

# **„Tak się obraca świat w nierzeczywistość”. O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja Sosnowskiego.**

Alina Świeściak

## Alina ŚWIEŚCIAK

„Tak się obraca świat w nierzeczywistość”.  
O ruchu i przestrzeni w twórczości Andrzeja  
Sosnowskiego

Wydaje się, że twórczość Andrzeja Sosnowskiego jest najlepszym przykładem polskiego poetyckiego postmodernizmu. Co prawda, rzadko mówi się *expressis verbis* o samym poecie jako o postmoderniście (on sam też na pewno niechętnie zgodziłby się na taką etykietkę), ale jego teksty często są rozpatrywane w kontekstach charakterystycznych właśnie dla postmodernizmu – w recenzjach i esejach dotyczących Sosnowskiego nierzadko padają określenia w rodzaju „literatura wyczerpania” czy „koniec poezji”. „Wyczerpanie” dotyczy zresztą nie tylko literatury, wyczerpani lekturą wierszy Sosnowskiego są przede wszystkim krytycy, z jednej strony – mogłoby się wydawać – bezskutecznie zmagający się z materia wiersza, z drugiej – czerpiący z tych zmagania wiele satysfakcji, podniecający się trudnościami nie do pokonania. Bo im trudniej, tym przyjemniej. Takie mniej więcej refleksje nasuwają mi się po lekturze *Lekcji żywego języka*<sup>1</sup> – antologii tekstów sosnowskologicznych (autor *Życia na Korei* jako drugi, po Tkaczyszynie-Dyckim, doczekał się takiej formy ukłasycznienia). Właściwie niewiele można autorom antologii zarzucić. Wszyscy są świetnie przygotowani do tego arcytrudnego zadania, jakim jest pisanie o Andrzej Sosnowskim, i wszyscy posiadają ogromną samoświadomość w tym zakresie. Tyle tylko, że teksty zawarte w *Lekcji żywego języka* mają być przede wszystkim świadectwem erudycji interpretatorów, a wiersze Sosnowskiego nierzadko są tu traktowane pretekstowo i instrumentalnie. Wszyscy autorzy zgodnie orzekają (a jeśli nie orzekają, przyjmują to jako przedustawne założenie), że o Sosnowskim nie sposób pisać „klasycznie” – używając znanych narzędzi – bo jego teksty do takich narzędzi nie przystają, wręcz przeciwnie: rozbijają i kompro-

---

<sup>1</sup> *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003.

## Świeściak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

mitują każdy system, za pomocą którego próbuje się analizować tę poezję. Założenie jest mniej więcej takie: Sosnowski nie dopuszcza do ustalenia się tożsamości wiersza, do zawieszenia nierozstrzygalności, wysyła nie dające się uspójnić sygnały, toteż każdy oparty na próbie scalenia zamysł interpretacyjny musi spalić na panewce. Dlatego „analizy”, a raczej różne metody zbliżania się do tekstów Sosnowskiego, polegają tu na tym, że izoluje się z wiersza pojedyncze frazy czy obrazy i obudowuje je rozległymi erudycyjno-filozofującymi komentarzami, nawiązującymi do nowych estetyk i metodologii (szczególnie tych spod znaku samowystarczalności pisma i mowy), bo nowa poezja wymaga nowego podejścia. Ta nowoczesna metoda czytania, wbrew pozorom, jest bardzo wygodna – nie zawłaszczająca (bo niczego nie rozstrzyga, nie zamyka), ale też nie bardzo ryzykowna.

Nie piszę tego po to, by zaprzeczyć wszystkim rozpoznaniom badaczy Sosnowskiego i zaproponować nowy projekt. Zgadzam się oczywiście ze stwierdzeniem, że poezja autora *Konwoju* to permanentnie ponawiany akt niezgody na jednoznaczną wykładnię tekstu, ale nie sądzę, by wymagała ona koniecznie metody czytania homologicznej do jej zasad strukturalnych (trudno lub zgoła nierekonstruowalnych), a już na pewno nie zgodzę się na to, że jest to jedyny sposób czytania Sosnowskiego. Proponuję, żeby zobaczyć tę poezję w świetle metod uznawanych przez jej badaczy za nieprzystające do niej, samokompromitujące się. Chcę jej narzucić poziom uspójnienia, jakim będzie kategoria ruchu i przestrzeni (zagadnienie przestrzeni w tekście należy, jak wiadomo, do kanonu badań strukturalistycznych), i sprawdzić, czy rzeczywiście będzie to gwałt na wierszach Sosnowskiego, skutkujący unieruchomieniem, czyli śmiercią tekstu. Nie muszę dodawać, że ruch i przestrzeń rozpoznaję jako niezwykle istotne elementy tej poezji.

Tak się składa, że we wszystkich awangardowych nurtach poetyckich przestrzeń była kategorią tekstową szczególnie poddającą się nowym wpływom. Od symbolizmu począwszy (szczególnie w wydaniu Rimbauda), poprzez futurizm, surrealizm, kubizm, na dadaizmie skończywszy, była ona systematycznie rozwarstwiana i rozbijana. Każdy z tych kierunków dawał jednak jakąś ofertę spójności, ramę modalną, wewnątrz której to, co pozornie niesystemowe, przygodne, dzięki układowi odniesień dawało się nazwać i pozwalało czytać w kontekście całości. Nieistotne, czy była to poetyka snu, strumień świadomości, kubistyczne łamanie perspektywy, czy dadaistyczna zasada alogizmu. W przypadku Sosnowskiego problem polega na tym, że żadna z tych konstrukcji myślowych nie może stanowić punktu odniesienia, chociaż niemal wszystkie wymienione techniki – jakkolwiek nie w formie obowiązującej w ramach tych kierunków – są w jego poezji obecne. Najczęściej bodaj autor *Zoomu* indagowany jest o surrealizm. Charakteryzując go, mówi, że kierunek ten posługuje się elementami doskonale znanymi, tekst traktowany jest tu laboratoryjnie, konstruowany z gotowych elementów, *ready mades*<sup>2</sup>. Niezależnie od tego, że literacki surrealizm niewiele ma wspólnego z „przedmiota-

---

Zob. np. *Ta karczma zoom się nazywa. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow*, „Kresy” 2000 nr 2-3, s. 25.

## Interpretacje

mi gotowymi”, ze stwierdzenia tego należy chyba wnosić, że teksty Sosnowskiego nie są konstruowane z gotowych elementów, nie dają efektu laboratoryjnego, nie odwołują się do żadnych zasad konstrukcji poza jednostkowymi, współtworzącymi tylko pojedyncze teksty. Taka teza prosi się oczywiście o weryfikację.

Skoro zdecydowałam się na „anachroniczne” czytanie wierszy Sosnowskiego, proponuję postępować zgodnie ze sprawdzoną w tym przypadku metodą, a więc zacząć od przestrzeni świata przedstawionego w jego tekstach (makroprzestrzeni), by następnie przejść do przestrzeni wewnątrzjęzykowej (mikroprzestrzeni), a więc wykorzystać semantykę spacialną operacji sensotwórczych.

Abstrahując od ryzykownego twierdzenia większości krytyków, że wiersze Sosnowskiego obywają się bez świata, trzeba mieć świadomość konwencjonalności samego sformułowania „przestrzeń świata przedstawionego” – Sosnowskiego sposób „przedstawiania” jest bowiem wysoce „nieprzedstawiający”. Gdyby budować mapę jego poetyckich przestrzeni, trzeba by uwzględnić skomplikowany system mylnych odsyłaczy i ewidentnych pułapek. Podstawową jej cechą (podobnie jak cechą samej przestrzeni) jest niedookreślenie – realność ustępuje tu wirtualności, granice pojęć rzeczywistości, fikcji, jawy i snu nie są wyraźne. Na wszystkie te przestrzenie nakłada się jeszcze, najbardziej wyraźna, przestrzeń tekstu.

Już pierwszy tom Sosnowskiego, *Zycie na Korei*, to zachęta do zerwania z przyzwyczajeniami każącymi traktować tekst referencyjnie i proklamacja jego autoteliczności. Wszystko, przede wszystkim przestrzeń, jest tu umowne, a czytelnik o niebezpieczeństwie potraktowania rzeczywistości w kategoriach bezwzględności jest informowany wprost:

I słowa są konwencją, słowa jak złote kwiaty  
piaskownicy wyrosłe na krawędziach świata  
lub kubki rzeźbione w złocie, wypełnione nieznanym  
napojem.  
Świat w nich się przegląda, bez skazy. Czy świat,  
który spada z leukadyjskiej skały?  
Codziennie świat spada z leukadyjskiej skały,  
sformatowane dni idą pod nowy zapis,  
[...]  
tak się obraca świat w nierzeczywistość [...].

(Wiersz dla Becky Lublinsky, ŻnK)

Każdy następny tom rozgrywa się w tej samej niedookreślonej ontologicznie, niepoznawalnej, zdominowanej przez tekst przestrzeni. W utworze otwierającym *Sezon na Helu*, zatytułowanym *Szerokość poetycka zero*, jest to przestrzeń pomiędzy życiem, snem i śmiercią:

Może właśnie takim ktoś cię pokocha,  
zawiesił głos w tunelu. Lecz myśl

<http://rcin.org.pl>

## Świeściak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

pomknęła górą przez hałas rozjazdów  
a nasze ciała powlókł skafander  
snu, nabraliśmy szybkości i serce  
zakołysało się w gardle jak iza  
gdy nastawnie, hangary, neony  
krwotok detali w pociemniałych oczach  
błyskał za nami jak warkocz komety –  
jakiś bóg tam pracował po wszystkich godzinach.  
To książki palą się w rękach, krzyknął X, a  
ja: czy ktoś poprosi mnie jeszcze o przedmowę  
do książki telefonicznej tego miasta?, a Z –  
prędzej o postłowie. I nikt nie odnajdzie  
pod tą szerokością nas lekkich niczym  
pośpiech światła w tunelu, owal  
lampki na jego bezimiennym grobie?  
Na końcu światła jest tunel.

Przestrzeń świata zewnętrznego można tu uznać za funkcję świata wewnętrznego podmiotu-bohatera, ale można również traktować ją samoistnie. To jego stan – wizji? snu? śmierci? – sublimuje zanikające elementy rzeczywistości. Najpierw konkretne (nastawnie, hangary, neony), potem tylko „krwotok detali”. Już sen wystarczyłby, by uprawomocnić tę przestrzeń, zanikającą pod powiekami zasypiającego. Ale na sytuację snu nakłada się tu obraz lotu kosmicznego – bohater, po nałożeniu „skafandra snu”, leci w górę. Wszystko podchodzi mu do gardła, potem powoli traci z oczu powierzchnię ziemi i widzi tylko warkocz komety. Jest lekki „niczym / pośpiech światła w tunelu”. Ale tunel, światło, „jakiś bóg” i „bezimienny grób” ewokują oczywiście umieranie. Także sytuacja rozmowy pomiędzy X-em, bohaterem i Z-em pozwala się tłumaczyć we wszystkich trzech paradygmatach – fakt, że bohater nie napisze wstępu „do książki telefonicznej tego miasta”, może być sennym majakiem, efektem udania się w podróż kosmiczną, a wreszcie konsekwencją ostatecznego rozstania się ze światem. We wszystkich trzech nakładających się na siebie sytuacjach wyraźny – i uprawomocniony – jest ruch w górę. Wznoszenie się pozbawione jest tu jednak konotacji duchowego wzrostu czy, tym bardziej, mistycznego olśnienia. Niepokojące zakończenie: „Na końcu światła jest tunel”, to nie tylko odwrócenie stereotypowych wyobrażeń na temat śmierci. Trzeba dodać: pesymistyczne odwrócenie. Tunel może stanowić również drogę powrotu – ze snu, podróży, a nawet śmierci – a więc może być znakiem optymizmu i nadziei. Rzeczywiście zatem sygnały i symptomy przeciwstawnych znaczeń są tu równoważne, wykluczają ujednoznaczniające interpretacje. Ale przecież stawką w grze interpretacyjnej nie jest i nigdy nie była (nie powinna być) jednoznaczność. Propozycja spójności nie musi oznaczać unieruchomienia, ale powinna dawać – jak w tym przypadku – szansę rozumienia. Niekoniecznie jako zamkniętego procesu (takiego modelu rozumienia Sosnowski, rzecz jasna, nie akceptuje, interesuje go

## Interpretacje

wyłącznie rozumienie jako czynność nieustannie ponawiana i nigdy się nie kończąca, aspekt dokonany – „zrozumiałem” – nie wchodzi w grę<sup>3/</sup>).

Przestrzeń, jakkolwiek ją traktować, ma ułatwić poznawanie i opisywanie świata, nawet jeżeli uznać, że jest tylko porządkującą kategorią naszego umysłu (Kant). Niedookreślenie, rozproszenie przestrzenne zaburza ten proces i zaciemnia opis. Wrażenie nieobecności świata w wierszach warszawskiego autora bierze się m.in. stąd, że relacje przestrzenne są tu zakłócone, że nie sposób wyznaczyć żadnych stałych współrzędnych. Przestrzenne rozproszenie skutkuje płynnością wszystkich pozostałych kategorii tekstu. W *Powstaniu pewnej kolonii* oraz *Powstaniu innej kolonii* podstawową cechą przestrzeni przedstawionego świata jest arbitralność. Plany budowy miasta-świata narzucane są ludności-ludzkości, która wypadła ze swojego czasu, przestrzeń jest tu polem manewrowym, na którym ktoś (despota?, Bóg?, Bóg-despota?) ćwiczy zachowania autorytarne:

[...] A my: wolnego! Z tym cmentarzem  
na południe i w ogóle rozproszyc  
po podmiejskich działkach, przebić  
przeszronne arterie i tunele, wznieść  
napowietrzną kolejkę, wykopać kanały  
i puścić motorówki, promy, wodoloty i precz  
z pamiątkami: niech na mapie zarysują się  
sylwetki buldożerów, powiedział  
(przykładając zapalną do planu miasta),  
tu będzie teren działań. A później?  
Spuścić mgłę [...]

(*Powstanie pewnej kolonii*, SnH)

[...] Swobodnie nieswoi  
pójdą gęsiego przez obce terytorium  
szukając przygód poza tym grafikiem.

(*Powstanie innej kolonii*, SnH)

Niby ten świat to tylko mapa, grafik, można je zbagatelizować czy spalić (postmodernizujące interpretacje sugerowałyby pewnie, że chodzi tu o bycie uchylające bycie, o rozchodzenie się świata i języka), a jednak obraz bezwolnej ludzkości, której nic złego oprócz gwałtu narzucenia świata się nie dzieje (wachlarz propozycji przestrzennych jest przecież ogromny), wydaje się niezwykle sugestywny – czas ją opuścić, a przestrzeń wyobcowała. Innymi słowy: rzeczywistość oparta na czasoprzestrzennej arbitralności, a więc nieposiadająca cechy konieczności, sama wydaje się arbitralna i niekonieczna.

Podobnych obrazów osuwania się świata, grzęźnięcia, wykolejania jest w *Sezonie na Helu* znacznie więcej. Generalnie rzecz ujmując: życie zawsze jest „gdzie in-

<sup>3/</sup> Zob. *Rzeczywistość jest rozumieniem. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Alina Świeściak*, „Opcje” 2003 nr 6, s. 24-29.

## Świeciak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

dziej” („Cóż, gdzie indziej inaczej myśli się o życiu”), ale nie wiadomo gdzie, najczęściej „Na jałowym biegu, / w zaułkach dni, bocznych łóżach nocy”, na pewno poza czasem. Jałowość to zarówno cecha samego świata, jak kondycji ludzkiej. Wrażenie „uświadomionej niekonieczności” jest w wierszach Sosnowskiego bodaj najbardziej podstawowe (jej konsekwencją jest to, wokół czego jego poezja nieustannie się obraca – ból przemijania i śmierć).

Bohater wrzucony jest w przestrzeń i próbuje się z niej wywikłać, szukając rozwiązań pozasystemowych: problematyzując czy kwestionując uporządkowanie przestrzenne (a tym samym miejsce człowieka w ramach tego „porządku”). Problematyzowanie przestrzeni odbywa się również na wyższym poziomie tekstu, w ramach jego konstrukcji językowej. Podmiot-nadawca kwestionuje ciągłość tekstu (a pośrednio i świata), wcinając pomiędzy warstwy opisowe i *quasi*-opisowe struktury metatekstowe. Wrażenie przestrzenności nie zostaje jednak zupełnie zniesione, ponieważ w każdym tekście mamy do czynienia z ruchem. Jest on substytutem zakwestionowanej przestrzeni. Jego ośrodek rzadko stanowi element makroprzestrzeni, znacznie częściej usytuowany jest w mikroprzestrzeni tekstu lub w świecie wewnętrznym podmiotu-bohatera.

Podobna sytuacja ma miejsce w następnym tomie Sosnowskiego – *Stancjach*. Tutaj również podstawową cechą rzeczywistości jest ruch, płynność. Przestrzeń świata przedstawionego poddawana jest prawom snu, wizji lub filmowego nakładania się obrazów – zależności pomiędzy poszczególnymi obrazami nie są, rzecz jasna, oczywiste. Co istotne – w *Stancjach* wyraźniej niż dotychczas przestrzeń świata przedstawionego poddawana jest ingerencji języka. Bohater *Listu znad Morza Białego* stoi na balkonie i obserwuje przez lornetkę, jak „biały puch opada na senne kombinacje”, nurza się w tej sennej przestrzeni, która zmienia się w przestrzeń oceanu, przywołującego na zasadzie kontrastu egzystencjalny czas bohatera. Od tego momentu nieustannie balansuje pomiędzy światem własnego pokoju a przestrzenią snu i wizji. Koniec można by czytać jako wpłynięcie w strefę śmierci:

[...] Przestrzeń zwija się w kłębek i czas staje nad ranem  
Sen na mnie przychodzi bezwonnym czarnym łanem

Gdy czołem uderzę w horyzont i gdy głowę złożę  
Sen przychodzi głęboki i wtedy podchodzi morze

Ogląda dotyka pulsu nasłuchuje oddechu o brzasku  
I bierze mnie w fale i nie ma śladów na piasku

Mamy tu do czynienia ze zwielokrotnioną kompozycją szkatułkową, snem we śnie, bo w ramach konstrukcji sennej (od początku wyraźna poetyka snu) pojawia się motyw snu, a w nim motyw śmierci. Względna przestrzeń rozplywa się w bezwzględnym czasie. Rzadki u Sosnowskiego regularny rytm wzmocniony rymem (eksponującym motyw czasu) wydaje się znakiem dystansu, metapozycji wobec tego, co jest przedmiotem opisu – przywołana w tej formie tradycja, przede wszyst-

## Interpretacje

kim symbolistyczna, w której rytm wiersza interferuje z rytmem tajemnicy wszechświata i tajemnicy ludzkiego wnętrza, zostaje tym samym wzięta w nawias, potraktowana jako gra konwencji, po prostu użyta.

Motywy akwaticzne pojawiają się w *Stancjach* prawie w każdym tekście. Niemal wszędzie też wchodzi one w relacje z motywem i poetyką snu. Wszecchobejmujący ruch to przede wszystkim płynne kołysanie się – w górę i w dół; intensywniejsza faza ruchu to lot i jego pochodne – szybowanie, spadanie. A wspólnym mianownikiem wszystkich tych stadiów i rodzajów ruchu jest czas – przemijanie. Wypadanie z orbity indywidualnego czasu i odnajdywanie się w niej. Być może dla Sosnowskiego – tak jak dla Prousta – nieciągłość jest przejawem tęsknoty do ciągłości i formą jej poszukiwania, a rozbijanie przestrzeni zmierza do scalania na płaszczyźnie czasu subiektywnego. Nawet jeżeli tak jest, to udziałem Sosnowskiego, bardziej niż autora *W poszukiwaniu straconego czasu*, jest poczucie jałowości takiego przedsięwzięcia. W każdym razie na powierzchni tekstu mamy do czynienia przede wszystkim z wrażeniem nieciągłości. Technika przypominająca strumień świadomości, do której wiersze Sosnowskiego często się zbliżają (rzecz jasna, świadome tej bliskości), daje efekt rozbicia elementów, które nie mają już zostać scalone. Trudno powiedzieć, czy sen i wizja rozbijają tu rzeczywistość, czy też jest odwrotnie. Zależy, co uznamy za ontologicznie i epistemologicznie ważniejsze. Jako że najistotniejszy jest podmiot i stany jego świadomości (a także nieświadomości i podświadomości), rzeczywistość (tak zwana „realna”) schodzi na drugi plan. Liczy się o tyle, o ile staje się budulcem stanów mentalnych. W wierszu zatytułowanym *Warszawa* miasto to, wraz z jego smutnymi przestrzeniami, wylania się ze wspomnienia dziennika telewizyjnego i przelewa w sen, by się w nim skurczyć, zwinąć i zmarszczyć. Stolicę ratuje przebudzenie się bohatera. W tym wypadku sen stanowi jednak ramę modalną, legitymizującą luźną kompozycję i karykaturalne zmiany przestrzeni.

Relacja pomiędzy wizją i rzeczywistością inaczej wygląda w tomie *Oceany*. Tutaj również wyraźny jest motyw deziluzji. Podmiot-bohater poddaje się oceanicznej wizji, ponieważ „stan oceaniczny” jest dla niego stanem tworzenia. Powtarzające się elementy „rzeczywistości niewizyjnej” – muzyka rockowa, wonna mokka – mają tylko pomagać w osiągnięciu natężenia zmysłów, sprzyjającemu przejściu na „drugą stronę”. Ale granice między rzeczywistością realną i wirtualną są celowo zacierane, światy te posiadają identyczny stopień realności/nirealności. Manierczość powtórzeń motywów kawy i muzyki, czyli „bieguna realności”, czyni z nich ośrodek wizji, a więc powoduje odklejanie się od rzeczywistości, natomiast rozmowa z wiatrem i inne elementy wizji konstruowane są jako bezpośrednia relacja z wydarzeń z życia bohatera. *Oceany* nie proklamują jednak idei o niemożności wyznaczenia granicy pomiędzy realnością i wirtualnością – świat wizji jest tu skazony sztucznością, wyraźnie wyczuwa się autoironiczny dystans (przede wszystkim w stylizacjach, np. w stylizowanej biblijnej mowie wiatru). Wzniosłość wizji jest pozorna. Ostatnia zwrotka zawiera ostateczną deziluzję („Wiedziałeś! Wszystko to tylko cień / zdarzenia i przygody, sposób na codzienne odrętwienie”) – ale nie



## Świeciak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

chodzi przecież o kpinę z czytelnika. Problem twórczości jako wydobywania z przestrzeni nieznanego, a także problem radzenia sobie z przemijaniem pozostał.

Jak wiadomo, jednym z elementów rozprzężenia konstrukcji przestrzeni świata przedstawionego w wierszach Sosnowskiego jest ostentacyjne rozbijanie jej przez ingerencję języka. Język nie ma tu znamion tranzytywności, przechodniości, nie stanowi łatwego medium, za pomocą którego można oglądać świat (jeżeli tak się zdarza, to jest to medium zwodnicze, niewiarygodne). W *Oceanach* poddawanie się językowi, wzniosłemu stylowi wizji również pełni funkcję dezintegracyjną. Wiersz zaczyna „pisać się” językiem tej wizji, jakby nie mógł się od niego uwolnić. Podobna sytuacja ma miejsce w innych tekstach *Stancji*, nieraz ingerencja następuje bezpośrednio, np. w wierszu *Trop w trop*: „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 [...]” (podkr. A. Ś.). Wcześniej demonstrował Sosnowski świadomość opresji stylistycznej, z której wydobywał się nagłą zmianą tonu, teraz demonstruje wtargnięcie języka w przebieg formułowania myśli i, co ważniejsze, w strukturę świata.

Znacznie więcej śladów językowych ingerencji w przebieg narracji i strukturę świata przedstawionego odnaleźć można w *Konwoju. Operze*. O koncepcji *Konwoju* mówi Sosnowski w rozmowie z Jackiem Gutorowem: „*Konwój* ma genezę językową, chodziło o próbę napisania tekstu rozwijającego się z jednego słowa [...]”<sup>4</sup>. Historia zaczyna się od pytania, czym mógłby być konwój, i właściwie na nim się kończy. Jedyna w miarę pewna odpowiedź na to pytanie brzmiałaby chyba: mógłby być wszystkim, ale raczej jest niczym, jest permanentną możliwością, która przechodzi w akt jedynie na drodze realizacji językowej. W *Konwoju* nie ma świata przedstawionego jako takiego, brak nawet fragmentarycznych sennych fabuł charakterystycznych dla poprzednich tomów. *Konwój* w całości „dzieje się” w języku. Poszczególne fragmenty wywodu spaja nie logika snu, wizji czy montażu filmowego, ale logika nieprzewidywalnych asocjacji językowych. Sosnowski wiąże pojęcie konwoju z przeróżnymi, dalekimi od bezpośredniego kojarzenia kategoriami i pojęciami, rozbudowuje je w obrazy, obrazy te rozdyma do granic możliwości, a następnie porzuca, dając się ponieść kolejnemu skojarzeniu. Niektóre z nich, szczególnie intensywne i semantycznie ważkie, powracają, za każdym razem poddane presji innej asocjacji. Weźmy na przykład taką sytuację: konwój wiąże się ze znakiem zapytania – skąd konwój, czym jest konwój, jakie są cechy konwoju, czy początek konwoju to początek wszystkiego, a historia konwoju to historia czasu?

<sup>4/</sup> I dalej: „Pomysł polegał na tym, że «konwój» to słowo w swej głębi potencjalnie doskonale, niemal tak dobre jak «proces», a jednak nieco zbyt skomplikowane, zbyt romańskie, zbyt matowe, zbyt płaskie, zbyt wyrafinowane, więc upokorzone, bez większych widoków na karierę [...]. Na pewnych znaczeniach słowa «konwój» (nie na samym słowie) można by zbudować dużą konstrukcję metafizyczną [...]. Mój pomysł polegał na tym, aby wyjść od nieszczęśliwego słowa i przez cały czas patrzeć, co się robi jako taka czy inna konstrukcja alegoryczna, i w jaki sposób pomagać takim konstrukcjom w szybkim rozpadzie”. Cyt. za: *Ta karczma zoom się nazywa...*, s. 22-23.

## Interpretacje

Znak zapytania jest racją bycia konwoju, utrzymuje go przy życiu: „Czyżby wszystko chcieli zepsuć jakimś niewydarzonym komunikatem, świadczącym o całkowitej pewności, jakąś staromodną ideą, stawiającą w pełnym świetle słusznej odpowiedzi to, co utrzymywało konwój pod znakiem zapytania? Na dobre? Na złe?” (K, s. 17). Konwój wiąże się oczywiście z ruchem, płynnością, a stawia czynny opór stałości i znieruchomieniu. Znak zapytania to ruch właśnie, oczekiwanie na coś, co nie może się zdarzyć, bo każde spełnienie, ulga pewności to inercja, śmierć konwoju. Utwór ten obfituje zatem, tak jak to było w poprzednich tomach Sosnowskiego, w metafory ruchu i – tak jak poprzednio – żywioły wody i powietrza są tu szczególnie uprzywilejowane. Płynność dotyczy tutaj jednak przede wszystkim ruchu znaczeń: na przykład pytajnik przypomina brzuch spinakera okrętu przyjmującego kurs na „gdzie indziej”. Metafora morskiej podróży przechodzi w metaforę zabawy w „widnokregi”, a ta ustępuje obrazowi „zapytującej erotyki”, składający się na ów obraz hałas stanowi przejście do następnej sekwencji, mianowicie sytuacji ulicznej utarczki gangstera z przechodniem – jego „pytający truchcik” daje asumpt do rozważań na temat interrogatywności chodzenia w ogóle, a ta z kolei do uwag o powszechnej interrogatywności. I tak dalej. Tryb narastającego pytania rozbija nieustannie tok wywodu (jeżeli wywodem można nazwać ten popis totalnej asocjacyjności myśli) – wywodu na temat znaku zapytania:

[...] nawet najdziksze instalacje pytajnika w najbardziej nienaruszalnych zakątkach codzienności powodują narastanie nader interesujących efektów, stawiających życie codzienne konwoju w świetle. W świetle? Tak jest, bo znak zapytania, powoli przestając być znakiem, stopniowo opadając na wszystko jak błyszcząca kurtyna w teatrze, a więc tracąc prostoduszność relacji odnoszenia się do czegokolwiek bądź, zaczynał funkcjonować jak filujący ekran, reflektor, tarcza ze srebrnej folii umieszczona gdzieś z boku tła, aby rzucać rozproszony, acz istotny blask na zmieniające się oblicze całości... (K, s. 21).

Rzeczywiście, metodę postrzegania rzeczywistości (konwoju?) przez Sosnowskiego można by nazwać metodą „rozproszonego blasku rzucanego na zmieniające się oblicze całości”, postrzegania, którego pryzmat stanowi znak zapytania, coraz bardziej panoszący się w przestrzeni tekstu:

Nie tu. O co chodzi? Nie w małej kupce pierza i krwi, zapewne, nie w tym miejscu, nie w tym czasie i, na Boga, nie w ciemni, nie na zdjęciu, nie w podobieństwach, nie w tych słowach, nie w innych słowach, nie w znakach? Nie w patrzeniu? Nie w czytaniu? Gdzie indziej? Kiedy indziej? Indziej? Czy to miejsce, czy czas? Czy może coś jeszcze indziej? Indziej! Ale co – indziej? No i jak – indziej? (K, s. 23)

Semantycznie bliskie znaku zapytania są przeczenie i milczenie. Wszystkie trzy stanowią niepewny, ale jedyny ratunek przed rozpleniającym się językiem, aspirującym do pewności i powszechności. „Nie” powtarza się tu wielokrotnie i na różne sposoby, a milczenie obecne jest w tekście nie tylko jako temat, ale również fizycznie. „Biel dziewiczej stronicy” jest dosłowną bielą nie zapisanych stronic. Jakkolwiek niedosłownie dziewiczych, bo każda strona książki jest chociaż częściowo

## Świeściak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

naruszona, każda złamana pismem (dziewictwo jest gdzie indziej?). Milczenie doskonale jest tak samo niemożliwe jak doskonały język („bo czyż na każdym kroku nie znajdujemy przykładów kurczenia się języka, wyciekania języka z naszej społecznej przestrzeni, jego postępującej atrofii?” K, s. 25). Ale na czym właściwie polega owa niedoskonałość, atrofia, skoro *Konwój* to erudycyjno-retoryczny popis, dowód na to, że z językiem można zrobić niemal wszystko? Bo przecież owe spektakularne wykolejenia, ześlizgiwanie się języka na boczne tory, w bagna i przepaście (jedne obrazy przechodzą w inne, te potykają się nagle o słowo, które powoduje zmianę toru. To samo grozi cytatom, np. cytat z *Naszego specjalnego wysłannika* Krynickiego ześlizguje się w autocytat z *Sezonu na Helu* – zob. K, s. 25), te liczne wypadki i katastrofy językowe to tylko pozory tragedii. Może Sosnowski zabawia się naszym kosztem? Chce, żebyśmy uwierzyli w rzekomą oczywistość agonii języka, a tak naprawdę – jako bezwzględny władca w przestrzeni swojego tekstu, potrafiący narzucić czytelnikowi każdą, nawet najbardziej absurdalną analogię – głosi jego (języka) chwałę? Oto przykład prowadzenia bezwolnego odbiorcy na cienkiej nitce językowej wyobraźni wszechwładnego (?) autora:

A jednak! Jednak przyjrzyjcie się obrazowi troszeczkę uważniej! Jak dziwnie te rozwiane włosy przypominają nitki zaczynające się deszczu, nieprawda? A te otwarte jak do śpiewu usta sugerują być może ulotne fanfary frunących pospiesznie nimbusów, a te rozszerzone źrenice mogą przecież świadczyć o niecierpliwości, której tak dużo widzimy ostatnio na przedmieściach... (K, s. 27)

Rzeczywiście, ujawnianie związków pomiędzy obrazami, odślanianie „podszewki” dyskursu można by potraktować jako demonstrację władzy autora – głównie nad czytelnikiem, któremu wszystko można narzucić, ale też nad językiem, który nie wypracował mechanizmów obronnych, pozwalających mu uniknąć zgwałcenia przez wyobraźnię autora. Z drugiej strony jednak ów mechanizm deziluzji można uznać za świadectwo władzy samego języka, który samowolnie narzuca – autorowi i czytelnikowi – swoje dowolne sensory. Ta druga interpretacja byłaby pewnie bliższa samemu Sosnowskiemu i lansowanej przez niego – ponowoczesnej z ducha – idei niedochodzenia do sensu, nieustannie ponawianego i nigdy niekończącego się procesu rozumienia. Dlatego w *Konwoju* od czasu do czasu powraca temat permanentnego otwierania jako drogi zastępczej, pojawiającej się zamiast – zamykającego – rozumienia, przy czym rzecz nie polega na dochodzeniu do celu zastępczą drogą, w grę wchodzi inny cel, którym jest konieczność satysfakcjonowania się brakiem celu: „[...] musimy na razie zadowolić się półśrodkami i po prostu otwierać! Aby konwój mógł najzwyczajniej w świecie zaznać pełni swojej pełni” (K, s. 30). Pojawiający się na końcu tekstu katalog możliwych znaczeń słowa „konwój”, wykorzystujący materiał słownikowy (języków obcych, wyrazów obcych i słowników etymologicznych), szukający semantycznego uzasadnienia tego słowa w zestawieniu „con” (z) i „voi” (droga), bynajmniej nie stanowi zamknięcia rozważań, ale wprowadza nowe możliwości, po raz kolejny zatem – otwiera. Termin okazuje się doskonale pojemny, wręcz omnipotentny. Nie mniej silne jest jednak

## Interpretacje

w *Konwoju* wrażenie rozpraszania się języka, wyczerpywania jego możliwości, zanikania (sensu, fabuły, formy itd.). Chociaż nie końca. Bo nie może być końcem stan, po którym następuje ciąg dalszy. Co prawda o dołączonym do *Konwoju* tekście *Bebop de Luxe* i o *Operze* Sosnowski mówi jako o nieudanych próbach ratowania narracji życiowych i mało optymistycznych pozostałościach po niszczącym działaniu konwoju, ale przecież w jego twórczości optymizmu nie było nigdy, a stan „po końcu” jest stanem danym od początku.

Pora zatem na *Zoom*. Tytuł (zoom to urządzenie zmieniające ogniskową obiektywu, a więc zmniejszające lub powiększające obraz, w celu zachowania ostrości widzenia) może sugerować rolę zmienności perspektywy w oglądzie rzeczywistości. Mógłby on zatem pełnić rolę tytułu dla całej twórczości Sosnowskiego. W przypadku tego tomu owej rzeczywistości, czyli śladów świata zewnętrznego wobec podmiotu, jest jeszcze mniej niż dotychczas. Nadal jednak płynność jest podstawową zasadą organizującą ruch sensów w tekście. Jakkolwiek ruch ten przebiega nieco inaczej niż dotychczas. Co prawda nadal obecne są charakterystyczne dla twórczości Sosnowskiego żywioły (woda i powietrze), poeta nie wpisuje już jednak metafor lotu i pływania w ramy modalne, nie buduje uprawdopodobniających sytuacji lirycznych. Wiersze *Zoomu* przypominają kolaże różnych dyskursów, szczątki pozostałe po katastrofie języka. Słowa i obrazy nie zawierają tu nawet tymczasowych rozejmów, nie dochodzi do ich rozpraszania, bo niewiele zostało do rozproszenia.

Jacek Gutorow w recenzji *Zoomu* stwierdził, że jest to poemat o bólu<sup>5</sup>. Trudno się nie zgodzić, że ból i cierpienie stanowią jeden z poważniejszych problemów całego tomu, ale tak wyraźne wyeksponowanie go sugeruje pewien porządek, nawet hierarchię, a więc cechy, których *Zoom*, według mnie, nie posiada. Gutorow stwierdza ponadto, że ów ból rozumiany jest tu jako sytuacja egzystencjalna. Niby trudno zaprzeczyć egzystencjalności bólu, przecież zawsze jest on doświadczeniem konkretnej jednostki w konkretnej sytuacji, ale mam wrażenie, że „zoomowy” ból jest uczuciem nieprzesadnie związanym z doświadczeniem indywidualnym, jakkolwiek oczywiście wynika z indywidualnej perspektywy odbioru świata. Ów ból związany jest przede wszystkim z poczuciem rozpadu, który nastąpił wcześniej, a który mogliśmy obserwować w poprzednich książkach. Ich podmiot zachowywał się jak badacz – świadomy procesu rozpadu, potrafił czerpać jeszcze przyjemność z wiwisekcji, jakiej dokonywał na sobie i rzeczywistości. Teraz beznamiętnie obserwuje świat po katastrofie, jak w tekście zatytułowanym *Szybki transport*. Jako jeden z nielicznych w *Zoomie* wierszy posiada on wyraźną ramę modalną i w całości odnosi się do jednej sytuacji – oglądania zdjęcia sprzed lat. Na tę zwykłą sytuację nakłada się jednak narracja o czasie. Poszczególne elementy fotografii są różnymi jego symptomami. Światło jest, w przekonaniu podmiotu, znakiem końca świata, a więc wszystko, co widać i, jak należy rozumieć, co zdarzyło się później, działa i dzieje się po końcu świata, czyli po dokonaniu się

---

<sup>5</sup> Zob. J. Gutorow *Przypisy do legendy*, „Odra” 2001 nr 4, s. 117.

## Świeciak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

czasu. A co się dzieje? Właściwie nic – ktoś ogląda zdjęcie sprzed lat, w gotowości na coś, co musi się stać, bo już kiedyś się stało. A zatem koniec świata nie przynosi żadnych konsekwencji poza świadomością tego, co się dokonało.

Ciekawszy niż konstrukcja przestrzeni (na – niewątpliwie znaczącą – przestrzeń Błędných Skał nakłada się przestrzeń oceanu, sytuacja dalekomorskich regat, a więc całość zmierza w kierunku metafory życia-podróży-błądzenia) wydaje się w *Szybkim transporcie* motyw światła. Światło i jego pochodne – blaski, odbłaski, błyski, lśnienia, refleksy, skrzenia, cienie, odbicia itd. – stanowią w twórczości Sosnowskiego element stały i z punktu widzenia interpretacji dosyć frapujący. Jeżeli bowiem założyć, że poezja ta relacjonuje stany postępującego rozproszenia (podmiotu, świata, języka), to nie ma tu miejsca na orientację metafizyczną, jaką ewokuje zazwyczaj symbolika światła. *Szybki transport* dowodzi, że motywu tego nie należy rozumieć metafizycznie – w klasycznym rozumieniu słowa „metafizyka”. Światło, a właściwie jego ślady, to raczej znaki końca, resztki, odpryski. Ale, co istotne, także odpryski i odbłaski Tajemnicy światła. Tak pojęta świetlna metafora podpowiada również sposób interpretowania świata i życia ludzkiego – jako tajemniczego mgnienia: „Moje życie jak kreska wody na okularach / lub odwrotnie, jak warkoczek dymu / za samolotem, który nie mógł spaść” (*Świadectwo pracy*, SnH), „czy nie pragnąłeś być jedynie perspektywą, / polem mojego widzenia, nie zaś rzeczą olśnioną / bladymi płomykami na twoich ciemnych szklach” [*Ostatki* (11/12 sierpnia 1993), SnH]<sup>6</sup>.

W *Zoomie* motywowi światła towarzyszą dodatkowe efekty – efekty specjalne charakterystyczne dla popkultury. Oto dzisiejsza wersja metafizyki światła:

[...] i było lato, ekstra, a może wręcz ultra

light, mam na myśli światło, i wkrótce  
słońce krwawiło w górze jak peleryna supermana  
i sączyło się za mną jeszcze jakiś czas  
żyłkami ostatnich promieni,

[...]

w nocy, bo diamentowe smugi w powietrzu  
utrzymują się przez dziewiętnaście godzin,  
więc nasze miasto ma wygląd fosforyzującej krzyżówki  
bezustannie rozwiązywanej przez policję

[...]

gdzie jest moja jedyna głębinowa ryba,  
jej lucyferyna, jej bioluminescencja,

---

6/ I jeszcze: „Czy nie lepiej być falą / światła? Refleksem w ciemnych okularach, / tęcza na oficerkach, plamą ciepła / na skórzanej kurtce – och, po prostu być / wieczornym błyskiem w twoim oku, otrzeć się / o krawędź lzy, zamigotać na ostrzu / wskazówki budzika i zapalić się / w zapalniczce, którą zbliżysz do ust! / Wybłysnąć jak zwiastun w źrenicy i być / tak szybkim, szybszym niż podmuch / żądy pod powieką! Więc żyć w mgnieniu / rżęs, a w końcu stężeć w głos – cień / światła?” (*Tänhauser*, SnH).

## Interpretacje

i skąd w takim razie to dziwne zatrząsienie  
światła na głębi i w moich śpiewających płucach,  
i między wierszami. Właśnie.

Skąd tyle światła?

Głębinowa elektrownia? Wembley na dnie?

Podwodne wydanie Pegaza?

[...]

(*Grimoire*, Z)

W tym samym wierszu mamy jeszcze wyłaniającego się znikąd „srebrnego faceta”, który przedstawia się „My name is Bond, James Bond” i chce, żeby zrobić mu legendę – legendę mapy dna, którą ma do sprzedania. Asocjacje są tu, jak w całym tomie, manifestacyjnie odległe. Rzecz kończy się pastiszem postmodernistycznego wyводу:

[...] We trzech zaczniemy gruntowne obrady  
na temat wszystkich jasnych głębi, co nas gubią.  
Trzy możliwości widzę w trójcy zwięzłych pytań:  
Sama legenda czy też sama mapa?  
Może możliwość samej tylko mapy?  
Może też sama niemożliwość dna?

Poemat zatytułowany *Zoom* również kończy się motywem deziluzji, chociaż ani przez moment nie dawał złudzeń co do „prawdy” zdarzeń. Światło, które mogłoby w innych okolicznościach kojarzyć się z wiedzą, jest tu światłem ekranu, ale nie jako narzędzia służącego odbijaniu rzeczywistości, tylko jako sposobu produkowania jej symulaków, „bez głębi i śladu powierzchni, / choć wyczuwasz niepewną grząskość niemal materialną, gdy niektóre słowa zamierają w locie i jakby w stopklatce / tkwią przelotnie w naszym powietrzu, które nie jest nasze”.

O tym, jak ważny jest motyw światła w poezji Sosnowskiego, świadczy nie tylko częstotliwość jego występowania, ale także związek z najważniejszymi tematami tej poezji, przede wszystkim z problematyką końca – czy raczej permanentnego kończenia się, wygasania, zaniku. *Zoom* zamyka wiersz *Inne oczy słońca*, ostatni obraz tego tekstu zbudowany jest właśnie na motywie światła:

[...] inne oczy

nieba, które tak bardzo nie lubi powieści,  
że przysłała nam bez przerwy inne wersje końca  
w każdej zmianie w scenach dziwnego widzenia  
za porozumieniem stron, lecz w amoku światła,  
które zawsze przychodzi ze źle ukrywaną twarzą.  
Powiedzmy, że „miesiąc”, jasna strona studni [...].

Ostatni wydany przez Andrzeja Sosnowskiego (a zarazem kolejny pisany „po końcu świata”) tom nosi tytuł *Taxi*. Nie ma w nim powagi *Zoomu*, zastępuje ją zo-

## Świeściak „Tak się obraca świat w nierzeczywistość”

rientowana na przyjemność gra konwencjami i cytatami, w tym gra ze sposobami czytania poezji autora *Konwoju*, ze stawianymi jej przez krytykę zarzutami. Tutaj rozplenianie się znaczeń, rozpad fabuł i struktur jest chyba najbardziej spektakularny, a ucieczka przed znaczeniem najbardziej skuteczna. *Taxi* przedstawia „krajobraz po dekonstrukcji”. Jak mówi Sosnowski w *Wyjściu awaryjnym* – „Wątek nitki bez kłębka. Kłębek, żadnej nitki / w zasięgu pola, wzroku”. Niektóre wiersze przypominają eksperymenty dadaistyczne czy pokrewną im metodę mechanicznego generowania tekstów opracowaną przez grupę OULIPO ( $S \pm 7$ ), trudno doszukać się w nich jakiegokolwiek logiki, są one przede wszystkim popisami wyobraźni, rozległości skojarzeń literackich i językowych, językowej kreatywności lub ucieczką w stronę absurdu. Przestrzeń komunikacji z czytelnikiem jest tu zredukowana do minimum (np. *Rzegoty*, *Hilda Möbius*). Większość jest po prostu manifestacją przygodności, umowności językowej, opowieścią o potyczkach języka z rzeczywistością – potyczkach, z których tylko język wychodzi cało, bo to on jest dostawcą niewyczerpanego repertuaru form (*Lekcja żywego języka*).

Do znanych już z poprzednich tomów sposobów rozbijania przestrzeni świata i przestrzeni wewnętrznych dochodzi jeszcze jeden – pojawia się dodatkowa płaszczyzna służąca i zarazem podlegająca rozbiciu. Jest nią rzeczywistość sieci internetowej. W wierszu *Białe szaleństwo* nabiera ona cech metafizycznych, jest rzeczywistością kosmologiczno-magiczno-religijną. Ale po wizji komputerowego nieba następuje przebudzenie:

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. <mailto:sos@now.ski>

Inaczej jest w *Hildzie Möbius* (wiersz ten jest rodzajem przestrzennego eksperymentu – naśladuje wstęgę Möbiusa, a zarazem nieregularny obrys fali, bo rzecz dotyczy – między innymi oczywiście – powodzi), gdzie znaki z klawiatury komputerowej (a zarazem z telefonu komórkowego, bo wirtualna sieć jest również siecią telefonii komórkowej) rozbijają i tak już daleko przekraczający granice spójności tekst.

Wydaje się, że rozbicie nie może iść dalej, jeżeli chcemy jeszcze mówić o wierszu, a więc o całości zorganizowanej semantycznie, i o przestrzeni komunikacji z czytelnikiem (która to przestrzeń w kolejnych tomach warszawskiego poety staje się coraz ciaśniejsza). Spójność tekstu może być poddawana przeróżnym próbom wytrzymałości, ale jej ostateczną granicą jest chaos, a więc szum informacyjny, entropia. Jakkolwiek i one mają swój porządek i swoje metody opisu. Z tym że język tego opisu dostępnego jest grupie ludzi, której liczebność mieści się w granicach błędu statystycznego. Być może o to właśnie chodzi Sosnowskiemu – by komunikować się z garstką wtajemniczonych. W *Taxi* ten projekt niemal doczekał się już realizacji. I komunikacja, co istotne, nie jest zapośredniczona przez sens. Dla wielu interpretatorów Sosnowskiego (czego dowodzi wydana właśnie antologia *Lekcja*

## Interpretacje

*żywego języka*) niezrozumienie jest bowiem kategorią znacznie atrakcyjniejszą niż rozumienie. „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca” – mówi Sosnowski w *Wierszu (Trackless)*. Bezdomność przystaje chyba do wiersza postmodernistycznego. Jest ona również kategorią przestrzenną – stanem zawieszenia w przestrzeni, rezygnacji ze stałości miejsca na rzecz zmienności przemieszczania się. Także w zakresie sensu. Bezdomność mogłaby zatem być alegorią tej twórczości.

Po „wyjściu z domu” tekst narażony jest na wiele niebezpieczeństw, może na przykład trafić w nieodpowiednie ręce. Sosnowski (nieprzesadnie wrażliwy to ojciec) nie przejmuje się jednak jego losem – pozwala na wszystko<sup>7</sup>. Dopuszcza nawet strukturalistyczne interpretacje. A w związku z tym, że czytałam też parę innych, twierdzę (i będę tej tezy bronić do końca), że nie jest to najgorsza rzecz, jaka może się przytrafić wierszowi Sosnowskiego.

---

<sup>7/</sup> Zob. *Przyjemność jest rozumieniem...*, s. 28.