

Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans badawczy.

Andrzej Niewiadomski

Interpretacje

Andrzej NIEWIADOMSKI

Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym.

Rekonesans badawczy

Jeśli przyjęlibyśmy założenie, że o swoistości najważniejszych dokonań literackich poszczególnych etapów epoki nowoczesnej decydują toczone na owych etapach debaty i spory krytyczne wpływające na kształt tekstów literackich i „modyfikujące” twórcze założenia, to z tej reguły należałoby wyłączyć ostatnie kilkanaście lat: lata dziewięćdziesiąte oraz początek nowego wieku. Żadna bowiem z krytycznych debat tego czasu, żaden ze sporów nie wnosi istotnych elementów charakterystyki powstających wówczas utworów literackich, ze szczególnym uwzględnieniem poezji.

Czy możemy zatem stawiać tezę o zupełnej rozbieżności języków dyskusji krytycznych i języków najnowszej poezji? Zapewne taka konstatacja nie budziłaby wielkiego zdumienia, gdybyśmy próbowali zignorować krótką wymianę zdań na łamach „Tygodnika Powszechnego” pomiędzy Jackiem Podsiadło i Jackiem Gutorem. Wymianę dotyczącą problemu tzw. poezji niezrozumiałej i będącą maską sporu zasadniczego; sporu, którego zresztą aż do przełomu wieków starannie unikano, a i obecnie nie stanowi on dominanty krytycznych wystąpień. Za tą nieobecnością kryje się rywalizacja pomiędzy tzw. głównym nurtem poezji polskiej, opierającym się na establishmentie zakorzenionym mentalnie w modernistycznych wzorcach i nowymi propozycjami, spychanymi przez ów establishment, dla którego punktem odniesienia są teksty klasyków poezji XX wieku (Miłosz, Różewicz, Herbert, Szymborska, Zagajewski), na pozycje hermetyzmu, językowych dziwactw i jałowych eksperymentów, ewentualnie zamierzeń wyłącznie ludycznych. Podział ten jest zresztą podziałem ponadpokoleniowym i zasługa Podsiadły polega na wskazaniu, iż znacznie lepiej opisuje on rzeczywiste dylematy dzisiejszej poezji niż wszystkie inne współczesne dyskusje:

<http://cin.org.pl>

Interpretacje

Ani zadowolony już w naszej świadomości, a obecnie z niej rugowany, podział polskich poetów średniego pokolenia na „klasyków” i „barbarzyńców”, ani próby podziału tego zakalca według nowych linii, nie pokrywają się z tym, co dotkliwie odczuwam jako różnicę między dwoma sposobami podawania tekstu dzisiejszemu poezjożercy. Dotkliwość bierze się stąd, że w obcowaniu z wcale pokaźną częścią powstających ostatnio wierszy zwyczajnie nie kumam bazy, ergo: semantyczne pole, w jakie się mnie wyprowadza, jest zbyt szczerze, więc motywująca związki między kolejnymi słowami, zdaniami – często niejasna lub w ogóle nieuchwytna.¹

To, co następuje dalej, jest kuriozalną próbą zmierzenia się z tekstami współczesnych „hermetystów”, do których Podsiadło zalicza przede wszystkim Sosnowskiego i Sendeckiego. Padają zarzuty o „zamiłowanie do wpadających w ucho przypadkowych zbitek słownych”, o konieczność traktowania lektury jako „tropienia”, o bełkotliwość, o gry intertekstualne, których rozszyfrować nie sposób, o obecność pozorów tajemnicy i „pustych zagadek”. Konkluzja tekstu Podsiadły jest jednocześnie wezwaniem:

Męce nienadążania za śmigłowcami skojarzeń, błędzenia po trajektoriach tych wyskoków, towarzyszy rozczarowanie krytyką śledzącą opisywane zjawisko. Jego recenzje zaczynają się najczęściej wystawieniem białej szmaty, po czym następuje ciąg marginesowych, omijających sedno, dygresji. [...] Byłbym szczęśliwy, gdyby ten tekst skłonił Kogoś Mądrego do próby całościowego rozpracowania zasady przyjemności, jaka ma płynąć z lektury Sosnowskiego czy Sendeckiego. Niech się ktoś taki znajdzie.²

Odpowiadając na zarzuty „niezrozumiałości”, pisał Jacek Gutorow, że argumenty Podsiadły nie są nowe i że spór o „hermetyzm” toczy się od początków istnienia poezji. To, co na przykład odrzucało od teorii Eliota i Nowej Krytyki, weszło dziś do kanonu nowoczesnego myślenia o poezji, a zatem – jak wolno się domyślać – także wiersze powstające w Polsce w ostatnich latach XX wieku staną się z czasem czytelne. Gutorow dowodzi także fikcyjności tworu, jakim jest „naiwny czytelnik”, zakłada, iż „poezja z definicji jest niejednoznaczna, alogiczna i sprzeczna z rozsądkiem”³, pisze o uroku przygody związanej z nieprzewidywalnością i o niekonieczności „całościowego rozpracowywania” tego typu twórczości. Otrzymujemy obronę „hermetyzmu”, opartą na znajomości teorii estetycznych XX wieku, wykazującą absurdalność zarzutów wobec tegoż, nie otrzymujemy natomiast żadnego opisu tej poezji. Podobnie dzieje się w książce Gutorowa poświęconej indywidualnym realizacjom tego, co w krytycznych eksplikacjach istnieje jako „poezja niezrozumiała”. Apelując w jednym ze szkiców o porzucenie dziecięcinady używania słowa „hermetyzm”, Gutorow konstatuje:

¹ J. Podsiadło *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000 nr 24, s. 9.

² Tamże.

³ J. Gutorow *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000 nr 35, s. 8.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

Nie da się w każdym razie określić ani gdzie jest i dokąd zdąża nowa polska poezja, ani w jakim miejscu znajduje się przemawiający do nas poeta, ani nawet gdzie my sami się znajdujemy. To źle, prawda? Ja jednak znajduję w tej frenezji jakieś zaproszenie do podróży, podróży niezadko opacznej, niezadko zwierciadlanej, swobodnej jak „gorąca i karpisna fantazja”, jak powiada Baudelaire. I myślę, że nie ja jeden odczytuję tę poezję jako zaproszenie *par excellence*⁴.

Nieuchronnie nasuwa się w tym miejscu na myśl postulat ściślejszego określenia reguł takiej podróży, postulat odpowiedzi na pytania: czy możemy tu w ogóle mówić o „poezji niezrozumiałej”? Gdzie przebiegają granice rozumienia? Czy potrzebny jest nowy język krytyczny i badawczy, by opisać konkretne teksty tego typu? Czy istnieje hipotetyczny zbiór wskazówek, wedle których należałoby czytać to, co z pozoru wymyka się wszelkim konwencjom lekturowym? Czy możemy zerwać z tradycją krytyczną, u podłoża której legło zwulgaryzowane współcześnie rozumienie dawnej kampanii Irzykowskiego?

Spróbujmy odpowiedzieć na te pytania, pochylając się nad wierszami Andrzeja Sosnowskiego, autora powszechnie kojarzonego z poezją „trudną”. Warto zwrócić uwagę na fakt, że już w roku 1993, przyglądając się rzeczywistości sporów krytycznych o „barbarzyńców” i „klasyistów”, zauważył on oczywistość nieistnienia „nowego”, zarówno w zakresie poetyki, jak i światopoglądu poetyckiego, bez względu na to, jakiej opcji przypisywani byłiby poeci kojarzeni z „przełomem”. Sosnowski nieco inaczej nazwał dwa „rywalizujące” nurty. Sięgając do tradycji Schillerowskiej, mówił o poezji „naiwnej” i „sentymentalnej”. Ta pierwsza w wieku XX zakłada za Miłoszem, że słowa odnoszą się do pierwowzorów w rzeczach, a nie do słów, i że w związku z tym poezja może zdobyć się na obiektywne przedstawienie sensu, ma możliwość „bezpośredniego dostępu do autentycznej wartości”. Jako że wartości są zastane – pisał Sosnowski – poezja ta w ogóle niewiele rzeczy tworzy⁵. Twórczość zaś „sentymentalna” tylko z pozoru jest od niej odległa, bo odnawia „naiwność” w innej postaci, poprzez manifestowanie przekonania, iż

oryginalny język tej najistotniejszej mniejszości społecznej jaką jest jednostka, czy w ogóle jakikolwiek język marginalny, lokalny, nieoficjalny, subkulturowy jest sam z siebie autentyczny.⁶

Żadna z tych koncepcji nie jest zadowalająca w ponowoczesnym świecie. „Krytyce pozostaje do rozwiązania trudność mówienia o poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej”⁷, pointował swoje rozważania Sosnowski.

^{4/} J. Gutorow *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 185.

^{5/} Zob. A. Sosnowski *Apel poległych. O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*, „Kresy” 1993 nr 16, s. 161.

^{6/} Tamże, s. 163.

^{7/} Tamże, s. 164.

Interpretacje

Jak się zdaje, krytyka w Polsce, choć niezobowiązana do błyskawicznej reakcji na „prywatne” koncepcje, jest z natury leniwa i nadal ma duże trudności w mówieniu o takiej poezji, mimo iż autor tych tez odsłonił w „programowym” tekście, opublikowanym już przed dziesięcioma laty, jej kształt. *Esej o chmurach*, bo o nim tu mowa, to długi, erudycyjny poemat⁸, operujący metaforą „zwiewności”, „lekkości” i „nieregularności” obłoków jako znaku nowego czasu, w którym obowiązują zarazem bezkierunkowość i wszechkierunkowość działania. Ale obrazy sytuacji uwolnienia się od „dusznego” klimatu nowoczesnego świata i dyskursywne partie „programowe” są bardzo klarowne. Czytając *Esej o chmurach* na pewno jesteśmy w stanie określić – by odwołać się do nieuzasadnionego „pesymizmu” Gutorowa – „w którym miejscu znajduje się autor”⁹. I dyskurs obecny w całym debiutanckim tomie umożliwia nam też – co więcej – określenie miejsca, w którym znajdował się będzie za jakiś czas. A raczej miejsc: często zmienianych, ale na każdym z etapów „wędrowki” podlegających opisowi krytycznemu. Oto w wierszu *Czym jest poezja*, z pozoru nie otrzymujemy odpowiedzi na tytułowe pytanie, dowiadujemy się raczej, czym poezja nie jest:

Zapewne nie jest strategią przetrwania,
ani sposobem na życie. Twój upór jest śmieszny,
kiedy wspominasz zakłete jeziora,
szumiące bory i głuche jaskinie, w których głos
idzie echem i pewnie trwa wieki. Groty
Sybilli? Ważne są liście i jeszcze chyba rym
„głos – los”, bo głosy prą na świat i losy
właśnie liściom powierzają miana.

(ŻK, s. 29)¹⁰

Poezja nie jest niczym, co dałoby się utożsamić z trwałym wzorcem: autoterapeutycznym, biograficznym, opartym na magii i micie lub na poczuciu kulturowej

^{8/} Erudycja – jak warto jednak zaznaczyć – nie ma nic wspólnego z „niezrozumiałością”. Posługiwanie się przez Sosnowskiego ukrytymi (choć nie tylko ukrytymi) cytatami znajduje ciekawe uzasadnienie w wypowiedziach tego poety: „[...] ponieważ wyobrażam sobie, że tak zwane aluzje literackie są przyjaznym gestem w stronę czytelnika – natychmiast sygnalizują mu obszar, w którym toczy się rozmowa”. Zob. *Rekolekcje. Ze Stanisławem Beresiem, Mariuszem Grzebalskim, Jackiem Gutorowem, Mariuszem Maciejewskim, Tomaszem Majeranem, Dariuszem Sośnickim i Hieronimem Szczurem rozmawia Andrzej Sosnowski*, „Dziennik Portowy” nr 3, s. 80.

^{9/} Próbę krótkiego wyłożenia „sensów nadrzędnych” *Eseju o chmurach* podjąłem w tekście: *Od „barbarzyńców” i „klasycystów” do „ponowoczesnych”. Poezja lat dziewięćdziesiątych – druga faza*, „Język Polski w Szkole Średniej” 1999/2000 nr 4, s. 72-75.

^{10/} Wszystkie cytaty wierszy Sosnowskiego podaję za następującymi wydaniem, opatrując tytuły książek skrótami i numerem strony: ŻK – *Zycie na Korei*, Warszawa 1992; SH – *Sezon na Helu*, Lublin 1994; S – *Stancje*, Lublin 1997; KO – *Konwój. Opera*, Wrocław 1999; Z – *Zoom*, Kraków 2000; T – *Taxi*, Legnica 2003.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

ciągłości. Poezja dotyczy raczej tego, co nieuchwytnie, niewysławialnej relacji pomiędzy „głosem” i „losem”, pismem i egzystencją, o ile taka relacja istnieje i nie jest zakłócana przez brzmienie „rymu” (relacja na poziomie: wielość i przypadkowość głosew – przypadkowość egzystencji wyrażającej się jedynie przez nierozszyfrowane głosy). Poezja – według autorskich intencji – powinna też być czymś, co trudno „schwycić” i co ma „kształty nieprzejrzyste”. Niełatwo więc ustanowić reguły poezjowania, bo pisanie zmierza ku czystemu ruchowi, a ruch ten dotyczy zarówno wciąż budowanych i destruowanych konwencji, jak i usytuowania „ja” w świecie konwencji, „funkcjonowania słów, które w znacznie większym stopniu działają niż znaczą”¹¹. Propozycja lektury jest tu więc propozycją nieustannego śledzenia przemieszczeń w obrębie przestrzeni, która wciąż się wzbogaca o nowe (a zaczerpnięte przeciw z „tradycji”) znaki, śledzenia przemian stanowiska „ja” względem tych znaków, „ja” w dużym stopniu stwarzanego przez nie i dokonującego natychmiastowego aktu destrukcji sytuacji, która zaczyna zdradzać choćby pozory stałości. „A dla nie znających rzeczy obraz jest pociechą” – pointuje wiersz Sosnowski, więc to, co jest nieuchwytnie na poziomie skomplikowanych związków między konwencjami i sytuacjami lirycznymi, staje się wyraziste poprzez widzenie oddziałujące na sferę percepcji emocjonalnej. Poezję pojmuje się tu zatem jako ciągły ruch obrazów i znaczeń zawłaszczanych na moment tylko przez czytelnika, powtarzającego – w innym wymiarze – gesty „idących w rozsypkę słów”. Co nie znaczy, że na „poziomie lokalnym” tekst jest niezrozumiały. Tym bardziej, że krytyk lub badacz nie powinien poprzestawać na wspomnianym, „łatwiejszym” wariancie lektury. Metoda polega na kluczeniu, ale ślady pozostają, jak w deklaracji z wiersza *Pięć sążni w dół*: „Bo w zgubieniu ścieżka / Bo w zgubieniu ślad / Bo w zgubieniu nas / Szary anioł / I lekkość ponad pojęcie” (S, s. 31-32). Dodatkowo aluzja odsyła nas tu do rzeczywistości poezji antagonistycznie nastawionej wobec modernistycznych modeli stałych światoo obrazów. Eliotowski „pokój ponad wszelkie pojęcie” staje się „lekkością”, zyskiwaną przez mnożenie sytuacji niepokojących i niestabilizowanych.

Gubimy się tu (wraz z autorem) pośród różnego rodzaju punktów orientacyjnych i o tym też, między innymi, mówi wiersz *Trop w trop*, ale też tekst ów pozwala określić punkty orientacyjne, przeczące sądowi o całkowitej niezrozumiałości poezji Sosnowskiego. Jest ona bowiem wykluczona tam, gdzie pojawia się zarys metody. Określającej postępowanie poety w całym tomie *Stancje*, znacznie późniejszym od debiutanckiego *Zycia na Korei*, gdzie tytułowe słowo stanowi aluzję do tymczasowości wierszowych konstrukcji („skądinąd wiadomo, że nic co znaczące i wolne nigdy nie jest zameldowane na pobyt stały pod jakimś adresem” – S, s. 46) i gdzie

^{11/} *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski*, „Nowy Wiek” 2001/2002 nr 7-8, s. 56. Zob. też następny fragment wywodu Sosnowskiego: „Generalnie chodzi o bezustanny obrót sekwencją znaków, które w sposób niebywale umowny odnoszą się do jakiejś rzeczywistości, równocześnie wyznaczając nieobliczalny dystans pomiędzy znakiem a rzeczywistością” (tamże, s. 55-56).

Interpretacje

trudno o ułatwiające badaczowi życie deklaracje programowe. Dlatego *Trop w trop* możemy potraktować jako rodzaj poligonu doświadczalnego, pozwalającego zarysować granice tego, co „niezrozumiałe” poprzez nawiązanie metapoetyckie:

No i ogień dogonił nas w połowie drogi
i klapser już za moment da nam sygnał.
Broczyliśmy, wróc, kroczyliśmy a teraz
w nogi i z górki jak woda na młyn
bez powietrza i bez ziemi, byle było
o czym śnić. To proste jak piosenka,

tyle serca, taki gest. Ale czy ten
na wysoki połyski i pozór różnobarwny
sznureczek dni, kalendarzowe kartki
błyszczące jak egzotyczne znaczki
w klaserze to był nasz lont, bazyliszku?
Obawiam się, że ładunki mamy przy sobie.
Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir.
Błysk zapalki. Hieni śmiech i światło
wybucha na twarzy. Bang. Publiczność
nakrywa się nogami. Bohater
odjeżdża w fatalnym świetle
oglądając się na zgłiszcza imperium.

Łuna błyszczący w oczach jego narzeczonej.

A my świecimy nieobecnością, neonki
w zapuszczonym akwarium. Ten dźwięk,
burdon, kiedy zacząłeś go słyszeć
pod słynną melodią do snu czy może z góry
przyjąłeś, że tło nie gra roli? A jednak
nawet przez sen zostawiasz ślady i tylko
niektóre z nich są całkiem jasne jak coś
co nie przypomina krwi lub nią nie jest

(S, s. 5-6)

Spróbujmy czytać ten wiersz w porządku linearnym. Pierwszy wers wprowadza nas w rzeczywistość będącą częścią szerszego kontekstu zdarzeń i myśli. Konkretne doświadczenie „my” w tym wypadku (ale dotyczy to też skomponowanych w skomplikowane całości wszystkich tomów Sosnowskiego) jest fragmentem większej opowieści, o czym świadczy kolokwialna forma „no i” otwierająca tekst. Wers ten prowokuje jednocześnie zagadkowość. Jaką zbiorowość skrywa pojawiająca się tu liczba mnoga i cóż to za historia dotycząca drogi? (Jakiej? Ku czemu?). Pytanie jest szczególnie intrygujące od momentu, kiedy wkracza żywioł: „No i ogień dogonił nas w połowie drogi”. Drugi wers przynosi dookreślenie tej sytuacji: rekwizyt,

<http://rcin.org.pl>

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

który został tu wprowadzony, sugeruje, iż zbiorowy podmiot funkcjonuje w kontekście planu filmowego („klapser [...] da sygnał”), a zatem przestrzeni wytwarzającej fikcję. Fikcja ta skonfrontowana zostanie w pierwszej strofie z „mniej atrakcyjną” przeszłością, w której „my” określa się poprzez czynności „broczenia” i „kroczenia”, czyli działania bardziej „prawdziwe”, wszak broczenie kojarzy się momentalnie z krwią i zostawianiem śladów, kroczenie zaś ze specyficzną formą chodu – powolną i dostojną. Drobne „przejęzyczenie”, polegające na wymianie jednej litery, każe myśleć o powinowactwie tych czynności – z pozoru nie mających ze sobą nic wspólnego. Lepiej co prawda jest „kroczyć” niż „broczyć”, stąd zapewne komenda „wróć”, ale pomyłka jest znamienna, powolne „kroczenie” staje się „broczeniem” (i odwrotnie) w konfrontacji z sytuacją „filmową”: dynamiczną, zmienną („ogień dogonił nas, a teraz w nogi i z górki”). Do żywiołu ognia dołącza się woda, owa fikcyjna droga ma wymiar żywiołów czynnych i zmiennych, pozostałe są rugowane ze świadomości („bez powietrza i bez ziemi”). Ale archetypowy obraz równoważony jest przez rozumienie odsyłające do sytuacji „zwykłej”. „Bez powietrza i bez ziemi” oznacza bowiem tak szybkie przemieszczanie się, że nie można złapać tchu i nie dotyka się prawie stopami podłoża. Zmierzamy więc po prostu do sytuacji biegu zdominowanej jednak przez akcję filmową. Ruch skojarzony zostaje też ze snem, potęgując wrażenie fikcyjności jednego z aspektów sytuacji „my”, tego dotyczącego „teraz”.

Można zdobyć się na prowizoryczną konstatację, iż jesteśmy świadkami rywalizacji dwóch rzeczywistości: „codziennej” i statycznej oraz dynamicznej rzeczywistości marzenia, w której element oniryczny nakłada się na zakodowane w świadomości człowieka współczesnego wyobrażenia następstw filmowych zdarzeń (woda powiązana jest tu zapewne z „płynnością” obydwu tych elementów). Dodajmy, że wyobrażenia te odnoszą się do potocznie pojmowanego schematu kina sensacyjnego, w czym utwierdza lektura strofy drugiej i trzeciej. Akcja rozwija się aż do kulminacyjnego momentu eksplozji, ale nadal zderzana jest ze światem „zwykłym”, co więcej, wydarzenia rodem z planu filmowego są – zapewne – konsekwencją chęci oderwania się od rzeczywistości żmudnego marszu w czasie. Dni, ich „różnobarwny sznureczek”, potraktowane są jak lont, który posłużyć ma do zdestruowania „zwykłego” świata, choć i on zawiera w sobie wymiar fikcyjności, bowiem dni są nie tylko „na wysoki połysk”, ale także na wysoki „pozór”. Należy więc zastąpić ów fałszywy świat, rozsądzić konwencję „codzienności” posługując się inną konwencją, by potem zrezygnować także z niej (co dokona się w strofie ostatniej). Inaczej „wysoki połysk i pozór” zaczyna zdradzać tendencję do autopetryfikacji i petryfikacji „my” przeglądającego się, jak sposoby poetyckiego wysłowienia, w lustrze oczu baśniowego stwora. Stąd zapewne pytanie: „to był nasz lont, bazyliżku.” I konstatacja: „O b a w i a m s i ę, że ładunki mamy przy sobie” (podkr. – A.N). Obawa wynika tu zapewne z tego, że fikcja przechodzi w inną fikcję, że o „życiu” nie da się niczego powiedzieć w sposób pewny i przekonujący. Także z faktu, że ktoś, kto wyraża konieczność sabotażu dokonywanego w „sznureczku dni” (a mają one też swój potencjał „wybuchowy”, bo sznureczek – przypomnijmy –

Interpretacje

zmierza do przekształcenia się w Iont), kto ma świadomość nieuchronności eksplozji, tyleż przemawia w imieniu owego „my” (zbiorowości? a może dwojga osób?), co staje się mówiącym z planu lub ekranu filmowego bohaterem. Tyleż przemawia do jakiejś instancji wyższej, wyobrażenia absolutu, co do wojskowego zwierzchnika w anglojęzycznej, zazwyczaj hollywoodzkiej produkcji („Obawiam się, że stajemy w obliczu, sir”), choć używany tu tytuł szlachecki sugeruje raczej serię filmów z Bondem. Obawiam się – i jestem przerażony – ale jednocześnie: nieźle się bawię, spoglądając na ekran i potrafiąc zdystansować się w stosunku do bohatera, który: „odjeżdża w fatalnym świetle / oglądając się na zgliszczą imperium. / Łuna błyszczy w oczach jego narzeczonej”. Pojawia się tu znów charakterystyczna ambiwalencja: zapowiedź „zniszczeń” jest tyleż pełna lęku, melancholii, co energii i radości, a nawet wyraźnej satysfakcji („hieni śmiech” w trzeciej strofie).

Nadal jednak nie odpowiedzieliśmy sobie na pytanie, czego figurą jest ta dwójka co najmniej sytuacja. Zawieszamy na moment linearną lekturę i sięgamy po krótką wypowiedź autora wiersza: „W całej książeczce *Stancje* są sensory, wyraźne intencje, przyczyny i skutki zdarzeń. Tak mi się wydaje”¹². Sens ogólny wylania się już w tym momencie lektury wiersza. Ale z jakich płaszczyzn zapożyczono znaczenia składają się na wieloznaczność tej ogólności? Można zaryzykować stwierdzenie, iż zarówno z płaszczyzny refleksji metapoetyckiej, jak i z płaszczyzny egzystencji. Oto w *Stancjach* odnajdujemy długi tekst poetycki zatytułowany *Wiersz dla J.S.*, a w nim taki *passus*:

I popadamy w lekką melancholię (czy to naprawdę niezwykle
że nie umiem sobie wyobrazić miłości
Bez kompletnych zniszczeń? To jest przecież jakiś szalony traf
jeśli uda się to poprowadzić ślepym
Bezpiecznym torem i znieruchomieć pod konkretnym dachem
z łagodnie sakramentalną skłonnością
Do wzruszeń, podczas gdy w istocie nic tak nie hipnotyzuje
jak spalone mosty. [...]

(S, s. 61)

Militarno-filmowa retoryka odpowiada tu „eksplozywności” sytuacji w komentowanym wyżej wierszu i sugeruje powiązanie tej sytuacji z uczuciowymi perypetiami i komplikacjami dwojga osób. Ale nie tylko: *Wiersz dla J.S.* zawiera w swoim tytule podwójną dedykację. Obszerne wskazówki wewnątrz tekstu uświadamiają nam, że w grę wchodzi zarówno inicjały imienia i nazwiska pierwszej żony autora, jak i inicjały amerykańskiego poety z tzw. szkoły nowojorskiej, Jamesa Schuylera. W grę wchodzi dwie nieudane „historie miłosne”, dwie próby: ustalenia międzyludzkiego *constans* i nakłonienia poety do komentowania własnej twórczości. Podobnie w przypadku wiersza *Trop w trop*: owo „my” odnosić się może zarówno do

^{12/} *Rekolekcje...*, s. 82.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

dwojga osób, jak i do tych, którzy powołują do życia poezję „bez sankcji”, poezję proteuszową, poezję niestabilizowanej tożsamości.

Wracamy do ostatniej strofy, strofy, w której następuje przesunięcie w sferze żywiołów i sferze usytuowania „my”. Co dzieje się po momencie kulminacyjnym filmowo-sennej akcji? Po wybuchu, kiedy zostają tylko „zgliszcza imperium” (jeśli pójdziemy tropem metapoetyckim, odnajdziemy nawiązanie do retoryki *Eseju o chmurach*, do sytuacji po końcu pewnego porządku mentalnego, jeśli zaś poszukamy „wiązań” w obrębie tekstowych zdarzeń, znajdziemy się w stanie hipnozy, petryfikacji – dokonywanej przez „bazyliuszka” – patrząc na ogrom destrukcji tego, co dzieje się z językiem i tego, co dzieje się z „życiem”). Pozostaje żywioł wody, stan egzystencji „po katastrofie”, jakby nie do końca uświadomionej („A my świecimy nieobecnością, neonki / w zapuszczonym akwariu”). Świecić można przykładem. Tu przykład staje się brakiem, podważeniem bycia, „rozpuszczeniem” się w wodnym żywiole snu, „fikcją uspokojoną”, nawiedzaną jedynie przez wyrazisty dźwięk dzwonu, zapewne żałobny, wydobywający się spod powierzchni „nieprawdziwych” zdarzeń¹³. Tak jak coś, co słychać spod filmowych („słynnych”) melodii i kołysanek. Żałoba jednak nie jest aż tak istotna, jeśli „tło nie gra roli” (w tym filmie, w którym uczestniczy „my”). Wydaje się, że tylko „powierzchnia” jest ważna. Że ważne jest tylko zawężenie się różnego rodzaju „fikcji”. Przejrzystość i droga ku oczywistości dają jednak znać o sobie – jako przejaw momentalnego, chwilowego choćby związku pomiędzy „poezją” i „życiem”, a raczej pomiędzy schematami postępowania w obrębie każdej z tych sfer. Ostatnie wersy *Trop w trop* nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości: „A jednak / nawet przez sen zostawiasz ślady i tylko / niektóre z nich są całkiem jasne jak coś / co nie przypomina krwi lub nią nie jest”.

Czytamy przejrzystą właśnie, choć wieloznaczną konstatację: „ślad” jawi się jako jedyny dowód istnienia „my” i wyobcowującego się ze wspólnoty „ja”. Zamiast bycia – „ślady”, i to w przestrzeni onirycznej. Zamiast uczuć – kulturowo, w języku popularnej rozrywki, zapośredniczona wizja uczuć. Zamiast oczywistej poetyki – poetyka oparta na pozorowanym zakorzenieniu w konkretnym języku (języku „stancji”, a więc „sensów”, „przyczyn i skutków”), który wkrótce stanie się zupełnie innym narzęciem. Pozostają ślady. Ale tylko „niektóre z nich są całkiem jasne”. Paradoks wiersza polega na tym, że jasne jest to, co prawie niewidoczne, „co nie przypomina krwi”, co nie przypomina „żywego” śladu. A zatem: jasne jest także to, co zatarte, co „niezrozumiałe” i wieloznaczne, ale jednocześnie dające wyrazisty obrys „niezrozumiałego” i „nieskończenie pojemnego”: w tym wypadku są to symboliczne konotacje ognia i wody, konwencja świata onirycznego i zderzenie retorycznego porządku z językiem kultury popularnej i potoczności. Na wyższym piętrze: zderzenie nieuchwytności istoty egzystencji z nieuchwytnością istoty czynności poetyckich. Kto chciałby podążać „trop w trop” za poczynaniami au-

^{13/} Odnajdujemy tu także aluzję do romantycznych dzwonów z kościołów zatopionych w morzu.

Interpretacje

tora, wyprowadzony zostanie na manowce, o ile będzie szukał śladów „broczenia” (pozostawione zostały „starej” poezji). To co najbardziej jasne, jest jednocześnie najbardziej eteryczne i na tym też winna koncentrować się uwaga czytelnika. Jak pisze autor *Stancji*: „Znaczenia chyba pojawiają się i znikają fantastycznie i widmowo, tak jak czytelnicy – i chyba żadne znaczenia nie potrafią rzeczywiście trwale do czegoś przyłgnąć”¹⁴.

Okazuje się, że jesteśmy jednak w stanie dość precyzyjnie określić, jakie są to znaczenia i na czym polega rzekoma widmowość (a w gruncie rzeczy dość precyzyjny mechanizm) ich pojawiania się i znikania; nawet jeśli w przypadku omawianego wiersza nie odsłoniliśmy wszystkich aluzji, to – przy nikłym wysiłku badawczym – mówienie o „poezji niezrozumiałej” wydaje się grubym nieporozumieniem. Co więcej, na marginesie lektury tego, reprezentatywnego przecież dla twórczości Sosnowskiego, wiersza, i na marginesie lektury pozostałych, można pokusić się o skonstruowanie katalogu „zasad”, jakimi kieruje się autor i jakimi powinien kierować się potencjalny krytyk-czytelnik i interpretator tej poezji, zrażony do tej pory zakłębieniem „niezrozumiałstwa”. Przy czym nie byłaby to rekonstrukcja „zasady przyjemności” płynącej z lektury, o co dopominał się Podsiadło, ale znacznie bardziej złożonych uczuć.

Reguła pierwsza: świat poetycki Sosnowskiego i tzw. poezji hermetycznej rozpatrywać należy powołując się na zaproponowaną przez Lyotarda k a t e g o r i ę w z n i o ś ć i, będącą zmodyfikowaną wersją „tematu” Kanta. Kategorię określającą istotę sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej, zakładającą, iż zarówno w procesie tworzenia, jak i w procesie lektury istotny jest nie tyle stan przyjemności, co specyficzne odczucie przyjemności związanej z bólem, wynikające z niemożności przedstawienia tego, co pojmowalne. Postmodernistyczna modyfikacja polega – zdaniem Lyotarda – na delikatnym przesunięciu akcentów:

Postmodernistyczne będzie więc to, co w modernistycznym przedstawieniu odsyła do nieprzedstawialnego; to, co wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez poprawne formy, odrzuca zgodę na smak umożliwiający wspólne doświadczenie nostalgii za nieosiągalnym; to, co poszukuje nowych przedstawień nie po to, by się nimi delectować, lecz po to, by lepiej odczuć istnienie nieprzedstawialnego.¹⁵

Temu właśnie służy unikanie odpowiedzi na pytanie: „czym jest poezja?” Albo raczej modyfikacja tego pytania. „Czym może być poezja?”, w znaczeniu: jakie postacie będzie przybierała, by istnienie nieprzedstawialnego stawało się coraz bardziej dojmujące. Choćby postaci „podmuchu”, liści, rytmu „głos – los”, jak w cytowanym już wierszu albo też postaci bardziej skomplikowanych struktur, które – jak „jasne ślady” z wiersza *Trop w trop* – potwierdzają Lyotardowskie wezwanie: „W końcu niech stanie się jasne, że należy do nas nie tyle *dostarczanie rzeczywistości*,

^{14/} *Rekolekcje...*, s. 82.

^{15/} J.F. Lyotard *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 60.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

co wynajdywanie aluzji do nie dającego się przedstawić pojmovalnego¹⁶. Taką aluzję stanowi na przykład wiersz *Białe szaleństwo*, gdzie rolę pojmovalnego grają: egzystencja, poezja, kosmos i „nieziemskość”, ale tylko dzięki włączeniu ich w kontekst wirtualnej, komputerowej podróży („Trzeba rozhuścić mysz, a potem natychmiast naprzód / w szum lądujących świateł tych legendarnych maszyn. / Zaparkują ukradkiem jak bogowie w szatni systemu”, T, s. 6). Oto jedna z wielu możliwych aluzji pobudzających zarówno zwątpienie, jak i radość. Ból utraty jest tu równocześnie szczęściem impulsu do poszukiwania kolejnych, „niedoskonałych” z założenia, formuł. „Białe szaleństwo”, to – w najprostszym rozumieniu – nawiązanie do białej myszki (komputerowej) i do sportów narciarskich, ale też, inaczej, stanowi ów związek kryptonim czegoś znacznie pojemniejszego:

A syn mówi, że zaniedbuję operację *Save As*
i że wszystko kiedyś mi wetnie, i zobaczę.
Zachowaj jako, mówi. Jako co? To zależy.
Mógłby być jakiś adres. sos@now.ski?

(T, s. 6)

„Białe szaleństwo” jest też szaleństwem poezji usiłującej poczynić jakieś ustalenia co do „wszystkiego” w wiecznym „teraz” (*now*), gdzie krzyżują się różne ślady, „tropy”, tak jak ślady nart (*ski*), poezji, która nie daje sobie rady i wzywa pomocy (*sos*). Ale operacja *Save As* jest operacją niemożliwą. Bo „wszystko” nazwać się nie daje, nie wiadomo „jako co” zachować to „wszystko”. Widzenie będzie możliwe dopiero, kiedy „wszystkość” przepadnie („wszystko mi kiedyś wetnie, i zobaczę”) i zacznie konstituować się od nowa, pod postacią nowej aluzji. Według Lyotardowskiej terminologii poeta staje się tym, który „wypowiada wojnę całości” (w jej ustabilizowanym wariacie) i jest „świadkiem nieprzedstawialnego”.

A zatem: nie „dostarcza rzeczywistości”, tylko posługuje się regułą drugą w zaproponowanym przez nas porządku: regułą mimetyzmu wyższego rzędu, który odsyła nie tyle do rzeczywistości, co do nieporządku i wielości rzeczywistości, a jeszcze precyzyjniej rzecz ujmując, do nieporządku mówienia o rzeczywistości i do możliwości (których jest nieskończenie wiele) takiego mówienia. Dlatego też słowo „wszystko” w cytowanym wyżej fragmencie zastępowane jest tytułowym *Białym szaleństwem*, ale w całym dorobku Sosnowskiego mnożą się określenia i alegoryczno-symboliczne konstrukcje, które mają wskazywać zasadniczą niemożność rozciągnięcia przedstawienia na niezmiernie sfery świata i przygodność ludzkiej egzystencji. Są to tytułowe „oceany”, „stancje”, „opera”, „konwój”, „chmury”, motywy żywiołów, poszukiwania (wyprawy, wędrówki, żeglugi), przestrzeń międzygwiazdowa, śnieg, zjawiska obejmujące jak najszerzy i jak najbardziej ogólny obszar działania człowieka, figury postaci w rodzaju „człowieka nieufornowanego”, „dziewczynki z zapalkami”, „uprowadzonego” czy „uwiedzionego”, „taxi zmierzającego w nieznanne”. Najwyrazistszym

16/ Tamże, s. 61.

Interpretacje

przykładem są tu „oceany”, które – jak powiadamia wiersz *Chodź* – „będą omówione odrębnie”, po to, by w poemacie noszącym tytuł *Oceany* można było po wielokroć podkreślić niemożliwość przedstawienia („i drzemiąc na pokładzie przez cały spokojny dzień / próbuję wysnuć z bezkresu rzeczy nie napisane / i w ten sposób pomnożyć nasze wspólne mienie. / Lecz z pierwszym słowem na myśli opada cień, albo [...] Czy ten olśniewający dzień, / otwarty nade mną jak spadochron śniegu, weźmie to, co napisane / w nawias i poniesie swoją nieprzeniknioną treść, aby w dali / złożyć ją w księdze, w której okładkach przelewają się oceany?”, (S, s. 23, 28). Oceany stają się tu znów pseudonimem „wszystkiego”, a niemożność równoważona jest przez możliwość. Radykalizm polega na sięgnięciu po „gotowe” struktury języka i gotowe struktury wersyfikacyjne, na swoistym ich „przedrzeźnianiu” – wszak poemat jest bardzo kunsztowną, rzadko spotykaną w rodzimej poezji, formą pantum – co jednak nie osłabia poczucia twórczej „mocy”. To co stare, jawi się jednocześnie jako... nowe i to zderzenie kieruje naszą uwagę na pozorny porządek mówienia o świecie, który żadnym porządkiem być nie może: „Wiem, że jestem w dali, / kiedy z drżeniem serca przekraczam to, co już napisane, / próbując bezprzykładnie omówić oceany” (S, s. 28).

I rzeczywiście, bezprzykładność tego założenia jest imponująca. By mogło ono być realizowane, należałoby się odwołać do kolejnej – trzeciej – reguły konstytuującej tę poezję i jej lekturę: reguły p o w t ó r z e n i a i r ó ż n i c y, charakteryzującej całą postmodernistyczną literaturę (a raczej ponowoczesną myśl „słabą”), w opozycji do reguł tożsamości i sprzeczności. Znacomitą jej ilustracją jest poemat *Cover*, w którym mamy do czynienia z wielką ilością przesunięć znaczeń wcześniej wymienionych „słów-kluczy”, figur przechodzących płynnie jedna w drugą i sugerujących nieustanną zmienność, kalejdoskopowość tożsamości „ja” i świata na zewnątrz, aż do zatarcia granic między tymi sferami. Tekst składa się bowiem z aluzji do wszystkich wcześniejszych tomów poetyckich Sosnowskiego, z aluzji do książek jego rówieśników i *Statku pijanego* Rimbauda, jest też (czy może: przede wszystkim) aluzją rytmiczno-sensotwórczą do wiersza O’Hary *In Memory of My Feelings*. Aluzje te, nakładając się na siebie, dają efekt ciągłego powielania różnicy. „Tyle moich oceanicznych wariantów staje do ostatniego konwoju” (KO, s. 7) – ten wyrwany wers poematu dość dobrze oddaje istotę zachwiania znaczeń w powtórzeniu. Podobnie jak fragment *Uwag dotyczących wykonania opery*, będący sugestią i metody twórczej, i stylu lektury:

Operę należy wykonywać bardzo szybko, jak pogrzeb w upalne południe. Muzykę stanowi sam tekst, operowe słowo, które można sobie czytać, gwizdać, mruczeć, nucić, szeptać, wykrzykiwać, podśpiewywać, rozkładać na glosy i małe chórki. Można też skorzystać z jakiegoś prostego instrumentarium, zastosować efekty perkusyjne, elektroniczne szумы à la Robert Ashley, czy coś w tym stylu. Cokolwiek, byle w bezustannych, inteligentnie pomysłanych powtórzeniach (KO, s. 93).

Następną regułą wspomagającą lekturę tych rzekomo niezrozumiałych tekstów jest reguła r y w a l i z a c j i (oraz wzajemnego przenikania się i znoszenia)

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

dyskursu i sugestii, refleksji i brzmienia. Przy czym brzmienie nie jest tu potraktowane jako element konkretnej konstrukcji rytmicznej, a więc nie kwestie warsztatowe decydują o zaciemnieniu sensu, tylko świadome i „perwersyjne” działania. Jest to zasada nieustannego podważania tego, co zakomunikowane i mieszczące się w kategoriach logiki. Bowiem „wszystko” nie może wyklądać się wyłącznie w taki sposób. „Kliniczny” przypadek stanowi tu pierwsza strofa *Małych dewastacji*:

Wszyscy sobie szukają małych dewastacji
w sobie i w innych. I po całym świecie.
I winnych nie ma. Anielskie gehenny,
geny jak w genezis. Lawsonia i henna.

(Z, s. 8)

– gdzie granica przebiega dokładnie przez środek trzeciego wersu. Ta reguła ma zastosowanie także w odwrotnym kierunku, często dzieje się też tak, że oba elementy podważają się jednocześnie, jak w *Dożynkach*, wierszu, w którym rymowa wirtuozeria zaciemnia sens, a sens wciąż stara się wydobyć na powierzchnię, opierając się na tytule, odsyłającym w żartobliwie makabryczny sposób do „końca wszystkich rzeczy”. Bywa też, że dyskurs podważa się sam, przekreślając na przykład pozorną jednoznaczność refleksji metapoetyckiej. Posuwamy się tu znacznie dalej niż w wierszu *Czym jest poezja*, mając na uwadze między innymi takie „deklaracje”: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca / Wiersz nie pamięta domu którego nie było” (T, s. 19). Tak więc nie tylko „cele” poezji są tu przekreślone, niewiadome są również jej źródła. Co nie znaczy, że czytelnicza konkretyzacja ma być uważana za porażkę autora (czy raczej wiersza), ani że istotna jest przede wszystkim nieświadomość aktu tworzenia.

Niestabilność ta (dająca się przecież dokładnie określić!) pozostaje w związku z regułą piątą: n a p i ę c i a p o m i ę d z y k o n s t r u k c j ą w w i e r s z u i j e j b r a k i e m. Czy też dokładniej: manifestującym się tu procesem nieustannego wznoszenia konkretnych zarysów gmachu nieprzedstawialnego i procesem destrukcji wynikającym z dziwnej satysfakcji niewystarczalności poprzedniego działania. W charakterystyczny dla siebie sposób łączy tu Sosnowski płaszczyznę egzystencji i poezji: „[...] albowiem dopiero w wieku średnim / może nastąpić rozumienie konstrukcji, / którą każde indywidualne życie tak czy owak jest, / gdyż nawet ludzką ruinę ocenia się przecież na tle / tego, czym mogłaby być, gdyby nie była sobą” (Z, s. 14).

I właśnie „możliwość” jest tym, co fascynuje, warunkiem istnienia tej poezji. Także możliwość pomnożenia form „pustych”, o czym świadczy gatunkowa i wersyfikacyjna aktywność; w tomach autora *Zoomu* odnaleźć możemy formy pantum, vilanelli, tercynę, wykwiłtne dystychy, sekstyny, oktawy, sonety, poematy prozą i prozy poetyckie (*Konwój*, *Bebop de luxe*, *Nouvelles impressions d'Amérique*), rozbudowane struktury retoryczne. Tym samym – jak twierdzi Sosnowski – „można przestrzegać czasem reguły tej dawnej czytelniczej gry i nawet trochę wyśmiewać to

Interpretacje

«nieznane»¹⁷ (bo przecież jakoś „pojmovalne”). Innym zaś razem konstrukcje tego typu unieważniają się same poprzez obecność nadmiaru zabiegów technicznych i prowokują do poszukiwania „nieznanego”, które wyłania się z ruin tekstu, by wkrótce zniknąć w kolejnej konstrukcji. Żadna bowiem konstrukcja tekstowa nie istnieje tu jako zamknięta, skończona całość, choć ochoczo symuluje taką możliwość.

Ten typ postępowania jest mocno związany z regułą *f r a g m e n t a r y z a c j i*. Nie służy ona, jak w utworach modernistycznych, próbom odzwierciedlenia destrukcji świata na zewnątrz tekstu. Fragmentaryzacja jest tu raczej formą wskazania na „fakturę” ruin konstrukcji tekstowych, które powstały na skutek zintensyfikowanego ruchu znaczeń. Nadmiar sensu wytwarzany w tym ruchu przeradza się w brak sensu. „Ruiny”, tak jak i „konstrukcje”, istnieją tylko w wymiarze lokalności. Mówi o tym dyrektywa z *Wiersza dla Oberona*: „Rozwinąć wrażliwość na te nagłe / skupiska znaczeń w mętnej strudze / zdarzeń: zapisz, to praca domowa” (ŻK, s. 17). Sens – jak czytamy w innym wierszu – jest „wszędobylski” i tworzy „górnolotną fikcję życia bez faktów”, konstytuując w oderwaniu pojedyncze wyspy i pozwalając istnieć rzeczom „wolnym od znaczeń”, jeśli tylko autor i czytelnik będą odpowiednio szybko przemieszczać się od jednego skupiska do drugiego. Znów zresztą możemy przywołać dyrektywy: „[...] spróbuj zniweczyć / sekundę między ściegami nastrojów, żeby puściła / składnia, a nowy język pokrył ślepą mapę wzruszeń / wzorem gęstym jak grad i tak błyskawicznym, [...]”, albo: „Przynaglaj wszystko, / co zniewolono do trwania” (ŻK, s. 46, 47). W *Wierszu dla Becky Lubliński* mowa o „roztrzępanej wrażliwości”, a próba konstruowania fikcji filmowej „życia” (jak w *Trop w trop*) odsłania anatomię fragmentaryzacji: „Kręcimy wszystko od «rozprzężenia zmysłów» / do końca. Do końca i dalej, daleko / dalej, do diabła i jeszcze dalej” (ŻK, s. 40).

Procesowi temu nie ma końca, tak jak nie ma końca konstytuująca następną – siódmą – regułą pisania-lektury *j ę z y k o w a h e t e r o g e n i c z n o ś ć*. Obecna niemal w każdym wierszu Sosnowskiego. Najczęściej mamy do czynienia z zestawieniem: potoczność – język mediów – zmetaforyzowany język filozofii. W różnych konfiguracjach dołączają doń języki specjalistyczne i nie sposób wymienić wszystkich dziedzin, z jakich zaczerpnięte zostały poszczególne leksemy wiersza. Ponadto ów melanz wspomagany jest przez cytaty z tekstów literackich i słowa o niskiej frekwencji we współczesnej polszczyźnie. Jediną trudnością lektury jest w tym wypadku konieczność sięgnięcia do słownika, a przy uważniejszym oglądzie jesteśmy w stanie odtworzyć wszystkie „idiomy” składające się na wiersz. Klasycznym przykładem odsłonięcia „metody” mógłby być tekst *Małych degustacji*, gdzie ów nieporządek języków, paralelny wobec nieporządku egzystencji, ulega tematyzacji: „Same degustacje, żadnej porządnej konsumpcji. / I niewesołe widma na koniec tej promocji, / choć aktor i wydawca pewnie są już w «domu»” (Z, s. 7).

^{17/} Zob. *Rekolekcje...*, s. 82.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

Skazani jesteśmy na „degustacje” poszczególnych języków, nie ma tu całości, a to, co degustowane jest jednocześnie dewastowane, rozpoznajemy języki, cytaty („Kiedy układ z lasem zjeżdża do podscenia / i nowa publiczność trzęsie się ze śmiechu / jak niebo w mżawce spadających gwiazd, / zachodzi zmiana w scenach mojego widzenia” – Z, s. 8), ale nie rekonstruujemy języka nadrzędnego względem nich, chyba że powołamy się na nieobjęte i niezmierzone przestrzenie i odpowiadające im kunsztowne formy wiersza, co byłoby jednak próbą definiowania języka *ignotum per ignotum*. Tego starcia różnych rejestrów słowa nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, przy czym w wierszach Sosnowskiego rywalizują nie tylko: dyskurs i brzmienie, konstrukcja i anarchia, nadmiar sensów i ich brak czy języki dotyczące różnych rzeczywistości; jakości te nakładają się na siebie, tak jak wypunktowane tu reguły, które rozpatrywane winny być jako całość nie weryfikowana przez pojedynczą negację którejkolwiek z nich, r e g u ł y , p o m i ę d z y k t ó r y m i g r a n i c e m a j ą c z y s t o u m o w n y c h a r a k t e r , oparty na arbitralności, ale nie na przypadkowości, jak w tekście Sosnowskiego poświęconym Raymondowi Rousselowi: „Zatem nic nie bywa przypadkowe, choć wszystko / jest arbitralne. Inicjatywa w pełni / należy do słów, gdyż spośród wszystkich snów / najpiękniejsze są sny słów rozkwitające / jak japońskie kwiaty na wodzie” (SH, s. 32).

Nieprzypadkowo więc należałoby tu dorzucić regułę ciąglej w y m i e n n o ś c i m a k r o - i m i k r o p e r s p e k t y w , którą doskonale obrazuje i tytuł, i całość wiersza *Z kraju i z wszechświata*. To, co jest codzienne, banalne, lokalne i „krajowe”, staje się (przez chwilę, oczywiście) jedną z postaci nieprzedstawialnego, ale i w takim wariacie kryją się rozczarowanie i radość zarazem z niedoskonałości medium języka. Tekst jest próbą zsyntetyzowania różnych radiowych wiadomości (tytuł wszak odsyła nas do nazwy radiowej audycji informacyjnej). Doniesieniom ze świata sportu („pucharowa środa”) towarzyszą informacje o włamaniu na plebani, pościgu proboszcza za przestępcami i anomaliami pogodowych, układające się nie w kolaż, ale w jednolitą opowieść, której pointa przenosi nas w sferę „wszechświata”, jednocześnie czyniąc z tego wszechświata rzeczywistość lokalną i zawstydzającą wręcz w swojej pospolitości skojarzenia z zachowaniem kibiców piłkarskich:

[...] A wtenczas nawet gwiazdy
zdawały się gwizdać. Owszem, cicho, ale zawsze,
rozsierdzone, wysztafirowane konstelacje
na krytej trybunie nieba.

(KO, s. 81)

Wreszcie, trzeba powiedzieć o pozostającej w związku z odczuciem wzniosłości regule dziewiątej: m e d i a c j i p o m i ę d z y s k r a j n y m i w a r i a n t a - m i s t o s u n k u d o r z e c z y w i s t o ś c i . Regule będącej próbą ustalenia bardziej skomplikowanego „pojmwania”, które z a w i e s z a m o ż l i w o ś ć

Interpretacje

dokonań kategorycznych wyborów, zarówno w sferze quasi-konstatacji wierszowych, jak i w sferze warsztatowej. Zakłada ona obecność w tekście na równych prawach nie tylko związanych z percepcją uczuć przyjemności i bólu, ale także jednocześnie akceptacji i odrzucenia, utraty i pomnożenia. Stanowi ona nawiązanie do anarchistycznej w obrębie modernistycznej sztuki myśli dadaistycznej wiążącej się z „ironią zawieszającą rozstrzygnięcie (suspensive irony)”, z „pełniejszą logiką obejmującą oba elementy alternatywy”, z „chęcią życia z niepewnością, tolerowania, a w kilku przypadkach akceptacji świata postrzeganego jako przypadkowy i wieloraki, czasem nawet absurdalny” oraz ze zdolnością akceptacji „luk i nieciągłości”¹⁸.

Ta dadaistyczna diagnoza osłabiana jest w wierszach Sosnowskiego przez wspomnianą arbitralność, ale nie oznacza to, że odchodzimy od jej istoty. Oto w wierszu *Lekcja żywego języka*, będącym swoistą wariacją na temat śmierci („A kiedy ktoś umiera, mówimy, że jego życie / znajduje się u szczytu wielkiego wodospadu”), absurd zanikania ludzkich bytów skonfrontowany jest z wyeksponowaną aktywnością językową, służącą jak najlepszemu „przedstawieniu”, pełną radosnego słowotwórstwa, z żelazną jednak konsekwencją zmierzającą do strofy ostatniej, która wskazuje nie tylko na niemożność przedstawienia, ale na ambiwalencję myślenia o śmierci zdominowanego przez „martwe” i „żywe” zarazem (w nieustannym ścieraniu się ze sobą) struktury języka:

Mówimy też „odszedł”, „odszedł szybkim krokiem”.
Wolelibyśmy mówić Ziiuu iuuu. Albo Ziiuu aauu.
Moi ludzie są przygotowani. Zaczęli chodzić po ziemi.
Kiedy klną, mówią tylko: Kurt Schwitters! Taki żal.

(T, s. 12)

To, co z pozoru tworzy tu barierę rozumienia, łączy się z domniemaną niewiedzą o postaci niemieckiego dadaisty nagrywającego „poematy” złożone przede wszystkim z nieartykułowanych dźwięków. W kontekście wyeliminowania tej niewiedzy jasne staje się za to mówienie o śmierci jako o domenie przypadku („Aż nagle latający talerz wysza mnie pod strop / jak piłeczkę pingpongową w bębnie dadalotka”) i nieprzypadkowo operuje się w wierszu nawiązaniem dadaistycznym, sugerującym, iż o absurdalności śmierci powiadamia „żywy język”, przy czym należy tu pamiętać o ironii, która owo „życie” podaje (częściowo) w wątpliwość. Mamy przecież do czynienia z „lekcją”, gdzie zostały jakby przećwiczone warianty niedoskonałego medium. Tak więc „taki żal”, bo ktoś odchodzi. Ale też: „taki żal”, bo nie da się o tym powiedzieć. Tyle że ironia – zwrotnie – dotyka także „żalu”: w końcu wiersz jest pełen językowej werwy, a egzystencja, absurdalna w wymiarze

^{18/} Zob. R. Sheppard *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 136.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

końca, daje się zaakceptować, tak jak bez dyskusji akceptuje się liczby totalizatora (tu: dadalotka).

Jednakowoż dadaści odznaczali się zdolnością „mówienia «tak» i «nie» jednocześnie”¹⁹, w poezji Sosnowskiego napotyamy na istotną modyfikację tej postawy, wyznaczającą ostatnią – dziesiątą – regułę: p o s z u k i w a n i a t e r y t o r i u m „ b e z w ł a ś c i w o ś c i”. Idzie o przestrzeń zorganizowaną w ten sposób, by – nie tyle – znosiła sprzeczności, co „grała” nimi i zacierała ich granice, tworząc poza nimi niemożliwą do precyzyjnego nazwania (lub za każdym razem nazywaną inaczej) alternatywę. Kolejną ważną „dyrektywą” jest w świetle w ten sposób sformułowanych usiłowań wers z *Acte mangué*: „Powiedzieć to inaczej niż tak i niż nie” (SH, s. 21). Przypomnijmy: należy dopuścić możliwość mówienia o poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej. Należy też krążyć w wierszu wokół kategorii, które „opisują” ostateczny punkt dojścia każdego przedstawienia, czyli moment uświadomienia jego niemożliwości. Wyjściem staje się mnożenie językowych świadectw niemożliwej do określenia „trzeciej drogi”: „A gdyby wcale nie można było się pokazać od... / z żadnej strony” (T, s. 5), albo: „Leżysz na peronie, który wisi jak weranda w pustym polu” (T, s. 16), lub: „Więc owszem, leć / pierwszym samolotem na Berdyczów lub Barwistan – / tam się spotkamy” (ZK, s. 14), czy też: „I od tej pory / twój każdy krok będzie donikąd, / gdzie na ciebie czekam” (SH, s. 8). Ale – poza dyrektywami (czy „dyrektywami”) – cała ta twórczość jest usiłowaniem zniesienia pozornych, zdaniem poety, sprzeczności i biegunów postrzegania świata. Bo kiedy stajemy wobec świata bez nazwy i wobec świata wyposażonego w nadmiar nazw, nie potrafimy już niczego pewnego o nim powiedzieć. Jeśli przyjmijmy bezwzględnie nominalistyczny wariant, zamyka to drogę ku jakimkolwiek kategoriicznemu określeniu. Określeniu, które byłoby przecież samoosmieszeniem. Dorzuceniem jeszcze jednego elementu, który rości sobie prawa do celności, precyzyjności i ostateczności diagnozy, a który w przestrzeni tych wierszy musiałby funkcjonować na równych prawach chociażby z „Ziiuu aauu” Schwittersa-Sosnowskiego.

Kolo się zamyka. Stajemy „w obliczu”, jak w wierszu *Trop w trop* i nasuwa się na myśl wyjście w postaci lontu, wysadzenie w powietrze całej konstrukcji krytycznej, „dekalogu” pisania i lektury na poziomie „efektów lokalnych”²⁰. Konstrukcji jednakże usprawiedliwionej, bo arbitralnej, ale nieprzypadkowej, towarzyszącej arbitralności nie-systemu poetyckiego Sosnowskiego. Jeśli efekt eksplozji będzie taki, że „publiczność nakryje się nogami”, to na pewno nie z powodu niezrozumiałości. Można o tych wierszach mówić w kategoriach nierozstrzygalności, ale mówienie o „poezji niezrozumiałej” to – podkreślmy raz jeszcze – efekt grubego nieporozu-

^{19/} Tamże, s. 135.

^{20/} „A ponieważ w tym wypadku trudno brodzić w ogólnych prawdach i wymowach, najlepiej zająć się oglądaniem powierzchni: elementami detalicznie warsztatowymi na poziomie różnych «efektów lokalnych». Myślę że badanie takich efektów lokalnych może być czymś w rodzaju nauki pisania. Czyli czytania. Czyli tłumaczenia. Czyli raz jeszcze, czemu nie: pisania” (*Rekolekcje...*, s. 80).

Interpretacje

mienia wynikającego z lenistwa²¹. Tym bardziej, że włożyliśmy tu minimum wysiłku, pozostając na poziomie „starego” języka i lekceważąc liczne wołania o język nowy, którego domagają się hermetyczne wiersze przełomu wieków. Bez efektywnych i błyskotliwych formuł, a przy ich pomocy zapewne też (w końcu nie każdy przeciwnik „poezji niezrozumiałej” musi być *ex definitione* przeciwnikiem nowości literaturoznawczych) da się przecież mówić o *Stancjach*, *Zoomie* czy *Taxi*, tworząc zarys podstaw lektury.

We fragmencie *Bebop de luxe* Sosnowski mówi do mnie-czytelnika, mówi wyłącznie jako poeta i mówi o „wszystkim”, a więc także („kradzionym”) moim językiem poety-czytelnika, na chwilę przemienionego w krytyka i badacza, co nieuchronnie może prowadzić do petryfikacji („to był nasz lont, bazyliszku?”). Mówi też do innych czytelników, także tych niepojmujących czy też niechcących pojąć ruchu znaczeń w wierszach i wymienności ról:

Czy ty nie rozumiesz jak się do ciebie mówi?
Trzeba umrzeć, żeby zostać dobrym gleboznawcą.
No i umarliśmy. Psiakość, gdzie jest ten szkic
z dozorami? Szedłem do rajy i zgubiłem szlak.

(KO, s. 58)

Najpierw „ogień dogonił nas w połowie drogi” i podjęliśmy zadanie fikcji krytycznej rekonstrukcji, teraz umarliśmy (po eksplozji i po „końcu imperium”) i zostaliśmy dobrymi gleboznawcami-wierszoznawcami. Autor jednak drwi z nas i z samego siebie. I jego, i nasza droga nie kończy się „po śmierci” (starej poezji i starego literaturoznawstwa-krytyki). Do rajy jeszcze daleko. Także dlatego, że nie wystarczy zachowywać wskazówek zawartych w „dekalogu” (skoro jednak mamy zmierzać do rajy, jakieś wskazówki są potrzebne, choćby zatracęły aprioryczną etyką). Ostatnia wątpliwość, z serii tych, które tu się rodzą, jest być może najistotniejsza. Odległość, o której mowa, wcale nie musi być (w naszym przypadku, nie poety) niezmiernym dystansem. Wszak „w zgubieniu ścieżka, w zgubieniu ślad”. Nasz rekonesans zarysowuje mapę zgubienia. I myślę, że jest to fakt, „w obliczu” którego staje ta pozornie niezrozumiała poezja. Bowiern musi ona teraz wyznaczyć sobie inne drogi ucieczki, inne eksplozje i dewastacje, „poza tym grafikiem” (SH, s. 7). Wydaje się, że poszła ona w tym dziele bardzo daleko. Taka jest powszechna opinia, którą ona sama zazwyczaj neguje lub lekceważy. I raczej opinia ta nie jest prawdziwa. My w każdym razie rozumiemy, jak (i co) się do nas mówi. A ów akt rozumienia prowokuje nas do konstatacji, że wiemy, gdzie znajdu-

^{21/} Już po napisaniu tego tekstu ukazał się tom szkiców stanowiący istotny krok do przodu w procesie „oswajania” poezji Sosnowskiego (zob. *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003). Zwracają tu przede wszystkim uwagę teksty G. Jankowicza (*Sosnowski i nowoczesność*), J. Gutorowa (*Implozja*), K. Francuzika (*Seria wierszy i odbić*), M. Czerkasowa (*„Wild Water Kingdom” Andrzeja Sosnowskiego*). Charakterystyczny jest przy tym brak udziału tzw. krytyki akademickiej w tym przedsięwzięciu.

Niewiadomski Poezja niezrozumiała...

je się poeta i gdzie znajdujemy się my. Jednak niesłuchanie blisko od punktu wyjścia, ale przy tym zupełnie blisko wiersza, który też nie jest u celu. „Cel”, niedookreślony w ostatniej regule, zawsze będzie majaczył na horyzoncie. Bez względu na to, jak mocno podejrzone wydają się nam słowa „majaczyć” i „horyzont”.