

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 10 (2022)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.10.9

Agnieszka Waligóra

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-4316-9207

Tropy Chory. Przestrzeń w utworach Tomasa Pułki¹

Twórczość Tomasa Pułki charakteryzuje – obok oryginalnego, nieco surrealistycznego liryzmu czy szerokiej inspiracji poetyką nowych mediów – obecność mnogich nawiązań i powrotów, zarówno do dzieł cudzych, jak i własnych; poeta wielokrotnie wykorzystywał wszak te same motywy i tematy, mieszając teksty dawniejsze z nowymi. Łatwo pokusić się więc o hipotezę, że Pułka musiał czytać i prze-pisywać nie tylko najśłynniejszych poetów XX stulecia, takich jak Rafał Wojaczek, Stanisław Barańczak, Andrzej Sosnowski czy Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki (którym wiele miejsca poświęcił chociażby w słynnym, cyklu *HWDP jako miejsce na ziemi*, z tytułem stanowiącym oczywiście parodię Tkacyszynowej frazy), lecz także samego siebie, stając się swoją własną tradycją. Ironicznie konceptualizowana przez Pułkę (nad)produkcja i hiperkonsumpcja symboli może zaś w pewnym momencie doprowadzić do lekturowego i twórczego przesytu, owocującego ostatecznie nie tyle tęsknotą za przestrzenią nie-naznaczoną czy nie-zagospodarowaną przez język, ile apologią dezorientacji.

W niniejszym artykule proponuję bliższe spojrzenie na jedną, wybitnie w moim przekonaniu interesującą sytuację ujawniania w poezji Pułki pewnej relacji „czytania – pisania” samego siebie i innych autorów, której celem okazuje się nie wyrażenie „postmodernistycznego” przytłoczenia nadmiarem znaków², lecz właśnie poszukiwanie mechanizmu odwrotnego: szansy „odznaczania” czy specyficznego „odsensownienia”, czynionego jednak nie w imię hermetyzacji twórczości, a przeciwnie – dla oczyszczenia jej pola. Dla zobrazowania owej problematyki przedstawiam

¹ Za inspirację i podpowiedzi, które umożliwiły powstanie niniejszego artykułu, dziękuję dr. Patrykowi Szajowi (wskazanie drugiego z wierszy Barańczaka), dr hab. Ewie Rajewskiej (skojarzenia przekładowe) oraz dr hab. Agnieszce Gajewskiej (odwołania do Platona).

² Choć i takie konstatacje w liryce Pułki odnajdujemy – przypomnijmy znużenie poezją wysokiego modernizmu i jednocześnie neoawangardową, kojarzoną czasem z (post)modernizmem dykcją Sosnowskiego, wyrażone w lakonicznej frazie „gdzie koniec tęczy / wszystkich zdrowo mężczy” (T. Pułka, *Wstęp do nowych wierszy*, w: tegoż, *Wybieganie z raju 2006–2012*, Stronie Śląskie 2017, s. 84; por. z: P. Kaczmarek, *Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasa Pułki*, tamże, s. 398–400). Wszystkie utwory Pułki cytuję za wydaniem zbiorowym – dalej oznaczam jako [WZR] z odsyłaczem do odpowiedniej strony.

dwutorową lekturę utworu, który pod tytułem *Masmix* został opublikowany w tomie *Zespół Szkół* z 2011 roku. Znajduje on jednak swe wersje pierwotne, poddane następnie „recyklingowi” i drobnym, lecz istotnym zmianom, w cybernetycznym zbiorze *Obiecywał Ruski wolną Polskę*, wydanym przez kolektyw Cichy Nabiau w roku 2009³. Zamierzam się więc przyjrzeć centralnemu dziełu najpierw w kontekście utworów Stanisława Barańczaka i Philipa Larkina – mogących stanowić pewną ramę konceptualną dla Pułkowskiego postrzegania kluczowej w *Masmixie* kategorii przestrzeni – następnie zaś badam wiersz w odniesieniu do jego pierwo-
cin, publikowanych fragmentarycznie w poprzednich zbiorach poety.

Oczywiście należy jednak zacząć od lektury tekstu wyjściowego – spójrzmy zatem na wiersz *Masmix* [WZR, 133]:

1.
Gdzieś zostawiłem kubek, tuż po tym jak wstałem.
Teraz chodzę po pokoju, a kubka nie ma.
Nie pamiętam, w którym pokoju się obudziłem.
Nie wiem, czy pokój w którym jestem, jest pokojem z kubkiem.
To trudne piękno, lecz piękno. Ścieraj.
2.
Albo wyobraź sobie Miejsce jako debiut dla Czasu;
że Czas jest Naczyniem i wcale nieważne –
czym Naczynie wypełnić, lecz gdzie je postawić.
3.
Nie znam angielskiego. Weź to spróbuj sprawdzić.

Do lektury tekstu skoncentrowanej wokół zagadnienia spacji i spacji zachęca tu już pierwsza zwrotka, opisująca krążenie podmiotu po nieokreślonym pokoju i poszukiwanie zagubionego kubka. Uznawany wszak za jednego z najważniejszych poetów niezrozumiałych Pułka nie udziela odbiorcom i odbiorczyniom wielu wyjaśnień, lecz niejako w zgodzie z sytuacją liryczną i dezorientacją zamkniętego w niej podmiotu wpuszcza ich w przestrzeń tekstu bez przygotowania. Zwróćmy jednak uwagę na motyw przebudzenia i wywołanej przez nie niepewności poznawczej – w poezji polskiej obecny na przykład w licznych wierszach Stanisława Barańczaka, do którego Pułka chętnie (choć nie zawsze pozytywnie) w swej twórczości się odnosił. Aby znaleźć interpretacyjny punkt zaczepienia dla zrazu niezbyt przystępnego w lekturze *Masmixu*, zajrzyjmy na przykład do wiersza *Gdzie się zbudziłem*:

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra a gdzie
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle
trzymam widelec, a tą drugą chwytam
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;

³ Cybernetyczne *Obiecywał Ruski...* nie było zresztą pierwotnym miejscem publikacji tytułowego dla zbioru poematu, bo fragment ten pojawił się już w tomie *Mixtape* z 2007 roku [WZR, 108–111].

Kim
jestem?
Budzi się.
Wciąga w głąb płuc
ostatni senny oddech niemego pytania.
Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy,
porusza głową. Coś mi się przyśniło.
Pytanie. Ktoś zapytał wewnątrz mnie.
Siada na brzegu łóżka.
Tylko spokojnie. Spokojnie.
Jest ranek. I jest łóżko. I jest pokój
hotelowy, i szara odwilż za oknem, i bruk
ulicy, podróż służbowa, niemiły
smak w ustach, chłód, rażące
światło świtu. Spokojnie.
Spokojnie,
nieporuszone, odwieczne istnienie
popielniczki, stolika nocnego i lampy,
hotelowego numeru w jednym z wielu obcych
miast, gdzie możesz być tylko przejazdem i sobą;
istnienie rzeczy, pytające ciebie
o coś w niemym języku powierzchni i brył,
trwałość, niechętna ludzkiemu rozchwianiu;
nazwijmy go imieniem używanym zwykle
przez nieznaną żołnierzy albo w listach do
redakcji: N.N. Co się też kojarzy
z ogromną liczbą wyrazów przeczących:
na przykład nic, niewiele albo nieskończoność;
zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową
niepewność (kim?). Wciąga w głąb płuc
pierwszy zbudzony oddech niemego pytania,
wdycha publiczne powietrze swojego pokoju, prywatny
niepokój publicznego spokoju. Tak, jestem.
Tylko spokojnie⁶.

Inaczej u Pułki: poeta całkowicie pomija wszak ciało – i tym samym traci „miejsce / krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów”, co odbiera mu orientację w przestrzeni. U Barańczaka „miarowe ćwieki dudniącego serca” mają siłę „przybijania do wszystkich naraz krzyży” (co swoją drogą może sugerować, że doświadczenie stabilności nie jest aż tak przyjemne, przemocą bowiem przytrzymuje podmiot rwący się ku abstrakcyjnym przestrzeniom wyższym); Stanisław Barańczak jest jednak poetą jeszcze *stricte* nowoczesnym i modernistycznym: „ja” wyznacza u niego pewne centrum wszechświata, podporządkowując sobie wszelkie obroty centralnego

⁶ S. Barańczak, *N.N budzi się*, w: tegoż, *Sztuczne oddychanie*, Aneks, Londyn 1978, s. 119–120.

w tym ujęciu globu⁷, i mimo wywołującego grozę kontaktu ze śladami nicości szybko zaczyna oswajać otaczającą przestrzeń⁸.

Natomiast u Pułki podmiot, choć także wychodzi na pierwszy plan, jest „ja” codziennym, powszednim i prywatnym, które nie rości sobie prawa do stanowienia uprzywilejowanego punktu uniwersum (zajmując ewentualnie pozycję na poły romantycznego – w obu znaczeniach – ironisty⁹). Barańczakowska przestrzeń nie zna przy tym ograniczeń – potrafi z „poranka w blokowisku” otworzyć się na kosmos; u autora *Mixtape* mamy do czynienia już tylko z pokojem, w dodatku pokojem absolutnie nieokreślonym, nieznanym samemu bohaterowi. Innymi słowy – Barańczak kładzie nacisk na scalanie i łączenie (mimo przeciwieństw i dychotomii), zaś Pułka – na obserwację świata po rozpadzie, którego spektakl opisywał na przykład Andrzej Sosnowski¹⁰; świata, który nie tyle skurczył się do rozmiarów pokoju (bo być może nigdy nie był niczym więcej), ile zinternalizował przygody z globem i kosmosem oraz walkę „ja” z mityczną Nieskończonością i sprowadził je do wymiaru pytania o samą możliwość stabilności, fundowaną właśnie przez materialne umiejscowienie. Gdzie u Barańczaka jest przy tym świt – u Sosnowskiego obserwujemy zmierzch i pożegnalne fajerwerki¹¹; u Pułki zaś mamy codzienny, zwyczajny poranek i zagubiony gdzieś w domowym rozgardiaszu kubek.

Co ciekawe, do tak zarysowanej konstelacji idealnie pasowałby Philip Larkin, czołowy dwudziestowieczny nihilista i obserwator odzieranej z metafizyki rzeczywistości, wraz ze swym słynnym wierszem z kategorii przebudzeniowych, czyli oczywiście *Alba*; twórczość Larkina funkcjonuje zresztą w przekładach samego Barańczaka, co sugeruje pewien typ „reakcji łańcuchowej” między wymienionymi tu poetami, zwłaszcza w obliczu ostatniej, trzeciej części *Masmixu*. Owo swoiście odezwane od kontekstu historycznego, kulturowego i komparatystycznego przytoczenie anglosaskiego autora zostanie wyjaśnione – i usprawiedliwione – w końcowej części artykułu; tymczasem wypadnie zaś pozostać na poziomie „skojarzeniowej” intertekstualności, budującej relacje na podstawie pokrewieństwa tematycznego i więzi przekładowej (oraz zauważonego już zwrotu ku zwyczajności, który łączyłby polskiego poetę wyklętego i brytyjskiego mistrza).

Wers „nie znam angielskiego. Weź to spróbuj sprawdzić” można bowiem odczytać jako sugestię, że bohater Pułki jest w stanie czytać literaturę zagraniczną jedynie w polskich przekładach (na przykład: Larkina w tłumaczeniu Barańczaka), nie

⁷ Jest to bowiem bezsprzecznie wizja antropocentryczna i geocentryczna w tym sensie, że wszystko zostaje tu sprowadzone do nadrzędnej perspektywy „ja”.

⁸ Co jednak ciekawe, obaj poeci posługują się typowo modernistycznymi antynomiami i opozycjami (typu „ręka – noga”, „góra – dół”); zob. niezależne artykuły J. Grądziel-Wójcik, „Gdzie się zbudziłem”, dz. cyt., i P. Chorzewskiej, *Pozwól, że ci przerwę*, „Mały Format”, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/pozwol-ze-ci-przerwe/> (dostęp: 1.12.2020).

⁹ Zob. P. Chorzevska, *Pozwól, że ci przerwę*, dz. cyt.; wydaje się, że w niektórych momentach Pułka sytuuje owo „ja” nie jako „spoiwo” chaotycznej (i jeszcze dekonstruowanej) rzeczywistości, ale jako postać, która całkiem nieironicznie pragnie spokoju, miłości czy bezpieczeństwa.

¹⁰ O jego wadze dla Pułki pisał P. Kaczmarek, zob. *Sinusoida*, dz. cyt.

¹¹ Myślę tu przede wszystkim o słynnym poemacie *Cover*.

mając przy tym narzędzi, by niejako zweryfikować jakość przekładu. Tymczasem spójrzmy jednak na fragmenty *Alby*:

Tyram cały dzień, potem piję, żeby zasnąć.
 O czwartej budzę się w bezgłośny mrok i patrzę.
 Za jakiś czas firanki ponakłuwa jasność.
 Na razie widzę to co jest właściwie zawsze:
 Nie znającą spoczynku śmierć, w tej chwili bliższą
 O cały jeden dzień, śmierć, która poza myślą
 O tym, jak, gdzie i kiedy będę sam umierał.
 Nie pozwala na inne. Jałowe pytania,
 Lecz groza śmierci, groza umierania
 Ciągle na nowo błyska, dech w piersi zapiera [...].

Zwolna wzmacnia się światło, pokój wyraźniej.
 To, co wiemy, co zawsze wiedzieliśmy, stoi
 Przed oczami jak szafa: że nie ma nadziei
 Ucieczki. Nikt nie przyjmuje tego jako swojej
 Prawdy. Lecz będzie musiał. Tymczasem w uspionych
 Biurach przysiadły już do skoku telefony
 I świat, ten wynajęty, zawiły kłęb zdarzeń
 Ruszy zaraz, nie dbając, że kogoś z nas straci.
 Niebo jest białe jak gлина. Do pracy.
 Listonosze już krążą jak czujni lekarze¹².

W opozycji do *Gdzie się zbudziłem czy N.N. budzi się*, ukazujących ostatecznie pozytywny obraz podmiotu, który z początkowego rozproszenia obraca się ku poznawczej pewności, utwór Larkina przynosi wizję zdecydowanie negatywną. Problemem nie jest tu bowiem sama sytuacja budzenia, ale to, do czego się budzimy: u Barańczaka było to własne ciało, gwarant spoistości kosmosu, u Larkina zaś – myśl o śmierci oraz przestrzeni nie tyle chaotycznej, ile uporządkowanej w sposób ograniczający i zabójczy (wszak na przebudzonych już czekają w biurach telefony, każdy element społecznego mechanizmu musi przymusowo wejść w swoje tryby). Samo zasypianie nie jest też u niego niewinne, wszak „tyra on cały dzień, potem pije by zasnąć”: w tym sensie Pułka jest zdecydowanie bardziej Larkinowski, postrzega bowiem świat niejako odarty z sakralności i transcendencji, która będzie stanowiła stały punkt odniesienia dla podmiotu nowoczesnego. Jak zresztą czytamy w przypisie tłumacza, wiersz Larkina „nosi w oryginale tytuł *Aubade*, czyli »hejnał«, a zatem odwołuje się do tradycji »pobudki«, porannej pieśni, którą nocny strażnik ogłasza świt i wzywa do modlitwy. »Alba« z kolei [...] to pieśń trubadurów, opisująca dialog kochanków, którzy o świcie muszą się rozstać, ich żal z powodu budzącego się dnia”¹³ (co na marginesie wyjaśnić może nakaz, by „coś sprawdzić”: Larkin Barańczaka i Larkin oryginalny są wszak dwiema nieco różnymi wersjami poety). W obu zatem wersjach językowych zły jest nie sen, który odciąga od „prawdy rzeczywistości” i – w momencie przejścia do jawy – prowokuje dezorientację; zła okazuje się pobudka,

¹² Ph. Larkin, *Alba*, przeł. S. Barańczak, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 48, s. 10.

¹³ Tamże.

za każdym bowiem razem to ona przerywa pewne radosne złudzenie nieobecności świata, który stał się dla poety miejscem nie do wytrzymania, oraz równie radosne sny o światach możliwych, których faktycznemu istnieniu radykalnie ateistyczny Larkin zaprzeczał¹⁴.

W każdym z omówionych do tej pory wierszy przebudzenie dotyczyło więc zarówno podmiotu, obrazując stan jego (nie)świadomości oraz perspektywy jej zmiany; zawsze następowało to w odwołaniu do pewnej konkretnej (choć czasem nieokreślonej) przestrzeni, która staje się zatem – obok podmiotu – jedną z głównych bohaterek tak prowadzonej interpretacji. Aby móc zrozumieć *Masmix* jeszcze lepiej, sięgnijmy jednak do ostatniego wiersza kontekstowego – liryku *Home Is so Sad* Larkina, oferującego istotną informację dotyczącą wagi przestrzeni już nie cielesnej, podmiotowej, lecz właśnie – przedmiotowej¹⁵:

Home is so sad. It stays as it was left,
Shaped to the comfort of the last to go
As if to win them back. Instead, bereft
Of anyone to please, it withers so,
Having no heart to put aside the theft

And turn again to what it started as,
A joyous shot at how things ought to be,
Long fallen wide. You can see how it was:
Look at the pictures and the cutlery.
The music in the piano stool. That vase¹⁶.

Zauważmy przede wszystkim, że tytuł oryginału zawiera pojęcie „domu” nie w sensie przestrzennym, lecz emocjonalnym (pojawia się w nim nie „house”, a „home”), choć później wyraźnie traktuje właśnie o konkretnym miejscu, rozumianym jak najbardziej przedmiotowo („house”). Inicjalny zabieg zróżnicowania znaczeń pozwala jednak na przyznanie przestrzeni domu (u Pułki – pokoju) pewnej podmiotowości, umożliwiając jej szczególną sprawczość – pozwala bowiem na swobodny przepływ konotacji obu określeń. *Home Is so Sad* sugeruje bowiem, że nie tylko smutek może domy napełniać (po odejściu ich mieszkańców), ale i one same ów smutek współtworzą („having no heart to put aside the theft”, w tłumaczeniu: „dom nie umie się zdobyć, by przeboleć kradzież”). Pewna żywotność przestrzeni zostaje podkreślona przez funkcjonowanie zamieszkujących go dawniej ludzi na zasadzie „śladów”: żaden z nich nie zostaje bezpośrednio wskazany, odniesienie do nich jest wtórne wobec opisu samego domu. W tym sensie po odejściu człowieka – po śmierci, czy raczej rozplynięciu się podmiotu – następuje nie tyle odkulturowienie przestrzeni

¹⁴ Jak zaś czytamy w Pułkowskim *Wierszu o dniu jutrzejszym*: „chwilę po przebudzeniu popatrzyłem / na biurko i znalazłem je we śnie” [WZR, 121]: zinternalizowane marzenia sensu są źródłem poznania pewniejszego niż „rzeczywistość”.

¹⁵ Utwór ten cytuję w oryginale nie w ramach niekonsekwencji, lecz z powodu zróżnicowania semantycznego – przekład bowiem (do którego także się odwołuję) z racji charakteru polszczyzny nie mógł go oddać.

¹⁶ Ph. Larkin, *Home Is so Sad*, w: tegoż, *44 wiersze*, wybór, przeł., wstęp i oprac. Stanisław Barańczak, Kraków 1991, s. 60. Cytowany przekład Barańczaka pochodzi ze strony 61.

(dom „nie wraca do pierwotnych swych architektonik”, napisze Barańczak), lecz re-kulturyzacja dokonywana przez samą przestrzeń, która niejako zamieszkuje samą siebie i wypełnia się własnym znaczeniem.

Innymi słowy: to, co opuszczone przez istoty ludzkie, wcześniej uznawane za jedyne podmioty zdolne do produkcji (i interpretacji) znaczeń, zaczyna niejako żyć własnym życiem, odsłaniając też swą uprzednią sprawczość („parkiet wciąż się kładzie / pod stopy które znikły”). „Dom” deponuje w sobie przeszłość – także przez kończącą cały utwór figurę „wazonika”, ostatniego „pojemnika na pamięć”, pokrewnego jakby Pułkowemu kubkowi (a nawet Barańczakowskiej butelce z mlekiem). Ostatecznie więc tematyka przestrzeni oraz jej obcości i zarazem żywotności, lokowana we wszystkich wspomnianych wierszach zarówno przez odwołania do konkretnych miejsc (pokoju, mieszkania w bloku, domu), jak i do zawartych w nich naczyń (kubka, butelki, ciała, wazonu), a także próba poszukiwania przestrzeni „czystej”, czyli wolnej od zagospodarowania materialnego czy pojęciowego, prowadzi wprost do problematyki platońskiej Chory, z którą Pułka podejmuje dyskusję – lub przeciwnie: prowadzi dyskusję dzięki niej.

Jak bowiem pisał Jacques Derrida w słynnym eseju, zatytułowanym po prostu *Chora* i komentującym Platoński dialog *Timajos* oraz zawarty w nim opis struktury wszechświata i kosmogonii¹⁷, Chora – pierwotna przestrzeń, której nic jeszcze nie wypełnia, archetypiczne miejsce, chłonne naczynie – wymyka się wszelkim dyskursywnym porządkom: zarówno *logosowi*, jak i *mythosowi*, stanowiąc warunek wszelkiego istnienia, lecz sama wykraczając poza istnienie czy nie-istnienie (zarówno intelligibilne, jak i zmysłowe). W tym sensie – dlatego i ciało należy uznać za jedno z naczyń – Chorą filozoficzną staje się według francuskiego badacza figura Sokratesa jako tego, kto prowadzi żywot tułacza i nie utrwała swych myśli i przekonań, a zatem odmawia sobie samemu i swoim myślom wszelkiej lokacji, oraz tego, kto (przynajmniej retorycznie) sytuuje samego siebie poza wszelkimi porządkami, jako instancję przyznającą innym myślicielom *genos*, samemu od takich przyporządkowań stroniąc¹⁸.

Chory nie da się opisać ani w kategoriach pozytywnych, ani negatywnych, nie podlega ona bowiem sądom czy reprezentacji, a jedynie stanowi możliwość sądenia i (re)prezentowania; stąd też jednym z jej określeń staje się właśnie „naczynie” – przyjmuje ona w siebie to, co wleje w nią *logos* lub *mythos*, dając miejsce (przestrzenne i pojęciowe) wszelkim możliwym bytom i porządkującym je strukturom – na przykład określonym narracjom o rzeczywistości; sama Chora nie pozwala się w żaden sposób strukturyzować ani opisywać, ponieważ stanowi warunek uprzedni struktury i opisu. Nie można więc do niej dotrzeć – (być może) da się jedynie

¹⁷ J. Derrida, *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999. Zasadniczo Derridiańska dekonstrukcja mogłaby zostać w niniejszym artykule wykorzystana znacznie szerzej – adekwatne byłoby zwłaszcza pojęcie iteracji, przede wszystkim w odniesieniu do Pułkowskiej autolektury. Poprzestaję jednak na kategorii Chory i tropu czy śladu, który wstecznie ustanawia własne „źródło” przede wszystkim dlatego, że problemem interesującym mnie najbardziej jest właśnie trop przestrzeni, która nie została jeszcze naznaczona.

¹⁸ Tamże, s. 58; zwracam uwagę na zdanie: „sam Sokrates nie jest Chorą, ale byłby do niej bardzo podobny, gdyby była ona kimś lub czymś”.

docierać do otwartych przez nią, a jeszcze niewykorzystanych możliwości, właśnie poprzez wtórne „odznaczenie”.

Tak też funkcjonują pokój i kubek w omawianym liryku Pułki: pokój, który nie posiada żadnych cech charakterystycznych i jest nierozpoznawalny przez podmiot, stanowi przestrzeń w sensie właściwym, kubek zaś – przestrzeń poddaną pewnemu ukształtowaniu, a zatem wtórną wobec Chory, lecz także stwarzającą mikrowarunki do prowadzenia opowieści. Miejsce staje się więc faktycznie – tu przechodzę do drugiej, enigmatycznej części *Masmixu*, ze znamienym wersem ujmującym czas jako naczynie – „debiutem dla czasu”. Dopiero w konkretnej przestrzeni wytwarza się forma-opowieść, co także koresponduje z platońsko-derridiańskimi założeniami: czas jest jedynie produktem ubocznym ruchu, na który w racjonalnej, stabilnej wieczności – przeciwnej chaotycznej, bo pre-uporządkowanej Chorze – nie ma miejsca¹⁹.

Przestrzeń pokoju, w którym brakuje pewnej gotowej już formy na opowieść, wystawia zaś na obecność Chory: przestrzeni, która nie może zostać opisana ani udomowiona, ani bowiem istnieje, ani nie istnieje: zagubienie i zapomnienie, fundowany przez nagłe przebudzenie moment obcości miejsca ujawnia – po heideggerowsku – (nie)bycie Chory. W tym sensie owo „bycie” – inne niż trwałe i stabilny byt – ujawniają także pozostałe dwa wiersze: przerażony „zewem” Chory, „upolityczniony” Barańczak, który w tożsamości i określoności podmiotu-ciała poszukuje przestrzeni trwale usensowionej i usensawiającej, oraz zafascynowany życiem wyzwolonej od znaków strefy opuszczonego domu Larkin. Pułka wybiera tu stronę – jeśli można w ogóle suponować wybór – Larkinowską: podkreśla niewiedzę czy niedowład pamięci, jakie w gruncie rzeczy i przez Derridę są przeznaczane Chorze jako tej, o której nie można pamiętać (bo jej nie ma), oraz tej, o której nie można niczego wiedzieć (bo dopiero umożliwia ona wiedzę). W tym sensie nie można wyobrazić sobie Chory „jako takiej”, lecz jedynie moment, w którym zaczyna debiutować w niej czas – moment odnalezienia kubka, odkrycie jego usytuowania, które zaczyna pisać jego historię. Pułkowski „chaos” (przestrzenny, stylistyczny i wreszcie semiotyczny – w sensie proponowanym przez Julię Kristevą, który omówimy dalej) jest więc w gruncie rzeczy analogią zasady Chory (tego, co przeciwne porządkującej sile ojca-rozumu)²⁰.

Dlatego też wiersz upomina się o moment „ścierania”: piękno opisanej sytuacji – piękno rozumiane zwłaszcza w optyce klasycznej, jako efekt harmonii, miary i ładu – jest trudne, bo rzeczywistość wymyka się poznaniu, nie jest przejrzysta i ustrukturyzowana; brakuje na przykład topografii mieszkania – jakby pokój, w którym podmiot przebywa, był jedyną dostępną mu strefą, uwolnioną z innych relacji spacjalnych, poddając się chaotycznej zasadzie Chory. Przestrzeń trzeba

¹⁹ Chora jako naczynie o tyle nie jest tożsama z naczyniem jako formą już ukształtowaną, o ile jest pewną prefiguracją naczynia: naczyniem, które umożliwia usytuowanie innych naczyń.

²⁰ Przypomnijmy sobie, że wszak u Platona świat jest dzieckiem przestrzeni (chaotycznej Chory) oraz porządkującej ją władzy rozumu, por. z: Platon, *Timajos; Kritias albo Atlantyck*, przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

więc w miarę możliwości uporządkować, odkrywając lokalizację zapęniających ją form; uładza się jednak nie poprzez „logocentryzowanie” Chory, czyli napełnianie wykształconej już formy określonymi sensami, lecz właśnie poprzez redukcję wszelkich zbędnych, zagracających przestrzeń przedmiotów i pojęć, zbliżając się do chcianej niewiedzy – w obliczu nieładu rzeczywistości już zaludnionej i umeblowanej, a nawet dekonstrukcji samego pojęcia ładu, pozostaje szukanie debiutu trudnego piękna: nieklasycznego piękna dezorientacji i dysharmonii, podmiotowa odpowiedź na „zew Chory”, cedująca odpowiedzialność za ewentualne poszukiwanie wiedzy na innych („weź to spróbuj sprawdzić”), czym Pułka – w kontrze do Platona czy słynnej Heideggerowskiej myśli dotyczącej obowiązkowego (u)porządkowania przestrzeni przez podmiot²¹ – oddaje sprawiedliwość poznaniu zapośredniczonemu, jednocześnie upominając się o to, co do zapośredniczenia niemożliwe: o poznawczą naiwność, która wiąże się wprost z Chorą zinterpretowaną w duchu psychoanalitycznym przez Julię Kristevą (przekonującą, że wczesne fazy rozwoju podmiotu, oparte na biernej percepcji różnorodnych bodźców, są antropologicznym czy psychologicznym odpowiednikiem pojęcia kosmogonicznego stadium chłonnej przestrzeni-naczynia²²).

Piękno nie musi wypływać z tradycyjnych przesłanek – ładu, harmonii czy zrozumiałości, co nie przeszkadza mu być wciąż pięknem. Zarazem też jego skojarzenie z pewnym nieporządkiem, chaosem rzeczywistości: Pułka obrazuje tu chaosmos jako pewien ustalony i niejako oczywisty sposób trwania świata, wartościowany neutralnie – który przestał być opozycją kosmosu, stracił swą kulturową jakość. Umożliwia to odczytywanie rozkazu „ścieraj” przynajmniej dwutorowo: jest to albo dyrektywa, aby „posprzątać” rzeczywistość, przypomnieć sobie, w którym pokoju nastąpiło przebudzenie, czy to w tym pokoju pozostawiono kubek, wreszcie – gdzie ów kubek jest, albo też konstatacja, że podobnej sytuacji (momentu codziennego zagubienia, niepewności) nie trzeba zapamiętywać, lecz można ją od razu wymazać z pamięci; jest ona bowiem zwykłością, czymś nie-szczególnym i nie-przygodnym (nie-wyróżnianym – w kontrze do konieczności).

W przestrzeni cybernetycznej sytuacja – mówiąc precyzyjniej, rama interpretacyjna – ulega jednak radykalnej zmianie. Niestabilność, zmienność czy wykorzenie są tam wszak elementem konstytutywnym – nieodłączną częścią poetyki nowych mediów, w których utwór funkcjonuje i która upodabnia się przez to, ponownie odwołując się do Kristevej, do Chory semiotycznej: przestrzeni pełnej nieuporządkowanych, swobodnie dryfujących znaków²³. Dowodzi tego chociażby tytuł

²¹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera (cz. 1)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, zwł. s. 13 i dalsze. Badaczka wspomina tam o poruszanej przez filozofa „koniecznej obecności przedmiotów pod ręką”; jak się wydaje, wiersz Pułki dobitnie pokazuje nie-konieczność owej sytuacji.

²² Zob. np. J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 7–25.

²³ J. Kristeva, *Place Names*, przeł. na angielski T. Gora, A. Jardine, „October” 1978, nr 6, s. 93–111.

utworu: *Masmix* jest miksem nie tylko treści i wartości, które eksplicytnie wskazuje i do których odsyła (miksem szczególnego rodzaju: czerpiącym zarówno z rejestrów wysokich, czyli chociażby z platonizmu, jak i z niskich, potocznych, codziennych), ale i miksem wierszy samego Pułki, zacierającym zachodzące pomiędzy nimi związki.

Zezwala na to jednak zasada Chory i waga usytuowania w przestrzeni: inna jest historia opowiadana przez *Masmix* umiejscowiony w druku, a inna opowiadana przez składowe utwory, publikowane w internecie – nawet gdy pominać czynniki medialne i formalne: różnią się opowieści snute przez teksty skonstruowane w różnym czasie i usytuowane w odmiennych miejscach, bo uaktywniają się w nich inne siły *logosu* i *mythosu*. Wszystkie trzy utwory, które zostały zmodyfikowane i złożone w końcowy *Masmix*, ujmują zresztą przestrzeń swego bytowania (czy usytuowania) na eksplicytnie różne sposoby. Spójrzmy więc na *Obiecywał Ruski wolną Polskę*, a dokładniej na serię *Medytacje na górcie*. Druga strofa – tutaj najistotniejsza – została wyjęta z inicjalnego wiersza *Kurwa, zamiast się położyć* [WZR, 235]. Wiersz brzmi:

Ja leżę i piszę ten wiersz. Ledwo wczoraj byłem
W pokoju hotelowym i grożono nam strażą miejską
/ straż miejska jest jak stacja kosmiczna / jak mir
MIR (mówiłem przed chwilą: nawet wewnątrz słowa [...])”

Niedokładny cytacie! Mówią, że lepiej poczekać
Ale przecież przysłówie*

Przysłowie dąży do spalenia porcji / straż miejsca?
wyobraź ty sobie miejsce jako debiut dla czasu;
że czas jest naczyniem i wcale nieważne
czym naczynie wypełnić, lecz gdzie je postawić

W świetle tego utworu miejsce jest namacalnym debiutem dla czasu – i debiutem dla wiersza, ponieważ podmiot zamiast się „kurwa, położyć” – „leży i pisze ten wiersz”: zaczyna tworzyć pewną narrację w konkretnej sytuacji (leżenie). W tym sensie miejsce i czas (górcza, chwila medytacji, pora snu) wyznaczają moment powstania tego właśnie wiersza, do którego doprowadziły właśnie specyficzne okoliczności (na przykład grożenie strażą miejską – strażą miejsca); przy okazji warto też podkreślić, że w pierwotnej wersji tekstu podmiot znajduje się w pokoju hotelowym, a więc konkretnie i po Barańczakowsku – w miejscu, którego nie zna i które jest mu obce; *Masmix* ową zależność traci, wprost składając zresztą hołd „niedokładnemu cytadowi”, a zatem brakowi precyzji i skrupulatności. Autocytat świadczy tu więc nie tylko o autotematyczności (tej skupionej na czynności twórczej, a więc procesualnej, kognitywnej)²⁴, ale i o wewnętrznym „nieuporządkowanym uporządkowaniu” twórczości Pułki²⁵, poruszającego się nie wewnątrz uporządko-

²⁴ Por. z: M. Koronkiewicz, *I jest moc odległego życia w tej elegii: uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2019, s. 52 i dalsze; P. Chorzevska, *Pozwól, że ci przerwę*, dz. cyt.

²⁵ Por. z: np. K. Sztafa, *Fluks formuł*, „Mały Format”, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/fluks-formul/> (dostęp: 17.05.2020). Sztafa proponuje do opisu „idiomatycznej”, „glitchowej” twórczości Pułki kategorię formuły, która w pewien sposób umożliwia

wanego przez samego siebie kosmosu czy postmodernistycznego chaosmosu, ale gdzieś pomiędzy nimi – w przestrzeni, którą usiłuje podmiotowo poddać „zasadzie Chory”²⁶.

Zaraz po *Kurwa, zamiast się położyć* widzimy zresztą tekst o tytule *Zaraz później* [WZR, 239]:

Nie znam angielskiego.
Weź to spróbuj sprawdzić,

który łączy się ściśle z pozbawionym tytułu (lub z „tytułem na końcu”) wierszem z poprzedniej strony, nawiązując z nim relację właśnie *stricte* przestrzenną – w tym sensie wiersz ten (jak i liczne inne utwory Pułki) zbliża się do poezji konkretnej, która musi w charakterystyczny sposób porządkować dostępne sobie pole [WZR, 238]:

Rekwizyty z baru. Dedykacja w środku:

Cassirerowi

(sprawdź nazwisko jak wrócisz żeby nie było syfu)
O, znowu: weź sobie wyobraź, że zaraz po każdym
Powrocie do domu musisz sprawdzić nazwisko
Czy ktoś ci nie zająbał.

Tytuł na końcu

„Nie znam angielskiego. Weź to spróbuj sprawdzić” wiąże się zatem ze wskazanym utworem nie tylko czasowo („zaraz później”) i przestrzennie („to” to wciąż słowo „Cassirerowi”, czyli filozofowi badającemu formy symboliczne²⁷, i zarazem – jeśli

uporządkowanie twórczości uznawanej za chaotyczną, nie narzucając jej jednak konkretnego ładu. Owo „uporządkowanie” – swoiście kolistą strukturę poezji Pułki, którą najlepiej czytać powrotami, pętlami – omawia także Paulina Chorzewska, która notabene również interpretuje utwór *Masmix*, jednak oponuje, że jest to utwór – i poezja – posługujący się jednak pewnymi (wewnętrzными) symbolami, stosujący przemyślaną strategię „mylenia czytelnika”, co stanowi tylko jedną z licznych poetyckich strategii, jakie Pułka stosował, zob. P. Chorzewska, *Pozwól, że ci przerwę*, dz. cyt.

²⁶ Wydaje się bowiem, że poezja Pułki (przynajmniej na przestrzeni przytoczonych utworów) unika zarówno sprzyjania (post)modernizmowi, jak i odcinania się od niego, wchłaniając – niczym naczynie – interesujące, potrzebne lub nasuwające się wątki problemowe bez koniecznego głębokiego wglądu w ich proveniencję (zarówno historyczną, jak i kulturową); tworzy ona bowiem raczej idiomatyczne narracje, przestrzenie i momenty, w których wątki te mają na określone sposoby działać, a nie jedynie ulegać konceptualizacji czy problematyzacji.

²⁷ Zob. E. Cassirer, *Filozofia form symbolicznych. Część pierwsza: Język*, przeł., wstęp i oprac. P. Parszutowicz, wpraw. R. Becker, Kęty 2018; tenże, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2020. Zwróćmy uwagę na to, że w myśli Ernsta Cassirera – kontynuatora filozofii Imannuela Kanta – sporo uwagi poświęca się właśnie problemowi przestrzeni i „określanu nieokreślonego”. Kontekst Kantowski także wydaje się zresztą dla omawianych utworów niezwykle istotny – czas i przestrzeń jako aprioryczne formy naoczności, istniejące niezależnie od „wypełnienia” w postaci koniecznych założeń poznawczych, domagałyby się osobnej analizy w przypadku rozwijania

się przejęzyczyć lub uprościć składnię – kasjerowi, który otrzymał w barze określoną dedykację; jeśli iść tropem ostatniego, „przedtytułowego” wersu, byłaby to dedykowana sprzedawcy suma pieniędzy, wskazująca na aktywny przymus ekonomizacji wiedzy i międzyludzkich stosunków²⁸), lecz także przyczynowo; do napisania tego wiersza motywuje obserwacja pewnego „prawidła rzeczywistości” – konieczność ciągłego sprawdzania, wyszukiwania informacji, w tym właśnie nazwisk. Strofoida zapewne nie została zatem pomyślana jako odwołanie do Barańczaka czy Larkina (co nie znaczy, że nie może w ten sposób – w obliczu innych implikacji intertekstualnych i na prawach interpretacji pragmatycznej – być traktowana), lecz jako pewien hipertekstowy komentarz do zaistniałych sytuacji poetyckich i rzeczywistych, znów wykorzystujący kategorie czasu i miejsca.

Zwrotka pierwsza *Masmixu* zawarta została natomiast w utworze *Divine III* [WZR, 240]:

Wreszcie mogę przyznać – oglądam Divine wijącego / ego? / się na
Własnym koncercie. Wygląda jak baryła pełna marynatów
I tak sobie myślę że na tym polega
Jednoczesne danie (?) złożone z odwagi / macie drugi składnik? /

Mirror Mirror on the Wall (pewne obce słowa mają w sobie nadzienie pasujące jak pięść,
jak fisting). Wracając:

Gdzieś zostawiłem kubek, tuż po tym jak wstałem.
Teraz chodzę po pokoju, a kubka nie ma.
Nie pamiętam, w którym pokoju się obudziłem.
Nie wiem, czy pokój w którym jestem, jest pokojem z kubkiem.
To trudne piękno, lecz piękno. Uporządkowane. Pościeraj tylko kurze.

Tekst ten nie przynosi wyraźnego tropu Barańczakowskiego, Larkinowskiego czy jakiegokolwiek innego; pokazuje za to zapętloną sieć autoodniesień, urwanych cytatów i mylnych nawigacji, to znaczy usiłuje odegrać strukturę semiotycznej Chory. Codzienna czynność – oglądanie Divine wijącego się na swym koncercie – prowadzi do pewnej „filozoficznej” dywagacji, rozbijanej jednak ironią: „uporządkowane. Pościeraj tylko kurze”. Bałagan świata – bałagan pokoju – jest czymś zupełnie normalnym i (dla bohatera) namacalnym, a podmiot jakoś porusza się po

epistemologicznej interpretacji utworów, na którą niniejszy artykuł z racji ograniczeń objętościowych już nie pozwala. Pozostaje więc jedynie wskazać być może najistotniejszy element owej problematyki – interesującą zależność pomiędzy interpretacjami Kanta wykazującymi „pierwotniejszy” charakter czasowości poznania (percepcje zawsze bowiem zachodzą w pewnej kolejności) a obecnym u Pułki prymatem przestrzeni (w której czas debiutuje).

²⁸ Niechętny wszelkim „sprawdzeniom” i rejestrom podmiot skarży się tu bowiem na konieczność notowania wydatków: ich zapisywanie jest niezbędne dla czystego rachunku, wolnego od niepokoju, czy nie zostało się okradzionym. Tym samym – rozwijając wątek – wiersz w kontekście wszystkich przywołanych utworów sugeruje, że istnieją płaszczyzny życia wymykające się zasadzie Chory: gdy w grę wchodzi materialne przetrwanie, konieczny jest powrót do biurokratyzowanego życia opisywanego z bólem przez Larkina. Tym samym liryka tropiąca Chorę może się stać semiotycznym gestem sprzeciwu wobec ekonomizacji (kapitalizacji) życia, potwierdzając niejako tezę o „zaangażowaniu” autora.

owej zaburzonej przestrzeni; dla idealnego porządku wystarczy więc „tylko odkurzyć”, przestrzeń nie domaga się ponownego „meblowania”. W tym sensie Pułka ponownie autotematyzuje „trudny” porządek przestrzeni własnej twórczości, o którym pisali Paweł Kaczmarski, Krzysztof Sztafa i Paulina Chorzewska. Porządek ten wyznaczany jest nie intencjonalnie, lecz (postulatywnie) „chaotycznie”, poprzez pierwotne umiejscawianie (słów, tematów, fraz) i późniejsze ich „periodyzowanie”: nie tyle rekontekstualizację, ile „respacjalizację”. Powtórzmy: miejsce jest debiutem dla czasu, a czas szansą opowieści czy uporządkowania; temat zaś – jak wyraził to poeta w innym utworze – jest jedynie trajektorią wytyczaną w przestrzeni.

W tym więc sensie odmienność usytuowania prowadzi do zmiany sensów, nie jest to jednak zmiana wykluczająca, a wręcz przeciwnie – produktywna. Pułka bowiem, po pierwsze, uwyrażnia fakt, że nawet jeśli nie pisał „w lekturze” obcych poetów, to z pewnością komponował *Masmix* (z jego znaczącym tytułem), czytając twórczość własną, a zatem – re-prezentował sensy; dlatego też zmiana miejsca – przestrzeni internetowej na druk – implikuje także zmianę opowieści, którą dany wiersz ma (czy też: może) opowiadać. Co ciekawe, *Masmix* „na papierze” staje się w pewnym sensie utworem bardziej uporządkowanym (traci na przykład nieco chaotyczny zapis konkretny) i koncentruje wokół problemów przestrzeni oraz niewiedzy (lub wiedzy niepełnej), jednak w innym – traci spistość (zwrotka trzecia traci swe konieczne – czy na pewno konieczne? – odniesienie, pierwsza zostaje wyrwana z kontekstu, itd.) wynikającą właśnie z waloru konkretnego.

Masmix to więc nie tylko miks (własnych wierszy), ale i wskazanie na nową jakościowość wierszy zremiksowanych: odarcie ich z istotnych kontekstów oraz ponowne ukontekstowanie, a zatem zmiana relacji przestrzennych, nie czysto „medialna”, ale i implikowana przez nią tematyczna i stylistyczna – nie tylko w trywialnym już sensie McLuhanowskim – prowadzą do nowych jakości. *Masmix* zaczyna bowiem współgrać z innymi utworami z *Zespołu Szkół* (i nie tylko), a jego odmienne warianty stają się elementem sieci relacji, które nawiązuje (lub które nawiązują czytelnicy i czytelniczki). Poeta niemal całkowicie neguje więc ideę oryginału i kopii, źródła i powtórzenia, szukając nie mitycznych pierwocin opowieści, ale problematyzując same warunki jej snucia i dokonując w istocie pewnej pochwały stanu nie tyle „natury”, ile „beźładu” – stanu nieujarzmionego życia, wciąż gotowego na nowe ukształtowania.

W zakończeniu *Ruskiego...* czytamy bowiem: „o tyle jeszcze nie znalazłem. Nie czegoś, co zgubiłem, / bo nic chyba nie zgubiłem mam na myśli tamten kubek” [WZR, 242]. Kubek nie został odnaleziony, bo nigdy nie został zgubiony; był jedynie naczyniem, które można wypełnić opowieścią. Przytoczone narracje Pułki rodzą się nie w hołdzie przestrzeni ukonkretnionej, lecz w poszukiwaniu naczynia warunkującego możliwość istnienia. To właśnie umożliwia – usprawiedliwiając w końcu sieć powiązań swobodnie naszkicowaną we wstępie – niemal ahistoryczne i akulturowe eksplikacje intertekstualne: zuniwersalizowany (i uniwersalizujący przestrzeń) podmiot Barańczakowski oraz zanurzone w codzienności i zwyczajności „ja” Larkina są bowiem (w kontekście projektu ujawnionego w omówionych lirykach Pułki) jedynie różnorodnymi formami wyłonionymi z pierwotnej, nieuchwytniej Chory i na określone sposoby usiłującymi ową Chorę ująć. W poetach modernistycznych

nieujarzmiona przestrzeń budziła jednak grozę, której Pułka nie wyraża – podobnie jak obca jest mu właściwie dionizyjska apologia kosmologicznego chaosu. Uniwersum Pułki jest bowiem pokojem – hotelem, pagórkiem – a nie globem czy abstrakcyjną nieskończonością: przestrzeń jest tym, w czym się działa, poszukując kubka-debiutu dla opowieści czy uciekając przed strażą; poezja zaś bywa faktycznie miejscem, lecz nie miejscem na ziemi, a chłonnym i zarazem produktywnym miejscem dla owych lirycznych działań.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Sztuczne oddychanie*, Aneks, Londyn 1978.
- Barańczak Stanisław, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo A5, Kraków 2006.
- Bator Joanna, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 7–25.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Język przestrzeni u Heideggera (cz. 1)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, s. 9–28.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych. Część pierwsza: Język*, przeł., wstęp i oprac. Przemysław Parszutowicz, wpraw. Ralf Becker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2018.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. Przemysław Parszutowicz, Andrzej Karalus, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2020.
- Chorzewska Paulina, *Pozwól, że ci przerwę*, „Mały Format”, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/pozwol-ze-ci-przerwe/> (dostęp: 12.01.2020).
- Derrida Jacques, *Chora*, przeł. Maria Gołębowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Grądział-Wójcik Joanna, *„Gdzie się zbudziłem”, czyli poranek w bloku według Stanisława Barańczaka*, „Forum Poetyki”, lato 2015.
- Kaczmarek Paweł, *Sinusoida. O metodzie poetyckiej Tomasza Pułki*, w: Tomasz Pułka, *Wybieganie z raju 2006–2012*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017, s. 397–408.
- Koronkiewicz Marta, *I jest moc odległego życia w tej elegii: uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław 2019.
- Kristeva Julia, *Place Names*, przeł. na angielski Tom Gora, Alice Jardine, „October” 1978, nr 6, s. 93–111.
- Larkin Philip, *44 wiersze*, wybór, przeł., wstęp i oprac. Stanisław Barańczak, Arka, Kraków 1991.
- Larkin Philip, *Alba*, przeł. Stanisław Barańczak, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 48, s. 10.
- Platon, *Timajos; Kritias albo Atlantyka*, przeł., wstępem, komentarzem i skorowidzem opatrzył Paweł Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.
- Pułka Tomasz, *Wybieganie z raju 2006–2012*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017.
- Sztafa Krzysztof, *Fluks formuł*, „Mały Format”, 7.08.2018, <http://malyformat.com/2018/08/fluks-formul/> (dostęp: 12.01.2020).

Streszczenie

Artykuł jest próbą interpretacji wiersza *Masmix* Tomasza Pułki pod kątem relacji, jakie utwór nawiązuje z innymi lirykami poety (zwłaszcza tymi publikowanymi w przestrzeni cybernetycznej) oraz z dziełami Stanisława Barańczaka czy Philipa Larkina. Pod wpływem lektury kontekstowej ujawnione zostaje, że najistotniejszym tematem omawianego tekstu jest przestrzeń; ostatecznie szkic proponuje analizę wiersza w odniesieniu do Platońskiej i Derridańskiej kategorii Chora.

Looking for Chora. Spaciality in the works of Tomasz Pułka**Abstract**

The article is an attempt to interpret the poem *Masmix* (written by Tomasz Pułka) in terms of the relationship that the piece makes with other author's poems (especially those published on the Internet) and the works of Stanisław Barańczak or Philip Larkin. Due to the contextual reading it is revealed that the most important subject of the discussed text is the problem of space, which is later examined in reference to the Plato's and Derrida's category of Chora.

Słowa kluczowe: Tomasz Pułka, Stanisław Barańczak, Philip Larkin, Jacques Derrida, Chora

Keywords: Tomasz Pułka, Stanisław Barańczak, Philip Larkin, Jacques Derrida, Chora

Agnieszka Waligóra (ur. 1995) – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje nad projektem poświęconym metarefleksji w polskiej poezji najnowszej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim wokół liryki współczesnej (jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych) oraz zagadnień przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Twórczości”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Forum Poetyki” czy „Porównaniach” oraz w monografiach zbiorowych.