

Wit Pietrzak

Uniwersytet Łódzki

Poezja po końcu świata – *Sylwetki i cienie* Andrzeja Sosnowskiego

Abstract

Poetry after the end of the world: Andrzej Sosnowski's *Sylwetki i cienie*

The article focuses on the attempt to write out the notion of the end of the world as inherent in Andrzej Sosnowski's latest book of poems. The poet shows that apocalyptic narrations are a mythical discourse that brings down the complex process of man's existence to a simplified binary formula, reducing being in the world to a life – death dichotomy. The aim of poetry in such a reality is to shake the cliché-ridden language into greater evocative potential so as to enliven it. In *Sylwetki i cienie*, the function of poetry in late modernity enters the spotlight: notional binaries are broken apart, replaced by a nuanced space of linguistic game.

Słowa kluczowe: Sosnowski Andrzej, Bielik-Robson Agata, de Man Paul, Derrida Jacques

Keywords: Sosnowski Andrzej, Bielik-Robson Agata, de Man Paul, Derrida Jacques

„Nocami budził się w ciemności, która była oślepiająca i nieprzenikniona. Tak wielka, że uszy bolały od nasłuchiwania. Musiał często wstawać. Żadnych odgłosów oprócz wiatru wśród poczerniałych drzew”. Tak, według Cormaca McCarthy'ego, wygląda świat po niewiadomej katastrofie, która położyła kres cywilizacji człowieka. Liczne passusy w słynnej *Drodze* opisują ziemię jako miejsce doszczętnie wypalone i wymarłe: wszędzie „wirujące szare płatki. Na poboczu szara breja. Czarna woda wypływająca spod zasp namokłego

popiołu”¹. Nie ma roślinności ani zwierząt, a resztką ludzi, która przetrwała tajemniczy Armagedon, zupełnie zatraciła swoje człowieczeństwo. Wydaje się, że pozostali tylko wyzuci z wyższych uczuć kanibale oraz mężczyzna i chłopiec, ostatni – jak się wydaje – promyk nadziei na nowy początek. Powieść McCarthy’ego zyskała sobie rzeszę czytelników, także w Polsce, nie tylko dzięki niezrównanym wartościom stylistycznym, ale też na fali popularności przepowiedni o końcu świata. Kalendarz Majów kończył się 21 grudnia 2012 roku, co miało oznaczać datę, kiedy to odwrócą się bieguny ziemskie. Media podgrzewały atmosferę, co i rusz przywołując „epickie” sceny z 2012 Rolanda Emmericha. Nic się nie stało, bo stać się nie mogło. Ludzkość nie przybyła na Ziemię w ciągu dnia i w ciągu dnia nie zniknie.

Naiwne bajki o końcu świata, tak uparcie nagłaśniane, dołożyły też swoją cegiełkę do powstania kolejnej książki poetyckiej Andrzeja Sosnowskiego. Jednym z głównych motywów *Sylwetek i cieni* są właśnie narracje apokaliptyczne, które dają poecie asumpt do ponownego przemyślenia roli języka w kształtowaniu rzeczywistości. Problematyzując możliwość złączenia słowa z rzeczywistością materialną, Sosnowski stawia pytanie, czy zasadne jest w ogóle mówienie o końcu świata? Oscylując wokół idei Armagedonu, poeta konstruuje przemyślną i wielowarstwową przestrzeń gry językowej, w której stawką jest szeroko pojęte ludzkie przetrwanie.

Pytanie, które przewija się przez całą książkę Sosnowskiego, ma bez dwóch zdań kapitalne znaczenie, bo jeśli wyobrażamy sobie koniec świata, to jednocześnie przyjmujemy, że musiał być jakiś początek. Tym samym każda spekulacja o apokalipsie pociąga za sobą konieczność określenia stanowiska dotyczącego początku, a to z kolei sugeruje pewien binaryzm w opisie historii całego wszechświata. Jeśli bowiem początek był aktem jednorazowym, *creatio ex nihilo*, to koniec zapewne będzie równie jednorazowy, i definitywny. Wykładnia religijna – według której moment początkowy to mityczne *illo tempore*, koniec zaś wyobrażany jest jako epickie *conflagratio*, tkwi u podwalin każdej wizji apokalipsy, od św. Jana do drastycznie uproszczonego obrazu Emmericha i rzeszy jemu podobnych.

Otwierający tomik Sosnowskiego kawałek prozą *REM* bierze swój tytuł, między innymi, od nazwy fazy snu, w której pojawiają się marzenia senne (z ang. *Rapid Eye Movement*). Swego rodzaju poetyka oniryczna cechuje twórczość Sosnowskiego już od najwcześniejszych wierszy; sam poeta zauważa w odniesieniu do wczesnego liryku *Esej o chmurach*, że „powietrze, którym oddychamy, jest z materii słów. Lub snów. Świat jest wielkim snem języka, w którym śnimy swoje króciutkie sny, przerzucając się dosłownymi i lekko zniekształconymi cytatami”². Rzeczywistość jest więc przestrzenią stekstualizowaną, w której każda nasza myśl, emocja czy idea jest zapośred-

¹ C. McCarthy, *Droga*, przeł. R. Sudół, Kraków 2008, s. 18, 19. Przekład zmodyfikowany – W.P.

² A. Sosnowski, *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010.

niczona w możliwościach panującego języka. Toteż nasze życie w świecie, jak pisał Wallace Stevens, „To ciąg pomysłów na życie”³, które wyrażane są w najbliższym nam idiomie; lecz z tego wynika też, że każda idea jest odkształconym cytatem ze słowników już istniejących. Rzeczywistość to obszar przenikających się nawzajem dyskursów – zniekształconych cytatów pozbawionych źródła, istniejących tylko jako możliwości językowe. Nie sposób scalić tego labiryntu znaków w jedną spójną narrację. Na samym początku *REM* Sosnowski dokonuje namysłu właśnie nad kwestią możliwego holistycznego ujęcia świata. W drugim akapicie przewijają się obrazy przywodzące na myśl tradycję gnostycką, w ten sposób sprobematyzowane zostaje miejsce religii w świecie⁴. „Samogłoski, które porywa wiatr, litery rozsypane na wietrze, jak kolorowe klocki z litego drewna ciśnięte za okno w śnieg, zgłoski rzucone na wiatr, niepowrotne”⁵. Słowa bezładnie rozrzucone po świecie ewokują Luriańską ideę „rozbicia naczyń”⁶. O ile jednak, według Lurii, „tajemnym celem wszelkiego istnienia jest teraz restytucja idealnego, pierwotnego stanu, do którego zmierzało stworzenie”⁷, o tyle Sosnowski sprzeciwia się możliwości rekonstrukcji początkowej formy boskiej światłości, nawet jeśli miałyby ona realizować się w ciągłym odroczeniu. Zgłoski są niepowrotne, a początkowa pełnia boskiej obecności utracona. Toteż, „Siedemdziesiąt dwie litery imienia, któż je schwyta? Siedemdziesiąt pięknych twarzy, kto w tym życiu splugawi? Siedemdziesiąt wytraconych znaczeń, kto w swoim czasie zrozumie?”. Według pism mistycznych z siedemdziesięciu dwu liter zbudowane jest imię Boga, teraz bezpowrotnie utracone, któż bowiem je schwyta? Wraz z utratą imienia Boga język pozbawiony został światłości, a słowa znaczeń. Toteż, kwituje poeta, „Diabelskie skaranie, plaga z tym językiem. A tu trzeba nową erę pisać w biednym eremie poetów, ostatnią już, po wsze dni?”. Sosnowski dokonuje tu błyskawicznego przesunięcia, które przewijać się będzie przez kolejne wiersze; skoro język nie jest już nośnikiem świętego słowa Bożego, nie zawiera w sobie prawdy, to staje się narzędziem diabła. Nie sposób więc za jego pomocą pisać, czyli tworzyć, nową erę. Logika binarna wiedzie do prostej konstatacji: język jest tworem upadłym, a zatem podszytym złem. Jednak takie postawienie sprawy zostaje w *REM* natychmiast zachwiane. Sosnowski odkształca frazes „po wsze dni” w „dnie wszy” i ten akt „uprowadzenia

³ W. Stevens, *Ludzie zlepieni ze słów*, przeł. J. Gutorow [w:] *Żółte popołudnie*, Wrocław 2008, s. 63.

⁴ W rozmowie z Joanną Orską w trakcie IV edycji festiwalu Puls Literatury Sosnowski na marginesie wspominał, że tradycja gnostycka jest być może najbardziej zasadną formą uprawiania spekulacji religijnej. O ile wiem, nie istnieje zapis tej rozmowy.

⁵ A. Sosnowski, *Sylwetki i cienie*, Wrocław 2012.

⁶ Ideę „rozbicia naczyń” przejrzyście omawia G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, Warszawa 2007, s. 288–297.

⁷ G. Scholem, *Mistycyzm żydowski...*, s. 297.

języka”, jak określa tego typu przerobienie zastanej formuły językowej sam poeta⁸, rozpoczyna całą serię nagłych wolt językowych.

Perspektywa gnostycka, od której *REM* wychodzi, jest o tyle ważna, że kładzie nacisk na rolę „transgresyjnej interpretacji” w tradycji egzegezy tekstów świętych⁹. Gnoza jest z gruntu tradycją heretycką, ponieważ to, czy dana wykładnia pism świętych jest akceptowana, zależy przede wszystkim od jej siły perswazyjnej. Nie chodzi tu o przemierzanie raz po raz utartych ścieżek, koniec końców są one błędne – Bóg wszak nie wrócił na ziemię – ale o wytaczanie ciągle nowych szlaków interpretacyjnych. Sosnowski odrzuca możliwość odzyskania pierwotnej doskonałości języka, przystając na gnostyckie rozpoznanie, że wszelkie istniejące koncepcje czy to epistemologiczne, czy ontologiczne są błędne.

Jednak poeta nie poprzestaje na zaakceptowaniu stanowiska gnostyckiego, nawet w formie zradykalizowanej. Język bowiem nabiera pędu:

Dnie wszy? Jak jakiś chiński rok? *Audition colorée* cieszy się pokątnym mi-
rem, ale co to ten mir, nie wiadomo. A tu wielkie oswobodzenie trzeba pisać, torsje
i wytchnienie po nich. *En avant! Rataplan!* Do demolorium. I do suspirorium,
lakrymatorium, tenebrarium, gdzie wzniesiemy buńczuczny toast. *To play hide
and seek – Higgledy-Piggledy!*

Fragment ten powstaje w wyniku autogeneratywnej gry języków. Nie idzie tu o znaczenie w żadnym konwencjonalnym sensie, bo słowa nie łączą się w większe całości. Nie znaczy to, że mamy tu do czynienia z przypadkowym zlepkiem słów. Wprost przeciwnie, asocjacjami rządzą reguły znane już z wcześniejszych tomów Sosnowskiego, zwłaszcza z „tęczowej trylogii”. Literalizacja frazy „po wsze dni” wiedzie ku „dniom wszy”; skojarzenie czasu ze zwierzęciem każe myśleć o chińskim kalendarzu; *En avant* i *Rataplan* oraz neologizmy wynikają jedne z drugich zgodnie z logiką skojarzeń dźwiękowych. Cały akapit jest więc aktem gry w *hide and seek* z językiem, w wyniku której znaczenia pojawiają się i znikają jak w widmowym korowodzie. Paul de Man, jeden z bohaterów *Sylwetek i cieni* (choć jednocześnie trzeba zauważyć, że w kończącym tom *Epilogu* nazwisko autora *Alegorii czytania* wchodzi w złożoną grę tropów i nie jest w żadnym wypadku po prostu nazwą własną), twierdził, że wszelką formą wypowiedzi rządzi „gramatyka retoryki”; pojęcie to doskonale opisuje mechanizm działania nie tylko *REM*, ale też całego to-

⁸ A. Sosnowski, *Trop w trop*, s. 29.

⁹ Cyril O’Regan, *Gnostic Return in Modernity*, New York 2001, s. 188. Przez ostatnie pięćdziesiąt lat gnoza zyskała sobie sporą popularność w amerykańskiej krytyce literackiej, głównie za sprawą Harolda Blooma, ale także np. Geoffreya Hartmana. Właśnie Bloom podkreśla rolę nonkonformistycznej egzegezy w tradycji gnostyckiej, która w dużym stopniu tkwi u podwalin jego własnej koncepcji historii poezji jako serii diachronicznych starć między silnymi poetami. *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford 1983, s. 78–79.

miku. Pisze de Man w odniesieniu do fragmentu *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Przechodząc od struktury paradygmatycznej opartej na zastąpieniu, takiej jak metafora, do struktury syntagmatycznej opartej na przypadkowym skojarzeniu, takiej jak metonimia, okazuje się, że mechaniczny, powtarzalny aspekt form gramatycznych funkcjonuje we fragmencie, który na pierwszy rzut oka zdawał się celebrować całkowitą i autonomiczną oryginalność jakiegoś podmiotu. Figury uznaje się za oryginalne wynalazki, wytwory konkretnego, indywidualnego talentu, podczas gdy zaprogramowany wzorzec gramatyki nie może być niczyją zasługą¹⁰.

Wszelka twórczość językowa jest według de Mana dziełem samej retoryki tropów. To nie autor pisze dzieło, ale sam język warunkuje swój własny rozwój. Tym samym, jak ujął to Witold Wirpsza – jeden z niewątpliwych prekursorów projektu Sosnowskiego – „próba aktora z aktorem / (W obrębie jakiegokolwiek tekstu) będzie / Jedynie próbą tekstu z tekstem i / Gestu z gestem; udawania z udawaniem”¹¹. Autor–aktor nie wypowiada własnej kwestii, która byłaby dziełem jakiegoś podmiotu, ale bierze udział w autonomicznej grze językowej; w wyniku takiego ujęcia, to język staje się figurą upodmiotowioną.

REM przedstawia właśnie taką Demanowsko–Wirpszową „grę znaków”, w której podmiot i świat materialny przestają być desygnatami języka. W końcowej części wiersza związek między rzeczywistością a jej językowym ujęciem zostaje jeszcze wyraźniej zanegowany. Po odrzuceniu optyki religijnej „Został nam palec boży, pozostały mapy”; lecz nawet one nie dają adekwatnego odzwierciedlenia rzeczywistości:

[...] pojedźmy kawałek dalej, niech one całkiem oślepną. Aż po eksterminację liter i terminów, zachód słońca nad marami głosek i miejsc. Aden, Harar (Gey, Hārar, Harer), Tağūrrah, Szoa (Shewa, Shoa) Herer, Berbera, Goro, Oborra, Obok, Danakil, Harar, Degadallah, Bellaoua, Arrouina, Doudouhassa, Dadap, Warambot, Zeila, Aden. Tekst raczej czytelny, a nikt chyba nie miał za tobą trafić.

Nazwy etiopskich i somalijskich miast, osad, portów dawnych i obecnych mieszają się z neologizmami – które być może znaczyłyby coś, gdyby nie jedna litera – oraz słowami (być może) obcojęzycznymi. W rezultacie seria nazw własnych przestaje desygnować konkretne miejsca lub znaczenia, następuje śmierć „liter i terminów” oraz „zachód słońca nad marami głosek i miejsc”, bo nie mamy już do czynienia z językiem jako narzędziem komunikacji, ale z niezapomośrodkowaną w żadnej rzeczywistości (zwraca uwagę sztandarowe „podwójne odsunięcie”: nazwy geograficzne bowiem odnoszą się w *REM* do map, a te są przecież „bardziej interesującym” symbolicznym odzwierciedleniem

¹⁰ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybylski, Kraków 2004, s. 27–28.

¹¹ W. Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku* [w:] *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005, s. 104.

terytorium¹²) „grą tekstu z tekstem”. Można by próbować poszukać sensu za każdą nazwą i terminem (czy np. ma jakieś znaczenie, że często wspominany przez Sosnowskiego Rimbaud podróżował po niektórych ze wspomnianych miejsc w Afryce Wschodniej? Albo że miejsca te są uznawane za kolebkę człowieka?), lecz przecież nie o to tu chodzi. Liczy się nieograniczona gra znaków i językowych gestów. Podobnie rzecz się ma w *Dominoes* (Domino), wierszu tworzącym się poprzez luźną grę obrazami i cytatami, z których nie sposób wywieść spójnego motywu. „I róż nic a / nic? Kamienie domina i ciepłe kamienie. / Widma jako sylwetki. Sylwetki i cienie”. Można dosłyszeć tu echo Derridańskiej „różni”, w nieskończoność „odwlekającej” chwilę odkrycia znaczenia, którego źródłowość zaciera się w aktywnym „rozsunieciu” wewnątrz znaku językowego. Sosnowski doskonale ukazuje tu dynamikę *différance*, bo przecież w jego „róż nic a / nic?” słowo „różnica” wydaje się obecne – zapisane na końcu wersu – lecz równocześnie obecność ta jest odwleczona, bo w zapisie słowo to ulega rozwarstwieniu, zanikając w większej frazie; są też róże, ukochany całym stuleciom poetów symbol, ale czy są rzeczywiście? Przecież jest „nic a nic”, podwójne „nic”, które wbrew logice matematycznej nie daje „czegoś”. Do tego znak zapytania przerzucony w kolejny wers zdaje się podawać w wątpliwość samo pojęcie „nicości”; zatem być może nie ma nic – ale to jeszcze nie znaczy, że jest coś. Kusi więc pytanie Heideggera, dlaczego jest coś raczej niż nic? A dalej teologia negatywna. To mylnie tropy o tyle, że żaden z nich nie wiedzie do jakiegoś szerszego czy głębszego zrozumienia całości wiersza; lecz podążanie tropami, „wyodrębnianie różnych wątków i rozmaitych kierunków sensu – lub sił”¹³, jest konieczne, bo wszystkie współlistnieją w przestrzeni gry inter – oraz intratekstualnej.

Etiopia, Somalia i Zanzibar (przyjawszy, że chodzi o nieistniejący już Sułtanat) przemykające w *REM*, wprawdzie tylko jako ślady zapośredniczonych wyłącznie w języku obecności, wskazują na miejsce na Ziemi, z którego wywodzi się rodzaj ludzki. Natomiast Szoa (w zapisie „Shoa” mogące odnosić się zarówno do Zagłady, jak i do miasta w Etiopii) przywołuje kontekst Holocaustu, a więc tej chwili w dziejach cywilizacji zapoczątkowanej cztery i pół miliona lat temu w Afryce Wschodniej, kiedy człowiek zbliżył się najbardziej do kompletnej autodestrukcji. I chociaż *we thrive on disasters*, jak czytamy

¹² Michel Houellebecq doskonale sproblematyzył dialektykę mapy i terytorium w najnowszej powieści pod tym właśnie tytułem; „na ujęciu satelitarnym [szczytu Grand Ballon pod Guebwiller] – pisze Houellebecq – widać było tylko mniej lub bardziej jednolitą zieloną plamkę z rozsianymi gdzieniegdzie niewyraźnymi niebieskimi kropkami, natomiast na mapie pojawiała się fascynująca płatanina dróg lokalnych, szlaków krajobrazowych, punktów widokowych, lasów, jezior i przełęczy”. Sztuka jest tu więc „podwójnie odsunięta” od rzeczywistości: mapa ciekawsza jest od terenu, zdjęcie mapy widoczne w sztucznym środowisku wernisazu jest zaś o wiele bardziej frapujące niż sama mapa. *Mapa i terytorium*, przeł. B. Geppert, Warszawa 2011, s. 70.

¹³ J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański [w:] *Marginsy filozofii*, Warszawa 2002, s. 30.

w *Dominoes* (Domino), to perspektywa zagłady nie została zażegnana, w końcowej części wiersza nadchodzi bowiem obraz Armagedonu, „Będzie ładna pożoga mórz i oceanów. / Będzie też wielka ryba, która zjada noc”. Przypominający metaforykę biblijnej Apokalipsy obraz „wielkiej ryby” podkreśla motyw zbliżającej się katastrofy, po której nadchodzi *Seans po historiach*.

Najdłuższy wiersz w *Sylwetkach i cieniach* pojawia się dwukrotnie. Za pierwszym razem towarzyszą mu „fragmenty tak zwanego Kodeksu dreźnieńskiego”, z którego wyczytano datę „ostatniego” końca świata. Pierwsze zdanie poematu odnosić można właśnie do pomysłu „aktywności na słońcu”, która w filmie Emmericha jest bezpośrednią (jedyną i najprawdziwszą) przyczyną katastrof. Jednak Sosnowski natychmiast problematyzuje sytuację, mnożąc punkty odniesienia. Trudno orzec, czy jesteśmy w kinie i oglądamy epickiego *blockbustera*, czy może nigdzie nas nie ma, a słowa, niczym echa odległych narracji, wybrzmiewają już po apokalipsie. Tytuł poematu zresztą nawiązuje do słynnej książki *The End of History and the Last Man*, w której Francis Fukuyama z optymizmem spogląda w świetlaną przyszłość państw liberalno-demokratycznych „po końcu historii”. Dla Sosnowskiego, piszącego ponad dwadzieścia lat i dwa światowe kryzysy finansowe później, rozpoznanie amerykańskiego politologa nie jest tak oczywiste. Po historiach bowiem nadchodzi czas spojrzeć wstecz i zobaczyć, co się ostało. A odpowiedź nie wydaje się zbyt obiecująca, wszak *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* i „Behemot i Lewiatan też nie żyją”. Jeśli zatem *the show must go on*, to już bez nas, gdyż ludzie nie są aktorami, tworzącymi akcję poprzez swoje autonomiczne wybory, ale biernymi figurami w ostatecznym dramacie. Behemot wraz z Lewiatanem mają być złożeni w ofierze w trakcie uczt na końcu świata, a więc to, co oglądamy, te „furie planetoid, feerie meteorów”, to ostatnie chwile tej ziemi. Wiersz nie jest osadzony w jakimś mitycznym czasie, ale tu i teraz. Armagedon zwiastują w *Seansie po historiach*, między innymi, wybuchy wulkanów, których erupcje faktycznie nastąpiły: Eyjafjallajökull wybuchł w kwietniu 2010 roku, ponad pół roku później Merapi, a 21 maja 2011 roku dał o sobie znać Grimsvotn. Wiersz czerpie swą metaforykę z rzeczywistych wydarzeń, nie znaczy to jednak, że nagle mamy tu do czynienia z faktami obiektywnymi, przedjęzykowymi, bo wiersz anektuje erupcje wulkaniczne w swoją własną przestrzeń narracyjną. Są to zwiastuny nadciągającego końca wszechrzeczy, choć przecież, obiektywnie rzecz biorąc, koniec nadejdzie w najgorszym razie tylko dla jednej nic nieznaczącej planety.

Poemat stwarza kolejne warstwy odniesień w nieustępliwej grze pojęciem apokalipsy. Rzeczywistość przenika się z abstrakcyjnymi obrazami zakorzenionymi wyłącznie w tropach językowych, które stają się cytatami z cytatów – wiodącymi na manowce „zwielokrotnionymi odsunięciami”. Aż wreszcie stajemy przed jednym z kluczowych punktów poematu, w którym *Seans po historiach* łączy się z *dr caligari resetuje świat. Happy those for whom the fold of*. Zdanie to pochodzi właśnie z najdłuższego wiersza *poems*, ale jest też ostatnim wersem *Triumfu życia*, niedokończonego poematu P.B. Shelleya.

Ponadto stanowi ono przedmiot namysłu Derridy w eseju *Living On: Border Lines* oraz jeden z kluczowych punktów analizy *poems* autorstwa Agaty Bielik-Robson. Sieć intertekstualna oczywiście rozciąga się w nieskończoność, ale te odniesienia stanowią, jak sądzę, jeden z kluczowych motywów *Seansu po historiach*.

ano właśnie. Zagadka, którą badałem,
zaczynając od głosu, zadając pytania
uczonym w mowie specjalistom – ten
głos... jaki tembr, co za ton, jaka była
ta dawna emisja, Agato? Oschły, krwawy
szepet? Pustynnie suchy, rdzawy szepet,
tak cichy i wolny w tych... cieśninach?
Poza niebem, które można pokazywać.
Poza niebem, które można ponazywać.
Zza ognia, wiatru, drzenia miłej ziemi
Szepet musnął ten świat, potem ucichł.
I naraz znowu go słyszę... Niepojęte
ktoś znowu woła mnie poprzez wiatr

Oczywiście, błędem byłoby identyfikowanie Agaty z wiersza z Bielik-Robson¹⁴. Niemniej wydaje się, że na pewnym poziomie *Seans po historiach* wchodzi w dysputę z niektórymi postulatami autorki *Ducha powierzchni* (która w taki czy inny sposób ewokowana jest w *Sylwetkach i cieniach* dwukrotnie, do czego jeszcze wrócimy).

W eseju poświęconym przede wszystkim *dr caligari resetuje świat*, Bielik-Robson argumentuje, że wiersz ten czyni swoim tematem „demiurgiczną aktywność”, gdzie „wątki kreacji i destrukcji, stwarzającego recytowania i odwołującego byt resetowania, splatają się w jeden niewyróżnicowany, absolutnie fundamentalny akt”¹⁵. Z jednej strony mamy więc zwątpienie Sosnowskiego w moc słów, w wyniku którego w *dr caligari resetuje świat* poeta akceptuje „literalny świat cyfry i śmierci”, a więc ostatecznego i nieredukowalnego faktu życia. Z drugiej zaś wiersz ten „nie tylko znaczy – lecz także, wbrew temu, co znaczy, czyli wielką apokalipsę, przeżywa: żyje dalej, *lives on*. Znaczy śmierć

¹⁴ Co ciekawe, Sosnowski sam niejako wywołał Bielik-Robson do tablicy, gdy w jednym z wywiadów zasugerował, że „ten płaski i jednostajnie destrukcyjny utwór ‘dr caligari resetuje świat’ (może jednak ‘recytuje świat’?) mogłaby wziąć na swój niezawodny i miłosierny warsztat właśnie Agata, bo zdaje się, że mam też kilka pogłosów *Triumfu życia* Shelleya [...]”. *Coś innego niż tak zwana śmierć*. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Grzegorz Jankowicz, „Twórczość” 2009 nr 9, s. 43. Nietrudno więc wyobrazić sobie, że „Agata” z *Seansu po historiach* może w pewnym stopniu wskazywać na tę samą Agatę, która miała wziąć (i wzięła) „na warsztat” „dr. caligarię”.

¹⁵ A. Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego* [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 97.

– sam jednak, jako taki, staje się oznaką życia¹⁶. Iskra witalności, resztką woli „żyje dalej” tylko w ciągłym agonii ze śmiercią, „język udziela więc schronienia tej resztkę, temu śladowi, w którym «Ja» wypowiada samo siebie na swej «ostatnie granicy». Sam staje się oznaką życia i «żyje dalej» – nawet jeśli znaczy tylko klęskę, masakrę, apokalipsę i śmierć¹⁷. Pomimo że wiersz jest hymnem do śmierci, to jednak przemawia przez niego głos życia, ów głos, który – jak pisze w tytułowych *poems* Sosnowski – „ma tyle warstw / sto warstw scenicznych szeptów i uskoków / zakamarków schodów wind [...]”¹⁸.

Zdawałoby się, że w *Seansie po historiach* działa podobna logika. Tym bardziej że więcej tu można odnaleźć fragmentów bezpośrednio odnoszących się do prób przetrwania niż w *dr. caligarim*. Niemniej, wydaje się, że ten głos – „resztką po języku, pozostałość znaczenia, ślad mowy”, jak pisze Jacek Gutorow¹⁹ – wiezie tylko w stronę ostatecznej ciszy, wszak „jutrzejszy refren” to „*Eyjafjallajoekull*”. Tyle że ciszy tej nigdy nie osiąga. Zagadka głosu prowadzi do „zagadki fałdki”:

A druga zagadka, *fold of*? Fałdka źródła, zakładka, zmarszczka i załamek? Wąska „szczelinka z zaokrąglonymi brzegami w odlewie”? Zagięcie? Pęknięcie? Czy zew czasu, spazm i śmiech – wzdłuż początku?

W *dr. caligarim* Sosnowski wyciąga z angielskiego *fold of* frazę „fałd ów” i w *Seansie po historiach* gest ten zostaje ponowiony. Znow więc mamy do czynienia z cytatem cytatu, „wielokrotnie odsuwającym” źródłosłów. Dodatkowo „fałdka” odsyła też do Deridiańskiej koncepcji „rozsunięcia”. Markowski opisuje trzy przestrzenie rozsunięcia wewnątrz tekstu literackiego, które wywodzi z pism autora *Gramatologii*:

[...] między samym [tekstem] i przedmiotem odniesienia (co tworzy fikcję), między poszczególnymi jednostkami semantycznymi czy „tematami” (co nie tylko odsuwa ostateczną paruzję sensu, ale też uniemożliwia przypisanie określonego sensu poszczególnym słowom) oraz między językowymi *signifiants* (co znosi bariery między językowymi sektorami).

Takie rozsunięcie powoduje, że tekst literacki

[...] nie jest strukturą statyczną, nieruchomą, zsubstancjalizowaną. Wręcz przeciwnie: tylko w „odchyleniu, oddzielającym tekst od samego siebie”, tylko w rozsunięciu tworzącym jego przejście, tylko w ciągłym różnicowaniu można odczytać jego pismo.

¹⁶ *Ibidem*, s. 98.

¹⁷ *Ibidem*, s. 102.

¹⁸ A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 26.

¹⁹ J. Gutorow, *Mutacja* [w:] *Wiersze na głos. Szkice...*, s. 236.

Modus operandi tekstu literackiego jest więc ciągle rozwarstwianie sensów, które mnożą się w niekończącej się grze między słowami, „wszystko zaczyna się od fałdki cytatu”²⁰. Źródło cytatu jest fikcją, która ginie wewnątrz przestrzeni tekstu literackiego, a razem z nim zerwana zostaje relacja mimetyczna między językiem a rzeczywistością. Jednak w wyniku takiego zerwania tekst nie staje się zupełnie autonomiczny, istnieje raczej, jak pisze Markowski, „między czystą referencjalnością i jej zanegowaniem: w trudnej do obrysowania przestrzeni referencjalnego złudzenia”²¹. Otóż więc zagadka Sosnowskiego, „fałdka źródła”, staje się zagadką „czasu, spazmu i śmiechu”, które tkwią u podstaw jego projektu poetyckiego. Czas wydaje się tu użyty w znaczeniu Derridańskiego „odwlekania”; spazm tyczy się owych „zagięć” i „pęknięć”, na których opiera się praktyka pisarska autora *Sezonu na Helu*. Śmiech natomiast wskazuje na dogłębną ironię, którą *Seans po historiach*, podobnie jak wcześniejsze dzieła Sosnowskiego, jest podszyty.

Znów jednak *Seans* wymyka się (zbyt) łatwemu zaszeregowaniu w kontekst dekonstrukcji, bo „Jest moc / odległego życia w tej elegii [...]”. Wracamy do zewu życia w obliczu śmierci, o którym pisała Bielik-Robson? Niekoniecznie, choć z pewnością kontekst ten jest owocnie obecny. Fragment poematu, który następuje po zacytowanym zdaniu, tworzy obraz zupełnie wymykający się eksplikacji. Krajobraz zerwanych mostów, skruszonych schronów i metra „jak wioska napowietrzna” podkreśla przewijające się przez cały tomik rozczłonkowanie i rozpad, które uniemożliwiają dokładny opis pejzażu. W następującym fragmencie próbuje przemówić jakiś pojedynczy głos, „tutaj niemal się budzę, prawie krzyczę «ja»”; lecz faktyczne słowa brzmią zgoła inaczej: „w słupie rudej mgły mówię: Dziewczyny, / to brunatny karzeł, przechodzi przez niebo / w galaktycznym kapturze i z serpentynami / komet w zanadru [...]”. Nic tu nie jest pewne: gdzie jesteśmy, czy poeta wypowiada swą kwestię na jawie, czy „brunatny karzeł” jest jakąś formą czerwonego karła, lub może tylko onirycznym majakiem. Dziewczyny koniec końców „syknęły tylko: Ty... obrazkotwórco”. I właśnie z tym mamy do czynienia, z obrazkotwórcą; nie istnieje żadne „ja”, które przeżywa mimo perspektywy końca świata, ostatecznej śmierci wszystkiego, jest tylko fikcja, językowa przestrzeń rozsunięcia i rozwarstwienia, fałdka.

Pod koniec poematu, gdy wydaje się, że nadchodzi apokaliptyczne *cre-scendo* i wreszcie wszystko ulegnie zniszczeniu, zbliża się „ten dzień, surowszy niż polarna noc, / czarniejszy niż międzygwiazdna noc”. Jednak bestia ostateczna, „mistrz strat i pan pomst, Disaster” nie może się w pełni uobecnąć. „Choć nie widać oblicza, serdecznie witamy. / Bez cienia, bez sylwetki nadal zapraszamy”. Zamiast straszliwego monstrum, Disastera (pobrzmiwa w tej nazwie coś z groteski nieprzystającej do domniemanej powagi sytuacji), niesie się tylko „jutrzejszy głos”, który „wraca w ostatki stworzenia”: „ten głos,

²⁰ M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 263, 264.

²¹ *Ibidem*, s. 265.

który przez eter zsyła pocieszenia, / szepce, żeś Ty nie końcem świata, ale...” – no właśnie, ale czym? Rozłożony na dwóch stronach (w pierwszej odsłonie poematu, w drugiej zajmuje dwa wersy) i poprzątkowany zdjęciami Kodeksu drezdeńskiego pojawia się tytuł jednej z najsłynniejszych arii z *Don Giovanniego*, *Lá ci darem la mano*. Kolejny cytat, tym razem łączący tekst z muzyką. Co więc następuje zamiast końca świata? Wydaje się, że najlepiej pasującym opisem byłaby właśnie opera buffa, jak określił *Don Giovanniego* sam autor. Nie będzie apokalipsy, epickiej jak u Williama Blake’a i jednoznacznie kładącej kres życiu, a jedynie prywatne buffo, tragicomiczna mieszanka stylów i zapożyczeń, które wiodą poza *Seansy po historiach* przez kolejne utwory w *Sylwetkach i cieniach*. Ciągłe „zawijające” się nowe możliwości interpretacyjne – z których każda trwa tylko przez chwilę, wystarczająco długą, aby myśli zdążyły nabrać prędkości i wypalić się we własnym pędzie – rozwarstwiają książkę Sosnowskiego, tekst fałduje się, a w zakamarkach czają się niespodzianki: „Sylwetki i widma, ginące poświaty, / nikłe pogłoski niemych znikliwości”, jak pisze poeta w *Sumie po seansach*. A wszystko to, „To nie jest kokaina, to efekt taxi”. Znow cytat, znow rozwarstwienie i pytanie o status języka literackiego i jego niereferencjalną intertekstualność.

W tomiku *Taxi* (2003), jednym z najbardziej wywrotowych twórców poetyckich Sosnowskiego, jest dłuższy wiersz pt. *Hilda Möbius*, który kończy się tak oto: „Nie lękajcie się, siostry moje, gdy na was przyjdzie kolej podróżować. Gdybyście zawsze spoczywały w jednym miejscu, nie wiedziałybyście, że nie rozchodzi się o Hildę Möbius”²². Słowa te pochodzą od kropelki wody, która opowiada, gdzie była, co widziała na świecie, co poznała i czego doświadczyła w swej nieustannej podróży. Podobnie do jej niekończącego się obiegu w naturze, wiersz Sosnowskiego ani na chwilę nie zatrzymuje maszyny językowej, która pędzi poprzez aktualne słowniki i te dopiero mogące kiedyś powstać. Jednocześnie wiersz podważa swoją rację bytu, bo nie chodzi wcale o Hildę Möbius, tylko o tropienie śladów jej (domniemaney) obecności. Sosnowski stwierdzał w jednym z wywiadów, że Hilda Möbius „niezmiennie w tej historii kojarzy mi się z ironią (i jako ironia właśnie, w pewnej chwili pojawia się w tekście) rozbijającą, a właściwie udaremniającą całą moją powieść, opowieść, historię i zrozumienie”²³. Sosnowski ironizuje tu na temat ironicznej natury Hildy Möbius, bo jak coś, co ma się „pojawić” w tekście, może być utożsamiane z niestałością i zerwaniem cechującymi ironię? Jednocześnie fragment, o którym mówi Sosnowski, to być może właśnie cytowane zakończenie wiersza, gdzie Hilda Möbius jest obecnością, „pojawia się” jako podważenie narracji, a więc tylko pozornie, bo ani o nią nie chodzi, ani nie jej szukamy – aczkolwiek, jak sam poeta zauważa w wywiadzie, „Hilda Möbius pokryła koszty smokingu”. Jeśli więc jest ona figurą zerwania, udaremnienia opowieści, to wraca kontekst Demanowski, bo Hilda Möbius to figura reprezentująca to, co za Schleglem de Man nazywa permanentną parabazą:

²² A. Sosnowski, *Hilda Möbius* [w:] *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009, s. 383.

²³ A. Sosnowski, *Trop w trop*, s. 107.

„parabazą nie w jednym punkcie, lecz we wszystkich punktach [...] Trzeba sobie wyobrazić, że parabaza może występować w każdej chwili. W każdym momencie może dojść do przerwania”²⁴. *Hilda Möbius* to zatem tekst po części ironiczny, usuwający wszelkie możliwości stworzenia spójnej narracji, ale wiersz ten jest także marzeniem. Snem o możliwości nowego języka, pojemniejszego i nieograniczonego np. brzemieniem referencjalności.

Efekt taxi, do którego odwołuje się *Suma po historiach*, to właśnie permanentna parabaza, której celem byłoby przejście w nową formę znaczenia, szerszego i pojemniejszego niż wszelkie znane nam słowniki, te „Maligny dnia – jak pisze Sosnowski w tytułowych *Sylwetkach i cieniach* – malignomy, złe gnomy, małe i złe. Dzień to w najlepszym razie jakiś grill; grillowanie i paintball korporacji w durnej siłowni dnia”. Błędem byłoby jednak konkludować, że w *Sylwetkach i cieniach* chodzi o dialektyczne przewyciężenie jałowego dyskursu codzienności przez wyobraźnię, nocną marzycielkę, gdyż „wszędzie plazmowa breja, cyfry, nieustająca plazmodia”. Prosty układ dialektyczny: dzień – noc lub Heideggerowska para „gadanina” – poetyckie powiadanie jest nie do utrzymania, ponieważ język w ujęciu autora *Życia na Korei* jest wszechogarniający i nie sposób podzielić go na upadłą formę idiomu mass mediów oraz wzniosłą mowę poetycką.

W epilogu do *Sylwetek i cieni*, podobnie do wiersza tytułowego, Sosnowski wprowadza parę binarną: „Kiedy w niebie mówi się o literaturze, de Man rozmawia z Panem”. Jesteśmy więc wreszcie „po wszystkim”, po tęczęch i wierszach (*poems*) nadszedł czas rozliczeń. De Man Sosnowskiego to figura ze wszech miar eklektyczna, bo odnosząca się po części do samego autora *Allegorii czytania*, ale też do odkształconego słowa „demon”, czyli antyteza Pana (ale raczej już nie „Pana Jam”), oraz do spolszczonej fonetycznie (/ð/ często błędnie wymawiane jako /d/) formy *the man* – człowiek. De Man zatem nie tylko jest propagatorem wszechobecnej ironii, ale też jej uosobieniem, równocześnie będąc istotą nadprzyrodzoną i (konkretnym) człowiekiem. Z jednej więc strony figura ironii, z drugiej zaś pozornej Prawdy: pozornej, bo przecież „Słowo Panu zawirowało – pisze Sosnowski – zatańczyło, zaczęło furkotać i majaczyć nad wodami”. Nagle więc prosta dychotomia zostaje zachwiana, ani bowiem „permanentna parabaza”, a „Z miejsca jest błąd, gdy od razu musi być ironia”, ani (wcale nie takie święte) słowo Pana nie mogą wytrwać przy swoich stanowiskach. Słusznie podsumowuje tę rozchwianą konstrukcję *Sylwetek i cieni* Grzegorz Jankowicz: „ironia Sosnowskiego [...] idzie na przekór zarówno gestom uśmiercającym, ostatecznie niszczącym świat i życie, jak i działaniom, których efektem miałyby być ożywienie słowa i ciała”²⁵. Ani zatem de Man, ani Pan nie mogą zwyciężyć w tym starciu, jeśli w ogóle są binarnie opozycyjnymi adwersarzami, gdyż ich starcie samo w sobie podszyte jest ironią. Tak jak cytaty w *Sylwetkach i cieniach*, tak też i poziomy gry ironicznej mnożą się bez końca, aż stajemy naprzeciw *Aberracji*:

²⁴ P. de Man, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 273.

²⁵ G. Jankowicz, *Złudne tony*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 3, s. 41.

Lubimy podwójny „r”. Cóż powiemy o Errosie?

Błąd do drugiej potęgi. Lubimy każdą potęgę, *c'est la visiojn des nombres*. To jest widzenie liczb. *Nous allons à l'Esprit*. Zdążamy do Ducha.

Skoro wywołany został de Man, piewca liczby i literalnej śmierci, musi też wrócić Bielik-Robson. Za pomocą figury Errosa, czyli „błądzącej witalności”, autorka *Ducha powierzchni* opisuje koncepcję człowieka jako woli życia (dalej), którego nie da się sprowadzić do prostej konstatacji opisowej²⁶. Zatem, z jednej strony, Erros Sosnowskiego to podmiot niepoddający się zewowi śmierci, jedynej prawdy bycia, który pragnie zawierzyć fikcji autokreacyjnej własnej wyobraźni. Z drugiej strony jednak, Erros to także błąd krytyczny, w którym człowiek nie może przeżyć, bo oddala się on od faktów i liczb, oszukując się co do możliwości przewyciężenia bądź zanegowania ostatecznego horyzontu bycia. Końcówka *Sylwetek i cieni* zestawia Ducha i liczbę, Pana i de Mana – życie mimo wszystko i zimną śmierć.

Książka Sosnowskiego problematyzuje jednak coś więcej niż starcie dwóch w gruncie rzeczy antytetycznych dyskursów teoretycznych. Koniec świata nie nadszedł – ale nadchodzi, a dla nas, żyjących „po historiach”, oznacza to, że przyszłość już zawsze naznaczona jest możliwością apokalipsy, poważną i przerażającą; lecz koniec ten jest wyobrażalny tylko jako „sen słów”, nie sposób więc nie mówić o Armagedonie, gdyż mieszka on tylko w słowach. Jego (ciągle odraczana i niepełna) obecność z kolei radykalizuje funkcję poezji. Jeśli antycypacja katastrofy jest możliwa tylko w języku, to „widmem i cieniem”, w którym stoimy, jest właśnie dusząca perspektywa otwierająca się w upadłym idiomie: upadłym, czyli zreifikowanym i autorytarnym. „Trop ścieżek ucieczki” zarysowuje się więc w poezji nagłego zerwania i, jak pisał Gutorow w recenzji *Po tęczy*, „obsesyjnego powtórzenia”; zatem drugą część „tęczowej trylogii” „można czytać [...] jako zapis szalonej ekspozycji i nieustannie ponawian[ej] prób[y] dotrzymania kroku własnym kreacjom. Powtarzając gest aktora, poeta raz po raz usiłuje odsłonić własną twarz. Ale właśnie poprzez ten świadomie dramatyczny gest – zasłania ją”²⁷. Wracamy więc do Wirpszowej gry aktora z aktorem, czyli tekstu z tekstem; u Sosnowskiego bowiem też idzie o możliwość stworzenia wizji egzystencji ludzkiej. W *Sylwetkach i cieniach* wizja ta ulega ciąglemu rozproszeniu i zerwaniu, ale też wciąż na nowo owe strzępy motywów są podejmowane – gdzie indziej, w okolicznościach mniej przewidywalnych, mniej oczywistych. Skoro w języku czai się całe to „monstrarium”, które przewija się przez najnowszą książkę Sosnowskiego, to poezja może zaferować ratunek tylko na drodze przygodnie ludycznej Huizingowskiej zabawy, podszytej ironią do potęgi, lecz niezapominającą, że stawką jest pojedynczy głos, który – choć słaby i nieco już zachrypły – nigdy nie może zamilknąć.

²⁶ A. Bielik-Robson, *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction*, Evanston 2011, s. 145.

²⁷ J. Gutorow, *Księga zakladek*, Wrocław 2011, s. 174, 176.