

Ewa Nofikow

Uniwersytet w Białymstoku

Między językami, między głosami. O *poems* Andrzeja Sosnowskiego

W tomie *poems* Andrzeja Sosnowskiego znalazł się następujący fragment z listu Bianki Rolando:

Potem te zdjęcia obrabiam, niszczę, zabieram im kolory i nakładam nowe odcienie różnej intensywności, od ćwierkającej pomarańczy do żarzonej błękitem żółci. Potem je drukuję [...] i zaczynam na nich rysować rozpuszczalnikami, farbami transparentnymi, markerami do skreślenia, ale pojawia się również rysunek wydrapywany i rysunek, który powstaje przez zamazywanie komentarzy – wierszy wpisanych w fotografię, tak że pozostaje tylko nieczytelna potencjalność, co zamazane słowa miałyby znaczyć, co opisywać¹.

Fragment ten został umieszczony tuż przy końcu całości, właściwie niemalże na jej zamknięciu. Jest jednym z wielu cytatów składających się nie tylko na tę książkę, lecz także na całą twórczość poety, która opiera się na intertekstualnej dekontekstualizacji i – właściwie jednocześnie – rekontekstualizacji cudzych języków (przy czym „własny” język poety również jest traktowany jak obce, a zatem możliwe do ponownego wykorzystania, tworzywo).

* Tekst został wygłoszony na konferencji „Adaptacje” zorganizowanej przez Uniwersytet Śląski w Katowicach w dniach 3–4 grudnia 2012 roku. W zmodyfikowanej wersji ukaże się w księdze pokonferencyjnej w roku 2013.

¹ Fragment listu Bianki Rolando w: A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010, s. 30. Wszystkie cytaty zamieszczone w tekście pochodzą z tego wydania. Po zacytowanym fragmencie umieszczam odpowiedni numer strony.

Cytat ten jest jednak specyficzny, ponieważ stanowi opis procesu przetwarzania przedmiotów i języka i wytwarzania czegoś nowego. Zamykający właściwie cały tomik fragment traktuję jako ustawienie perspektywy odbioru, a jednocześnie „wypożyczony” autokomentarz, w którym twórczość poetycka jest ustawiana obok wszelkich działań artystycznych, także wizualnych, i na równi z nimi. Uznaję, że jest to swego rodzaju instrukcja pozwalająca traktować wiersze umieszczone w *poems* – ale nie tylko tu – jako materialne przedmioty artystyczne, działające w performatywnej przestrzeni sztuki, które układają się w rytmiczny, brzmieniowy spektakl.

Co to oznacza? Przede wszystkim poszerzenie pola odbioru oraz zmianę w stawianiu akcentów w lekturze tekstów Sosnowskiego. W tej perspektywie Sosnowski jest nie tyle tekstowy, ile dźwiękowy, brzmieniowy, więc „zmaterializowany”. Oczywiście, Sosnowski jest intertekstualny, ale intertekstualnością „głosową”. Jego wiersze nie mówią tekstem czy tekstami, ale głosami, które układają się (a tę nieosobową formę stosują świadomie) w rodzaj postmodernistycznej fugi. Nie całości, bo ta oznaczałaby wygładzenie i przycięcie według jakiegoś wzorca, ale – zorkiestrowanego hałasu. Traktuję *poems* jak spektakl rozpisany na głosy, z których część to głosy znane i identyfikowane: Mickiewicz, Shelley, Shakespeare, Petrarca, ale też Tricky, John Lennon, Scott Walker; inne – pozostają nierozpoznane, raczej przeczytane jako „cudze” bądź też znane niewielkiej grupie odbiorców. Jacek Gutorow, dostrzegając muzyczność utworów Sosnowskiego, konstatuje:

O ile wiem, Andrzej Sosnowski jest pierwszym autorem piszącym *covery*. [...] Sosnowski ma też na swoim koncie tekst pod znanym tytułem *Techno*, będący *coverem* podwójnej sestyny sir Philipa Sidneya (polski poeta wykorzystał technikę *samplingu*, to znaczy włączenia oryginalnych fragmentów w zupełnie nowy kontekst)².

Tym samym Sosnowski decyduje się na szukanie nowego, własnego, ale chyba nigdy „swojego”, głosu nie obok innych, już istniejących, ale w ich wnętrzu i poprzez nie. Jego technika pisarska opiera się na wysłuchiwanie rytmu słów, fraz, języków, a następnie wprowadzaniu właśnie tych rytmów w swoje teksty-spektakle. U Sosnowskiego słychać różne głosy, które materializują się jako rytm tej poezji, a graficznie – jako wykorzystanie różnego rodzaju czcionek oraz układów składniowych i wersowych. W rozważaniach o performatywnym wytwarzaniu materialności Erika Fischer-Lichte pisze:

² Jacek Gutorow, *Dwa razy o Andrzeju Sosnowskim*, w: *tenże, Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Kraków 2003, s. 180.

głos to pod wieloma względami godny uwagi i zdumiewający materiał. Nie tylko dlatego, że nie istnieje, póki nie zacznie rozbrzmiewać. Nie tylko dlatego, że trwa tak długo jak oddech, wraz z którym wydobywa się z ciała, i z każdym nowym oddechem może powstawać na nowo, a zatem stanowi materiał, który istnieje tylko w formie „ekstazy”. Nie tylko dlatego, że w głosie dźwiękowość, cielesność i przestrzenność łączą się ze sobą, w wyniku czego materialność przedstawienia ukazuje się za jego sprawą jako coś, co wciąż na nowo się stwarza. Prócz tego głos stanowi materiał, którym głos może stać się bez konieczności znaczenia, co przeczy wszystkim semiotycznym zasadom i regułom³.

Spróbuję pokazać, w jaki sposób Sosnowski operuje głosami i w jaki sposób nigdy nie podporządkowuje ich jakiejś nadrzędnej zasadzie spójności czy jednolitości (jednobrzmiowości). Układają się one nie tyle w chór, ile w kakofonię miejskiego placu, na którym trwa karnawałowa zabawa.

„Głos” nie jest „językiem”, to znaczy tekstem, zapisem. Stanowi raczej materialną realizację tekstu. Za bardzo ważne uważam wyjście poza poetycki zapis w kierunku tego, co już tekstem nie jest, bo zamienia się w wielogłosowy spektakl. Karol Maliszewski, pisząc o poezji Sosnowskiego, uznaje ją za antymimetyczną, antyrealistyczną, będącą autoteliczną samorealizacją twórcy⁴. Autor pisze:

A więc nie przygoda egzystencjalna, a intelektualna właśnie. Położenie nacisku na kreację – jeżeli można tak rzec – wewnątrzjęzykową. Całkowite zaufanie rzeczywistości języka wyalienowanego, oderwanego od mechanizmu prostego desygnowania. W tym kontekście wiersz raczej nie jest odpowiedzią na wyzwania tak zwanej rzeczywistości, a jawi się jako produkt zwątpienia w życiowo poznawcze możliwości języka⁵.

Według mnie, przygoda intelektualna i egzystencjalna wcale się nie wykluczają. Sam fakt zawziętego – jak chciałoby się powiedzieć – podsłuchiwania świata wskazuje na silne związki języka poezji i głosów rzeczywistości. Oczywiście, nie ma mowy o naśladowaniu czy odbijaniu rzeczywistości, ale niewątpliwie trzeba pamiętać o wciąż na nowo ponawianej próbie dotarcia do dźwięków dochodzących ze świata. Jeśli Sosnowski naśladuje, to melodię,

³ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 210.

⁴ K. Maliszewski, *Nowa poezja. Mały przewodnik po tendencjach i stylach*, <http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt.1025> [dostęp 8.03.2013].

⁵ Tamże.

rytm, frazowanie, które zmieniają zapis w wypowiedź. Domaga się wręcz głosu, nawet jeśli go nie słycać⁶. Wydaje się, że uruchamia tu zupełnie inny poziom komunikacji. Kontakt ze światem nie musi być kontaktem opartym na nazywaniu rzeczy (desygnowaniu), lecz na bardziej pierwotnym mechanizmie odsłuchiwania świata.

Rama poetyckiego performance'u

Traktuję tomik Sosnowskiego *poems* jako całość w znaczeniu podstawowym – każdy tekst (od motta po odautorski komentarz) jest zapisem/utrwaleniem czyjegoś głosu. Konstrukcja *poems* zamyka się między cytatem z piosenki Tricky'ego („you promised me poems”) a spisem internetowych linków aktywnych w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku. Niektóre z nich są już nieaktywne (co skądinąd było nadzieją samego autora⁷), nie możemy więc mieć pewności co do ich zawartości, nie możemy też potwierdzić swoich lekturowych intuicji. Pozostajemy zatem zawieszeni w niepewności, wracamy do tekstów, które nie podpowiedzą niczego, niebieskie konfiguracje liter i cyfr (podświetlone i utrwalone w druku łączy internetowe) stają się zaś (irytującą) figurą nierozpoznawalności znaczeń, cytatów. Okazują się też znakomitym przykładem rozdźwięku między znaczoną i znaczącą. Do czego odsyłają? Literalnie – do niczego. Potencjalnie – do ogromu sieciowych hiperłączy, do archiwum kulturowego doświadczenia, które okazuje się wciąż ponawianą próbą „podłączenia się” do tego, co już zostało powiedziane (napisane). Ostatnie zdanie *poems*, zapisane w cudzysłowie: „To do zobaczenia”, brzmi w kontekście „nieżywych” linków ironicznie; to chichot „autora”, kimkolwiek by nie był, ale jest to też zaproszenie do zobaczenia (jeszcze raz) tego, co zostało zapisane w tomie, do usłyszenia po raz kolejny, ale za każdym razem inaczej, wciąż powracających głosów. Można to łączyć, co zresztą robi sam poeta,

⁶ W wierszu *dr caligari resetuje świat* podmiot domaga się głośniejszego mówienia: „Prosimy trochę głośniejszej / dottore”. Jest to o tyle istotne – a zwrócił na to uwagę prof. Tomasz Cieślak – że *Gabinet doktora Caligari* jest filmem niemy. Osiągnięty przez Sosnowskiego efekt to z jednej strony zabawne naruszenie konwencji, z drugiej – próba „zmuszenia” odpornej rzeczywistości (nawet jeśli jest ona rzeczywistością fikcyjną) do mówienia, „dania głosu”.

⁷ „– Skoro przypisy w *poems* kierują do stron internetowych, to znaczy, że są chwilowe. Odwołuje się pan do teledysków, które w 2010 roku mogły występować pod podanymi adresami, ale teraz niekoniecznie tam są. – Na tym mi bardzo zależało”, <http://popmoderna.pl/wywiad-andrzej-sosnowski/>.

z obrzędem przywoływania zmarłych, sprowadzania ich na ziemię, by poruszyli tych, którzy tu zostali – z dziadami, a więc z Mickiewiczem (w tomiku znaleźć można wiele cytatów, kryptocytatów i rytmów Mickiewicza). Paweł Próchniak zwraca uwagę na podobieństwo technik twórczych Sosnowskiego i Mickiewicza, sięganie do źródeł wszystkich opowiedzianych kiedyś historii:

Obie techniki spotykają się w tym samym gościu. Zmienia się medium wspólnej wyobraźni. Dzisiaj gdzie indziej biją jej źródła. Inaczej niż przed dwustu laty jest zakotwiczona. Ale poezja wciąż uparcie sięga po te 'śpiewy, gusła, inkantacje', którymi żywi się nasza imaginacja. Z nich się rodzi, dzięki nim żyje swoim odwróconym, upiornym życiem⁸.

Sam Sosnowski w jednym z wywiadów powiedział:

Mówisz o swoim doświadczeniu tak, jak wiele innych osób mówi o innych doświadczeniach – używając tych samych słów, tej samej składni. I gdzie jest w twoich słowach niezwykłość twojego doświadczenia? [...] Próbuję zatem, mówiąc inaczej, uniknąć naiwności wiary w to, że przy opisie własnych doświadczeń można dać sobie radę bez archiwum. Doświadczenie bez archiwum po prostu nie istnieje, bo ląduje poza językiem⁹.

Poeta, współczesny poeta, nie opowiada więc o swoim życiowym doświadczeniu – zakochaniu, nieszczęściu, radości, smutku – ale o swojej roli „tego trzeciego”, gdy spotyka się język i świat. Sosnowski: „wydaje mi się, że mamy do czynienia z nieudaną schadzka języka i świata. [...] to język musi tutaj dwoić się i troić, a świat jest w porządku i na nic nie czeka”¹⁰. Poeta podgląda i podsłuchuje, więc – rejestruje i udostępnia to, co się dzieje między językiem i rzeczywistością, a co okazuje się wydarzeniem w samym języku. My, odbiorcy, zostajemy więc obsadzeni w rolach widzów, oglądających to, co się dzieje z językiem i w języku. Przysłuchujemy się, a poprzez rytm zostajemy wciągnięci w sam środek tego widowiska.

⁸ Paweł Próchniak, *Poema: widowisko*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2010, s. 130.

⁹ A. Sosnowski, *Podróż przez archiwum*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 75.

¹⁰ *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?* (z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski), w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 43.

W twórczości autora *Opery* dochodzi do głosu przekonanie, że poezja ma w sobie coś z teatralnego przedstawienia, że wiersz jest inscenizacją, że robi się go z gotowych scenografii, z przygotowanych z góry ról [...] I tom *poems* jest zapisem widowiska. Oglądamy je na deskach pustego amfiteatru – na scenie antycznej tragedii i *Dziadów*¹¹.

Odwołania do tragedii greckiej pojawiają się w *poems* w postaci przypadkowo wybranych fragmentów didaskaliów antycznych tragedii, np. „Pauza. Wbiega Chór”, „W czasie pieśni Chóru robi się dzień” czy „Chór wśród pieśni uderza dłońmi w ziemię”, składających się na utwory zatytułowane *Sortes*. Rzeczywiście, mamy grecki chór, ale czy nie jest to chór dość przypadkowy, ułomny, bo zrobiony z zebranych gdzieś tekstów-kawałków, i kaleki, bo nie wiedzący, jaką tragedię komentuje? Co nią jest? I czy to jeszcze w ogóle tragedia? Nie ma tu ani amfiteatru, ani chaty Guślarza. Co więcej, nie ma Guślarza. Zamiast niego zjawia się postać z filmu Roberta Wiene *Gabinet doktora Caligari* – szarlatan i wariat w jednej osobie, który prezentuje swoje sztuczki na miejskim jarmarku. Utwór *dr caligari resetuje świat* stanowi kwintesencję techniki pisarskiej Sosnowskiego, o czym będzie jeszcze mowa. W tym miejscu zwrócę tylko uwagę na przemianę tego bohatera. Jak Mickiewiczowski Gustaw zamienia się w Konrada, tak doktor Caligari zamienia się w dr charivari (przemiana ta jest karnawałowym odwróceniem romantycznej przemiany i bezpośrednim wprowadzeniem na scenę karnawałowego sposobu świętowania):

dr charivari „recytuje” świat
prosimy nieco ciszej dottore
[s. 19]

Brzmieniowe skojarzenie Caligari – charivari jest połączeniem szaleństwa i osobliwości z hałasem, nieuporządkowanym, parodystycznym przekształceniem uprawomocnionej pieśni (stąd być może cudzysłowowy zapis). Obyczaj charivari, należący do zwyczajów spokrewnionych z karnawałem, jest dość agresywnym i bardzo głośnym wyrażaniem opinii społeczności na temat działań jej członków (chodzi o małżeństwa osób niedopasowanych wiekowo). „Charivari”, czyli „kocia muzyka”, to hałas – krzyki, wycie, uderzanie w metalowe przedmioty. Jest to dźwięk w czystej postaci. Dźwięk, za którym stoi szeroko rozumiane znaczenie (nieujawniane bezpośrednio) i który jest niczym innym, jak tylko działaniem. To zabawa (onomatopieczne „ha ha”, które powraca w utworze) i szukanie odpowiedzi w „wyczynianiu romantycznych hec”.

¹¹ P. Próchniak, *Poema: widowisko*, s. 128.

Gdzie jest autor?

śmiej nad rzeką zorzynku i lampiony
 seraje lampionów i punktowy kolczyk
 wesoły pilot na parkingu *swallow me*
 i tylne siedzenie zdezelowanego fiata
 i starzy kumple niezawodnie kapitalni
 z koksem mandoliną i obwarzankami
 i zapach marzanki pod markizą żywca
 zaraz po deszczu tobie tylko podaruję
 te żyłki światła i kosmyki cienia
 grudkę rozgrzanej ziemi głuchy szept

[s. 9]

Oto początek tomiku, wiersz *zabawy wiosenne*. Otwarcie autocytałem, ponieważ „zorzynek” pojawił się już wcześniej, w tomie *Taxi*. Tutaj został „powtórzony”, po raz kolejny wezwany (funkcja wołacza), jest wpisanym w tekst „ty”, do którego się mówi (i do którego będzie się mówiło w całym tomie): „śmiej nad rzeką zorzynku [...] tobie tylko podaruję”. Ten nadawczo-odbiorczy układ traci swoją wyrazistość pod wpływem nagromadzenia obrazów i dźwięków wypełniających współrzedną konstrukcję zdaniową. Zostaje zamaskowany szczegółami-cytatami (*Alicja w krainie czarów*, wschodni przepych i tajemnica zamknięta w zestawieniu „seraje lampionów” czy martwy już językowo kolokwializm „kapitalni kumple”). Wszystkie te elementy zostają przywołane na samym początku, by następnie rozwijać się w kolejne nagromadzenia: Mickiewicz i „jego” „świerzop”, Vermeer i „jego” widok Delft, Fredro i „jego” *Paweł i Gawęł* (przetworzony już wcześniej w utworze *Mihi i Tibi*) czy – z innego rejestru – poezja Jana Twardowskiego; filmy, lektury, obrazy, ikony popkultury (Marylin Monroe, Ginger Rogers), formuły religijne („ciebie prosimy”). Jest to prawdziwie karnawałowy teatr figur i głosów, które pojawiają się obok siebie na prawach równorzędności, czasem – oboczności. Zestawione ze sobą tworzą barwny orszak lub – z innej perspektywy – hałaśliwy tłum, którego jedynym celem jest ludyczna gra ze znaczeniami stojącymi za nimi. Mamy zatem do czynienia z powtórzeniem gestu, figury, głosu, a tym samym z rozszczelnieniem systemu, do którego figura należała. Powtórzony brzmienie lub obraz przestaje odgrywać tę samą rolę. Jest więc to nie tylko „przywoływanie zmarłych”, ale wprowadzanie ich między żywych po to, by wytworzyła się głęboka i materialna interakcja. Po to, by na karnawałowej scenie zmaterializowała się wspólnota uczestników – świętujących samą możliwość zaistnienia tej wspólnoty.

Co natomiast jest darem? Cudze dobra, to, co stało się własnością ogółu i co nie wymaga przecież jakiegoś szczególnego „ofiarowywania”. To, co przynależy wspólnocie, ponieważ ją konstytuuje. Kto jednak miałby być odbiorcą tego daru? „Zorzynek”? Oznaczałoby to, że każde kolejne powtórzenie staje się darem dla samego języka, dla językowego „seraju” potencjalności. Każde kolejne powtórzenie jest bowiem rozszczelnieniem istniejącej przestrzeni możliwego doświadczenia wypowiedzania. Każdy cytat, który przecież nie jest już cytatem, stanowi odchylenie od pierwowzoru, przez sam fakt umieszczenia go w nowym kontekście. Mówiony jest innym, przekształconym, a często zniekształconym, głosem. Powtórzenie i odchylenie od tego, co jest powtórzeniem, to podstawowy mechanizm poetyki Sosnowskiego. W powtórzeniu i odchyleniu wytwarza się rytm tej poezji, jej brzmieniowa materialność, uchwytność, a także jej regularność¹². Za „zorzynkiem” stoi jednak odbiorca, który poprzez rytm, nie znaczenie, wchodzi w tę poezję albo, co być może bardziej trafne, jest przez nią wciągany, „łowiony”. Jest jak doświadczający wszystkimi zmysłami uczestnik karnawałowego pochodu przez miejski plac. Atakują go frazy i dźwięki – i to one stają się łącznikiem między odbiorcą a samym poetyckim wydarzeniem. To nie poezja ma się poddać odczytaniu, lecz odbiorca winien poddać się jej rytmowi. Wszystko toczy się między językami i ich brzmieniami, o czym będzie jeszcze mowa (nieprzypadkowo obok polszczyzny pojawia się u Sosnowskiego język angielski, niemiecki, hiszpański czy łacina).

Kto w poezji Sosnowskiego jest tym, który obdarowuje, dzieli się posłyszonymi gdzieś „cudzymi głosami”? To, jak sądzę, jedno z głównych pytań, przed którymi staje odbiorca tej poezji. Autor? Ten wyrzeka się autorstwa, twierdząc, że język „się mówi”¹³. Podmiot liryczny? Pojęcie to, ugruntowane w literaturoznawstwie, niekoniecznie sprawdza się w lekturze tekstów Sosnowskiego. „Fikcyjna osoba mówiąca” rozpada się tutaj na tysiące głosów. Oprócz tego, że za każdym cytatem stoi czyjś głos (autora, ale też „cudzego” podmiotu mówiącego), w tekstach Sosnowskiego nieustannie zmienia się perspektywa, punkt, z którego się patrzy i z którego się mówi¹⁴. Językowo zostało to zaprojektowane jako wprowadzenie wielu bohaterów – często kul-

¹² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, s. 216.

¹³ Zob. przywoływany już wywiad z Andrzejem Sosnowskim *Podróż przez archiwum*.

¹⁴ O zagadnieniach tych pisał, odwołując się do terminologii Bartha, między innymi G. Janowski w tekście *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: *Lekcja żywego języka*. Można by również przywołać kategorię narracyjnego *neutrum*, którą posłużył się Maurice Blanchot w swojej książce poświęconej twórczości Franza Kafki. Zob. M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1996.

turowo zakorzenionych, np. doktora Caligari, Szczurołapa-Mozarta czy Świniopasa-Andersena; często jednak sprowadzonych po prostu do zaimka osobowego lub form czasownikowych. Nieustająca zmiana perspektywy wiąże się z ciągłą zmianą przestrzeni. Znajdujemy się niemalże jednocześnie w Berlinie, Rzymie, przestrzeni kosmicznej (wywołanej słowem „astronautka” i odniesieniami filmowymi), znanymi z dzieł pozaliterackich miastami Hameln czy Holstenwall.

W *poems* (zarówno w całym tomie, jak i w swoistym cyklu opatrzonym tym właśnie tytułem, na który składa się siedem tekstów) wszystko to, co mogłoby określić osobę mówiącą jako posiadaczkę swojego głosu czy języka, a stojącego za tą konstrukcją autora jako doświadczającego siebie w świecie, zostało poddane zabiegom dystansującym, w sumie bardzo prostym, takim jak np. użycie cudzysłowu:

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
 co było nam pisane monotonna muzo
 pani chce robić biopsję „mego” głosu
 pani ma hipernowoczesny sprzęt
 a ja mam ciemny nieżył krtani Joasiu

[s. 25]

Zaimek dzierżawczy „mego” cudzysłowem oddzielony od posiadacza głosu jest znakiem niemożności dotarcia do tego, co miałyby być własnością poety (jego głosu, dykcji), ale też wysokiej świadomości poetyckiej – nie istnieje coś takiego jak „mój własny głos”. Istnieje tylko choroba, która domaga się wypowiedzenia w najbardziej adekwatnych dźwiękach, nawet gdyby były one cudzymi dźwiękami, np. Mickiewicza:

wymawiam głoski jak obrzękle nuty
 wyciągam wiersze jak żelazne druty¹⁵

[s. 25]

Utwór ten, zatytułowany jak cały tomik *poems*, a w pierwszym wersie będący odpowiedzią na motto z Tricky’ego (przypomnę: „you promised me poems”), traktuję jako centrum tej książki. Wiersze są w nim bezpośrednio łączone z głosem, muzyką, sposobem artykulacji (wiersze to głoski, głoski

¹⁵ Jest to bezpośrednie odwołanie do jednej z epistolograficznych wypowiedzi Adama Mickiewicza. Zob. P. Próchniak, *Poema: widowisko*, s. 128.

to nuty). Wiersze to zaśpiewy, brzmiące głucho i twardo, bo ich źródłem jest choroba. Cały projekt poetycki zasada się więc na muzycznej konstrukcji, od-słuchaniu kolejnych głosów, kolejnych kawałków, badaniu sposobów artykulacji i rozprzestrzeniania się dźwięków i fal:

wszystkie przyrządy mówią swoim głosem
laryngograf spektrograf stroboskop spektrofon

Wprowadzenie do gry specjalistycznych nazw przyrządów badawczych jest kolejnym zabiegiem „odwracającym świat”, tym razem świat wyznania lirycznego, które z założenia powinno być zsubiektywizowane, nie zaś poddane naukowej i badawczej analizie. „Swoj” głos przyrządów, o których mowa, jest własną metodą odkrywania sposobów wytwarzania materialności (rejestracją tego, czego nie widać bądź co jest zniekształconym dźwiękiem). Badanie przewodnictwa dźwięków pod wodą czy rejestrowanie elektromagnetycznego widma to nowoczesne metody zatrzymania tego, czego nie można dotknąć, a co trwa tylko momentalnie. Czy więc poeta jest „przyrządem” zapisu cudzych, pojawiających się i szybko znikających, głosów? Czy jest tym, który wytwarza swój „własny” głos? Utwór ten funkcjonuje w kłamrze pytanie – odpowiedź:

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
 [...]
 aserejé ja de jé de jebe tu de jebere

Początkowe pytanie znajduje swoją odpowiedź w kolejnym cytacie. Ostatni wers jest frazą z piosenki hiszpańskiego zespołu Las Ketchup – frazą, którą można by uznać za brzmieniową kwintesencję hiszpańszczyzny, a za którą nie stoi żadne znaczenie. Pozbawiona sensu hiszpańska onomatopeja jest odpowiedzią na (być może zaczepne) anglojęzyczne motto „you promised me poems”. Pomiędzy nimi znajdują się różnogłosowe i różnojęzyczne frazy instrumentowane przez polskiego poetę. Funkcja tego poetyckiego działania jest podobna do funkcji, jaką pełni przywołany wcześniej obyczaj *charivari*, a idąc dalej tropem skojarzeń – karnawał. Jest to rola wytwarzania wspólnoty zabawy (tej zabawy, za którą często stoi okrucieństwo, cierpienie i choroba jednostek tworzących wywoływaną z niebytu zbiorowość). Rozpoznawalny dla „wszystkich” dźwięk staje się elementem jednoczącym, staje się rekwizytem, za pomocą którego powołuje się do życia spektakl, okazuje się też czynnikiem umożliwiającym kontakt. Podstawowy, jak w karnawale – fizyczny – bo pozostający poza sferą komunikacji.

Jak brzmią głosy?

Jeszcze raz powtórzę, że mówiąc o głosach w twórczości Sosnowskiego, nie mówię metaforycznie o języku. Mówię o jego materialności, o tym wszystkim, co dźwiękowe, a co znajduje swój wyraz w tekstach poety. Odnoszę wrażenie, że w *poems* materialność osiągnęła znaczącą wartość – ze względu na kondensację wielości głosów na stosunkowo niewielkiej „scenie” tomu, a także ze względu na kontynuację tego, co „wydarzyło się” w *Po tęczy*. W tomie z 2007 roku wielogłosowość wiązała się między innymi z pokazywaniem umowności samego języka, wyrazy „materializowały się” poprzez rozbijanie ich na litery, litery przestawiały składać się w wyrazy, zaczynały żyć własnym, niezależnym życiem. W *poems* ze słów wydobywane jest ich brzmienie, co prowadzi do konstytuowania się dźwięcznych i dźwiękowych szeregów:

szukasz zajęcia w branży lethal vodka
 leta i vodka w ciemnym stały domu
 szukasz etatu w firmie lethal vodka
lethal vodka martinis
 aplikujemy suplikujemy

[s. 11]

Te kilka wersów z wiersza *zabawy wiosenne* pracuje poprzez dźwiękowe i składniowe przekształcanie zestawienia lethal vodka (później, w innym miejscu tomu, pojawi się jeszcze „jaki dziwny letargiczny trans”). Śmiertelno-alkoholowy fragment został zbudowany na dźwiękowym kojarzeniu i powtarzaniu słów, które z kolei kojarzą się z językiem rodzimym, chociaż do niego nie należą (vodka, lethal). Tym samym stają się elementem uniwersalnego (a w istocie bardzo karnawałowego) doświadczenia stojących za nimi stanów, chociaż w żadnym z wersów nie mówi się o rzeczywistym doświadczeniu. Słowa pojawiają się jako nazwy (branża, firma), ironiczne i intertekstualne przekształcenie znanego cytatu oraz zapisane kursywą przytoczenie. Są więc zapośredniczonym przywołaniem nie samej rzeczywistości, lecz jej językowych obrazów. Ostatni wers – „aplikujemy suplikujemy” – poprzez rym łączy słowa odnoszące się do różnych sytuacji. Dźwiękowe wyrównanie, chociaż będące połączeniem słów (aplikacja jest tym samym, co suplikacja), służy także ich rozszczelnieniu. W „aplikację” poprzez brzmienie wkrada się „pokorna prośba”, w „suplikację” – ubieganie się o stanowisko na piętrze „lety” albo „vodki”. Podobne zabiegi znajdziemy w całym zbiorze. Będą to rymy bądź aliteracje („małpka woltera/mapka woltera”), onomatopeiczne zestawienia słów, jak w znakomitym fragmencie z utworu *dr caligari resetuje świat*:

*happy those for whom the fold
of
szczęśliwi dla których fałd
ów*

happy

[s. 22]

Słyszymy tu głos Shelleya w „dźwiękowym” tłumaczeniu (*fold of – fałd ów*). Obce dźwięki znajdują więc swoje lustrzane odbicia i dźwiękowe odpowiedniki w cudzych językach. A kiedy się je zestawia, są i jednocześnie nie są tym samym.

Powyższy fragment pochodzi z utworu, który jest – co już zostało powiedziane – kwintesencją techniki pisarskiej Sosnowskiego. Nieustająco zmieniają się tu punkty widzenia, przestrzenie („zaraz na początku wycieczki w inne strony/jedźmy w takie miejsce którego nie ma”), powtarzają się zaśpiewy, onomatopeje („*so-lawie di-le-jo kipieli wir i lej/helivencodehostudniaszybi-lej*”), tytuły i melodie, tekst przyśpiesza, by zakończyć się angielskim „*happy*”. Jest więc poetycko zmateralizowanym karnawałowym świętem języka, podczas którego dochodzi do połączenia obcych sobie elementów, ustawienia ich w parodystycznych konfiguracjach, by osiągnąć efekt „kociej muzyki”. Końcowe przyśpieszenie i zlewanie się głosów odtwarza stopniowe przechodzenie od karnawałowego, bogatego, lecz względnie uporządkowanego, orszaku do końcowego, ekstatycznego doświadczenia rozpląnięcia się w zabawie, w dźwięku. Tytułowe „resetowanie świata” dokonuje się zaś poprzez tego świata „recytowanie”:

niewinnie bez serca i z daleka
doktor caligari recytuje świat
prosimy trochę głośniej
dottore

[s. 15]

To początek. Recytowanie jest oczywiście ponownym cytowaniem tego, co już zostało powiedziane i usłyszane/przeczytane/obejrzone. Ale jest też głośnym wypowiedaniem tego świata. Wywoływaniem kolejnych elementów, przywoływaniem zasłyszanych fraz, by za chwilę odbić je w echu kolejnego wersu. Świat zamienia się zatem w swoje omówienia¹⁶. Pamiętać też

¹⁶ Trudno nie przywołać tu Bachtinowskiej koncepcji wielojęzycznego i już omówionego świata, w którym nie docieramy do przedmiotu inaczej jak poprzez jego omówienia. Zawsze

trzeba o roli tego, który słucha „niemiej” przeciw recytacji filmowego doktora. Słuchanie jest tutaj dopowiadaniem i domyślaniem tego, czego usłyszeć nie można. Nie są tu recytowane słowa, tylko świat (rzeczywistość). Powtarza się dźwięki tego świata, w nich właśnie szuka się relacyjnych uporządkowań:

nad miastem burza jak rozległy zawał
 siny burmistrz stepuje pod ratuszem
 pustynnik to jest taki skoczny ptak
 namiotnik to jest taka znana ćma

[s. 21]

Jeśli miasto, to ratusz, jeśli ratusz, to burmistrz, a skoro nad miastem szaleje burza, to burmistrz zamienia się w „burmistrza”. Dźwięk deszczu to echo stepowania, a skoro mowa o stepowaniu, to trzeba przywołać ptaka z rodziny stepówek (pustynnika). Skoro zaś pustynia, to i namiot (ten biblijny z Księgi Wyjścia), skoro zaś deszcz, to także namiot (tutaj powinien się mieścić w porządku przyrody, przywołany więc został jako echo w nazwie namiotnik). Kolejne elementy łączone są ze sobą na zasadzie asocjacji, głównie – o czym była już mowa – brzmieniowych.

W gabinecie doktora Caligari, tego, który korzystając z tajemniczej księgi, usuwał ludzi stających mu na drodze, i który w tym celu wykorzystywał somnambulika (Cesare), a który okazał się (bądź nie) dyrektorem zakładu zamkniętego dla umysłowo chorych, jest miejsce na wszystkie osobliwości. Doktor Caligari „przepowiada” (ponownie przywołuje) głosy świata, wydobywając dźwięki, a „resetując” znaczenia¹⁷. Recytowanie i resetowanie to dwie strony tej samej monety, to dźwięk i stojące za nim znaczenie, to w końcu dźwięk, który zakrywa znaczenie. W jednym z wywiadów Sosnowski powiedział:

Tak, bo język to jest głównie muzyka atmosferyczna i ciało, cielesność w innym stanie skupienia, w innym stadium materii. [...] czemu język nie miałby być subtelną, acz materialną formą obecności ciała w przestrzeni? Myślenie o języku zostaje drastycznie zubożone w momencie, kiedy zaczyna dominować po-

więc nasz kontakt z przedmiotem jest zapośredniczony i nigdy nie oznacza bezpośredniego doświadczenia. Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

¹⁷ Sosnowski bardzo często sięga po język Internetu i nowych technologii, zarówno po pojęcia, jak i dźwięki, np. onomatopieczne „pa pa pop” czy wyświetlające się na ekranie komputera zdanie (otwierające jeden z utworów wchodzących w skład *poems*): „trwa przesyłanie danych proszę czekać” [s. 26].

jęcie informacji, przekazu, komunikatu. [...] Zawsze chodzi raczej o choreografię. Wielość kroków i figur. Ponadto wielość dźwięków i głosów¹⁸.

A zatem poeta jest choreografem i kompozytorem, który jednak nie komentuje, raczej czeka na okazję, żeby to, co przychodzi w dźwięku, ustawić na właściwym miejscu w utworze. Pozwala więc słowom wybrzmieć w odpowiednim kontekście, takim, który wydobydzie z głosu jego brzmieniową wartość:

autorytety mówią to leizna
leizna poniekąd fascinanse
szerokie koła mówią to przeprócha
przeprócha *ding-a-ling* tremendese
nasa powiada to kot schrödingera
watykan mówi że małpka Woltera

[s. 21]

W tym krótkim fragmencie, właściwie końcówce utworu, mówią wszyscy: autorytety, „opinia publiczna”, Wolter i Chuck Berry. Mówienie jest podstawowym sposobem działania w świecie (oceną, wyrażaniem opinii czy budowaniem teorii). Mówienie Sosnowskiego jest działaniem na materiale, z którego można wydobyć ukryte dźwiękowe warstwy, np. leizna w semantycznym rymie z przepróchą (słyszymy „lewiznę” i „próchno”). Jak zauważył sam poeta: „Jest to kwestia rzeczywistego funkcjonowania słów, które w znacznie większym stopniu działają, niż znaczą. To znaczy, w znacznie większym stopniu mają działać, niż znaczyć, bo różnie z tym bywa”¹⁹. Podkreślanie cielesności tego, co językowe, pozwala na zestawienie tej twórczości z cielesnością karnawału, który opiera się przeciw na wydobywaniu spod kostiumu codzienności tego, co pod nim ukryte – ciała. Karnawałową maską języka (jednocześnie zasłaniającą i odsłaniającą to, co istotne) jest właśnie dźwięk. Jest wywróceniem na opak podstawowej zasady – język służy komunikacji. Nie służy, a raczej – służy w inny sposób i na innych zasadach.

O pisaniu wierszy Sosnowski powiedział: „Tę przestrzeń [w której funkcjonuje wielogłosowy utwór – przyp. E.N.] trzeba wytworzyć i ona musi być pojemna, żeby można w niej było oddychać”²⁰. Oddychać i mówić. Wiersz materializuje się jako miejsce, przestrzeń, w której można działać i poprzez

¹⁸ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. M. Rybak, fot. E. Lempp, Wrocław 2007, s. 101.

¹⁹ *Czy jesteś w takim razie poetą nowoczesnym?*, s. 43.

²⁰ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, s. 101.

którą można działać. Czytelnik wchodzi w nią, zatem jego głos staje się jednym z głosów wypełniających tę przestrzeń.

Sosnowski zgadza się też na to, żeby jego wielogłosowe wiersze funkcjonowały w wielogłosowych przestrzeniach publicznych. Myślę o głośnym czytaniu tych utworów podczas spotkań autorskich (zawsze jest to najważniejszy punkt programu, ze względu na specyficzną, znaczącą artykulację samego poety), myślę o decyzji, by wierszom towarzyszyła muzyka i by były prezentowane w zatłoczonych, głośnych miejscach (płyta *Trackless* nagrana z *Chain Smokers*). Poezja okazuje się działaniem (jednym z wielu) w wielkich, pełnych dźwięków, przestrzeniach. Jest też jednym z głosów, który – dosłownie i fizycznie – musi się przebić przez szum i hałas, żeby zostać usłyszanym. Jest również karnawałowym działaniem, dzięki któremu wytwarza się wspólnota uczestników święta i które – prowadząc do odwrócenia świata – pozwala na zmianę w językowo uporządkowanej strukturze komunikacji. Wydobywa bowiem na powierzchnię to, co zawsze było elementem składowym wszelkich wspólnotowych działań człowieka – muzyczność i rytmiczność.

Between Languages, between Voices. On Andrzej Sosnowski's *poems*

Summary

The article analyses the pre-ultimate volume of poetry by Andrzej Sosnowski. In her analysis of Sosnowski's works the author employs the categories of polyphony, materiality and performativity. Sosnowski's poetry is read as a kind of performance or carnival show whose interpretative context is the poet's own "performeresque" practice.

