłem się kochać.
Odpada dylemat:
kawa-herbata. Ja
przyszedłem się kochać,
przyszedłem się kochać.

Zobaczyłem światło, więc przyszedłem.
Zadzwoiłem i otworzyłaś.

Nie przyszedłem rozmawiać,
nie przyszedłem namawiać,
nie przyszedłem zbierać podpisów,
nie przyszedłem pić wódki.
Ja
przyszedłem się kochać,
przyszedłem się
kochać.

(92)

Wyjątkowo złośliwy (albo głuchy na dźwięk olifanta) czytelnik może potraktować ten tekst w kategoriach ogłoszenia czy reklamy agencji towarzyskiej. Interpretacji pornograficznych czy seksoholistycznych też zapewne nie uda się uniknąć. Nie zamierzam bronić tego wiersza, wskazując na przyzywające światło oraz na to, z czego się rezygnuje, by kochać. Pominę ryzykowny nóż w plecach i kontekst walki (o miłość?), którą wprowadza tytułowy rekwizyt – róg używany przez średniowiecznych rycerzy podczas boju. Wystarczy uwaga mówiąca o tym, że *Olifant* rozpoczyna miłosną historię, której ciąg dalszy opowiada piosenka *Now I wanna be your dog*. (Po „przyszedłem się kochać”, Kochamy się „na gazetach, sztandarach”). Finałem tej krótkiej, arbitralnie zmontowanej całości jest wiersz *McDonald’s*, w którym ślady zostawione przez miłość sięgają głębiej niż do duszy³¹.

Morrison, Patti Smith, Jimi Hendrix się drą.

³⁰ Tegoż, *Olifant*, w: tamże, s. 25.

³¹ „(...) Znajduję ślad twoich zębów na swoim ramieniu. / (...) Czasami jestem hamburgerem. / (...) Pierwsza warstwa: skóra. / Druga warstwa: krew. / Trzecia warstwa: kości. / Czwarta warstwa: dusza. // A ślad /

6. Bacność!

Koniec świata na bardzo krótko staje się w poezji Świetlickiego początkiem miłośnej historii. Wraz z rokiem 2001 i tomikiem *Czynny do odwołania* wraca to, co miało bezpowrotnie odejść. Zmieniają się sztandary i gazety, ale to znowu one są górą, ponieważ przed wypisanymi na nich i wpisanymi w nie zobowiązaniami nie ma gdzie uciec. Hymnem nowej rzeczywistości, nowej Polski okazuje się powszechne, nieodwołalne i nachalne *Chcenie*³². Ta przerażająca (wolnorynkowa) antyteza *Weselnej* niemocy czy *Indykowej* nieochoty nadaje zupełnie nowe znaczenie wymienionym dramatom Wyspiańskiego i Mrożka. Wobec nadaktywności i nadobecności „wielu, którzy chcieli / sprzedać / zebrać na fundusz, operację, (...) / papierosa, pokazać mi zestaw / cudownych noży”, szczególnej wartości nabiera zapisane w *Chceniu*, finalne i ostateczne „nie chcę”.

To wyznanie, ten protest nie jest jednak w stanie powstrzymać masowego marszu „przez Europę do / supermarketu-katedry”³³. Miłosna historia dobiegła końca.

(...) od teraz będziemy chadzali
czwórkami. Lub parami. Już się nie schowamy.
Już będziemy zmuszeni głosować. I tańczyć
wszystkie przedziwne narodowe tańce.
Będziemy jednym ogromnym różańcem.

Marcin Świetlicki w tomie *Czynny do odwołania* objawia się jako akwizytor niepotrzebnych już nikomu uczuć. Niepotrzebnych, ponieważ nie ma już miejsca na ty i ja. Nie ma miejsca dla nas. Ale zachowanie jego lirycznych bohaterów cechuje królewska godność monarchów, którzy wśród ruin swoich włości trwają dumnie, a przez to śmiesznie i bezradnie, z berłami papierosów.

Czynny do odwołania to książka pełna (jak cały niemal Świetlicki) Mirona Białoszewskiego. Dzięki lingwizmowi, dzięki niedorastaniu do językowej normy autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego* mógł zachować niezależność w latach PRL-u. Język posłużył mu nie tylko jako oryginalne tworzywo wyjątkowej literatury, ale także jako azyl, który Janusz Sławiński nazwał dosadniej rezerwatem³⁴. Moim zdaniem Świetlicki używa języka w podobny sposób. Dzięki lingwistycznym operacjom zachowuje (i zapisuje) dystans wobec świata. Nie daje mu się złapać. Wyśmiewa go. A nawet sprawuje nad światem skuteczną, choć wyłącznie językową kontrolę. Nie ma się co łudzić, że jest to wymarzona sytuacja. To tylko szczelna obrona. „Zemsta ręki śmiertelnej”³⁵?

7. Koniec świata

O tomie *Nieczynny* nie można mówić po prostu jak o kolejnej książce Marcina Świetlickiego³⁶. Nie można, ponieważ nie jest to nawet tom ostatni, ale ostateczny,

twoich zębów / jest najgłębiej, / najgłębiej. // (94)”

³² M. Świetlicki, *Chcenie*, w: *Czynny do odwołania*, dz. cyt., s. 13.

³³ Tegoż, *Bacność!*, dz. cyt., s. 6.

³⁴ Por. J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

³⁵ W. Szymborska, *Radość pisania*, w: *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Poznań 1996, s. 37. Wiersz pochodzi z tomu *Sto pociech* (1967). Pisał o nim m.in. Stanisław Barańczak („Zemsta ręki śmiertelnej”, w: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 7-13).

³⁶ Innego zdania jest Piotr Słowiński, który w „Gazecie Wyborczej” z 27 marca 2003 roku opublikował recenzję tomu *Nieczynny* zatytułowaną *Poeta wyłączony*. Znakomity poznański polonista napisał tekst, w

czyli taki, na którym definitywnie i nieodwołalnie kończy się dotychczasowe pisanie autora *Schizmy*. Nie rozstrzygam w ten sposób tego, czy Świetlicki cokolwiek jeszcze opublikuje (na przykład kolejny wywiad przeprowadzony dla „Wysokich Obcasów”³⁷). Nie ma jednak sensu udawać, że jego poezja jest jeszcze czynna. Poeta, jakiego dotąd znaliśmy, umarł. Żaden inny się nie narodził.

Na początku był koniec świata, czyli rok 1989. Zaczynała się nowa Polska, a historia literatury Tyrtusów, martyrologii i styropianu dobiegała końca. Przed rokiem 1989 Świetlicki też pisał wiersze, ale wyniósł go dopiero przełom związany z czerwcowymi wyborami. Świetlicki został wyniesiony wbrew swojej woli, wbrew prywatności (i apolityczności) swojej poezji, ponieważ jego prywatne wiersze były bardzo potrzebne prywatyzującej się Polsce. Nowa Polska bardzo chciała mieć nowego poetę, swojego poetę. Przypomnę: Świetlicki najpierw protestował (*Polska*), ale *Polska 2* więcej mówi o bezradności i uległości wobec tego „zapotrzebowania” niż o triumfalnym zaprzeczeniu.

Okazało się, że w Polsce apolityczny poeta prywatny nie ma żadnych szans na publiczne istnienie. Owszem, można być w naszym kraju nawet poetą metafizycznym, ale ten przywilej zastrzeżono klasykom z kombatancką przeszłością, politycznie nawróconym konwertytom lub po prostu zaangażowanym, którzy na marginesach aktualnych wydarzeń notują swoją prywatną, apolityczną wrażliwość. Co w tej sytuacji mógł zrobić Marcin Świetlicki, skazany na publiczną rolę albo publiczne nieistnienie? Jak miał odnaleźć się w kraju, który nie pamięta już o tym, że po roku 1989 zapewniał go solennie: Polska to nie tylko Norwidowski, wielki, zbiorowy obowiązek; to także suma twoich obowiązków prywatnych. Polska nie tylko nie pamięta. Okazało się, że *Polska trzy*³⁸ (2003) jest po prostu nieczynna. Można w niej jedynie żałośnie, bezradnie, śmiesznie wołać: „gdzie jest sprawiedliwość?”. Przyszedł czas tego, co „szalenie polskie: / dać, zabrać, sprzedać”. Ani prywatności, ani Polski.

Prywatny poeta (mówiąc dosadnie i przesadnie, czyli zgodnie ze stylistycznymi wymaganiami rozstrzygnięć ostatecznych) nie doczekał się ani historyczno-literackiego końca świata, który pozwalałby na pisanie poza tyrtejskim standardem (na przykład miłosnych historii), ani początku III Rzeczypospolitej. Co pozostało do zrobienia prywatnemu poecie? Marcin Świetlicki zaczął pokazywać się w TV, promował Masłowską, nawiązał współpracę z „Wysokimi Obcasami”. Natomiast prywatny poeta wybrał rozwiązanie apokaliptyczne: ogłosił śmierć swojej poezji, zapisał śmierć siebie jako poety. Opublikował tom wierszy zatytułowany *Nieczynny*. Wyłączył się.

którym ma Świetlickiemu za złe to, że poza własnym pogrzebem niewiele go już interesuje.

³⁷ Publikowane w „Wysokich Obcasach” wywiady (np. z Bogusławem Lindą) Marcin Świetlicki przeprowadza razem z Grzegorzem Dyduchem.

³⁸ M. Świetlicki, *Polska trzy*, w: *Nieczynny*, dz. cyt., s. 33.