

 <http://orcid.org/0000-0002-8350-2561>

Krzysztof Sztafa

Instytut Badań Literackich PAN

Pasja kresu. Przyczynek do poetyckiego rejestru Tomasza Pułki

Abstract

The Passion of Abolition. Introduction to the Poetic Register of Tomasz Pułka

The text is an attempt to outline the complex dynamics of Tomasz Pułka's poetic register. This register is marked by a certain decaying tendency, as a result of which the exploration of "the poles of subjectivity" postulated by the poet is connected with the danger of losing control over a poem. In the face of the pressing "passion of the abolition" – understood in the aesthetic-existential context as the interruption of productive processes of subjectification – Pułka abandons formal discipline and returns to poems that are surprisingly transparent, almost confessional.

Słowa kluczowe: poezja, Tomasz Pułka, pasja kresu, linia ujęcia

Keywords: poetry, Tomasz Pułka, the passion of abolition, line of flight

1

Chciałbym wstępnie – ze względu na brak miejsca zaledwie przyczynkowo – zasygnalizować pewien niełatwy problem związany z paradoksalnym (nie)porządkiem rejestru poetyckiego Tomasza Pułki. Na użytek niniejszych rozważań rejestr poetycki definiuję ogólnie jako temperament oraz dynamikę lirycznej wypowiedzi. Składa się na niego zarówno określony warsztat pisarski autora – charakterystyczny sposób prowadzenia frazy – jak i jego światopoglądowa orientacja, aktualizująca się w literackiej ekspresji. Istotny jest tutaj właśnie ten splot formalno-egzystencjalny, zdający sprawę z charakteru poszczególnych pisarskich projektów. W przypadku Pułki problem, jaki chciałbym podnieść przy okazji omawiania rejestru poetyckiego, jest szczególnie trudny, ponieważ podaje w wątpliwość subwersywny punkt dojścia poezji autora *Zespołu Szkół*; część zainteresowanych tematem uzna być może moją propozycję za konserwatywną, a być może nawet za reakcyjną. Dotyczy to szczególnie tej części krytycznoliterackiej publiczności, która w twórczości Pułki chciałaby widzieć jeden z dowodów na szerokie, quasi-pokoleniowe przesunięcie w całym polu poetyckim, związane z nasileniem w najnowszym wierszu polskim tendencji politycznych, które „po Pułce” stały się domyślnym elementem poetyckiego krajobrazu i stałym składnikiem liryki¹. Otóż nie mogę wyzbyć się wrażenia, że od czasu wydania tomu *Mixtape* w 2007 roku radykalna i intensywna fraza krakowskiego poety staje się coraz bardziej uwikłana w pewnego rodzaju estetyczną oraz egzystencjalną ambiwalencję. Wraz z publikacją swojej trzeciej książki, nawiązaniem w 2008 roku współpracy z grupą artystyczną Perfokarta oraz nasilającą się fascynacją literackim potencjałem cybernetyki w twórczości krakowskiego poety do głosu dochodzą dwie pozornie przeciwstawne liryczne tendencje. Pozostają one ze sobą w nieoczywistej relacji – na poziomie poetologicznym przypominają albo oksymoroniczne warstwy, które nakładają się na siebie, albo jukstapozycyjne, ścierające się ze sobą rodzaje lirycznej kompozycji, naprzemiennie oddalające się od czytelnika i zbliżające się do niego. Są to jednak przede wszystkim odmienne temperamente bądź modele narracyjnej ekspresji, związane z ustawianiem swojego głosu, określoną koncepcją wiersza autora *Zespołu Szkół* oraz jej estetyczno-egzystencjalnymi konsekwencjami. Obok repetytywno-wariantywniej frazy „Czy panienka jest chora?”² z patchworkowego poematu

¹ Zob.: P. Kaczmarek, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*, Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza 2018, s. 120–134; O. Meller, *Tomasz Pułka jako budowniczy ruin*, „Wizje” 2019, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/oskar-meller-tomasz-pulka-jako-budowniczy-ruin/> [dostęp: 20.10.2021].

² Wszystkie cytaty w tekście za: T. Pułka, *Wybieganie z rajy: 2006–2012*, red. J. Mueller, K. Sztafa, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017. Przyjmuję niniejsze skróty: *Rewers* – R, *Paralaksa w weekend* – PW, *Mixtape* – M, *Zespół Szkół* – ZS, *Cennik* – C, *Obiecywał Ruski wolną Polskę* – ORWP, *Kryzys. Biuletyn poetycki* – K, *HWDP jako miejsce na ziemi* – HWDP, *Bród* – B, *Autarkia* – A, *Pliki* – P.

Obiecywał Ruski wolną Polskę (M, s. 109) podmiot z wierszy Pułki informuje zatem – w iście parezjastycznym porywie – o „ubóstwie wyrażonym śmiechem” (*Gminne gazety*, M, s. 100); obok przeprowadzania „ryzykownych manewrów na krawędzi” (*Bankrobber (notatki z podróży)*, ZSz, s. 162) mówiący z zaskakującą bezpośredniością przyznaje jednocześnie: „Tęsknię za całością” (*Wściekła sprawiając*, C, s. 218); obok zaś postulatów głośnego dmuchnięcia w tożsamość – „sęk osobowości”, by „turlał się po podłodze” (*Manifest dobrodzieja*, C, s. 209) – pojawiają się również wyznania o „bajzlu potwornym” w głowie i potrzebie uporządkowania najpilniejszych spraw (*Obserwowałem suszące się skarpetki*, C, s. 229). Słowem, eksperymentalne poszukiwania poety stają się coraz bardziej kłopotliwe, coraz kosztowniejsze na poziomie egzystencjalnym; po prostu nie sposób przejść do porządku nad meandrycznymi losami Pułki jako poety współtworzącego w latach 2007–2012 młodoliteracką kontrapubliczność.

O ile w debiutanckim *Rewersie* o raz *Paralaksie w weekend* owa maniakalno-depresyjna figuracja była przez poetę raczej beztrosko estetyzowana bądź mitologizowana w formule doświadczenia juvenilno-inicjacyjnego, o tyle poczawszy już od tomu *Mixtape* uczuciu subwersywnej transgresji, związanej z demontażem wypowiedzi poetyckiej oraz wypracowywaniem kolejnych strategii lirycznej emancypacji, coraz częściej zaczyna towarzyszyć gorzkie poczucie odosobnienia, wyczerpania, niepokoju, jakiegoś osadu, duszności wiszącej nad wierszem. Być może to właśnie z korespondencji tych dwóch elementów wynika spektakularność gry z „się” oraz doniosłość walki z literaturą, jakie w swojej twórczości podjął autor *Rewersu*, a dzięki którym zapisał się jako jeden z najważniejszych poetów roczników 80. oraz 90.? Jestem przekonany, że w kontekście Pułki „montera” (*Mixtape*), „cybernetyka” (*Zespół Szkół*) oraz „narkonauty” (*Cennik*) warto zwrócić uwagę na ten towarzyszący poecie pierwiastek samozatraty albo też „pasji kresu”, rozgrywający się nieco na uboczu jego „miękkich subwersji”³, a jednak przybierający na sile, o czym świadczą radykalnie ciemne, niekonstruktywne wiersze z ostatnich tomów poety (przede wszystkim z *Bródu*⁴ oraz *Autar-kii*), prowadzące do ostatniego obrachunku w części *Morze osobiste* z tomu dzieł zebranych.

³ F. Guattari, *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*, ed. S. Lotringer, transl. Ch. Wiener, E. Wittman, Los Angeles: Semiotext(e) 2009, s. 304–305.

⁴ W tytule tego tomu pojawia się semantyczna dwuznaczność, którą poeta ciekawie wyzyskuje. „Bród” jest zarówno błędnym ortograficznie zapisem słowa „brud”, ale oznacza również płytkie miejsce rzeki, jeziora lub innego zbiornika wodnego, przez które można bezpiecznie przejść na drugi brzeg. Zdaję sobie sprawę, że wybór dotyczący zapisu tego tytułu w dopełniaczu oznacza już pewien wybór interpretacyjny. Ze względu na dysinformatywne wysiłki Pułki oraz interesującą mnie tutaj kwestię pasji kresu decyduję się na to pierwsze znaczenie, z jednej strony eksponujące ortograficzną niezgodność zapisu, z drugiej konotujące stan jakiejś nierównowagi, rozchwiania, nieporządku, niezgodności.

Umieszczenie zagadnienia kresu w centrum rozważań pozwala, moim zdaniem, nie tylko na rezygnację z nadmiernego przywiązania do przypisywanego Pułce modelu polityczności wiersza – zakładającego relatywnie wysoką sprawczość ekspresji poetyckiej – oraz na krytyczną interwencję w szkodliwy mit Pułki jako „wielkiego nieobecnego” najmłodszej poezji polskiej, lecz również na otwarcie nowej ścieżki interpretacyjnej, odzyskującej autora zbioru *HWDP jako miejsce na ziemi z kleszczy „wojownika fazy”* i zawsze nadświadomego siebie trickstera-jokera krajowej sceny młodopoezyckiej.

*

Pojęcie „pasji kresu” – pochodzące ze wspólnych pism Gilles’a Deleuze’a oraz Félix’a Guattariego⁵ – związane jest z pewnym niebezpieczeństwem zagrażającym liniom ujęcia od środka, atomizującym i rozpraszającym je. Dla porządku niniejszych rozważań należy ustalić, że linia ujęcia to zawarta w każdym urządzeniu społecznym – a więc również w poezji rozumianej jako część społecznej komunikacji – możliwość produktywnego samoprzekształcenia bądź dekompozycji, prowadząca do wykształcania się alternatywnych form podmiotowych. W przypadku poezji Pułki linie ujęcia mają także konkretny wymiar egzystencjalny – pozwalają nieustannie umykać terytorializacji, pozostawać poza określonym reżimem, poza paradygmatem kontroli, jaka sprawowana jest nad każdą daną czy określoną pozycją podmiotową. Zwiążłą definicję linii ujęcia – albo raczej opis sposobu jej funkcjonowania – proponuje Joanna Bednarek:

Za wszechobecność polityki odpowiedzialna jest więc budowa urządzeń społecznych: każde z nich posiada linię ujęcia, która umożliwi jego deterytorializację czy też destryfikację; utratę posiadanej tożsamości, będącej efektem podwójnej artykulacji, i wkroczenie na drogę stawania-się-innym. Jest ona wewnętrzną zasadą twórczości urządzenia, umożliwiającą jego przekształcenia; jako taka jest więc bezpośrednio powiązana z tym, co w urządzeniu produktywnie. Produktywność urządzenia [...] sprowadza się w istocie do zdolności wyzbycia się tej formy czy tożsamości, którą ono w danym momencie posiada⁶.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, przekł. z jęz. fr., red. J. Bednarek, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015, s. 276. Należy dodać, że „pasja kresu” nie jest w twórczości tego filozoficznego duetu pojęciem ostrym i jasno zdefiniowanym. Oznacza ono raczej pewien niepożądany nadmiar uwalniający się w liniach ujęcia, w ramach którego cały ich emancypacyjny ładunek ulega degradacji. To patologia procesów stawania-się, niebezpieczeństwo redukcji bądź terytorializacji albo też, nieco inaczej, towarzyszące transgresji ryzyko zapadnięcia się we własnym, nieprzekładalnym idiomie. To zatem przeciwieństwo zakładanej „produktywności” linii ujęcia; to głęboka namiętność zatrzymania, zniszczenia, destrukcji bycia.

⁶ J. Bednarek, *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2–3, s. 163.

Każdorazowe „odszukanie” bądź zrekonstruowanie linii ujścia oraz podążanie wzdłuż jej szlaku byłoby czymś najbardziej pożądanym, inicjowałoby bowiem nieskończony proces transformacji i samoprzekształcenia, domyślnie bardziej egalitarny i inkluzywny. Również wypowiedź poetycka – jako pewien społeczny fakt komunikacyjny, a więc konkretne, dyskursywne urządzenie – posiada w sobie linie ujścia, umożliwiające aktualizację podmiotowości wymykających się społecznemu ujarzmieniu. Liryczna linia ujścia pozwalałaby Pułce zatem na ciągłą formalną i egzystencjalną mutację, produktywne balansowanie na biegunach podmiotowości, umykanie zastałym modelom literackiej komunikacji oraz – co równie istotne – ich jednoczesną redefinicję. Słowem, w kontekście „zajmowania głosu” umożliwiałaby Pułce wejście w rolę „trickstera”⁷ młodej literatury polskiej. Co więcej, podążanie za liniami ujścia zawsze wiąże się z kwestią tworzenia, kreacji; kreacji niezmiernie, projektującej wirtualne światy, napierającej wciąż na granicę możliwego oraz przesuwającej ją. Píše krakowski poeta z wnętrza poznawczej ambiwalencji: „O, nieskalane skalą wzrostu cienie!” (*Próba pierwsza*, M, s. 87), dając w asocjacyjnym, wysokoenergetycznym poemacie otwierającym *Mixtape* wyraz pochwały estetyczno-egzystencjalnej profuzji.

Jak odnotowują autorzy książki *Co to jest filozofia?*, obok wirtualnego wymiaru egalitarnego jednak „one same [linie ujścia – K.S.] wydziela ją dziwną rozpacz, niczym zapach śmierci i ofiarowania, niczym stan wojny, z której wychodzi się złamanym [...]”⁸. Zawierają w sobie zarówno obietnicę emancypacyjną – tę, za którą w procesie poetyckiej radykalizacji podążał Pułka – jak i rozkładową „maszynę burżuazyjną”⁹, w przypadku wypowiedzi lirycznej uwłaszczającą się na zdetyerializowanej semiotyce oraz ograniczającą egzystencjalne mutacje w taki sposób, by tworzyły określone, dysjunkcyjne formy identyfikacji: jesteś tym bądź tym, lecz nigdy jednym i drugim, zawsze czymś, nigdy wielością czegoś: mężczyzną albo kobietą, poetą albo robotnikiem. Ten „humanistyczny cynizm”¹⁰ społecznego ujarzmienia to właśnie naczelną, negatywną punkt odniesienia dla Pułki. Jeśli zatem przyjąć, że w przechodzącym ciągle metamorfozy projekcie poetyckim krakowskiemu autorowi zależało na wzniecaniu nieustającego „powstania przeciwko stabilizacji” (*Mean*, ZSz, s. 167) na każdym (komunikacyjnym, poznawczym, egzystencjalnym) poziomie funkcjonowania w świecie, nie sposób nie zauważyć, że to graniczne dążenie Pułki odbywało się jednocześnie

⁷ M. Koronkiewicz, *Posłowie* [w:] T. Pułka, *Podczas siebie. Wybór wierszy*, wyb. i posł. M. Koronkiewicz, Poznań: WBPiCAK 2018.

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, s. 276.

⁹ F. Guattari, *Lines of Flight. For Another World of Possibilities*, transl. A. Goffey, London: Bloomsbury 2015, s. 69–70.

¹⁰ M. Lazzarato, *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, transl. J.D. Jordan, Los Angeles: Semiotext(e) 2014, s. 13.

ogromnym afektywnym kosztem – właśnie ową „wydzieliną rozpacz”, jaka zaczęła mimowolnie jątrzyć się z intensywnego wiersza Pułki, przybierając na sile gorączką, aż wreszcie pewnym stanem chorobowym, przejmującym kontrolę nad wierszem. Ten ponoszony koszt poeta wielokrotnie tematyzował w tekstach lirycznych, nierzadko w strategicznych miejscach swoich publikacji, jak choćby przy okazji zamykających zbiory: *Posłowia* (M), utworu *Poezja mnie zbawi (fragm.)* (ZSz) oraz wspomnianego już wiersza *Obserwowałem suszące się skarpetki* (C).

Oczywiście, na szczególną uwagę zasługują również w tym kontekście – kontekście raportu nie tyle z ekstatycznej intensywności fazy, ile raczej z jątrzącej się „wydzieliny rozpacz” – nieopublikowane, rozproszone wiersze z archiwum, jakie zostawił po sobie poeta, a które weszły w skład tomu *Wybieganie z rajy* w czwartej części zbioru zatytułowanej *Pliki*; układają się one w nieformalny cykl *Morze osobiste*. Na cykl składają się cztery pozbawione tytułów teksty poetyckie, napisane najpewniej podczas pobytu poety w szpitalu psychiatrycznym po nieudanej próbie samobójczej, a więc w szczególnie kryzysowym momencie życiowym. W wierszach tych obcujemy z osobliwymi wariantami lirycznego wyznania; osobliwymi, bo stojącymi w rażącej konceptualnej sprzeczności z postulatami, jakie jednocześnie poeta wygłaszał pod adresem poezji jako takiej. W tekście otwierającym cykl osoba mówiąca wyznaje wprost: „Jestem niezdrowy. Leżałem z nadmiaru” (*Jestem niezdrowy. Leżałem z nadmiaru*], P, s. 393). Wygląda, jakby poeta nie tyle rezygnował z rozgrywającej się w tekście gry czy demaskował siebie, ile jakby wypowiadał się z głębokim przekonaniem o niezapośredniczeniu swojej mowy, bezpośredniości wyznania. Te nieliczne miejsca paradoksalnego liryczno-narracyjnego prześwitu mają jednak niebagatelne znaczenie.

Moja hipoteza dotycząca „pasji kresu” u Pułki związana byłaby zatem z sytuacją, w której odnaleziona już poetycka linia ujścia „przedsze się przez mur, wydostanie się z czarnych dziur, lecz zamiast łączyć się z innymi liniami i za każdym razem zwiększać swą wartościowość, zmieni się w zniszczenie, kres czysty i prosty [...]”¹¹. Być może należałoby przyznać, że na odnalezionych wreszcie przez Pułkę krawędziach czy też biegunach podmiotowości rozpręganego „wachlarzem używek” poeta znalazł nie zaskakujące jakości literackie i poznawcze, lecz coś zgoła przeciwnego: zatrąę właśnie i przerwanie procesów, zatamowanie ruchu pragnienia, egzystencjalny impas oraz dotkliwy paraliż poznawczy. To graniczne położenie charakteryzował Mark Fisher: „[...] niezwykle istotne jest, by odróżnić skomplikowaną sztukę samo-demonstracji od makabrycznych, tanatopicznych procesów autodestrukcji”¹². Słowem,

¹¹ G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, s. 276.

¹² k-punk, *The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, ed. D. Ambrose, foreword S. Reynolds, London: Repeater Books 2018, s. 719. Jeśli nie zaznaczono inaczej – przekład własny, K.S.

maszyna ekspresji Pułki – już wcześniej działająca jako „zepsuty” generator cybernetycznego szumu lub dysinformatywny, lecz wciąż w jakiś sposób „kontrolowany” układ – załamała się pod własnym ciężarem, co zaprowadziło ją na skraj implozji. Czy zatem z poetyckiej batalii, wytoczonej przeciwko „gramatyzacji” wyrażenia oraz zastałym modelom komunikacji literackiej, Pułka wyszedł po prostu „złamany”? Czy jego ciemny i idiomatyczny wiersz – szczególnie ten z *Bródu* czy *Autarkii* – oddał się całkowicie we władanie szumom i stracił swój mimo wszystko sensotwórczy wektor? Niebagatelna jest także w tym kontekście bezradność krytyków oraz krytyczek wobec wspomnianych dwóch tomów, które w pięć lat po ukazaniu się zbioru *Wybieganie z rajy* wciąż nie doczekały się żadnego omówienia.

To pytanie można zadać również w inny, bardziej ogólny sposób. Czy literatura dla Pułki była przedsięwzięciem zdrowia czy też – jak w przypadku *Autarkii* – owocem choroby?¹³ Oczywiście, istotne nie są bieguny tej schematycznej opozycji, lecz samo napięcie, jakie ona umożliwia w kontekście cyrkulacji Pułki w odmiennych nieporządkach estetycznych oraz komunikacyjnych. Pewien określony model literatury jako „przedsięwzięcia zdrowia” wyznaczył Deleuze w eseju o znamienym tytule *Literatura a życie*. Francuski filozof zaproponował, aby ujmować pisanie jako nieskończony proces, nie tyle dążący do „narzucenia formy (wyrazu) przeżytej materii”¹⁴, ile raczej otwierający kolejne „strefy sąsiedztwa”, dekomponujący język macierzysty oraz poszerzający urządzenie wypowiedzi w taki sposób, aby powoływała ona „rasę bękarcią”, wirtualny mniejszościowy lud. Ten ostatni będzie napierał na granicę możliwego, jednocześnie dokonując jej redefinicji.

Literatura jest zatem „miarą zdrowia, gdy odwołuje się do tej rasy bękarcej, uciskanej, która stale burzy się przeciwko panowaniu, stale opiera się temu wszystkiemu, co uciska i więzi, i stale zarysowuje się w literaturze jako procesie”¹⁵, miarą przecinaną przez „oblęd panowania” – owego narzucania materii określonej formy – zapośredniczonego w chorobie traktowanej jako zatrzymanie procesu¹⁶. W kontekście poezji Pułki różnica między zdrowiem a chorobą jest więc również różnicą między nieustającą profuzją i rozrostem możliwych połączeń ze światem a ich ograniczaniem, strukturyzowaniem i kodyfikacją, między możliwym i aktualnym; wreszcie, to wynikająca ze śledzenia linii ujścia różnica między produktywną metamorfozą a pasją kresu. Jeśli wiersz Pułki przestaje być procesem, a staje się symptomem, cały mechanizm interpretacji, przeciwko któremu poeta żarliwie walczył już od

¹³ T. Pułka, *Nie zadają się z trupami*, rozm. przepr. P. Witkowski, „Odra” 2012, nr 3, s. 148.

¹⁴ G. Deleuze, *Literatura a życie* [w:] *idem, Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź: Oficyna 2016, s. 5.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ *Ibidem*, s. 9.

czasu *Rewersu*, wraca z podwójną siłą; jako niechciany – wysyłany przecież przez samego poetę „do lamusa”¹⁷ – pełen strukturyzującej przemocy gest hermeneuty-eklektysty.

2

Ostatecznie jednak liryczne sytuacje Pułki – w okresie twórczym od publikacji *Mixtape 'u* do emisji pierwszego odcinka *Impresji rudnickich* na stronie internetowej wydawnictwa Ha!art w 2011 roku – przypominają taką, w której pracujący przez dłuższy czas na wysokich obrotach silnik zaczyna zdradzać symptomy przeciążenia, niemniej tempo jego pracy nie tylko nie zwalnia, lecz wciąż nabiera prędkości, coraz trudniej poddając się jakiegokolwiek kontroli. Pozostaje zatem albo zawierzyć temu radykalnemu przebiegowi – dowartościować związane z nim poetyckie gesty Pułki i śledzić momenty prześwitu, do czego namawia Paweł Kaczmarski w swojej koncepcji „sinusoidy”, do której wrócę w dalszej części artykułu – albo wyczekiwać, aż rozpedzona maszyna rozbije się w jakiś niezwykły, spektakularny sposób. Ten problem przebiegu przez „zwolniony” z powinności, ale też coraz bardziej idiomatyczny wiersz, który wystawia na próbę również samego czytelnika, trafnie podsumował Jakub Skurtys. Pozwolę sobie na przytoczenie dłuższego fragmentu:

Paradoksalnie, wolność ta związana jest jednak z cierpieniem. Stanowi rodzaj sadyzmu, bo oderwany od wszelkich ojcowskich figur czytelnik staje się przedmiotem napięć samego wiersza. Psychopatologiczny charakter poezji Pułki jest wymierzony w mechanizmy interpretacji, w nasze czytelnicze przyzwyczajenia – ma je zakłócić i przekierować, ale zarazem nie daje poczucia uwiedzenia czy porwania (uprowadzenia) przez tekst, jak u Sosnowskiego. Pułka nie zabiera nas w podróż, nie wsadza do samochodu, nie jedziemy z nim na kolejny, festiwalowy zlot sław, nie zaprasza na jazzowy koncert, by – wzorem Johna Ashbery’ego – kontemplować dysharmonie i w odpowiednich momentach wysadzać czytelnika z siodełka. O żadnej komitywie nie może być mowy [...]¹⁸.

Wrocławski krytyk zdaje się sugerować, że te radykalne gesty autora *Zespołu Szkół* bardzo szybko stają się jednostronne, nieproduktywne: mityczna siła tych wierszy ma polegać na stworzeniu „fantasmagorycznego złudzenia,

¹⁷ T. Pułka, *Lutowanie welny 4*, <http://niedoczytania.pl/tomasz-pulka-lutowanie-welny-4/> [podgląd niedostępny].

¹⁸ J. Skurtys, *Tomasz Pułka. Longplay (o „Wybieganiu z raję”) [w:] idem, Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2020, s. 194.

«żeśmy z niego wszyscy»¹⁹, jednocześnie niewytłumaczalnego i podskórnie wyczuwanego. Jeśli porównanie – być może nieszczególnie fortunate – poetyckiej dyspozycji Pułki od czasu wydania *Mixtape'u* do rozpedzonej maszyny na progu awarii wydaje się banalne, warto mieć w pamięci zastrzeżenia samego poety, który po wydaniu *Zespołu Szkół* o swoich „granicznych” doświadczeniach wypowiadał się z alarmującą ambiwalencją, nie tylko zresztą w twórczości lirycznej:

Po obszernej diagnozie, jaką przyniósł rok w kontakcie z psychiatrą, wiem, że choroba psychiczna towarzyszy mi od wczesnej młodości i tylko fakt, że przy asyście umiejętnie komponowanych dragów oraz sumiennie prowadzonych polityce i gospodarce emocjonalnych udawało mi się bez potrzeby trwałej hospitalizacji prowadzić pełne przygód życia wewnętrzne i zewnętrzne [...]. Ale muszę dopowiedzieć: każda z dotychczas napisanych książek jest ściśle sprzężona ze zwyczajną relacją z mojej własnej „prywatnej” podmiotowości. I tak np.: *Rewers* to zapis pewnej wspaniałej manii, a *Paralaksa w weekend* – wybór depresji nawiedzających moją nastoletnią umysłowość między 2004 a 2006 rokiem. *Zespół Szkół* już w samym tytule zawiera specyficzną jednostkę chorobową, zresztą z trochę przerażającą trafnością zapowiedział konsekwencje trybu życia, jaki powziąłem na czas jego (*Zespołu...*) pisania²⁰.

Wygląda na to, że ostatni wydany za życia tom poety antycypował trapiące go, nasilające się problemy, opisywane ze znaczącą bezpośredniością również w twórczości prozatorskiej: banalistyczno-terapeutycznych *Impresjach rudnickich* oraz w surrealistycznym cyklu *Porządkowanie...* – publikowanym na stronie internetowej Ha!artu wprawdzie jeszcze przed ogłoszeniem *Zespołu Szkół*. Nie chodzi jednak o to, by bez żadnych badawczych zastrzeżeń podążyć za tego typu autorskimi deklaracjami, lecz aby w pierwszym kroku zdać sobie sprawę z iście modernistycznej wiary, jaką autor *Rewersu* pokładał w liryce – przy wszelkich gestach asekuracji, jakie jednocześnie wobec niej wielokrotnie czynił – a w drugim wyciągnąć z tego konsekwencje dla zrozumienia jego strategii pisarskiej. Jak to zatem możliwe, że konsekwentnie zakłócający spójność i prostolinijność wypowiedzi poetyckiej Pułki mógł być jednocześnie przekonany co do istotności samej poezji jako silnego, doniosłego sposobu ekspresji artystycznej oraz modusu istnienia? I co stoi za tym przekonaniem, jeśli Pułka rzeczywiście całą odpowiedzialność za swoje ciemne teksty przetrzuca na barki czytelnika, jak sugeruje Skurtys?

Zapytany w wywiadzie o swój głos, który – jak przekonywał Ryszard Chłopek – „nigdy nie jest zdystansowany, ale bardzo gorący”, autor *Rewersu* odpowiedział bezkompromisowo, że „cała przyjemność to spalić się w wierszu.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ T. Pułka, *Nie zadaję się...*, s. 148.

Im szybciej, tym lepiej”²¹. Poeta miał wówczas osiemnaście lat, niemniej w liryku wieńczącym narkonautyczno-dysinformatywny *Zespół Szkół* po porównaniu swojego granicznego stanu do „Hologramu // tekstur wygiętych jak jaźń / rzucona na pożarcie lwom” przyznawał raz jeszcze za tytułem: „poezja mnie zbawi” (*Poezja mnie zbawi (fragm.)*, ZSz, s. 177). Wyznanie to było tylko pozornie autoironiczne²²; ten zabezpieczający gest asekuracji miał go po prostu oddalać od anachronizmu „klasyków” przy jednoczesnym zachowaniu podzielanej z nimi wiary w twórczość liryczną jako doniosłą formę sztuki, powołaną do wystawiania historycznego świadectwa oraz zdolną do „reprezentacji” kondycji ludzkiej. Ponadto już otwierający *Cennik* wiersz zawiera bezpośredni zwrot do „kochanej liryki” i rzuca jej wyzwanie „zdjęcia powinności” oraz „wymycia nerwów”. Pozwolę sobie przytoczyć ten wiersz w całości:

Gdybyś zdjęła powinności i wymyła nerwy,
 obserwując drżenie między akcentami
 – tu zęby trafiają na grudkę krajobrazu –
 łykanymi na czczo z okruciami lustra,
 mogłabyś wyznaczyć się do odpowiedzi i
 udzielić mi pytań, jakie tobą stawiam,
 gdy chcę lekceważyć zamiast być przed
 czasem, gdy na siebie czekam

(*Kochana liryko*, C, s. 181)

Pułka w ten niepokojąco staroświecki sposób domaga się przecież zbliżenia wypowiedzi poetyckiej do powagi „pytań, jakie tobą stawiam”; poezja zatem staje się i sposobem istnienia, i metodą poznawania. Słowem, w swoich „powinnościach” staje się bliska etosowi „klasycystycznemu”²³. Trzeba przyznać, że autor *Zespołu Szkół* najbardziej interesujący jest nie tyle w samych swoich zamiarach, ile sposobach ich realizacji – tak na gruncie poetyki, jak egzystencji, na wspólnym planie etyczno-estetycznym. Sygnalizowana w tekście stawka namysłu będzie bowiem polegała na testowaniu ekspresji poetyckiej

²¹ *Idem*, *W końcu kulka i tak wpada*. Z Tomaszem Pułką rozmawia Ryszard Chłopek, „ArtPapier” 2006, nr 21, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=22&artykul=464> [dostęp: 22.10.2021].

²² O „poważnym” wymiarze ironii u Pułki pisał już ponad dekadę temu Igor Stokfiszewski (zob. I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 113–132).

²³ Zdaję sobie sprawę z nieostrości tego pojęcia, jednak ze względu na formalne ograniczenia niniejszego artykułu muszę pozostać wyłącznie przy takim, „intuicyjnym” rozumieniu etosu klasycystycznego.

w taki sposób, aby odciąć ją od mechanizmów reprezentacyjnych (wymowny jest tutaj fragment o zębach trafiających „na grudkę krajobrazu” oraz „okruchy lustra”) i przez to utożsamić z niedyskursywną dynamiką egzystencji.

Tego typu wątków autotematycznych czy też metapoetyckich jest w projekcie Pułki niezwykle dużo – dość wspomnieć również o krytyczno-literackich felietonach z cyklu *Lutowanie wełny*, w których nonszalancko krytykując wybranych przez siebie „klasyków”, poeta występował przeciwko anachroniczności ich poezji, rzekomo oddalonej od życia, wyalienowanej od rzeczywistości, pogrążonej w kapłańsko-mitotwórczym banale. Ta niekonsekwencja bądź rozdzwitek między postulowanym programem krytyczno-likwidacyjnym Pułki z felietonów a realizowaną koncepcją wiersza wyłącznie dynamizuje i uatrakcyjnia spuściznę krakowskiego poety; jest w tym jakaś głęboko paradoksalna spójność. Chodzi o to, że zastanawiając się nad wierszem – komplikując jego struktury, podbijając jego warunki możliwości, demontując wpisany w niego „podmiot wypowiedzi” – zastanawiał się zatem Pułka nad samym sobą, nad miejscem, które zajmuje oraz z którego może wypowiadać swoją „prywatną podmiotowość”. Ten fundamentalny, modernistyczny z ducha związek literatury i życia został przez Pułkę najdobitniej scharakteryzowany w słynnej puencie *Manifestu dobrodzieja*, w której czytamy: „Wiersz jest ga- / łązią, którą można podnieść i rzucić psu na aport. Przyjmować i / odrzucać idee; być psem i kością poezji – oto, czego trzeba” (*Manifest dobrodzieja*, C, s. 210).

Fraza o płynnym ruchu idei pojawia się po raz pierwszy już w *Zespole Szkół*, w dwuwiersowej miniaturze o wiele mówiącym tytule *Życie – świadczy to o niegasnącym zainteresowaniu owym splotem problemowym w pisarstwie Pułki oraz o wyjątkowej pozycji wypowiedzi literackiej jako miejscu odkrywania, testowania i selekcji tych idei*. Ten mechanizm utożsamienia ekspresji literackiej i egzystencji jest u Pułki jednak szczególnie problematyczny i paradoksalny. To znamienne, jeśli pamiętać o przybierającej na sile oraz natężeniu pasji kresu w twórczości krakowskiego autora – postępującej trudności związanej z ogarnięciem nadmiaru percypowanych bodźców.

Zaskakująca jest przy tym spójność Pułki dotycząca rejestru wypowiedzi poetyckiej. Chociaż pod względem stopnia formalnej radykalizacji trudno zestawiać ze sobą „maniakalny”, logoreiczny *Rewers* z dysinformatywnym *Zespołem Szkół* oraz katachretycznym, „borderowym” zbiorem *Cennik*, z pewnością tomy te łączy zasadniczo wysoka intensywność wypowiedzi poetyckiej, uprzywilejowującej to, co graniczne, w jakiś sposób ekstremalne, biegunowe. W tylko trochę autoironicznym wyznaniu z ostatniego wiersza *Zespołu Szkół* ściera się zatem przekonanie o doniosłości poezji jako medium ekspresji, lecz również interesująca mnie, ambiwalentna relacja zawiązywana między produktywną profuzją bycia oraz groźbą utraty kontroli nad wypowiedzią, prowadzącą do wygaszenia wszystkich subwersywnych gestów lirycznej emancypacji.

Obydwie tendencje wynikają z przyjętego modelu wierszowania Pułki i dają o sobie znać na jego rewersie właśnie jako nadchodząca awaria literackiej (a więc także egzystencjalnej) maszyny. Ta wisząca groźba utraty kontroli zmusza autora do porzucenia surowej dyscypliny formalnej i niespodziewanego, punktowego nawiązywania komunikacyjnego paktu ze swoją podmiotowością w wierszach zaskakująco przejrzystych, uporządkowanych – również na poziomie syntaktycznym – niemalże wyznaniowych²⁴.

3

Z jednej strony zatem od swojej trzeciej publikacji książkowej rzuca się Pułka w wir cybernetyczno-dysinformatywnych poszukiwań oraz eksperymentów, polegający na demontażu struktur wiersza, prymacie narkonautycznej wrażliwości poznawczej i odmowie wypracowania komunikacyjnego konsensusu. Z drugiej strony natomiast – wraz z postępującą komplikacją poetyckiej dyspozycji aż do granic czytelności i pochłonięcia się we własnych idiosynkrazjach – zmuszany jest do konfrontacji z konsekwencjami tej nadmiarowej intensywności poetyckiej, która przestaje działać na korzyść pisania. Wynika z tego rozpoznanie potrzeby zwolnienia tempa w wierszach stonowanych, autorefleksyjnych, z regularnym sposobem frazowania – jako tych, które zdają sprawę z pochłaniającej poetę pasji kresu.

Aby zająć się tą drugą tendencją, należy wprzód pokrótce zreferować literacko-egzystencjalne potencjalności tkwiące w tej pierwszej. Pozwala ona autorowi *Zespołu Szkół* w produktywny sposób zerwać z literackim „obozem poprawności” (*Mean*, ZSz, s. 167) oraz wynaleźć taką śmiałość czy też „koleinę patrzenia” ([*Jeźycjada upływa*], ZSz, s. 156), która umożliwiłaby liryczne przejście od podatnej na reterytorializację polityki tożsamości do polityki pragnienia, czyli – mówiąc najogólniej – od prymatu określonej na poziomie molowym tożsamości do zaburzania jej molekularnych, społecznych stopni zero. Przejście to miałyby stanowić o istocie horyzontalnej liryki Pułki oraz określać stawkę jego namysłu nad ontologią wiersza: chodziłoby zatem o przekroczenie ograniczeń „semiotyki sygnifikacji” oraz prymatu pozycji podmiotowej i strategii emancypacyjnej uwikłanej w siła mechanizmów reprezentacji i interpretacji.

Istotne tutaj pojęcie „semiotyki sygnifikacji” – albo też „semiotyki znaczącej” – rozwija Maurizio Lazzarato²⁵, podążając tropem swojego

²⁴ Ciekawą analizę figuracji autorskiej Pułki jako mowy Foucaultowskiego pazejasty przeprowadził Jakub Skurtys. Por. *idem*, *Poezja, retoryka, pazeja. Próba lektury wierszy Tomka Pułki* [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarzski, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań: WBPiCAK 2014.

²⁵ M. Lazzarato, *op.cit.*, s. 55–95.

nauczyciela, Félixu Guattariego. Jak niemalże każde pojęcie wywodzące się z pism autora *Molecular Revolution*, funkcjonuje ono w złożonym układzie z innymi, jednak na użytek niniejszych rozważań najistotniejsze jest to, że jako konkretne społeczno-polityczne urządzenie, semiotyki sygnifikacji konstytuują jeden z dwóch wymiarów produkcji oraz funkcjonowania podmiotowości w epoce późnego kapitalizmu: wymiar związany z percypowanym społecznym porządkiem, określający to, co już dane, znajdujące się na poziomie widzialnego. Tak też semiotyki te oznaczają wszystkie warianty ekspresji ukontekstualizowanej w dyskursywno-reprezentacyjnej siatce. Otóż – podobnie jak dla Guattariego – dla Lazzarata modele dyskursywne mają w dobie semiokapitalizmu określone, polityczne znaczenie. Oparte na trójkątnej, „semiologicznej linii montażowej” odniesienia, sygnifikacji oraz reprezentacji, w pierwszej kolejności dążą do alienującego zapośredniczenia ekspresji w znaku, w drugiej do ich wtórnej kodyfikacji czy też formalizacji, ostatecznie natomiast do redukcji ich wielogłosowości oraz produktywnej mocy. Dla Lazzarata ten proces formalizacji wiąże się ze strukturalnym dostosowaniem ekspresji językowej do określonego reżimu miary: uogólnionej ekwiwalencji bądź wymienialności. Dzięki tej „uniwersalnej” kondycji znaki stają się impotentne, funkcjonują bowiem w denotacyjnej ekspresji wyłącznie jako nośniki zautomatyzowanych znaczeń oraz ustabilizowanych tożsamości:

W naszych społeczeństwach ekspresja musi zawsze dokonywać się poprzez denotację, które powołują do życia i rozpoznają tylko jedną rzeczywistość, dominującą rzeczywistość – przez znaczenie, które dwugłosowo (*bi-univocally*) zakłada relację między znakiem i jego referentem oraz przez mentalny i impotentny świat reprezentacji separujący znak od tego, co realne. Tak ujęta i sformalizowana ekspresja przyczynia się do wytworzenia nowej podmiotowości [...]. Wraz z semiologią sygnifikacji, referentem jest zindywidualizowany podmiot (i jego sobowtór, podmiot transcendentálny), pusty podmiot wycofany w siebie, odcięty od układów i powiązań, które go konstytuują, funkcjonujący jako autonomiczne, wolne źródło własnych akcji i wypowiedzi²⁶.

Ta normalizująca moc semiologii sygnifikacji (czy też semiotyki sygnifikacji; Lazzarato nie jest w podtrzymywaniu tego rozróżnienia tak konsekwentny jak Guattari), polegająca na przywiązaniu znaku do referenta i zapośredniczeniu go w mechanizmie reprezentacji, zdaje sprawę z ważkich konsekwencji Pułkowskiego namysłu nad gramatyką oraz syntaktyką jako składowymi formalizacji wyrażenia, elementami porządku dyscyplinującego wypowiedź. Jak dodaje dalej włoski badacz, w semiokapitalizmie

²⁶ *Ibidem*, s. 76–77.

[j]ęzykowa maszyna sygnifikacyjna operuje i narzuca „wyłączne dysjunkcje” (jesteś mężczyzną, jesteś kobietą itd.), które zapobiegają stawaniu-się, heterogenicznym procesom subiektywizacji; uznaje ona tylko tożsamości określone przez te znaczenia (człowiek, dziecko, zwierzę itd.) i przez wyspecjalizowane funkcje (pracownik, szef, student itd.)²⁷.

W tym kontekście często powtarzane zapytanie poety: „Skoro słowo / waży, co określa wagę?” (*Pleasure, C*, s. 190) zostaje uwikłane w najwyższą stawkę, walcząc bowiem z narzuconym porządkiem wypowiedzania, autor *Rewersu* będzie starał się wynaleźć formę życia całkowicie przeciwstawnego „dominującej rzeczywistości” oraz hegemonicznym sygnifikacjom. Bezkompromisowe podejście do tworzywa literackiego oraz krytyka formalizacji ekspresji do pewnego momentu podporządkowane są zatem u Pułki dowartościowaniu afektu i afirmacyjnemu poszukiwaniu innej płaszczyzny rozumienia – takiej, która nie ograniczałaby się wyłącznie do dyskursywnego, znaczeniowo-narracyjnego horyzontu. Związana jest również z krytyczną interwencją w produkcję podmiotowości w społeczeństwach neoliberalnego podziału pracy: „[...] semiotyka sygnifikacji funkcjonuje zarówno jako ogólny ekwiwalent ekspresji, jak i wektor subiektywizacji skoncentrowany na indywiduum”²⁸. Wreszcie, ustanawia odmienny wektor dla wypowiedzi lirycznej, której domyślnym odniesieniem nie będzie już określone „ja” bądź „ty”, lecz sam produktywny – czyli zdolny do wielości artykulacji, oparty raczej na włączających syntezach aniżeli dysjunkcjach – demontaż warstw suwerennej podmiotowości. Pisze poeta:

[...]
 Jak jest być poetą pracującym jako monter
 który – mimo młodego wieku – nosi wąsy,
 aż słyszy w Chorzowie od naćpanego fetą
 starszego kolegi: „Wantuj to, kurwa, i raczuj!”
 i zastyga w przerażającej beztrosce, nie wiedząc,
 co to może znaczyć?

Jak jest myć się po pracy? Rozmawiać o czymś weselszym?

Zajebicie.

[...]

(*Łuk, ZSz*, s. 149)

²⁷ *Ibidem*, s. 78.

²⁸ *Ibidem*, s. 68.

Chociaż nie bez znaczenia pozostaje to, że „starszy kolega” w swoim zawołaniu czyni coś w rodzaju mniejszościowego użytku z języka polskiego, przerażająca beztroska podmiotu wynika nie tylko z trudności w uchwyceniu sensu tego wykrzyknienia, lecz także z trudności ustalenia, do kogo jest skierowane. Na podstawowym poziomie interpretacji oczywiste wydaje się, że do założonego „ja” z wiersza, ale kim jest to ja, poeta-monter z anachronicznymi wąsami, które nosi mimo młodego wieku? To właśnie jedna z nałożonych, dysjunkcyjnych form tożsamości, wytwarzanej na poziomie społecznego ujarzmienia w dyskursywno-reprezentacyjnej mediacji. Pułkę interesuje właśnie wyjście z tego tożsamościowego, molarnego impasu – na tym polega też jego strategia lirycznej emancypacji. Inna, lecz nie tak oddalona rzecz, że komplikujący swoją identyfikację poeta-monter słyszy, iż wykrzyknienie to pochodzi od starszego kolegi, ale nie jest w stanie wskazać momentu, kiedy zostało wyartykułowane. Zaburzenia odczuwanej czasowości i przestrzeni pojawiają się u Pułki bardzo często; w *Paralaksie w weekend* stanowiły ekstatyczny sposób istnienia, tutaj natomiast są związane z rozchwianiem percepcyjnym aktualizującej się w wierszu podmiotowości i zawsze towarzyszą jej dalszemu rozprasaniu. Ów przerzutniowy spójnik podrzędny „aż” z początku trzeciej strofy zrywa z chronologią przedstawień – wydaje się, jakby w tekście zarządzone zostało cięcie bądź zaciemnienie, chociaż przeskokowy związek między noszeniem monterskich wąsów a Chorzowem zdaje się niepokojąco płynny. Nic dziwnego zatem, że w następnej części wiersza kontinuum czasoprzestrzenne ulega jeszcze głębszemu zaburzeniu, tym razem przez zapośredniczenie w relacji pracy najmniejszej:

[...]

Czternaście starych, spoconych kobiet,
pracujących w „Gellwe”, nakleja
ukraińskie etykiety na napój „Tiger”,
a ja piję już trzeci za paletą z budyniami.

Magazynier opowiedział mi o dwóch
zgonach wynikłych z przedawkowania,

bym po robocie przywdział zbroję żuła
i w dychę zarobił godzinę.

(*Łuk*, ZSz, s. 150)

Raz jeszcze: trudno uchwycić czasowe wynikanie między strofami – nie tyle następującymi „po sobie”, ile raczej będącymi „wobec siebie”. Poeta-monter, odmawiający pracy i nadużywający napojów energetycznych gdzieś na tyłach taśmy montażowej, dokonuje dalszej transformacji: staje się

robotnikiem w „zbroi żuła”, kimś na granicy społecznej widzialności, kto „w dychę zarabia godzinę”. Następuje to niby po pouczającej rozmowie z magazynierem, ale i to nie jest pewne: partykuła przypuszczająca, otwierająca ostatni dwuwiers, działa podobnie jak spójnik „aż”: na poziomie samego wiersza komplikuje proces przechodzenia i następstwa, instalując w to miejsce relację równoległości – bycia nie tyle w czasie, ile wobec niego, w jakiejś fatalnej konfrontacji przyjmowanych społecznych tożsamości.

Jak widać, proces demontowania kolejnych warstw podmiotowości nie ma gładkiego i nieproblematicznego przebiegu, wiąże się on również z wychodzeniem poza opisywaną przez Lazzarata semiotykę sygnifikacji. Jak wskazywał włoski badacz, dokonywanie wyrwy w dominujących znaczeniach i przygotowywanie wyłomu w zastałych reżimach miary związane jest zawsze z kwestionowaniem całej maszyny lingwistycznej oraz – jednocześnie – realnego formacji władzy, którą wspiera.

Dominujące znaczenia (tożsamość, płeć, zawód, narodowość itd.), od których trudno uciec (indywidualnie poprzez szaleństwo, dzieciństwo, alkohol, narkotyki, twórczość, miłość lub kolektywnie przez polityczną działalność), wytwarzane są na przecięciu dwojakiego procesu formalizacji: dotyczącego maszyny językowej, która automatyzuje ekspresje, interpretacje i reakcje narzucone przez system, oraz dotyczącego formacji władzy produkującej znaczące²⁹.

Nic zatem dziwnego, że jedną z obsesji Pułki pozostaje syntaktyka oraz gramatyka: abstrakcyjny, a jednocześnie bardzo konkretny system operacyjny, który „działa jak policja języka”³⁰. Tak też dręcząca trudność egzystencjalnej mutacji – owo „trudne piękno” zapadania się w czasoprzestrzennym zagubieniu z otwierającego *Zespół Szkół* wiersza *Masmix* – w przypadku losów Pułki wydaje się tyleż nieodparta, co oczywista. Deklaruje poeta w tekście otwierającym czwartą książkę poetycką:

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

(*Masmix*, ZSz, s. 133)

²⁹ *Ibidem*, s. 75.

³⁰ *Ibidem*.

O tym „trudnym pięknie” – frazie świetnie określającej ambiwalentny stan egzystencjalny bohatera tych wierszy oraz cały rejestr poetycki Pułki – można dopowiedzieć, że jest „potworne” w sensie wpisanego weń, szczególnie trudnego wyrzeczenia. „Potworność” tych poszukiwań polega na pewnym energetycznym paradoksie: przepelnieniu „mocami kreatywności i inwencji”³¹ oraz jednocześnie niezwykle destabilizującym odrzuceniu nabytych tożsamości i podstawowych identyfikacji na opisywanym przez Lazzarata poziomie społecznego ujarznienia. Jak w kontekście „znoszenia” podsumowują „potworność” rewolucyjnej subwersji Michael Hardt i Antonio Negri:

Ten rewolucyjny proces zniesienia tożsamości, który powinniśmy mieć w pamięci, jest potworny, pełen przemocy i traumatyczny. Nie próbuj ratować siebie (*yourself*) – w istocie twoje ja (*your self*) musi zostać poświęcone! Nie oznacza to, że wyzwolenie rzuca nas na obojętne morze pozbawione punktów oparcia dla identyfikacji. Po prostu istniejące tożsamości nie będą mogły służyć dłużej za kotwice. Wielu wycofa się na brzeg i będą starać się pozostać tym, kim są, zamiast nurkować w nieznanym wodach świata pozbawionego rasy, *gender* i innych formacji opartych na tożsamości³².

Jak ten energetyczny paradoks ma się do Pułki? Z drugiej strony bowiem eksperymentalnym, „ryzykownym manewrom na krawędzi” (*Bankrobber (notatki z podróży)*, ZSz, s. 162), jakie przeprowadza poeta, towarzyszy coraz częściej artykułowany w wierszach przekąs, zupełnie jakby Pułka przeczuwał, że w ramach tej granicznej pozycji, jaką zajął – nie tylko w twórczości literackiej – właśnie traci kontrolę i zbliża się niebezpiecznie do czarnej dziury, w której ewokowane linie ujścia zapadają się pod własnym ciężarem, zamiast do egzystencjalnego wzbogacenia prowadząc raczej w stronę egzystencjalnej czeluści. W tym kontekście wystarczy przypomnieć sobie przystonną konstatację poety, w której w wywiadzie przeprowadzonym zaledwie na kilka miesięcy przed tragiczną śmiercią w odmętach Odry wyznał: „Na pewno nie jestem takim żołnierzem fazy jak przed psychiatrykami”³³.

Istotna i wielce obrazowa jest również uwaga Leszka Onaka z krótkiego wstępu do nieukończonego cyklu Pułki *Z dragami wśród siebie*, mającego stanowić wykłady z „narkonautyki”. Autor cyberpoetyckiej instalacji *Cierniste diody* komentował losy niebytych felietonów: „Po ukazaniu się wstępu musieliśmy, z pewnych względów, wstrzymać publikację kolejnego odcinka (szczegóły niech pozostaną zakopane na serwerze pocztowym gmaila)” oraz, nieco dalej, „W zamierzeniu «książeczka» miała składać się z kilkunastu

³¹ M. Hardt, A. Negri, *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. „Praktyka Teoretyczna”, Kraków: Korporacja Ha!art 2012, s. 451.

³² *Ibidem*, s. 457.

³³ T. Pułka, *Nie zadaję się...*, s. 148.

rozdziałów, z czego każdy miał być poświęcony innemu środkowi odurzającemu. Niestety, nie udało się. Tomek zdążył usypać tylko dwie siarczyste krechy w postaci wstępu i tekstu o DMT [...]”³⁴.

Wysoka intensywność tych poetycko-egzystencjalnych doświadczeń aktualizowanych w wierszach od czasów *Mixtape* zostaje coraz częściej zakłócana, a obok ruchu nabierania „subwersywnej” prędkości – często na zasadzie niespodziewanego osadu bądź resztki – w ciele tej liryki coraz szybciej rozwija się również pewien niechciany patogen. Najpewniejszym świadectwem jego niekontrolowanego rozrostu, skutkującego jednostronnym i skrajnie idiomatycznym zerwaniem wszelkich komunikacyjnych więzów wiersza, będzie dręcząca trudność i nieprzystępność *Autarkii*; tomu, w którym Pułka tytułową samowystarczalność estetyczno-egzystencjalną znalazł w całkowitym rozregulowaniu kodów, co zaprowadziło go ostatecznie aż do bynajmniej niemetaforycznego kresu nocy. Pomiędzy dwoma biegunami wypowiedzi lirycznej Pułki – eksperymentalnym demontażem wszystkich struktur znaczących, coraz rzadziej odsyłających poza zasadę autolegitymizacji, a jednocześnie potrzebą operacyjnej chociażby organizacji własnego usytuowania w wierszu, wymagającą z kolei każdorazowego przekraczania zajmowanej „krawędzi” i zbliżania się do wyznaniowego, poetyckiego „centrum” – zorganizowane jest jednak do pewnego czasu ciekawe poetyckie napięcie. Dobrze oddaje ono rosnący ciężar, jaki Pułka nałożył na swój literacki projekt, a którego ostatecznie nie udało mu się zrzucić.

Nie jest jednak tak, że wraz ze zwróceniem uwagi na ten problem już nic z subwersywnej orientacji Pułki nie zostaje. Nie ulega wątpliwości, że autor *Zespołu Szkół* dokonał przekonującej, błyskotliwej i bezkompromisowej krytyki formalizacji wyrażenia, która otworzyła drogę pokoleniowej wrażliwości na niuanse języka oraz znaku, odbiegającej od scenariusza dekonstrukcyjnej aporetyczności³⁵ i tekstualnej gry autoreferencji. Wypracował także wartościowy antymodel wiersza dysinformatywnego, zdający sprawę z produktywnych właściwości poetyckiej dyspozycji zrywającej z wyłącznie „znaczącym” wymiarem wypowiedzi. Podobnie Pułkowskie brawurowe zmagania z „się” stanowiły niezwykle interesującą próbę przepracowania tożsamości w jej suwerennym, własnościowym wymiarze. Tutaj bardziej interesuje mnie jednak związana z tym przedsięwzięciem narastająca ambiwalencja oraz

³⁴ L. Onak, *** [Drodzy Internauci, Drogie Internautki], „Nośnik” 2014, nr 1, s. 72.

³⁵ J. Momro, *Wyobrażenia antynomiczne*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 16. Bliskie jest mi tutaj retoryczne rozumienie aporii, które badacz definiuje następująco: „teatralizowana w wypowiedzi niemożność orzekania o przedmiotach, przybierająca postać hiperbolicznego wahania między różnymi formami logicznymi i językowymi”. Poetycką pochwałę tej aporii – związaną z osłabianiem językowej referencji oraz dopatrywaniem się w samozwrotnym ruchu znaczących możliwych strategii lirycznej emancypacji – można przyłożyć do wczesnego okresu twórczości Andrzeja Sosnowskiego, przeciwko któremu Pułka występował z pozycji uważnego, lecz niewiernego czytelnika.

niebezpieczne balansowanie na pewnej krawędzi lirycznego obłądu, jaki stał się udziałem autora *Zespołu Szkół*. Jeśli zatem rejestr Pułki przypomina silnik, to właśnie w kluczowym momencie awarii: to mechanizm działający jeszcze na przysłowiowych wysokich obrotach, ale będący już na chwilę przed zapaścią. Aby zarejestrować przejścia w usytuowaniu wobec wiersza i świata, jakie stały się udziałem Pułki, należałoby prześledzić te momenty wiersza cybernetyczno-dysinformatywnego, w których autor *Zespołu Szkół* porzuca żelazną dyscyplinę formalną, związaną z eksplorowaniem biegunów podmiotowości, i komunikuje w zaskakująco przejrzysty sposób – taki, który może nawet budzić skojarzenia z „żargonem” autentyczności, wrażenie mowy niezapośredniczonej przez żadne kulturowe mediacje i autoironiczne przekąsy, nawiedzanej iluminacjami, ale jednocześnie niewpadającej w pretensjonalność i czułość.

Ciekawa byłaby zatem problematyzacja poetyckich reakcji na tę napierającą „pasję kresu” – reakcji rozumianych jako próby radzenia sobie z nadciągającą zapaścią przez wprowadzenie do rozpędzonej maszynerii lirycznej pewnego porządku, zarówno na kompozycyjnym planie publikacji poetyckich, jak i na syntaktyczno-znaczeniowym poziomie samego wiersza. Interesujące wydają się momenty, w których Pułka rozpoznaje kryzysową sytuację, w jakiej się znalazł, i usiłuje zwolnić tempo swoich poszukiwań, żeby przywrócić kontrolę nad frazą. Szczególną uwagę warto zwrócić na ciekawą, paradoksalną pozycję cyklu *Ukraina* z „obyczajowo-narkonautycznego” tomu *Cennik*, ustanawiającego na kartach narkonautyczno-wizyjnego zbioru coś w rodzaju strukturyzującego refrenu, który pozwala podmiotowości aktualizowanej w wierszach balansować na cienkiej linii pomiędzy refleksyjnymi medytacjami a skrajną, nieprzystępną idiomatycznością ewokowanych asocjacji. Oczywiście, ta zmiana rejestru – tak poetycka, jak egzystencjalna – stanowi główny temat *Impresji rudnickich*, które w tym kontekście wydają się niezwykle istotnym punktem odniesienia. Być może jest tak, że w wyniku napięcia między dwiema wspomnianymi tendencjami poetyckimi przedsięwzięcie Pułki systematycznie traci subwersywną moc oraz poznawczą atrakcyjność, prowadząc ostatecznie poetę do wspomnianej pasji kresu, załamania, miejsca, w którym liryczny silnik odmawia posłuszeństwa?

4

Ważne jednak jest to, żeby tych dwóch tendencji – pierwszej z nich dążącej do utrzymania wysokiej intensywności frazy, drugiej natomiast usiłującej odzyskać pakt komunikacyjny z czytelnikiem oraz uniknąć nieuchronnego przeciążenia i awarii – nie redukować do wariacji dobrze znanego sporu pomiędzy „rozumiałością” i „hermetycznością” poezji z przełomu wieków albo do gry z naprzemiennym, demiurgiczno-parnasistowskim zawieszaniem

rzeczywistości i stawaniem wobec niej w bezpośrednim zwarciu. Nie chodzi zatem o prostą konstatację, że na pewnym etapie swojej twórczości – obejmującej tomy *Mixtape*, *Zespół Szkół* oraz *Cennik* – Pułka robi krok w tył i zdradza swoją tricksterową naturę, stępując ostrze poetyckiej subwersji na rzecz jasnego „przekazu” konkretnej, sprawczej podmiotowości uwikłanej w określoną koniunkturę. Nie jest po prostu tak, że Pułka „niezrozumiały” – radykalny eksperymentator-sabotażysta – ściera się z Pułką „zrozumiałym”: sentymentalnym, poczciwym egzystencjalistą-neurotykiem, który przed drzwiami izolátky wyznaje trwożliwie: „piszę bo się boję // siebie” (*powystrzelać wszystkich zdrowych*, P, s. 382). Rzecz nawet nie w tym, że krakowski poeta dialektyzuje te dwa sposoby wypowiedzi – dwa odrębne modele ekspresji lirycznej – w poszukiwaniu złotego środka pomiędzy idiomem i komunikatywnością, partykularnym oraz uniwersalnym, hermetycznym i inkluzywnym. Negocjowanie własnej pozycji – miejsca, z którego mówi się w wierszu – do jakiego niewątpliwie u Pułki ciągle w tym czasie dochodzi, odbywa się już poza tego rodzaju dychotomiami. Wynika ono nie tyle z poczucia niewystarczalności przyjętej strategii poezjowania – a co za tym idzie, z rzekomego fiaska potencjału emancypacyjnego, jaką ona zakłada – ile z przybierającej na intensywności pasji kresu: rozkładowego ruchu linii ujścia, nad którym poeta traci kontrolę, a z której to utraty zdaje sobie coraz bardziej sprawę. W przejmującym rozliczeniu z samym sobą poeta pisze o tym wydobywaniu się na światło samowiedzy:

Szczypią szwy po sznycach na których
szedłem przez szczyty (rozpaczy?) do
szalasu szamana, szukając tam
szczęścia (?). Brzemień brzmienia.
W szybie szpitala.

Zabraknie ci piekła i przyległości, gdy
patrząc na siebie dojrzysz, żeś dojrzał.
Spadający owoc, pochłonięty wnętrzem.
[...]

([*Szczypią szwy po sznycach na których*], P, s. 396)

Nie chodzi jednak również o żadną „prawdę o sobie”³⁶ – ona jest bezpowrotnie zatarta w zmieniających się poetyckich i egzystencjalnych intensywnościach,

³⁶ Kwestia ta została zresztą już poruszona w okoloparezjastycznych rozważaniach Skurtysa, który w kluczu Foucaultowskich ustaleń dotyczących parazyty skupił się na prześledzeniu „radykalizowania się symbolicznej «figury poety» na przykładzie Tomasza Pułki” (*J. Skurtys, Poezja, retoryka, parazyta... [w:] Tajne bankiety*, s. 107). Wrocławski

jakim poddawał się Pułka – lecz o włączenie w obręb wiersza namysłu, który niekoniecznie miałby otwierać nowe linie już i tak nieobjętego frontu walki, lecz umożliwiałyby raczej intelektualne zwarcie szyków i przegrupowanie. Chodziłoby też o rozliczenie obowiązujących lirykę postulatów dogłębnej przemiany podmiotowości, których nie mogła przecież udźwignąć. Figura pochłoniętego własnym wnętrzem, spadającego owocu wydaje się w tym kontekście znamieną. Dojrzały, już leci w dół, lecz dopóki nie spadnie na ziemię, by w niej przepaść, pozostaje jeszcze trochę przestrzeni do namysłu: „[...] mnóstwo / jeszcze czasu wobec umierania” (*Ukraina* (9), C, s. 221).

*

Niepodobna w omawianym kontekście nie sięgnąć do zaproponowanego przez Pawła Kaczmarek przeciwstawienia szumu i aforyzmu w twórczości Pułki; narzuca się ono niejako automatycznie. W posłowie do tomu *Wybieganie z rajy* krytyk wysunął ogólną, lecz ciekawą tezę porządkującą metodę poetycką krakowskiego autora³⁷. Miałyby ona rozwijać się podług pewnego biegunowego napięcia odbywającego się na poziomie stosunku poety do znaczenia: „Oryginalność Pułki nie zasadza się więc na samej narkotyczności wizji z *Mixtape 'u* czy na szalonym lingwizmie *Zespołu Szkół*, ale na sinusoidzie tego, co kompletnie niezrozumiałe, i tego, co absolutnie jasne”³⁸. W dalszej części posłowie autor *Wysokiej łączliwości* nazywa ten żywioł absolutnej jasności „siłą aforystyczną”, która – jako pojawiająca się na tle ciemnego, niezrozumiałego szumu liryki spod znaku *Cennika*, *Bródu* i *Autarkii* – miałyby szczególnie zachęcać do interpretacji wierszy według zasady sformułowanej wprost przez samego poetę: „Błędy umacniają / wartość aforyzmu”³⁹ (*Lethal Weapon*, C, s. 196).

Mam nieodparte wrażenie, że chociaż ta iście dialektyczna para do pewnego stopnia rzuca światło na biegunowy „model” wierszy Pułki, to jednak pozostaje ona niewystarczająca do produktywniej – prowadzącej do jakiegoś założonego, badawczego punktu dojścia – problematyzacji dorobku autora *Zespołu Szkół*. Zaproponowane przez Kaczmarek ujęcie ma silny walor opisowy, ale jego charakter jest zbyt statyczny: konceptualizując metodę

krytyk tytułowego bohatera definiuje następująco: „parezjasta to ktoś, kto występuje w imieniu prawdy, a równocześnie podejmuje ryzyko i jest świadomy, że naraża swoje życie” (*ibidem*, s. 97).

³⁷ P. Kaczmarek, *Sinusoida* [w:] T. Pułka, *Wybieganie z rajy*..., s. 397–408.

³⁸ *Ibidem*, s. 405.

³⁹ O podwójnej roli aforyzmu – jako czegoś w najbardziej jaskrawy sposób poddanego interpretacji – oraz filozoficznych implikacjach, jakie otwiera, wspomina Gilles Deleuze na marginesie portretu Nietzschego. Uwagi autora *Logiki sensu* nie znalazły się jednak w posłowie Kaczmarek. Por. G. Deleuze, *Filozofia Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9, s. 91–108.

poetycką Pułki, Kaczmarek dzięki sinusoidzie w pierwszej kolejności raczej broni poetę przed zarzutami o „bełkotliwość”, aniżeli projektuje dla niej produktywne punkty odniesienia. Z tej perspektywy rozpoznanie krytyka jest ciekawsze na historycznym gruncie przekraczania poetyckiego „wielogłosu” – związanego z pochwałą językowego rozbicia i proliferacją „równorzędnych” słowników – oraz ustanowienia quasi-pokoleniowego punktu startowego dla wypowiedzi poetyckiej. Do tego momentu uwagi autora *Wysokiej łączliwości* są zupełnie słuszne: Pułka rzeczywiście wyzyskał coś z języka „po rozpadzie i rozbiciu”, przekraczając dekonstrukcyjny horyzont nakreślony przez wczesną twórczość Andrzeja Sosnowskiego.

Umiejscowienie Pułki w infrastrukturze poetyckich przekroczeń i transgresji to rzecz ciekawa z historycznoliterackiego punktu widzenia, niemniej ścisła zależność między dwoma opisywanymi żywiołami – ciemnym nurtem niezrozumienia oraz „siłą aforystyczną” – ustanawia instrumentalną samozwrotność wierszy poety, które już nie tyle napierają na granicę możliwego, redefiniując i poszerzając ją, ile raczej pograżają się w neurotyczno-nerwicowej pętli własnych warunków. Taka konstrukcja pozwala Kaczmarekowi ostatecznie na wykonanie iście tautologicznego gestu podmiany: „Znów nie chodzi o opozycję zrozumiałe – niezrozumiałe, ale raczej o porzucone – fortunnie wyartykułowane”⁴⁰. Postulowana „sinusoida” sprawdza się zatem przede wszystkim jako kategoria opisująca pewne przesilenia w modelu literackiej komunikacji, lecz nie jako zasada projektująca bądź interpretacyjna. W tym też sensie jest ona apodyktyczna – kiedy przystaniemy na jej ruch, nie możemy się już od niej uwolnić. To perspektywa całościowa – wbrew pozorom raczej zamykająca, nieskłonna do negocjowania własnych zasad.

Być może ciekawe byłoby rozwinięcie oraz przeformułowanie intuicji wrocławskiego krytyka przez wprowadzenie do rozważań nad „absolutną jasnością” Pułki pokrewnego, jednak bardziej zniuansowanego pojęcia *afterglow*⁴¹. Pojęcie to wywodzi się z kontrkultury narkotykowej, przypisującej doniosłe – rekreacyjne, duchowe i nieodmiennie wzbogacające poznawczo – znaczenie odmiennym stanom świadomości. Interesujące mnie zjawisko *afterglow* towarzyszy środkom psychodelicznym bądź ekstatycznym i polega na pozytywnych efektach psychofizycznych, utrzymujących się w organizmie po ustąpieniu głównych efektów działania narkotyku lub nasilających się bezpośrednio po momencie szczytowym narkotycznego doświadczenia. *Afterglow* manifestuje się w pozytywnie ocenianych stanach psychicznych, takich jak błogie uczucie oderwania od rzeczywistości, połączone z dużą pewnością siebie oraz przekonaniem o osiągnięciu absolutnego spokoju umysłu, czyli

⁴⁰ P. Kaczmarek, *Sinusoida* [w:] T. Pułka, *Wybieganie z raju...*, s. 405.

⁴¹ *Afterglow* na język polski można byłoby przetłumaczyć jako „poświata” bądź „po-widok”, mam jednak silne wrażenie, że tłumaczenie takie nie oddaje w pełni znaczenia tego terminu. Pozostanę zatem przy oryginalnej, angielskiej wersji.

pełnej samoakceptacji. Wiąże się ono również z całkowitym uwolnieniem się od poczucia winy i niepokoju. Jako taki, *afterglow* jest przeciwieństwem kaca, czyli negatywnego stanu psychofizycznego towarzyszącego nadmiernej konsumpcji alkoholu. Proponowane przeze mnie pojęcie *afterglow* określałoby więc charakter rejestru poetyckiego Pułki, który rozpoznając swoją kryzysową kondycję – rewers narkonautycznej ekstazy – tuż przed załamaniem się i zaprzestaniem procesów poznawczych i podmiototwórczych doświadcza jeszcze zasadniczego prześwitu egzystencjalnego.

Wypowiadając się zatem z wnętrza owej „poświaty”, autor *Cennika* w swoich późnych wierszach pisanych z wyraźnym zamiarem nawiązania komunikacji z czytelnikiem – do takich należą chociażby cykle *Ukraina* oraz *Morze osobiste* – byłby w stanie fortunnie odpowiedzieć na potrzebę uporządkowania sygnalizowanego wcześniej „bajzlu potwornego” w głowie. Warto przyrzec się bliżej przede wszystkim wierszom składającym się na ciąg *Ukraina*, utrzymane są one bowiem w znacząco spowolnionym, medytacyjnym tonie i traktują o całym wachlarzu egzystencjalnych pryncypiów, takich jak własne usytuowanie wobec świata (*Ukraina (1)* oraz *Ukraina (2)*), uwikłanie w dyskursy medialne, a więc prawomocność czy też „autentyczność” własnego głosu (*Ukraina (5)*), troska o siebie (*Ukraina (7)*), troska o innych (*Ukraina (8)*), przemijanie (*Ukraina (9)*), a wreszcie śmierć (*Ukraina (10)*) z chwytliwym konceptem, w ramach którego semiotyka sygnifikacji może zaświadczać o swojej niewystarczalności. Pozwolę sobie przytoczyć ostatnią odsłonę cyklu w całości:

Nie do końca wiem jak to opisać:

Dzieci przy grobie. To w czerwonej
kurtce puka w tablicę, to z drugiej
strony spokojnie pyta – „Kto tam?”.

(*Ukraina (10)*, C, s. 225)

Wraz z postępującą radykalizacją frazy potrzeba „uporządkowania” staje się dla bohatera Pułki czymś w rodzaju niechcianej, ale narzucającej się obsesji, powracającej w kryzysowych momentach jako „tęsknota za całością”, wyrażona wprost w puencie wiersza *Wściekła sprawiając z Cennika*. Tom ten zresztą w sposób najciekawszy balansuje na granicy postulowanej przez Pułkę „egzystencjalnej dilerki”⁴²: wydobywający spod postznaczonego szumu, zaskakująco czytelny i liryczny cykl *Ukraina* składa się z dziesięciu przejrzystych – tak formalnie, jak na poziomie samych przedstawień – wierszy. Sam układ kolejnych odsłon cyklu w *Cenniku* jest znamieny: teksty *Ukrainy*

⁴² T. Pułka, *Nie zadaje się...*, s. 149.

powracają w tomie z refreniczną regularnością, tworząc wrażenie pewnego stałego punktu odniesienia. W zasadniczo demontujący charakter tomu cykl wprowadza zatem ambiwalencję poznawczą: produktywną o tyle, że kwestionującą odnaniezoną już przez Pułkę, narkonautyczno-cybernetyczną krawędź dla ekspresji lirycznej, której po *Zespole Szkół* grozi ukonstytuowanie i zastąpienie w nowy reżim. Nie chodzi jednak o przewrotny efekt, w którym to przejrzystość komunikatu w wierszach składających się na cykl decyduje o subwersywnym wymiarze wypowiedzi poetyckiej, lecz raczej o ustanowienie pewnej płaszczyzny odbicia, egzystencjalnego centrum, umożliwiającego dalsze odkrywanie biegunów podmiotowości poza zagrażającą jej pasję kresu.

Problem poetyckiej nieprzystępności Pułki leży w tym, że na kartach *Bródu* oraz *Autarkii* brakuje tego typu „poświatowego”, refrenicznego punktu odniesienia; na tym właśnie polega napierająca pasja kresu w twórczości krakowskiego poety. W niniejszym tekście starałem się jedynie wstępnie zasygnalizować istnienie tego problemu, na jego dalszą problematyzację natomiast jeszcze przyjdzie pora.

Bibliografia

- Bednarek J., *Życie jako moc deterytorializacji (Pragnienie-produkcja i żywa praca I – Deleuze i Guattari)*, „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2–3.
- Deleuze G., *Filozofia Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1998, nr 9.
- Deleuze G., *Literatura a życie* [w:] *idem, Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieńiążek, Łódź: Oficyna 2016.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, przekł. z jęz. fr., red. J. Bednarek, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015.
- Fisher M., *K-punk. The Collected and Unpublished Writings*, London: Repeater 2018.
- Guattari F., *Lines of Flight. For Another World of Possibilities*, transl. A. Goffey, London: Bloomsbury 2015.
- Guattari F., *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977–1985*, ed. S. Lotringer, transl. Ch. Wiener, E. Wittman, Los Angeles: Semiotext(e) 2009.
- Hardt M., Negri A., *Rzecz-pospolita. Poza własność prywatną i dobro publiczne*, przeł. „Praktyka Teoretyczna”, Kraków: Korporacja Ha!art 2012.
- Kaczmarski P., *Sinusoida* [w:] T. Pułka, *Wybieganie z rajy: 2006–2012*, red. J. Mueller, K. Sztafa, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017.
- Kaczmarski P., *Wysoka łączliwość*, Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza 2018.
- Koronkiewicz M., *Posłowie* [w:] T. Pułka, *Podczas siebie. Wybór wierszy*, wyb. i posł. M. Koronkiewicz, Poznań: WBPiCAK 2018.
- k-punk, *The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher*, ed. D. Ambrose, foreword S. Reynolds, London: Repeater Books 2018.

- Lazzarato M., *Signs and Machines. Capitalism and the Production of Subjectivity*, transl. J.D. Jordan, Los Angeles: Semiotext(e) 2014.
- Meller O., *Tomasz Pułka jako budowniczy ruin*, „Wizje” 2019, <https://magazynwizje.pl/aktualnik/oskar-meller-tomasz-pulka-jako-budowniczy-ruin/> [dostęp: 20.10.2021].
- Momro J., *Wydobrażnia antynomiczna*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5.
- Onak L., *** [Droży Internauci, Drogie Internautki], „Nośnik” 2014, nr 1.
- Pułka T., *Lutowanie welny 4*, <http://niedoczytania.pl/tomasz-pulka-lutowanie-welny-4/> [podgląd niedostępny].
- Pułka T., *Nie zadaję się z trupami*, rozm. przepr. P. Witkowski, „Odra” 2012, nr 3.
- Pułka T., *W końcu kulka i tak wpada. Z Tomaszem Pułką rozmawia Ryszard Chłopek*, „ArtPapier” 2006, nr 21, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=22&artykul=464> [dostęp: 22.10.2021].
- Pułka T., *Wybieganie z rajy: 2006–2012*, red. J. Mueller, K. Sztafa, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017.
- Skurtys J., *Poezja, retoryka, parezja. Próba lektury wierszy Tomka Pułki* [w:] *Tajne bankiety*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, P. Mackiewicz, J. Orska, J. Skurtys, Poznań: WBPiCAK 2014.
- Skurtys J., *Tomasz Pułka. Longplay (o „Wybieganiu z rajy”)* [w:] *idem, Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2020.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.