

Gubienie śladów i tropienie przesunięć, czyli czytelnik w grze Andrzeja Sosnowskiego

Justyna Tabaszewska

Justyna TABASZEWSKA

Gubienie śladów i tropienie przesunięć, czyli czytelnik w grze Andrzeja Sosnowskiego¹

I. Wpisywanie w tradycję i szukanie klucza

W artykule tym chciałabym spróbować opisać często niedoceniany w tekstach krytycznych poświęconych twórczości Andrzeja Sosnowskiego, autora *Sezonu na Helu*, pewien aspekt funkcjonowania jego poezji, którym jest wikłanie czytelnika w specyficzną grę nakazującą tropienie intertekstualnych nawiązań i czynienie z nich podstawy interpretacji. By prześledzić zasady i skutki owej gry, tak dla interpretacji poszczególnych utworów Sosnowskiego, jak i szerzej pojętej recepcji oraz krytyki, spróbuję opisać z jednej strony odnoszące się do niej, wykształcone już i ugruntowane modele interpretacyjne, z drugiej zaś – dokonać pewnego eksperymentu czytelniczego polegającego na podjęciu takiej interpretacji twórczości Sosnowskiego, która nie traktuje intertekstualnych nawiązań jako ramy wyznaczającej potencjalny sens wiersza.

Twórczość Andrzeja Sosnowskiego, praktycznie już od czasu jego debiutu tomem *Życie na Korei*, cieszy się sporym zainteresowaniem krytyki literackiej. Ilość ukazujących się recenzji kolejnych zbiorów wierszy Sosnowskiego jest spora, ale – co dość interesujące – nie przekłada się w żaden sposób na powstawanie większych opracowań twórczości poety ani też artykułów poruszających wzmiankowaną problematykę. W większości recenzji tomów Sosnowskiego widać tendencję do eksponowania kilku wątków, takich jak gra z cytatem i intertekstualnymi nawiązaniami, zainteresowanie statusem języka poetyckiego, zwłaszcza zaś możliwo-

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02092.

ścią jego poszerzenia za pomocą języka potocznego, oraz rola i funkcje wyobraźni poetyckiej. Co jednak zastanawiające, wspomniane wątki są najczęściej sygnalizowane i omawiane pobieżnie, a nie poddawane głębszej analizie.

Mimo pewnej schematyczności recenzji poszczególnych tomów Sosnowskiego, warto przyrzeć się im bliżej. Sposoby interpretacji twórczości poety wskazują bowiem na pewne tryby i modele odczytań, które kształtują czytelniczną recepcję tomów autora *Sezonu na Helu*. Szczególnie interesujący jest pod tym względem pierwszy okres recepcji, przypadający na lata 90. – wyznacza on najważniejsze strategie czytelniczne, niejako programując późniejsze odczytania. Przypisywanie określonego autorowi pewnych cech i nadawanie jego twórczości konkretnej interpretacji jest także – nawet jeśli nie zawsze świadome – sposobem na przyporządkowanie go do pewnego modelu lub tradycji.

Pierwszym ważnym wątkiem, o którym chciałabym wspomnieć, jest właśnie dążenie do osadzenia twórczości Sosnowskiego w określonej tradycji. Z pierwszej recenzji jednego z najważniejszych krytyków poety, Jacka Gutorowa, dowiadujemy się, że twórczość Sosnowskiego wpisuje się w nurt zerwania z „bruLionem” i można ją określić jako ponowoczesną². Równocześnie za kategorie kluczowe dla jej interpretacji zostają uznane umowność, arbitralność, dezintegracja, nuda oraz szaleństwo³. Drugim, często powracającym w recenzjach pierwszego tomu Sosnowskiego twierdzeniem jest teza, że „*Życie na Korei* nie wpisuje się w żadną z żywotnych tradycji w Polsce”⁴. Takie spostrzeżenie jest najczęściej punktem wyjścia do wskazania odmiennych od polskiej tradycji, do których autor *Życia na Korei* nawiązuje. W takich przypadkach wzmiankuje się głównie tradycję anglosaską, a w niej twórczość Thomasa Stearnsa Eliota oraz Ezry Pounda. Wśród inspiracji Sosnowskiego wymienia się także utwory Wallace Stevensa.

Rejestr nazwisk, które padają jako próba odpowiedzi na pytanie o źródło inspiracji Sosnowskiego, zmienia się wraz z każdym kolejnym tomem. Już po drugim krytycy rezygnują z uznania wpływu anglosaskiego modernizmu na rzecz wskazania – zapewne przez tytuł tomu – na Arthura Rimbauda. Oprócz niego pojawia się także John Ashbery⁵. Oczywiście, wszystkich tych źródeł Sosnowski dość konsekwentnie się wypiera⁶, podobnie jak przypisywanych mu kolejnych poetyk, od zasadzającej się na igraniu ze znaczeniami⁷, po operującą skojarzeniami i iluminacjami⁸. Jedynym wątkiem interpretacyjnym, którego Sosnowski nie

² J. Gutorow *Szaleństwo i metoda*, „Strony” 1996 nr 1, s. 55.

³ Tamże, s. 56.

⁴ Or *Poza Oficyną*, „Odra” 1992 nr 11, s. 102.

⁵ B. Zadura *Otwarcie*, „Twórczość” 1994 nr 10, s. 113-114.

⁶ M. Maciejewski, T. Majeran *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony, rozmowa z Andrzejem Sosnowskim* (rozmowa z Andrzejem Sosnowskim), „Czas kultury” 1995 nr 2.

⁷ M. Cisło *Flirt z Kaliopie*, „Nowy Nurt” 1994 nr 6, s. 14.

⁸ J.Ł. „Odra” 1994 nr 6, s. 107.

Szkice

neguje, jest skupienie na języku, próba osiągnięcia jego precyzji i potoczystości⁹, przekroczenia lub zatarcia granic między poezją a prozą¹⁰ oraz dążenie do uproszczenia języka¹¹ i tropienia literackich sztancy¹². Jak można jednak bez trudu zauważyć, owe diagnozy są niezwykle ogólne i przypominają raczej etykiety, które można przypisać określonej poetyce, niż tropy interpretacyjne.

Silna potrzeba określenia źródeł poezji Sosnowskiego wynika w znacznym stopniu z przekonania, że wiersze poety domagają się odczytania za pomocą określonej ramy interpretacyjnej. To zaś oznacza, że kategoria wpływu i inspiracji jest przez krytyków traktowana w tym przypadku jako klucz, który jest konieczny dla prawidłowej – bez względu na to, co w tym przypadku określnie „prawidłowa” może oznaczać – interpretacji. Taki stan rzeczy jest wynikiem zauważalnej intertekstualności wierszy poety i wyzwalanego przez nią przekonania, że wyłącznie odtworzenie całego literackiego kontekstu utworów pozwoli na dostrzeżenie zawartych w nich znaczeń. W gruncie rzeczy większość krytyków ulega tym samym przekonaniom, że znaczenia są immanentne dla tekstu, a zadaniem krytyka jest ich odnalezienie i opracowanie, do którego kluczem jest rozpracowanie sieci nawiązań, cytatów i inspiracji.

2. Krytyk jako zakładnik

Taka strategia sprawia, że krytyk jest do pewnego stopnia biernym odbiorcą angażowanym w określoną grę. Poznanie zasad owej gry jest niezbędnym warunkiem uczestniczenia w procesie lektury, a zbyt duża aktywność może ów proces jedynie zaburzać. Pośrednim skutkiem tego stanu rzeczy jest przekierowanie uwagi krytyka z przedmiotu recenzji bądź procesu lektury na sam proces tworzenia recenzji, próbę opisanie wierszy Sosnowskiego. Oczywiście, uwagi krytyków na temat tworzenia recenzji nie są niczym niespotykanym, ale w przypadku Sosnowskiego skala tego zjawiska jest wyjątkowa. Praca krytyka, jak również niejednokrotnie jego bezradność, staje się centralnym punktem zainteresowania recenzji. Wiersze Sosnowskiego są zatem uznawane za uniemożliwiające bezpośredni kontakt¹³, utwory przesadnie intelektualne, których się „nie czuje”¹⁴ czy wreszcie teksty, o których nie sposób pisać¹⁵. Co ciekawe, te stwierdzenia nie oznaczają wcale

⁹ C. Bryk *Kapłan w otoczeniu błaznów*, „Odra” 1996 nr 12, s. 133.

¹⁰ *Nota Andrzej Sosnowski, Konwój. Opera*, „Nowe Książki” 1999 nr 9, s. 44-45.

¹¹ J. Wolski *Nie tylko rozum*, „Akcent” 1993 nr 3, s. 162.

¹² J. Kornhauser *Czyżby język zapadł w karygodną drzemkę?*, „Tygodnik Powszechny” 1999 nr 23, s. 12.

¹³ D. Walczak-Delanois *Oswajanie absurdu*, „Arkusz” 1998 nr 5, s. 6.

¹⁴ J. Gola *Szerokość poetycka zero*, „Pro Arte” 1997 nr 7, s. 13.

¹⁵ K. Maliszewski *Notatki na marginesie wierszy Andrzeja Sosnowskiego*, „Nowy Nurt” 1995 nr 21, s. 1.

negatywnego wartościowania twórczości, towarzyszą im bowiem najczęściej twierdzenia o wielogłosowości wierszy oraz ich sporym potencjale interpretacyjnym.

Poezja Sosnowskiego stosunkowo rzadko była krytykowana, a jeśli – to raczej w przypadku albo wczesnych, albo późnych tomów. W zasadzie za jedną z nielicznych negatywnych opinii dotyczących poety można uznać wypowiedź Dariusza Pawelca, który w tekście *Po trzykroć pustka* zarzuca Sosnowskiemu, Dariuszowi Foksowi oraz Tadeuszowi Piórze przegadanie, barbaryzm, pustkę intelektualną i narcyzm. Krytykę tę można jednak zdaniem Pawelca rozciągnąć na całe pokolenie¹⁶.

Większość krytyków, w tym także i tych, którzy zdają się sceptycznie nastawieni do szukania za wszelką cenę inspiracji i wpływów, nie może odmówić sobie choćby podjęcia próby wskazania źródeł cytatów pojawiających się w poezji Sosnowskiego. Także Tomasz Majeran, krytykujący traktowanie każdego debiutu jako aktu przynależności, szuka cytatów wskazujących na poetyckie inspiracje (punktując podobieństwo do stylu Ashbery'ego i cytaty np. z wierszy Zbigniewa Herberta)¹⁷. Taka praktyka rozpoczyna niekończący się cykl interpretacyjny, działający mniej więcej zgodnie z następującym mechanizmem: jeśli Majeran wskazuje, że *Esej o chmurach* zawiera cytaty z Herberta, kolejny krytyk – zresztą słusznie – zauważy, że są to raczej cytaty z Paula Celana, przekształcone i zacytowane przez Herberta. Ta droga zdaje się nie mieć końca, zwłaszcza jeśli – tak jak Majeran – uznaje się, że cytat pełni ważną rolę identyfikującą w wierszach Sosnowskiego. Przypadek Majerana jest tym ciekawszy, że badacz zdaje sobie sprawę, że w początkach lat 90. nasiliło się oczekiwanie badaczy literatury na głos, „który im będzie świetnie pasował do napisanej już przez nich partytury”¹⁸.

Pokusie określenia źródeł ulega także Marian Stala, który – w jednej z najciekawszych recenzji tomów Sosnowskiego – określa trzech pisarzy, którymi autor *Życia na Korei* się inspirował. Robi to jednak niestandardowo: Karpowicz, Bieńkowski i Leśmian¹⁹. Badacz, podobnie jak inni, podkreśla, że Sosnowski to najtrudniejszy, najbardziej ezoteryczny i enigmatyczny z polskich poetów młodego pokolenia. Niejednoznaczność jego wierszy sprawia, że dla Stali jedyny sposób ich interpretacji to uznanie, że twórczość Sosnowskiego „wskazuje punkty orientacyjne, od których można byłoby rozpocząć dzisiaj rozmowę o poecie i poezji”²⁰.

W ten sposób, jak starałam się pokazać, krytyk staje się zakładnikiem specyficznej gry. O jej regułach decyduje w głównej mierze domniemany klucz, umożliwiający analizę wierszy Sosnowskiego, ale ważnym punktem odniesienia pozostaje także działalność innych krytyków i konieczność „podołania” zadaniu „odpowiedniej” interpretacji utworów. To zaś sprawia, że naczelnym problemem kryty-

¹⁶ D. Pawelec *Po trzykroć pustka*, „Nowe Książki” 1997 nr 9, s. 51.

¹⁷ T. Majeran *Wschód nad Wisłą (Życie na Korei)*, „Czas Kultury” 1993 nr 3, s. 93.

¹⁸ Tamże, s. 92.

¹⁹ M. Stala *Oddech obłoków*, „Tygodnik Powszechny” 1997 nr 48, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 12.

Szkice

ka jest wytworzenie takiej interpretacji, która niczego nie ryzykuje, niczego nie zmienia, a przez to nie jest narażona na odrzucenie.

3. Cytat jak unik

Krytycy podejmujący wysiłek pisania o twórczości Sosnowskiego wyraźnie uchylają się od prób odpowiedzi na najbardziej podstawowe i zarazem najtrudniejsze pytanie, które stawia przed interpretatorem wiersz: „ale o czym w zasadzie jest ten tekst?”. Zamiast tego analizowane są poszczególne wątki, fragmenty, cytaty, zabiegi czy tezy. Jedyne w miarę szeroko dyskutowanym motywem wierszy Sosnowskiego jest, jak już wspominałam, igranie z zasadami składni, próba jej rozluźnienia oraz zarazem eksploracja granic poetyckiego i potocznego języka. Styl pisania o wierszach Sosnowskiego można by określić jako prezentatywny: po przedstawieniu dość ogólnej tezy autorzy recenzji odwołują się do kolejnych utworów, tak jakby miały być dowodami w sprawie, jakby samo ich zacytowanie, pokazanie jeszcze raz, tym razem w obrębie recenzji, miało przesądzać o słuszności określonej interpretacji. Zarazem owe cytowane utwory są najczęściej traktowane jako samooczywiste, w zasadzie niewymagające komentarza czy objaśnienia.

Powtarzalność owej praktyki krytycznej rodzi pytanie o jej przyczynę. Nie wiem, czy istnieje na nie dobra odpowiedź, ale moim zdaniem jest przynajmniej kilka tropów umożliwiających próbę jej sformułowania. Cytat jest moim zdaniem specyficznym rodzajem uniku, jaki podejmuje krytyk, by nie odpowiadać na owo najprostsze i zarazem najtrudniejsze pytanie interpretacyjne, czyli wzmiankowane już: „o co może chodzić w wierszu?”. Pytanie to traktuję bardzo szeroko, jako wezwanie do wskazania tropów interpretacyjnych umożliwiających wypowiedzenie się na temat określonej całości. Niechęć do udzielania na nie odpowiedzi bierze się według mnie z chęci ominięcia jeszcze jednego problemu, przed którym stawia krytyka twórczość Sosnowskiego, a mianowicie koniecznością określenia funkcji pojawiających się w tekście środków artystycznych. Sposobem uniknięcia konieczności odpowiedzi i na to bardziej fundamentalne, i na to bardziej szczegółowe pytanie jest właśnie cytat – występujący w dwóch różnych funkcjach. W pierwszej z nich zastępuje próbę interpretacji przez zacytowanie przez krytyka utworu Sosnowskiego, w drugiej zaś wskazanie cytatów w wierszach poety jest sposobem uniknięcia konieczności określenia funkcji, jakie mogą one pełnić.

4. Gra w „znajdź odniesienie”

Dobrym punktem wyjścia do scharakteryzowania tego specyficznego działania wierszy Sosnowskiego jest moim zdaniem dostrzeżenie faktu, że prowokują one czytelnika – a zwłaszcza krytyka jako czytelnika profesjonalnego – do podjęcia pewnej gry. Można ją określić jako grę w „znajdź odniesienie”, dla której najistotniejsze pozostaje kształtowanie wrażenia, że zlokalizowanie wszystkich cytatów i odniesień pojawiających się w utworach autora *Sezonu na Helu* jest niezbędnym

ne w procesie lektury i ich znajomość umożliwia interpretację wierszy. Nieznajomość źródeł cytatów uniemożliwia tym samym zrozumienie poszczególnych utworów i czyni lekturę jeśli nie bezwartościową, to na pewno niepełnowartościową.

Nie zamierzam twierdzić, że zauważalne w twórczości Sosnowskiego cytaty i intertekstualne nawiązania nie mają żadnej wartości ani że nie stanowią ważnego elementu wierszy poety. Chciałabym jednak pokazać, w jaki sposób przeświadczenie, że cytat musi znaczyć więcej, przez to, że jest cytatem, jest indukowanym przez podmiot czynności twórczych przekonaniem, które staje się równie istotnym elementem utworu oraz procesu jego interpretacji, co sam cytat. Tym samym wydaje mi się, że kluczowym dla prób odczytania twórczości Sosnowskiego zagadnieniem pozostaje nie to, kogo poeta cytuje i w jaki sposób nawiązuje do innych tekstów, ale to, dlaczego odkrycie źródła cytatu ma stanowić jakąkolwiek wartość poznawczą, która wpływa na interpretację wiersza.

Stawiając ten problem nieco inaczej, można zadać takie oto pytanie: dlaczego funkcje cytatu są wysuwane na pierwszy plan w większości recenzji krytycznych tomów Sosnowskiego? Czy rzeczywiście dlatego, że ich odczytanie jest niezbędne do interpretacji wierszy, czy też dlatego, że czytelnik jest wciągnięty w grę w odczytanie cytatu, a dla interpretacji podejmowanych przez podmiot czynności twórczych znaczenie ma nie tyle pochodzenie cytatu, ile rzucane przezeń wyzwanie? W tym drugim przypadku cytat można rozumieć jako prowokację, która nie tyle wspiera ideę intertekstualności, ile ją podważa i przekształca. Dzieje się tak, gdyż rozsnuwana przez wiersze Sosnowskiego siatka intertekstualnych nawiązań jest w gruncie rzeczy siecią, w którą łapie się czytelnika, zmuszając go do poszukiwania źródeł cytatów i ich sensu, mimo że wcale niekoniecznie są one istotne dla odczytania utworu. Złapany w taką sieć czytelnik zmierza drogą wyznaczoną i, co ważne – ograniczoną – przez twórcę, wciągając się w interpretację przypominającą pajęczą sieć, która nie jest zagadką do rozwiązania, lecz pułapką blokującą swobodne poruszanie się po materii tekstu.

Dla tego sposobu interpretacji twórczości Sosnowskiego spore znaczenie ma prezentowany na różne wewnętrztekstowe sposoby stosunek podmiotu do tradycji literackiej, a także wypowiedzi samego autora na temat źródeł inspiracji. Wypowiedzi Sosnowskiego nie chcę w tym przypadku traktować jako wskazówek interpretacyjnych, lecz raczej jako element gry z czytelnikiem i krytykiem, w której autor wielokrotnie podkreśla „przezroczystość” swoich intencji i równocześnie radykalnie uchyla się od prób jakichkolwiek samookreśleń²¹.

Dobrym tropem interpretacyjnym, ułatwiającym określenie statusu cytatu w twórczości Sosnowskiego jest sugerowana podczas przeprowadzanego przez Tomasza Majerana wywiadu fascynacja tymi formami, dla których powtórzenie jest chwytem strukturyzującym, jak na przykład w *The sinking of Titanic* Gavina Bryarsa, które poeta opisuje w następujący sposób:

²¹ M. Maciejewski, T. Majeran *50 lat po Oświęcimiu...*, s. 10.

Szkice

Godzina wielokrotnych powrotów tego samego motywu, z szumem i takim przedziwnym, wodnym wytłumiającym tłem²²

W tak rozumianej praktyce cytowania jest podważana relacja oryginał – kopia, nie dlatego jednak, że są zrównywane w prawach i przytoczony fragment staje się immanentną częścią nowego utworu, z „mowy cudzej” staje się „mową własną”, ale dlatego, że przenicowaniu ulega różnica między tym, co swoje i cudze. To zaś wiąże się z przekonaniem, że to nie poeta włada językiem, ale język włada tekstem, rozbijając jego granice, będąc niemożliwym do opanowania żywiołem.

Tym samym podważa się tu samą kategorię oryginalności, szczerości, autentyczności i wreszcie – autorstwa. Pytanie „kto mówi” wraca w wierszach Sosnowskiego wiele razy nie dlatego, że istotne jest ustalenie granicy między tym, co własne i cudze, ale dlatego, że owa granica, stanowiąca jeden z najważniejszych aspektów poezji, przestaje istnieć. Poeta w niektórych rozmowach z krytykami sygnalizował taką możliwość odczytywania swojej twórczości, jednak owe sygnały były wyrażane zazwyczaj w krótkiej, niemalże aforystycznej formie, pozwalającej na wieloraką interpretację. Przykładem takiego wywiadu może być przeprowadzona przez Jacka Gutorowa rozmowa, w której Sosnowski stwierdzał, że każdy autentyzm może być traktowany jako mistyfikacja²³, wszystko jest cytatem²⁴ czy wreszcie, że każdy jego wiersz można traktować jako esej oraz sposób na ślizganie się po powierzchni pewnej biografii²⁵.

Ze wszystkich wypowiedzi Sosnowskiego zarówno na temat własnej poezji, jak i na temat funkcji poezji w ogóle, można wysnuć przypuszczenie, że naczelnym celem tworzenia jest podważanie. Utrata stabilności, wytrącenie czegoś z zastanych torów jest zasadą tworzenia, dodawania czegoś nowego, jak i kontynuowania tradycji. Podważanie wymaga odwołania się do starego porządku, do kanonu i literackiej tradycji, nie jest jej przekreśleniem, ale wprawieniem w pewnego rodzaju ruch, który wynika z utraty stabilności. Jak stwierdza Sosnowski: „Utrata gruntu pod nogami może być czymś interesującym i działać na rzecz poezji²⁶”.

5. Cytat jako wyzwanie i prowokacja

Dążenie do zlokalizowania cytatów pojawiających się w wierszach Sosnowskiego bywa niebezpieczne dlatego, że wprowadza przekonanie, iż interpretacja utworu jest w gruncie rzeczy tożsama ze wskazaniem jego źródeł i kształtowanej przezeń

²² *W stronę snu, w stronę śmierci (Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Tomasz Majeran)*, „Odra” 1996 nr 2, s. 48.

²³ *Trop w trop (Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Jacek Gutorow)*, „Strony” 1997 nr 5/6, s. 41.

²⁴ Tamże, s. 42.

²⁵ Tamże, s. 45.

²⁶ Tamże, s. 42.

Tabaszewska Gubienie śladów i tropienie przesunięć...

sieci nawiązań. Tymczasem, jak postaram się pokazać, cytat i ta jego funkcja, którą jest wskazywanie na określony kontekst, nie jest jedynym ani nawet nadrzędnym chwytem organizującym przestrzeń wiersza. Z tego też powodu szczególnie niepokojąca wydaje się tendencja krytyków, by uznawać, że każde nawiązanie i każdy cytat jest afirmacją, powtórzeniem w prosty sposób kształtującym znaczeniową warstwę utworu.

By pokazać, dlaczego takie podejście do wierszy Sosnowskiego jest nieefektywne, chciałabym dokonać próbnej, niejako warunkowej interpretacji wiersza, zgodnie z założeniem o uprzywilejowaniu funkcji cytatu. Nie oznacza to, że uznaję owo założenie za słuszne (ani za z góry niesłuszne), a jedynie, że postaram się sprawdzić, jakie mogą być jego konsekwencje oraz czy moje wcześniejsze twierdzenia o innych niż referencyjne funkcjach intertekstualnych odniesień wierszy Sosnowskiego jest możliwe do utrzymania.

Jednym z najbardziej interesujących z tej perspektywy wierszy Sosnowskiego jest *Wiersz (Trackless)* z tomu *Taxi*. Jego pierwszy wers jest jedną z – jak proponowałam – wcale nierzadko pojawiających się sugestii innego nieco niż proponowane przez krytyków odczytania funkcji cytatu. Warto poświęcić mu nieco uwagi, dlatego przytoczę jego obszerny fragment:

Wiersz traci pamięć za rogiem ulicy
W czarnym powietrzu brzmią wołania straży
Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać
[...]

Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma
Idzie bez pamięci i znika bez śladu
Nie ma wiersza pamięci siostry ani domu²⁷

Utwór ten stawia przed nami wyzwanie wybrania określonej ścieżki interpretacyjnej. Za pierwszą można uznać próbę wyjaśnienia tego, czym może być utrata pamięci wiersza i na czym polega jego niewytrąpalność. Druga eksplorowałaby raczej znaczenia, jakie kształtowane są przez ciąg odniesień intertekstualnych, a więc zbliżałaby się do tej perspektywy badawczej, którą chciałabym przetestować. Ważnym elementem każdej ze ścieżek interpretacyjnych jest także wyjątkowo znaczący tytuł. Choć wzmiankowane drogi analizy nie muszą być wcale sprzeczne, zgodnie z sygnalizowanym zamiarem chciałabym sprawdzić, jak funkcjonują poszczególne modele interpretacji, później zaś spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy i na ile są one możliwe do uzgodnienia.

Zgodnie z intertekstualnym modelem, pytaniem kształtującym interpretację jest zagadnienie: czy w tym akurat wierszu możliwe do wytropienia są tekstowe odniesienia, cytaty bądź kryptocytaty? Oczywiście, odpowiedź na to pytanie jest

²⁷ A. Sosnowski *Taxi*, Biuro Literackie, Wrocław 2003, s. 19.

Szkice

pozytywna. Już drugi wers kieruje nas ku bardzo dobrze znanemu, ale dość niespodziewanemu w tym kontekście utworowi, a mianowicie *Pieśni nad Pieśniami*. Poszukiwanie siostry, wołania straży w nocy przypominają odwróconą sytuację z *Pieśni nad Pieśniami*. W znanym fragmencie biblijnym Oblubienica szuka Oblubieńca, zwracając się do siostr Jeruzolimy o pomoc. Poszukiwania Oblubieńca są przerwane w momencie zatrzymania Oblubienicy przez straże miasta. Pieśń nie precyzuje, co w tym czasie dzieje się z Oblubieńcem. Tekst Sosnowskiego zdaje się opisywać sytuację nocnych poszukiwań z perspektywy Oblubieńca, zwracającego się do Oblubienicy niejednokrotnie „sostro”, słyszącego wołania straży, która szuka i próbuje zatrzymać samotną kobietę poruszającą się po mieście.

Możliwość takiego odniesienia podkreśla wers z frazą „dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku”. On także jest uwikłany w intertekstualną grę, tym razem jednak jeszcze bardziej skomplikowaną. Fraza ta stała się bowiem tytułem późniejszego o kilka lat temu Sosnowskiego, skupiającego głównie różnego rodzaju wiersze miłosne. Interpretacja *Wiersza* jako utworu miłosnego, który aktywuje ogromną, rozbudowaną tradycję liryki miłosnej, z *Pieśnią nad Pieśniami* jako utworem formacyjnym dla pewnego typu opisu uczuć, wydaje się uzasadnione. Jednakże, jak zaraz postaram się pokazać, owo uzasadnienie jest szczególnego rodzaju. Potwierdza ono bowiem funkcjonalność intertekstualnej interpretacji, zarazem pokazując, że jest ona tylko jedną z faz interpretacyjnych, a nie skończoną analizą utworu.

Pieśń nad Pieśniami należy, zarówno w tradycji judaistycznej, jak i chrześcijańskiej, do tekstów biblijnych wyjątkowo chętnie interpretowanych. Specyfika jego funkcjonowania polega na tym, że w obu przypadkach jest traktowany jako tekst alegoryczny, prezentujący relację między albo Bogiem Jahwe i narodem wybranym albo Jezusem Chrystusem i kościołem chrześcijańskim. O ile jednak w tradycji chrześcijańskiej przyjęta definicja alegorii nie unieważnia sensu dosłownego, o tyle w tradycji judaistycznej jest on całkowicie podporządkowany sensowi przenośnemu. To zaś oznacza, że sensualność opisów relacji między Oblubienicą i Oblubieńcem jest likwidowana, stając się jedynie opisem mistycznej relacji, dla wyrażenia której nie znano ówczesnie innego języka.

Pieśń nad Pieśniami ma być zatem utworem miłosnym, ale nie traktującym o miłości ludzkiej. Oczywiście, jak pokazuje chociażby interpretacja Paula Ricœura²⁸, wielokrotnie podważano takie traktowanie tego fragmentu, wskazując na wartość dosłownego odczytania. Bez względu jednak na to, czy próbujemy odczytywać *Pieśń nad Pieśniami* zgodnie z jedną z wielkich tradycji religijnych, czy, jak Ricœur, skupimy się na jej przełomowości w opisie realnych relacji międzyludzkich, wieloznaczność utworu pozostaje faktem nieredukowalnym.

Jeśli przyjmiemy odmienną perspektywę i zapomnimy na moment o nawiązaniu do *Pieśni nad Pieśniami* – a tym samym odrzucimy intertekstualny model od-

²⁸ A. LaCocœue, P. Ricœur *Mysleć biblijnie*, przeł. E. Mukoid, M Tarnowska, Znak, Kraków 2003.

Tabaszewska Gubienie śladów i tropienie przesunięć...

czytania wiersza – przyjdzie nam zmierzyć się z problemem utraty pamięci. Pierwszy wers kieruje naszą uwagę nie tyle na problematykę miłosną, co raczej autotematyczną, czyniąc *Wiersz* utworem o pisaniu wierszy – i o ich interpretacji. Twierdzenie o utracie pamięci wiersza, pojawiające się na moment przed dość wyraźnym nawiązaniem do innego tekstu, stawia przed nami pytanie, czy rzeczywiście należy kolejny fragment traktować jako przywołanie lub nawiązanie. Być może scena przypominająca tę z biblijnego fragmentu ma tu funkcjonować nie jako „słowo cudze”, lecz jako zapożyczenie, o którym już wszyscy zapomnieli, że jest zapożyczeniem. Jako takie jest „własnym słowem” albo raczej słowem, które już nie pamięta, skąd pochodzi.

Bezowocne poszukiwania siostry nie muszą być zatem poszukiwaniem Oblubienicy czy współczesnej ukochanej, a szukaniem sensu, szukaniem odniesień. Owe poszukiwania nie mogą się zakończyć sukcesem, gdyż tropienie odniesień ma sens tylko wtedy, kiedy są one śladami tekstowymi mającymi, choćby potencjalnie i nieświadomie, do czegoś odsyłać. W przypadku jednak, gdy wiersz utracił pamięć, gdy jest pozbawiony zarówno historii, przeszłości, jak i przyszłości, gdyż znika bez śladu, bez tropu, możliwe jest jedynie odniesienie do tego, co tu i teraz, a więc do znaczeń, które kształtują się w konkretnym odczytaniu i które nie są możliwe do zaprojektowania w żaden sposób, także – przez grę cytatem. Zgodnie z tym rozumieniem, wiersz i jego znaczenia stają się, są skrajnie płynne i nietrwałe, niemożliwe ani do wytropienia, ani do zaprojektowania.

W ramach małego eksperymentu myślowego otrzymujemy zatem dwie różne interpretacje. Jedna z nich mocniej nastawiona jest na intertekstualność i wartość cytowań, druga skupia się na wewnętrznych znaczeniach tekstu. Oczywiście, jak każda interpretacja, także ta jest w sporym stopniu zależna od interpretującego, dlatego też pozostaje subiektywna i uwarunkowana. Mimo to wydaje się, że z tego eksperymentu można wyciągnąć pewne wnioski. Jeśliby cytowanie miało być afirmacją, to tylko intertekstualny model odczytania może mieć sens. Jest on jednak wbrew pozorom – nie tylko w tym przypadku – ograniczający, gdyż wyłącza poza zakres interpretacji spory zakres potencjalnych znaczeń. To raczej drugi model interpretacji pozwala na większą wolność czytelnika, a pozwala na nią dlatego, że nie wyklucza innych ścieżek interpretacyjnych.

Dzieje się tak dlatego, że nie jest on sprzeczny z tym modelem interpretacji, który eksploruje możliwe intertekstualne nawiązania. Podsumowując obie próbne interpretacje, można zaryzykować twierdzenie, że raczej nakładają się one na siebie, niż się unieważniają. Nietrwałość wiersza i sposób jego funkcjonowania, zwłaszcza pozostawanie niemożliwym do wytropienia, opierającym się analizie, może być traktowany jako metafora miłości. Co ciekawe, owa metafora podlega odwróceniu – to miłość może być metaforą wiersza. W obu przypadkach znaczenia nakładają się na siebie, uzależniają od – do pewnego stopnia – opozycyjnej interpretacji. Redukowanie znaczeń wyłącznie do tych, które są wyznaczone przez – często powierzchownie traktowane – nawiązania i cytaty, odbiera utworom Sosnowskiego potencjał wynikający z ambiwalencji tkwiącej u podstaw każdego na-

Szkice

wiązania, a więc napięcia między własnym słowem i cudzym słowem. Wcielenie „cudzego słowa” w tekst nie oznacza koniecznie afirmacji, a traktowanie go jako wciąż należącego semantycznie do wcześniejszego utworu sprawia, że przeocza się znaczenia kształtowane przez wiersz, którego tkankę cytat tworzy.

Spór o interpretację wierszy Sosnowskiego jest więc sporem o funkcje cytatu, zwłaszcza zaś o to, który tekst kształtuje jego znaczenia – wcześniejszy czy późniejszy. Istotnym elementem owego sporu jest także, moim zdaniem, konieczność zauważenia, że tropienie źródeł cytatów, próby ich poszukiwania, są elementem znaczącym, czynnością projektowaną przez tekst. Można zatem uznać, że w wierszach Sosnowskiego dokonuje się specyficzne przesunięcie – z efektu na proces, ze znajdowania cytatów na szukanie. Pokusa poszukiwania, tropienia, wyjaśniania, a zarazem bycie uwikłanym w lekturę i zwodzonym, to kategorie, które dobrze opisują sposób funkcjonowania wierszy autora *Sezonu na Helu*. Eksperymentalna, modelowa interpretacja miała pokazać, w jaki sposób owe mechanizmy funkcjonują, a także wskazać na możliwość takiego odczytania wierszy Sosnowskiego, które uwzględni jako element znaczący projektowaną przezeń grę, której ważną częścią jest ewokowanie, antagonizowanie i ostatecznie ścieranie oraz nakładanie na siebie odmiennych modeli lektury. Przyjęcie tylko jednego z nich – choć kuszące i potencjalnie prowadzące do interesujących poznawczo wniosków – jest ograniczające. Wydaje się zatem, że wiersze Sosnowskiego prowokują do podjęcia właśnie takiej, eksperymentalnej lektury, która nie tyle odkrywa i tropi intertekstualne ślady, co nie daje się im zwieść.

6. Gubienie śladów

W późniejszych tomach Sosnowskiego zmienia się charakter gry z cytatem. Coraz częściej przypomina on wyrwany z kontekstu fragment rozmowy, a nie erudycyjne nawiązanie do innego tekstu kultury. Dość klasycznym jak na twórczość Sosnowskiego przykładem takiej praktyki jest utwór zaczynający się od słów „Miłość jak malinowy chruśniak z wódką na dużym lodzie”. Trudno stwierdzić, czy pierwszy wers jest jakąkolwiek grą lub nawiązaniem do jednego z najlepiej znanych wierszy miłosnych Bolesława Leśmiana, czy też bardziej czytelne i uprawnione jest już odniesienie do nazwy wyjątkowo popularnego drinka. Kolejne fragmenty wiersza pokazują, że granica między cytatem, a przytoczeniem tego, co już funkcjonuje w oderwaniu od swego pierwowzoru, jeśli taki jeszcze w ogóle istnieje, jest bardzo trudno uchwytna:

shirt of flame wściekły pies monastryka. Mówi się
mleko i miód na twoim podbródku, Joanno. Mówi się

dreszcz instalacji w dalekim systemie,
lallen i lallen; „gorzkostodka”; zuzu.

Mówi się też boski koks, neantyzyna.
Mówi się alfa o mega lub oda do zet:

Tabaszewska Gubienie śladów i tropienie przesunięć...

Apollo gądl na lutni, Ziggy played guitar
(stronami popiół, a stronami funky)...²⁹

Skrajnie poszatkowany tok wiersza, składający się w zasadzie z poszczególnych fraz zestawianych ze sobą, wraz z refrenicznie powtarzającym się „mówi się”, zwraca uwagę z jednej strony na konwencjonalność mowy i pewnych rozwiązań formalnych, z drugiej – na powszednienie nazw i słów. Język sam siebie spłaszcza, sam – przez swoją umiejętność zagarnięcia, zmienienia i rozpowszechnienia każdej, początkowo oryginalnej frazy – podważa swoją funkcjonalność. Równocześnie zdaje się władać mówiącym, zmuszać go do mówienia w określony sposób, mówić nim, odbierać mu podmiotowość.

Powtarzające się wyrazy, odmieniane i umieszczane w odmiennych kontekstach, sprawiają wrażenie natrętnych powtórzeń. W późniejszych tomach Sosnowskiego chwyt ten zyskuje na znaczeniu, przybierając postać kompulsywnego powtarzania albo też nagłego pojawiania się wtrąceń, nad którymi podmiot zdaje się nie panować, oraz przerywania, fragmentacji toku wypowiedzi przez elementy, które moglibyśmy określić jako „obce”. Ich obcość nie ma tu jednak nic wspólnego z funkcją cytatu jako „cudzej mowy”. Sprawiają raczej wrażenie psucia, rozpadu, i to zarówno materii literackiego tekstu, jak i języka oraz podmiotu, który ostatecznie traci kontrolę nad mową. Spójrzmy na moment na utwór *Tempo życia*:

Co? Nic. Patrę. Zasypiam.
Okno, łóżko i mrok. Chłodny
dreszcz to minimum sensacji
pod kocem, z głową schowaną
w sny. Sny mają być jak piasek
i są. W ustach. Na ustach piach,
klej, pajęczyna i śmiech,
klej, pajęczyna i piach. K, p, p,
pppppppppppppppppppppppppppppp!
*A fatal error has occured. Pisz
po polsku. Nic. Straszliwy błąd
miał tu miejsce. Zdarzył się i
wystąpił. Z brzegów? Z pro-
pozycją. Z bezbrzeżną post-
pozycją.*³⁰

Powracający błąd, przerywający tok rozmowy, nagłe pojawienie się komunikatu obcego dla toku wywodu, zwłaszcza takiego, który przypomina polecenie wyskakujące na ekranie komputera, telefonu komórkowego czy bankomatu, to motyw wyjątkowo często występujący w późniejszych tomach Sosnowskiego. Pojawia

²⁹ A. Sosnowski *Dla tej ciemnej miłości dzikiego gatunku*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Kultury w Poznaniu, Poznań 2008, s. 5.

³⁰ A. Sosnowski *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, Biuro Literackie, Wrocław 2005, s. 5.

Szkice

się on także w utworze *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, gdzie wygląda na zabieg strukturalny, choć – co w tym kontekście dość istotne – Sosnowski konsekwentnie unikał wcześniej takich rozwiązań, które porządkują utwór. Tutaj jednak sprawa on wrażenie chwytu, który godząc w strukturę wiersza, wyznacza oś jego interpretacji.

O krok dalej poeta idzie w tomie *Po tęczy*. W dalszym ciągu rozbija strukturę wiersza przez różnego rodzaju wtręty, teraz jednak dodatkowo opatruje je specyficznym komentarzem o niejasnym statusie. Spójrzmy na poniższy fragment:

Pijemy brandy czasu. Póki
wir, pijemy. Wir trinken und trinken...³¹

Nawiązanie do *Fugi śmierci* Paula Celana jest tu łatwo zauważalne i sygnalizowane na co najmniej dwa sposoby. Po pierwsze przez podobieństwo pierwszego wersu do frazy „pijemy czarne mleko świtania”, po drugie zaś przez dosłowny cytat z niemieckojęzycznego oryginału „wir trinken und trinken”. Zdanie to jest zresztą wyraźną wskazówką dla czytelnika, wprowadzającą język niemiecki bądź też niemieckojęzyczną twórczość jako punkt odniesienia dla utworu, co sprawia, że – jako kryptocytat – jest dość łatwy do zlokalizowania. Co jednak szczególnie interesujące, w umieszczonej na końcu tomu nocie, Sosnowski informuje czytelnika, że w tomie *Po tęczy* można znaleźć cytaty z tekstów Flauberta, Buchnera, Celana, a także Henry’ego Dargera, Adorna i Chlebnikowa³². Odnotowanie poszczególnych punktów odniesienia (acz bez podania tytułów utworów) stanowi kolejny rodzaj gry z czytelnikiem, zapoczątkowanej w tomie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* i kontynuowanej w późniejszych zbiorach. W przypadku pierwszego możemy dowiedzieć się, że fragment partytury zakopiańskiej Witolda Szalona wchodzi w skład tekstu, zaś na zakończenie *Sylwetek i Cieni* jesteśmy informowani (ponownie w *Nocie*, umieszczonej przed spisem treści), że:

Fragmenty tak zwanego Kodeksu drezdeńskiego, towarzyszące dłuższemu utworowi pt. „Seans po historiach”, wybierałem, wycinałem i rozmieszczałem na specjalnych kartach razem z Elżbietą Siwecką – rezultatem tych prac jest wielobarwna, ładna makieta, którą przy okazji chętnie wszystkim pokażę.³³

Status takich informacji, zwłaszcza w przypadku *Po tęczy*, jest bardzo trudny do zinterpretowania, zwłaszcza w kontekście uporczywego powracania określonych fragmentów, takich jak: „Kamieniołomy stawały się coraz liczniejsze, aż wreszcie wypełniły cały krajobraz”.

Ta akurat fraza rozpoczyna *Po tęczy* i jej źródło jest odnotowane jako: „Flaubert, *Szkoła uczuć*”. Otwarte pozostaje jednak pytanie, jak należy ją traktować, gdy pojawia się w tekście – czy należy znaleźć odpowiedni ustęp *Szkoły uczuć*, by wie-

³¹ A. Sosnowski *Po tęczy*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 8.

³² A. Sosnowski *Po tęczy*, s. 45.

³³ A. Sosnowski *Sylwetki i Cienie*, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 51.

dzieć, jaką funkcję pełni w dziele Flauberta, czy też lepiej jest porównywać, w których momentach wraca w samym *Po tęczy*, czy też należy ją interpretować jako wskazanie na poetykę Flauberta? Równie trudny do rozwiązania jest problem, co zmienia odnotowanie źródeł cytatów, czy są one podpowiedzią wskazującą na ich strukturalne znaczenie, czy też sugestią umożliwiającą identyfikację i zarazem wywikłanie się z zasad gry, którą wcześniej określiłam jako grę w „znajdź odniesienie”.

7. Podsumowanie

Na zakończenie tego artykułu warto zastanowić się, co zmienia w interpretacjach wierszy Sosnowskiego uznanie, że prowadzą one z czytelnikiem grę, którą starałam się opisać. Wydaje się bowiem, że reguły owej gry zasadniczo zmieniają wartość odniesień do literackiej przeszłości, tradycji oraz pamięci kulturowej.

Jednym z jej najważniejszych aspektów jest kategoria powrotu i powtórzenia. Z twórczości Sosnowskiego wyłania się dość skomplikowana wizja wartości oraz funkcji literackich powtórzeń i cytatów. Z jednej strony utrwalają one przeszłość, sytuując ją w teraźniejszości, z drugiej – nie są wcale równoznaczne ze stagnacją. Każde kolejne powtórzenie wiąże się bowiem z lekkim odchyleniem, zmianą. Powtarzanie jest w gruncie rzeczy tym, co ściśle przynależy do materii poetyckiego języka. Z drugiej jednak strony, to, co powtarzane, jest nie przeszłością, lecz jej symulacją, podobnie jak konstruowane przez tekst nawiązania intertekstualne. Symulują one określoną tradycję literacką, zmuszając podmiot do określenia się wobec niej, przez co stanowią równocześnie źródło uprawomocnienia, jak i oporu wobec przymusu powtarzania. Ów opór wynika z nieuchronności zmiany, która podważając stabilność niesionych przez powtórzenia i cytaty znaczeń, czyni interpretację podwójnie trudną.

Problem ten wiąże się z sugerowanym już rozpadem kategorii autora oraz – szerszej – instancji nadawczej oraz podmiotu. Mocne gesty, wskazujące na jego istnienie, takie jak tworzenie not, w których podawane są konkretne podpowiedzi interpretacyjne oraz toczy się nieustannie gra z czytelnikiem, w której tropy wyznaczane przez wewnątrztekstowe cytaty służą sugerowaniu i równoczesnemu gubieniu sensu, zasadniczo łamią pewną konwencję czytania wierszy. Można je traktować albo jako kolejną warstwę rzucanego przez Sosnowskiego wyzwania, albo jako prowokację do zerwania z określonym sposobem czytania, zerwania, które prowadzi do przekroczenia zasad „gry w odniesienie”. W obu przypadkach jest to zabieg obliczony na wywołanie jakiejś reakcji. To, jakiej, powinniśmy moim zdaniem nie tyle się domyślać, co wybrać. Ów wybór jest zarazem wyborem interpretacyjnym i podjęciem ryzyka wyjścia poza bezpieczne ramy kształtowane przez autora i jego intencje, a także wygodną sieć intertekstualnych odniesień, na rzecz zwrócenia się ku płynności i niestabilności języka, powtarzającego i trawiącego każdy rodzaj literackiej oraz językowej ekspresji.

Zgodnie z tym trybem rozumienia poezji Sosnowskiego, realizuje ona specyficzną strategię poetyki pamięci, w ramach której przeszłość, a także literacka tra-

Szkice

dycja, jest wyzwaniem stawianym czytelnikowi. Jest czymś, z czym – za pomocą często zmieniających się klisz tekstowych, cytatów, intertekstualnych nawiązań czy manipulacji określonymi modelami poetyckości – czytelnik jest konfrontowany. Teksty Sosnowskiego zapewniają kontakt z tak rozumianą przeszłością, stawiając przed czytelnikiem wyzwanie nie tylko interpretowania, ale i powolnego zdejmowania kolejnych warstw wierszy oraz stojących za nimi tradycji. Co jednak odróżnia tę praktykę od poprzednich, tym, co ma do zaoferowania tekst, jest sama tworzona przezeń gra i zarazem przestrzeń kontaktu, nie zaś możliwy do odtworzenia, stojący za nią i ją kształtujący sens.

Abstract

Justyna TABASZEWSKA
Jagiellonian University (Kraków)

Losing traces and tracing shifts, or the reader in Andrzej Sosnowski's game

The aim of the article is to describe the way Andrzej Sosnowski involves his reader into a game initiated by his text, game which forces one to trace intertextual allusions and to make them the basis for interpretation. Looking at particular interpretative models of Sosnowski's poetry and an attempt at an experimental analysis is supposed to point to its functions, limitations and consequences for the relationship between the present and the literary past, tradition and cultural memory. The article also goes beyond the reading reduced by mere listing of the intertextual allusions.