

Propozycje i uporządkowania

Katarzyna Szalewska
Uniwersytet Gdański
e-mail: k.szalewska@ug.edu.pl

Poetyka zaniku. Projekt lektury¹

Janusz Sławiński w klasycznym już dziś tekście *O opisie* za podstawową zasadę powstawania i organizacji fragmentów deskryptywnych uznaje enumerację. Jak stwierdza:

Wyliczenie jest zapewne najbardziej naturalną (i neutralną) postacią opisu, taką, w której jego swoiste zobowiązania – więc charakterystyka czegoś jako zbioru cech – podlegają restrykcjom składniowym najmniejszym z możliwych. W formie elementarnej (tzn. logicznie poprzedzającej wszelkie inne) ma ono charakter szeregu potrójnie „otwartego”, w którym: 1) nie istnieje, przynajmniej teoretycznie, żadna granica rozpiętości, uniemożliwiająca doczepiania do łańcucha wyliczeniowego wciąż nowych ogniw; 2) pomiędzy dowolne dwa elementy sąsiadujące może być wciśnięty trzeci, nie uszkadzając uprzedniego znaczenia tamtych; 3) następstwo elementów nie jest na tyle obciążone semantycznie, aby było nienaruszalne [...]².

Nie tylko więc enumeracja, jako figura stylistyczna, stanowiłaby podstawową zasadę konstrukcyjną opisowych partii prozy, ale też prowadzi to do dalszych konsekwencji strukturalnych, takich jak podatność deskrypcji na amplifikację, intruzję i inwersję. Oznacza to, że każdy z wymienionych w wyliczeniowym passusie elementów może być wzbogacony o kolejny lub zmienić składniowe

¹ Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

² J. Sławiński, *O opisie*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackiej*, Kraków 2000, s. 224.

ulokowanie bez uszczerbku dla komunikatywności literackiej wypowiedzi. Innymi słowy, zasadniczą cechą tekstowego opisu byłaby amplifikacja, czyli ruch dodawania, w przypadku percepcji przestrzeni – kumulowania kolejnych wrażeń zmysłowych.

Przywołanie w tym miejscu rudymenarnych dzisiaj ustaleń dotyczących technik deskryptywnych w utworze literackim może rzucić nowe światło na lekturę twórczości Andrzeja Kuśniewicza, prozy – jak wiadomo – wyjątkowo gęsto nasyconej opisem doświadczeń zmysłowych. Czytamy w *Lekcji martwego języka*:

Porucznik Kiekeritz pamięta doskonale [...] każde nachylenie nad resztkami rozsypanych skorup, gdy tak ostrożnie, żeby się nie poparzyć, bo jeszcze dokoła dymiło, dopalało się, tliło [...], szukał łudząc się, iż może odnajdzie bodaj jeden ocalały fragment [...]³.

Upraszczać fabułę, można powiedzieć, że celem bohatera powieści jest ocalenie resztek dzieł sztuki znalezionych w ukraińskich dworach, „[r]atunek przed pogruchoaniem przez tłuszczę, spalaniem, roztrzaskaniem jakimś drągiem czy deską wyrwaną z parkanu”⁴. Zacytowane fragmenty zachowują charakterystyczną dla zdań opisowych zasadę kompozycyjną. Oddzielone przecinkami, następujące po sobie określenia (dymiło, dopalało, tliło; pogruchoanie, spalanie, roztrzaskanie) przywołują na myśl znamienne dla retorycznych struktur ułożenie trójkowe, przy czym nie zamykają możliwości amplifikacji jako uzupełnienia o kolejne synonimy zagłady. Enumeracja ta wyklucza jednak intruzję czy inwersję słów, jako że poddana zostaje nadrzędnej strukturze organizującej wyliczenie, jaką w tym wypadku jest odwrócona gradacja. Jeśli bowiem uznać, że tekstowy ruch sumujący poszczególne wrażenia spacialne opiera się na stopniowaniu, które buduje zwarty opis przestrzeni będącej przedmiotem percepcji, to w interesującym mnie typie utworów trafniej jest mówić o retorycznej figurze antyklmaksu, jaką cechuje ruch odejmowania, czyli zanikania doznań zmysłowych i percypowanych przedmiotów.

Bliski poprzedniemu fragment powieści Kuśniewicza przynosi egzemplifikację tego zjawiska:

Lecz w tej chwili jest tak ciemno, coraz ciemniej (jeżeli możliwe jest takie wzmacnianie czy mnożenie, nasycanie ciemnością), wyczuć można tylko ich żywą (i Marii Magdaleny, i Salome), niemal dyszącą obecność tuż obok,

³ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, Łódź 1994, s. 39 [podkr. – K.S.].

⁴ Tamże, s. 41 [podkr. – K.S.].

ich upalny oddech. Nikogo nie ma dokoła na przestrzeni kilkuset co najmniej kroków. Palą się słabo karbidowe latarnie na peronie stacji, a przed hotelem Wasserzuga jedna, za to elektryczna. Chwilami słychać stłumione dźwięki gramofonu: to przegrywa sobie ostatnie wiedeńskie szlagiery (sprzed paru lat!), w izdebce przeznaczony na punkt sanitarny, Irina Parafińczuk, siostra Czerwonego Krzyża⁵.

Powyższy fragment zwraca uwagę już samym doбором deskryptywnych określeń. Użyta gradacja – „jest tak ciemno, coraz ciemniej” – zostaje już w następującym po niej wtrąceniu nawiasowym podana w wątpliwość (zdanie warunkowe „jeżeli możliwe jest”) i jednocześnie ulega dalszemu stopniowaniu (seria odczasownikowych rzeczowników: wzmacnianie, mnożenie, nasycanie). Hiperbolizowaną ciemność, czyli *de facto* synonim niemożności percepcji przestrzeni, rozpraszają jedynie latarnie – te liczne palą się jednak „słabo”, a ta elektryczna jest zaledwie „jedna”. Krajobraz pozbawiony jest, poza wyróżnionymi postaciami, obecności ludzkiej. Zastępują ją na zasadzie metonimii wytwory wyobraźni Felicjana Ropsa i Gustawa Moreau. Podobnemu procesowi zaniku poddany zostaje dźwięk – gramofon słychać tylko chwilami, a stłumione brzmienie to nieaktualne już przeboje, jakby docierające z Wiednia na prowincję niczym echo, z kilkuletnim opóźnieniem potrzebnym na przebycie drogi ze stolicy.

Stopniowanie przysłówka „ciemno” – choć na płaszczyźnie składniowej pozostaje w zgodzie z zasadami deskrypcji opartej na wyliczeniu i wpływa na swoistą amplifikację sceny powieściowej kolejnymi szczegółami kreacji przestrzeni, to w istocie, odnosząc się do porządku semantycznego, scenę tę „wygasza”, „zwija”, hiperbolizując ciemność – pomniejsza rangę parametru przestrzennego. Paradoksalnie, im więcej określeń odnoszących się do doświadczeń spacjalnych, tym jest ich mniej, a przynajmniej stają się one bardziej wątpliwe. Ten rys tekstów, najczęściej zresztą tworzonych w duchu piśma melancholijnego, chciałabym określić mianem poetyki zaniku, w której amplifikacja słowna towarzyszyłaby rozpadowi doświadczenia, jakby tekst zagadywał wpisana weń przestrzenną stratę. Rządziłaby więc w tej strategii nie retoryka dodawana, kumulacji wrażeń, lecz zanikania. Amplifikację zastępuje zatem tutaj deflacja, na zwór geologicznego ruchu – wywiewanie, wymywanie krajobrazu z pola widzenia podmiotu.

Zasadzie kompozycyjnej odwróconej gradacji (antyklmaksu) odpowiada w poetyce zaniku szereg figur retorycznych, charakterystycznych dla oddawania procesu odejmowania, takich jak przede wszystkim wylicze-

⁵ Tamże, s. 58 [podkr. – K.S.].

nie odnoszące się do nieistniejących już lub właśnie zanikających desygnatów. Taką strategię realizuje wybijany przez Kuśniewicza rytm i rym zanikania: dymiło, dopalało, tliło; pogruchołotanie, spalenie, roztrzaskanie, ale też na przykład Andrzej Stasiuk, rozpoczynając kolejne fragmenty *Jadąc do Babadag* nieprzypadkowymi anaforami. W eseju *Słowacka dwusetka* są to: „To wszystko zniknie, przepali się jak żarówka” i na stronie kolejnej: „To wszystko miało zniknąć”⁶. W Hidasnemeti „Wokół nie było nic, jak okiem sięgnąć”, „na drodze do Telkibanya, nie było nic prócz zielonych ścian świerkowego lasu”, a już kilka akapitów dalej autor upewnia nas: „Tak. W Telkibanya nie było nic, nic prócz wsi, która stała na swoim miejscu od setek lat”⁷. Przykłady można by mnożyć, jako że rozpoznawalną cechą eseistyki Stasiuka jest umiłowanie anaforycznych powtórzeń i pierścieniowych kompozycji z powracającym jak refren wanitatywnym leitmotywem. Jerzy Ziomek przypomina w *Retoryce opisowej*, że „[p]orównano kiedyś pracę retora do biegacza. Jeśli wolno pozostać przy tym porównaniu, to anafora jest zabiegiem taktycznym: zwalnia tempo w obawie przed zgubieniem sensu”⁸. Twórczość autora *Jadąc do Babadag*, ale nie tylko jego, bo przecież refleksyjne zatrzymanie cechuje w ogóle esej jako formę zapisu doświadczenia, to ciągle zwalnianie frazy poprzez różnorodnego rodzaju figury repetycji – omówione anafory, enumeracje (zwłaszcza toponimów), bezpośrednie sąsiedztwo tych samych słów, zdania pełniące funkcję refrenów itd. Każdorazowe spowolnienie dyskursu służy tu ocaleniu sensu, które jest zadaniem o dużej doniosłości w obliczu zaniku desygnatów. Stasiuk zapisuje i ocala w słowie pustkę, owo powtórzone nic, to, co za chwilę zniknie, a więc paradoksalnie tylko poetyka zaniku jest w stanie je zatrzymać w słowie, oddając ten dziwny rodzaj doświadczenia, który Walter Benjamin nazywał nie-istnieniem-już-więcej. W Stasiukowej anaforze pobrzmiewa także ton litanijny, obrzędowy, przywołujący magiczne moce języka, które są w stanie powołać do życia to, czego zmysły nie rejestrują, albo przynajmniej zagadać melancholijną stratę wpisaną w okaleczony krajobraz. Fraza „To wszystko zniknie” utrzymana jest jednocześnie w tonie profetycznym i elegijnym, już oplakującym dokonujący się dopiero na oczach obserwatora zanik. Dwukrotne powtórzenie słowa „nic”, konstruujące figurę anadiplozy jako podwojenia, bezpośredniej repetycji, potęguje spustoszenie wokół tekstowego „ja”, ale też wypełnia pustkę dźwiękiem powtarzanego wyrazu.

⁶ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 16–17.

⁷ Tamże, s. 66–68.

⁸ J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990, s. 211.

Podstawowym zmysłem dla okularocentrycznej kultury nowoczesnej pozostaje wzrok. I właśnie on najczęściej staje się rejestratorem znikania, tak jak w kolejnym z charakterystycznych dla *Jadąc do Babadag* fragmentów:

Stare, pamiętające jeszcze otomańskie czasy targowisko opustoszało. Odjechały zabytkowe mercedesy i konne dwukółki. Kobieta zamiatała śmieci z placu. Tego dnia niebo było szare i ta szarość teraz, gdy tłum się rozszedł i zniknął barwny rozgardiasz towarów, spływała z góry i wypełniała pustkę rynku. Opuszczone jednopiętrowe domy wchłaniały ją, jak kamień wchłania wilgoć. Cała przestrzeń targowiska była obumarła i nieruchoma, jakby nikt nigdy tutaj nie zaglądał. I wtedy w najdalszym kącie placu zobaczyłem trzech mężczyzn. Siedzieli w kucki wokół miniaturowego rusztu [...]. Ledwo można było ich odróżnić na tle szarych murów. Gęstniejący zmierzch zacierał ich sylwetki⁹.

Obraz, jaki wyłania się z literackiej sceny na albańskim targowisku, bez wątpienia ma charakter statyczny. Przestrzeń jest nieruchoma, jakby dokonała się już śmierć miasteczka. Tanatyczną wizję buduje dobór określeń deskryptywnych: „obumarła”, „nieruchoma”, „zniknął”, „zacierał”. Wszystkie czasowniki odnoszą się do ruchu usuwania ludzi i przedmiotów z pola widzenia narratora – „opustoszało”, „odjechały”, „rozszedł się”, „zniknął” – a przynajmniej pogarszania ostrości spojrzenia (czasownik „zacierał”). Proces umniejszania odnosi się zarówno do rzeczy (ruszt jest miniaturowy, domy – opuszczone i jednopiętrowe), jak i ludzi. Ślady podmiotu przechowuje na zasadzie negatywnej fraza „nikt nigdy” oraz figury trzech mężczyzn, których postawa świadczy o mimowolnej reifikacji (zlewają się z szarością muru), usuwaniu się z kadru będącego przedmiotem percepcji „ja” tekstowego (siedzą w kącie, w kucki, jakby i domy, i mężczyźni dążyli ku ziemi, ku zniknięciu z pola widzenia). Jedyny proces, jaki zachodzi w tej scenie, jest efektem zamiatania przez bezimienną i pozbawioną twarzy kobietę, która porządkuje plac targowy. Równocześnie ten ruch przerywający pustkę krajobrazu wzmacnia w istocie zabiegi poetyki zaniku – razem z wymiatanymi śmieciami, ostatnimi śladami dawnego rozgardiaszu handlowego i ludzkiej obecności, kobieta „sprząta” przestrzeń, dosłownie „wymiatając” stamtąd wszelkie bodźce zmysłowe. Pozostaje więc tylko wsiąkająca w krajobraz szarość wprowadzająca monochromatyczność kadru i, jako barwa ołowiu, kojarząca się z estetyką melancholijną.

Nieprzypadkowo teksty, których partie opisowe utrzymane są w poetyce zaniku, wpisują się również w konwencję pisma melancholijnego, rozumianego jako zespół środków werbalizacji doświadczenia straty, która

⁹ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 134 [podkr. – K.S.].

nie może zostać przepracowana. *Écriture mélancolique* idzie bowiem w parze z zabiegiem deflacji znaczonych. Zwrócił na to uwagę Marek Bieńczyk, interpretując, także pod kątem parametru spacji, *Marię* Antoniego Malczewskiego:

Strata wpisana jest w punkt obserwacyjny, wydaje się właśnie jego stanem „organicznym”: przestrzeń wokół wzroku pustoszeje (podobnie jak w innym obrazie pustoszeje pole słyszenia [...]); kształt (tak jak dźwięk w polu słyszenia) usuwa się „pod”, a następnie poza jej granice. To oddalanie się oko dostrzega i mierzy od wewnątrz rosnącego dystansu, który dzieli odeń znikającą postać, samo powoli stając się centrum nowej pustki. Nie podejmuje ono obserwacji z dystansu czy z loty ptaka, nie towarzyszy też wiernie temu, co odchodzi, lecz temu, co zostało opuszczone. Już tutaj, w konstrukcji pola widzenia, strata i zanik wydają się podstawowe; rzeczywistość to proces usuwania tego, co zakłóciło puste i nieokreślone trwanie. Rządzi nią impuls odejmowania, potrzebujący pewnej sumy obecności, po to tylko, aby tym szybciej ją odrzucić¹⁰.

Stasiuk, konstruując swoje literackie kadry, często obramowane wyodrębnionym anaforą fragmentem tekstu, konsekwentnie usuwa z nich elementy stojące na przeszkodzie doświadczeniu melancholii. Świadomie kreuje spacji pustkę, unikając – w sensie geograficznym i dyskursywnym – bogactwa miejsc zagospodarowanych, w końcu przyjmując na siebie rolę centrum obserwacyjnego opustoszałej przestrzeni i centrum podmiotowej pustki melancholijnej jako efektu uwewnętrznienia straty. Te dwie płaszczyzny przenikają się, w konsekwencji prowadząc do identyfikacji podmiotu tekstowego z pustką krajobrazu i psychizacji pejzażu, który staje się projekcją melancholii obserwatora.

Ostateczną konsekwencją jest jednak zanik nie tylko pola widzenia, ale i samego centrum percepcyjnego. W przypadku zaś, kiedy focalizacja odbywa się w perspektywie personalnej, usunięcie medium oznacza rozpad świata powieściowego. Bohater *Lekcji martwego języka*, umierający na gruźlicę Kiekeritz,

widzi siebie, jak zmierza do pustej plaży, brzegu morza [...]. Oddala się, widzi samego siebie ginącego w perspektywie wieczoru: jest coraz mniejszy, coraz bardziej samotny, w końcu znika. Tylko fala łagodnym szelestem zgarnia piany i rozmywa jego ślady na piasku¹¹.

¹⁰ M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie tracić”. (O „Marii” Antoniego Malczewskiego), w: tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 39.

¹¹ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, s. 133 [podkr. – K.S.].

Wizyjna scena, jaką rejestruje w stanie ustawicznej gorączki i osłabienia chory porucznik, to nie tylko prefiguracja nadchodzącej śmierci, jakich w powieści wiele, co wzmacnia – podobnie jak u Stasiuka – korespondencję między obserwatorem a obserwowaną przestrzenią. To także końcowy rezultat poetyki zaniku, niwelującej w ruchu odejmowania ostatecznie także percypujący podmiot. Odwrócona gradacja („coraz mniejszy – coraz bardziej samotny – w końcu znika”) na końcu łańcucha zaniku skrywa śmierć, ale nawet ta ostateczność ulega u Kuśniewicza zatarciu – jej epilogiem jest bowiem usunięcie wszelkich materialnych śladów istnienia. Ciało Kiekeritza nie pozostanie zatem w miejscu śmierci, powieść kończy scena odjazdu trumny i kapłanki obrzędu funeralnego na platformie ostatnich wojennych transportów. Scena to tym bardziej symboliczna, że w zasadzie całą czasoprzestrzeń powieści określa bliskość kolei, a pociągi są nie tylko przez bohaterów oglądane, ale i percypowane akustycznie.

Słuch w *Lekcji martwego języka* to zresztą zmysł najmocniej reprezentujący poetykę zaniku.

Lokomotywy wydają, wiadomo, zbliżając się do stacji lub mijając wiadukt czy też większy most lub tunel, różnego natężenia i tonacji gwizd, rodzaj zawołania, sygnału czy hasła. [...]. Jeden, dwa, czasem trzy kolejne krótkie, dojmujące sygnały. Wagony pozamykane, tylko to tu, to tam przez okienko zamajaczy twarz sanitariusza, błada buzia siostrzyczki, zatroskana, przywarta noskiem do szyby. I głucha cisza poza tym dojmującym sygnałem, tym gwizdem. Pociąg-widmo. Bez zatrzymania, zwolniwszy tylko, przetacza się z cichym łoskotem kół na spojeniach szyn wagon za wagonem¹².

Przestrzeń małej miejscowości, w której rozgrywają się wypadki *Lekcji martwego języka*, zdeterminowana jest przez sąsiedztwo kolejowych torów. Turka zdaje się dodatkiem do skromnej stacji i ewentualnie, co też znamienne, miejsc pochówku w lesie. Odstawieni *nomen omen* na boczny tor wielkiej wojny, bohaterowie oglądają tylko dalekie obrazy i słuchają echa militarnych działań na głównych frontach. Obserwacja przejeżdżających transportów staje się przyczynkiem do tworzenia swoistej kroniki wojny – losy austro-węgierskich oddziałów odczytywane są z rodzaju przewożonego ładunku, wyrazu twarzy pasażerów, ale też z samego dźwięku maszyny. Pozostawieni na wojennych peryferiach są punktem percepcyjnym, od którego oddalają się, bez zatrzymania, pociągi, w sensie wizualnym i akustycznym. W świecie powieściowym pozostaje natomiast pustka, rozumiana również jako brak

¹² Tamże, s. 59 [podkr. – K.S.].

dźwięku („głucha cisza”) i symbolizowana w konstrukcji pejzażu śmierć. Nawet odtwarzane na gramofonie miejscowej pielęgniarki szlagiery w Wiedniu były modne kilka lat temu. Audiosferę powieści Kuśniewicza konstruuje figura echa jako powtarzanego i w końcu zanikającego dźwięku stolicy, wojny, intensywnego, lecz odległego życia „tam”.

Poetyka zaniku łączy się nie tylko z określonym typem wyobraźni, którą można uznać za melancholijną w rozumieniu nieprzepracowanej straty, ale również z typem konstruowanej tekstowo przestrzeni. U Stasiuka są to nieczytelne zagięcia europejskiej mapy, w *Lekcji martwego języka* – peryferie wojny. Pozostając przy tym drugim przykładzie, zauważmy, że tyły wojennych frontów noszą wiele cech wspólnych z nie-miejscami. Choć nie można ich prosto wpisać w koncepcję Augé (z przyczyn fundamentalnych, bo przecież ponowoczesne przestrzenie cierpią raczej na nadmiar, a nie zanik bodźców i ludzi), to mają – podobnie do nie-miejsc – korytarzowy charakter, co szczególnie widać w przypadku „kolejowej” Turki, w której nikt nie jest u siebie, a sam Kiekeritz przebywa w dziwnej czasoprzestrzeni rozpiętej między służbą a urlopem, w sensie spacjalnym – między posterunkiem, sanatorium a hospicjum, by odjechać ostatnimi z wojennych pociągów, jakby tranzytowa miejscowość nie była w stanie zaakceptować zadomowienia, nawet pośmiertnego. Odjeżdżając, doprowadza do zagłady przestrzeni powieści, która była poprzez niego focalizowana i która razem z nim zanikała ku śmierci, trwając w dziwnym stanie zawieszenia. Marc Augé, omawiając antropologiczne figury zapomnienia, rozumianego tu przeze mnie również jako zanikanie przechowywanej w pamięci obserwatora przestrzeni, obok inicjacji i powrotu, wyróżnia właśnie zawieszenie,

którego intencją jest utwierdzenie się w terażniejszości przez chwilowe zawieszanie przeszłości i przyszłości, dzięki przede wszystkim zapomnieniu o przyszłości, gdyż najczęściej utożsamiana jest ona z powrotem przeszłości. Obrzędy symboliczne realizujące to *zawieszenie* czasu można by porównać do okresu bezkrólewia lub sezonowej przerwy. Inwersja seksualna lub społeczna, często odgrywana (w znaczeniu tego słowa odnoszącym się do teatru) przy tej okazji, podkreśla jej wyjątkowy i w pewnym sensie tymczasowy charakter. Wchodzący w rolę [...]: nie jest już tym, kim był, i zapomina, kim się na powrót stanie [...] lub kim po prostu zostanie (gdy spotka go śmierć [...])¹³.

Kiekeritz trwa w terażniejszości, która nie prowadzi do żadnego jutra, a wczoraj objawia mu się wyłącznie w gorączkowych wizjach retrospektywnych, porównywanych przez bohatera do negatywu zdjęcia, co wpisuje

¹³ M. Augé, *Formy zapomnienia*, przeł. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2009, s. 61. Wyróżnienie za oryginałem.

się zresztą we właściwe poetyce zaniku upodobanie do melancholijnych figur, wśród których ważną rolę odgrywa fotografia. Nietrudno wskazać bliskość sytuacji bohatera do specyfiki bezczasu bezkrólewia, sezonowej przerwy w wojnie na podratowanie zdrowia. Czytelne są także w *Lekcji martwego języka* zabiegi estetyzacji zanikającej rzeczywistości, teatralizacji umierania związanej z obrzędowością, wreszcie, wywołanej przez koleje historii, inwersji społecznej, ale też seksualnej, co dochodzi do głosu w majakach poręcznika. Cała ta zawieszona przestrzeń trwa w wiecznym teraz bezczasu, który przełamać może tylko śmierć, a w wymiarze doświadczenia spacjalnego – zanik przestrzeni poprzez opustoszenie samego centrum obserwacyjnego. Ostateczny wynik odejmowania to albo odejście medium narracyjnego, albo zmiana perspektywy na panoramiczną, a przez to rozszerzenie procesu zaniku na całą tekstową czasoprzestrzeń.

Poetyka zaniku, dotychczas zaprezentowana na przykładach prozatorskich (fikcjonalnych i możliwych do odczytania w kluczu autobiograficznym), nie jest obca również poezji. Można nawet rzec, iż to liryka właśnie uczyniła z zapisu procesu deflacji rzeczywistości sztandarową technikę literatury refleksyjnej. W obrębie polskiej poezji na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje – w dużej mierze oparta na poetyce zaniku, milczenia, strategii apofatycznej¹⁴ – twórczość Wisławy Szymborskiej. Bogactwo środków retorycznych przynależnych omawianej technice jest w tej poezji tak duże, że w tym miejscu ograniczyć się trzeba zaledwie do jednego wątku i dwóch utworów, które są świadectwem szczególnego rodzaju doświadczenia przestrzennego, jakim jest pobyt w muzeum. Jeśli by próbować wyznaczyć obrazowanie towarzyszące poetyce zaniku w jej nowoczesnym wydaniu, swoistą topikę deflacji, to jej semantyczne centrum stanowiłyby spacjalne figury muzeum, archiwum i ruiny. Wszystkie one oparte są na figurze kolekcji, a ich zasada działania spełnia się w ruchu wyłaniania z bogactwa, nadmiaru i wieczności – paradoksalnego braku i przemijania materii. Muzeum bowiem łączący się z pustką tkwiącą w samym centrum sal ekspozycyjnych, jest przestrzenią jednoczesnej obfitości doświadczeń zmysłowych, zwłaszcza wzrokowych, i uświadamianego sobie przez percypujący podmiot zaniku bodźców, nieobecności tego, co miało stać się treścią doświadczenia. Szymborska trafnie podsumowuje tę szczególną sytuację w liryku *Muzeum*, gdzie: „Są talerze, ale nie ma apetytu. / Są obrączki, ale nie ma wzajemności / od co najmniej trzystu lat”¹⁵. Początkowa strofa wiersza zbudowana została na zasadzie antytezy i właśnie zastosowanie tej figury składniowej umożliwia kontamina-

¹⁴ Zob. choćby D. Wojda, *Milczenie słowa: o poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996.

¹⁵ W. Szymborska, *Muzeum*, w: *też*, *Poezje*, przedm. J. Kwiatkowski, Warszawa 1970, s. 55.

cję w jednym poetyckim obrazie nadmiaru i braku właściwych przestrzeni muzealnej. Ta kojarzyła się Adorno z mauzoleum¹⁶, a Hans Sedlmayr stwierdzał za Ernstem Jüngerem, że obsesja muzealnej kolekcji „odsłania w naszej nauce wymiar śmierci”¹⁷. Szyborska powtarza tę intuicję, budując metonimiczne wyliczenia przedmiotów zastępujących właścicieli („Chichocze tylko szpilka po śmieszce z Egiptu”), sięgając po tak częstą w poetyce zaniku formułę *ubi sunt* („Jest wachlarz – gdzie rumieńce? / Są miecze – gdzie gniew?”), antropomorfizując rzeczy zgromadzone „z braku wieczności” i reifikując ludzi. Muzeum sprowadza istnienie podmiotu do zachowania przedmiotu będącego tłem jego egzystencji. Bohater Kuśniewicza obsesyjnie dąży do włączenia tych resztek zreifikowanego podmiotu do kolekcji, czyli formy ocalającej, w poetyce zaniku tak często reprezentowanej przez wyliczenia jako mumifikację słów pozostałych po nieobecnych desygnatach. Podobnie czyni Stasiuk i ruch ten można uznać za charakterystyczny dla współczesnej literatury melancholijnej, w której podstawową kondycją pisarza staje się figura kolekcjonera śladów minionego, resztek całości, jakiej nie może już doświadczyć. Szyborska zajmuje wobec tego doświadczenia postawę ironiczną. W jej poezji śladów nie da się zachować, kolekcja Kiekeritza skazana jest na unicestwienie.

Alternatywą w świecie estetyki zaniku jest zatem albo rozpaczliwy gest kolekcji, albo ironiczna (nie)zgoda na rozpad. Nie są to jednak strategie rozłączne. W poezji Szyborskiej znajdziemy bowiem liryk *Ludzie na moście*, w którym ekfrazą realizowana jest poprzez zbliżony do poematu rozkwitającego gest wyliczenia jako amplifikacji, ruchu dodawania bodźców: „Nic szczególnego na pierwszy rzut oka. / Widać wodę. / Widać jeden z jej brzegów. / Widać czółno mozolnie płynące pod prąd. / Widać nad wodą most i widać ludzi na moście”¹⁸. Doświadczenie przestrzeni jest w wierszu sumą widzianego, ale nawet tutaj – mimo trzykrotnego przywołania wymiaru sensorycznego – pewność zostaje zburzona przez świadomość prze-

¹⁶ Th.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, przekł. A.J. Noras, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 91.

¹⁷ H. Sedlmayr, *Muzeum*, przeł. D. Bęben, M. Mozler-Wawrzinek, konsultacja M. Bryl, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, s. 31. W podobnym tonie pisze o nowoczesnej turystyce muzealnej Calum Storr: „Jak wiele zdjęć wykonanych przez odwiedzających muzeum pokazuje nic, poza odbiciem fotografa lub lampy błyskowej aparatu? Podczas fotografowania obrazu, rama, w której jest on eksponowany, staje się lustrem, co przewidział Louis Bérout. Tłumy wciąż szukają więc nieistniejącego obrazu. Mona Lisa jest na zawsze utracona. W sercu muzeum kryje się brak. Melancholia przenika Salon Carré i, wydostając się z Luwru, ogarnia cały Paryż, miasto rzeczy utraconych” (C. Storr, *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*, New York–London 2006, s. 15. Tłumaczenie i podkreślenie – K.Sz.).

¹⁸ W. Szyborska, *Ludzie na moście*, w: *tejtże, Poezje*, s. 56.

mijania. Liryk *Muzeum* znosi już możliwość ekfrazy To, czego nie ma, zbyt silnie przesłania bowiem to, co jest. A nawet i zachowana materia wydaje się niknąć w znamienym wyliczeniu: „Metale, glina, piórko ptasie”, skonstruowanym na zasadzie omawianej już odwróconej gradacji, syntagmy zapisującej proces zaniku. Jeśli zatem alternatywa polega na wyborze między kolekcją a entropią, to jej odpowiednikiem dyskursywnym jest wybór między ekfrazą jako konstatacją wizualnego doświadczenia rzeczywistości a niespełnionym *itinerarium* jako tekstowym „wysypiskiem” resztek doświadczenia. O figurze niemożliwego *itinerarium* pisze Leonard Neuger, analizując *Elegię podróżną* Szymborskiej:

Paryż i Lwów nie ujawniają swej sensotwórczej potencji, schodki na bulwarze Saint-Martin „prowadzą do zaniku”, wielka katedra w Uppsali staje się zaledwie „odrobiną”. Droga od „miasta Samokov” do Luwru, bulwaru Saint-Martin, Leningradu, Uppsali nie układa się w jakiś porządek. [...] *Itinerarium* nie znajduje swojej fabuły, mitu, formy, lecz zaledwie szczątki, ruiny form (wielka katedra, miasto Samokov), podróż jako mit, fabuła nie dochodzi do skutku, nie może się zrealizować; podróżnik zmienia się w turystę, dla którego świat jest chaosem. Częsty to u Szymborskiej motyw przedmiotów, szczególnie muzealnych, które zatraciły swój sens, częsty chwyt paradygmatu, który – z braku innych możliwości – zastąpić musi syntagmę zapowiedzi, która spełnić się nie może¹⁹.

Znamienne w kontekście poetyki zaniku jest przeciwstawienie tekstowych form ekfrazy jako reprezentacji sumy bodźców zmysłowych *itinerarium* jako świadectwu rozpadu percepcji. To właśnie do gatunku hodoeporikonów można przyrównać i Szymborskiej opisywanie okruczeń doświadczenia, i Stasiukowe wyprawy. *Itinerarium* to dyskursywna kolekcja niemożliwa²⁰, oparta bardziej na braku niż na pełni, o której marzy i której nie osiąga Kiekeritz. Pisanie w technice określanej tu mianem poetyki zaniku łączy więc, ponadgatunkowo, bliskość percypowanych form przestrzennych (krajobrazów, muzeów, miast) i figur dyskursywnych dobranych dla reprezentacji pustki tej przestrzeni, która przekłada się na ciszę tekstu i wreszcie – odczuwalne zanikanie podmiotu tekstowego jako ośrodka owej percepcji. Trafnie ujmuje to Władysław Panas, pisząc w *Oku cadyka* o antropologii doświadczenia przestrzeni na przykładzie rynku lubelskiego widzianego przez nieobecnego Widzącego:

¹⁹ L. Neuger, „Biedna Uppsala z odrobiną wielkiej katedry”. Próba lektury „Elegii podróżnej” Władysławy Szymborskiej, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, red. J. Ilg, Kraków 1996, s. 39.

²⁰ O kolekcjonowaniu miejsc w literaturze zob. U. Eco, *Listy miejsc*, w: tegoż, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.

Można przywołać tu i takie skojarzenia wzrokowe: nawias i elipsa. Obydwie figury są figurami nieobecności, lecz nie pustki, ponieważ natarczywie stawiają pytanie o to, co zostało wzięte w nawias, co uległo eliptycznemu pominięciu. I obydwie, a zwłaszcza elipsa, zakreślając granicę nieobecności, odpowiadają natychmiast: to, co było w środku, to, co było tutaj, to, o co uzupełnia się całość²¹.

Poetyka zaniku łączy przestrzeń rzeczywistą z przestrzenią tekstu – zainteresowanie tym, czego w kolekcji bodźców brakuje, co czyni *itinerarium* niemożliwym do scalenia, przekłada się zwłaszcza u Szymborskiej na zamiłowanie do wierszy zdaniowych lub asyndetonów, które wprowadzają ciszę w miejsce nieobecnego spójnika, tak że trudno rozstrzygnąć, czy poszczególne wersy dodają się czy właśnie odejmują. Elipsy, powtórzenia, pytania retoryczne i epentetyczne frazy w tekstach pisanych pod znakiem procesu deflacji, wymywania doświadczenia (obecne licznie także w prozie Stasiuka), stają się w tego typu pisarstwie równie ważkie semantycznie jak to, co widnieje w postaci obecnego, napisanego, potwierdzonego drukarską farbą, determinując lekturę na poszukiwanie, jak zauważa Panas, (nie)obecnego, tego, co zanikło, zostawiając ślad retoryczny.

Sławiński, od którego klasycznych ustaleń rozpoczął się powyższy esej, istotę techniki opisu widzi w wyliczeniu, a więc tekstowym ruchu kolekcji. Poetyka zaniku jest kolekcją *à rebours*, dramatycznie rozszerzającą liczbę (nie)obecnych eksponatów, aż do pochłonięcia także kolekcjonera-patrzącego. Jednym z pisarzy z wyraźnym zamiłowaniem do katalogowania słów w enumeracyjnych ciągach jest Joyce, a najbardziej bodaj znane z jego melancholijnych opowiadań, *Zmarli*, kończy się charakterystycznym ruchem jednoczesnego rozszerzania kadru i zanikania bodźców zmysłowych:

Gazety miały rację: śnieg padał w całej Irlandii. Zasypał całą pogrążoną w mroku równinę [...]. Zasypał także samotny cmentarz na wzgórzu, na którym pochowano Michaela Fureya, osiadał grubą warstwą na pochyłonych krzyżach i nagrobkach, na podobnych do włóczni prętach cmentarnej furtki, na ciernistych krzewach²².

Tę figurę wyliczenia opartego na deflacji krajobrazu stosuje także Stasiuk: „Tak, deszcz pada na te wszystkie miejsca, pada na Maramuresz, na sny, na Sinistrę, pada na Spiskie Podgrodzie [...]”²³, w domyśle rozmywając i zaptapiając peryferia Europy. Wreszcie u Kuśniewicza ważny fragment powieści

²¹ W. Panas, *Oko cadyka*, „Scriptores” (*Panas – Lublin jest księgą*. T. 1. Władysława Panasa opisywanie Lublina) 2008, nr 33, s. 44.

²² J. Joyce, *Zmarli*, w: tegoż, *Dublińczycy*, przeł. Z. Batko, Kraków 2005, s. 197 [podkr. – K. S.].

²³ A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, s. 25 [podkr. – K.S.].

wpisuje się w opartą na wyliczeniu, polisyndetoniczną strukturę żałobnego zaniku przestrzeni pod śniegiem: „był tu mrok, a za oknami chmury zakryły niebo i zaczął sypać śnieg. I tak miał sypać kilka dni, aż potworzyły się zasy i na torach, i na drodze. I skończyła się wojna”²⁴. Wraz z końcem wojny skończył się zaś świat, którego zanikanie uchwycili Stasiuk i Kuśniewicz, ale też cały szereg autorów piszących utrzymane w estetyce melancholijnej teksty reprezentujące poetykę zaniku. Projektowany przeze mnie sposób lektury tego typu świadectw doświadczenia spacjalnego zwraca się ku momentom zawiedzenia, niepewności lub wręcz porażki percepcji, czego efektem staje się na płaszczyźnie tekstowej kompulsywny ruch zagadywania straty, dodawania kolejnych słów (amplifikacji znaczących) wobec przeciwnego ruchu odejmowania sensów i miniaturyzacji pola widzenia (deflacji znaczących).

Poetics of Vanishing. The Project of Reading

Summary

This article is a proposal for introducing into the theoretical reflection on literature the category of “poetics of vanishing” and a reflection on potential possibilities of its application in reading the 20th century literature. The promoted term is connected, on the one hand, with the hermeneutics of trace (in post-Derridian understanding) and, on the other hand, with the geography of senses, as it concerns the ways of textual descriptions of vanishing processes of sensual sensations, receding images, obliterating signs, softening sounds etc. The article analyzes the points of narrative observation and the figure of vanishing being components of melancholic poetics of description, whereas the material read in this way were texts of Andrzej Kuśniewicz, Andrzej Stasiuk and Wisława Szymborska.

Keywords: poetics, description, narration, geography of senses, Polish literature

²⁴ A. Kuśniewicz, *Lekcja martwego języka*, s. 138 [podkr. – K.S.].