




**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-3234-2107>

## **Na pograniczu wiersza i czegoś jeszcze O intermedialnej twórczości Marcina Mokrego\***

### **On the Border Between a Poem and Something Else On Marcin Mokry's Intermedia Work**

**Abstract:** The article summarizes the current state of research on Marcin Mokry's work and takes the challenge of breaking the clichés and labels of literary criticism that have appeared in the reception of this poetry. The author of the text confronts the too hasty association of the concept of Mokry's poems with the tradition of concrete poetry, as well as burdening this artistic project with revolutionary pressures that are usually imposed on literary attempts to renew the avant-garde in the field of contemporary Polish poetry. Mokry's texts are read by the author of the article as examples of a consistent approach to an important poetic genealogy of the long 20th century – the tradition of postlinear poetry. This context allows us to open a close reading of several poems from three books by Marcin Mokry (*czytanie. Pisma, Świergot, żywe linie nowe usta*) and, at the same time, emphasize the action of these works designed by the poet on the page of the poetry volume. Mokry is ultimately presented as a poet of the “theatre of the page”.

**Keywords:** Marcin Mokry, concrete poetry, postlinear poetry, avant-garde tradition, neo-avant-garde

**Abstrakt:** Artykuł stanowi podsumowanie dotychczasowego stanu badań nad twórczością Marcina Mokrego i podejmuje wyzwanie przełamania klisz, etykiet krytycznoliterackich rozpoznań, które pojawiły się w recepcji tej poezji. Autor tekstu mierzy się z nazbyt pochopnym kojarzeniem koncepcji wiersza Mokrego z tradycją poezji konkretnej, a także obciążaniem tego artystycznego projektu rewolucyjnymi presjami, jakie zwykle się nakładają na literackie próby odnowienia awangardy w polu polskiej poezji najnowszej. Teksty Mokrego są czytane przez autora artykułu jako przykłady konsekwentnego podejmowania ważnej genealogii poetyckiej długiego wieku XX – tradycji poezji postlinearnej. Ten kontekst pozwala otwierać bliską lekturę kilku wierszy z trzech książek Marcina Mokrego (*czytanie. Pisma, Świergot, żywe linie nowe usta*) i jednocześnie zaakcentować projektowane przez poetę działanie tych utworów na stronie tomu poetyckiego. Mokry jest ostatecznie przedstawiany właśnie jako poeta „teatru strony”.

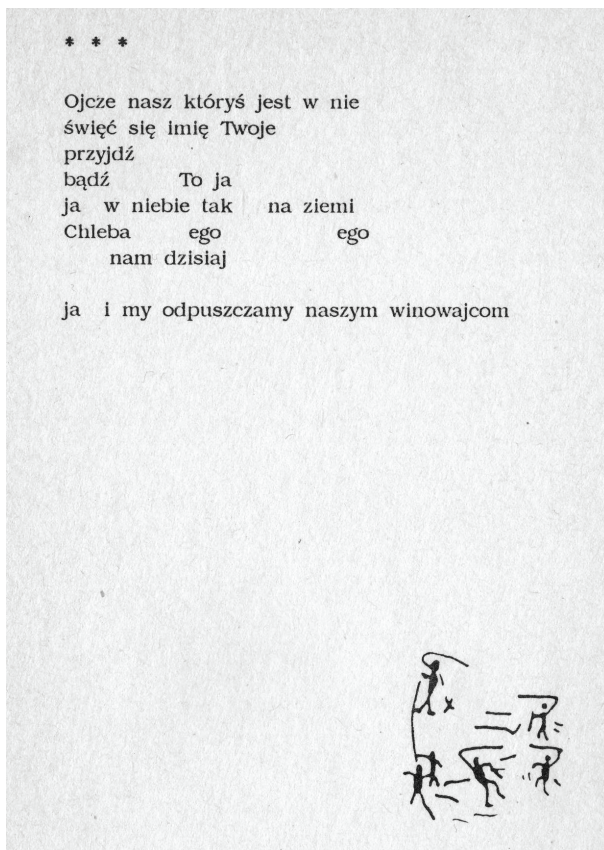
**Słowa kluczowe:** Marcin Mokry, poezja konkretna, poezja postlinearna, tradycja awangardowa, neoawangarda

\* Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Innowacyjne poetyki na przełomie XX i XXI wieku” (nr 2015/17/B/HS2/01501).

Wydaje się, że najlepsza strategia dla poety wizualnego zawiera się w kojarzeniu naturalnych potencjałów tego środka (albo intermedium [...]) z tym, co w jego koncepcjach wydaje się dlań najbardziej odpowiednie, a nie w zmuszaniu tego środka do osiągnięcia efektów, których osiągnąć nie jest w stanie.

Dick Higgins: *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty* (Higgins, 2000, s. 180)

Robert Tekieli swoją współczesność (czyli przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) witał przepisywaniem się przez biblijną *Modlitwę Pańską* w wierszu o incipicie \*\*\* [Ojcze nasz...] (Tekieli, 1991, s. 27; ilustracja 1)<sup>1</sup>. Towarzyszący inauguracyjnym publikacjom pokolenia „brulionu” krytyk Marian Stala



Ilustr. 1. Robert Tekieli: \*\*\* [Ojcze nasz...].

Źródło: Tekieli, 1991, s. 27.

<sup>1</sup> Poeta przedrukował swój utwór między innymi w drugiej pokoleniowej antologii *Po Wojaczkę*. „Brulion” i *niezależni* (Klejnocki, red., 1992, s. 99) oraz – z wielkimi zmianami – w autorskim zbiorze poetyckim *Nibyż. 1985–86* (Tekieli, 1993, s. 5).

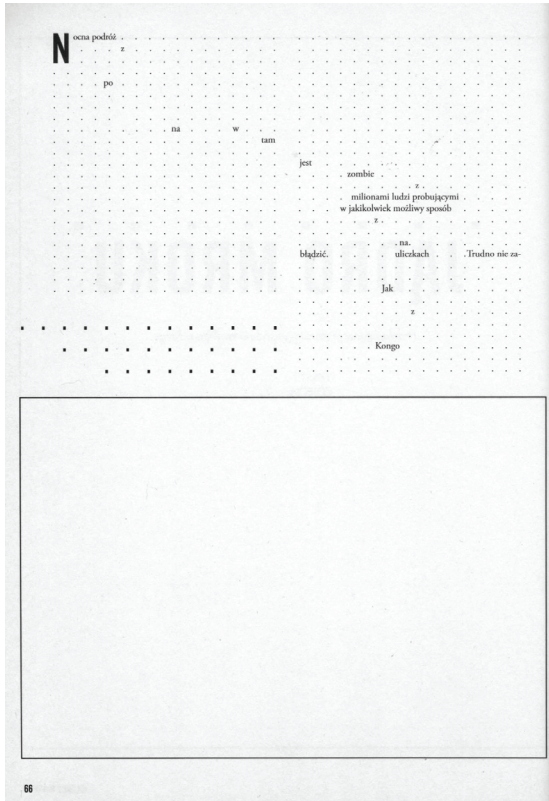
zauważył, że poeta nie tyle osiąga w takiej aranżacji utworu możliwość „powtórzenia ufnie słów modlitwy”, ile zapisuje „dziwną, nieufną, niepokojącą anty-modlitwę” (Stala, 1997b, s. 218). Język biblijny nieraz zresztą stawał się dla tej generacji słownikiem niejako wyjściowym – słownikiem, z którym poeci musieli się zmierzyć, by przebić się do deklaracji nieredukowalnie pojedynczego, niepodległego „ja”<sup>2</sup> (swój debiutancki tom *Zimne kraje* Marcin Świetlicki także zaczynał przecież wierszami od tego słownika się odbijającymi – jak *Wstęp, Apokryf czy Jonasz*). O ile jednak w latach osiemdziesiątych biblijnego dyskursu chrześcijańskiego nie dało się, jak można sądzić, zignorować (rola Kościoła katolickiego w tamtych latach była nie do przecenienia), o tyle może zaskakiwać Tekielego wybór technik poetyckich. Stala kojarzył je przede wszystkim z „fascynacją sztuką poetycką Krynickiego”, z eksperymentatorskim lingwizmem nowofalowym, skupionym na nieufnym badaniu zakłamań języka publicznego (Stala, 1997b, s. 216). Ale też już w pierwszych syntezach, podsumowaniach dorobku poetów i poetek pokolenia „brulionu” w połowie lat dziewięćdziesiątych zauważano, że w Tekielego układaniu wiersza na stronie tomu poetyckiego rozpoznawać można inspiracje awangardą dwudziestolecia oraz poezją konkretną – nazwisko autora *Nibytu* w takim ustawieniu istotnych tradycji literackich pojawiło się choćby w książce Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni* (Klejnocki, Sosnowski, 1996, s. 132-133). Przypominam te neokonkretystyczne wiersze Tekielego, ponieważ – jak mi się wydaje – zbyt łatwo można zapomnieć, że właściwie od początku lat dziewięćdziesiątych w poezji polskiej wiersz ostentacyjnie i świadomie zagospodarowujący przestrzeń białej kartki był stale, wyraźnie obecny.

W tym sensie być może w sposób niezupełnie zaskakujący Marcin Mokry otwierał swoją twórczość pod koniec drugiej dekady XXI wieku – czytaniem gazet, dzienników prasowych oraz jednego konkretnego pisma „Vice” (to jedna z czterech części debiutanckiego tomu, zatytułowanego *Widzenie*), z którego stron – podobnie jak autor *Nibytu* z chrześcijańskiej modlitwy – wyjmował jedynie pojedyncze słowa (Mokry, 2017, s. [56]<sup>3</sup>;

2 Marian Stala pisał – uznając autora *Zimnych krajów* za prototypowego poete tej literackiej generacji – że „opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe” (Stala, 1997a, s. 158).

3 Marcin Mokry konsekwentnie nie tylko w debiutanckim tomie *czytanie. Pisma* (Mokry, 2017), lecz także w kolejnych książkach (*Święgot* – Mokry, 2019a; *żywe linie nowe usta* – Mokry, 2022b) albo stosuje błędne oznaczenia stron, albo w ogóle rezygnuje z paginacji. W zasadniczej części tego tekstu staram się ten autorski wybór rozpoznawać jako element strategii polegającej na skupianiu czytelniczej uwagi na konkretnych stronach książki poetyckiej, na ich konstrukcji i działaniu. Podane w przypisach i opisach ilustracji strony odsyłają do

ilustracja 2). Szybko też do wierszy autora *czytania*. Pisma przy-  
lgnęła etykieta awangardowego eksperymentu, najczęściej koja-  
rzonego z neoawangardową tradycją poezji konkretnej (można  
by właściwie w tym miejscu przepisać dokładnie kompletną listę  
bibliograficznych odnośników do recenzji towarzyszących recep-  
cji kolejnych trzech książek poety).



Ilustr. 2. Marcin Mokry: *Vice* (fragment).

Źródło: Mokry, 2017, s. [56].

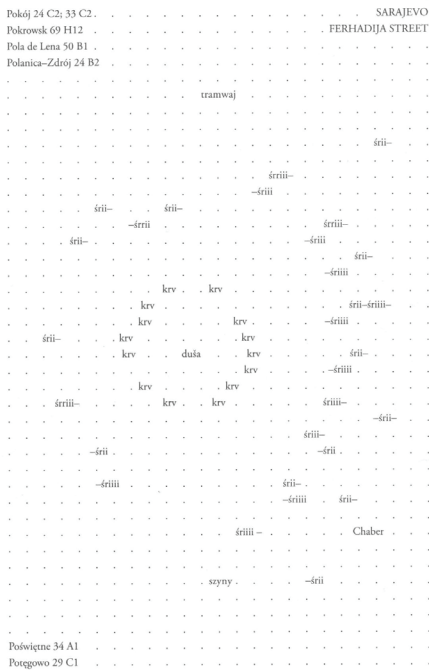
Postaram się jednak nie ulec tym najprostszym skojarzeniom  
i w miarę konsekwentnie podjąć zadanie krytycznego przepisa-  
nia się przez te krytycznoliterackie klisze, etykiety – by zarazem  
możliwie wyraźnie skomplikować jednak linie tradycji, z któ-  
rych wynikają teksty Mokrego; i wywikłać tę twórczość z rewo-  
lucyjnych presji, jakie na odnowienia awangardy w polu polskiej  
poezji zwykło się nakładać<sup>4</sup>.

paginacji autorskiej; jeśli liczby są ujęte w nawias kwadratowy, wówczas odsy-  
łają do stron liczonych od początku tomu.

<sup>4</sup> Myślę przede wszystkim o wpływowej antologii *Awangarda jest rewolucyjna  
albo nie ma jej wcale*, zaopatrzonej przez Joannę Orską w posłowie zatytułowane  
*Awangarda jest potrzebna jak powietrze* (Orska, 2019). Krytyczka przekonywała

## Ariergarda XXI wieku „Nowe” poetyki

Zastrzec jednak trzeba od razu, że – by tak rzec – jawnie, ostentacyjnie neokonkretystycznych utworów nie brakuje w żadnej z trzech książek poetyckich Marcina Mokrego. W debiutanckim tomie najsilniej ujawnia się to we wspomnianej już części *Widzenie*; w *Świergocie* specyficzny układ stron całego cyklu zdaje się ciążyć ku wyraźnie zamieniającym kartę tomu na obiekt, przedmiot utworowi (to wrażenie z lektury książki poeta zasugerował, przenosząc tę jedną stronę na plakat<sup>5</sup>, który został dołączony do publikacji – Mokry, 2019a; ilustracja 3); w tomie *żywe linie nowe usta* neokonkretystyczną charakterystykę można by przypisać zasadnie ośmiu stronom (a cała książka została zapisana – jeśli nie liczyć kart tytułowych i czterostronicowego *Posłowia* – na dwudziestu pięciu stronach).



Ilustr. 3. Marcin Mokry: \*\*\* [Pokój 24 C2; 33 C2...].  
Źródło: Mokry, 2019a, s. [31].

w nim, że choć wielokrotnie w długim wieku XX „awangardowy impuls, awangardowa częstotliwość fali” były unieważniane, zamykane, wciąż jeszcze na przełomie XX i XXI wieku w polskiej poezji najnowszej „płyną [one – T.C.S.] nieprzerwanie – różnymi nieuporządkowanymi nurtami”, podtrzymując refleksję nad „istotą i społecznymi zadaniami sztuki” (Orska, 2019, s. 628 i 645). 5 Jakub Skurtys (2019) nazywał ten tekst „małym konkretystycznym arcydziełem” i zauważał, że ten wiersz przeniesiony na plakat daje się „składać jak mapa, bo przecież o mapach cały czas mówimy, mapach wojennych i mapach naszej współczesnej wrażliwości” (Skurtys, 2019).





głosek nagle zaczynają się wyłaniać inne słowa: „zabrać”, „zabrać”, a także zamykający cały wiersz homonim – „brać”. To duża sztuka, by z jednego leksemu zbudować komunikat, w którym zmieszczą się tak różne gesty (i te poetyckie, i te zwyczajnie ludzkie). W całym tomie *żywe linie nowe usta* Mokry zdaje się bowiem troszczyć właśnie o owo braterskie podejmowanie różnych głosów, choćby i one same w swej pojedynczości raczej się z każdym słowem rozpadały<sup>7</sup>.

Z poezji Mokrego daje się wyczytywać też kolejną odsłone batalii o „ostrożne używanie oka”. A to właśnie między innymi ten postulat legł u podstaw programu liberatury. Zenon Fajfer – gdy przyszło mu mierzyć się z recepcją swoich pierwszych liberackich projektów: *Oka-leczenia* (2000–2009) oraz *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004–2009), i gdy próbował wyznaczyć negatywną genealogię liberackiego ćwiczenia oka – podpowiadał linię wiodącą od *Kaligramów* Guillaume’a Apollinaire’a do słynnego *Zapominania* Stanisława Dróżdża. W tekście *W stronę liberatury* poeta w duchu programowej deklaracji zastrzegł: „zamierzona znaczeniowość formy jeszcze nie gwarantuje żywotności dzieła. Bywa wręcz na odwrót. Mam tu namyśli chociażby niektóre Apollinaire’owskie tautologie zwane kaligramami – nie pozostawiające zbyt wiele miejsca dla wyobraźni krawaty, serca czy mandoliny. Albo też nie mniej tautologiczne przykłady poezji konkretnej, zbyt szybko wyczerpującej swój konceptualny potencjał (np. banalne *Zapominanie* Dróżdża). [...] to wielka sztuka stworzyć kaligram, który nie zabija poezji. Oka trzeba używać bardzo ostrożnie” (Fajfer, 2010, s. 96).

Ta deklaracja jest przede wszystkim wyrazem sprzeciwu Fajfera wobec takich przypadków kaligramów (i poezji konkretnej), które jedynie potwierdzają tę samą informację w planach komunikatu dla oka i znaczenia leksemu. Ale też wyraźnie przebija z cytowanej wypowiedzi programowej apel o skomplikowanie tradycji – jeśli ustawimy w jednej linii *Kaligramy* i *Zapominanie* Dróżdża<sup>8</sup>, otrzymamy „banalne” dziedzictwo wiersza wizualnego.

7 O owym zapisie podmiotowego doświadczenia rozpadu pisała przekonująco recenzentka *żywych linii nowych ust* Michalina Kmieciak: „Język rozpada się na naszych oczach na wciąż coś sugerujące, do czegoś pasujące cząstki – nie sposób jednak ułożyć żadnego spójnego obrazka z coraz bardziej wybrakowanej układanki. W konsekwencji podmiot posługujący się owym zdeformowanym językiem także ulega rozbiciu. Zaczyna przechwytywać komunikaty ze świata zewnętrznego, papugować otaczającą go mowę” (Kmieciak, 2022).

8 Rzecz jasna rozległy projekt artystyczny Stanisława Dróżdża trudno ostatecznie sprowadzić do jego jednej, wczesnej (choćby i najlepiej rozpoznawalnej) pracy. W obszernej prezentacji tej twórczości zatytułowanej *Stanisław Dróżdż. Pojęciokształty, poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007* utworów *Zapominanie* z 1967 roku zajmuje szóstą pozycję (zob. Dawidek Gryglicka et al., 2009, s. [57]). O niybwałej rozległości projektu (i archiwum) artysty wspominała Małgorzata Dawidek Gryglicka w artykule *Dynamika tekstu. Mapa biografii twórczej Stanisława*

Zarazem – co chyba jeszcze ważniejsze – Fajfer apeluje o „miejsce dla wyobraźni”, o „konceptualny potencjał” gestu kaligraficznego<sup>9</sup>. Wszystkie te postulaty zdają się bliskie praktyce poetyckiej Marcina Mokrego<sup>10</sup>. A skoro banalne konkretystyczne tautologie tak wyraźnie zdradzają swoje ograniczenia<sup>11</sup>, koniecznie trzeba skomplikować linie awangardowych i neoawangardowych genealogii.

Poszukiwanie takich zasadniczych inspiracji, wyraźnie spajających projekty trzech książek Mokrego, warto rozpocząć od na pozór błahego zdania, myśli rzuconej przez poetę w bodaj pierwszym wywiadzie udzielonym po publikacji debiutanckiej książki. Na fundamentalne pytanie Jakuba Pszoniaka: „Gdzie, Twoim zdaniem, przebiega granica wiersza? Czym jest poezja?” – poeta odpowiadał:

Nie wiem. Mimo błyskotliwych wskazówek w rodzaju tego, że jest gdzieś poszarpana, poezja nie musi być konkretnie jakaś, nie ogranicza jej ani żadna określona metoda, ani proces technologiczny (Mokry, 2018).

Można tu wysłyszeć niezbyt dalekie echo słynnej formuły włożonej przez Darka Foksa w usta nauczyciela, a wypowiedzianej pod-

*Dróżdża*, w którym opisywała między innymi wielopoziomowe skomplikowanie samej koncepcji „pojęciokształtów” (Dawidek Gryglicka, 2018, s. 306 i nast.).

9 Odwołuję się w tym miejscu do definicji poezji konkretnej, którą zaproponował Jerzy Jarniewicz w książce *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich* (Jarniewicz, 2008, s. 165). Choć łódzki badacz przekonuje, że warto, „trochę wbrew uzusowi, uznać określenie »poezja konkretna« za nadrzędne wobec poezji wizualnej i fonicznej” (Jarniewicz, 2008, s. 155), w całym artykule nie wikłam się w ten spór terminologiczny – wymiennie używam określeń „poezja konkretna” i „poezja wizualna”. Szczegółowo skomplikowane spory terminologiczne i ich podłoża rekonstruuje choćby Piotr Bogalecki w rozdziale piątym części drugiej monografii poezji Krystyny Miłobędzkiej *Niedorozmowy. Kategorie niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (Bogalecki, 2011).

10 Marcin Mokry kilkakrotnie przekonywał o niezbywalnej roli wyobraźni – w rozmowie z Krzysztofem Sztafą zauważał nawet na marginesie utworu *Niejasny wiersz* Tadeusza Różewicza, że: „Z ustalenia faktów można jedynie poczynić prognozy, ale przyszłość wiąże nasza wyobraźnia i to ona może mnie uwolnić od historycznego pesymizmu” (Mokry, 2020).

11 Przywoływany już wcześniej Jerzy Jarniewicz, gdy opisywał specyfikę wiersza neokretystycznego, przekonywał nawet, że: „To już nie zgrane wiersze obrazy, *carmina figurata*, te rozmaite skrzydła, kielichy, parasolki, serca i inne kształty, w które tak bardzo arbitralnie układano słowa. Granice zostały przekroczone, *dzieci dorosły*, nikt już nie zachłystuje się wolnością, która pozwala poetom nadawać wierszom przestrzenność, zakłócać ich linearność, zachwycać się wizualnym kształtem słowa. Poezja konkretna szczeniący okres ma już za sobą. Teraz pochyla się nad konsekwencjami tego procesu, nad możliwościami poszerzenia obszaru autonomii i wypracowania form, które wyróżniałyby ją z zalewu wytworów współczesnej reklamy, designu i komercyjnej typografii” (Jarniewicz, 2008, s. 168, podkr. – T.C.S.).



czas lekcji języka polskiego w książce Orcio: „Moi drodzy [...] – to jest wiersz. Z lewej równo, z prawej poszarpane” (Foks, 1998, s. 20). Całym swoim pisarstwem tej podstawowej zasadzie poetologicznej (mówiącej, że wierszowość utworu poetyckiego stabilizuje arbitralna pauza wersyfikacyjna) Marcin Mokry konsekwentnie zaprzecza. W trzech częściach zbioru (poza opisywaną już zatytułowaną *Widzenie*) tomu *czytanie. Pisma* poeta składa wiersze z segmentu tytułowego (albo wyśrodkowanego – w części pierwszej *Ciała*, albo wyrównanego do prawego marginesu – w dwu pozostałych zatytułowanych *Głosy* oraz *Pismo*) i tekstu zapisanego pod poziomą linią (także wyrównywanego nie do lewego, lecz konsekwentnie do prawego marginesu). W całej książce *Świergot* kropki, które w debiutanckim tomie zastępowały zasadniczo równe szpalty i inne elementy kompozycyjne matrycy pisma „Vice”, budują stabilne wyrównanie całego cyklu poetyckiego – niezależnie od tego, jak rozwija się tematyka, problematyka – do obu marginesów (zob. ilustracja 2 i 3; jedynym odstępstwem od tej zasady jest kompozycja ostatnich dwóch stron książki – wracam do tego w przypisie szesnastym). W *żywych liniach nowych ustach* mamy zaś – oprócz wskazanych już ośmiu stron z wierszami neokonkretystycznymi – albo teksty funkcjonalne (niczym wyjęte z arkusza egzaminu na opiekuna medycznego), albo wyrównane do obu marginesów prozy poetyckie, albo – utrzymane w charakterze prozy reportażowej, także wyrównane do obu marginesów – *Posłowie*.

Krótką charakterystyka utworów Mokrego wyraźnie pokazuje – jak mi się zdaje – nie tylko bezkompromisowe zerwanie z przymusem wiersza „poszarpanego” (czyli współczesnego wiersza wolnego), lecz także jedną z podstawowych zasad spajających koncepcje kolejnych książek poetyckich Marcina Mokrego. Mamy do czynienia z **poetą „teatru strony”**. Odwołuję się w tym miejscu do ciekawej formuły, którą przypominała Marjorie Perloff w książce *Poetry On & Off the Page*, gdy rekonstruowała jedną z istotnych dwudziestowiecznych, radykalnych tradycji literackich. Amerykańska krytyczka upominała się o miejsce dla – konkurencyjnej wobec wiersza wolnego – genealogii poetyckiej postlinearności. Jej punktami założycielskimi miały być Ezry Pounda kampania na rzecz imażyzmu i następnie wyprowadzenie z jego technik metody ideogramowej (zob. Perloff, 1998, s. 141–145). Kolejnymi elementami tej dwudziestowiecznej linii genealogicznej okazywały się zaś i światowa poezja konkretna lat pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych, i amerykański ruch poezji Language. Ów wiersz postlinearny charakteryzować miałyby się zarówno sprzeciwem wobec stabilizacji metrycznej wersu, jak i kontrą wobec sztuki poetyckiej rozumianej jako układanie wersu. Wiersz postlinearny miałby raczej być zaangażowany w aranżowanie wizualnego pola białej karty książki, w „pisanie na stronie”,

stanowiąc tyleż działanie wizualne, co słowne (zob. Perloff, 1998, s. 157 i 166). Strona książki poetyckiej – co badaczka szczegółowo opisywała z kolei w rozbudowanej charakterystyce twórczości Steve’a McCaffery’ego pomieszczonej w osobnym rozdziale przywoływanej książki – okazuje się w ramach tego paradygmatu wiersza „znacząco aktywną przestrzenią”<sup>12</sup> (Perloff, 1998, s. 289).

Marcin Mokry, gdy opowiadał o koncepcjach swoich kolejnych książek, kilkakrotnie akcentował komponentu wizualnego w rozszczelnianiu syntagmy (zob. szczególnie Mokry, 2020, 2022a), ale też otwarcie wiązał taką pracę wiersza z odmową logiki linearności. W rozmowie z Pawłem Kaczmarskim i Martą Koronkiewicz przekonywał:

wymagam czujności i czułości, gdyż **całe strony** zapisuję nie pod dyktando logiki, ale sugestywności, odstawiam na bok linearność tematu na rzecz sekwencyjności obrazów (Mokry, 2019b, s. 143, podkr. – T.C.S.).

Praca, jaką wykonują wiersze Mokrego, polegałaby zatem nie tyle na mieszanii tego, co wizualne, ze słowami, ile na stapianiu aspektów tekstualnego i wizualnego. Z taką właśnie fuzją mamy do czynienia w przypadku przywoływanego już wiersza-plakatu (ilustracja 3). Na jednej stronie ulegają stopieniu i fragmenty indeksu atlasu (które wypełniały dotąd nieparzyste strony *Świergotu*<sup>13</sup>), i chaber (zapowiadający jedną z kolejnych stron tomu, wypełnioną nazwami pięciu kwiatów: groszek, chaber, wiesiołek, przymiotno, krwawnik pospolity<sup>14</sup>), i słowa „duša” oraz „krv” (w języku serbskim i chorwackim oznaczające odpowiednio ‘duzę’ oraz ‘krew’), i „tramwaj” oraz „szyny”<sup>15</sup>, i tytułowy świergot (zasygnalizowany powtórzoną 29 razy, choć w różnych długoś-

12 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – T.C.S.

13 Przy czym w konstrukcji tomu *Świergot* wyliczenie zostaje zatrzymane tuż przed – w porządku alfabety przychodzącą po „Potęgowie 29 C1” – nazwą miejscowości Potočari, z dopisaną już dwie strony dalej nie tyle geograficzną, ile czasową lokalizacją: „13 July 1995”. Ten namiar odsyła zaś bezpośrednio do masakry dokonanej przez Serbów na ludności muzułmańskiej w lipcu 1995 roku.

14 Jeden z recenzentów *Świergotu* rzeczowo zauważył: „musimy zwrócić uwagę na fakt, że gatunki tu wymienione pojawiają się [...] także [w] (cytowanym przez Mokrego) raporcie z ekshumacji zwłok ludzi zamordowanych w bośniackiej wsi Kozluk. By oszacować czas dokonania masakry, badacze wyjmowali spod martwych ciał zakonserwowane rośliny i porównywali ich wygląd z tymi, które w momencie przybycia ekipy świeżo porastały pole” (Zajac, 2019).

15 To z kolei niebagatelne dla sugerowanej w tomie *Świergot* historii: „nie jest to koniec – zza tragedii na Bałkanach wyziera II wojna światowa, w szczególności zagłada łódzkiego getta. »Szyny« wracające w poemacie jak obsesyjny refren nie tylko niosą tramwaj, którym rodzina bohatera udaje się na przejażdżkę, ale i wiodą ku najczarniejszym zakątkom XX wieku” (Wawrzyńczyk, 2020).

ciach sylabą „śri”<sup>16</sup>). Dzięki dopiskowi w prawym górnym rogu („SARAJEVO/ FERHADIJA STREET”) poznajemy zasadę łączącą te wszystkie elementy – niezaczernione marginesy strony utworu Mokrego działają niczym rama obejmująca jedną z „róż Sarajewa” na ulicy Ferhadija (zapewne tę przed Katedrą Serca Jezusowego<sup>17</sup>). Wiersz przekłada wizualnie niemal jeden do jednego rozpryskujący się świat po wybuchu pocisku. Kształt „sarajewskiej róży”, którego nie da się nie wziąć pod uwagę, przerywa impet naporu liniowego (zob. Higgins, 2000, s. 163) – nieprzypadkowy aspekt wizualny po prostu nie pozwala rozwijać linearnego narastania opowieści. Skoro rzeczywistość raz została rozerwana, porządku syntaktycznie wiązanych w opowieść słów byłoby nieuzasadnionym uroszczeniem. Nie dziwi więc, że Mokry konsekwentnie będzie wybierał składnię nie algebraiczną, liniową, lecz geometryczną, kumulatywną (zob. Higgins, 2000, s. 173) – poszczególne elementy w takim rodzaju składni nie mają specjalnej siły, wiąże je, nadaje im sens dopiero kształt utworu, zaaranżowanie strony.

Odwoływałem się konsekwentnie w opisie wiersza-plakatu Mokrego do słownika wpływowej teorii intermediiów Dicka Higginsa (i jego opisu poezji wizualnej jako właśnie dzieła intermedialnego, polegającego na stopieniu elementu wizualnego ze słowami – zob. Higgins, 2000, s. 129), ponieważ w ostentacyjny sposób – podobnie jak autor *Świergotu* – obwieszczała ona zerwanie z filozofią liniową (zob. Higgins, 2000, s. 163-164). Higgins przypominał, że filozofia liniowa jest wytworem określonego czasu historycznego – gdy cywilizacja grecka stanęła przed dylematem „albo będzie sama podbijać, albo zostanie podbita przez innych”, Arystotelesowska retoryka okazała się skupiona

16 Tytułowy „świergot” pojawi się w całym tomie w dwu ważnych miejscach – najpierw jeszcze przed wierszem, który trafi także na plakat, na stronie otwieranej zapisem „MARCIN TRZYMA TELEFON” (tu okazuje się „z resztek wydobytym/ świergotem”), a potem tuż przed dwiema kartami zamykającymi książkę na stronie rozpoczynającej się zapisem „MARCIN SŁYSZY ŚWIERGOT”. Już w materiale tych ledwie dwóch stron daje się zauważyć grę z homonimicznym znaczeniem słowa, które może oznaczać i śpiew ptaków, i wesołą mowę dzieci. Ale też „świergot” rozpisany na sylabę „śri” brzęczy od karty z „różą sarajewską” niczym pocisk w przestrzeni tego zbioru. Sprawę komplikują solidnie także ostatnie dwie karty książki, na których sylaba „śri” została powtórzona ponad 40 razy, ale już poza wizualnym porządkiem strony stabilizowanej rzędami kropek. Te karty otwierają być może cały zbiór Marcina Mokrego na potencjał akustyczny, na głosową realizację tych zapisów – z czego poeta korzystał w czasie wieczorów, podczas których czytał fragmenty *Świergotu* (zob. nagrania: De Revolutionibus Books, 2019 – od 66. minuty – oraz magazyncegla, 2020 – od 49. minuty, z akompaniamentem akordeonowym Bartka Horyzy).

17 Warto przypomnieć, że na Sarajewo w czasie oblężenia w latach 1992-1996 spadało średnio 300 pocisków artyleryjskich dziennie. W mieście jest zachowanych ponad 150 fragmentów (dziur w jezdniach/chodnikach), które zostały wypełnione czerwoną farbą – to właśnie „sarajewskie róże”.

na przekonywaniu, miała działać na rzecz udowodnienia racji, na rzecz skuteczności w politycznej walce o władzę. „Natomiast celem naszej dzisiejszej retoryki jest w znacznie mniejszym stopniu chęć przekonania aniżeli chęć rozwinięcia zdolności myślowych i percepcyjnych” (Higgins, 2000, s. 164) – dodawał badacz. Na gruncie tych rozpoznań pojawiał się zaś w wywodzie Dicka Higginsa zasadniczy postulat: „Liniową formułę logiki arystotelesowskiej należy zostawić prawnikom: artyści mają inne problemy” (Higgins, 2000, s. 164). Takimi właśnie ćwiczeniami zdolności myślowych i percepcyjnych dla osób czytających są nade wszystko postlinearne wiersze zapełniające kolejne strony książek poetyckich Marcina Mokrego.

Poeta jest jednak daleki od prostego wpisywania się w jakąś wąsko zakreśloną linię wpływu, literackiej genealogii. Staralem się możliwie szeroko zaznaczyć tradycje owego pielęgnowania „teatru strony”, postlinearnego wiersza – by uniknąć najbardziej podstawowej w recepcji tej twórczości etykiety (poety konkretnego). Trudno jednak zaprzeczyć tezie, że zwyczajnie najbliższej Mokremu do radykalizmów awangardy. Jakub Skurtys (2019) te pokrewieństwa rozpisywał na poetyckie podejmowanie dziedzictwa awangardy na trzy sposoby: „Awangardowość ciążyła nad nim [autorem *Świergotu* – T.C.S.] jako matryca (awangardowe z gruntu podejście do językowej kondensacji i oszczędności), wzór (neoawangardowe rozumienie relacji semantycznych jako uprzestrzennienia tekstu, a więc echa rodzimej poezji konkretnej), ale też zobowiązanie (obowiązek nieustającej krytyki mechanizmów sensotwórczych z samego środka źródłowej sceny pisanania)” (Skurtys, 2019).

Przy tak wyraźnie zlokalizowanych ambicjach dziedzictwo awangardy w krytycznych sądach Skurtysa okazywało się jednak ostatecznie kłopotliwe. Krytyk co prawda chwalił Mokrego jako „po prostu wybitnego, zdolnego po raz kolejny przepisać awangardową intermedialność na potrzeby współczesnego świata” (Skurtys, 2019), ale jednocześnie zwierzał się z problemów z – to ukuta przez niego nazwa – „zachowawczym momentem” czytanych książek. Wiersze autora tomu *czytanie. Pisma* zamiast wykorzystywać rewolucyjny potencjał awangardowych matryc, wzorów, zobowiązań i technik, uparcie wpadały w prywatne relacje, w rodzinne troski (rozpoznawane przez Skurtysa jako „osadzone w klasycznie rozumianych, humanistycznych sposobach konceptualizowania świata” – Skurtys, 2019).

Gdyby jednak zdjąć z powrotów do awangardy tak jednoznacznie określone rewolucyjne ambicje? Marcin Mokry zdaje się zachęcać do tego wielokrotnie w wywiadach towarzyszących kolejnym książkom. W rozmowie z Jakubem Pszoniakiem i Aleksandrem Trojanowskim poeta zwracał uwagę, że jego debiutancki zbiór został opublikowany „w setną rocznicę obecności awangardy

w Polsce”, ale jednocześnie zastrzegł, że nie jest mu dostępny optymizm projektów pierwszej awangardy (Mokry, 2018). Natomiast gdy przez Rafała Wawrzyńczyka był pytany o formalizm swoich wierszy, o rozpanoszenie w nich awangardowych technik i matryc (o swoje „przeraźliwe eksperymentatorstwo”), odpowiedział zdecydowanym postulatem:

Całe to instrumentarium awangardowe służyć by mogło [...] zachowaniu bezpiecznego dystansu, a równolegle pozwalałoby wytworzyć warunki spotkania człowieka z człowiekiem bez narzucania jednej formy wzajemnego odniesienia. [...] awangarda może właśnie oznaczać eksperyment, gotowy na porażkę, próbę wywołania czegoś od nowa, eksplorację, sprawdzanie nowych konfiguracji i krzyżówek. Coś komuś kiedyś nie wyszło? To może dzisiaj wyjdzie (Mokry, 2022a).

Czytam te deklaracje jako wyraz takiego poetyckiego światopoglądu, który dawałoby się rozpoznawać blisko wpływowych tez i interpretacji Marjorie Perloff, zapisującej w dwóch książkach z pierwszej dekady XXI wieku (*Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* oraz *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*) koncepcję „oryginalności pomyślanej na nowo”. Odwołuję się w tym miejscu do tytułowej formuły tekstu Karoliny Górniak-Prasnal, aby uniknąć żmudnej, obszernej rekonstrukcji tez wpisanych przez amerykańską krytyczkę w obie wspomniane książki<sup>18</sup>. Perloff – by opisać zasady, tryby, strategie powrotów do dziedzictwa awangardy w poezji na przełomie XX i XXI wieku – uruchamia w wymienionych publikacjach pojęcie ariergardy, czyli tylnej straży, ubezpieczającej ostatnich żołnierzy maszerującej kolumny. Jak przekonuje Górniak-Prasnal: „Można zatem powiedzieć, że zadaniem ariergardy byłoby dokończenie misji awangardy i utrwalenie jej dorobku” (Górniak, 2015, s. 21) – wyrwanie powrotów do matryc i wzorów awangardowych z marazmu „przeraźliwego eksperymentatorstwa”.

### **Wiersz na stronie: zmieścić różne głosy**

Wyraźny eksperymentatorski charakter trzech książek Marcina Mokrego zazwyczaj zachęcał krytyczki i krytyków do rozpoznawania, charakteryzowania zasad rozwoju wpisanych w te publikacje poetyckich cykli, ich poematowego rozrostu wątków, opowieści. Jakub Skurtys (2019) przekonywał, że *Świergot* nie tyle się

<sup>18</sup> Robiłem to już wcześniej, w posłowie do przekładu *Modernizmu XXI wieku. „Nowych” poetyk* zatytułowanym *Posłowie. Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff* (Bartczak, Cieślak-Sokołowski, 2012).

czyta, ile „trzeba przebyć” (jak pielgrzymkę). Rafał Wawrzyńczyk określał to nawet silniej – że o ile czytanie. *Pisma* porządkował Mokry następstwem „konceptualnych bloków”, o tyle w *Świergotcie* zapisuje już „wyczuwalną nić narracyjną” (i nawet jeśli książka jedynie sugeruje „bycie poematem”, to „[n]ajlepiej byłoby tu może mówić o »partyturze poematu«” – Wawrzyńczyk, 2020). Tom *żywe linie nowe usta* Michał Trusewicz wprost nazwał zaś „poematem dermatologicznym” („opisującym działanie zmysłu dotyku”; podczas gdy *Świergot* krytyk rozpoznawał nieco enigmatycznie jako „akustyczny poemat powstający z ruchu warg, materializujący się w trakcie spotkania z poetą”) (Trusewicz, 2022).

Równie ważne w konstrukcji zbiorów Mokrego – co staram się pokazać w tym tekście, lokalizując sztukę poetycką autora *Świergotu* w genealogii wiersza postlinearnego – byłoby jednak pisanie pojedynczych stron, rozumiane jako ustanawianie wciąż od nowa sceny dla – jak powiedziałyby sam poeta – „sprawdzania nowych konfiguracji i krzyżówek” (Mokry, 2022a). Bodaj najwyraźniej tak pojętą wielogłosowość książki widać w zbiorze *żywe linie nowe usta*, w którym nawet na najbardziej konkretyzacyjnych ośmiu stronach zasadniczo nie został mechanicznie powtórzony ten sam typ wiersza (mamy zatem grę leksemem, którą osobno już analizowałem, mamy też wiersz przepisany, wiersz-figureę, gry anagramowe, konstelację<sup>19</sup>), w którym poezja wizualna styka się na stronach z dokumentami, prozą reportażową i prozami poetyckimi. Choćby nawet – jak sugeruje Mokry (2022a) – wszystko rozgrywane było w konwencji mockumentalności. Tom *żywe linie nowe usta* zbiera wreszcie także oprócz głosu samego autora empirycznego pogłosy tekstów – wywołanych na jednej z kart tytułowych – Tadeusza Peipera i Janusza Zimnego<sup>20</sup>.

Ciekawe konfiguracje i krzyżówki przynosi już jednak zbiór debiutancki. Z części *Ciało* wyjmuję dwie strony. Na jednej z nich, opatrzonej dopiskiem paratekstowym „9 kwietnia” – w funkcji tytułu, wyśrodkowana i pogrubiona została fraza: „Dwuletnie dziecko wypadło/ z okna kamienicy w Chorzowie”; pod poziomą linią Mokry dopisał zaś wyrównane do prawego marginesu cztery wersy: „Męczące upały. Koło południa/ zaczęły szczekać psy sąsiada. Zerwałem się,/ żeby zamknąć okno. Niepotrzebnie./ Szymon już nie śpi” (Mokry, 2017, s. 5). Poeta złożył utwór z leadu napisanego przez Janinę Blikowską dla dziennika „Rzeczpospolita” tekstu opublikowanego rzeczywiście 9 kwietnia 2015 roku (Blikowska, 2015) i dopisał do tych dwu gotowych elementów pięć zdań, które można by potraktować jak relację, a nawet fragment zeznań ojca dwuletniego chłopczyka, który wy-

19 Odwołuję się ponownie do typologii Józefa Bujnowskiego (1976, s. 3-50).

20 O tych „kolejnych ogniwach w grach tożsamościowych przemieszczeń” szczegółowo i przekonująco pisała Michalina Kmieciak (2022).



padł z okna kamienicy przy ulicy Katowickiej 147. Nie zgadza się jednak istotny szczegół – w czasie tragicznego zdarzenia z dnia 9 kwietnia w domu z dwulatkiem była tylko matka. Sensacyjny, prasowy charakter leadu zostaje zatem zamieniony w moment przerażenia zbudzonego nagle ojca – w sytuację prywatną, osobistej troski o syna (przy czym cała sytuacja została zasugerowana jedynie drobną zmianą rodzaju gramatycznego, czyli końcówki fleksyjnej).

Jeszcze bardziej sensacyjnie, clickbaitowo brzmi tytuł innego utworu (zasada kompozycyjna będzie tu ta sama): „Brutalna zbrodnia. Wyrwał/ koledze serce i język”. Tym razem Mokry przepisuje go z portalu Onet.pl, z notki opublikowanej – dopisek paratekstowy pod wierszem jest ponownie tożsamy – „14 września” (jmr, 2012). Na trzeci segment wiersza składają się zaś krótkie zdania: „Rozrywam woreczek, kiedy supełek/ nie chce puścić, a potrzebuję. Prędko./ Zawiązana rozmowa” (Mokry, 2017, s. 11). Ponownie wystarczy niewiele, by clickbaitowy koszmar zbrodni relacjonowanej przez portal internetowy zmienić, przepisać na czuły, nieoczywisty tekst (Mokry operuje w tych przytoczonych zdaniach przede wszystkim zdrobnieniami – ta strategia powróci zresztą w innych wierszach z części *Ciało*). Te krótkie zdania – wyrównywane do prawego marginesu, dopisywane do gotowych, przechwytywanych z dzienników czy portali informacyjnych elementów – także wydają się znajome. Wiersz Mokrego brzmi w tych segmentach niczym ćwiczenia z Poundowskiego wiersza imażystowskiego. Podobne jest w tych partiach – jak u autora *Na stacji metra* – szukanie równania słów do zapisu nagłej emocji, podobna zasada nakładania obrazowych plam (obrazy rozmywają się w sekwencjach skrótów, w szybkich zestawieniach), podobne wreszcie dążenie do maksymalnej kondensacji tekstu. A wszystko – niczym w programowych tezach Pounda – by zachęcić, zmobilizować osoby czytające do aktywnego budowania złożonych, dynamicznych znaczeń; clickbaitowa informacja medialna nawet koszmar zbrodni, tragicznych osobistych wydarzeń zamienia przecież w przyciągające komunikaty, których stawką jest generowanie, maksymalizowanie zysków z reklam towarzyszących takim informacjom.

Wskazywane otwieranie przez Marcina Mokrego wiersza zarazem na dwa wymiary – na to, co powszechne, historyczne, społeczne, i to, co prywatne – jest chyba najczęściej zauważaną w recepcji tej twórczości zasadą jej działania. Zapis doświadczenia ojcostwa, lęku, niepokoju o to, co kruche i podatne na krzywdę (zob. np. Zajac, 2019), spaja Mokry z głosami, które słyszy, wyczytuje z historycznych dokumentów. Choć dzieje się tak w tej poezji nieczęsto, to jednak pojawiają się wiersze – przy całym potencjale sprawdzania nowych krzyżówek formalnych – mające także wymiar interwencyjny. Myślę na przykład o utworze *tu*

się zaczęło. *Nigdy* z części drugiej *Głosy* ze zbioru *czytanie. Pisma* (Mokry, 2017, s. 30), który otwiera się na „[d]ramatyczne doniesienia” o ciałach uchodźców na europejskich „liniach brzegowych”. Może należałoby jednak powiedzieć, że wszystkie strony w tomach Marcina Mokrego mają taki interwencyjny charakter – poeta staje w nich po stronie „mnogich liczb/ głosów, które wydobywamy” (Mokry, 2017, s. 30). Takie jest zadanie wiersza szukającego wciąż nowej formuły – żeby te różne głosy zmieścić.

\*\*\*

Warto przypomnieć zastrzeżenie, które Dick Higgins wpisywał w swój słynny szkic *Intermedia* (a właściwie jego część uzupełnioną w 1981 roku). Badacz przekonywał, że uświadomienie sobie i opisanie intermedialnej charakterystyki dzieła (także wiersza wizualnego) jest pożyteczne „na początku procesu krytycznego” (Higgins, 2000, s. 133). W tym sensie zaproponowane w tym artykule rozważania nad intermedialnością wiersza postlinearnego Marcina Mokrego uznać wypada być może za jedynie „pożyteczny” wstęp do lektury tej poezji.

### **Bibliografia**

- Bartczak Kacper, Cieślak-Sokołowski Tomasz, 2012: *Posłowie. Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff*. W: Marjorie Perloff: *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*. Przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 269–292.
- Blikowska Janina, 2015: *Dziecko wypadło z okna*. Rp.pl, 9.04.2015. <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art11849961-dziecko-wypadlo-z-okna> [dostęp: 20.12.2023].
- Bogalecki Piotr, 2011: *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej*. W: Idem: *Nedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 417–504.
- Bujnowski Józef, 1976: *Poezja konkretna*. „Poezja”, nr 6, s. 3–50.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata, 2018: *Dynamika tekstu. Mapa biografii twórczej Stanisława Dróżdża*. W: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*. Red. Wojciech Browarny, Paweł Mackiewicz, Joanna Orska. T. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 299–339.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata et al., 2009: *Dróżdź Stanisław. Początekoniec, pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. [Red. Elżbieta Łubowicz. Przekł. Dominika Kowalewska]. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław.

- De Revolutionibus Books, 2019: *Marcin Mokry spotkanie autorskie*. YouTube, De Revolutionibus Book, 13.12.20219. <https://journals.us.edu.pl/index.php/FOLIA/workflow/access/15313> [dostęp: 20.12.2023].
- Dróżdż Stanisław, zebrał i oprac., 1978: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*. Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur. Biuro Wydawnictw, Wrocław.
- Fajfer Zenon, 2010: *W stronę liberatury*. W: *Liberatura. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków, s. 93–109.
- Foks Darek, 1998: *Orcio. „Pomona”*, Wrocław.
- Górnica Karolina, 2015: *Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff*. W: *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*. Red. Marta Błaszczowska, Maciej Kuster, Izabela Pisarek. Kraków, s. 15–29. <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/7708/Literatura-kultura-lektura.-Dzisiejsze-spojrzenie-na-teorie-i-praktyki-badań-literackich-i-kulturowych.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 20.12.2023].
- Higgins Dick, 2000: *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty*. W: *Idem: Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Wybór, oprac. i posłowie Piotr Rypson. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 161–180.
- Jarniewicz Jerzy, 2008: *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*. Biuro Literackie, Wrocław.
- jmr, 2012: *Brutalna zbrodnia. Wyrwał koledze serce i język*. Onet.Wiadomości, 14.09.2012. [https://wiadomosci.onet.pl/swiat/brutalna-zbrodnia-wyrwal-koledze-serce-i-jezyk/dlerd?utm\\_source=wiadomosci.onet.pl\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referal&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=undefined&utm\\_v=2](https://wiadomosci.onet.pl/swiat/brutalna-zbrodnia-wyrwal-koledze-serce-i-jezyk/dlerd?utm_source=wiadomosci.onet.pl_viasg_wiadomosci&utm_medium=referal&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2) [dostęp: 19.12.2023].
- Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, 1996: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Klejnocki Jarosław, red., 1992: *Po Wojaczku. 2: „BruLion” i niezależni*. Dom Księgarski i Wydawniczy Fundacji Polonia, Warszawa.
- Kmieciak Michalina, 2022: *Nowe linie w żywych ustach*. biBLioteka. Magazyn literacki. <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/> [dostęp: 12.12.2023].
- magazyncegla, 2020: *Marcin Mokry w Tajnych Kompletach Noc Księgarń 2020*. YouTube, magazyncegla, 19.10.2020. [https://youtu.be/\\_EYuZ21BQ8g?si=Grc2CWSoCALhPZ1J](https://youtu.be/_EYuZ21BQ8g?si=Grc2CWSoCALhPZ1J) [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2017: *czytanie. Pisma*. Dom Literatury w Łodzi, Łódź.
- Mokry Marcin, 2018: *„Teraz już wiem, że takich książek się nie pisze”. Z Marcinem Mokrym rozmawiają Jakub Pszoniak i Aleksander Trojanowski*. Inter. Literatura – krytyka – kultura. <https://pismointer.wordpress.com/aktualny-numer/rozmowa/teraz-juz-wiem-ze-takich-ksiazek-sie-nie-pisze-z-marcinem-mokrym-rozmawiaja-jakub-pszoniak-i-aleksander-trojanowski/> [dostęp: 10.12.2023].

- Mokry Marcin, 2019a: *Świergot*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Mokry Marcin, 2019b: *Wiersz jest materią, którą ujmujemy*. Rozm. Marta Koronkiewicz i Paweł Kaczmarek. „Odra”, nr 6, s. 142–144. <https://okis.pl/miesiecznik-odra/8-arkusz/czerwiec-2019/> [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2020: *Nieswojość nie jest stanem tymczasowym*. Rozm. Krzysztof Sztafa. Mały Format, 03/2020. <http://malyformat.com/2020/03/nieswojosc-stanem-tymczasowym/> [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2022a: *Coś dla ojca*. Rozm. Rafał Wawrzyńczyk. biBLioteka. Magazyn literacki. <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/cos-dla-ojca/> [dostęp: 5.12.2023].
- Mokry Marcin, 2022b: *żywe linie nowe usta*. Biuro Literackie, Kołobrzeg.
- Orska Joanna, 2019: *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*. W: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*. Red. Joanna Orska, Andrzej Sosnowski. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, s. 627–648.
- Perloff Marjorie, 1998: *Poetry On & Off the Page. Essays for Emergent Occasions*. Northwestern University Press, Evanston.
- Skurtys Jakub, 2019: *że nieporozdzielani. Szliśmy*. *Wizje*, 17.11.2019. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/> [dostęp: 10.12.2023].
- Stala Marian, 1997a: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 145–163.
- Stala Marian, 1997b: *Wy różnie wyraż nie*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 214–219.
- Tekieli Robert, 1991: *\*\*\* [Ojciec nasz...]*. W: b.g. wstajmfske: *Przyszli barbarzyńcy. Antologia poetycka*. Oficyna Literacka, Kraków, s. 27.
- Tekieli Robert, 1993: *Nibyć*. 1985–86. Fundacja „Brulionu”, Kraków–Warszawa.
- Trusewicz Michał, 2022: *Dotykani i dotknięci*. *Wizje*, 6.07.2022. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/> [dostęp: 6.12.2023].
- Wawrzyńczyk Rafał, 2020: *Jaskółka retroawangardy*. „Dwutygodnik.com”, nr 3 (277). <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8798-jaskolka-retroawangardy.html> [dostęp: 10.12.2023].
- Zajac Antoni, 2019: *Z resztek wydobyty – „Świergot” Marcina Mokrego*. *Kontakt*, 15.12.2019. <https://magazynkontakt.pl/z-resztek-wydobyty-swiergot-marcina-mokrego/> [dostęp: 6.12.2023].