Kondensacje. Poezja jako stan świata

Jakub Momro

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 182–201

DOI: 10.18318/td.2024.1.12 | ORCID: 0000-0003-2479-0599

> Wracajmy do samych rzeczy, do pomieszanych wielości, do rozproszenia, traktujemy je wszystkie zgodnie z ich naturą, nie włączajmy już rzeczy w sekwencje linearne lub różnorakie, rozpostarte na siatkach płaszczyzny, uważajmy je po prostu za wielką liczbę, populacje, chmury. Regularny wątek jest wyjątkiem, a nie totalizującą regułą. Prawo nie jest prawem, jest brzegiem. Tworzonym przez chmury, a nie rozum tego, kto włada nim, zna je i widzi.
>
> Michel Serres[1]

> Nie jestem tak zblazowana, żeby w jakiejkolwiek formie życia widzieć normalność. Zwykłych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy. […] Co najciekawsze, teoria ewolucji wcale tych dziwów nie odczarowała, przeciwnie, życie wydaje się tym bardziej zdumiewające, im dokładniej mieści się w rozwojowej konsekwencji.
>
> Wisława Szymborska[2]

Jakub Momro (ur. 1979) – prof. dr hab., pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, filozof, literaturoznawca, eseista i tłumacz. Zajmuje się teoriami krytycznymi, badaniami na styku nauk eksperymentalnych i humanistycznych, kulturowymi i politycznymi wymiarami fonosfery. Ostatnio opublikował: *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, WUJ, Kraków 2023. Kontakt: jakub.momro@uj.edu.pl.

1 M. Serres, *Nauki*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1992, nr 7, s. 278 [przekład nieznacznie zmieniony – J.M.].

2 W. Szymborska, *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Znak, Kraków 2015, s. 161.

http://rcin.org.pl

Nauka poezji

Oto dialektyka oświecenia według Szymborskiej:

> Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześnie.
> Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli.
> Zagapi się, przeoczy – i spadają w śnieg
> i giną licho, giną nie na miarę
> budowy swojej krtani i arcypazurków,
> rzetelnych chrząstek i sumiennych błon,
> dorzecza serca, labiryntu jelit,
> nawy żeber i kręgów w świetnej amfiladzie,
> piór godnych pawilonu wszechrzemiosł
> i dzioba mniszej cierpliwości[3].

Naukowa nowoczesność nauczyła nas relatywizmu, nowoczesność kulturowa zaś odsłoniła przed nami jako uczestnikami estetycznych, egzystencjalnych i społecznych gier prawo głoszące, iż nietrwałość staje się taką samą regułą wymiany, jak każda inna forma ekonomizacji życia. Dość późno jednak zdano sobie sprawę, że zdolność do kapitalizowania wartości tkwi nie tylko w przedmiotach, ale również w tym, co po przedmiotach zostaje, kiedy ujrzymy je w obiegu ideologicznych fantazmatów. Co prawda Marks już w XIX wieku stwierdzał słusznie, że rewolucja niczym zjawy wywołuje ducha egalitarnej przyszłości, ale bodaj istotniejsze jest to, że sama cyrkulacja kapitału tworzy coraz bardziej szczelny system, z którego nie może wydostać się żaden obiekt potencjalnie podlegający konsumpcji.

Zarówno lekkość, jak i ciężar, eteryczność, jak i substancjalność kapitalizmu osiągają swoją moc dopiero w ich dialektycznym ruchu przypominającym organiczny skurcz i rozkurcz. To właśnie w tym, co stałe, a co niejako mimochodem, choć z ontologicznego przymusu, „ulatnia się w powietrzu", bije serce współczesności. Istotne jest to, że nie chodzi tu o współczesność jako istnienie zgodne z czasem epoki, albo całkowicie obecne w naszym polu poznawczym i w naszych ciałach i mózgach, lecz o dynamiczną temporalność, która dekomponuje koordynaty naszych światów, postrzeżeń, myśli i wrażeń. Trzeba tu być ostrożnym: owa czasoprzestrzenna dekonstrukcja to nic innego jak uwolnienie się od bezwładnej, reaktywnej negatywności na

3 W. Szymborska, *Przylot*, w: tejże, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2023, s. 296. Kolejne powołania z tego tomu cytuję jako WW z podaniem numeru strony.

http://rcin.org.pl

rzecz negacji funkcjonalnej. Współczesność to całość doświadczenia, ale jest ona połatana z różnych czasów, rozmaitych języków i w tym sensie okazuje się najmocniejszą heteronomią, na jaką możemy się zdobyć. Część praktyk nowoczesnych starała się zatrzymać myśl w powtarzalnych schematach albo – przeciwnie – uwolnić od wpływu refleksji kategorialnej. Tymczasem współczesność heteronomiczna łączy, na zasadzie zszycia (niczym u Jacques'a Lacana i Alaina Badiou) różne materiały w jednym węźle, z którego rozchodzą się kolejne linie napięć między momentami zarówno naszego intencjonalnego rozumienia, jak i naszej nieświadomości[4]. W tego typu podejściach można dostrzec nie tyle konieczny przecież do pewnego stopnia redukcjonizm, ile poszukiwanie trzeciego obiektu, w zamyśle pośredniczącego między skrajnościami czasowymi. Takim elementem nie może być żadna modalność czasowa, choć teraźniejszość jako trwała obecność byłaby najbliższa tak rozumianej mediatyzacji. Trzecim elementem, a więc właściwym zapośredniczeniem, nie mogą być również ani czyste pojęcie, ani nietknięta świadomością materia. To właśnie tu najpełniej oddziałuje współczesność jako obiekt poznania i jako rzeczywistość symboliczna – u swego kresu, w momencie pojęciowego przesilenia. To także w tym miejscu, w którym – jak mawiał Hegel – trzeba „puścić wolno" dyskursywne myślenie, by zorientować się, gdzie jesteśmy i co możemy w ogóle zrobić, rodzi się język nowoczesnej poezji[5].

Widać więc, że nie chodzi tylko o świadomość odczarowania świata, ale o to, że w odróżnieniu od nauki (którą rządzą metodologia albo spekulacja), teorii estetycznych (w których panują *grosso modo* fenomenologia, myślenie strukturalno-konstruktywne, zdarzeniowo-performatywne lub autoteliczne) oraz od form polityczności (od zaangażowania, przez różne formy pragmatyzmu, aż po reżimy identyfikacji), poezja zawiera w sobie i rozwija w swym piśmie określony stan świata. Nauka poezji przypomina naukę chodzenia, ale też poezja jest pewnego rodzaju laboratorium, gdzie eksperymentuje się z wyobraźnią. Obie te własności oddziałują podwójne: scalają rzeczywistość

4 Por. A. Badiou, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 26-71; J. Lacan, *Le Séminaire Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, 227-307.

5 G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2002, s. 474-476. Hegel, pokazując „duchowe" znaczenie słowa i mówienia oraz eposu jako formy dla ekspresji samowiedzy, prowadzi w stronę konieczności ruchu w obrębie w języka, czyli terminu średniego, którego paradoksalną naturą jest nieobecność.

http://rcin.org.pl

w akcie poznawczym i rozpraszają ją w wielości obrazów, które łączą się w nieprzewidzialne wzory i układy, tworząc poetyckie fraktale[6].

Wiersz-świat

Zapewne takie nici myślenia dałoby się wysupłać z historycznej tkaniny różnych mocnych czy najważniejszych idiomów ostatnich stu kilkudziesięciu lat. Linia prowadziłaby od Hölderlina, Leopardiego i Rimbauda, przez Mandelsztama, Celana, Różewicza, Pounda i Brechta. Listę oczywiście można uzupełnić, choć nie mam przekonania, czy wiele więcej nazwisk mogłoby się tu pojawić. I właśnie w tym środowisku jedną z najmocniejszych pozycji zajmuje Wisława Szymborska. Jeśli (z przybliżeniem) traktować jej poezję jako dowód estetycznej autonomii, wówczas tracimy z oczu opisaną wcześniej, strukturalną, a nie temporalną, współczesność jej wierszy. Dążenie do doskonale domkniętej struktury nie opiera się tu na tendencji do konstruowania jakiegoś zamkniętego ekosystemu języka i bytu, raczej odwrotnie: wiersz jako stan świata stanowi wynik złożonej kompozycji (jak wtedy, gdy mówimy o sztuce układania kwiatów)[7] i modelowania rzeczywistości na wzór konceptualnego działania muzycznego (komponowanie to proces zachodzący w ramach wieloświatów abstrakcji będących od razu swym własnym medium, czyli dźwiękiem bądź zestrojem dźwięków). W ten sposób poezja zwija i rozwija różne modalności, a także płaszczyzny rzeczywistości, przeobrażając się w kompozycję, będącą zarazem znikliwą i bolesną interwencją w rzeczywistość empiryczną. Być może dlatego tak często wskazywano w wierszach Szymborskiej na rodzaj dziwnego połączenia: koronkowej poetyki i delikatności z nieokreśloną bezwzględnością wobec świata, który kryje się w „ziarnku piasku". Intensywność poezji Szymborskiej pojawia się jednak dokładnie w tych miejscach, w których lokalizuje się jej kruchość czy delikatność. Ale mechanizm ten działa również odwrotnie i dialektycznie suplementuje niekiedy wprost nieludzkie spojrzenie usytuowane w tych wierszach: tam zaś, gdzie pojawia się niepokojący czy dziwny obraz, wyłania się kształt wolnego życia.

Pod tym względem Szymborska chce niekiedy niemal pedantycznie utrzymać to dialektyczne napięcie stanowiące sprężynę i napęd pisania. Stawką

6 Por. B. Mandelbrot, *L'objets fractales: formes, hasard et dimension*, Flammarion, Paris 2010.

7 Podobnej, choć nie tej samej, figury używa Walter Benjamin w szkicu o Kafce. Por. W. Benjamin, *Franz Kafka. W dziesiątą rocznicę śmierci*, przeł. A. Lipszyc, w: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 35-37.

http://rcin.org.pl

poezji jest bowiem udostępnienie czytelnikom tekstów jako stanów świata. Nie chodzi, rzecz jasna, o wyznaczenie określonych aksjomatów, lecz o wskazanie pewnych punktów zbornych, w których koncentrują się fundamentalne obrazy. To z nich rozchodzą się linie sensów (w znaczeniu logicznym i sensorycznym), dzięki czemu uwidacznia się immanencja życia, dotykającego poznania zapieczętowanego w schematyzmie wyobraźni, spoczywającej – jak powiadał Kant – w „najgłębiej ukrytych sekretach duszy ludzkiej"[8]. Ta potrójność – logiki, sensorium oraz immanencji – pozwala zobaczyć poezję poza zasadą metafizyki. U Szymborskiej, nawet w wierszach wydawałoby się przekraczających świat skończoności, immanencja stanowi niemal zasadę egzystencjalną – niepochwytność tej poezji polega na tym, że gdy wydaje nam się, że widzimy inny niedostępny nam porządek, język zwraca się niejako sam ku sobie, marszczy niczym pofałdowana płaszczyzna. Dynamika tej sytuacji przypomina pogoń za króliczkiem, pismem rządzi tu zasada aproksymacji i różniczkowania – świat zamknięty w wierszu, choć pozszywany za pomocą różnych figur i kulturowych odniesień, pozostaje autonomiczny w tym zakresie, w jakim utrudnia lekturową interwencję. W pracy redukcji Szymborska dociera do pewnego szkieletu mowy po to, by narzucić wierszowi organiczną formę – wiersz w tym sensie jest nienaruszalny, ale podatny na rozpad i łatwy do pominięcia. Czy nie jest to właśnie rodzaj „literatury mniejszej", w której język marginesu, a więc język stawania się niedostrzegalnym, pozwala zobaczyć wielość elementów i powiązań pomiędzy poszczególnymi przegródkami w naszym umyśle?[9] Na tym polega pozorna delikatność czy też eteryczność wierszy Szymborskiej, ich znikliwością nie rządzi duch lekkości, lecz rodzaj trwałej uporczywości istnienia, które w ostatecznym rozrachunku nie uzyskuje żadnej legitymizacji. Ale właśnie dlatego, że precyzja tekstu wynika z doświadczenia chropawej materii świata, poetka emancypuje wiersz do tego stopnia, że estetyczny pozór przestaje być konieczny.

Dzieje się tak dlatego, że poetka, odrzucając reguły metafizyki, zarazem wyciąga z tej krytyki zasadnicze konsekwencje. Jeśli prawo metafizycznego oddzielenia zatrzymuje ruch wyobraźni, to nie może podlegać również regułom reprezentacji. Ani świat nie przedstawia się biernie i masywnie przed

8 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957, t. I, s. 291, („O schematyzmie czystych pojęć intelektu", A 141); I. Kant, *Metafizyka moralności*, przeł. E. Nowak, Warszawa 2005, § 42, § 52, § 62).

9 Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Eperons-Ostrogi, Kraków 2016.

http://rcin.org.pl

podmiotem, ani podmiot nie ma w sobie doskonałych granic oddzielających to, co możliwe, od tego, co poznawczo niemożliwe. Dość spojrzeć, jak często Szymborska stosuje kombinatorykę czasoprzestrzenną, jak miejsce i płynność czasu nie pozwalają połączyć podstawowych pierwiastków ludzkiej percepcji. Pytanie nie dotyczy bowiem tego, co widać, ale tego, jak coś jest widoczne i postrzegalne w ogóle. Tryb mówienia w poezji Szymborskiej nie jest metafizyczny, metaforyczny i przedstawieniowy, dlatego że to, co widać, podlega prawu ostensji – to, co postrzegalne, uwidacznia się tylko jednorazowo i tylko w pewnej perspektywie, w której obiektowy wymiar świata pozostaje dostępny jedynie w określonych aspektach, nigdy zaś w całości[10]. Właśnie tu, jak się zdaje, widać zasadniczą różnicę między Szymborską a Miłoszem, dwiema niezwykle wyrazistymi, ale też odległymi pod tym względem poetykami. O ile autor *Ziemi Ulro* badał zasadę świata, szukając w tym, co istnieje, dowodów na manichejski świat zepsutej materii[11], o tyle Szymborska nigdy nie dzieliła materii na właściwą i niewłaściwą, przeklętą i możliwą do zbawienia, ponieważ jej immanentyzm opiera się na redukcyjnym mechanizmie ekspozycji i diegezy – zagadką nie jest „inna scena", niejako indukująca fałszywy i fantazmatyczny podział rzeczywistości, lecz to, co mieści się w swym skończonym wymiarze[12]. Toteż Szymborska, w odróżnieniu od syntetyzującego Miłosza, pracuje analitycznie, dociekając, gdzie znajduje się substrat świata; w tym wymiarze jest poetką definicji i wewnętrznych więzi między podmiotami i obiektami. Zmienność i ogólna temporalność tej poezji powodują, że prosty opis i proste odniesienie do przedmiotu staje się najtrudniejszym do spełnienia teoriopoznawczym imperatywem pisania.

Pozwala to zrozumieć kolejny wymiar poezji Szymborskiej. Język kondensacji użyty w wierszu posiada wymiar nie tylko spekulatywny czy intelektualny, lecz także sytuacyjny. Powstający w ten sposób obraz co prawda

---

10 Zob. M. Heidegger, *Kant i problem metafizyki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył B. Baran, PWN, Warszawa 1989, § 20, s. 104-110.

11 C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Znak, Kraków 2000, s. 225; „Umiejscawiamy wszystko w przestrzeni. Dobrze, ale gdzie jest przestrzeń, czyli w czym jest umiejscowiona? Jeżeli jest nieskończenie rozciągła, to nie może mieć swojego miejsca w niczym. Jeżeli, jak to nieraz spekulowano, poza naszym systemem słonecznym i niezliczoną ilością innych systemów materia kończy się i trwa tam czysta rozciągłość, jest to jednak ta sama nieskończona rozciągłość, bo niemożliwe jest samo pojęcie granicy i przerwy. To właśnie zmusza nas do mnożenia i dzielenia w nieskończoność przestrzeni przez przestrzeń, czyli rozciągłość jest nieskończenie wielka z jednej strony, nieskończenie mała z drugiej".

12 Por. J.L. Nancy, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co, Paris 1997.

http://rcin.org.pl

schematyzuje, niejako skanuje rzeczywistość, ale przede wszystkim – niczym *punctum* w koncepcji doświadczenia fotograficznego Rolanda Barthes'a – zawiesza świat w nieokreślonym i nienazywalnym trwaniu. Ten dystans powoduje, że można zrozumieć, ale i do pewnego stopnia poczuć materialny wymiar aktywności wszystkich aktorów tego momentu, w którym *in statu nascendi* tworzy się konfiguracja słowa i rzeczywistości. Inaczej mówiąc, z konieczności musi istnieć zerwanie w obrębie mówienia, by mogła się wyodrębnić zmysłowość świata. Czy nie tym właśnie jest „chwila", o której z taką namiętnością pisze Szymborska? W nienazwanym momencie można dotknąć świata w jego najintensywniejszej postaci: to wtedy wiersz bezpośrednio interweniuje w życie, to wtedy wkraczają do niego trauma i ból o różnej skali. Trauma okazuje się bowiem konstytutywna dla przeżycia skomprymowanego w literackich warstwach; jest więc bardziej strukturalna niż egzystencjalna, ale właśnie dlatego pozwala poetce na rozpoznanie nie tylko jej powtórzeniowej mocy, ale też obiektowych i materialnych przebiegów. W ten sposób obiektywność życia jako faktu naturalnego staje się kontrapunktem dla podmiotowego perspektywizmu. Tak właśnie objawia się prawda sytuacyjna „kota w pustym mieszkaniu". Bezwzględne spojrzenie na gatunkową istotę przeradza się w punktowe rozpoznanie jednostkowej egzystencji, ale modalna rama, w której mówi się o kocie, zmienia go w jeszcze jeden element w dialektyce formy i bezforemności. A skoro tak, to kot istnieje niczym obiekt ekspozycji, delikatny i naturalny, ale też fantazmatyczny i śmiertelny. To, że istnieje w zamkniętej przestrzeni, powoduje, że nie bardzo wiadomo, gdzie nawiązuje się relacja między obrazową strukturą mentalną a nim jako obiektem subwersywnym wobec tej struktury. Zwierzę nie jest więc Innym w porządku egzystencjalnym, ani nawet etycznym, lecz stanowi ucieleśnienie różnicy w obrębie tego samego, dzielonego z człowiekiem, świata. Widać to także w serii zerwań syntaktycznych wiersza *Pogoń*, gdzie w eliptycznym wątpieniu kończącym drugą strofę schodzi lawina materialnych obiektów. Redukcja czasowników i syntaktycznych sylogizmów zostaje posunięta do skrajności, przekształcając opis w zestaw zdań protokolarnych. Nieludzka stałość świata świadczy o skumulowanej, wszechobecnej przemocy i pokazuje to o wiele lepiej niż uwolniona jednostkowa ekspresja. Tak dzieje się z kolei w *Torturach*:

Nic się nie zmieniło.
Poza biegiem rzek,
Linią lasów, wybrzeży, pustyń i lodowców.
Wśród tych pejzaży duszyczka się snuje,

http://rcin.org.pl

znika, powraca, zbliża się, oddala,
sama dla siebie obca, nieuchwytna,
raz pewna, raz niepewna swojego istnienia,
podczas gdy ciało jest i jest i jest
i nie ma gdzie się podziać[13].

To przejście od egzystencji do ontologii pozwala w pełni docenić redukcyjny wymiar demonstracji i diegezy jako chwytów czy mechanizmów odsłaniających korporalny wymiar istnienia. Moment zawieszenia dotyczy także myślenia o bycie jako czymś, co jest uwarunkowane logocentrycznie. Na tym, jak się zdaje, polega współczesność Szymborskiej, której ostrze poezji dotyka i zasadniczo urealnia mniej lub bardziej określone porządki w materii świata. Niczym uczona Szymborska bada możliwości i zakres empirycznego doświadczenia, nie rezygnując z zasady spekulatywnej. Reguła ta nie dotyczy jednak, jak chciałaby tradycja od Arystotelesa do Agambena, kwestii możności i niemożności, lecz demonstruje radykalną separację podmiotu i obiektu[14]. W ten sposób to sam przedmiot wytwarza pewne pole teoriopoznawcze, nie jest on bezwładną masą ani źródłem percepcji, lecz miejscem zszycia linii, prowadzących w różne kierunki poetyckich eksperymentów.

Widać to także gdzie indziej. Jeśli na poziomie struktury rzeczywistości u Szymborskiej można dostrzec przejście od metafizyki, przez ontologię, do obiektowego materializmu, to w porządku dyskursywnym widać ścieranie się dwóch rodzajów logiki: sensu i zdania. Ta druga wydaje się o wiele bardziej dostępna w lekturze i zostaje związana ze składnią umożliwiającą komunikację oraz ewentualne intersubiektywne zakłócenia. Zdanie to powiązanie elementarnych jednostek sensu i możliwość odniesienia języka do świata na zasadzie referencji, czyli znaczenia. Ten analityczny porządek tworzy w poezji rodzaj pozornie przezroczystego, ale w istocie wypreparowanego języka neutralności – mowa obiektywna to zdolność do wydania sądów o świecie, które w swej klarowności stają się na powrót naturalne. Logika ta opiera się bowiem na pozytywności faktu, tworzonego na podstawie spójnej wewnętrznie syntaksy oraz – co za tym idzie – świata wyznaczanego przez ograniczoną i restrykcyjną logikę wyłączonego środka. Można jednak pomyśleć, że wiersz stanowi przestrzeń innego rzędu. Jeśli traktować go jako obiekt zamknięty, a zatem pewną formułę zarówno epistemologiczną, jak i afektywną czy

13 W. Szymborska, *Tortury*, WW, s. 432.

14 Por. G. Agamben, *La vuoce umana*, Uodlibet, Roma 2023.

http://rcin.org.pl

egzystencjalną, to transfer sensów wewnątrz zdań nie podlega prostemu rachunkowi prawdy i fałszu, lecz dąży do perfekcji zbioru i nieskończoności. W planie topologicznym tworzy światy możliwe, które należałoby tu rozumieć nie jako wytwór fantazji, lecz jako logiczną ewentualność – może pojawić się zdarzenie zmieniające horyzont rzeczywistości. Ale niejako pod podszewką takiej rzeczywistości Szymborska odkrywa świat pozorów multiplikujących poznawczą złudę oraz ideologiczną spójność fantazmatu. Nieokiełznane i nagie życie zostaje ocalone w pajęczynowej stabilizującej konstrukcji wiersza[15].

Skamielina, ślad, resztka

W poezji Szymborskiej widoczny rys poznawczy służy pokazaniu międzyludzkiej i międzygatunkowej alienacji. Wiersz, będący zapisem stanu świata, to, jako się rzekło, urzeczywistniony jeden wariant istnienia. Ale o jakie istnienie tu chodzi? Pozorna obiektywność szczątkowej narracji lub struktury obrazu powstaje za pomocą dość prostego chwytu zarysowania, szkicowania, liniowania, a następnie usunięcia subiektywnej obecności; jest ona co prawda sugerowana, ale nie zawiera w sobie nic poza sugestią i retoryką aluzji. W porządku czasowym układa się to w dość klarowną sytuację temporalną: to, co zaistniało, zaistniało z konieczności i pozostawiło ślad, niezacieralny, choć z trudem postrzegalny naszymi ludzkimi zmysłami. Ów ślad należy nie tylko do sfery materialności pisma, lecz także do istnienia obiektów rozmieszczonych w przestrzeni. W ten sposób rodzi się napięcie między utratą a rozkoszą, która z niej płynie. Obiekty pomniejszone, drobne to nic innego jak obiekty małe a stanowiące przyczynę pragnienia, dlatego też ich obecność będzie z konieczności ukryta i wybrakowana.

Z tej wyjściowej niejasności wyłania się nadmiarowa i niepokojąca zasada współistnienia, mówiąc ogólnie, podmiotowości wyposażonej w zdolność do ramowania, a więc ograniczania i panowania nad rzeczywistością, z odległym światem obiektów, rejestrowanych, ale niepochwytnych. Nie chodzi tu więc o starą modernistyczną zasadę rzeczywistości polegającej, zgodnie z normatywną tezą Conrada, na „oddaniu sprawiedliwości widzialnemu światu", ale o fundamentalnie niemimetyczny, wielościowy sposób partycypacji w świecie niepasujących, rozrzuconych w przestrzeni elementów. Toteż zestrojona

15 Por. T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 97-98.

http://rcin.org.pl

uwaga jako zasada rzeczywistości poetyckiej jest niepewna, choćby i z tego powodu, że skupienie na szczególe stanowi jedynie efekt pragnienia, a nie jego przyczynę, nie jest regułą ontologiczną, ponieważ wiersz to zapis walki o uznanie wszelkiej formy życia organicznego i nieorganicznego. Szymborska, działając poza zasadą obecności i nieobecności, pokazuje pewien nadmiarowy wymiar podmiotu, który wycofuje się ze świata właśnie dlatego, że świat obiektów przeraża swoją realnością. Nie ma tu więc ani zgody na wegetatywne trwanie w rozumieniu determinizmu biologicznego, ani prostej afirmacji tego, co przygodne:

> Rozumiem, że nie po to chodzę po księżycu,
> żeby szukać pierścionków, pogubionych wstążek.
> Oni wszystko zawczasu zabierają ze sobą.
>
> Niczego, co by mogło świadczyć, że.
> Śmieci, gratów, obierków, okruszyn,
> odłamków, wiórków, stłuczków, ochłapów, rupieci.
>
> Ja, naturalnie, schylam się tylko po kamyk,
> z którego nie odczytam, dokąd się udali.
> Nie lubią zostawiać znaku.
> Są niezrównani w sztuce zacierania śladów[16].

Oczywiście, kluczem nie jest tu filozoficzna pojęciowa negatywność (choćby dlatego, że język kategorii konkuruje z językiem obrazowym,) lecz quasi-logiczna gra z modalnościami niejako otaczającymi to, co konkretne. Rozkosz w sensie ścisłym nic nie oznacza, raczej jest ruchem rozrywającym tkaninę mowy i dekomponującym układy odniesienia, tak jakby metoda rozdrabniania, pozorowania afirmacji szczegółu miała zatkać dziurę, jaką w systemie symbolicznym bruzduje trauma. Jeśli rozkosz okazuje się podejrzana, to dlatego, że inwazja traumy okazuje się ostatecznie całkowicie nieprzewidywalna, ale co ważniejsze: trauma odsłania mroczny sekret wyobraźni, twarde jądro nieosłoniętego życia, lub też – z nieco innej perspektywy – luki w relacji słów i rzeczy. Wygląda to, jakby poetka, chcąc uniknąć rozpoznania własnego symptomu, zatrzymywała się w rzeczywistości bibelotażu obiektów sprowadzanych do bezwładnych rzeczy, niezorganizowanych drobiazgów,

16 W. Szymborska, *Pogoń*, WW, s. 335.

http://rcin.org.pl

będących rodzajem ontologicznej mistyfikacji i poznawczej zasłony dymnej[17]. W tym sensie posunięcia Szymborskiej mają charakter strategiczny. Skoro bowiem dystans między językiem, obrazem i światem okazuje się nie do przekroczenia, to poezja jako trzeci termin pozwala dostrzec lukę także poza zasadą traumatycznego Realnego, czyli w rozziewie między słowami a rzeczami. Problemem nie jest literacka reprezentacja czegoś, co z trudem daje się umieścić w porządku reprezentacji, ale pokazywanie szwów danego skupiska wrażeń, odczuć i afektów oraz procesów ich rozpadu i ponownego zszycia.

Ta luka między słowami i rzeczami pozwala tworzyć poezję i myśleć o niej jako cięciu i śladzie pokazujących, że to nieciągłość jest ludzka i arcyludzka, ciągłość zaś przypomina nieustanny i niedający się powstrzymać parajęzykowy szmer, w którym dane, informacje, postrzeżenia, obrazy, intuicje i imiona tworzą mieszaninę, czy raczej niechciany asamblaż, różnych istności. Ten chaotyczny i cząsteczkowy świat stanowi jednak ekran, na którym niczym w białym szumie widać i słychać wyradzające się głosy i języki. Wydaje się wtedy, że głos wiersza realizuje się w zdarzeniowej czy osobnej artykulacji. Chwyt Szymborskiej polega na tym, że skupieni na owej wyjątkowości jesteśmy „od zawsze już" pochwyceni w arbitralny ład – to rodzaj twardego dysku kultury, głębokiej pamięci, hipokampu poetyckiego, wokół którego orbitują poszczególne całostki językowe. Toteż życie jako takie pozostaje niezrozumiałe w swej ciągłości, jest bowiem nieludzkie, ale też niewytłumaczalne dla człowieka. Wiersz stanowi więc pole, na którym o lepsze walczy spoistość komunikatu z rozproszeniem obiektowym, świadomość z ucieleśnieniem. Okazuje się wówczas, że poezja jako proces uświadomienia to nic innego jak fantazmat wyższego rzędu: wiersz rodzi nie tylko rozkosz, ale również rodzaj epistemicznego pragnienia, według którego działa ruch redukcji do najdrobniejszych elementów świata. Ten rodzaj materializmu czy atomizmu u Szymborskiej to odemknięcie tego, co pierwotnie zestalone i niejasne, istniejące stale i pozahistorycznie. Właśnie dzięki tej mechanice ontologicznej granica między tymi światami pozostaje stale obecna, choć jest nieustannie przesuwana. W tym sensie poezja Szymborskiej idzie tu ręka w rękę z myśleniem o człowieku nie tylko jako gatunku, naruszającym homeostazę w ekosystemie, ale również jako fikcji i figurze, mających swoje znaczenie scjentyficzne,

17 Pojęcie bibelotażu (jako obniżania rangi przedmiotów do rzeczy, w których kumuluje się wartość wymienna) pożyczam od George'a Kublera. Por. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, PIW, Warszawa 1970. Skądinąd książkę tę komentowała Szymborska (*Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, s. 148-149).

http://rcin.org.pl

komunikacyjne i językowe. W klasycznej rozprawie na ten temat Michel Foucault ujmuje to w sposób następujący:

> Ciągłość nie jest widzialnym śladem fundamentalnej historii, gdzie jedna i ta sama zasada życiowa będzie walczyła ze zmiennym środowiskiem. Ciągłość poprzedza bowiem czas. Jest jego wynalazkiem. Historia odgrywa wobec niej rolę czysto negatywną: naznacza z góry i pozwala przetrwać albo lekceważy i skazuje na zniknięcie[18].

Ta fikcjonalizacja człowieka nie oznacza faktu empirycznego, jest dokładnie odwrotnie. Człowiek na powrót zajmuje miejsce w ewolucyjnym pochodzie zmienności gatunkowej, stając się podobnie jak inne byty już nie *animal rationale*, lecz formą życia odartego z bezpośredniości, stanowi efekt dyskursywnych sił prowadzących ostatecznie do panowania i przemocy. W ten sposób progiem nowoczesności było wyłonienie się jednostki ludzkiej jako prototypu myślenia, a więc naukowego podmiotu, a współczesna postantropocentryczna perspektywa to kolejna zmiana, którą moglibyśmy opisać jako mutację w obrębie tego samego paradygmatu wiedzy. Na innym poziomie współczesność daje się opisać jako kulminację dialektyki separacji podmiotu od świata, oraz interioryzacji pojęciowej, a następnie ucieleśnienia umysłu zgodnie z logiką wrażenia. W ramach tego układu do głosu dochodzi życie, ale już nie w postaci ekstatycznego witalizmu, czy – odwrotnie – używane czysto instrumentalnie jako biologiczna maszyna, lecz jako rozchodzące się linie intensywności, o różnym stanie skupienia. To życie zostawiające swoje ślady. Tak dzieje się w *Notatce*:

> Zostało tylko
> stare podobieństwo
> iskry skrzesanej z kamienia
> do gwiazdy.
> Rozsunięta od wieków
> przestrzeń porównania
> zachowała się dobrze[19].

18 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 145.

19 W. Szymborska, *Notatka*, WW, s. 249.

http://rcin.org.pl

Wiersz Szymborskiej posiada swoją energię – w sensie dosłownym. Zorganizowana mowa stawia opór temu, co bezforemne, zamykając ten bezkształt w osobliwym miejscu, które na chwilę przerywa bezwzględne prawo entropii. Jeśli więc wiersz jest układem zamkniętym, to tylko w takim znaczeniu, że zarysowuje terytorium, w którym łączy się w różne układy morfologiczne i zjawiska ewolucyjne. To u Szymborskiej motyw często występujący: poezja porządkuje pozornie zgęstniałe formy życia, rozplata i układa niczym w ruchu anatomicznego cięcia słowa i obrazy, przypominające najbardziej elementarne zjawiska i składowe materii – słowo to zarówno pierwiastek i minerał, jak i materialny stop i pojęciowy asamblaż. Najczęściej ta redukcja idzie głęboko, ale niezbyt rozlegle; plany przestrzenne wierszy pokazują precyzyjnie zarysowane pola, dzięki czemu pozornie zwykłe miejsca (części miasta, muzeum, las, fabryka, artefakty cywilizacji itd.) stają się powierzchniami immanencji, w jednym miejscu napiętymi, w innym zaś – zluzowanymi. Wynika z tego rodzaj kolejnego zwrotu w epistemologii poetyckiej autorki *Wszelkiego wypadku*: skoro immanencja równa się życiu, to sama jego materia, kruchość i siła zwarta w biotycznym i ekosystemowym istnieniu reguluje napięcie świadomości rzutowanej na wiersz niczym na obraz projekcyjny[20]. Wtedy właśnie jak na dłoni widzimy coś, czego nie możemy dostrzec w normalnym, adaptacyjnym mechanizmie percepcji[21].

Z tego punktu widzenia Szymborska okazuje się poetką dziwaczności, albowiem, by tak rzec, pracuje najczęściej w obrazach i figurach łączenia różnych porządków, a nie wyłącznie ich separacji. Dzieje się tak bodaj dlatego, że nić łącząca różne płaszczyzny ontologiczne okazuje się zawsze o wiele bardziej delikatna, niżby się to mogło wydawać. Innymi słowy, tam, gdzie widzielibyśmy jakąś konkretną tezę o świecie (morał, aforyzm, sentencje), tam znajdujemy wirusa, który od środka (a nie z zewnątrz) osłabia efektywność międzyludzkiej i międzygatunkowej komunikacji. Można by wszelako widzieć w tym grę, w której poezja byłaby szukaniem rodzinnych filiacji w obrębie danego biotopu i wedle reguł fortunności komunikacyjnej. Niezależnie od

20 Por. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1981. W filozoficznym ujęciu Deleuze'a centralne miejsce zajmują linia i kontur, wobec których sytuują się barwy. Podobnie jest z morfologią barwy i jej ontologicznym stanem bezforemności. Szymborska działa podobnie w poezji: szuka właściwego tła dla bytu jako osobliwości tworzących rzeczywistość obecną, ale autonomiczną wobec dyskursu.

21 Pojęciową oraz naturalistyczną krytykę tego problemu znajdziemy w sztandarowym dziele nowej epistemologii. Por. G. Canghuilhem, *Normalne i patologiczne*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 94-118.

http://rcin.org.pl

tego mechanizmu naturalizacji (będącego jednym z ważniejszych chwytów poetyckich), rozbrajających mniejszą lub większą opresję symbolicznego uniwersum, Szymborska, jak mało kto, potrafi utrzymać napięcie, gdy pisze mniej lub bardziej wprost o przemocy, okrucieństwie, torturach. Wyjątkowość tego gestu poetyckiego, w mocnym sensie tego słowa[22], polega na zanegowaniu prostego odruchu empatii wobec cierpiących; również etyka nie poprzedza tutaj ontologii. Wiersz nie jest więc dowodem czy efektem teoriopoznawczego zdziwienia ani egzystencjalnej emfazy, lecz dowodem na życie nieszczęśliwe, będące „niepojednaniem w różnicy". W analizie życia podporządkowanego przemocy widzialności Theodor Adorno przenikliwie zauważa:

> W pożądaniu teraźniejszej obecności najstarszych stworzeń tkwi nadzieja, że animalna istota mogłaby przeżyć krzywdę wyrządzoną jej przez człowieka, choć samego człowieka już nie, i wyłonić lepszy gatunek, któremu się to wreszcie uda. […] Racjonalizacja kultury, która naturze otwiera okna, tym samym wsysa ją doszczętnie i wraz z różnicą usuwa też zasadę kultury, możliwość pojednania[23].

W *Notatce* efemeryczność gatunkowa nie służy ironicznej przekorze, lecz dosłowności obserwacji. Oto anonimowy oglądacz w metonimicznym ruchu, niczym w zwolnionych lub zatrzymanych kadrach edukacyjnego filmu przyrodniczego, oprowadza nas, czytelników po muzeum historii naturalnej. Zdziwienie, wynikające z pozornej lekkości czy nawet kpiarskiej obserwacji, służy czemuś zupełnie innemu niż podtrzymanie tak rozumianej ciekawości. Scena poetyckiego uwodzenia zamienia się w scenę dziwności, która ostatecznie wzbudza przerażenie – historia naturalna to własna odwrotność, czyli zmumifikowana w eksponatach tandetna ideologia antropologiczna. Życie jest według niej istotne o tyle, o ile staje się zmaterializowaną śmiercią, klatką, w której mieści się cały system podporządkowania i rasowego oraz gatunkowego rasizmu. Sam koniec tego tekstu wydaje się mocno domykać tę sytuację: nie jest istotny głos narratora/ki zza kadru ani precyzyjny i minimalistyczny szereg obrazów. Im bliżej zakończenia wiersza, tym bliżsi jesteśmy celowo zaplanowanej nudy wynikającej z łatwych przyległości

22 Por. G. Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: A. Bielik-Robson i in., *Agamben. Przewodnik „Krytyki Politycznej"*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej", Warszawa 2010.

23 T.W. Adorno, *Minima moralia*, s. 133-135.

http://rcin.org.pl

poszczególnych obiektów, z przesytu sąsiadującego z poczuciem poznawczej pustki. Szymborska powiada, niwecząc wszelką komparatystykę jako zasadę naiwnego albo przemocowego humanizmu, że postawieni wobec mamuciego kła nie powinniśmy szukać podobieństw, homologii i metafor.

Co więc pozostaje, jeśli scena uwiedzenia nie funkcjonuje, a scena dziwności może zadziałać jako rodzaj ontologicznego kaprysu wpisanego w chaos świata? Redukcja, jaką stosuje Szymborska, cierpliwie prowadzi do demistyfikacji ideologii przedstawieniowej, tym razem w wydaniu pewnej politycznej czy społecznej, choć nieświadomej, potrzeby zamknięcia całego świata i każdego doświadczenia w ciasnym systemie ekonomicznej wymiany, w cyrkulacji obrazów i fantazmatów ogniskujących się wokół idei ludzkości i człowieka (w zależności od kwantyfikatora) na wystawie świata Szymborska uchyla jednak problem historyczności życia w ujęciu wartości ekspozycyjnej. Życie oczywiście ma swoje najróżniejsze historie, lecz są one zbyt rozległe i nieprzewidziane, w każdym razie na tyle, że nie dają przyporządkować jednej narracji czy jednemu schematowi. Toteż życie staje się przestrzenią goszczącą, rodzajem międzyczasowości i międzymiejsca, swej obiektowej postaci pozostaje ono niepochwytne dla naszych władz sądzenia. Początek zwiedzania muzeum[24], czyli miejsca podziału ontologicznego na wydzielone fragmenty, łatwiejsze do poznawczego opanowania, jest tak samo abstrakcyjny i arbitralny jak kres reprezentacji – wystawa to dowód na unieruchomienie, realne i symboliczne zabicie organizmów, w różny sposób zależnych od człowieka. W tym sensie wiersz poświadcza dialektykę oświecenia, wedle której zdolność do abstrahowania (tworzenia pojęć) jest pusta bez doświadczenia współczulnego z innymi, a jednostkowy sąd o rzeczywistości okazuje się ślepy, niedojrzały wobec złożoności świata. Ta kantowska z ducha zależność nieoczekiwanie daje o sobie znać w utworach Szymborskiej, która (przynajmniej pod tym względem) pozostaje racjonalistką w powyższym sensie, nie zaś w znaczeniu kartezjańskich dualizmów i matematycznej rozumności.

Co więc widać w muzeum? O czym jest ostatecznie „notatka"? Jeśli o czasie, to zapewne w znaczeniu wywołania widm przeszłości, która nigdy nie stała się obecna, nie dlatego jednak, że pochodzi z nierozpoznanych naukowo, zamierzchłych czasów, lecz dlatego, że tworzy, jak to ujął Pascal Quignard,

24 W tym sensie muzeum odnosi się do logiki reprezentacji jako reguły panowania. Historyczno-konceptualnych źródeł tej refleksji należałoby szukać w Heideggerowskiej krytyce antropologii, a dzisiejszych realizacji – w myśli Giorgio Agambena, pokazującego muzeum jako miejsce przemiany ideologii kapitalizmu opartej na wartości wymiennej w kapitalizm wartości ekspozycyjnej. Por. G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 106-116.

http://rcin.org.pl

scenę niewidzialną. Zjawiają się lub mogą się na niej zjawić duchy tych, którzy nas stworzyli, dostępne w pozornie rozmaitych, a w istocie dość rudymentarnych scenariuszach fantazji[25]. Arbitralny koniec i początek zwiedzania to trzeźwy, ale też przejmujący opis cielesnej alienacji, dystansu między różnymi formami życia. Dlatego ślad bardziej niż trop (w sensie retorycznym i myśliwskim) oznacza materialną resztkę, z której nic nie da się wywieść, to rodzaj naddatku, obiektu dodatkowego lub rysy pozostawionej przez zwierzę. Jak pisze Jean-Luc Nancy:

> Należałoby sporo powiedzieć o kroku zwierząt, o ich rytmach i o sposobie poruszania się, o ich pomnażających się śladach, o tropach łap i śladach zapachów oraz o tym, co istnieje w człowieku jako ślad zwierzęcy. Trzeba byłoby tutaj znowu zwrócić się ku temu, co Bataille nazywał „bestią Lascaux". (Przy założeniu, że, przy tak pojmowanej zwierzęcości, można by pominąć wszystkie inne rodzaje kroków lub przejść, napięć, nacisków, [o] tarć i szorstkości, wszystkich dotknięć, bruzd, zranień, zadrapań, draśnięć, plamek…) […].
> „Ludzie" to słowo-ślad, o ile takie w ogóle istnieje, słowo bez słowa anonimowości, niepewności i chaosu, słowo o g ó l n e, g e n e r a l n e par e x c e l l e n c e. Takie jednak, którego liczba mnoga omijałaby generalizację, przeciwnie, wskazywałaby raczej na jednostkowość jako zawsze mnogą, a także na jednostkowość rodzajów [*genres*] płci, plemion [*gentes*], narodów, rodzajów życia, form. Jak wiele istnieje gatunków [*genres*] w sztuce? Jak wiele jest odmian gatunków sztuki?[26]

Ślad nie wskazuje na jego autora w tym sensie, że nie wiemy, czy jest to ślad kogoś żywego, czy narzędzia, czy rodzaj piętna, które zaciera się wraz z tymi, którzy już nie żyją. Śladu nie da się dziedziczyć, co więcej, uruchamia on regułę owego niepojętego „niegdyś", unicestwiającą podmiotowość. Muzeum śladów pozwoliłoby zrozumieć tę wielościową logikę temporalną. Zapewne pod tym względem najpełniejszym urzeczywistnieniem śladowego hylemorfizmu byłby odcisk, który – jak wielokrotnie pokazywał George Didi-Huberman – wiąże nas z wirem czasowości: najbardziej archaiczne zjawisko okazuje się mówić najwięcej o ludzkiej kondycji współcześnie, to zaś, co arcynowoczesne,

25 Por. P. Quignard, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008; tenże, *Sur le Jadis. Dernier royaume*, t. 2, Grasset, Paris 2002.

26 J.L. Nancy, *Le vestige de l'art*, w: tegoż, *Les Muses*, Galilée, Paris 2001, s. 158-159.

http://rcin.org.pl

jest uwikłane w to, co zaprzeszłe. Fantastycznie tę dynamikę ujawnia zasada „podobieństwa przez kontakt". W jednej z analiz Didi-Huberman pisze o wykorzystaniu kurzu na tremie w słynnej pracy Marcela Duchampa *Wielka szyba*, włączającego pozornie (bo tylko w aspekcie chronologicznym) starożytne techniki pracy z drobinami materii podczas tworzenia obiektów kultu[27]. Dzięki takiemu podejściu możemy dostrzec, jak kultura i ogólnie biorąc ekonomia polityczna nowoczesności dość jednokładnie zarządza porządkiem czasu[28]. Anachronizm, scena niewidzialna i radykalna skończoność i materialność śladu pozwalają rozumieć tę niechęć Szymborskiej do znanych metod rozumienia muzealnej wystawy, czyli podobieństwa i dystansu, perspektywy i władzy wzroku; z kolei niechęć ta przeradza się w krytykę fetyszyzmu estetycznego i regulowania porządku w ramach systemów reprezentacji. Być może ujawnia się tu jeszcze jeden problem. Jak mówi Foucault:

> Skamielina, wraz ze swoją mieszaną naturą zwierzęcia i minerału, jest uprzywilejowanym miejscem odwzorowań, których domaga się historyk ciągłości – tymczasem przestrzeń *taxinomiae* rygorystycznie go dekomponowała. Potwór i skamielina odgrywają szczególne role w tej konfiguracji. Wychodząc od władzy ciągłości, którą dysponuje natura, potwór pozwala wydobyć różnicę; nie ma ona jeszcze ani praw, ani ściśle określonej struktury; potwór to protoplasta specyfikacji, mimo że jest tylko podrodzajem w uporczywym pochodzie historii. Skamielina pozwala przetrwać odwzorowaniom we wszystkich dewiacjach, na jakie zdobyła się natura; funkcjonuje jako odległa i przybliżona forma identyczności i różnicy, które określają w taksonomii strukturę, a potem cechę[29].

Zachodzi tu dialektyka resztki jako skamieliny, będącej ontologicznie przeciwieństwem fetyszu, ale funkcjonalnie obecna zawsze tam, gdzie życie należy podporządkować datowaniu. Skamielina to już nie podobieństwo przez dotyk, lecz obiekt naturalny przechowujący w pierwiastkowej strukturze i morfologii zapis świata, który przedtem wydawał nam się achroniczny, nieobecny percepcyjnie i naukowo. Zarazem sekret, jakim jest data, tworzy

27 Por. G. Didi-Huberman, *Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Éditions de Minuit, Paris 2008, s. 175-305.

28 Por. K. Pomian, *Porządek czasu*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014; F. Hartog, *Régimes de l'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003.

29 M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, s. 146.

http://rcin.org.pl

parę ze sceną fantazji, na której rodzą się fascynacje tym, co monstrualne. Znów: trzeba tu być ostrożnym. Monstrualność, co podpowiada skuteczna w tym przypadku etymologia, to nie własność życia spoza porządku ziemskiego, lecz sposób ukazywania się formy (*de-monstratio*), pojawienia się czegoś, co jest innorodnym elementem rzeczywistości. Okaz w muzeum nie jest jednak formą życia, lecz pozostałością po nim, jego przedstawieniem, więc monstrualność oddziałuje na najprostszym poziomie fenomenologicznym: to, co jest postrzegane, powołuje do życia wyobrażeniową fiksację, dlatego też monstrualne nie należy tylko do sfery natury, ale przede wszystkim do świata fantazji. Właśnie dlatego monstrum nie podlega krytyce ilościowej czy jakościowej, nie jest też matematyczną wzniosłością, lecz o wiele bardziej pierwotnym znakiem bez desygnatu, jednorazowym obrazem, momentem w wypowiedzi, performatywną pustką zwrotnego zaimka osobowego, a więc kształtem bytu istniejącym pod nieobecność podmiotu. O ile zatem skamielina rządzi się prawem identyczności oraz odwzorowania, o tyle monstrualność jest względna i zależy od tego, jak na tablicy form życia rozplanujemy różnicę między królestwem życia a tym, co przepada w chaosie bezforemności. *Notatka* to zatem także odruchowy, niekoniecznie ścisły zapis wrażeń, niepewnych, nieukończonych i nieujawnionych myśli uwięzionych w fantazmatycznych scenariuszach mówiących mało o innych formach życia, wiele zaś o lękach i pragnieniach przedstawiciela ludzkiego gatunku. A jednak u Szymborskiej w jednym błysku spojrzenia, w spotęgowanym doświadczeniu podmiotowej deziluzji i niejasnego, choć dojmująco obiektywnego poczucia wyobcowania pojawia się świat, który możemy dzielić nie tylko z ludźmi.

Prognoza pogody

W *Ludziach na moście* sytuacja liryczna opiera się na ekfrastycznym podwojeniu. Opis stanu natury stanowi zarys wypowiedzenia, a szkic do obrazu Hiroshige Utagawy jest rodzajem wewnętrznego „wklejenia" świata rządzącego się inną logiką przedstawienia, bardziej historycznego niż współczesnego. Można powiedzieć, że chodzi o oddziaływanie za pomocą wiersza na rzeczywistość skomprymowaną w malarskiej reprezentacji, która nie znajduje odniesienia poza zakresem samego tekstu. Ale dlaczego obraz japońskiego mistrza w sensie ścisłym niczego nie symbolizuje? Po pierwsze, istotna jest tu immanentna spójność tekstu – obraz w obrazie to w zasadzie *mis en abyme*, w którym potęgują się iluzja obecności i wirujące formy malarskie. Po drugie, chodzi tu o zasadniczą relację zachodzącą między przypadkiem

http://rcin.org.pl

a koniecznością. Kosmologia poetycka ustanawia wiersz jako pole, na którym pojawiają się kolejne obrazy i rzeczy, ścierające się z koniecznością biologiczną: ze światem zatrzymanym nie tylko w fotograficznym *punctum*, ale również w opóźnionym powidoku, rozmywającym uprzednio wyraźne kontury oglądanego świata.

Zastanawiające jest jednak, jak dalece Szymborska postępuje w akcie redukcji. Oto centralne, pozornie niedostrzegalne miejsce zajmuje pustka, nie powtarza się ona w mechanizmie dystrybucji traumy, lecz działa niczym neutralna warstwa istnienia. Wiersz staje się choreografią tej pustki. Prowadzi to w dwóch kierunkach. Pierwszy to świat przedmiotów, które nie są dziwne per se, ale stają się takimi dopiero za sprawą człowieka. Zaskakujący jest rygoryzm, z jakim Szymborska, oddaje pierwszeństwo „temu, co nietożsame"[30], a więc tej części rzeczywistości, która doznała niszczącej działalności człowieka. Pod tym względem poetka działa na rzecz realizmu, w myśl reguły, że rzeczy istnieją w różnych porządkach i nie muszą być z nami skorelowane. Dziwność wynika z tego, że ingerencja człowieka w świat obiektowy jest w ogóle możliwa. Istotnie, ludzie znajdują się na moście, wiersz to wielokrotnie poświadcza. Jeśli zatem epistemiczne praktyki nowoczesności pokazują, że narzędzia poznawcze zależne i wytworzone przez ludzką świadomość odkrywają niezależne od człowieka formy ontologiczne, to Szymborska, wykazując zdolność do koncentracji na detalu (która wydaje się odwrotnością czułości), uruchamia sposób nielirycznego datowania rzeczy w języku. Ale sama zagadka daty pozostaje nieprzenikniona. Drugi kierunek prowadzi w stronę związku między subiektywnością a obiektami. Szymborska niekiedy, jak w przywołanym wierszu, stwarza efekt niemal hipnotycznej nadobecności obrazów. Wówczas nie tylko reorganizuje się czas ontologiczny i egzystencjalny, lecz również w przestrzeni znika podział na wnętrze i zewnętrze, język zaś niejako się wycofuje i tworzy autonomiczną wartość.

Na koniec zostajemy postawieni wobec konkretnej sytuacji, w której język ani nie pełni funkcji przedstawieniowej, ani też nie pośredniczy między różnymi formami życia. W ten sposób konieczność poezji sytuuje się poza zasadą determinizmu (logicznego, sytuacyjnego, korelacyjnego, biologicznego czy politycznego), uwalnia się w energetycznej formie, która w danej chwili i w danym czasie wyradza się w nieprzewidziane zdarzenie. W odróżnieniu od tradycji probabilistyki intelektualnej i poetyckiej Szymborska chce pomyśleć

30 Por. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 469-473.

http://rcin.org.pl

poezję jako „jarmark cudów". Wówczas poezja, co do zasady, przypomina pogodę – istnieje z konieczności, ale cały czas utrzymuje się w jakiejś morfologii i materialności, my zaś żyjemy, raz o niej myśląc, raz ją prognozując, a z pewnością zawsze w niej żyjąc, tak jak egzystujemy w różnych środowiskach i w otoczeniu różnych bytów. Niczym sieciowa lub zjawiskowa chmura poezja wytwarza pole wirtualności, dlatego każdy wiersz z osobna to pewien nieprzewidywalny moment, to aktualność, w której „co nie do pomyślenia/ jest do pomyślenia"[31].

Abstract

Jakub Momro
JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW
Condensations: Poetry as a State of the World

The article attempts to adopt a systemic view of Wisława Szymborska's poetry from the perspective of a postlyrical poem treated as an epistemological object. It focuses on poetic practice, moving from the principle of correlation to the rules of realist ontology and virtuality. Szymborska's questions are not subject to an existential calculus but to an analysis of natural possibilities and necessities, exploring why, how, and to what extent the world, and subsequently the poem–world, can be thought.

Keywords

ontology, realism, virtuality, life, object, animalism, trace, violence

31 W. Szymborska, *Jarmark cudów*, WW, s. 449.

http://rcin.org.pl