

Nic poezji. O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka.

Paweł Dybel

Przyczynki

Paweł DYBEL

Nic poezji.
O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka

Dar języka jest darem przekraczania granic –
Wszelkich granic, więc także granic mego ja.
Stanisław Czerniak *Antropologia Helmutha Plessnera*

I.

Poezję Stanisława Czerniaka – zapewne z racji wykształcenia autora, ale też i pojawiających się w niej często nawiązań do tradycji europejskiej metafizyki – krytyka zwykła określać mianem „filozoficznej”. Ale ze względu na swoją ogólnikowość określenie to jest dość mylące. Arbitralnie zaszufłdkowuje ono twórczość tego autora, przyporządkowując ją określone typowi poetyki, co do którego można mieć wątpliwości, czy w ogóle istnieje. W końcu „filozoficzną” jest na swój sposób każda (dobra) poezja, która jest w stanie „zadziwić” czytelnika zaprezentowanym w niej sposobem widzenia świata. W dodatku ten sposób widzenia ma zazwyczaj niewiele wspólnego z filozoficznym wykształceniem autora (jeśli w ogóle takowe posiada), ale zakorzeniony jest w jego szczególnym „zmyśle” poetyckim. Ten zaś albo się posiada, albo nie. W tym drugim przypadku nawet najlepsze wykształcenie filozoficzne i geniusz w pisaniu wierszy niewiele pomogą. Wręcz mogą być nawet przeszkodą. Świadczą o tym choćby kiepskie młodzieńcze poetyckie próby Heideggera czy liryki znanego rodzimego reisty o „żółwiu spolegliwym”.

Czym jest ów mityczny „zmysł poetycki”, bez którego nawet najgenialniejszy myśliciel będzie produkować jedynie teksty poetycko martwe? Myślę, że w przypadku Czerniaka polega on na specyficznej językowej wrażliwości autora, pozwa-

Przyczynki

lającej mu udatnie „przekładać” zawiłe i abstrakcyjne filozoficzne kwestie na obyczajowy język „konkretnych” poetyckich metafor oraz wydobywać wieloznaczną (niekiedy zaś paradoksalną) naturę tych kwestii. Stąd bierze się osobliwa satysfakcja, jakiej czytelnik doznaje w trakcie lektury tych wierszy. Wymagają one bowiem nie tylko dobrego rozeznania w różnorodnych toposach europejskiej kultury, lecz także szczególnego wyczulenia na paradoks i grę językowymi wieloznacznosciami. Oraz dużej dozy autoironii i dystansu wobec siebie.

Z tej racji zapewne – ale też i dlatego, że niedawno wydany wybór z nowymi wierszami *Nagie że*¹ od ostatniego opublikowanego przez Czerniaka tomiku dzieli okres kilkunastu lat – krąg czytelników tej poezji jest dość wąski. Sam autor zaś został przez krytykę nieco zapomniany. A chyba niesłusznie, gdyż mamy tutaj do czynienia z twórczością, której w dość monotonnym pejzażu dzisiejszej poezji polskiej należałoby przyznać wyraźnie odrębne miejsce.

2.

Czerniak debiutował poetycko w 1986 roku, od tego czasu w ciągu kilku lat wydał trzy zbiorki wierszy. Choć był to dorobek objętościowo skromny, autor został szybko dostrzeżony przez krytykę (Ryszard Matuszewski, Wit Jaworski, Julian Kornhauser i inni) i wyróżniony szeregiem nagród. Podkreślano warsztatową dojrzałość i intelektualne wyrafinowanie jego poezji, przesyconej aluzjami do różnych toposów europejskiej tradycji kulturowej, poezji odważnie stawiającej różne pytania filozoficznej natury. Pytania te, umieszczane w nietypowych dla nich kontekstach sytuacyjnych, konfrontowane ze sferą potocznych doświadczeń, zyskiwały często całkiem nowe znaczenia, zaskakująco odmienne od dotychczas im przypisywanych.

Ponieważ Czerniak należał generacyjnie do pokolenia Nowej Fali próbowano wiązać go z tym nurtem, którego czołowi przedstawiciele (m.in. Adam Zagajewski, Julian Kornhauser) nie stronili również od wplątywania we własne wiersze problematyki filozoficznej. Myślę jednak, że jest to podobieństwo dość „naciągane”, choćby z racji tego, że autor *Nagiego że* wykształcił całkiem inny typ poetyki niż ten, który znamionuje wspomnianych przedstawicieli nurtu. Jest to poezja znacznie bardziej oszczędna w operowaniu słowem, w dodatku z założenia znacznie bardziej zdystansowana wobec rzeczywistości społecznej i politycznej, w jakiej powstawała (i powstaje). Ba, wręcz programowo unikająca wszelkich bardziej bezpośrednich nawiązań czy aluzji do tej sfery życia. Nakłada się na to – co zresztą zauważył Kornhauser – szczególnie silnie zaznaczona obecność autorskiego podmiotu tych wierszy, który ich tematem czyni jak najbardziej indywidualne, niekiedy zaś bardzo intymne, doznania. Tyle tylko, że ów podmiot posiada rzadki dar rozpoznawania w doświadczeniach tych jak najbardziej „filozoficznego” wymiaru czy aspektu i sprowadzania własnych spostrzeżeń do celnej puenty.

¹ S. Czerniak *Nagie że*, Dom Wydawnictw Naukowych, Kraków 2009, s. 224-225.

Dybel Nic poezji. O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka

Dlatego sędzę, że mimo wszystko bliżej Czerniakowi do „filozoficznego” stylu poezji uprawianej przez Herberta, późnego Różewicza czy Szymborską, co zresztą sam potwierdza w wywiadzie zamieszczonym w tomie (dystansując się jednak wyraźnie od moralistycznych aspiracji tego pierwszego)². Ale zarazem są to, jak się wydaje, pokrewieństwa bardzo zewnętrzne, niepozwalające na wyciąganie bardziej dalekosiężnych wniosków.

Autor *Nagiego że* różni się bowiem od swoich poprzedników silnym akcentowaniem w swoich utworach problematyki bardzo osobistej. Jednakże poeta traktuje ją w sposób bardzo szczególny, niemalże instrumentalny. W istocie wszelkie osobiste doświadczenia służą Czerniakowi za swego rodzaju filtr, przez który przepuszczane są kluczowe metafizyczne kwestie, jak na przykład pytanie o ludzkie doświadczenie czasu i przestrzeni, o związek duszy i ciała, o obecność tego, co zwierzęce w człowieku (jak i relacji człowiek – zwierzę, w szczególności człowiek – pies), o Boga i sferę *sacrum*, o genealogię i naturę ludzkiego języka itd. Wynikiem tej konfrontacji jest głęboko sceptyczne i przekorne w stosunku do zastanych filozoficznych ujęć podejście Czerniaka do wszystkich tych kwestii. Można powiedzieć, że jako poeta zadaje on ich autorom różne „niewygodne” pytania, demaskując nierzadko schematyzm, arbitralność czy wręcz wątpliwy charakter ich rozstrzygnięć.

Autor ma w dodatku wyraźne poczucie „fikcyjności” lirycznego podmiotu własnych wierszy. We wspomnianym wywiadzie nazywa go wręcz wirtualnym, podkreślając jego odrębność w stosunku do własnych „przeżyć” czy emocji. Pozwala mu to swobodnie ów podmiot konstruować, zgodnie z logiką, którą narzuca mu sam język; tok nasuwających się w trakcie pisania skojarzeń, odkrywanych nagle i zręcznie eksponowanych językowo paradoksów i dwuznaczności. Właśnie to poczucie, że podmiot liryczny jest wytwarzany przez poetę w języku, pozwala Czerniakowi nie tylko wyraźnie rozdzielić siebie-autora od podmiotu lirycznego swoich utworów, ale też prowadzić z nim wyrafinowaną grę, zdając się na możliwości, które otwiera przed nim sam język. Ów podmiot utkany jest wszakże z całkiem innej, czysto symbolicznej „materii” niż powołujący go do istnienia w wierszu autor, w końcu jak najbardziej „żywy”, obdarzony „realnym” ciałem i posiadający „realne” przeżycia człowiek.

Ta gra poety z „wirtualnym” podmiotem lirycznym własnych wierszy, rodzajem własnego *porte-parole* w poetyckim języku, otwiera przed nim przestrzeń do swobodnego posługiwania się wybranymi toposami i fragmentami tradycji, przy-

² W wywiadzie tym Czerniak stwierdza, że jego poezja „mieści się w kręgu oddziaływania klasycznego już dziś modelu poetyki, którego wspólnymi twórcami byli późny Cz. Miłosz, Z. Herbert, T. Różewicz i W. Szymborska (przy wszystkich dzielących ich różnicach). Jeśli miałbym mówić tu o jakichś własnych akcentach czy przyczynkach, to należałaby do nich, z jednej strony, rozwijana przeze mnie usilnie poetyka krótkiego wiersza, zauroczenie błyskiem poetyckim, krajobrazem pogranicza pomiędzy liryką a aforyzmem, z drugiej zaś – odwołania do doświadczeń poezji lingwistycznej i starszych poetyk (tradycja symbolistyczna, Leśmian, *Liryki Łozańskie* Mickiewicza)”, S. Czerniak *Nagie że*, s. 224-225.

Przyczynki

wolowania postaci z najbliższego otoczenia, zwierząt, przedmiotów. Ostatecznie jednak wszystkie te elementy służą wyrafinowanej grze poety z samym sobą; z własnymi lękami, obsesjami, depresjami czy nadziejami.

W grze tej liczy się przede wszystkim umiejętność znalezienia odpowiedniej poetyckiej formuły dla podejmowanych tematów, formuły, która by je na swój sposób „problematyzowała”, przewrotnie ukazując ich „negatywną” stronę, wyłamującą się z ich potocznego rozumienia i oglądu. Można powiedzieć, że Czerniak posiada rzadką poetycką umiejętność „dialektycznego” ujmowania rzeczywistości w języku poprzez zwracanie uwagi na pewne występujące w niej związki, zwykle przeoczone i ignorowane. W ich świetle wszystko to, co do tej pory wydawało się oczywiste, takim być przestaje; staje się wieloznaczne, nicestwieje, wyjawia się jako paradoks, pytanie czy absurd: „Niebo, ale / które niebo / w którym wnętrzu, którego snu // O rzeczy/ najważniejsze / można pytać / bez końca” (*Wnętrze I*).

W ten sposób poetycko doświadczany byt podskórnie jest przesycony nicością, z czym podmiot musi sobie jakoś poradzić – próbować dalej żyć, świadom „ciężaru” (czy może raczej pustki, która stała się dlań ciężarem) własnego istnienia. Ale też tak naprawdę liczy się tylko ta druga, negatywna strona bytu, strona zamazanych sennych obrazów i znaków, w konfrontacji z którą świat wokół traci swe wyraźne kontury i staje się pytaniem.

3.

Gdyby pokusić się o sformułowanie jakiegoś *quasi*-filozoficznego motta, które oddałoby główne przesłanie poezji Czerniaka, brzmiałoby ono tak: „O czym nie można mówić, o tym należy pisać wiersze”. A należy tak robić, ponieważ cała sfera tego, w obliczu czego możemy tylko milczeć, gdyż już w momencie, kiedy zwracamy się ku niemu, od razu nicestwieje, okazuje się warunkiem możliwości mówienia o czymkolwiek. W tym sensie to, co w języku niepochwytnie i nienazywalne, jest – paradoksalnie – jego właściwym centrum, na którym ześrodkowane są wszystkie rzeczy tego świata: „Absolut i nic / to nie są abstrakty, lecz arcy-ciała. // Postrzegalne, choć niepoznawalne, / nie spadają, promieniują. // Pulsują jak meduzy, / wirują wokół słońca / jak szpaki” (*Sala pooperacyjna II*).

Dlatego owo niepochwytnie Nic jest miejscem narodzin samego języka. Wszystko to, o czym mówimy, staje się bowiem możliwe dopiero w świetle poprzedzającego je doświadczenia tego, co nienazywalne. To ostatnie nie jest pustym nic, lecz „jest” Nic, które promieniuje i przyciąga/odpycha od siebie wszelkie słowa. Dopiero w świetle jego promieniowania, dzięki uprzedniemu odniesieniu do niego – wrażliwości nań ludzkiego podmiotu, otwartości – cokolwiek na tym świecie może zaistnieć i zostać nazwane. Tego negatywnego wymiaru języka, wymiaru, w którym rodzą się wszelkie słowa, poeta doświadcza ze szczególną intensywnością w swoich wierszach, starając się nazwać świat, którego nie ma. I który jako świat bez „desygnatów”, bez rzeczy dających się jednoznacznie zdefiniować i określić, jest jako taki nienazywalny.

Dybel Nic poezji. O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka

Ale też właśnie to doświadczenie permanentnego impasu stanowi o swoistości doświadczenia poetyckiego. Jest to doświadczenie negatywności bytu, którą w języku można oddać – analogicznie – tylko „na odwrót”, zakreślając obszar nieistnienia czegoś, co „Nie jest ptakiem śpiewającym w klatce / Jest niemową na dnie snu” (*Wiersz II*). Tak doświadczona negatywność bytu ma w swojej niepochwytności – podobnie jak sen – dziwną moc „przyciągania”, odstręcza i fascynuje zarazem. Jej głównym posłańcem jest sen-niemowa, który otwierając w swoich mrocznych obrazach przestrzeń milczenia, otwiera zarazem przestrzeń tego, co w języku w ogóle jest do powiedzenia.

Poetyckie definiowanie rzeczy poprzez negację, od strony tego, czym nie są (i być nie mogą być), stanowi często powracający w wierszach Czerniaka motyw. W jednym mowa jest na przykład o myśli, która niczym doświadczalna mysz biegnie „długim labiryntem zdania, / którego nie miałem nigdy [...] // Rozpadnie się w szary proch, / zanim we mnie nigdy nie zatańczy (***)*Hoduję w mózgu...*). Na tym też polega paradoks poezji, której słów poeta nie może zawłaszczyć. To raczej on jest przez nie nieustannie zawłaszczany, próbując się rozpaczliwie z tej zależności wywikłać. Tylko że to przedsięwzięcie jest już z góry skazane na porażkę. Dlatego pozostaje mu jedynie uznanie tej zależności; zdanie się na czystą negatywność języka, którą doświadcza niczym czarną dziurę gotową wchłoniąć w siebie wszystko. Jeśli jednak w języku jest coś przerażającego, obezwładniającego niczym sen-koszmar, którego mroczne obrazy rozplývają się w nicość, to właśnie ten jego traumatyczny wymiar jest – paradoksalnie – zarazem obiektem najskrytszych pragnień. Pragnień, dodajmy, uwikłanych w ten sam destrukcyjny rytm, w którym najczystszy stan poezji osiąga się wtedy, gdy mówiący w wierszu podmiot staje się samym milczeniem. Zaś poeta „z krwi i kości” doświadcza siebie jako skazane na śmierć ciało, jako pulsującą w takim właśnie ciele krew.

Dlatego zdając się na ten rytm, poeta dąży bezwiednie do całkowitego skrócenia wiersza, zredukowania do zera, niebytu. Tylko w ten bowiem sposób może zapisać w nim najwyższe doświadczenie tego, co poetyckie – milczenia, siebie zaś doświadczyć w czystej materialności swego bytu, wyczuć namacalnie drżącą we własnej krwi śmierć: „Skrócić wiersz. / O środkową zwrotkę. / O poezję. O głowę. // Zaszczepić na sobie / nieforemny kadłub. / Dopływ śmierci, czarne źródło / krwi” (*Korekta I*).

Poezja w tym ujęciu jest permanentnym doświadczeniem w słowach tego, co nienazywalne, a co może też zostać przywołane jedynie „między” słowami, w nagłym błysku metafor, w grze wieloznacznościami frazeologii i składni. Poezja jest permanentną porażką w konfrontacji z tym, co chciałaby sobą nazwać, a co może przywołać tylko pośrednio i omownie. Jest ona niemożliwym zapisem tej porażki, polegającej na tym, że żadne słowo nie znaczy tego, co znaczy, ale – niczym obrazy senne – nicstwuje w pościgu za tym, co chciałoby nazwać.

Z punktu widzenia potocznego, zdroworozsądkowego użycia języka jest to doświadczenie absurdalne. Ale jest ono również absurdalne z punktu widzenia logicznej struktury języka w tym znaczeniu, w jakim ujął ją wczesny Wittgenstein

Przyczynki

w *Traktacie logiczno-filozoficznym*. Ujęcie to zakłada, że granice języka wyznaczają „rzeczy”, o których w nim można mówić³. W konfrontacji z zarysowanym powyżej poetyckim doświadczeniem języka jest to podejście redukcjonistyczne; wyklucza ono z domeny języka konstytutywne dlań odniesienie do tego, co „nienazywalne”. Tymczasem to właśnie dlatego, że człowiek w swym językowym bycie nieustannie konfrontowany jest z tym, co nienazywalne, może on cokolwiek powiedzieć. A kiedy już mówi, to tak, jakby popełniał grzech pierworodny, opuszczając Raj pełen milczenia: „Na pustej scenie / powstaje / kolejny wiersz / pełen słów. // Jakim mitem opisać ów wstyd, by o nim zapomnieć, / jak o grzechu pierworodnym. // [...] Jak ocalić / milczenie z ognia / pustymi rękami” (*Wiersz III*).

U podstaw Wittgensteinowskiego myślenia o języku – jak też wyrastającej z niego tradycji filozofii analitycznej – tkwi zapoznanie znaczenia doświadczenia negatywności bytu dla „ontologii” samego języka. Tymczasem świat tworzony przez człowieka w języku to świat stający w obliczu Nicości, której w żaden sposób nie można nazwać. W języku można o niej tylko efektywnie milczeć. O czym zapominają w równej mierze codzienni jego użytkownicy, jak i filozofowie-logicy, hołdujący marzeniom o uzyskaniu absolutnej władzy nad językiem (tzn. nad tym wszystkim, co jest w nim do powiedzenia). Uzyskanie przez nich takiej władzy – gdyby rzeczywiście nastąpiło – oznaczałoby śmierć języka, który istnieje jedynie o tyle, o ile zakreślając w każdej wypowiedzi swe granice, zarazem otwiera nieskończoną przestrzeń ich przekraczania. To przekraczanie dokonuje się w każdym potocznym akcie mowy, w wyniku czego, ze względu na partykularny kontekst wypowiedzi, modyfikowane są nieustannie znaczenia poszczególnych użytych słów. A ponieważ te przeobrażenia mają miejsce w ramach obowiązujących konwencji, są one zazwyczaj dla użytkowników języka niezauważalne.

Natomiast poeci, dla których język liczy się jedynie o tyle, o ile pozwala im ciągle na nowo „wymyślać siebie”, konwencji tych doświadczają jako przeszkód w pisaniu. Zastane granice języka są dla nich wręcz więzieniem, w których zaczyna im wyraźnie „brakować siebie” (wiersz *Forma*). Ratunkiem jest dla nich wówczas „pisanie o niczym” (*Forma*), tylko ono bowiem otwiera perspektywę ocalenia siebie i języka, nie dopuszczając do jego zastygnięcia w dotychczasowych granicach poprzez ich radykalne przekroczenie. Z takiego punktu widzenia pisanie wierszy jako „pisanie o niczym” to najbardziej wywrotowa ludzka działalność, jaką można sobie wyobrazić. Ma tu bowiem miejsce stwarzanie rzeczywistości, która „nie potrafi napisać się sama” (*Kafka*).

Problem jednak w tym, że owa rzeczywistość tak naprawdę istnieje jedynie o tyle, o ile jest nieustannie „pisana” od nowa. Coś z „prawdy” o sobie wyjawia więc tylko w samym akcie pisania, aby zaraz potem zastygnąć w martwą formę bytu, wytwarzając pozór oczywistości tego, co jest. Dlatego światy literackiej fikcji, choćby najgenialniejsze, już zawsze noszą w sobie ziarna własnej śmierci. Nie-

³ Naturalnie, mam tutaj na myśli jego słynne zdanie: „O czym nie można mówić, o tym należy milczeć”.

Dybel Nic poezji. O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka

przypadkowo Kafka chciał spalić wszystko to, co napisał. Jeśli bowiem jako pisarz posiadał głęboką wiedzę o tym, że „rzeczywistość trzeba pisać wciąż od nowa”, to wiedzy tej towarzyszyło gorzkie poznanie, że „nie warto jej czytać”. Wszak już w momencie swego „napisania” się dezaktualizuje, domagając się nowego zapisu.

W wierszu *Hamlet*, będącym rodzajem ukrytej dyskusji z *Trenem Fortynbrasa* Herberta, postać księcia duńskiego jawi się jako fikcyjne, powołane do istnienia na kartach dramatu drugie Ja samego Shakespeare’a. W tym odczytaniu sztuka angielskiego pisarza ma postać jego wewnętrznego dialogu z sobą samym, w którym sam – jako Hamlet – wymyśla wszystkie postaci po to, aby zainscenizować dla siebie różne zdarzenia. Nawet postać Fortynbrasa została wymyślona przez niego jedynie po to, „aby przerwać / na kilka aktów sztuki wewnętrzną / znowę milczenia” (*Hamlet*).

Ujęcie to zakłada, że coś z dramatu, inscenizowania na „scenie pisma” własnego fikcyjnego Ja, ma w sobie każda forma twórczości literackiej. Problem tylko w tym, że to fikcyjne Ja jest w istocie drugim Ja artysty, traktowanym przez niego jak najbardziej poważnie jako własne, gdyż w przeciwnym razie „nie miałby sobie nic do powiedzenia” (*Hamlet*).

Taką inscenizacją fikcyjnego obrazu samego siebie jest też w istocie według Czerniaka pisanie wierszy. Proces ten nie jest tylko szczególnym znamię twórczości poetyckiej (czy pisarskiej), lecz także przestrzenią, w której ze szczególną ostrością ujawnia się istotny rys figury ludzkiej samowiedzy: fikcyjność Ja jako takiego. Każde ludzkie Ja domaga się bowiem swego „dramaturgicznego” lustrzanego podwojenia, jest jakąś fikcyjną inscenizacją siebie, aby móc grać przed sobą i innymi na scenie życia różne role.

Ten motyw często powraca w wierszach Czerniaka. W wierszu *Ty sam* wprost pisze: „Gdy zabraknie ci wewnętrznych zdarzeń, / posłuż się człowiekiem obcym, / którego podstawisz / w imaginacji / na swoje miejsce. [...] Nie jest to żaden / substytut czy sobowtór, / lecz ty sam”. Samowiedza ludzkiego Ja jest od początku do końca jego własną kreacją. Ono zaś powołało się na tę scenę samo, stając się na niej jedynym innym-aktorem.

Kolista struktura owej samowiedzy, jej zapętlenie w sobie samej, okazuje się jednak pułapką. Z jednej strony stwarza w Ja poczucie, że całkowicie kontroluje siebie – jest w relacji do siebie absolutnie przejrzyste. Tak jak ma to miejsce w wierszu *Wnętrze VII*, gdzie założony poecie w zwojach mózgu podsłuch jest dyskretnie używany przez niego samego. Służy mu do podsłuchiwanie najbardziej intymnych drgnień własnego serca. Z drugiej strony, to panoptyczne wszechwidzenie siebie ma w sobie coś z perwersji, pozwalając poecie obnażyć przed innymi, na scenie wiersza, najbardziej skrytą prawdę o sobie.

W wierszu *Ja i Nie-Ja* on występuje z kolei w roli klękającego przed sobą samym ojca marnotrawnego syna. Jednak poczucie samoprzejrzystości przynosi tylko rozczarowania, gdyż to, co na tej drodze poznaje poetyckie Ja o sobie samym, okazuje się tylko opadaniem kolejnych zasłon w grze wytworzonych przez siebie talizmanów i bożków, grze, którą prowadzi z innymi i ze sobą. Za nimi zaś czai się

Przyczynki

tylko nicość i pustka: „We wnętrzu / pękają dzwony. / Łamią się pod powiekami /
przeźrocyste skrzydła / snów. // Kruszy się gipsowy odlew / najbliższej ci maski.
// Nie podnieca cię jak dawniej / widok nagiej prawdy. // Opróżniasz kolejny sejf;
/ wpada zeń / młodzieńczy talizman / na dno” (*Wnętrze IV*)

Tego rodzaju poznanie siebie nie ma więc nic wspólnego z jakąkolwiek „pewną” wiedzą o sobie samym („Jeśli mam być szczerzy, / o tak zwanym / samym sobie / nie mam nic wiążącego / do powiedzenia” – *Epistemologia*). Ta bowiem jest niczym znikający punkt na horyzoncie, każąc w nieskończoność powtarzać poecie ten sam aktorski gest samodemaskacji. Poezja, pisanie wierszy, to zatem osobliwa gra cieni, która toczy się w pustym wnętrzu podmiotu („Wiersz wyrasta z ciebie, / aby krążyć / po twym pustym firmamencie” – *Wiersz I*). Gra, która nieustannie przy tym domaga się ponawiania w nieskończoność. Nie dość tego. W tej grze sam wiersz jest niemym partnerem-aktorem, który: „Mówi do mnie / na migi / z samej głębi obrazu. [...] Jest niemową / na dnie snu. / To zupełnie obce ciało, / które jednak zmienia razem ze mną / pleć” (*Wiersz II*).

Ale też właśnie dlatego ów wiersz-aktor nie daje się sprowadzić do roli lustrzanego odbicia Ja autora. W swojej „niemocie” odsyła gdzieś dalej, poza zamknięty krąg jego samowiedzy, będąc przez nią doświadczany jako „obce ciało”. Ten osobliwie dwuznaczny status wiersza-aktora bierze się stąd, że reprezentuje on najbardziej źródłowe doświadczenie języka „na dnie snu”. Dzięki niemu, jako radykalnie innemu Ja, które – niczym mim na scenie – mówi milcząc, przełamane być może wspomniane zapętlenie samowiedzy autora na sobie samej.

Ceną tego przełamania jest jednak doświadczenie przezeń w języku granicy tego, o czym można mówić; konfrontacja poetyckiego słowa z tym, co nienazywalne. Co też tym samym może być ujęte jedynie negatywnie, pośrednio, omownie – powtarzając wspomniany milczący gest aktora-mima. Tyle że – paradoksalnie – na tym właśnie opiera się wyjątkowy status poetyckiego słowa. W swym nastawieniu na doświadczenie negatywności bytu stwarza ono ludzkiemu Ja jedyną szansę wykroczenia poza iluzję własnej samowiedzy, porzucenia roli kiepskiego aktora, który niepostrzeżenie dla siebie zrósł się z narzuconą mu rolą, nie będąc w stanie jej od siebie odróżnić. Zapętlił się w sobie tak, że dusi się w swym odniesieniu do siebie.

4.

Wspomniany tom poezji Czerniaka, zawierający obszerny wybór wierszy wcześniej przez niego publikowanych oraz wiersze całkiem nowe, nosi dość dziwaczny na pierwszy rzut oka tytuł: *Nagie że*. Jak go należałoby rozumieć? Nagim może być wszakże – tak nam się przynajmniej wydaje – co najwyżej człowiek, zwierzę, rzecz. Ale żeby nagie było jakieś „że”? Słowo zdawałoby się tak oderwane, tak drugorzędne w każdej wypowiedzi, iż jego znaczenie ustala się dopiero w ciągu innych słów, z którymi występuje? Zgoda. Istnieje wprawdzie coś takiego jak *licentia poetica*, pozwalająca poecie na różne językowe dziwactwa. Ale czy w tym wypadku autor nie przesadził?

Dybel Nic poezji. O liryce „filozoficznej” Stanisława Czerniaka

W jakiejś mierze odpowiedzią na te pytania jest przypis do wiersza noszącego ten sam tytuł, co cały zbiór. Czerniak wskazuje w nim na źródło inspiracji, przytaczając adres bibliograficzny książki niemieckiego filozofa Franza Wetzla *Das nackte Daß. Zur Frage der Faktizität*. Ale nawet jeśli tłumaczy to genealogię posłużenia się przez niego tym dziwnym określeniem, nadal znaczenie tego sformułowania pozostaje dla nas zagadką. Musimy zatem uważnie przyjrzeć się samemu wierszowi. Choćby fragmentowi: „Zanim będziesz, jaki jesteś, / przed podmiotem i językiem, / cielesnością i ziemskością, / «że» powierza cię wahadłu, / a to waha się i waha: / tu byt, tam niebyt, / tu sapiens, tam pies” (*Nagie że*).

„Nagie że” to najwyraźniej moment, w którym rozstrzyga się stawianie się pojedynczych bytów, to domena przejścia niebytu w byt, z której wyłania się jakiś „faktyczny” człowiek, zwierzę, rzecz. To cud wydarzenia się bytu, w którego świetle możliwa staje się pełna zadziwienia konstatacja tego, że się jest. „Że” są jacyś inni, zwierzęta, rzeczy, świat, dani w źródłowo naocznej postaci, w jakiej ich postrzegamy, zawieszając niejako na chwilę nasze świadome siebie bycie wśród innych w kulturze. To moment stawania się wszystkiego w jego przygodnej partykularności, w którym otwiera się przestrzeń dla tego, co jest.

W stosunku do tej przestrzeni wszelkie tradycyjne podziały na to, co przyrodnicze i na to, co kulturowe, na to, co ludzkie i na to, co zwierzęce, na ciało i duszę okazują się wtórne. Co jednak nie znaczy, że tracą one znaczenie. Przeciwnie. Dopiero wówczas jesteśmy w stanie zdać sobie sprawę z stojącej za nimi głębokiej racji. Zarazem jednak możemy na nie spojrzeć z całkiem innej perspektywy. Są one przez nas rozpatrywane tylko jako efekt „nagiego że”, dzięki któremu stały się możliwe.

W tej funkcji „że” stanowi warunek możliwości tego, co jest, będąc zarazem identyczny z tym wszystkim, co – zdawałoby się – w całkiem przygodny sposób powołuje do istnienia. Z czystą, nagą faktycznością wszelkich bytów – ludzkich i zwierzęcych – które zaistniały. Jeśli jednak z perspektywy faktyczności „że” wspomniane podziały mogą zostać rozpoznane w „prawdzie”, która została w nich zawarta, nie znaczy to, że nie jest ona problematyczna. Wręcz przeciwnie. Właśnie dlatego, że ciągle napotykamy ją jako pytanie, podziały trwają w ludzkiej kulturze od tysięcy lat.

Pytania o racje stojące za tymi rozróżnieniami i podziałami są w wierszach Czerniaka częstym motywem. Stara się on w nich wykazać, że to, co człowiekowi, należącego do społeczeństwa i kultury wydaje się oczywiste, takie bynajmniej nie jest. W tym tkwi też – jak sądzę – główna siła tej poezji, szczególnie zaś wierszy późniejszych, zamieszczonych w dziale *Wiersze nowe*. Zaznacza się w nich wyraźnie nowa surowa tonacja, co wiąże się ze swoistą radykalizacją motywów, które pojawiały się już wcześniej. Zaliczyć należałoby do nich zadawanie pytań o „tożsamość” podmiotu z perspektywy doświadczenia własnego ciała, pytań o relację między tym, co ludzkie i tym, co zwierzęce, rozważanie relacji współczesnego człowieka do sfery *sacrum* czy tajemnicy ludzkiej śmiertelności.

Niektóre z tych utworów porażają wręcz obecnym w nich sarkastyczno-scep-

Przyczynki

tycznym podejściem do tradycyjnych toposów europejskiego myślenia o człowieku i kulturze. Niekiedy zaś dochodzi w nich wprost do głosu nagie „że” życia. Jak na przykład w wierszach, w których znakiem zapytania został opatrzony tradycyjny sposób ujmowania relacji „duszy” do „ciała”: „duszy odpuszczono grzechy, / więc ma szansę wywędrować z czyśćca, / ale bez udziału ciała. / Ciało zeszło sobie z drogi, / wypłynęło z oczu, uszu, / porzuciło członka, / pogasiło światło w labiryncie żył, / zatrzasnęło bramę ust” (*Sala pooperacyjna I*). Jeśli więc w dotychczasowej tradycji stworzono nadzieję życia wiecznego dla duszy, ciało zostało porzucone i zaniedbane. Tymczasem to ono, jego los po śmierci, jest głównym obiektem troski poety, który pragnąłby je odzyskać w stanie czystym: „Może znowu kiedyś się pojawi, / w czystej formie, / oczyszczone z krzyków, snów / lub co najmniej wróci na pamiętkę / wasz ostatni wspólny sen” (*Sala pooperacyjna D*).

Czerniak zatem – podobnie jak rozliczni współcześni „postmoderniści” – stawia w swojej poezji przede wszystkim pytania o ludzkie ciało. Czym ono właściwie jest? Jak naprawdę wygląda jego związek z duszą? Interesuje go przy tym nie tylko ciało „żywe”, splecione z duszą, bo na ten temat napisano już tysiące stron. Zadaje również pytania o los martwego ciała po śmierci, owej rozptylającej się miazgi, dla której nie wynaleziono ani nadziei ani przebaczenia.

Nikt z żywych nie jest w stanie odpowiedzieć na podobne pytania. Ale niezależnie od tego, jak głęboko i mądrze pisali na ten temat filozofowie, teolodzy i święci, to przywołane w słowach wiersza „nagie” doświadczenie ludzkiego ciała na sali operacyjnej odsłania nowy wymiar owych pytań. W tym poetyckim eksponowaniu cielesnego wymiaru ludzkiej egzystencji nie chodzi tylko o odwrócenie skali wartości. Pytanie o to, kim jest człowiek, postawione z perspektywy pytania o jego ciało, o sposób, w jaki je doświadcza, ma bowiem zupełnie inne znaczenie i wagę niż analogiczne pytania o duszę. Choćby dlatego, że ciało, w całej jego fizjologicznej dosłowności, jest w zadziwiający sposób powiązane ze snem, domeną rozpadu i śmierci: „Śniło mi się oddawanie moczu / trwające w nieskończoność, / wszyscy bliscy gdzieś się rozproszyli, / przepadł w tłumie anioł stróż. / Wzrok i dotyk utraciły grunt / pod nogami, / rozbiegło się ciało, / każdy członek z białą laską / innym przejściem dla pieszych” (*Alienacja*). Podobne doświadczenie własnego ciała we śnie jest tożsamy z najbardziej źródłowym doświadczeniem własnej śmierci; jego rozpad jest wszakże tożsamy ze zniszczeniem wszelkich międzyludzkich relacji, zanikiem poczucia własnego Ja.

W wierszu *Lęk przestrzeni* ciało zostaje nazwane „ssakiem” i jest ostoją ludzkiego bytu, w konfrontacji z którą pojawia się dramatyczne pytanie o sens egzystencji pustego Ja (*Mój ty ssaku, co po ja?*). Z perspektywy „zwierzęcości” ciała owo Ja doświadczone być może albo jako czarna dziura, albo jako coś lewitującego w przestrzeni bez żadnego punktu oparcia. W tej perspektywie śmierć duszy każe pytać nie tyle o jej dalsze losy, o jej „szybowanie pośród rzeczy”, ile o los ciała, które ona wraz z sobą uśmierca: „Jak ocalić ciało, / zwierzę w środku, / światło, niebo, / kiedy dusza wspina się na krzesło / i zarzuca pętlę / na swe genealogiczne drzewo?”.

Chociaż jednak organiczny związek ciała z duszą jest wysoce zagadkowy, to stanowi zarazem wyjściową „oczywistość” wszelkiej refleksji nad człowiekiem. W refleksji tej ciało stanowi główny punkt odniesienia, podłoże, na którym może się dopiero ukształtować wszelka jednostkowa tożsamość. Możliwe się stają wszelkie „duchowe” formy ludzkiej aktywności. W dodatku również w obrębie ciała panuje swoista hierarchia i podział. Jego właściwy rdzeń, osnowę, stanowią kości, podczas gdy „mięśnie”, mięso, ze względu na swój bezpośredni, organiczny związek z „duszą” są źródłem wszelkich ludzkich słabości; „Narcystyczne mięso / wszystkimi porami / wydobywa z siebie / słowa, dźwięki, / abstrakcyjne znaki, / zanim się obróci w proch / pragnie wskazać duszy drogę / do wieczności” (*Kości*). Wszystko uległo tutaj odwróceniu. To dzięki „mięsu” swego ciała człowiek może mówić, tworzyć abstrakcyjne pojęcia oraz dawać upust własnemu narcyzmowi, zatracając się w iluzorycznych wyobrażeniach o własnym przyszłym wiecznym życiu.

Z jeszcze bardziej wyrafinowanym odwróceniem mamy do czynienia w wierszu *Walka z czasem*, w którym Czerniak nawiązuje do Heideggerowskiego ujęcia czasowości ludzkiego bytu. Zgodnie z tym ujęciem przyszłość doświadczana jest przez „bytujące ku śmierci” *Dasein* zawsze z perspektywy przeszłości. „Walka” poety z tak paradoksalnym doświadczeniem czasu, w którym przeszłość otwiera horyzont przyszłości, polega na „wyosobnieniu z tej kantowskiej formy naoczności [...] serca albo mózgu”, a więc na brutalnym wyrwaniu z tego doświadczenia tego, co stanowi jego cielesno-materialne podłoże. Dopiero wówczas owej formie naoczności „przestaną się mylić kierunki”. Nasuwa się jednak pytanie: czy wtedy w ogóle będzie jeszcze można mówić o doświadczeniu czasu przez ludzki podmiot? Jeśli nie, to czy zarówno Kant, jak i Heidegger, nie zignorowali po prostu w swych filozoficznych koncepcjach tej oczywistości? Ostatecznego zakorzenienia apriorycznej formy naoczności czasu w ludzkim mózgu i sercu, bez których owa forma nigdy nie mogłaby zostać doświadczona przez człowieka w tej paradoksalnej postaci, w jakiej mu się jawi?

Jeszcze inny ciekawy motyw to pytania o naturę związku człowieka ze światem zwierząt, stawiane również z perspektywy problemu relacji ciał ludzkich do zwierzęcych. Według Czerniaka, właściwym podłożem tych relacji jest właśnie „interakcja”, która ma miejsce na poziomie czysto cielesnym. To ona stanowi podstawę silnych emocjonalnych więzi, jakie mogą związać człowieka-ciało z psem-ciałem. Co też można ze szczególną wyrazistością zaobserwować, gdyż zwierzęta nie posiadają... duszy (wiersze *Nagie że*, *** *Nie strugaj bohatera*, *Głos natury*, *Inne ciało*).

Wyrafinowana gra, jaką Czerniak prowadzi w swojej poezji z różnymi toposami europejskiej tradycji, podejmując dyskusję z ich klasycznymi ujęciami, sprawia, że czytelnik musi w trakcie ich lektury ważyć niemal każde słowo. Liczy się tutaj każdy szczegół, często nawet najdrobniejszy. Przede wszystkim jednak zwraca uwagę umiejętność odkrywania przez autora w tych toposach nowych przestrzeni sensu. To zaś dokonuje się w tej poezji poprzez przekraczanie zastanych granic języka. Zgodnie zresztą z najgłębszym przesłaniem ludzkiej mowy.

Przyczynki

Abstract

Paweł DYBEL

Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Poetry's Nothing: Stanisław Czerniak's 'Philosophical' Lyric Poetry

According to the author, the originality of Stanisław Czerniak's poetic works hinges on its taking up classical philosophical motifs and imbuing them with completely novel meanings. Although Czerniak is a representative of the New Wave, his sparing poetics and refined thoughtfulness connects him with Szymborska and Herbert, the leading figures of Generation '56. His 'biologism', however, sets him apart: his poems strongly emphasise an experience of the self and the world. An explicitly embodied cogito forms the crucial point of reference in the lyric persona's identity construction and his relation with humans and animals. Worth mention is also the sensitiveness in these poems to various forms of 'negativeness of being' as experienced through a deep sense of one's own physical transience, of one's oscillation on the borderline between life and death.