

CISZA.

LEKTURA KRYTYCZNA



INTER-

CISZA.

LEKTURA KRYTYCZNA

Toruń 2016

CISZA.

LEKTURA KRYTYCZNA

REDAKCJA

Tomasz Dalasiński
Łukasz Grajewski
Aleksandra Szwagrzyk



© by BIBLIOTEKA „INTER-”. Seria krytyczna, t. 7

ISBN 978-83-944164-3-0

Redakcja

dr Tomasz Dalasiński
Łukasz Grajewski
Aleksandra Szwagrzyk

Opinia wydawnicza

dr hab. Paweł Tański

Korekta: Aleksandra Szwagrzyk

Skład i okładka: Tomasz Dalasiński

Zdjęcie na okładce: Maria Kuczara

Wydawca:

„Inter-. Literatura-Krytyka-Kultura”
Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej
Instytut Literatury Polskiej
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3
87-100 Toruń



www.PismoInter.wordpress.com

Niniejsza publikacja udostępniana jest na zasadach Open Access. Treści w niej zawarte mogą być swobodnie czytane, kopiowane, przechowywane, drukowane i wykorzystywane do celów naukowych oraz dydaktycznych zgodnie z prawem pod warunkiem nienaruszania intelektualnych i materialnych praw autorskich ich twórców i redaktorów.

Spis treści

- 8 *Silence studies?* Krótkie wprowadzenie
- 10 KAROL SAMSEL
Język ezopowy w poezji polskiej po 1989 roku
- 20 ADRIAN GLEŃ
Milczenie (w) poezji. Lektura wiersza *** *[Poezja nie zawsze...]*
Tadeusza Różewicza (notatki)
- 31 KAMIL DŹWINEL
Milcząc z *Chirurgiczną precyzją*. Stanisława Barańczaka poetyckie
strategie pseudonimowania choroby
- 40 KAROL MALISZEWSKI
„Słuchaj milczenia ciszy”. O wyborze wierszy Sławomira Matu-
sza pt. *Cisza*
- 53 EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA
Małomówność Joanny Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza
i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji
- 64 TOMASZ DALASIŃSKI
Cisza skryta w języku. Glosa do jednego wersu z wiersza Jacka
Podsiadły *Dukaszty, wieczór*
- 68 JAKUB SKURTYS
Zaprzeczyć ciszy: Konrad Góra i mowa poezji
- 84 DOROTA KORWIN-PIOTROWSKA
Obecność w nieobecności. O lakunach w książce *Zosia* Stanisława
Balbusa
- 96 MICHAŁ PRANKE
Straszne pozorowanie ciszy. Szepty w *Chmurze* Świetlików
- 106 MAJA STAŚKO
Piotr Puldzian Plucienniczak to cichodajka
- 118 MAŁGORZATA LEBDA
Z milczenia. Esej Herty Müller *Kiedy milczymy, stajemy się nieprzy-
jemni, a kiedy mówimy – śmieszni*

Silence studies? **Krótkie wprowadzenie**

„Milczenie [...] jest w centrum języka,
jak piasta koła leży w centrum szprych”.

Günther Wohlfart¹

Cisza i milczenie – zjawiska, z jednej strony, pokrewne, z drugiej znacznie się między sobą różniące – stanowią niezwykle istotne aspekty ludzkiego doświadczenia rzeczywistości, zwłaszcza międzyludzkiej komunikacji (rozpatrywanej zarówno na poziomie codziennego porozumiewania się, jak i na płaszczyźnie specyficznie zorganizowanych form wypowiedzi, np. tekstów literackich). Antropologiczna analiza ciszy i milczenia prowadzić może w wielu rozmaitych kierunkach: od psychologii i socjologii, przez lingwistykę, aż po dyskursy o literaturze. W niniejszej książce na pierwszym planie znajdują się kwestie związane z literackimi sposobami postrzegania ciszy i milczenia, aczkolwiek wydaje się oczywiste, że badania nad tymi zjawiskami mają charakter transdyscyplinarny, a może nawet (choć to teza postawiona *ad hoc*, całkowicie robocza i propozycyjna) – iż sytuują się one w obszarze odrębnej dyscypliny, uzupełniającej *sound studies*. Tę hipotetyczną dyscyplinę moglibyśmy określić mianem *silence studies* i postarać się wyznaczyć jej cechy dystynktywne, przedmiot i metodologię. Niestety, w tym krótkim wprowadzeniu nie ma na to miejsca, powiedzmy więc tylko, że genealogię *silence studies* – jeśli uznamy ich istnienie za uprawnione – wyznaczyć można, odnosząc się do antropologii słowa w jej rozumieniu reprezentowanym m.in. przez Grzegorza Godlewskiego:

Antropologiczne rozumienie słowa nie dokonuje żadnego apodyktycznego wyboru spośród rozmaitych sposobów określania istoty języka [...]. Słowo może występować w każdej [...] funkcji – ale w żadnej [...] nie daje się zamknąć. Nie jest bowiem żadnego rodzaju narzędziem, lecz przede wszystkim swoiście ludzką praktyką, praktyką konstytuującą człowieka,

¹ G. Wohlfart, *O milczeniu – Nietzsche i Kierkegaard*, przeł. A. Boncela, „Przegląd Filozoficzny” 1998, nr 4, s. 221.

zatem nie dającą się sprowadzić – podobnie jak sam człowiek – do żadnej poszczególniej funkcji².

Zauważmy bowiem, że to, co niewypowiedziane, jest słowem w takim sensie, o jakim pisze Godlewski: jeśli czegoś nie mówimy, to nie robimy niczego innego niż komunikowanie „nie-mówienia”, innymi słowy: traktujemy „niewypowiedzenie” jako „wypowiedzenie braku wypowiedzenia”. Tym samym wkraczamy na teren – by posłużyć się sformulowaniem Doroty Korwin-Piotrowskiej – „antropologii milczenia”³, tj. ściśle zdefiniowanej praktyki języka, której nie można zawęzić do jakiegokolwiek pojedynczej dyscypliny badawczej, aczkolwiek można dokonywać w jej obrębie selekcji i w danym momencie zajmować się pewnymi jej wycinkami.

Takim właśnie wycinkiem jest w tej książce literatura polska powstająca po roku 1989; autorzy pomieszczonych w publikacji szkiców skupiają się na wielu aspektach ciszy i milczenia w twórczości współcześnie publikujących autorów, wszystkie zaś artykuły – pomimo ich różnorodności i całego bogactwa – mają określony zwornik w postaci postrzegania „niewypowiadanego” w perspektywie doświadczenia języka (musimy wszak stale pamiętać, że to, co wypowiedziane, jest zaledwie częścią doświadczenia tekstu, bo, jak stwierdził Ryszard Nycz, „nie ma tekstu [...] bez ożywiającego go doświadczeniowego zaplecza”⁴). Takie postrzeganie zaś, jak nam się wydaje, uprawnia do nazywania tej książki *praxis* antropologii milczenia (resp. *praxis silence studies*), czyli zjawiska, które ciszę i milczenie stawia w centrum swojego badawczego zainteresowania.

Mamy nadzieję, że zawarte w niniejszej publikacji szkice okażą się uzupełnieniem dotychczasowych analiz problemu ciszy (nie tylko w literaturze), a także – że będą stanowić asumpt do dalszych rozważań w tym zakresie.

Tomasz Dalasiński
Łukasz Grajewski
Aleksandra Szwagrzyk

² G. Godlewski, *Słowo o antropologii słowa*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. i wstęp G. Godlewski, A. Mencwel i R. Sulima, Warszawa 2003, s. 9.

³ Zob. D. Korwin-Piotrowska, *Antropologia słowa/antropologia milczenia – zarys problematyki*, [w:] tejże, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu tekstów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków 2015.

⁴ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas i R. Nycz, Kraków 2012, s. 52.

KAROL SAMSEL

Język ezopowy w poezji polskiej po 1989 roku

Niegdyś Stefania Skwarczyńska stwierdziła, że przemilczenie jest elementem strukturalnym każdego dzieła literackiego¹. Stwierdzenie to dziś może wydawać się truizmem, niemniej jednak – jeżeli mówić o specyficznym wariancie przemilczenia: tj. języku ezopowym, co więcej: wypowiadać się o nim w kontekście poezji polskiej po 1989 roku – pojęcie tzw. mowy omownej jako elementu strukturalnego wymaga zdecydowanie całkowitej redefinicji. Po pierwsze bowiem – obciążeni XIX- i XX-wieczną tradycją standardowego definiowania mowy ezopowej, nie dostrzegamy, że współcześnie, tzn. po 1989 roku, a także po roku 2000 w poezji polskiej dominuje immanentna, palimpsestowa wizja mowy ezopowej jako strategii działania literackiego. Immanentna, doszło bowiem do immanentyzacji, usamodzielnienia się, indywidualizacji peryfrazy, tym samym uwolnienia jej od orbity danego interesu społecznego. Posługując się mową ezopową, przestajemy mówić w czymkolwiek interesie poza własnym interesem autoegzystencjalnym. To z jednej strony. Z drugiej zaś – kształtując ezopową wypowiedź liryczną, możemy aktywizować pluralizm wielu instancji, wypowiadać się w więcej niż jednym interesie, ów interes w nieskończony sposób uwieloznaczniać. Wiersz „wyradza się” w ten sposób w swoisty palimpsest wielu ezopowych poetyk i tradycji literackich, „wypowiada się” w mnogiej, czasami nieskończonej, liczbie interesów, instancji; bądź jest tych ezopowych poetyk i tradycji literackich – pastiszem.

Owa metaezopowość, czy może panezopowość, współczesnej liryki wynika również z tego, w jak precyzyjny, uszczegółowiający do społecznego kontekstu, do jednego partykularza funkcjonowała dotychczas mowa ezopowa. Piotr Chmielowski w opublikowanym w 1900 roku VI tomie *Historii literatury polskiej* notował, co następuje: „Są pewne strony życia, są pewne charaktery, których niepodobna jest przedstawić

¹ S. Skwarczyńska, *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*, [w:] *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947.

wśród warunków dzisiejszych, a jednak przedstawić je potrzeba”². Miał na myśli kryptonimowanie mowy w aspekcie wydarzeń przełomu wieków, sytuacji pod zaborami, szczególnie: cenzury literackiej w Kraju Nadwiślańskim. Michał Głowiński stwierdzał z kolei w perspektywie badań nad polską teorią nowomowy, że wyłącznie ona – posługując się specyficzną odmianą perswazyjnej peryfrazy, „straszeniem przyjaciółmi”, „dalekosiężnymi konsekwencjami” – wykształciła w sobie zupełnie autonomiczny rodzaj mowy ezopowej, idiomatyczny typ mowy wewnętrznej, o której także należałoby powiedzieć – omowna, przemilczająca, specyficznie oraz odosobowo wielo-jednoznaczna. Przypominał do tego Głowiński również i to, jak

językiem ezopowym pisano np. wiosną 1977 roku o manifestacjach studentów krakowskich po śmierci Stanisława Pyjasa. Posługiwano się jedynie formą „to, co się stało w Krakowie” (lub „to, co się zdarzyło w Krakowie”). I na tej enigmatycznej peryfrazie wyczerpywały się informacje³.

Symptomatyczne więc, że doświadczenie języka ezopowego nigdy nie stało się doświadczeniem wewnętrznym w obrębie polskiego języka literackiego. Nie zostało zintegrowane w znaczeniu artystycznym, tym bardziej – nie zostało literacko przetworzone, mimo że w perspektywie społecznej stanowiło „lingwistyczny fakt historyczny”, rozciągający się bez mała, w rozmaitych odmianach, wariantach, interpretacjach od wydarzeń roku 1815, powstania Królestwa Polskiego aż do 1989 roku i obrad Okrągłego Stołu. Zamiast więc roztrząsać specyficzną sytuację egzystencjalną polskiego Ezopa, narodowego podmiotu posługującego się mową omowną, zwróciliśmy się w kierunku poetyckich i prozatorskich analiz „afatycznych sytuacji egzystencjalnych”, inspirowani m.in. odkryciami zachodniego egzystencjalizmu. Nie było w tym jakkolwiek niczego wtórnego poza może decyzją o porzuceniu literackiej wiwisekcji zjawiska omowności charakteryzującej społeczne życie polskie *sensu largo*.

Panezopowość czy metaezopowość, o których wspominałem jako o istotnych zjawiskach językowych w poezji polskiej po roku 1989 zjednoczą się pod tym względem z afatycznością tej liryki. Trudno *de facto* ustalić ostrą granicę między tymi dwiema sytuacjami lirycznymi: pierwszą, gdy podmiot wypowiada stan afatyczny, i drugą, gdy ów stan przekształca się w próbę wytworzenia, wykreowania przez monolog pewnego ezopowego panuniwersum podmiotu. Dystynkcje zostają usunięte, rozróż-

² Za: A. Martuszevska, *Ezopowy język*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 249.

³ M. Głowiński, *Nowomowa (Rekonesans)*, [w:] tegoż, *Nowomowa i ciągi dalsze*, Kraków 2009, s. 24.

nienia – rozmyte. Tak jak w wierszu Miłosza Biedrzyckiego, w którym pierwsze egzaltowane słowa: „życie, epopeja rozkładu ciała!”, i ostatnie:

nie wyobrażam sobie żeby ktoś był w stanie
wyobrazić sobie starość, zanim tam się nie
znajdzie, unieruchomiony za stołem, krzyczący
„kelner! ja tego nie zamawiałem!”⁴

tworzą w jakimś sensie raz ramy wypowiedzi ironicznego afatyka, raz zaś – *modus operandi* egzystencjalnego, nieuspołecznionego Ezopa. Chciałoby się rzec – na taką ezopowość nas stać – najprostszą: ezopowość nieuwikłaną w kontekst historyczny czy metaliteracki, raczej świadomie strywalizowaną paniezopowość niż metaezopowość. Nie będzie to jednak prawdą. Miłosz Biedrzycki jest dostarczycielem dobrze znanych wierszy mogących stanowić katechizm polskiego języka metaezopowego w poezji roczników 90. *Aksłop* czy *O doniosłości klasy robotniczej*. Co więcej – umiejętnie uprawia także pastisz dawnych ezopowych poetyk, włącznie z tymi zamierzchłymi, wpisanymi w tzw. polską dziewiętnastowieczność, takimi np., jak mowa ezopowa „nocy paskiewiczowskiej” okresu między-powstaniowego 1831-1863. Jakby na podłożu kryptonimowanej refleksji lirycznej podmiotu młodzieńczych wierszy Norwida, powiada:

śłuchaj! tutaj, dni zmechacone
skórzane ryby prześlizgują się przez
krzyżowiska patyków. od kiedy wiosna?⁵

Znowu jednak mamy do czynienia z sytuacją, w której mowa afatyczna oraz mowa omowna krzyżują się ze sobą i trudno odróżnić rzeczywiste źródło intencji werbalnej podmiotu Biedrzyckiego od tego pozorowanego. Wprawdzie wiersz kończy się wymownym „wilgotny hałas przeciska się / pod uszczelką, jesteśmy w polu // gdzie najmniej-sze poruszenie / nabiera najwyższej wagi. tak, najwyższej wagi”⁶, ale wykreowana sytuacja osaczenia – co jest znamienne dla poezji roczników lat 90. XX wieku posiada zarówno rejestr społeczny, czyli wspólnotowo-universalny, jak i rejestr egzystencjalny, indywidualny. To zanieczyszcza perspektywę języka przemilczenia: mowa ezopowa nie jest bowiem mową bohatera egzystencji, jeżeli jednak wypowiada się nią już bohater egzystencji, skazuje on interpretatora tej mowy, czytelnika wiersza na uwzględnianie nieuchronnych zapośredniczeń, mediatyzacji – najczęściej o charakterze prywatno-egzystencjalnym.

⁴ M. Biedrzycki, *** [*życie, epopeja rozkładu ciała!...*], [w:] *Antologia nowej poezji polskiej 1900-2000: wydanie rozszerzone*, red. R. Honet i M. Czyżowski, Kraków 2000, s. 27.

⁵ Tegoż, *** [*śłuchaj! tutaj, dni zmechacone...*], tamże, s. 28.

⁶ Tamże.

Najważniejszą rolę w sprobieniach polskiego stylu ezopowego w poezji odegrali w 1992 roku autorzy *Zimnych krajów* i *Życia na Korei*: Marcin Świetlicki oraz Andrzej Sosnowski. Z jednej strony należy ich nazwać prawodawcami postezopowości w literaturze polskiej, z drugiej sprawcami nie wyostrzenia, lecz rozmycia terminu oraz fenomenu polskiej mowy omownej. Julia Fiedorcuk, pisząc o Sosnowskim, wypowiada przekonanie szczególnie istotne w perspektywie tego, o czym tutaj i teraz mówimy. Twierdzi mianowicie, że w wierszach autora *Życia na Korei*:

nie ma ani fetysyzacji cudzysłowu, ani buntu przeciwko konieczności cytowania. [...] Podmiot liryczny tych wierszy chętnie i radośnie sam siebie bierze w cudzysłów, odrzucając w ten sposób wszelką iluzję autentyczności, o ile owa autentyczność miałaby wiązać się z jakąś esencją, czy głębią psychologiczną. [...] Nie oznacza to jednak, że ów podmiot znika, a wręcz przeciwnie: to właśnie za pośrednictwem maskarady podmiot może się w ogóle uobecnąć⁷.

Fiedorcuk mówi krótko i dobrze egzemplifikuje: doskonałą ilustrację tych zabiegów performatywnych tworzą – jej zdaniem – wcielenia Davida Bowiego⁸. Rzeczywiście, zestawienie Sosnowskiego z Bowiem daje do myślenia, a w perspektywie dyskusji nad językiem ezopowym w polskiej poezji nakazuje postawić pytanie o status Bowiego (w tym porównaniu). Czy jest to rodzaj neonarodzin, tj. narodzin nowego Ezopa? Czy może raczej – post-Ezopa? Zamiast zatem samej ezopowości tekstu, jego skończonego zestawu językowych cech, ezopowości, która jako moment lingwistyczny w obliczu transformacji społeczno-cywilizacyjnych dezawuuje się, otrzymujemy nową ontologię autorską, figurę autora jako Ezopa. Zamiast języka ezopowego więc – kreacja ezopowa. A w zastępstwie momentu lingwistycznego – kalkulowany skrupulatnie przez autora tekstu moment egzystencji, jego wewnętrznej autorskiej obecności w tekście realizowanej przez maskaradowe samouobecnianie. Tego nauczył nas Sosnowski – zdaje się mówić Fiedorcuk. W ten sposób należałoby przeczytać na nowo utwory takie, jak *Wiersz dla Becky Lublinskiej*, *Śmierć człowieka nieufornowanego* czy tytułowe *Życie na Korei*. W języku problemu, którym zajmujemy się w tym momencie, w skali przemian języka ezopowego w poezji polskiej po 1989 roku, byłaby to tegoż języka – egzystencjalizacja.

Pytanie o tzw. językowy obraz świata debiutanckich wierszy Sosnowskiego, w nich zaś o lingwistyczne i stylometryczne wyznaczniki

⁷ J. Fiedorcuk, „Cudzysłów”, [w:] *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 19.

⁸ Tamże (szczególnie przypis 6.).

„egzystencjalizacji” podmiotu autorskiego jako Ezopa, o jego tekstualizację rozumianą jako „maskaradowe samouobecnienie” – nie pozostają bez znaczenia. Warto je sformułować. Po pierwsze zatem: skąd w *Wierszu dla Becky Lublinskiej* „biała koza mająca na papirusie oddanym przez piasek” i dlaczego o tej samej kozie mówi podmiot autorski wiersza w sposób ezopowy lub ezopizujący:

Tę białą kozę odsyłam ci uprzejmie
nic mi bowiem po niej – stoi w pustym polu
gasząc wszystko wokół⁹.

Owszem, ma rację Jacek Gutorow, twierdząc, że w wierszu „dramat świadomości zostaje skorelowany z dramatem nowoczesności” i zaświadcza o „wyczerpaniu możliwości tkwiących w egzystencji”, bo, rzecz oczywista skądinąd, „język to kombinatoryka, a każda kombinatoryka musi ulec zamknięciu lub wyczerpaniu”¹⁰. Wszystko to wyniknęło jednak z określonych przymuszeń. Jak twierdzi Sosnowski we *Łzy w oczach nie przestonia liter*, całe *Życie na Korei* musiało być „skromną próbą wyprowadzki z ówczesnej rzeczywistości”, wynikało z jednej strony z subiektywnego „zmęczenia materiału w latach 80.”, z drugiej zaś – z obiektywnego „żmudnego i agonalnego paroksyzmu PRL-u” przy „gromkim nabożeństwie nieśmiertelnych wartości, budujących treści i postaw”¹¹. Warto jakkolwiek pamiętać – napomina Sosnowski – że nie było *de facto*, gdzie uciekać. Przemiana nie miała w żadnym wypadku charakteru emancypującego wyzwolenia z dotychczasowego języka ezopowego, wyzwolenia odczarowującego, które miałoby przenosić w arkadyjski rejon mowy Adamowej, społecznego *lingua adamica* spod naiwnego etycznie szyldu „tak – tak, nie – nie”. Zmieniał się jedynie sposób kwantyfikacji, ze szczegółowej na ogólną, z kwantyfikowania po języku ezopowym, sytuacjach ezopowych, zdarzeniach interpretowanych w sposób ezopowy na potransformacyjną rzeczywistość nowoczesnego Ezopa, rzeczywistość całą, na filozofię ezopową, prekursorstwo poznawczego modelu Ezopa. Polski Ezop Fryg stawał się w dobie transformacji ustrojowej (i o tym usiłowało mówić *Życie na Korei*) Robinsonem Crusoe nowej demokratycznej rzeczywistości, był sceptykiem niedowierzającym równościowym, narracyjnym etosom literatury (krytycznoliterackim, historycznoliterackim, socjoliterackim etc.). Patronował zja-

⁹ A. Sosnowski, *Wiersz dla Becky Lublinskiej*, [w:] tegoż, *Pozytywki i marienbadki* (1987-2007), Wrocław 2009, s. 31.

¹⁰ J. Gutorow, *Implozja. Czyżby zatem Sosnowski był poetą anty-modernistycznym?*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/implozja/>, dostęp: 14.03.2016.

¹¹ *Łzy w oczach nie przestonia liter. Ł. Grodzińskiego i M. Larka rozmowa z Andrzejem Sosnowskim*, [w:] *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 150.

wisku, który Janusz Sławiński przytomnie oraz dalekowzrocznie nazwał „zanikiem centrali”¹². Wzór poety polskiego jako Ezopa – kultywowany tomami takimi, jak *Życie na Korei* Sosnowskiego i *Zimne kraje* Świetlickiego – miał w sobie coś z XIX-wiecznego prawzoru poety-stańczyka. Jego ezopowość miała mieć (paradoksalnie – mimo swej omowności) charakter ironiczno- lub (rzadziej) satyryczno-prewencyjny:

Odsyłam ci kozę
jakbyś odesłała „telewizor”, „gazetę”, „książeczkę wojskową”
i odpawiam inne słowa, które dajesz i zabierasz
jak dziecko pokazujące zabawki przez szybę
małemu sąsiadowi z przeciwka, te arkana
rosnącej duszy: zobacz, wstydz się i kochaj¹³.

Metafora „odsyłania białej kozy” jest ezopową zagadką wiersza Sosnowskiego. Że wiersz nie ma w sobie niczego z tradycyjnie pojętej omowności danego języka ezopowego, świadczą m.in. spostrzeżenia Michała Larka dopatrującego się w *Wierszu dla Becky Lublinsky* zarówno literalnych tyrad przeciw promiskuityzmowi seksualnemu i nihilizmowi, jak i równocześnie subtelnej „inscenizacji niweczenia wszelkiej pozytywności manifestu”¹⁴. Nie, nie jest to klasyczny sposób myślenia o języku ezopowym. By mówić o ezopowym podmiocie autorskim *Wiersza...*, należałoby porzucić tradycyjne myślenie na temat ezopowej stylizacji oraz uznać, że może pełnić ona funkcję symboliczną, że może wytwarzać wewnętrzną referencyjność. „Odesłanie białej kozy” jest dla Sosnowskiego omownym, zaszyfrowanym wyrażeniem pułapki, w którym znalazł się podmiot wiersza, posiadłszy „białą kozę”, pierwiastek tyleż absurdalny, co anihilujący jego reprezentacjonizm. Pierwszą widoczną warstwą owego ezopowego komunikatu jest warstwa intertekstualna: Sosnowski usiłuje nam powiedzieć coś istotnego na temat prawdziwej twarzy Norwidowskiej „pieśni” ze słynnego wiersza *Do obywatela Johna Brown*. Choć czy i tego możemy być pewni?

Padają w liryku słowa: „Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie”¹⁵. Uruchomienie tego intertekstualnego kontekstu niejasnej na początku metafory Sosnowskiego czyni z podmiotu jego wiersza istnego ezopowego performerą. A więc już w obliczu przemian ponowoczesnych – nie Norwidowskie „posyłanie mewy”, ale Sosnowskiego „odsyłanie bia-

¹² J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 2 (18) (przedruk w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 5: *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 335-339).

¹³ A. Sosnowski, *Wiersz dla Becky...*, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ M. Larek, *Projektowanie doświadczeń. O Życiu na Korei*, [w:] *Wiersze na głos...*, s. 31-32, 35.

¹⁵ C. Norwid, *Do obywatela Johna Brown*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem oraz uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 302.

lej kozy” – uświadamia przewrót kopernikański w kreowaniu ról i wytwarzaniu koncepcji literatury. W *Wierszu dla Becky Lublinsky* coraz słabszy kreacjonizm literacki, ustępujący coraz większej liczbie pól zastępuje w końcu w odważnym, redukcjonistycznym ruchu autora groteska procesu twórczego. Ezop jednak kontynuuje swój ruch. Pieśń Norwida jest „mewą”, pieśń Sosnowskiego jest „białą kozą”, adresat pieśni Norwida to skazany na śmierć czarny abolicjonista, John Brown, a adresatka pieśni Sosnowskiego jest bliżej nieokreśloną Becky Lublinsky, którą nie bez cienia przesady, ale i nie bez racji – za pomocą licznych zabiegów ezo-powo-intertekstualnych – moglibyśmy określić Johnem Brownem uniwersum poetyckiego Sosnowskiego. To również istotna informacja, którą usiłuje skrywać, a jednocześnie odsłaniać performer wypowiedzi ezo-powych po 1989 roku, ponowoczesny, patchworkowy Ezop, do tego – jeszcze taki, jak i sam Andrzej Sosnowski – bawiący się z wdziękiem oraz nieklamany powodzeniem intertekstualizmem.

Trudno więc badaczowi języka ezopowego zgodzić się na postulowanych przez większość współczesnych interpretatorów Sosnowskiego atematyczność albo i metatematyczność jego poezji. Jak choćby przyklasnąć dość ogólnym, zbędnie szerokim, trudno podważalnym ze względu na swoją niejasną pojemność konstatacjom Aldony Kopkiewicz, która np. twierdziłaby, że „przeważa u Sosnowskiego odczucie pustki i niekończącej się sarkastycznej ironii, niepozbawionej uroku gry czy didżejskiego miksu”¹⁶, że artykułują te ekspresje kolejne „niemożliwe próby opisanie bieli, ciszy i pustyni, czyli wszystkich stopni i szerokości poetyckich zero, do których Sosnowski uparcie powraca, co wiąże się z coraz silniejszym pragnieniem oczyszczenia »ja«”¹⁷. Nomenklatura Barthesowska doprawdy niczego tutaj nie wyjaśni ani nie przybliży. Sosnowskiego pragnienie tzw. bezpodmiotowego „ja” nie jest czystym egzystencjałem i również wynika ono z określonego interesu – nie tylko egzystencjalnego, lecz także – społecznego. Tę właśnie intencję bezpodmiotowości, czy mówiąc jeszcze precyzyjniej: „pisarstwa bezpodmiotowego” – w sposób doskonały zataja kameleonowa architektura ezopowej osobowości podmiotu autorskiego *Wiersza dla Becky Lublinsky*. Bo nowoczesny Ezop to kameleon, Hermes niepozwalający się zdemaskować, tj. ujawnić jako producent języka ezopowego, jako ontolog i kreator ezopowego uniwersum, dostarczyciel ezopowych ram rzeczywistości przedstawionej.

Ezop Sosnowskiego nie daje się przylapać na wstydlwym akcie transmisji i retransmisji kontekstu ezopowego w tekst. Skoro jednak *Życie na Korei* miałoby być „próbą wyprowadzki” ze zideologizowanej, PRL-

¹⁶ A. Kopkiewicz, „Beautiful outlaw” – o obcych słowach w poezji Andrzeja Sosnowskiego, [w:] *Wiersze na głos...*, s. 203.

¹⁷ Tamże, s. 199.

owskiej „rzeczywistości”, nie sposób owej subtelnej ezopowości nie presuponować. Subtelnej jednak, podkreślam, bowiem nie chcę z wyrafinowanego traktatu o kondycji słowa i literatury czynić jakiegokolwiek „pozytywnego manifestu”. Niemniej jednak – jeżeli mówi Sosnowski o „odsylaniu białej kozy”, która „stoi w pustym polu / gasząc wszystko wokół” i jeżeli dla owego (wymownego przecież) aktu „odesłania” chcemy odnaleźć intertekstualną parę w postaci Norwidowskiego „posyłania”, oraz kolejne pary w postaci: mewy i kozy oraz Becky Lublinsky i Johna Browna, nie sposób będzie nie stwierdzić ostatecznie: to Norwidowska pieśń symbolem zatęchłej rzeczywistości schyłku komunizmu, należy ją „odesłać”, bo „stoi w pustym polu” i „gasi wszystko wokół”. Paraliżująca, anihilująca siła literackiej dziewiętnastowieczności? Akt ostatecznego zwątpienia w pozytywną siłę tradycji literackiej, bo nawet to, co przychodzi mewą, musi odejść „białą kozą”, musi wywołać rozczarowanie poznawcze? Norwid z perspektywy 1860 roku, czasu pisania *Johna Browna*, miałby być „dzieckiem pokazującym zabawki przez szybę” Sosnowskiemu „małemu sąsiadowi z naprzeciwka”, miałby mu, co więcej, zapewne wmawiać, że jest jego „późnym wnukiem”? Na tym polegałaby tzw. literacka ideologizacja, jej proces dojrzewania, przerostu, dekadencji i wyparcia: co przychodzi mewą, musi zostać odesłane białą kozą?

Podobną strategią i morfologią legitymować mógłby się *Wstęp*: wiersz Marcina Świetlickiego otwierający *Zimne kraje*. Tak jak w *Wierszu dla Becky Lublinsky* intertekstualnym horyzontem ezopowego stylu podmiotu mógł okazać się m.in. Norwid postaciujący Lewiatana wszystkich centralistycznych tradycji klasyczno-literackich w Polsce, tak we *Wstępie* tym horyzontem wydaje się Henri Michaux i jego kontestatorski liryk *Przeciw!*. Szczególnie zaś słowa o narodzinach i pochodzeniu podmiotu autorskiego wiersza:

Ojciec rozpaczal.

– Wstydu nie macie, czy co? – mówiono im.

A do Matki: – Nie nabrało toto jeszcze ciała i oczekuje toto rodziny!

Odpowiedziała żalosnym szlochaniem.

Ustawiają się wokół matki, arogancko, nękają dogadywaniem.

– No i cóż ty spodziewasz się wydać na świat? Myszczę?

Urodziłem się¹⁸.

Świetlicki wykorzystuje zapożyczony od Michaux topos niechcianych, nieczekanych narodzin w czasie marnym. Przekształca go jednak w sposób zasadniczy. Zamiast narodzin mamy więc scenę po-

¹⁸ H. Michaux, *Przeciw!*, przeł. J. Rogoziński, [w:] tegoż, *Poezje*, wybór, przekład i wprowadzenie J. Rogoziński, Warszawa 1978, s. 6.

częcia, zapłodnienia, skoro „oboje byli nadzy i wstydzieli się”¹⁹. To ten moment interesuje podmiot najbardziej: nie własne narodziny, ale moment płodzenia. Eden postaciować ma polska, wiosenna noc lat 60. XX wieku, wiersz Świetlickiego jest bowiem parafrazą Księgi Rodzaju. To zresztą, co ma zostać splodzone, zostanie nazwane – po biblijnemu – Ablem:

Wieczór – gdy to zrobili i nadali imię
można umieścić w jakimś wyjątkowo
ładnie wyglądającym miejscu i jakimś przyjemnym
czasie, my jednak będziemy złośliwi:
wiosna 1961, Polska²⁰.

A więc mamy zarówno czas marny, jak i (chyba) państwo mroków, skoro ostatnim, o czym się orzeka w wierszu, jest jednoznaczne zapewnienie, że „będziemy obserwować postępy ciemności”²¹. Kasandryczna wymowa wiersza Świetlickiego zostaje wycofana, zawoalowana, daje o sobie znać w wymiarze intertekstualnym, kulturowym, erudycyjnym. Nabiera także wymiaru w kontekście kolejnych wierszy z tomu: *Majakowskiego* z 1980 roku, *Brzydkiej epoki* z 1984 roku, *Jonasza* z 1985 roku (Świetlicki datuje każdy ze swoich opublikowanych tutaj utworów). Nabieramy więc stopniowo wątpliwości, czy Abel z 1961 roku, Abel polski jest rzeczywiście i pozostaje Ablem w obliczu wydarzeń lat 80. XX wieku, czy może raczej na ich skutek – ulega wewnętrznemu zepsuciu i dlatego: ostatecznie – nie daje się Kainowi zabić. Przeżywa rok 1981, 1989, a także snuje własny, apokryficzny w stosunku do biblijnego wariant życiorysu (Świetlicki umieszcza w zbiorze wiersz o tytule *Apokryf*). Jego metamorfozy są współzależne od metafor polskiego państwa, ustroju, polskiej „wspólnoty” czy „nie-wspólnoty”. Polska z mrocznego, wiosennego Hyperboreum lat sześćdziesiątych z wiersza *Wstęp* przekształca się w brzuch wieloryba, a więc Abel, uwolniwszy się od cienia Kaina, odpieczętowując swój los brata ślanego bratu na rzeź, staje się na nowo: Jonaszem. Gdy „kałuże pełne tranu i krwi”, tłumaczy: „przy krawężniku znalazłem muszelkę / i poczułem, że jestem / trawiony”²². Stąd niewiele już kroków do kreacji Bożego funkcjonariusza w „zimnych krajach”, Niniwach takich, jak „wielorybie” polskie miasta, w których należałoby wyjść na powietrze, choćby „po to, żeby małe / ognisko palić / na samym środku rynku”²³.

¹⁹ M. Świetlicki, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Zimne kraje*, Warszawa 2002, s. 3.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² M. Świetlicki, *Jonasz*, [w:] tegoż, *Zimne kraje*, s. 27.

²³ Tenże, *Zimne miasto*, [w:] tegoż, *Zimne kraje*, s. 28.

Zimne kraje są więc także – w horyzoncie języka ezopowego – książką o powołaniu proroka z niewiniątka posłanego na rzeź. Abel przeżywa pomimo „postępów ciemności” i staje się Jonaszem dla państwa mroków, które wydało na niego Kainowy wyrok. Jako Jonasz piętnuje faryzeizm poetów Niniwy takich, jak Jan Polkowski²⁴. Wyszysza inteligentów „mówiących cicho” swoje patetyczne kadysze: „Wanda / Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid, / Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa, / Tomasz Mann, Biblia”²⁵. Jeżeli więc Ezop Sosnowskiego z *Życia na Korei* jest czymś dynamicznym oraz niepochwytnym, jest komentatorem na temat literatury, języka, rzeczywistości rozpraszającym i rozmywającym własny komentarz, Ezop Świetlickiego jest umiejscowiony, statyczny, poręczny. Wyrasta z tyrtejskich rozczarowań i określone, zdefiniowane, wyraźne miejsce, miejsce po polskim Tyrteuszu – ma zapłacić. Jest więc opisywalną, denotowalną pozycją. Zarazem – tak samo innowacyjną i odkrywczą, jak Ezop z *Życia na Korei*.

Poezja lat 90. XX wieku nie utrzymała tego żywotnego dla okresu transformacji postezopowego antagonizmu Sosnowski – Świetlicki. Zamiast tego – jak już wskazywałem na przykładzie Miłosza Biedrzyckiego – albo rozszerzała zjawisko omowności o kontekst egzystencjalistyczny i (nierzadko) je banalizowała (poprzez stosowanie języków paniezopowych lub metaezopowych), albo rekontekstualizowała najważniejsze dokonania „postezopowców”, jak np. wymowny, ostatni wiersz Świetlickiego z *Zimnych krajów, Polska*, który został w jakimś stopniu „twórczo powtórzony” przez Biedrzyckiego w jego własnym liyku *Aksłop*. W podobny sposób postępowali zarówno Dariusz Sośnicki np. w wierszu *Mężczyźno łysiejący, chłopczę malowany*, Mariusz Grzebalski w wierszu *Ciąg dalszy*²⁶, jak też i wielu im podobnych.

²⁴ Tegoż, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] tegoż, *Zimne kraje*, s. 54.

²⁵ Tamże.

²⁶ D. Sośnicki, *Mężczyźno łysiejący, chłopczę malowany*; M. Grzebalski, *Ciąg dalszy*, [w:] *Antologia nowej poezji polskiej 1990-2000*, s. 100, 302.

ADRIAN GLEŃ

**Milczenie (w) poezji.
Lektura wiersza *** [Poezja nie zawsze...]
Tadeusza Różewicza (notatki)**

1. Milczenie: skandal

Poeta świadomie podważający własny język, dezawuuujący poznawczą moc poetyckiego wyrazu musi wzbudzać niepokój, jego pisanie bowiem w takim układzie jawi się jako swoisty skandal godzący w najbardziej elementarne oczekiwania: potrzebę ładu, docieranie do sensu manifestujące się w procedurze nazywania¹.

Niewyraźność w języku filozofa jest aktem kapitulacji, przyznaniem, że granice języka nie dają się rozszerzać poza aktualny zakres doświadczenia. Zapadająca tedy cisza jawi się najczęściej jako „substancja” porażki, filozof „nie może – pisała Hanna Buczyńska-Garewicz – konsekwentnie bronić absolutności niewyraźności”², jego prymarnym imperatywem musi być „łamanie barier milczenia, znajdowanie sposobu mówienia o dotychczas niewyraźnym”³. Wittgensteinowska aprioryczność w gruntowaniu przestrzeni niewyraźności wydaje się być równie nie do przyjęcia w refleksji poetologicznej. Cisza jako znak rezygnacji z językowego objęcia rzeczywistości, ujawniająca się poprzez gest niewiary w możliwość deskrypcji narzuca się naszemu myśleniu w postaci wykluczenia „drogi do czytelności”⁴, a w najlepszym razie – wyjścia poza myślenie systemowe, doxae i ratio.

2. Wybór milczenia

Spróbuję przyjrzeć się sytuacji, w której zamiast poetyckiego imienia rzeczy stajemy twarzą w twarz z milczeniem. Wybieram motyw

¹ Zob. M. Bachtin, *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. L. Engelking, „Literatura na Świecie” 1973, nr 6, s. 17; L. Engelking, *Bachtinowska koncepcja rozróżnienia poezji i prozy*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 1, s. 317-319.

² H. Buczyńska-Garewicz, *Milczenie i mowa filozofii*, Warszawa 2003, s. 33.

³ Tamże [podkr. A.G.].

⁴ A. Kuncze, *O ciszy*, „Anthropos?” 2005, nr 4/5, s. 5.

zamilknięcia ujęty w twórczości Tadeusza Różewicza (to konsekwencja swoistej „niepotrzebności” pisania, które jako transgresywny akt wychodzenia poza język sytuuje cele Poezji poza wyrażalnością...), będąc także powodowanym ostatnim wyborem wierszy autora Wyjścia, które sporządził w serii „44. Poezja polska od nowa” Jacek Gutorow⁵. Ta ważna w moim przekonaniu książka pieczętuje obraz poety jako mistrza paradoksu milczenia, przedstawiając niejako de novo kilkadziesiąt utworów Różewicza opowiadających – dzieje erozji mowy i poezji w końcu XX wieku, potrzeby milczenia, niedoskonałości wiersza, jako śladu po fenomenie bez-głośnego doświadczenia Poezji, która o(d)bywa się poza językiem (bez języka) i poświadcza autentyczną, głęboką świadomość wyboru drogi, która wiedzie właśnie w stronę ciszy (stempla wolności, jak czytamy w ostatnich wierszach zebranych przez Jana Stolarczyka⁶).

Według Gutorowa, w całym pisarstwie Różewicza ścierają się ze sobą dwie przeciwstawne „pokusy” (nie jestem do końca przekonany, czy jest to trafne określenie): z jednej strony potrzeba „mocnej ekspresji, hiperbolizacji i teatralizacji wyrazu”⁷, z drugiej zaś – pragnienie „zamilknięcia, zawieszenia głosu, wyjścia z poezji, całkowitego zatarcia inskrypcji, zniknięcia”⁸, które ujawnia się w wierszach

odgrywających dramat niemocy, która okazuje się zarazem ich siłą, a nawet utajonym życiem. Niejednokrotnie są to wiersze pisane w sąsiedztwie albo na granicy milczenia, czasami w ciszy i ciszą, zapadające w siebie, tracące czytelność, w końcu ledwie odróżnialne od białego światła kartki⁹.

Z pewnej odległości, łącząc różne rozplecione wici, można chyba powiedzieć, że gest Różewicza nie jest usytuowany jedynie w perspektywie „wyczerpania językowych możliwości opisu świata i człowieka”¹⁰ w poezji, we współczesności, w języku, w czasie marnym, *etc.* Gdy przypomnimy sobie, kolejno, obrazy porażenia wojenną apokalipsą, niemożliwe poszukiwanie nauczyciela i mistrza, milczenie Chrystusa zacierającego ślad słów napisanych patykiem na piasku, poety mówiącego o wyborze „omnis moriar”, wiersze-apele o wolność milczenia, być może inaczej można by rozumieć decyzję Różewicza zmierzającego ku ciszy i umieszczać ją w perspektywie świadomego aktu jednostkowego wyboru...

⁵ Zob. T. Różewicz, *Znikanie*, wybór i posłowie J. Gutorow, Wrocław 2015.

⁶ Zob. Tenże, *Ostatnia wolność*, [w:] tegoż, *Ostatnia wolność*, Wrocław 2015, s. 25.

⁷ J. Gutorow, *Zamiast posłowania*, [w:] T. Różewicz, *Znikanie...*, s. 78.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 79.

¹⁰ Tamże.

Chciałbym przyjrzeć się możliwości takiej wykładni, zakreślając kręgi wokół wiersza *** [*Poezja nie zawsze...*], który, wydaje mi się, gra szczególną rolę wśród różewiczowskich świadectw pojmowania istoty poezji, wiersza, którego *nb.* bardzo brakuje w doskonałym przeglądzie Gutorowa:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesięciu latach
pisania
poezja
może się objawić
poecie
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka
światła

przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

[P, 11¹¹]

3. Kręgi milczenia

Oddalmy się wprzód od tego zapisu, aby dostrzec głębię, z jakiej dobiega nas jasne światło tego ciemnego (zdawałoby się) wiersza... Aby zrozumieć tajemnicę objawienia poezji poza słowem (a w rzeczy), trzeba przejść z poetą (choćby fragment) perspektywy owego półwiecza pisania.

Dostrzegalna w twórczości Różewicza dekompozycja, rozbitcie „ja”, świadoma izolacja, postawienie się o b o k wszystkiego, „głos anoni-ma” znajdujący swój pozytywny wyraz, na który dotychczas nie zwracano

¹¹ Utwory Tadeusza Różewicza lokalizuję wg następującego modelu: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944-1994*, posłowie napisał autor, PIW, Warszawa 1995 [NWW]; *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994 [Sps]; *Na powierzchni poematu i w środku*, Czytelnik, Warszawa 1998 [Nppws]; *Zawsze fragment. Recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998 [ZfR]; *Płaskorzeźba*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999 [P]; *Wychyć*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004 [W]. W nawiasie kwadratowym podaję w kolejności: tytuł wiersza lub *incipit*, stosowny skrót wydania i stronę, na której znajduje się odnośny fragment.

też baczniejszej uwagi, w perspektywie epistemicznej. Uważam, iż *modus* bycia poetyckiego u autora *Duszczycki* wiąże się z takim ukształtowaniem człowieka, który stanowić będzie wstęp do poznania, gwarantując maksymalne zbliżenie podmiotu i przedmiotu, ich – swoście tutaj pojęty – izomorfizm. Poeta w tym układzie jawi się jako ten, który przede wszystkim chce „świat odcisnąć”: „Jestem / uparty / i uległy w tym uporze / jak воск / tak tylko mogę / odcisnąć świat” (*Wychcie*, Sps, 254).

Uparty jak воск, cierpliwie odciskający świat, to ważna metafora ludzkiej postawy poznawczej¹² (dlaczegoż u Różewicza bliżej nie ekspozowana?). O d c i s k jest świadomą własnej ułomności kopią rzeczy, ale poprzez użycie tego określenia przede wszystkim zakomunikowane zostaje pragnienie podania formuły poetyckiego bycia umożliwiającej zbliżenie efektu rozumienia (zapisu wierszowego) do rzeczywistości. Pragnienie bycia przy rzeczy, bycia wobec świata, który trzeba utrwalić, musi być stabilne.

U autora *Poematu otwartego* owa postawa nierozzerwalnie łączy się właśnie z potrzebą zamknięcia, w którym człowiek ma możliwość oddzielić się od zgiełku złośliwej gadaniny: „po latach zgiełku / niepotrzebnych pytań / i odpowiedzi / otoczyła mnie cisza // cisza jest zwierciadłem / moich wierszy” (*Zwierciadło*, ZfR, 89). Różewiczowski wiersz pisze się jednak „do milczenia” (*Rozmowa*, Sps, 495), bowiem „usta prawdy są zamknięte” i „przyszł czas / na milczenie” (*Palec na ustach*, W, 23).

Nie pojawi się przeto u Różewicza heideggerowska metafora spoiny. Bycie poetyckie to raczej bycie rysą, pęknięciem, z którego wydobywa się niedoskonała (bo nie potrafiąca się „zaczepić o słowo”) poezja (zob. np. *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*, Sps, 348-349; *W teatrze cieni*, Sps, 407). Nieuchwytność jest udziałem człowieka, z połowu pozostają „puste sieci” (zob. Sps, 599). Poeta jest raczej świadkiem znikania, niebytu, stąd być może bierze swój początek paradoks poetyki negatywnej¹³. Wypełnianie pewnego porządku należy już nie do poety, lecz do Czasu:

pusty pokój

pusty?

przecież ja w nim jestem

¹² Zob. np.: V. Toporow, *O jedności poety i tekstu*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 234-236; J. Kurowicki, *Stróż rzeczywistości*, „Poezja” 1976, nr 2, s. 72).

¹³ Por. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 184-185.

jestem piszę
wsluchuję się w ciszę

na poduszce wglębie
po twojej głowie
wypełnia
wygladza
czas

[ZfR, 54]

Zrównaniu ulegają tutaj trzy podstawowe dla Różewicza, kluczowe, modusy: bycie, pisanie i milczenie. Ale rezygnacja z działania nie ma u autora *Wychścia* charakteru negacji rzeczywistości, u jej podstaw tkwi głębokie przeświadczenie o podstawowym dla kondycji człowieka braku, niemożności pełnego poznania.

4. „Pisać wiersz do zamilknięcia”...

Jaką rolę tedy pełni zapis wierszowy (w odróżnieniu od Poezji, która może być także czystym milczeniem, niemym doświadczeniem porządku¹⁴)? Czy nie starczyłaby poecie jednorazowa konstatacja niewyrażalności, „epifanii niemożliwej”? Dlaczego i w jakim celu poeta mnoży akty własnej niemocy twórczej, niewiary w nazewniczą moc słowa, wreszcie tak często wykorzystuje swoistą, by tak rzec, poetycko-retoryczną *praeteritio* (piszę o poniechaniu pisania, piszę, że nie chcę / nie mogę / nie potrafię pisać, ale przecież to właśnie robię; wreszcie piszę, że pisanie nie jest w procesie poznania potrzebne)?

Relacjonując poglądy Ryszarda Nycza piszącego o doświadczeniu negatywnej epifanii jako znaku niepewności epistemicznej i niemożliwej referencji¹⁵, Andrzej Skrendo zastanawiał się, czy miejscem epifanii jest wiersz, czy też prawda odkrytego sytuuje się w poprzedzającym tekst świecie, wiersz zaś jest jedynie jej niejasnym śladem, odbiciem, kopią, pozorem:

Czy u Różewicza epifania to „efekt tekstu, czy raczej tekst to „efekt epifanii”? Rozważania Nycza chciałbym rozumieć następująco: wiersz jest miejscem epifanii, nie zaś jej śladem. [...] epifania jest negatywna nie tylko dlatego, że przekazuje prawdę o rozpadzie, ale też dlatego, iż kwestionuje samą siebie, ewokuje chwiejność swego własnego istnienia, a nawet własną niemoż-

¹⁴ Zob. T. Różewicz, *Posłowie*, [do:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944-1994*, Warszawa 1995, s. 671.

¹⁵ Zob. R. Nycz, *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 108-110.

liwość. Różewiczowskie doświadczenie epifanii negatywnej byłoby w mniejszym stopniu doświadczeniem rozsypywania się w miazdze słów czegoś, co wydawało się w momencie objawienia rewelatorskie, a większym – doświadczeniem własnego zaniku, własnej chwiejności. W efekcie epifania [...] traci swą domniemaną źródłowość. Jeśli bowiem byłaby wobec języka uprzednia, to nigdy nie znalazłaby w języku miejsca, aby zdeponować swą prawdę. Z tego powodu zamiast mówić, że w wierszu traci swą czytelność, lepiej stwierdzić, iż właśnie ją uzyskuje¹⁶.

Spróbujmy przyrzeć się tej, jak mi się zdaje, fundamentalnej dla Różewicza kwestii w tych wierszach, które posługują się porządkiem dwóch perspektyw: płaszczyzny jakiegoś, bliżej nieokreślonego teraz, w którym następuje poznanie (epifania) i momentu, w którym dokonuje się spisanie objawienia (co zapewne istotne z historycznoliterackiego punktu widzenia, powstały one w jednej dekadzie, w końcówce lat 80. i ostatniej dekadzie XX wieku).

[...]

przecież „teraz”
dotykasz palcami tajemnicy
właśnie pod twoją ręką
powstaje wiersz

„teraz” mija przeminęło
a teraz patrzę
widzę (w oknie) płomyki nasturcji
wśród zielonych listków
gasną w listopadzie

[...]

może teraz zachodzi ta przemiana
staję się poetą
kiedy skreślam słowa

[...]

staję się poetą
kiedy odkładam pióro
patrzę w okno
zamykam oczy

¹⁶ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz*..., s. 64-65.

są tam czarne drzewa
deszczowe chmury
żółknące liście
przeleciał ptak
odszedł poeta
a ja zostałem
i dopisuję te słowa

[Przypomnienie, Sps, 238-239]

Poeta wysyła do nas wyraźny sygnał, iż pragnie przekroczyć literaturę, pismo, ku temu, co nieuchwytnie, co poza językiem. Musi użyć języka, aby zakomunikować nam owo pragnienie tej swoistej transcendencji, wyjścia poza słowo. Jest wprowadznie skazany na to, aby „pozostać” bez rzeczy, które ożywiały jego wyobraźnię i świadomość (stąd także, być może, elegijny ton ledwie i jedynie wspomnienia, wszak nie jest możliwe jednocześnie pełne do- i świadczenie), ale tym, co prawdziwie pożądane, co pozostaje po lekturze, jest właśnie owa występna deklaracja: można być poza językiem („teraz już wiecie”...).

Tożsamość piszącego nie jest jasna, jak to bywa w przypadku działań eks-centrycznych¹⁷. Poeta to ktoś piszący czy też przeżywający¹⁸? „Staję się poetą / kiedy odkładam pióro” (mając w pamięci cały czas *para-doxae*), ale po „odejściu poety” zostaje pisząca ręka, która dopisuje słowa... Skomplikowanie własnej konstytucji wydaje się jedynie skutkiem ubocznym wobec osiągnięcia bycia milczącego, chwili szczęśliwości poza językiem, kiedy po prostu „patrzę w okno / zamykam oczy”, być może za ramą tekstu prawdziwie u-dzielam się (wolę w tej chwili użyć określenia, metafory otwarcia niż zamknięcia) sobie i światu¹⁹.

Ale przecież można rozumieć ów fragment inaczej: jako powrót do *sylllepsis*, ściągnięcia, spinania przeciwstawnych znaczeń, nierozstrzygalności. Wszak poza znakiem słownym nie ma komunikacji, zaświadczenia. Podział „ja” na, by użyć terminologii egzystencjalistów, dla siebie i dla-innych, nietożsamość tych dwóch *modi* mojego istnienia,

¹⁷ Por. M.P. Markowski, *Wstęp. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 20-23.

¹⁸ W różewiczowskich dylematach ścierają się dwie, sprzeczne ze sobą, tradycje romantyczne. Z jednej strony Lamartine’owskie hasło poezji niewypowiedzianej, z drugiej zaś Mickiewiczowskie pragnienie równoczesnego doświadczenia i zaświadczenia.

¹⁹ Podobne znaczenie motywu milczenia, co zapewne zdziwi wytrawnych czytelników, jak mi się zdaje można odnaleźć w poezji... Czesława Miłosza. Poezja autora *Drugiej przestrzeni* projektuje postulat zamknięcia jako konsekwencji pojawiającej się już poza granicą tekstu, wraz z końcem dźwięku ostatniego słowa, otwiera możliwość pozasłownej, intuicyjnej koegzystencji człowieka-i-swiata (pisałem o tym szerzej w szkicu: *Człowiek i bycie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości Czesława Miłosza*, „Przesztrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 92-93).

stanowi tutaj barierę na drodze do jednoznacznej odpowiedzi na dylemat poznawać (pisać) czy doznawać (poza uprzedmiotawiającym językiem).

chciałem opisać
opadanie liści
w parku południowym

[...]

zrozumiałem
płaczące obrazy
milczenie muzyki
tajemnicę okaleczonej poezji

po powrocie do domu
moja ręka zaczęła pisać
wiersz
głuchoniemy
chciał zaistnieć
ujrzeć światło
ale ja nie chcę go pisać
słyszę jak powoli
przestaje oddychać

[NWW, 574-575]

Znów czasowe rozcięcie i nakładający się nań dysonans poznawczy: „w parku” (wtedy, kiedy chciałem byłem blisko rzeczy a zatem byłem najbardziej predystynowany ku poznaniu) – „po powrocie” (*ex post*, gdy „moja ręka zaczęła pisać”). „Ręka – zanotował Skrendo – pisze wiersz sama, niejako wbrew świadomości jej właściciela [...]”²⁰, co jest chyba obrazem swoistego automatyzmu, indolencji, w każdym razie czegoś niechcianego ze strony samego poety (wszak ów ostatecznie decyduje się przerwać, „zdusić” pisanie). Nie będzie epifanii *post factum*, kiedy nie można jej skorelować z rozumieniem, doznaniem *in statu nascendi*. Ów wiersz jawi się tedy raczej jako zapis niemożności zapisania olśnienia, iluminacji, aniżeli „tekstowa epifania niedokończona”. Tajemnicą okryta jest jednak motywacja piszącego, nie wiemy, dlaczego rezygnuje z wysiłku zapisu (tym bardziej to zagadkowe, ponieważ wiersz ów jest w pewien sposób symetryczny, izomorficzny względem tego, co

²⁰ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz...*, s. 298. Badacz jednak zdaje się ignorować pełen kontekst utworu, sytuując ów fragment w perspektywie rozważań nad duchowością ciała, co – jak się zdaje – wypacza sens użytej w wierszu metonimii (zob. tamże, s. 298; por. J. Gutorow, *Zamiast posłowania...*, s. 79-80).

rozjaśniło się w doznaniu: wiersz jest głuchoniemy, poeta zaś zrozumiał „milczenie muzyki”).

Różewicz mówi nam o niekonieczności zapisywania, sporządzania wiersza. Samo pisanie jest jedynie pochodną procesu głębszego, który wprawdzie jednoznacznie nie może być określony, ale jest niewątpliwie zjawiskiem spoza innego układu doświadczenia – doznawania poezji: „teraz / pozwalam wierszom / uciekać ode mnie / marnieć zapominać / zamierać // żadnego ruchu / w stronę realizacji” (*Teraź*, NWW, 585). Wiersz-wytwór nie jest potrzebny (zob. inne tego typu zapisy, np.: *Można*, NWW, 253; *Pisałem*, NWW, 306). Paradoksalna to konstatacja – prawda. Po jej podaniu właściwie nie sposób już dłużej pisać. Dochozimy tym samym do granicy możliwości, wyrażalności, wiary w mimetyczność i kreatywność słowa.

I do naszego wiersza...

5. *Poezja nie zawsze...*

Paradoksalny („poetą jest ten który pisze wiersze/ i ten który wierszy nie pisze” – *Kto jest poetą*, NWW, 347), czy też negatywny autoprogram poezji Różewicza w ostatnich latach zostaje określany poprzez dystansowanie się od kształtu współczesnego świata i pisania (proces rozpoczęty chyba wierszem pt. *Od jakiegoś czasu* pochodzącym z tomu *Twarz trzecia*, 1963, w którym Różewicz pisał: „od kilku lat / proces umierania poezji / jest przyspieszony [...] żywi [poeci] / wyrzucają z siebie / w pośpiechu / nowe książki / jakby chcieli zapchać papierem / dziurę” – NWW, 403; zob. także: *Non – stop – shows*, NWW, 432-433; *Prognoza do roku 2000*, ZiFR, 57) skażonych nieautentyczną gadaniną, w której dewaluują się słowa, jak w wierszu *Słowa* (zob. W, 9), drastycznym i gorzkim obrazie współczesności, w której ludzie są już świadomi swej zmariałości²¹ i „dobrze im z tym” (zob. *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, NWW, 596).

Pisanie wiersza tylko pozornie jest ruchem aktywnym, polegającym na żywiole eksploracji, przeciwnie, to ruch odwrotny: wygaszanie, zwijanie, ubywanie („Idziemy aleją parku / ubywa nas z każdym słowem” – czytamy we *Wrszackiej elegii*, NWW, 503). W stronę rozumiejącego milczenia, w którym dojść może wreszcie do utożsamienia ludzkiego sposobu pojmowania świata (poetyckie widzenie, czucie są dla Różewicza najdoskonalszym źródłem poznania) i samej rzeczywistości. Niewyrażalność stanowi w wierszu *** [*Poezja nie zawsze...*] tylko nieartykułowanie, niemy zachwyt wobec z nagłą ujawnionej analogii.

²¹ Zob. J. Krasicki, *Chleb i wino. O boskiej pełni, czasie marnym i ostatnim człowieku*, „Strony” 1991, nr 5, s. 111 (por. A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz...*, s. 52-55; M. Stala, *Czas, który nastał po czasie marnym. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997).

Najdoskonalsza poezja, zauważmy, zawiera się wewnątrz rzeczywistości, jest jej przynależną częścią, nie musi być wypowiedzana, istnieje amorficznie w podmiocie²².

Materialny zapis (wiersz, fragment) przeto jawi się jako świadectwo niekonieczności pisania, dokument pieczętujący ciszę, w której rozgrywa się prawdziwe (bezgłośnie, bezforemne, beztreściowe) doświadczenie, które wyznacza dopiero terytorium prawdziwej Poezji. Czytamy, że ta „może się objawić / poecie / w kształcie drzewa / odlatującego / ptaka / światła”. Czy wypada zapytać o to, czym jest tak rozumiana w utworze Poezja? Czy posiada ona jakieś metafizyczne kwalifikacje i jakości? Niewiele w istocie o niej wiadomo (i raczej to chyba, że istoty zapewne nie posiada...). Nie wiemy na dobrą sprawę, czy należy o niej orzekać, czy można poszukiwać jej ekwiwalentów, lub synonimów (niczego wszak nie rozjaśni nazwanie jej np. „źródłową wrażliwością”, „mistyczną potencją”, „pierwotnym poruszeniem wyobraźni”, „archaiczną koincydencją rzeczy”). A skoro jej istnienie zostaje ograniczone do bytu wewnątrz odpowiednio nastrojonej świadomości artysty, przeto wzdragać by się należało przed rozciąganiem płaszcza kolejnych kontekstów (mistyki, teologii, metafizyki i pewnie jeszcze dziesiątek innych). Mam poczucie, że wobec enigmy²³ „skupionej w milczeniu” Poezji zachować wypada daleko posuniętą hermeneutyczną wstrzemięźliwość. I tak jak skojarzona zostaje owa Poezja z rysunkiem ust zamarych w pełnym oczekiwania napięciu, tak i poskromić w sobie trzeba chęć przydania jej dodatkowych imion, które jedynie pozornie przybliżałyby nas do jej tajemnicy. Taki wiersz zatem, jak ów, w który próbujemy się wczytać, nie tyle stanowi „ślad epifanii”, używając znów określeń Nycza i Skrendy, ile w ogóle akt pieczętujący niezbywalną granicę pomiędzy głębokim doświadczeniem (Poezji) a wszelakimi próbami – zawsze nieudolnymi i przychodzącymi *ex post* – pochwylenia owego tajemnego odkrycia.

Czy odnaleźliśmy tym samym punkt, w którym zbiegają się ścieżki dialogujących o metafizyczności ludzkiego bytu Starych Poetów²⁴? Czy *Płaskorzęźbę* czytać by należało w kontekście miłoszowych eksploracji Tego (czego i autor *Pieska przydrożnego* nie podejmuje się przecież nazwać!...)? Wydaje się jednak, że nie do końca. Różewicz powstrzymuje

²² Właśnie to działanie, pisanie egzystencji będzie pracą jalową, a ucieczka w milczenie wskazująca na świadomość śmierci jest doświadczeniem pozytywnym, przynoszącym wiedzę bolesną, lecz w tym układzie ocalającą (zob. np. wiersz *Nie mam odwagi*, NWW, 234).

²³ Por. T. Gadacz, *Enigma cierpienia*, [w:] *Człowiek wobec religii. Filozoficzne aspekty religijnego sensu*, red. K. Mech, Kraków 1999, s. 235.

²⁴ Zob. „*Anioł w majtkach Polixeny*”. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Przemysław Dakowicz i Jan Stolarczyk, [w:] P. Dakowicz, *Poeta (bez) religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, zwłaszcza s. 164-177.

swoje spojrzenie na stronie znanej, jedynie dostępnej rzeczywistości, nie stanowi ona – jak u Miłosza – trampolinę do tego, co jawi się już na horyzoncie „drugiej przestrzeni”. „Więc nie zobaczysz Tego / nigdy” (*Dlaczego piszę?*, W, 31), być może odpowiada poirytowany nieco sceptyczną postawą Różewicza adwersarz dialogu... „Wiem o tym / i dlatego / piszę” – pada natychmiastowa riposta.

W milczeniu zatem gniazduje Poezja (żaden język nigdy jej nie ujmie, nie pochwyli, nie odda), trzeba wielu lat pracy w słowie, aby dorosnąć do takiej ciszy, w której potrafi ona rozbrzmiewać już kędy chce...

KAMIL DŹWINEL

**Milcząc z *Chirurgiczną precyzją*.
Stanisława Barańczaka
poetyckie strategie pseudonimowania choroby**

Wyraźną cezurą w twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka, dobrze już rozpoznana¹, był jego wyjazd do Stanów Zjednoczonych. Zmieniły się wraz z nim nie tyle sama poetyka wierszy czy kunsztowność form, co przede wszystkim – realia, materia empiryczna, podstawa doświadczeń, poszerzeniu uległ także sam idiolekt. Barańczakowi towarzyszy określenie „poeta lector”, twórca o wielu talentach, wybitny tłumacz, eseista, badacz literatury i kultury² – nie dziwi więc wcale wcielenie w materię wierszy tego, co dotykalnie bliskie, co nowe, pomagające wyłożyć koncepcję człowieka metafizycznie samotnego. Emigracja – traktowana racjonalnie, z pozbawionym patosu dystansem, może nawet z lekkim chłodem³ – nie stanowiła zresztą jedyne granicznego przeżycia w biografii poety. Doświadczeniem podobnej miary (zapewne jeszcze trudniejszym) stała się choroba Parkinsona, o której Barańczak zaczął oficjalnie mówić w połowie lat dziewięćdziesiątych. I właśnie ten punkt

¹ Z najnowszych opracowań zob. np. artykuł Marcina Jaworskiego *Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 141-155.

² Określenie „poeta lector” pokazuje istotę jego dorobku poetyckiego, ale też szerzej – całej twórczości translatologicznej, naukowej, eseistycznej. To wytrawny czytelnik kultury, jej znawca, który rozumie ją i dzięki temu rozumieniu kreuje własną optykę, zjednując okoliczności życia realnego i kulturowego. Nieco więcej na temat terminu „poeta lector” piszą w odniesieniu do Barańczaka redaktorzy specjalnego numeru „Poznańskich Studiów Polonistycznych” („Seria Literacka” 1999, nr VI: *Barańczak – poeta lector*, s. 7-8).

³ „Czy nie lepiej byłoby w ogóle z tego terminu zrezygnować i zamiast »emigranta« mówić po prostu »Polak mieszkający za granicą«, przy czym należałoby pamiętać o tym, że ani sam fakt mieszkania z jakichkolwiek względów poza ojczyzną nie dyskwalifikuje czyjejś polskości czy patriotyzmu, ani sama geograficzna odległość, choćby się mieszkało w Japonii czy Australii, nie jest tak decydującym czynnikiem dziś, kiedy policyjne ustroje upadają, granice otwierają się, a podróżuje się już od dawna nie dykizmem czy dwukółką ale odrzutowcem?” – S. Barańczak, „Emigracja”: *co to znaczy?*, [w:] tegoż, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Kraków 1996, s. 237-238.

zwrotny chciałbym poddać tu krótkiemu oglądowi, opierając się na materiale dostarczonym przez ostatni tom poetycki artysty: *Chirurgiczną precyzję. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, opublikowaną w roku 1998 – książka ta rozpoczyna jednocześnie bez mała szesnastoletni okres artystycznego milczenia, trwający aż do śmierci poety.

U źródeł genezy wspomnianego zboru, a przynajmniej w jego zauważalnym tle, stały zatem doświadczenia związane z cierpieniem fizycznym, z doznawaniem bólu, odczuwaniem bliskości śmierci, co należy uznać za sytuację uwikłania w skrajne emocje. I choroba, i cierpienie pojawiają się w tych wierszach w sposób bezpośredni, co jednak znamienne – najwyraźniejszą strategią liryczną, służącą deskrypcji, rejestracji tych nietatwych stanów mentalno-fizycznych wydaje się milczenie. I chodzi tu o milczenie osobliwe, które nazwałbym milczeniem przez głos. Ta paradoksalna konstrukcja wiąże się bowiem z wypowiedzianiem doświadczeń, jednak w grubym kamuflażu, w na polu persyflażowej mieszance humoru, powagi i... czegoś jeszcze, czegoś trudno uchwytanego; nieokreślonego przecucia, ku któremu my, odbiorcy, kierujemy się, łącząc te dojrzałe, ostatnie wiersze z biografią ich twórcy. *Chirurgiczna precyzja* stanowi zapis stanów wyjątkowych, dominujących wyobraźnię, wkradających się w poetycką dykcję. Jest jednocześnie wyrazistym gestem sprzeciwu, kontestuje chorobę, słabość, ból, może nawet śmierć – jak gdyby natura oporu była wpisana w poczynania autora najsilniej, najwydatniej, najdoskonalej. Krystyna Pietrych – w uważnej lekturze ostatniego tomu Barańczaka, nastawionej na pozostawione tam „tekstualne” zmagania z chorobą – zauważa: „I cała powstająca od 1986 roku poezja autora *Widokówki*... daje temu wyraz – jest sprzeciwem wobec choroby. Jednak nawet wówczas, sytuując się niemal na granicy milczenia, choroba drobnymi śladami zaznacza swoją obecność w poetyckim dyskursie”⁴. Nawet na granicy milczenia pojawiają się ekspresja niepokoju, ironiczne „zagadywanie” strachu, „ciche” cierpienie, spychanie śmierci na dalszy plan. Chorobie Parkinsona w *Chirurgicznej precyzji* towarzyszą zatem cisza, metonimia, metafora, pseudonimowanie, ironia, poetyckie mówienie z tajemniczym uśmiechem Sfinksa na ustach.

Uciążliwa, przewlekła dolegliwość w zasadzie uniemożliwiła Barańczakowi twórczość, zaś *Chirurgiczna precyzja* to świadectwo ostatnie,

⁴ K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę” – doświadczenie choroby w „*Chirurgicznej precyzji*”, [w:] „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. Szkice o Stanisławie Barańczaku, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007, s. 135. *Notabene* w swojej książce o wpływie bólu na poezję – której częścią są rozważania o sytuacji późnych wierszy Barańczaka – zauważa autorka, że kwestie powiązane z poetycką ekspresją „somatycznych doświadczeń, zwłaszcza tych ekstremalnych”, wiążą się z oscylowaniem wokół trzech głównych zagadnień: doświadczenia, ciała i reprezentacji. Te tematy pojawiają się z różnym natężeniem w omawianym tomie. Zob. szerzej też, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 8 i nast.

(pod)świadomie pożegnalne, zamykające pewien etap, a może nawet większą całość⁵. Z właściwą sobie swadą mówi autor w jednym z późnych wywiadów:

Zaczęło się u mnie to draństwo dokładnie 20 lat temu, jeszcze przed czterdziestką. [...] Co do mnie zresztą, te pożytki duchowe z choroby nie są tak całkiem złudne: choroba mnie poniekąd duchowo zrelaksowała. Przez dwadzieścia lat od mojej Blake'owskiej iluminacji mam stale poczucie, że jestem nieprawdopodobnym szczęściarzem, jakimś businessmanem, który potrafi wykorzystać partię golfa do załatwiania interesów własnej firmy, albo farmerem z wiersza Frosta, dla którego rąbanie drzew staje się rozrywką i właściwie sztuką⁶.

Oczywiście owa taktyka jasnego spojrzenia na swoje ułomności towarzyszy całej twórczości Barańczaka – tej poważnej i niepoważnej, które splatają się ze sobą⁷, podejmują tożsame tematy, udowadniają, że spięcie tych kategorii jest czymś koniecznym, jeśli życie i śmierć w jakikolwiek sposób mają zostać obłaskawione, zrozumiane, jeśli człowiek ma dokonać niejałowej, informatywnej refleksji nad samym sobą. Podobne „spięcia” można wytropić i w *Chirurgicznej precyzji*. Pojawia się tam na przykład dokładny opis dość prozaicznych problemów z wyrostkiem robaczkowym, który „przewieziony w brzuchu przez Atlantydy” stanowi dla podmiotu „zapomniany appendix [...] kontrabandy”⁸. Opisywany jest w kunsztownej vilanelli „debiutant w procederze” (chodzi o pojawiającego się na świecie nowego człowieka), „za mało szczwany / na ten ogrom raniący, choć już nie wzbraniący” (31). Co nie

⁵ Należy zaznaczyć tu jeszcze, niezmiernie ważny, ostatni opublikowany wiersz *Hemofilia*, będący domknięciem dorobku Barańczaka, świadomą kodą, uwikłaną w rozważanie cierpienia, cielesności oraz problemów formy (jak pisze jeden z badaczy, możemy na kanwie tego wiersza zrozumieć, „skąd forma jako forma wyrasta” – K. Hoffmann, *Od jednego wiersza do innego wymiaru poezji Barańczaka*, „Polonistyka” 2008, nr 3, s. 56).

⁶ S. Barańczak, „Wyglądało to tak, jak gdybym się nagle znalazł pośród wielkiego ogrodu”. Rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim, „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 67; cyt. za: L. Giemza, *Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka*, „Napis” 2008, seria XIV, s. 423. Lech Giemza zwraca uwagę w kontekście tego cytatu, że cechuje Barańczaka „pełna godności postawa [...] wobec własnej choroby, możliwa również dzięki pogodzie ducha” – tamże.

⁷ Zob. K. Biedrzycki, *Gra sensu i nonsensu: poważna i nie-poważna poezja Barańczaka scalona*, „Dekada Literacka” 2009, nr 5/6, s. 14-23; B. Śniecikowska, „Niepoważna” twórczość Stanisława Barańczaka – czy „Pegaz zdebił” z „Chirurgiczną precyzją”?, „Fraza” 2000, nr 1/2, s. 243–253.

⁸ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 18. Wszystkie cytaty z wierszy pochodzących z tego tomu podaję za wymienionym wydaniem (w nawiasie – odpowiedni numer strony).

dziwi, przewija się również „nastrój cywilizowanej rubaszości” (13), wprowadzony już w drugim wierszu tomu, *Implozji*. Poeta pochyla się także nad „nowymi zarazami”, pokazując nierówną walkę cywilizacji i medycyny z mikroorganizmami:

Gorzej: za śnieżnobiałym parawan,
wszechhigieniczny powód do dumy,
z którym się jednym ciosem rozprawia
maczeta dżumy

w jej ulepszonej, to znaczy sroższej
dla ofiar, to znaczy dla nas, wersji?
Kto najstaranniej sterylny, ostrze
poczucie pierwszy? (33)

Do wtóru nieskrywanej ironii – której wyrazistym znakiem wydaje się tutaj już sama składnia, dzięki niej odbiorca może zostać familiarnie włączony do grupy „potencjalnie zarażonych” – pojawia się bezpośrednio temat choroby, a nawet realiów szpitala („cztery mleczne ściany / porodówki” z *Debiutanta w procedurze*, 31). W tytułowym poemacie tomu następuje zresztą wyraźne, już w warstwie brzmieniowej, zestawienie chirurga z demiurgiem⁹, budowana jest figura szpitala-świata, medycyna wikła się w metafizykę, a ta ostatnia zostaje poddana próbie istnienia. Barańczak milczy jednak o swojej chorobie, nie nazywa jej wprost, może lekko pseudonimuje – wszystkie wyrostki robaczkowe, mikroby, wirusy (nawet jako podstawa metafory: jak „wirus sensu” w *Madrygale probabilistycznym* – 60), cięcia chirurgicznego ostrza wydają się jej dalekimi imionami. W *Implozji* czytamy nawet o „melanomie” (14), ciężkim nowotworze skóry. Autor tych gier semantycznych pozostaje „melancholikiem pod krawatem”¹⁰, jak określił go kiedyś Piotr Śliwiński; artysta, który godzi się z *summa summarum* nieuniknionym losem, ale który zamieszcza jednocześnie zapis procesu owego uzgadniania samego siebie ze światem. W sukurs może tu przyjść ostatnia strofa z wcześniejszego wiersza *Drobnomieszczańskie cnoty* (tom *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*):

⁹ Zauważa jedna z badaczek, że w ostatniej książce poetyckiej Barańczaka „znajdziemy nowy przykład złączonych przeciwieństw – chirurga i demiurga prowadzących aporetyczne dialogi, w których podważa się twierdzenia rozmówcy, nie podając ostatecznej odpowiedzi na żadne pytanie. Spór między tymi postaciami toczy się wokół zasadniczych kwestii: śmierci, języka, wolności i miłości” – I. Misiak, *Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 69.

¹⁰ P. Śliwiński, *Melancholik pod krawatem*, [w:] „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkiele o Stanisławie Barańczaku*, s. 75-85.

Z pychy: że dam sobie radę z upchniętym do wnętrza złem?
Czy z innej pychy: kogoś, kto jest tak niedościgłym mistrzem
własnych braków i mroków, że nie wciąga w ich system zamknięty
nikogo, igrając z myślą: och, gdybym tak zdradził, co wiem;
gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę?¹¹

Ten „niedościgły mistrz własnych braków i mroków” potrafi w *Chirurgicznej precyzji* milczeć jak nikt inny. Delikatnie, a zarazem ironicznie pseudonimowane realia choroby wskazują kierunek owego milczenia: odejście od konkretnego na rzecz uogólnienia, a może precyzyjniej – dotarcie poprzez jednostkowy los do wzorów, form ludzkiego bólu i przemijania. Wydaje się, że nastawienie takie towarzyszy poecie nieustannie, od debiutanckiej *Korekty twarzy* poczynając, a jest to przecież tom o doświadczaniu bólu oraz „emocji aktorstwa”¹², o udręczonym ciele, o somatycznej malignie.

Ostatni tom Barańczaka oscyluje wokół nadrzędnego tematu upływu czasu, któremu towarzyszą wyraźny ryt doznawania własnej cielesności oraz choroba jako rozpoznawany tu i teraz fenomen. Mamy więc jako prolog „anapest tętna” (9), zaś dalej – opis implozji wieżowca, który to budynek został przedstawiony i ustrukturyzowany jak ludzkie ciało z jego krwiobiegiem oraz układem oddechowym, a precyzyjnie przeprowadzony wybuch budynku przywodzi na myśl ustające czynności życiowe:

[...] przekroje biur i korytarzy,

złapanych na zaledwie wystygłym uczynku
pustki wewnątrz; zapaści, pionowe i tępe,
ścian; harmonijkowate składanie się pięter (14)

Jak się zatem wydaje, *Implozja* – bo o tym wierszu mowa – przynajmniej w warstwie obrazowania nie sprowadza się jedynie do „radikalnego uwikłania w zmysłowość przestrzeni”¹³, lecz można ją czytać również w typowo Barańczakowskim kontekście metaforyki somatycznej, doznawania ciała czy nawet „technologii” życia¹⁴. Wprost

¹¹ S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 355.

¹² E. Balcerzan, O „wczesnym” Barańczaku autobiograficznie, „Topos” 2008, nr 1/2, s. 14.

¹³ J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 281.

¹⁴ Podobny trop zawiera zakończenie wiersza *Za szkłem*: „[...] wolno ci sprawdzić / tę mgiełkę na szkle słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy, / sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półślepe palce” (54). Konstrukcja ciała-przedmiotu, uprzedmiotowienie arterii krwi i impulsów nerwowych to powracający stale w wierszach Barańczaka wątek. Zob. chociażby K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 43-71 (rozdz. 2: *Ciało*).

pojawia się ów wątek we wzmiankowanym wierszu *Debiutant w procederze*: „[...] aby nabrać w płuca na złość światu / cały ogrom powietrza [...]”; i „wciągnąłeś w machinacje płuc, tchawicy, krtani, / w ciała ślepy zaulek i niejasny status” (31). Jakże blisko tym frazom do wszystkich „oddechowych” wierszy Barańczaka¹⁵. Naszą uwagę powinno jednak zwrócić określenie „ciała ślepy zaulek i niejasny status”, które może stanowić jeden z wniosków płynących z doświadczania choroby, właśnie ona tak bardzo somatyzuje człowieka, gdy ciało bólem przypomina o swoim istnieniu czy raczej nie pozwala o nim zapomnieć. Choć już w sąsiadującym z *Debiutaniem*... wierszu nadawca nie ma złudzeń: „TO WSZYSTKO DOOKOŁA, / CO CIĘ SZCZELNIE OTACZA / NIE CZUJĄC TWEGO BÓLU, / JEST TO TAK ZWANY ŚWIAT”. Cierpienie ma charakter prymarnie jednostkowy, dopiero jego ewentualne skutki mogą dotknąć drugą osobę (co opisze poeta w vilanelli *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*). W dalszym przebiegu lirycznej logiki tomu pieczołowicie, znowu z ironią, zaprezentowano swoisty katalog ciała, wzruszając się w *Chećciach* „[...] dbałością genialnego Stwórcy / o najdrobniejszy detal, od Aort do Żeber” (35). W *Dialogu duszy i ciała* – wierszu dedykowanym ceniom Andrew Marvella i („na wszelki wypadek”, 37) Xsiedza Józefa Baki – znów mamy do czynienia z formą komiczną, której źródło stanowi „retoryczny wigor”¹⁶ obu tytułowych bohaterów dialogu; również tu pojawia się obraz ciała jako nośnika bólu i chorób: „Szmaty, z nitek / nerwów tkana, // bólem, gniciem / od zarania / znieważana, / w swej ohydzie // aż śmieszczą” (40). W następnej vilanelli o tytule *Poreęcz* znajdziemy z kolei takie słowa:

[...] Kto pamięta? podnosi wzrok, wdzięczny,

znad niewywoływalnych negatywów tęczy:
zimnych głębin? A „zimnych” to nie metafora:
igliwia skostnień mrowią nas, nas tępo dręczy

próchno, któremu trzeba okuć, plomb, pajęczyn
filtrujących owadzi mrok, podpór i porad: (50)

Podobnie jak w przypadku *Implodji*, i tu mamy do czynienia z obrazowaniem somatycznym, powraca też wątek ciała udręczonego, niedoskonałego, potrzebującego „plomb”. W kontekście doznawanych przez poetę rzeczywistych cierpień ważna jest też fraza „igliwia skostnień

¹⁵ Tę cechę zauważono zresztą dość wcześnie, gdyż już Małgorzata A. Szulc Packalén nazywa powietrze „słowem-kluczem” liryki pokolenia ’68 (taż, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych. Na przykładzie poezji S. Barańczaka, J. Kornhausera, R. Krynickiego i A. Zagajewskiego*, Warszawa 1997, s. 233).

¹⁶ J. Kandziora, dz. cyt., s. 343.

mrowią nas”, będąca precyzyjną metonimią bólu, tym bardziej dojmującą, że poczynioną właśnie półgębkiem, kontekstowo, na uboczu, w tym specyficznym półmilczeniu. Na podobnej zasadzie pojawia się ten wątek w *Bist du bei mir*: „[...] snami / stłumię ból – potem, gdy rwać zacznie rana” (45). W wieńczącej trzecią część tomu vilanelli¹⁷ *Powiedz, że wkrótce* czytamy zaś: „[...] powietrze / przez magnetofon tętnic przewija nagrane / pogłoski: ziarnka gromu. [...]” (56) – i te ostatnie są kolejnym sugestywnym określeniem impulsywnego bólu, tym razem uderzającym swoim związkiem z impulsami nerwowymi, ziarnka gromu przetaczają się przez ciało jak promienie bólu¹⁸. W tytułowym wierszu tomu zapalenie wyrostka odzywa się, gdy podmiot jest „dawno po czterdziestce” (18) – Barańczak zachorował na Parkinsona jeszcze przed czterdziestym rokiem życia, jednak wszystkie te drobne znaki, przemilczenia, metafory, niedopowiedzenia, niejasności sprawiają wrażenie nieodparte, że *Chirurgiczna precyzja* jest podszyta doświadczeniami autora związanymi właśnie z ową chorobą, z jej wydłużającym się coraz wyraźniej cieniem. Stanowi składane na granicy milczenia świadectwo cierpienia, bez strachu, bez hysterii wprowadza odbiorcę w świat gromów bólu, świat, który nie znosi sprzeciwu, jednak – jak mówi podmiot innego wiersza – „cierpliwie znosi mnie z powierzchni Ziemi!”¹⁹ (55).

Ten ostatni fragment poetycki kieruje nas ku innej istotnej płaszczyźnie zarysowanej w omawianym tomie, a wiążącej się w sposób ścisły z pseudonimowaną problematyką choroby. Otóż właśnie czas odgrywa tu zasadniczą rolę, podmiotowi towarzyszy nieustanne poczucie prze-

¹⁷ Zastanawia to uporczywe kierowanie się Barańczaka ku doskonałym, skomplikowanym, autotelicznym niemal formom wierszowym. Vilanelle – a forma ta „bywa porównywana do fugi” – J. Dembińska-Pawelec, *Vilanelle od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006, s. 11 – przetykają tom, inkrustują go niczym najwspanialsze zdobienia, są dopracowanymi koronkami, które może mają coś maskować, a może właśnie wydobywać swym pięknem? Znakomicie interpretuje tę kwestię Krystyna Pietrych: „Nie jest łatwo przez frazeologiczne zabawy, syntagmatyczne zawikłania, stroficzne nowatorstwo usłyszeć prywatny i osobisty głos autora, ale to on właśnie stanowi najgłębszą i najbardziej poruszającą jakość *Chirurgicznej precyzji*. Kunsztowna forma w żadnej mierze go nie niweluje, przeciwnie – czyni tym bardziej dramatycznym, im bardziej odsłania się to, co artystyczna wirtuozeria stara się ukryć” – K. Pietrych, „[...] gdybym chciał wam powiedzieć to wszystko, o czym milczę”, s. 121. Wnikliwe interpretacje vilanelli Barańczaka zawiera druga część książki Joanny Dembińskiej-Pawelec – dz. cyt., s. 155-210.

¹⁸ Jedną z interpretatorek tego wiersza notuje: „To ciało, w przeczuciu zbliżającej się śmierci, staje się dla mówiącego coraz bardziej obce, nawet wrogie” – A. Zarzycka, *O jednym wierszu Stanisława Barańczaka*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2002, s. 207.

¹⁹ W wierszu tym pojawia się kolejny obraz nieustannego, nieuniknionego, nieco brutalnego przemijania, powiązanego z bólem, gdy czas „[...] nie przepuści nikomu: mnie też – jakbym był rdzą czy porostem – / systematyczną szpachelką, milimetr po milimetrze, / zdrapuje, zeszkrobuje [...]” (55).

mijalności. Czas, upersonifikowany „konserwator i strażnik usuwa nas bez wyjątku”, w związku z tym życie zostaje zdefiniowane jako „zwłoka, z jaką bierze się wreszcie do nas” (55). Mało tego jest w owym życiu i działaniu czasu bardzo wiele przypadkowości, jak w wierszu *Hi-Fi*, gdzie mowa o „uwikłaniu w przyziemność przypadku” (21). Wszystkie te znaki składają się na opowieść dotyczącą tego, co pierzcha; w *Chirurgicznej precyzji* stajemy się świadkami zmagania z uciekającym czasem, to właśnie ono dyktuje ton całemu tomowi, przy czym nie chodzi tu o elegijne z ducha pożegnanie²⁰, a raczej wspomniany już kamuflaż, pójście za głosem podświadomości, która kieruje bohatera tej czteroczęściowej podróży²¹ przez ciało i duszę ku metafizyce czasu, ku doznawaniu go w migoczących dźwiękach oraz obrazach odchodzących i wiecznie powracających morskich fal.

Pewien punkt dojścia stanowi zatem kunsztownie „uszyty” w formę vilanelli liryk *Powiedz, że wkrótce*, gdzie czekamy spodziewanego, przeczuwamy, że ma nastąpić odpowiedni Czas. Znamienny jest tutaj nastrój śmierci, oszajanej, strasznej, nieuniknionej, bliskiej, lecz niepewnej, niejasnej. Barańczak doskonale podtrzymuje ten duszny klimat (chwytający przecież właśnie za krtani) chociażby tak: „W... no, to słowo, też na wpół martwe... w »powiecie«?” (56). Poszukiwane słowo, lingwistyczny figiel pamięci, jest **też** niemal martwe – „też” jak wypowiadający je, zmęczony, widzący na jawie „ciemność ziarnka grobu” (56) nadawca tego wiersza? Bariera intymności zostaje przesunięta w kolejnej vilanelli *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, która stanowi wstęp do cyklu *Piosenek, nieśpiewanych Żonie...* Bohatera wiersza nie zbudził jej płacz, a coś innego, co każe mu nasłuchiwać dźwięków bezsennej nocy, drapania gałęzi o szybę – a szyba, szkło, lustro to jeden z ulubionych motywów Barańczaka²² – tego drogiego płaczu, który „mógł być o nim” (59). Czy powodem analizowanego tu przebudzenia był silny, burzący spokój snu ból? Niewykluczone, zważając na atmosferę pełną napięcia, zatroskanych łez, emocjonalnego cierpienia kogoś bliskiego („jej”), które zostało spowodowane zapewne fizycznym cierpieniem podmiotu. Pau-

²⁰ O tego typu pożegnaniach – również w twórczości Barańczaka – pisze Anna Legeżyńska w swej książce *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, *passim*.

²¹ Jej polifoniczne aspekty porządkuje Renata Jagodzińska, *Głos w sprawie metafizyki. Kilka uwag o „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, [w:] *Literatura polska 1990-2000*, t. 1, s. 198.

²² Zob. np. wczesny wiersz *Jej włosy, skrzydło bramy i ciężki pęk kluczy*, słynną *Szybę* czy ostatni liryk z tomu *Podróż zimowa*. Zob. też artykuł A. Zientaly, „Z obu jej stron przywarł świat”... O Szybie Stanisława Barańczaka, [w:] *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2010, s. 150 i nast.; oraz poczynione w kontekście sobowtóra i poezji autorefleksyjnej rozważania zawarte w mojej pracy: K. Dźwinel, „Mam jakiegoś ciebie, masz jakiegoś mnie”. *Autotematyzm a podmiot wierszy Stanisława Barańczaka*, „Prace Polonistyczne” 2014, seria LXIX, s. 90-93.

lina Czwordon-Lis tak podsumowała cały cykl, zawarty w czwartej, ostatniej części tomu: „*Piosenki, nieśpiewane Żonie* chcą zatem rozproszyć, przytłumić, zagadać, czy raczej »za-śpiewać« troskę żony, jej wspólny-ból, nie stroniąc od rozśmieszania. Także i w tym sensie – nie tylko jako hold czy wyznanie – są one wyrazem miłości”²³. Miłości, która niweluje potencjał niepożądaną zmiany, ocala, o czym z mocnym przekonaniem informuje nas końcówka wiersza *Płynąc na Sutton Island* (70):

[...] ale wszystko
inne jest, jakie było: nie zdążyły wyschnąć
na drewnie ławki ślady tamtej fali
(pamiętasz, jak rok temu zbryzgała nas pianą?);
tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra
bryza i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Zatem milczenie o chorobie przy jednoczesnym „zagadywaniu” jej ironią, komizmem, nadzwyczaj intensywne umiłowanie szczegółu, pseudonimowanie własnego, bezgranicznego bólu: wszystko to jest jednym ze sposobów, by „uchować coś przed zmianą”. Uchować, co się da, a najlepiej – co się chce.

²³ P. Czwordon-Lis, *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi* w *Piosenkach, nieśpiewanych Żonie*, [w:] *Poeta i duch wolności*, s. 171.

KAROL MALISZEWSKI

**„Słuchaj milczenia ciszy”¹.
O wyborze wierszy Sławomira Matusza pt. *Cisza***

Zatytułowanie tego wyboru wierszy słowem „cisza” wydawało mi się zupełnym nieporozumieniem i niestosownością. Nie znalazłem w tej bogatej twórczości utworu pod takim tytułem – jego ważność czy wyjątkowe znaczenie budowałyby sens zatytułowania książki podsumowującej prawie trzydzieści lat pisania wierszy (w podtytule mamy wzmiankę: *Wybór wierszy 1983-2011*). Nie jest to też słowo zbyt często występujące w jego tekstach. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że pośród wielu innych słów znaczących jest to słowo o najniższej frekwencji. Poza tym mój odbiór tej poezji opierał się na wrażeniu, że obcuje z czymś raczej „głośnym” (silnym, płomiennym, zaangażowanym), niekojarzącym się w pierwszej chwili z liryczną „ciszą”. Stąd poczucie omyłki, sztucznego konceptu nieprzylegającego do charakteru kwitowanej tym zbiorem twórczości. Ponadto na poczucie dyskomfortu poznawczego i estetycznego nakładała się świadomość istnienia takiego tytułu zbioru wierszy, mocno przykuwającego uwagę krytyki w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Mowa oczywiście o tomiku Bohdana Zadury. Tam przywoływana w tytule, i w samym poemacie, cisza miała swoje głębokie uzasadnienie, pod jej dyktando odbywała się spowiedź i trwała opowieść. U Matusza – tak sobie myślałem – nic z tych rzeczy. Taka „cisza” na odczepnego, coś, co brało się z konieczności szybkiego nadania tytułu książce. Jak się okazało, nie byłem odosobniony w tych opiniach. Zbigniew Chojnowski w recenzji na łamach „Toposu” dzielił się podobnymi wrażeniami: „Wiersze Sławomira Matusza wcale nie są ciche. Banalny tytuł wyboru twórczości poetyckiej, uprawianej przez poetę od około trzydziestu lat, *Cisza* – czytam jako wyraz przekory”².

W swojej interpretacji tytułu nie myślałem o prowokacji czy przekorze. Wydawało mi się, że to sygnał zmęczenia i wypalenia. Wieczny wojownik chciałby odpocząć. Zmęczenie nieczułym, merkanty-

¹ S. Matusz, *Cisza. Wybór wierszy 1983-2011*, Katowice 2012, s. 135.

² Z. Chojnowski, *Z potrzeby języka, sumienia i wspólnoty*, „Topos” 2013, nr 3, s. 142.

lizującym się, niechętnym poezji, światem szuka swego symbolu, słowa-kłucza. „Cisza” korespondowała z wymową ostatniego, i chyba najkrótszego, wiersza zbioru. Skończyła się gwałtowna wymowność, oskarżycielski zapal. Zostało tylko kilka suchych zdań, a potem już cisza jako konsekwencja nieugiętej postawy poety-outsidera. Zacytujmy wspomniane, brzmiące jak memento, pożegnanie z czytelnikiem i (jak się wtedy wydawało) również poezją.

przyszedł komornik
i zajął mi wiersz

nie mam co
państwu czytać³.

Taka koncepcja tytułowej „ciszy” (jako sygnału wygaszania żywiołu) nie wydaje mi się wiarygodna. Należy pamiętać o tym, że w pierwotnym zamyśle tego wiersza w książce miało nie być, a całość zamykał inny tekst. Pojawienie się kilku nowych, dorzuconych na koniec, utworów wiązało się z faktem przedłużającego się wydawania istniejącej już wcześniej książki. Była gotowa (pod tytułem *Cisza*) w 2009 roku. Jednak z nieznanych mi przyczyn do pierwotnego wydania w Gnieźnie nie doszło⁴. Tom ujrzał światło dzienne dopiero pod koniec 2012 roku w Katowicach.

Zwróćmy uwagę, że ów rzekomo niefortunny tytuł obok konsternacji wzbudził zaniepokojenie, zaowocował hipotezami tłumaczącymi jego sens. Nie pamiętam już, gdzie czytałem impresję z lektury, w których podkreślano, że dzisiejsza poezja (jako ta symboliczna chwila wyciszenia i medytacji) ma wiele do zrobienia w hałasie świata, w napastliwym zgiełku cywilizacji. Wspomniany Zbigniew Chojnowski, wadząc się z niestosownością tytułu, dochodził do jeszcze innych wniosków.

Niech nastanie cisza (przez ciszę oddajemy szacunek), zaraz stworzysz książkę z poezją. Tak pomyślałem o intencji sformułowania tytułu z podstawowego powodu: Matusz wierzy w poezję, taką, która jest czymś więcej niż konstrukcją słowną; jest postawą, buntem, mówieniem prawdy; nasycą się sprawami osobistymi, jest ekspresją lęków, zaan-gażowaniem uczuciowym i społecznym, świadectwem bliskości z drugim człowiekiem, wolnością przeżywania i myślenia,

³ S. Matusz, dz. cyt., s. 170.

⁴ W nocie od wydawcy czytamy: „Niniejsza książka miała się pierwotnie ukazać w 2009 roku w Gnieźnie. Kilkuletnie opóźnienie spowodowało, że celowe było uzupełnienie jej o utwory powstałe i wydane po 2009 roku” – S. Matusz, dz. cyt., s. 180.

sprzeciwem wobec trywializacji dnia powszedniego, niezgodą na skazywanie czasów minionych na karę niepamięci”⁵.

Interpretacja Chojnowskiego wskazuje na określony tryb lektury, na konieczność dostosowywania się do wrażliwości. Tak jakby byli poeci, których możemy czytać lekko, w szumie, w pośpiechu; w przeciwieństwie do tych potrzebujących pełnego szacunku skupienia, zatrzymania na moment egzystencjalnej gonitwy. To ci, którzy położyli na szali całe swoje życie, życiem zaryzykowali tworzenie⁶. To są ci inni. I do nich należy Matusz, poeta wielu głosów, ale jednej ciszy... Spróbujmy więc do niej dotrzeć. Być może z okrucich ułoży się mozaika.

Początkowo myślałem, medytując nad sensem tytułu wyboru, że jest tu może jakaś aluzja do wczesnych wierszy autora, krótkich, powściągliwych, jakby „zawieszonych”, cedzących słowa, pozostawiających odbiorcy wiele miejsca na uzupełnienie, na własny szept. Przeglądając wczesne tomiki, szczerze w wyborze uwzględnione, zwróciłem uwagę na wpływ Różewiczowskiego modelu wiersza. Wśród form dominuje krótka notatka poetycka kojarząca się z wierszem wolnym emocyjnym, na co już zwrócił uwagę towarzyszący poecie od początku Marian Kisiel:

To powinowactwo istnieje – przede wszystkim w kroju wiersza, budowaniu światobrazu, rozkładzie akcentów myśli poetyckiej. [...] Matusz więc, zgodnie z lekcją Różewicza, widzi świat w sprzecznościach, w asymetrii, w przeciwstawieniu pewności i niewiedzy, faktu i objawienia. Podmiot tej poezji każdorazowo ufa temu, co sprawdzalne, sensualistycznie pewne⁷.

Wczesny wiersz Matusza jest nie tyle monologiem wypowiedzianym przez ściśnięte gardło, co tekstem rodzącym się z wielkiej emocji dążącej do wywołania podobnej emocji u odbiorcy, a więc to raczej wiersz łapiący za gardło. Nasuwa się od razu skojarzenie z innym poetyckim poprzednikiem, reprezentantem pokolenia „Współczesności”. Przypominają się budowane na analogicznej zasadzie poetyckiego suspensu utwory Andrzeja Bursy.

Po kilku latach zmieni się model poezjowania. Poeta zacznie władać bardziej płynną, niekiedy rozlewną, frazą, a jego niektóre utwory kojarzyć się będą z wierszem wolnym zdaniowym, którego patronem

⁵ Z. Chojnowski, *Z potrzeby języka, sumienia i wspólnoty*, „Topos” 2013, nr 3, s. 142.

⁶ Krzysztof Kuczkowski w posłowie do *Ciszy...* zauważa: „Sławomir Matusz należy do grona tych poetów, którzy stawiają znak równości pomiędzy poznaniem poetyckim a samopoznaniem. I płaci za to wysoką cenę, bo w nieustannym uwewnętrznianiu świata jest moc twórcza, ale jest też siła destrukcyjna. Poeta pisząc siebie, siebie poznaje. Poznając »siebie innego«, naraża się na ryzyko egzystencjalne – samotność, szaleństwo, śmierć”.

⁷ M. Kisiel, *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*, Katowice 1998, s.75-76.

w tym wydaniu wydaje się być Zbigniew Herbert oraz poeci nowofalowi. Ten rodzaj frazy z biegiem czasu wypełni się jeszcze większą intensywnością składniową, w której dominanta przerzutniowa przywoływać będzie pamięć niektórych wierszy nowofalowych. W świetle tych obserwacji może nieco dziwić zdanie zawarte w *Parnasie bis*, że „wczesne wiersze Matusza inspirowane były przede wszystkim poezją amerykańską”⁸. Być może ten nikły wpływ odgrywał jakąś rolę, ale raczej, jak sądzę, dalszoplanową. Marian Kisiel zwraca uwagę na – przywracającą poecie sprawiedliwość – chronologię. Otóż Matusz pisał wiersze kojarzone z poezją amerykańską wcześniej niż u nas pojawiły się tego typu wzorce. „Tyle tylko, że bałbym się twierdzić, iż poeta świadomie do O’Hary nawiązuje. Tomik amerykańskiego poety w przekładzie Piotra Sommera ukazał się w Polsce dopiero w roku 1987, w chwili, gdy większość »oharowskich« wierszy Matusz już napisał”⁹. Podobnie było z sugerowanym naśladowaniem poezji Świetlickiego. Kontrowersja dotyczyła wiersza *Dla Jana Polkowskiego* i została ostatecznie wyjaśniona przez Edytę Antoniaka, wskazującą na fakt, że rzekomo naśladowczy liryk Matusza powstał w 1985 roku, a więc trzy lata przed napisaniem przez Świetlickiego słynnego wiersza-manifestu¹⁰.

Drugą książkę poetycką opublikował w 1990 roku. *Mistyka zimą* ugruntowała jego pozycję w środowisku poetów śląskich i spowodowała zainteresowanie szersze, ogólnopolskie. Często cytowano tytułowy wiersz, umieszczając go w szeregu innych charakterystycznych dla pokolenia wierszy-ekscesów funkcjonujących w atmosferze buntu i skandalu.

Mistyka zimą

Napotkany mężczyzna
podaje spory
płat śniegu. Jezus
tędy przechodził –
mówi. Odlamuje
kawalek, biorę
do ust, wyczuwam
delikatny smak
moczu¹¹.

⁸ P. Dunin-Wąsowicz. K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1998, s. 125.

⁹ M. Kisiel, dz. cyt., s. 77.

¹⁰ E. Antoniak, *Zapomniany depozyt. Inaczej o wierszu „Dla Jana Polkowskiego”*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 185-191.

¹¹ S. Matusz, dz. cyt., s. 12.

Uważna lektura innych wierszy tego tomu może naprowadzić na myśl, że poeta został zrozumiany opacznie. Epatowanie estetyką szoku jawi się bardziej jako efekt określonej sytuacji odbioru, a nie bezpośredniej intencji utworu. Ten tekst raczej dyskutuje z warunkami wiary, parametrami kultu, niżli je podważa. Mieści się też w atmosferze lat osiemdziesiątych, wylaniających pokolenie zgorzkniałych i sceptycznych badaczy mocy poetyckiego słowa – zderzonego najpierw z rzekomo niewydolną tradycją literacką, a potem niejasnymi danymi płynącymi od strony rzeczywistości społeczno-politycznej. Wołanie o to, by określić się, to znaczy stanąć po wyrażnie zdefiniowanej stronie – w sensie poetyckim, formalnym, jak i życiowym oraz ideologicznym – odstręczało wielu młodych poetów od mowy wspólnej, niezależnie pod jakim sztandarem była ona postulowana. Tak rodzili się outsiderzy pokroju Matusza, dla których pisanie było czynnością poznawczą, zorientowaną wobec rzekomo kompromitującej się w sztuce współczesnej kategorii prawdy.

Bohater komentując życie i twórczość „poetów przeklętych”, myśli o własnym samobójstwie, w pewnym sensie przymierza się do wypracowanych modeli eschatologicznych. Spotkanie z ulicznym nawiedzonym podsuwającym kawalek śniegu, mówiącym coś o Jezusie, jest tylko jednym z etapów dochodzenia do prawdy. Dochodzenie to miało zamknąć się śmiercią. To, co symboliczne, znalazło fizjologiczny odpowiednik w imię autentyzmu słów i stojącego za nim życia. Fizjologiczna komunია (tym razem mocz, a nie krew Chrystusa) miała połączyć wszelkie sprzeczne, chaotyczne dążenia podmiotu. W tym świetle śmierć nie byłaby wydarzeniem wyjątkowym czy ekstremalnym. W jednym z wierszy kojarzy się z czymś tak codziennym i zwykłym, jak szare mydło (z tomiku *Szare mydło*, Katowice 1993). Sygnałem zmian są już niektóre fragmenty tomu *Mistyka żimę*. Najpierw utwór, w którym chłopiec prosi o pomoc przy próbie samobójstwa. Bohater miałby odegrać tu rolę Pilata, a wspomniany młodzieniec mógłby „ze spokojem udać się / na wieżę najbliższego / kościoła”¹², by z niej skoczyć. Wreszcie zapis z 29 listopada 1987 roku, stylizowany na kartkę z dziennika i tak zatytułowany, w którym dokonuje się podwójnego wyboru. Wskazuje się na Rationia jako mniej znanego poetę przeklętego, osobnego i oryginalnego także dzięki temu, że „rozstał się / ze wszystkimi / dużo wcześniej / nim odszedł”¹³. A w jeszcze szerszym wymiarze deklaruje się powrót do życia i jego spraw. Pojawia się ktoś, dla kogo warto żyć, bo do tej pory bohater „nie chciał żyć”¹⁴. I tym dręczył siebie, rodziców, otoczenie. Teraz będzie inaczej. Słowem stopniowo wypierającym słowo „śmierć” staje się w tej poezji słowo „miłość”.

¹² Tamże, s. 13.

¹³ Tamże, s. 15.

¹⁴ Tamże.

Nieprzypadkowym gestem, jak sądzę, było zadedykowanie *Mistyki zimą* Ali, żonie, wkrótce matce Barnaby, i umieszczenie na początku całego zbioru motta z Sylvii Plath: „to tak, jak gdyby wyjąć serce / nałożyć mu twarz / i puścić między ludzi”. Hiperbolizacja godna wczesnego Różewicza, Bursy i przez patronat Wojaczka także niektórych tekstów nowofalowych, ale przede wszystkim kojarząca się np. z Babińskim, Poświatowską, Ratoniem czy Lainem. W mniejszym stopniu z O’Harą. Dlatego ten ostatni w jednym z wierszy ze zbioru *Szare mydło* śpi. Nie pasuje do sztafażu, do temperatury uczuć, do egzaltacji, którą trzeba kielzać suchym zapisem, chrapliwym tonem.

Ważnym wątkiem wczesnych wierszy sosnowieckiego poety jest kwestia samoświadomości artysty. To właśnie ona jest jednym ze źródeł outsidersizmu. Wyraźnie widać w tych utworach podział na autentycznych poetów – powiedzmy – prawdy i bytu oraz tych, którzy się tylko za nich podają, zajęci gorliwym współuczestnictwem w życiu polityczno-społecznym i robieniem kariery. Bohater niemal kontr-kulturowym gestem oddziela swoje życie i poetyckie poszukiwania poznawcze od postawy i dążeń tych przebiegaczy, funkcjonariuszy mieszczańskiego ładu. Wykpiwa ich wieczory autorskie, podczas których „mówią o potrzebie / jedności walki”¹⁵ albo „wymieniają uwagi komplementy częstują/ jabłkami i słodkim winem”¹⁶. Pustym rytuałom przeciwstawia głębię przeżyć samotnika, szokującego kulturalną publiczność smakiem moczu i szarego mydła, scenariuszami przewidywanego samobójstwa. Jego „spotkania autorskie” odbywają się bez braw, w zupełnej ciszy. Są to spotkania z drugim człowiekiem, twarzą w twarz. To wtedy dochodzi do autentycznego dotknięcia się i zbliżenia, do dogłębnego poznania smaku języka, sensualnej, ale i symbolicznej, komunii. Szukający dostatecznie wysokiej wieży młodzienc, tuż przed wdrapaniem się na nią, prosi bohatera, by swoim językiem „oczyścił jego usta”¹⁷. W wierszu kontestującym banal i pustkę spotkań autorskich pojawia się końcowy dopisek, wskazujący na istotność i czystość prawdziwego kontaktu ze słowem i człowiekiem: „kiedy mówi / jej język na krótko chowa się // w ustach potem jeszcze raz dotyka / oczu nosa policzka łapię / moimi ustami jej język – / teraz mówimy jednym językiem”¹⁸. „Mówić jednym językiem” można tylko w intymnej przestrzeni, malej wspólnoty, cielesnej bliskości; rytualizowanie i uspołecznianie tego gestu kończy się nieporozumieniem, fałszem. Przypominają się słowa z utworu *Zbiegły*: „Zbiegłem do żywego ciała, od symboli”¹⁹.

¹⁵ Tamże, s. 26.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 13.

¹⁸ Tamże, s. 27.

¹⁹ Tamże, s. 68.

Waga słowa, jego niemal sensualny kształt, jego ciężar poświadczany współistotną obecnością ciała – te kwestie, wyznaczając ciąg dalszy poszukiwań, odnajdą się w zmienionych układach na kartach następnych tomików. I jeszcze przezwyciężenie śmierci, odradzająca się wiara w życie. Takie, jakie było (w samobójczym klinczu) i takie, jakie może być, w związku z kobietą, dzieckiem, wreszcie ciepłym rodzinnym domem.

Matusz nie wierzy w egzystencję w sztuce (czy poprzez sztukę). Mimo jawnych eksplikacji, ten rodzaj myślenia jest mu jawnie obcy. Jediną sferą naznaczoną wartością dodatnią zawsze było dla niego życie: polamane, niepokorne, w wędrowce ku jakiejś wiarygodnej przystani. Od *Nie podaję nikomu ręki* po *Szare mydło*, od młodzieńczego buntarstwa po racjonalistyczne zwątpienie²⁰.

Do wczesnej fazy tej twórczości zaliczyłbym również następne, nieznacznie modyfikujące podstawowe ustalenia i osiągnięcia: *Podtrzymanie, podniesienie* (1994), *Wakacje* (1995), *Świadectwo urodzenia* (1998). Zasadniczy przełom, zarówno w obrębie używanych środków poetyckich, jak i światopoglądu, dokonał się, moim zdaniem, wraz z wierszami opublikowanymi w tomie *Przewrotka aniołów* z roku 1999. To w nich doszedł do głosu poważny, męski ton, ale także wyodrębniła się rozpoznawalna, oryginalna fraza poetycka, której ukoronowaniem wydaje się być cytowany wiersz *Zbiegły*. Utwór podsumowujący wieloletnie starania w kwestii autonomii poezji i osobistej wolności, niezależności prawdziwego twórcy; jednocześnie otwierający na bezkompromisowe i odważne poszukiwania dalsze.

Zastanawiam się jednak, czy na pierwsze sygnały zmieniającej się (krzepnącej?) świadomości nie można natrafić w utworze *Bez atu. Poemat o głosach* z tomu *Wakacje* (z roku 1995). Co ciekawe, jego podstawowy rys dotyczący obserwacji dokonującej się świadomościowej przemiany, wyjścia poza schemat czarno-białych rozwiązań i pogłębiania wizji świata wiąże się z dialektyką ciszy i głosu. Znowu ważna jest prawda, godna zaufania własna wersja wydarzeń, prawda pośród wielu prawd. Głos pośród wielu głosów. Wiersz rozpoczyna pytanie o warunki wiarygodnego monologowania poetyckiego, o to, jak można być „stroną monologu”²¹. W sukurs przychodzi poecie wizja totemicznej figury o dwóch (albo więcej) twarzach, wizja wielości w jedności. Traktuję to jako opis możliwości zwielokrotnienia punktów widzenia w obrębie jednej tożsamości – to wówczas powstaje wrażenie zaistnienia czegoś w rodzaju wielookiego i wieloczulego organizmu poetyckiego. W drugiej strofie, w tym nagłym zagęszczeniu znaczeń, mówi właśnie on. W tej szalonej, polifonicznej

²⁰ M. Kisiel, dz. cyt., s. 84.

²¹ S. Matusz, dz. cyt., s. 54.

mieszanie słów udaje się znów wysławić tęsknotę za jakimś jednym, wyrwanym z jazgotu i szczęku, głosem prawdy. Chciałbym napisać „usłyszanym w ciszy”, ale to wydaje się tu niemożliwe.

Są we mnie kobieta i mężczyzna.
Jak do jaja powracają rodzice.
Śnią buk i Bóg, kwarki, świerszcz,
ikra i leniwa rzeka. Wilki co noc
zawodzą do nieba. Milczą jak pleśń:
Rilke i Modigliani, Safona i Kawafis.
Drżą – kobieta, z którą ścielę
i kobiety, co za wsią tęsknie
wyplatają dla mnie kosze. Piętrzą się
 chmury, zgrzytają lodowce, mieszają
głosy. Warczą pily, wędrują brzozy
i dusze. Wariatka na cały świat
– prasa – krzyczy. Mieszają się
obrazy, zapachy, pokusy,
szturchnięcia. Ja – grupa.
Biedny Ja. Ja towarzyszący –
ich krytyk²².

Po tym szaleństwie słów, będącym swoistą odpowiedzią na gwałtowność chaosu, natrętny szum świata, następuje wyciszenie. Mówię o ostatniej, trzeciej strofie. Słowa są znów cedzone, a poprzedzające je słowotok racjonalnie rozliczany. Padające zdania brzmią tak, jakby zostały wyrwane z diagnozy terapeuty. Bohater pytany o to, „czy słyszy czasem głosy”²³, odpowiada, że „myśli czasem nimi”²⁴.

W tomiku z roku 2003, zatytułowanym *Serdeczna mammografia* (Dąbrowa Górnicza 2003), odnajdujemy jeszcze jeden trop związany z motywem ciszy, która w kontekście „erotyków i wierszy rodzinnych”²⁵ skojarzona może być ze schronieniem i azylem. Ucieka się hałaśliwemu światu w ramiona kobiety, miłość do synka, w udomowienie, zatrzymanie destrukcyjnego pędu donikąd. To najszcześniejsze chwile w życiu poety, jeżeli – jak niektórzy – potraktujemy jego utwory autobiograficznie. Takie ujęcie cechuje wypowiedź Macieja Szczawińskiego, zawartą we wstępie do wcześniejszego wyboru wierszy Matusza zatytułowanego *Mięśnie twarzy* (Jaworzno 2002).

Od dawna nie czytałem tak wiarygodnych wierszy. Wiarygodnych artystycznie i zwyczajnie, po ludzku, życiowo. Teraz, kiedy także

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 55.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tak właśnie brzmiał podtytuł tomiku *Serdeczna mammografia*.

w poezji zapanował już niepodzielnie czas „szukania sposobu”, a nie – mówiąc nadal Wojaczkiem – myślenia o Bogu, wiersze Sławomira Matusza muszą poruszyć każdego, kto wierzy jeszcze w poezję jako spotkanie. Spotkanie nie tylko z depozytariuszem lepiej lub gorzej opanowanych technik, ale z kimś z krwi i kości. Silnie osobisty ton tej liryki, jej często ostentacyjny biografizm, to wcale nie musiał być atut. Jakże łatwo osunąć się w egotyczne uzalanie, czy pretensjonalność. Matusz jednak od najwcześniejszych tekstów potrafi znaleźć jakiś dziwny i tajemniczy balans pomiędzy przygodami ja, a tegoż ja wpisaniem w literackie konteksty. Co ważniejsze, żadna ze stron na tym nie traci. Podmiot mówiący ma rysy twarzy, stan cywilny, adresy i inne jeszcze (jakże liryczne) atrybuty poety Sławomira Matusza, ale mapa jego podróży to siatka przejmującej metafory. Metafory splekanego życiorysu”²⁶.

Tomik *Serdeczna mammografia* wydaje się być ukoronowaniem liryczno-naturalistycznego nurtu tej poezji. Surowy konkretno-górnośląskiego zadowolenia, rozplynięcie się w rodzinnej szczęśliwości – a jednocześnie obrazy tego mitycznego trwania podszyte są drastyczną szczerością w kwestiach fizjologiczno-erotycznych²⁷. Krystyna Kłosińska w przedmowie do książki dostrzega w tym szczególnym obnażeniu się nowy ton poetycki. Tak jakby do tej pory zatrzymywano się na określonej skostniałej konwencji granicy opisywania rodzinno-miłosnej intymności. Goniąc za prawdą przeżyć i ewangeliczną czystością szczerości, poeta przekroczył tę granicę.

Matusz poetycko łączy to, co kultura od wieków bardzo precyzyjnie od siebie oddzielała: ciało macierzyńskie i ciało erotyczne, pierś karmiącą, mleczną, i pierś erotyczną. W jego nowatorskich erotykach, bo jest to próba kreacji czegoś w rodzaju erotyków rodzinnych, nie ma ani dominacji zmysłowości, ani odcieleśnionej idealizacji. Macierzyństwo nie skazuje kobiety na krążenie po obrzeżach erotyzmu, nie staje się ona obrosłą w ciało – już nie godne pożądania – matką, ale pozostaje nadal upragnioną kochanką. Co więcej: w *Serdecznej mammografii* dwudzielnosc i sprzeczność pomiędzy tym, co cielesne i duchowe, a takie myślenie wdrukowała nam tradycja, zostaje zażegnana. Zmysłowość jest niewinna i za każdym razem jakby dziewicza. Także ciało medyczne, fizjologiczne kobiety – to zazwyczaj odrzucane

²⁶ M. Szczawiński, *Mój wiersz widzi twój lęk*, [w:] *Mięśnie twarzy*, Jaworzno 2002, s. 5.

²⁷ Artur Nowaczewski w książce pt. *Konfesja i tradycja: szkice o polskiej poezji po 1989 roku* (Sopot 2013, s. 172) pisze: „Matusz wypowiada to, co boimy się wypowiadać, dzieli się tym, czym boimy się dzielić. Charakterystyczne, że w poezji XXI wieku na nowo powróciła wstydlivość dotycząca spraw intymnych, wstydlivość, gdy trzeba mówić o delikatności, czułości. Paradoksalnie kilkadziesiąt lat po seksualnej rewolucji, w epoce obyczajowego rozpasania, trudniej pisać wiersze o miłości. Oddając sferę erotyczną na pastwę mechanistycznego języka, sparaliżowaliśmy język miłości, który był kiedyś mową kunsztowną i wysublimowaną, oddaliśmy miłość prymitywom i żigolakom. Dlatego miłość daje się najłatwiej wyobrazić poprzez jej brak”.

z lękiem i trwogą – bo zranione, ociekające – zostaje oblaskawione
jako nośnik obietnicy miłości”²⁸.

Historia rodzinna ujawniona w tych utworach jest bardziej skomplikowana, jej opis nie zatrzymuje się na poziomie sielankowego landszaftu. Odczuwamy to szczególnie wtedy, gdy potraktujemy poważnie kończący zbiór wiersz pt. *Lament albo pustka przed Bożym Narodzeniem*. Znowu czytamy o wzlocie i upadku, spełnieniu i jego braku, o szczęśliwej miłości zakończonej rozpadem, odejściem. Matusz umie za każdym razem zmienić tonację, dostosować język do dynamiki przeżyć. Ten jest szczególnie ufny i pobudzony w momentach wzlotu. Staje się gorzki i suchy, jakby sprawozdawczy, w momentach upadku. To rozkołysanie głosu (i giętkość języka) w kontekście omawianego zagadnienia jawi się jako proces układający się na linii: pełno i pusto, głośno i cicho. Rozkwitanie i gaśnięcie. Rozgadanie i raptowne ucichnięcie, aż po brak słów; w tej ciszy „kwilenie” – często występujące tu słowo dotyczące dziecka lub kobiety może być scedowane na trzeci element trójcy, na męża i ojca, któremu tak załamuje się głos).

„Odrodzić Matusz może się dopiero w nowej miłości – do Edyty. Dziejom tego związku poświęcone są *Pieśni odejścia i powrotu* (2010). Kluczowe wiersze tego zbioru powstały już po rozstaniu, dlatego stanowi on przejmujące świadectwo podnoszenia się po utracie”²⁹. Aczkolwiek wzmianki o tej miłości, na nowo i gruntownie organizujące życie, pojawiają się już dwa lata wcześniej, w tomiku *5.31 Ojciec Konrad* (Kutno 2008). I dopiero w tej książce – jeśli czegoś nie przeoczyłem – natrafiamy na słowo „cisza”. Staje się to na 135 stronie omawianego wyboru, w tekście *Elegia dla Edyty*.

Bóg się rodzi w ciszy
kiedy nie było niczego
była tylko cisza w niej
powiło się jego kwilenie
a potem pierwsze słowo

zatem ostudź słowa solą
i słuchaj milczenia ciszy
w sobie szmeru krwinek
posłuchaj co mówią włókna
mięśni serca słuchaj oddechu

sumienia ciszy śledziona jam
jest – mówi stwórca – i mówię

²⁸ K. Kłosińska, *Wstęp*, [w:] *Serdeczna mammografia*, Dąbrowa Górnicza 2003, s. 6.

²⁹ A. Nowaczewski, *Konfesja i tradycja: szkice o polskiej poezji po 1989 roku*, Sopot 2013, s. 174.

do każdego nie usłyszy mnie ten
co krzyczy i ta co ma w ustach
ławicę słów i oręż języka³⁰.

W tym utworze mowa o rodzącym się w ciszy Bogu. W pewnym sensie elegia wchodzi tu w związek z kolędą, ze znaną frazą o „Bogu rodzącym się wśród nocnej ciszy”, co może być dalekim pogłosem gnostyckich mniemań dotyczących proveniencji bóstwa. U Jakuba Boehmego cisza jest nieodzownym komponentem takich istotnie prawdziwych narodzin: „W wieczności poza naturą, w *Ungrund* niczego nie ma prócz ciszy bez bytu; nie ma niczego co by było, jest jedna wieczna cisza i żadnego podobieństwa”³¹. Podobnie traktuje się ją we współczesnej, bardzo osobistej, wizji gnostyckiej autorstwa Jerzego Prokopiuka: „Taki świat wymarzyłem, wymyśliłem i wyobraziłem sobie (mam więc nadzieję, że także stworzyłem) w latach 1998-2005. Atlan – to jego imię. Najwyższym Bóstwem Atlanu jest Święty Duch: Cisza, Milczenie i Spokój”³².

U Matusza ta cisza (a właściwie nakaz jej zachowywania) wychodzi poza genezis, stając się wyznacznikiem dalszych (i w ogóle każdego) kontaktów z absolutem. Bóg narodził się w ciszy i dalsza komunikacja z nim (komunia) powinna odbywać się poza słowami, w milczeniu. Wystarczy oddech, ta specyficzna odmiana „komunii ciszy”, wsłuchiwanie się w poświadczane boską ciszą własne wnętrze. Tak więc erotyk naznaczony stygmatem elegii (wykazującej pokrewieństwo z kolędą i tekstami gnostyckimi) zdecydowanie wykracza poza przyjęte standardy wyznawania miłości. Matusz uwzniośla i pogłębia te konwencje – nie znajdując autentycznych wartości wspólnotowych w kościele czy oficjalnej religii, odnajduje je w ekstatycznej relacji miłosnej, w ubóstwieniu tej najgłębszej międzyludzkiej więzi. Przy opisach stanów emocjonalnych towarzyszących pierwszej miłości było podobnie. W utworze *My z Alą* Bóg w motcie ujawnia się Mistrz Eckhart, a potem następują słowa kojarzące się z pismami tego mistyka. Strukturę erotyku rozsadza (i na nowo umacnia) ezoteryczna głębia. Wszystko scedowano na miłość, na jej cudowną siłę, na jej zdolność powoływania do intensywniejszego istnienia, na moc prefiguracji. Jakby bohater chciał nam powiedzieć wprost: „innych bogów nie mam”, a pośrednio – „innego życia nie ma”.

Ojciec bezustannie rodzi
swego Syna. Co więcej,
rodzi mnie jako swego

³⁰ S. Matusz, dz. cyt., s. 135.

³¹ Fragment „Aurory” Jakuba Boehmego cytuję ze strony internetowej: <http://gnosis.blox.pl/2006/03/GNOZA-I-GNOSTYCYZM.html>.

³² J. Prokopiuk, *Gnoza i ja – raz jeszcze*, [w:] *Odcienie gnozy*, red. M. Piróg, Katowice 2007, s. 42.

Syna, tego samego Syna.

Istotnie, rodzi mnie
nie tylko jako swego
Syna, ale jako siebie
samego, a siebie jako

mnie - rodząc mnie
w swej własnej naturze³³.

W pierwotnym zamyśle wierszy z tomiku pt. *Pieśni odejścia i powrotu* (żegnającego utraconą miłość, tworzącego mit Edyty) w omawianym wyborze miało nie być. Długie oczekiwanie na druk było przyczyną dodania nowych tekstów. *Pieśni odejścia i powrotu* to książka ważna i z tego względu, że autor przemawia do nas wprost, zamieszczając posłowie. Znajduję w nim potwierdzenie moich intuicji dotyczących ciszy. Wynika z dotychczasowych rozważań, że w tych wierszach dosłownie rozumianej ciszy nie znajdziemy wiele, natomiast wyraźnie mówi się o jej symbolicznej mocy. Coś istotnego, ważnego rodzi się w ciszy, nadrzędne wartości tej aksjologii potrzebują ciszy, żeby zaistnieć. Tak rodzi się Bóg, tak rodzi się miłość, tak rodzi się prawda, interpretowana jako szczere i bezkompromisowe odzwierciedlanie emocji zmuszających do mówienia. Do podjęcia ryzyka wypowiedzenia następnego niewygodnego słowa. Niewygodnego dla samego autora, lecz i dla zbiorowości gotowych form, konwencjonalnych zachowań, typowych świadczeń³⁴.

I choć słowo „cisza” we wspomnianym posłowniu nie pada, to znajduję jego symboliczne zamienniki. I wydaje mi się, że również ją można mieć na myśli, zastanawiając się nad tym, co jest nieodzowne w procesie tworzenia wiersza i w trakcie lektury. To właśnie ona staje się poszukiwanym ideałem poznawczym warunkującym czytanie i rozumienie wierszy. Trzeba się oczyścić (czyli „wyciszyć”) z przyzwyczajień, wchodząc w nowopoznany świat poetycki. Tak rozumiana cisza jest utopijnym stanem zerowym percepcji, wiarą, że można zacząć od początku bez balastu uprzedzeń i stereotypów. Poeta o to prosi, poeta wy-

³³ S. Matusz, dz. cyt., s. 86.

³⁴ „Jednym słowem: poezja według Sławomira Matusza jest czynnością życiową, »fizjologiczną« potrzebą języka i sumienia. Wydaje się, że każdy jego wiersz jest »sprowokowany« przez kronikę wydarzeń niezmyślonych i do niej tak czy inaczej należy. Od pierwszego do ostatniego wiersza w tomie *Cisza* uobecnia się rodzaj, by tak rzec, wkurzenia się na rzeczywistość fasadową i zinstytucjonalizowaną. Wulgaryzmy i kolokwializmy cisnęły się do liryki Matusza już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Poeta jednak nie zamyka się w jednej tonacji, w jednej niezgodzie, w ustabilizowanej raz na zawsze »dykcji«. Wysławia raz czule, raz brutalnie, ale przede wszystkim stara się pisać mądrze”, pisze Zbigniew Chojnowski (*Z potrzeby języka, sumienia i wspólnoty*, „Topos” 2013, nr 3, s. 142).

maga – wysiłku, skupienia, chwilowego zamilknięcia (metaforycznie potraktowanej „ciszy”).

By spotkać człowieka w języku, musi to być język wolny od przyzwyczajęń, utartych zwrotów, klisz, kalek. Bo język, jak większość z wytworów ludzkich, zbyt często nas zniewala. Język rządzi nami. Służy propagandzie, reklamie, naszemu lękowi, przyzwyczajeniom, naszemu lenistwu. Język zniewala zarówno dwoje ludzi w związku, jak i całe grupy – narody i społeczeństwa. Obserwujemy takie związki, które przez język stały się martwymi³⁵.

Cisza w tych wierszach nigdy nie jest martwa. To raczej życiodajna cisza, *materia prima* poruszeń mających wpływ na rozpoznawanie bycia i na samokreację języka. A autor zapytany wprost o to, dlaczego tak zatytułował wybór swoich wierszy, odpowiedział: „Dużo się działo w moim życiu, dużo zamieszania. I »cisza« była nie tylko tytułem, opisaniem pewnego stanu, ale także wykrzyknieniem i zwróceniem uwagi: cisza, tu się mówi ważne rzeczy, skupcie się, czytając. Krótkie słowo, które pełni kilka funkcji”³⁶.

³⁵ S. Matusz, *Pieśni odejścia i powrotu*, Nowa Ruda 2010, s. 44.

³⁶ Cytuję z maila otrzymanego od autora 19.09.2015 roku. Poza tym dowiedziałem się, że były to lata najcięższych doświadczeń, w wierszach zapisano m.in. śmierć matki, rozstanie z Edytą, bezdomność, procesy sądowe, ostracyzm środowiskowy. Nie dziwi więc marzenie o spokoju, o zadekretowaniu go zaklęciem, słowem „cisza”.

EDYTA SOŁTYS-LEWANDOWSKA

Małomówność Joanny Pollakówny. Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji¹

1. *Precyzja ciszy*

Joanna Pollakówna, poetka i historyk sztuki, świadomie wybrała sygetyzm jako jedną z swoich najważniejszych metod twórczych. Bezgłos paradoksalnie odsłania więcej niż słowo. Milczenie, które w wierszu staje się precyzyjne niczym działanie lancetu, wyraziste i skuteczne w kondensowaniu obrazu poetyckiego. Cisza, której poetka szukała nie tylko we własnych utworach, ale skupiała na niej swoją uwagę w innych podziwianych dziełach, np. malarskich. Piszac o obrazie Jana Spychalskiego *Ku stoczni*, stwierdzała:

Panuje w nim przestronna cisza zielonych płaszczyzn i czystych linii – prostych lub wygiętych w łuki. Rządzi prawo – czyż nie będące formułą poezji? – kondensacji i miary. Eliminowanie wszelkiej niekonieczności zamącającej klarowność związków między elementami, skrót ścisły jak zadzierzgnięcie węzła, zaciśniętego po to, by wizerunek rzeczy dostępnych potocznemu doznaniu objawił się w swojej nieoczekiwanej, pełnej duchowej treści wymowie – są to zabiegi nieodzowne w praktyce poetyckiej².

„Eliminowanie wszelkiej niekonieczności” staje się programem twórczym poetki, która kondensację, milczenie, ciszę wpisuje w swój stały repertuar środków poetyckich. Krytyka zwróciła baczność na „aforystyczność” jej dykcji poetyckiej. Wiersze Pollakówny charakteryzowane były jako: „krótkie, notatkowe, urywkowe”³, a wśród wielu odtworzonych cech jej poezji wskazywano przede wszystkim na „metodę

¹ W czasie pracy nad tekstem autorka korzystała ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2015/17/B/HS2/01245.

² J. Pollakówna, *Precyzja ciszy*, [w:] tejże, *Mysząc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 60.

³ J. Kwiatkowski, *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1975 nr 12, s. 125.

notatek, pospiesznych sprawozdań, skrótów”⁴. Wojciech Ligęza o ciszy, przemilczeniach i skrótach pisał, że są one wykorzystane w taki sposób, „[j]akby dokonująca się w wierszach Pollaków momentalna rejestracja stanów wewnętrznych niedokładnie została odcisnięta w materiale słów. Wypowiedź zatrzymuje się więc na pograniczu kontemplacyjnego milczenia”⁵. A Piotr Śliwiński dodawał: „Zmysłowość i panteizm, pojmowanie świata jako prawie nieznanego lub »nieczytelnego« pisma Boga, zmaganie się z kosmiczną samotnością człowieka, milczenie jako spełnienie i kres wiersza”⁶, nazywając jej praktykę twórczą „poetyką mikro-dramatów i mikroolśnień”⁷.

Tę świadomie wybraną praktykę twórczą podkreślają również tytuły jej tomików poetyckich: *Małomówność*, *Skąpa jasność*, *Przytąjenie barwy*. Tytuły te wskazują drogę, którą podąża wyobraźnia poetki, drogę ciszy, ograniczenia nadmiaru środków językowych. Mimo spójnej i konsekwentnej techniki możemy wyróżnić w jej obszarze dwie, choć różne, to dopełniające się, postawy. Pierwsza to małomówność, ascetyczna formuła wiersza wolnego, z lekką znaczonego rytmem i rymem, powściągliwość uczuć, intymność świata pełnego bólu przenicowana w wiersze pełne medytacyjnego skupienia nad wbrew wszystkiemu istniejącym światem i kondycją człowieka. „Formalna prostota tej poezji jest zaledwie maską, pod którą kryje się dramat nie tylko jednego ludzkiego życia, ale całego zmierzającego ku zagładzie wszechświata”⁸. Ból i cierpienie, lęk i zwątpienie są nie tyle tematem, co niemal substancjalną materią tej poezji, która jednak z każdym kolejnym tomem coraz wyraźniej zwraca się w kierunku Boga. „Jest to poszukiwanie Jedności i Pełni w żarliwości rozpacz, której nic nie równoważy, nic się jej nie przeciwstawia”⁹. To właśnie ów drugi biegun tej liryki. Przekonanie, że przez utwór poetycki może przenikać „skąpa jasność”, „prześwit” metafizycznie pojmowanego absolutu i osobiście poszukiwanego Boga. W wierszu, choć jego formuła pozostaje niedoskonała, podatna na ludzką słabość i małość, udaje się uchwycić odpryski transcendencji. Postulat skondensowanej formuły wiersza oraz wykorzystywanie elementów ciszy i niedopowiedzeń jest zatem z jednej strony milknięciem człowieka przed niewypowiadalnością doświadczenia, przekonaniem o modernistycznie pojmowanej nieredukowalności empirii do wymiaru tekstu poetyckiego, z drugiej strony

⁴ W. Ligęza, *Pragnienie wielkiej ciemności*, „Twórczość 1988, nr 12, s. 97.

⁵ Tamże.

⁶ P. Śliwiński, *Intymny heroizm*, „Nowe Książki” 2000, nr 1, s. 8.

⁷ Tamże.

⁸ A. Szymańska, *Ku światłu śmierci*, [w:] *Księga objawień i inne lektury. Szkice literackie*, Warszawa 2012, s. 219.

⁹ I. Smolka, *Małomówność*, [w:] tejże, *Dziwięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 71.

małomównością człowieka w obecności doświadczeń przekraczających jego człowieczeństwo: bólu, cierpienia, ale i obcowania z Bogiem.

2. Małomówność

Małomówność to tytułowy wiersz z tomu wydanego w 1995 roku.

Swój tom wierszy z lat 1959-1994 Joanna Pollakówna nazwała sugestywnie *Małomówność* – pisze Anna Legeżyńska. Tytułowi temu odpowiada zarówno szczupłość dorobku zebranego w ciągu paru dziesiątek lat, jak i poetyka lapidarności. Stosunkowo mało rozbudowane formy wierszowe oraz powściągliwość emocjonalna składają się na program, który obowiązuje zarówno w strefie poezji, jak i w świadomie kształtowanym stylu egzystencji (zdeterminowanej przez chorobę poetki, pobyty szpitalne, utratę bliskich). Tytułowa małomówność” wchodzi w związek semantyczny z „ciszą” [...] ¹⁰.

W bólu, w miłości
bądź małomówny
Niebo przemówi
biegnącym cieniem
stalowym gradem
pragnieniem ziemi
suchej, spękanej
jak usta nieme.

Niezagaszona
żarząca miłość
ból falą spłynął
w zmęczeniu ustał.
Cisza stężona
usta przy ustach ¹¹

Manifest „małomówności” zaskakuje lakonicznością i prostotą. Poetka przekonuje, że na straży najistotniejszych problemów człowieka stoi uproszczona formuła języka. „Istota spraw jak krótki szept” (*Prześnity*, 305) napisze Pollakówna, stroniąc od wielosłowa i przesady.

Przytoczony wiersz jest zatem minitraktatem formułującym program poetycki, w którym tytułowa „małomówność” staje się nad-

¹⁰ A. Legeżyńska, „Metaświat” w wierszach Joanny Pollakówny, [w:] tejsze, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 272.

¹¹ J. Pollakówna, *Małomówność*, [w:] tejsze, *Wiersze zebrane*, Mikołów 2012, s. 402. Wszystkie wiersze poetki cytuję za tym wydaniem, podając w nawiasie tytuł utworu i numer strony.

rzędnym postulatem twórczości odnoszącej się do dwóch wielkich ludzkich namiętności: miłości i bólu. W obu przypadkach mowa musi skapitulować, ustępując pola niewyrażalności. Dlatego w poezji autorki *Skąpej jasności* rolę medium przejmuje spersonifikowana lub niema natura, która poprzez swoje trwanie ukazuje prawdę ludzkiej egzystencji. W przywołanym wierszu „przemawia” splekana ziemia i stalowe niebo, poetyckie peryfrazy człowieczego bólu. Ta psychizacja krajobrazu, co podkreśla w przywołanym wcześniej tekście Anna Legeżyńska, jest przykładem „alegorycznego przeniesienia człowieczych przeżyć na przyrodę”¹², częstego w lirykach Pollaków. Wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z przekroczeniem ludzkich zdolności pojmowania i wyrażania stanów granicznych, zwłaszcza choroby i bólu – centralnych tematów tej poezji – w sukurs przychodzi natura, nieobciążona balastem ludzkiej mowy, której znaki stają się bardziej uniwersalne.

To milczenie
pustynne jest i postne
Ptak zniechęcony umilkł i odfrunął,
oset omdlał z pragnienia
i leży bez tchu
z rozcapierzoną w kurzu łapką ostrą

To milczenie nagością jest martwą i zimną,
to milczenie nie śpiewa leśny głosem hymnu.

[*Milczenie*, 322]

Poetka wybiera naturę, ponieważ ta mimo swojego milczenia jest czytelna w przekazywanych znakach. „Oset omdlały z pragnienia” czy ptak, który odfrunął pozbawione są błędu interpretacyjnego, ludzkiej wieloznaczności. Psychizacja natury powoduje, że „ja” w wierszu może obyć się niemal bez słów komentarza. Zaprezentowane obrazy stają się metonimicznym odzwierciedleniem stanów świadomości podmiotu, rozpisany na nieme kadry. Zmieniające się milczące obrazy („Oset [...] leży bez tchu”) potęgują wrażenie koncentracji i kontemplacji. Stąd nie dziwi asocjacyjny ciąg w wierszu – milczenie: pustynne, postne – obrazy natury – martwe, zimne – pozbawione głosu („nie śpiewa”). Postulat małomówności, milczenia narzuca pewien odbiór rzeczywistości. Milcząca, kontemplująca, postna postawa podmiotu nie pozwala doszukiwać się w opisywanym świecie mimetyczności. Prezentowany opis natury jest tak oszczędny poetycko: redukcji ulega w nim plastyka opisu, ruch, kolor, smak. Cisza, małomówność staje się okaleczeniem rzeczywistości, jej zredukowaniem. Poetka w opisywanym świecie, tak jak i w malarstwie,

¹²A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 273.

o którym wielokrotnie pisała, poszukuje „śladów natężonego skupienia, przejścia poza rzeczywistość poprzez wpatrzenie się w jej okruc”¹³.

Poezja Pollakówny sytuuje się w tym fragmencie dziejów modernizmu, w którym dochodzi do kryzysu ufności w modelującą moc literatury. Forma wiersza nie odbija formy rzeczywistości, w jakiej dociera ona do świadomości podmiotu. Świat poetycki zyskuje pełną autonomię jako ekwiwalent trybu myślenia o rzeczywistości, a nie jako obraz tej rzeczywistości¹⁴.

Wracając do utworu *Małomówność* zauważyć należy, że redukcja rzeczywistości nie zachodzi tu tak daleko. Opisywany świat nie pozbawiony jest zmysłowości, plastyczności. Nienaturalność wybrzmiewającej ciszy osiągnięta jest przez kontrastujące zestawienie: przemawiające niebo i nieme usta. Te niemal oksymoroniczne sformułowania spełniają funkcję ukazywania ekwiwalentu rzeczywistości. Są one też obrazem kluczowym w utworze. Wiążą się z peryfrastycznie opisanym pragnieniem zamkniętym w obrazie splekanej ziemi i suchych, spieczonych ust, których nie napoi stalowy grad bólu. To niezaspokojenie ciekawie koresponduje z drugim obrazem niezagaszanej żarzącej się miłości. Wydaje się, że ta miłość nie daje uczucia pragnienia. Przyptywająca fala bólu nie zagasza ani jednego ani drugiego. Na poziomie metaforyki jest tu poetka niezwykle konsekwentna. Pojawiające się po sobie kolejno obrazy spiekoty, gradu, ognia i fali dopełniają się, nie wykluczając. Tkwiące w człowieku pragnienie, „głód”, jak je nazywała Pollakówna, nie zostaje zagaszone nawet przez najbardziej skrajne doświadczenia. Opozycja miłości i bólu, gloryfikuje pierwszą, każąc „ustać” drugiemu. Po tym przedziwnym pojedynku pozostaje „cisza stężona / usta przy ustach”¹⁵. Powtórzony w ostatnich wersach obraz podkreśla „bezsłowność”, „małomówność” pojawiających się scen. Zaś metafora „usta przy ustach” otwiera na intymność doświadczeń będących przedmiotem opisu. Bliskość ust charakteryzuje pocałunek, szept, przekazywanie oddechu drugiej osobie. Każda z tych czynności podkreśla pewne oddanie, poświęcenie, bliskość, relację. Usta w tym obrazie obywają się bez słów, przemawiają ciszą.

¹³ J. Zieliński, *Wnętrze skorupki*, „Zwoje” 2002, 4/32, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje32/text01p.htm>, dostęp: 10.03.2016.

¹⁴ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 284.

¹⁵ W utworach Pollakówny wielokrotnie pojawia się opis ciszy po ustaniu bólu – ciszy niepokojącej i ocalającej jednocześnie, np. „Kiedy ból mija / jest chwila pustynna / cisza w niej stoi / słupem białej mgły. / Myśl w sen się topi / słaba i dziękczynna / że ból ustał. / Nim ustał, / z życiem ostro zszyl” – *Po bólu*, 457.

3. „O bólu nie mów za wiele”

Inicjalna formuła „w bólu, w miłości / bądź małomówny” domaga się pytania o powód tej konstatacji. Poetka, która tak wiele strof poświęciła cierpieniu, bólowi – fizycznemu i psychicznemu – formułuje manifest poniekąd zaprzeczający jej własnej praktyce twórczej. Dlaczego? Skąd pragnienie ciszy w miejscu, w którym inni krzyczą, lamentują, proszą? Przypomnijmy, że ostatnie trzydzieści lat życia przeżyła Pollakówna chorując na nigdy nie do końca rozpoznaną chorobę krążenia, która nie tylko powodowała jej fizyczne wyniszczenie i z czasem przykuła ją do wózka inwalidzkiego, ale stała się jedną z głównych materii jej poezji. Odkąd się pojawiła, choroba przeniknęła do tej poezji, przekształcając się w tworzywo poetyckie. Sama poetka będąc świadoma specyfiki swojej poezji, pisała:

Wszystko, co napisałam jest ściśle zespolone ze mną i moim losem. Mam jednak nadzieję, że to, co jest moim życiem, czy nawet moją dosłowną myślą, nie wlewa się w wiersze nie przefiltrowanym, nie przetworzonym chlustem. Że dokonuje się ów niezbędny, chemiczny jakby proces przemiany materii życia w materię sztuki.

I w tym sensie moja biografia prześwituje zapewne przez moje pisanie; muszą się w nim znajdować zwykle sprawy ludzkiej egzystencji, które były i jeszcze są sprawami moimi: przeżywanie upływu czasu, uczuć międzyludzkich, śmierci i choroby. No i tego pierwiastka nienazwanego, który jest tłem i powietrzem naszego istnienia, który rozpoznawać uczymy się długo i żmudnie – czasem zaś przychodzi to nam w nagłym roz-błyску.

Musi w nim być to, co dzieje się między nami a światem widzialnej natury, wiecznym i naturalnym źródłem naszego zachwyty, wiecznym przedmiotem tęsknoty, czasem dość gorzkiej¹⁶.

Pollakówna rzeczywiście bardzo dbała, żeby w twórczości nie pozostawić owych „chlustów” biografii. Jej wiersze są dyskretne, stonowane, przekuwają indywidualne doświadczenie w uniwersalizm ludzkiej kondycji. Takie też są teksty dotyczące problemu choroby, w których widać walkę między potrzebą wypowiedzenia dramatu a przyjętą formułą lakoniczności.

O bólu nie mów za wiele.
Niech wyda owoce

¹⁶ J. Pollakówna, *Źródła zachwyty*, „Zwoje” 2002, 4/32, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje32/text02p.htm>, dostęp: 10.03.2016.

i gorzką pestką dojrzewa powoli.
[...]
O bólu – nie za wiele.
Lament zduszony
zjałowicie
i w chromy badył się wypłoni.

[O bólu, 391]

W tym utworze także wykorzystana zostaje liryka apelu, sformułowany zostaje postulat milczenia w obliczu bólu. Wydaje się, że powód zakorzeniony jest w modernistycznej postawie podmiotu, który kwalifikuje ból do dziedziny empirii. Atrybutem cierpienia jest jego niewyraźna odczuwalność: „niech wyda owoce / i gorzką pestką dojrzewa powoli”.

Niewyraźność (związana z apofatyzmem) i milczenie (sygetyzm) to kategorie wzajemnie ze sobą powiązane, w wielu sytuacjach wręcz synonimiczne, choć często jednak funkcjonujące niezależnie od siebie. Błędem jest jednak ich generalne utożsamienie. Niewyraźne skłania do szukania jakiś dróg wyrażenia, prowokuje do znalezienia jakiegoś języka, takiego typu ekspresji, która w jakiejś mierze będzie potrafiła przezwyciężyć niewyraźność lub przynajmniej przesunąć jej granice, dając nadzieję na zasadniczą relatywność niewyraźności. Istnieje wszak w człowieku naturalna tendencja do dawania wyrazu swym wynikom poznawczym czy choćby intuicjom. Milczenie jawi się najczęściej jako jeden ze środków ostatecznych, granicznych – milczę wobec tajemnicy, wskazuję na coś, czego wyrazić w języku dyskursywnym nie potrafię¹⁷.

Sam ból również zostaje podporządkowany apofatyzmowi:

Co mówi ból, gdy mówi?
On na ogół
nie mówi, tylko rośnie.
Różne możliwości
ukazując bezgłośnie
mości się
i szczerze
wypełnia ciebie, dysząc:
– oddziel się ode mnie!
Jakbyś płytę z kamienia
podważał.

¹⁷ K. Stachewicz, *Milczenie wobec dobra i zła. W stronę etyki sygetycznej i apofatycznej*, Poznań 2012, s. 6-7.

W szczelinę
między bólem i tobą
wiatka jasność wpłynie,
niby czegoś lub kogoś chłodne rozumienie.

[*Co mówi ból*, 451]

Ból nie mówi, tylko rośnie. To jest jego główny atrybut. Rośnie, mości się, szczelnie wypełnia całą osobę ludzką. Robi to bezgłośnie, chociaż wykorzystuje onomatopeiczne wyrażenia. Cisza, w jakiej działa ból, wywołuje efekt zwielokrotnienia odczucia jego rozprzestrzeniania się. Podmiot niemal słyszy jak rośnie, mości się, zadamawia w ciele, które nie jest jego. Ból zyskuje przewagę nad człowiekiem. Jego dominacja występuje w kategorii siły, nie mowy. A jednocześnie jego obecność warunkuje powstanie szczeliny i pojawienie się trzeciej instancji, przynoszącej „chłodne rozumienie”. Ten przejmujący wiersz o cierpieniu ukazuje dialektykę jego istnienia: jest nie do wytrzymania i przetrzymany napelnia sensem, jest niewyraźny, choć sam wyraża. Wreszcie jest beznadziejny, choć daje możliwość poznania nadziei.

W przywołanym utworze wszystko dokonuje się przy minimalnym wykorzystaniu słów. Ból doprowadzający do sytuacji granicznej jest zrozumiały sam przez się, nie potrzebuje formuł ludzkiej komunikacji, a jednocześnie otwiera na doświadczenie transcendencji – znów bezsłownego rozumienia. Małomówność poezji Pollakówny spełnia się więc w niewyraźności doświadczeń nie tyle przekraczających możliwość deskryptywną ludzkiej mowy, co samą potrzebę komunikowania się w języku.

Milczenie w poezji Pollakówny rzadko przybiera jednak postać jakiejś formuły ostatecznej, kapitulacji słowa czy milczącego zająknięcia. Utwory autorki *Skąpej jasności* wykorzystują raczej inny wzór przemilczenia. Wyraźnie odchodzą od poetyki słowa w kierunku poetyki obrazu, detalu, konkretności. Ma to zapewne związek z jej malarskimi fascynacjami. Pojawiające się sceny, mimo iż wyrażane w słowie, niemal bez tego słowa się obywają. Odwołują się do emocji, przeczucie, doznań pozasłownych, pozadyskursywnych. Być może stąd taka łatwość Pollakówny przechodzeniu od poziomu doświadczenia, do poziomu transcendencji. W percepcji jej podmiotu oba te światy nie dają się uchwycić w języku mimetycznego opisu.

4. „W miłości bądź małomówny”

Dialektyka milczenia i mowy/krzyku wykorzystywana była przez Pollakównę do opisywania relacji z transcendencją. Podmiot jej poezji od początku był poszukujący, otwarty na metafizykę istnienia i „prześwity”

absolutu. Wraz z rozwojem poezji i nasileniem dyskursu „chorobowego” relacja ta nabrała dramatyzmu i wymiaru osobistego:

Od lat mówię do Ciebie z ciemności i w ciemność.
Ty milczysz do mnie. Nie chcesz mówić ze mną.
Czy jesteś za mrokiem, za śmiercią, któż wie?
Może tak – bo czemu uparcie wciąż mówię?
Niebo masz pełne modlitw krzyczących o litość,
Tyle zostało po tych, których zabito.
Na wodzie, w powietrzu, z pyłem po ziemi –
te straszne strzępy modlitw, co zrobisz z nimi?
Przemilczasz. Aż się męka przesila i wchłania
w ciemną miłość Twojego milczenia i trwania.

[*Ciemność*, 456]

Wyraźne przeciwstawienie mówiącego podmiotu i milczącego Boga obrazuje, jaki trud wkładała poetka w wypracowanie lakonicznej formuły małomówności. Anna Sobolewska podkreślała, że „w obliczu niewyraźnego zarówno mistycy, jak i poeci wybierają zwykle albo milczenie, albo odwrotność milczenia – wielosłowie”¹⁸. To drugie wydaje się być bardziej naturalne, pełniej wyrażające temperament człowieka, który w oczywisty sposób chce wyrazić swój ból, złość, wątpliwości. Postawa milczenia zdaje się być bardziej wymagająca, wymuszająca na człowieku pewne zignorowanie naturalnych predyspozycji, implozywność emocji.

Cytowany wiersz *Ciemność* odwołuje się do teologicznej tradycji „nocy ciemnej” – mistycznego doświadczenia człowieka, który po wyrażeniu doświadczalnej obecności Boga przeżywa nagle niejako fakt jego odejścia, wycofania się i milczenia. Najpopularniejsze dzieło mistyczne opisujące to przeżycie to *Noc ciemna* św. Jana od Krzyża, w którym podkreśla się, że choć jest to doświadczenie szalenie trudne, wprowadzające w bezbrzeżną samotność, to jednak ma ono cel wyższy: „W tę ciemną noc zaczynają wstępować dusze wtedy, gdy Bóg wyprowadza je ze stanu początkujących. Dzieje się to wówczas, gdy dusze rozmyślające już na drodze życia duchowego zaczyna Bóg podnosić do stanu doskonałych, czyli do zjednoczenia duszy z Bogiem”¹⁹. W wierszu Pollakówny milczenie Boga odczytywane jest jako wyraz „ciemnej miłości”, jest niezrozumiałe i nieakceptowane. Im bardziej On milczy, tym głośniejsze woła

¹⁸ A. Sobolewska, *Poezi wobec nienyrażalnego*, [w:] *Literatura wobec nienyrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 239.

¹⁹ Św. Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, <http://www.voxdomini.com.pl/duch/mistyka/jk/noc-1-1.htm>, dostęp: 10.03.2016.

człowiek. Jedyną formą konsolacji jest wspólnota ciszy – wchłonięcie przez milczenie Boga słów człowieka.

Dużo wyraźniej postulat małomówności realizuje się w odwrotności powyższego schematu, mianowicie w milczeniu człowieka o Bogu. Pogląd o niewyrażalności sfery *sacrum* sięga tradycji teologii apofatycznej, której podstawą jest twierdzenie, iż coraz mniej można o Bogu powiedzieć, zarówno przez niemoc i kryzys języka i ludzkiego rozumu, jak i przez niepoznawalność jego natury. Grzegorz z Nazjanzu pisał, że nie można Go poznać przez świat, bo dzieła stworzenia są jedynie Jego „plecami”. Poznajemy jedynie ślady Boga, jakie za sobą zostawia²⁰. Poezja w znacznie lepszym stopniu niż teologia odrabia lekcję postulowaną, a przecież w jakimś stopniu niewykonalnej w dyskursie naukowym, dialektyki mowy i milczenia, orzeczenia i zaprzeczenia, nazywania i bezimienności w stosunku do niepoznawalnego Boga²¹:

Sobór Lateraneński IV mówi wyraźnie, że o Bogu nie można z perspektywy świata, to jest z żadnego w ogóle możliwego do pomyślenia punktu wyjścia naszego poznania, powiedzieć pozytywnie nic takiego, o czym nie należałoby zarazem stwierdzić, że pozytywna treść takiej wypowiedzi radykalnie nie odpowiada rzeczywistości, o której mowa. W praktyce pracy teologicznej zapominamy jednak o tym. Mówimy o Bogu, o Jego istnieniu, o Jego osobowości, o trzech Osobach w Bogu, O Jego wolności, o Jego wiążącej nas woli itd. Oczywiście musimy to mówić, nie możemy po prostu milczeć o Bogu, bo milczenie jest możliwe, naprawdę możliwe, tylko dla kogoś, kto przedtem coś powiedział. Ale mówiąc to wszystko zapominamy najczęściej, że takie twierdzenia o Bogu są dopiero wtedy w pewnym stopniu uprawnione, kiedy je wycofujemy, kiedy wytrzymujemy owo niezwykle zachwianie między „tak” i „nie” jako prawdziwy i jedyny punkt oparcia naszego poznania, i w ten sposób pozwalamy naszym wypowiedziom ginać w milczącej niepojętości Boga samego²².

Poezja Pollakówny również tropi ślady Boga, choć czyni to miejscach i doświadczeniach najmniej oczywistych – w bólu, chorobie, zwątpieniu. Deus Absconditus – Bóg ukryty w rzeczywistości ludzkiej, jest figurą często opisywaną przez poetkę:

W mżeniu światła przez liście –
jakby palce

²⁰ Św. Grzegorz z Nazjanzu, *Moni nybrane*, opracowanie zbiorowe, Warszawa 1967, s. 287.

²¹ Szerzej na ten temat piszę w książce E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej II połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015, zob. rozdz. *Imiona Boga*.

²² K. Rahner, *Doświadczenia katolickiego teologa*, „Znak” 1992, nr 441, s. 73 i nast.

przebiegające sypką klawiaturę.
W pomyśle
malarza, kiedy konturem
obwodzi niebyt rzeczy. [...]

[*Deus Absconditus*, 453]

W kontakcie z transcendencją jedynym punktem oparcia staje się nie wiara w możliwości naszego poznania, ale perspektywa własnego doświadczenia, indywidualnego, nierozstrzygującego, a przecież niemożliwego do zanegowania. Bóg w wierszu Pollakówny zjawia się w sposób niejasny, trudny do jednoznacznego określenia. Bardziej jest domniemany, przeczuwany niż udowadniany. Jak w opisie *Martwej natury z pigwą, kapustą...* Sancheza Cotana, w której poetka dopatruje się śladów mistycyzmu:

Te zwięzłe, zbudowane z architektoniczną precyzją kompozycje na pewno nie są oddalone duchem od kontemplacji religijnej. Ożywa w nich to samo wmyślenie się, które wywodzi daleko poza swój przedmiot: słowo czy skąpy obraz. Jest w nich jasnowidzenie harmonii ogólniejszej, przedłużonej w tajemnicę²³.

Formuła niedopowiedzenia i lakonicznego opisu przywołuje na myśl postulat „małomówności”. O Bogu nie wspomina się wprost, nic nie wiadomo o Jego przymiotach. Jedyny moment zbliżający nas do języka teologii to słowa:

W modlitwie, gdy się poważy
wyteżyć w stronę
w stronę...

Jednak nie jest to tryb orzekający, dużo bliżej mu do koniunktywu. To nie wielkość Boga paraliżuje język, ale niepewność Jego poznania, kruchość międzyosobowego spotkania.

Postulat małomówności w poezji Pollakówny, choć momentami jest próbą dystansu do własnej ulomności i ograniczoności, nie powoduje wycofania się z *datum questionis*. Jest raczej tym, co poetka dostrzegła u podziwianego przez nią Józefa Czapskiego – przez całe życie świadomym wdrażaniem w dyscyplinę formy. Ogromnym wysiłkiem woli, wielką pracą, która miała wymiar etyczny. Najgłębiej emocjonalnym, metafizycznym doznaniem widzialnego i niewidzialnego przekutym w poezję umiejacą rezygnować z nadmiaru i niekonieczności słów²⁴.

²³ J. Pollakówna, *Spiżarnia mistyczna*, [w:] *tejsze, Myśląc...*, s. 19.

²⁴ Akapit zawiera parafrazę eseju J. Pollakówny o Czapskim, *Olśnienie i medytacje*, [w:] *Myśląc...*, s. 82.

TOMASZ DALASIŃSKI

**Cisza skryta w języku.
Głosa do jednego wersu z wiersza Jacka Podsiadły
*Dukszty, wieczór***

„Język to same errata”.

Jacek Podsiadło, *Lament świętokrzyski*¹

1. Motto

To nie jest szkic poświęcony problematyce autotematyzmu w poezji Jacka Podsiadły, która to (w całej zresztą nowej i najnowszej poezji polskiej, jak słusznie zauważył Tomasz Cieślak, złożona, wieloaspektowa i ambiwalentna, bo, z jednej strony, stanowiąca ważne znamię tej literatury, ale z drugiej strony – stosunkowo rzadko w niej ekspozowana²) częściowo poruszona została przeze mnie w innych tekstach. To zaledwie głosa do jednego wiersza, właściwie: do jednego wersu z jednego wiersza autora *Arytmii*. Wers, o którym mowa (w cytowanym w następnej części szkicu tekście wyróżniony graficznie) w znacznym stopniu komplikuje metapoetyckie odczytania poezji Podsiadły, wprowadzając w ich obręb pewne dodatkowe odcienie funkcjonalne i semantyczne.

Na odcienie te – oscylujące wokół kategorii ciszy jako integralnego aspektu autotematycznego wymiaru projektu poetyckiego Podsiadły – wskazuje i sposób ich rozumienia świetnie nakreśla zdanie z innego wiersza autora *Języków ognia*, wykorzystane jako motto do niniejszych rozważań. Jeżeli bowiem język (zwłaszcza poetycki) postrzegają się jako „same errata” (korekty, poprawki, retusze etc.), to jednocześnie dowodzi się jego ułomności wyrażeniowej spowodowanej tym, że język nie jest w stanie oddać całokształtu ludzkiego doświad-

¹ J. Podsiadło, *Lament świętokrzyski*, [w:] tegoż, *Pod światło*, Opole 2011, s. 33.

² Zob. T. Cieślak, *Poezja jako temat liryki najnowszej*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy–tematy–motywy*, red. T. Cieślak i K. Pietrych, Kraków 2009, s. 201.

czenia zarówno rzeczywistości, jak i samego siebie w takiej formie, która byłaby „pełna”, a przez to – satysfakcjonująca. Poezja jednak mimo wszystko ten całokształt doświadczenia oddać nieustannie usiłuje (wszak podawanie w wątpliwość wyrażeniowej mocy języka nie neguje samej poezji), dążąc do – by użyć zbanalizowanego już dzisiaj sformułowania – wyrażenia tego, co niewyrażalne. Rzecz jasna, dążenie to już w punkcie wyjścia skazane jest na porażkę ze względu na swoją paradoksalność. Ale jednocześnie nie można nazywać go bezpodstawnym i pozbawionym sensu, a już na pewno – pozbawionym znaczenia. Język przecież z natury rzeczy otwiera przed jego użytkownikami takie możliwości, które – teoretycznie językowi przeciwstawne czy w stosunku do języka polemiczne – *de facto* stanowią jego elementarne składowe. Jak się zdaje, taką właśnie „składową języka” jest w poezji Podsiadły cisza.

2. *Dukszty, wieczór*

Przez cały dzień utrzymywałem w palenisku żar.
Jeszcze teraz włożę do popiołu ziemniaki na jutrzejsze śniadanie.
Dym strzeże mnie od komarów, ogień od demonów.
Na środku jeziora Litwini w nieruchomych łodziach
oczekują na swoje tajemnicze ryby.
Porykują krowy jak potężne daudytes, instrumenty dęte.
Mleko chłodzi się w słoju zanurzonego w wodzie.
Po trawach, po krzakach chowają się sny
gotowe podkraść się i zasiedlić uwolnioną głowę.
Na gałęzi schnie ręcznik i wisi gliniany dzwonek.
Nie aby wydawać dźwięk. Aby powtarzać ciszę [podkr. T.D.]³.

3. Głos i cisza. Garść refleksji

Powtarzanie ciszy – czy to nie zjawisko z pogranicza inkongruencji? Jak można powtarzać coś, co nie istnieje w sferze „powtarzalności” (postrzeganej jako repetycja semantyczna, językowa)? Ponadto: czy w stosunku do poezji Podsiadły, zanurzonej przecież w żywiole mowy, co więcej – cechującej się romantycznej proveniencji wiarą w sprawczą moc poetyckiego słowa (*vide* choćby wiersz o incipicie *** [*chciałbym wierszem zmienić świat...*]⁴), twierdzenie o „powtarzaniu ciszy” jako swoistej strategii literackiej jest w jakikolwiek sposób uprawnione? Odpowiedzi na te pytania można będzie udzielić, definiując ciszę tak, jak zdefiniował ją Jacek Gutorow (a uczynił to, *notabene*, również w formie pytajnika): jako to, co skryte w języku⁵. Gutorow ograniczył się do pos-

³ J. Podsiadło, *Dukszty, wieczór*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Warszawa 2003, s. 443.

⁴ Zob. Tamże, s. 7.

⁵ J. Gutorow, *Kontrapunkt. Uwagi o poezji Jacka Podsiadły*, [w:] tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 119.

tawienia hipotezy istnienia „językowej ciszy”, lecz problemu tego (a szkoda!) głębiej nie eksplorował. Jak wobec tego ten pozornie oksymoroniczny termin objaśnić?

Pomocny w rozstrzygnięciu problemu relacji ciszy i głosu w poezji Podsiadły może okazać się fragment wiersza pt. *Marchlewskiego* 23:

[...] Próbuję zwrócić światu
pomnożone bogactwo
rozrzucając tęczę czcionek
po białym jak papier płaskowyzu,
formując dłońmi migotliwe kopczyki.
Kiedy brakuje mi słów
nadrabiam ciszą. [...]⁶.

Cisza jawi się w tym wierszu jako poetycka jakość funkcjonująca na tych samych prawach, na których funkcjonuje głos. Stanowi ona *sui generis* dopełnienie głosu, jest semantycznym zapleczem dla słowa – bo dla Podsiadły zdaje się nie ulegać najmniejszej wątpliwości, że cisza, tak samo jak słowo, ma charakter językowy, semantyczny; że może ona znaczyć i oznaczać. Cisza uzupełnia czy dokompletowuje słowo, wchodząc w obszar tekstu literackiego wszędzie tam, gdzie możliwości wyrażania przy pomocy głosu zawodzą lub są niewystarczające.

Okazuje się zatem, że cisza nie jest tym, co oddala od budowania znaczenia i fundowania sensowności – jest ona raczej jakością sensu- i znaczeniową, zaś jej repetycja wcale nie neguje kategorii rozumienia tekstu, ale to rozumienie wtłacza w dialektykę konstrukcji, dekonstrukcji i rekonstrukcji semantycznej. Cisza ukazuje horyzonty słowa, lecz, paradoksalnie, nie ustala tym samym granic semantyki tekstu poetyckiego; wręcz przeciwnie – te granice nieustannie przesuwając, sprawiając, że „język ciszy” poszerza możliwości wyrażania, jakimi literatura z natury rzeczy dysponuje, posługując się „językiem głosu”.

Można postawić tezę, że rangę fenomenu ciszy w poezji Podsiadły dobrze dookreśla znana metafora Jeana-Paula Sartre’a, iż milczenie jest momentem języka. Podsiadłowej ciszy nie da się bowiem ulokować w sferze pozajęzykowej, nie da się jej zdefiniować w formie opozycji wobec języka. Należy postępować dokładnie odwrotnie – sytuować ciszę bezpośrednio w języku, postrzegać ją jako immanentną, integralną i niezbywalną część poetyckiej mowy, która poszerza sferę znaczeń niesionych przez „język głosu”, a nawet – jako jakość najbardziej zindywidualizowana, a tym samym najmniej zrytualizowana czy zdyskursywizowana –

⁶ J. Podsiadły, *Marchlewskiego* 23, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, s. 14.

umożliwia powiedzenie tego, czego nie da się powiedzieć za pomocą głosu, gdyż ten, jak zauważyła Ewa Wąchocka,

determinuje mechanizmy manipulacji, podczas gdy milczenie, nieograniczone ani niedzielone na fragmenty przez czas, jest dwuznaczne i niejasne. Pojęciowa z natury mowa jest schematyczna i zbyt ogólna, by pomóc wyrazić indywidualne doświadczenie; [...] utrwalona w bezosobowych, sztywnych kliszach dowodzi swojej niedokładności, okazuje się więc raczej przeszkodą niż pomocą w prawdziwej komunikacji, bardziej zniekształceniem niż objawieniem złożoności naszej osobowości. Zamiast przełamywać mury izolacji, zamiast łączyć człowieka w powszechnym rozumieniu, język często służy do utrwalania i pogłębiania barier niezrozumienia, ponieważ nasze najgłębsze emocje – obawy, niepokoje, samotność, rozczarowania – giną zakopane pod warstwami powtarzalnych, pospolitych, zrutynizowanych i w istocie pustych frazesów⁷.

„Powtarzanie ciszy” nie jest więc – paradoksalnie! – zjawiskiem paradoksalnym. Cisza nie stoi ani w jawnej, ani w ukrytej sprzeczności z głosem, nie stanowi jego negacji, nie jest poświadczeniem nieobecności znaczącego i oznaczającego. Jest natomiast elementem umożliwiającym podejmowanie prób oddawania całokształtu rzeczywistości oraz wyrażania wyrażalnego i (pozornie) niewyrażalnego. Jest wreszcie (co, jak słusznie stwierdził Ryszard Nycz, ma charakter absolutnie nowoczesny⁸) pełnowartościową częścią języka.

Uwypuklenie przez Podsiadłę znaczenia ciszy dla konstrukcji semantycznej warstwy tekstu literackiego nie oznacza zatem tego, że poeta usiłuje przekonać nas o istnieniu kresu lub krańców poezji. Przeciwnie: udowadniając, że cisza stanowi integralny element języka, Podsiadło stara się dowieść, iż literackość, a zwłaszcza poetyckość, wyraźnie określonych granic nie posiada.

⁷ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 27.

⁸ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 57.

JAKUB SKURTYS

Zaprzeczyć ciszy: Konrad Góra i mowa poezji

– Być tu, gdzie się to mówi, i odejść, zanim to wybrzmi¹.

Chciałbym napisać mocno dialogową książkę. [...] Taką, w której dużo się gada. Tak. Gada, gada, gada i widać się, jak przez to całe gadanie ginie wszystko inne. W tym gadaniu, które jest nieunikalne i niemożliwe do ominięcia, wyrażają się marzenia, których może właśnie dlatego nie będziemy realizować, bo o nich gadamy².

Zwyczaj się przyjmować, że poezja Konrada Góry wypowiada lub manifestuje społeczny gniew³, że pisana jest z niepopularną (zwłaszcza w latach 90.) żarliwością⁴, momentami przechodzącą wręcz w patos. Jeśli ironia, to raczej sarkazm, jeśli opis świata, to popadający w naturalizm i osuwający się w brzydotę, jeśli społeczne zaangażowanie, to zawsze w praktyce, w terenie, z workiem warzyw, a nie zza kawiarnianego stolika lub akademickiej ławki. Jest Góra jednym z tych twórców z roczników 70. i 80., którzy powiedzieli fundamentalne „nie” zastanemu światu postransformacyjnej rzeczywistości, a zamiast bezpiecznej kontestacji lub duchowego wygnania – jak w słynnej frazie poematu Szczepana Kopyta – „stawia na wkurw”⁵. To wszystko zostało o autorze *Pokoju widzeń* napisane co najmniej kilkakrotnie⁶.

¹ K. Góra, *Banały* (13-30), [w:] tegoż, *Sila niższa (full hasiok)*, Wrocław 2012.

² K. Góra, J. Banaszyk, *Ja jako człowiek o raczej małej wyobraźni*, „Arterie” 2009, nr 2 (5).

³ O „gniewnej wrażliwości” pisał w przypadku Pietrek, Kopyta i Góry nawet sam Piotr Śliwiński. Por. P. Śliwiński, *Pokolenia z niewiadomą*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20.

⁴ Taki tytuł otrzymał też szkic Grzegorza Jędrka, próbujący syntetycznie zebrać lewicowo zorientowanych poetów roczników 70. i 80. Por. G. Jędrak, *Żarliwość*, „Wakat”, <http://wakat.sdk.pl/zarliwosc/> [dostęp 20.12.2015].

⁵ Sz. Kopyt, *ivenes dum sumus*, [w:] tegoż, KIR, Poznań 2013.

⁶ Por. M. Głosowicz, *Konrad w krainie martwych saren*, „Fa-art” 2009, nr 1/2, s. 68-69; P. Kaczmarek, *Okopań poidel. O Sile niższej (full hasiok) Konrada Góry*, <http://www.praktykateoretyczna.pl/pawel-kaczmarek-okopan-poidel-o-sile-nizszej->

Co jednak po czasie zwraca moją uwagę i wymaga szczególnego rozważenia, to nie ów poetycki gniew, słuszny zapewne, bo autentyczny, własny, cielesny i wynikający z konkretnych doświadczeń, ale opozycja mowy i milczenia, kluczowa dla zrozumienia idiomu Góry. Może się to wydawać pewnym nadużyciem, bo kwestia silnego głosu, który doskonale odnalazł się na naszej scenie poetyckiej, to równie charakterystyczny element tej poezji, co wspomniana wcześniej ekonomia afektów. Wypowiada się Góra zawsze na dwóch poziomach: w imieniu swoim, konkretnego człowieka, który wchodzi w problematyczną (*quasi*-wojaczkową) grę z podmiotem wiersza, z całą jego poetyckością i sztucznością⁷, oraz w imieniu Innego, bliźniego, tego, który głosu jest pozbawiony. Od takich fraz i takiej, mesjanistycznej wręcz misji zaczynał się debiutancki tom wierszem *Wrocław*: „[...] Skoro już wszyscy uparliśmy się oniemić, przysłano mnie unaocznic to Państwu”⁸. Podmiot, „beznarodowy jak Wojvodiniec”, zawsze obcy, pozostający na marginesie społeczeństwa, blisko tych, którzy nie mają siły ani głosu, aby w przestrzeni publicznej coś zdziałać, przyjmuje na siebie rolę pariasa i staje się symbolicznym głosem ludu. To zawsze niebezpieczne uroszczenie: mówić w imieniu Innego, nadawać sobie przywilej reprezentowania go i – ostatecznie – zastąpienia. To zarazem obowiązek i główne wyzwanie każdej społecznej lewicy: uniknąć przemocy, w którą wikła nas kwestia reprezentacji, uniknąć związanego z tym snobizmu i elitaryzmu; mówić w imieniu, ale nie odbierać głosu.

Indagowany na temat ryzyka związanego z pisanem, odpowiada Góra w jednym z wywiadów (2013):

Aldona Kopkiewicz: (do drzemiącego KG) Ryzykujesz coś, jak piszesz swoje wiersze?

Konrad Góra: Owszem.

A.K.: Co ryzykujesz?

K.G.: Że się pomylę. Że słowa na słowa wpadną, spadną, uderzę się. Spadnę z drabiny i już w locie będę wiedział, że popełniłem błąd, ale że jest za późno.

Dalej zaś w tej samej rozmowie, puentując, dodaje:

full-hasiok-konrada-gory/; M. Koronkiewicz, *Wiersza z(a)wrotny*, „Odra” 2011, nr 6, s. 166-168; M. Placzek, Prawda jest nieszczęśliwa, „Wakat” 2009, nr 1-2 (9-10), s. 211-218; J. Skurtys, *Słowa przez które się nie rozumiemy*, „Pogranicza” 2005, nr 5, s. 108-110; J. Skurtys, *Siły wyższe. Wokół Siły niższej K. Góry*, „Odra” 2013, nr 10, s. 69-76.

⁷ Por. P. Kaczmarzski, *Człowiek za wierszem*, „Odra” 2011, nr 10, s. 122-124.

⁸ K. Góra, *Wrocław*, [w:] tegoż, *Requiem dla Saddama Husajna i inne wiersze dla ubogich duchem*, Wrocław 2008, s. 7 [kolejne wiersze z tomu pozycjonują bezpośrednio w tekście jako R].

KG: Ja na przykład zakładałem całkiem poważnie, że skoro robotnika można wypierdolić z roboty za to, że powie o sobie, że jest anarchistą, to ja będę za niego mówił, że jestem anarchistą. Bo jestem, tylko że mnie nie ma kto z roboty wypierdolić, bo jak. [...] [M]ogę być anarchistą, taki nie wiem, robotnik, taka pielęgniarzka, ukraińska pomoc domowa, to oni sobie w duchu mogą być anarchistami, a ja mogę być po prostu anarchistą. Co, na chuja mi naskoczą? Nie naskoczą. Co mi zrobią? Na Festiwal Miłosza mnie zaproszą, tfu⁹.

Mówienie „za kogoś” związane jest więc ze swoiście pojętą odpowiedzialnością: mówię, bo mogę, a więc powinienem, mówię, bo reperkusje, które mnie dotkną w autonomicznym systemie literackim, będą stosunkowo niewielkie; mówię to, czego inni nie mogą powiedzieć głośno. Skazuje to jednak Górę na swego rodzaju naddatek narracyjny i doskonale uzupełnia się z jego egotyczną postawą¹⁰. Pisała trafnie Marta Koronkiewicz w eseju *Konrad Góra: życie i forma*:

Bohater Góry także jest polifoniczny – ale to nie przypadek dobiera mu głosy, Górę interesują bowiem bezgłośni, ci, którzy z wielu przyczyn nie mogą zabrać głosu.

Ten swego rodzaju antyelitaryzm jest jednak równocześnie elitaryzmem: podmiot wierszy mówi z pozycji wiedzy, mówi z pozycji racji. Ale tym, co sankcjonuje postawę wyższości, może być tylko forma; forma, której realizacja zawsze wiąże się z popisem, z pokazem kunsztu, technicznym dokazywaniem¹¹.

Aby zabezpieczyć sobie wiarygodną pozycję mówcy¹², potrzebuje jednak Góra czegoś więcej niż forma i związany z nią popis, jakkolwiek

⁹ *Żadna reprezentacja. Rozmowa z Konradem Górą, Szczepanem Kopytem i Kirą Pietrek*, „Dwutygodnik” 2013, nr 5 (108), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4535-zadna-reprezentacja.html> [podkr. – J.S.]; dostęp: 20.12.2015.

¹⁰ Celowe utrudnianie komunikacji z publicznością i nadmiar egotyzmu – jako strategię poetycką Góry – opisał ciekawie Marcin Czerwiński. Ze szkicem tym zgadzam się tylko po części, na siłę wpisuje on bowiem performatywny wymiar działań Góry w poetykę negatywną, w destrukcję, zapominając, że każde działanie poetyckie jest równocześnie otwarciem, szansą na pewną nomadyczną wspólnotę. Por. M. Czerwiński, *Maszyna przecząca. O literaturze jako formie negacji w aspekcie performatywnym*, Kraków 2014.

¹¹ M. Koronkiewicz, *Konrad Góra: życie i forma*, „ArtPapier” 2015, nr 281, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5138>, dostęp: 20.12.2015.

¹² W tym wypadku aż prosi się o foucaultiańskie dopowiedzenie, że tym mówcą jest grecki cynik-perezjasta, parias, posługujący się dosadnym językiem, sarkazmem, nie bojący się poświęcić własnego, wygodnego życia, w imię Prawdy, którą głosi. Sama to słowo jest dla Góry istotne, co czyni go jednym z niewielu poetów po roku ’89, zwłaszcza lewicowych, którzy wciąż odwołują się do prawdy jako kategorii moralnej

nie przywoływałby on kwestii sygnatury (zwłaszcza jako derridiańskiego szibbolethu). Dopiero zestawienie jego wierszy z debiutanckim *Hotelem Jahwe* Szymona Domagały-Jakucia¹³ uświadomiło mi zasadniczą różnicę między ich dykcjami, różnicę jednak na korzyść Góry. Jakuć również jest buntowniczy, bezczelny, celowo profanuje porządki, mieszając wulgarną erotykę z teologią polityczną. Podobnie jak Góra, na pierwszym miejscu stawia język, nie zaś świat, pracę nad komunikatem i glosem, a nie samą chęć opisanego degrengolady rzeczywistości (jak na ogół czyniła polska proza ostatnich dwudziestu lat). Nie chodzi więc Jakuciowi o realistyczny obraz podupadłej Łodzi, tak jak Górce nie chodzi o realistyczny obraz Wrocławia, przeczący prezydenckim kampaniom w duchu Europejskiej Stolicy Kultury (choć rzucił im wprost wyzwanie w *Sile niższej*). Obaj mają raczej na celu znalezienie w języku emocjonalnego ekwiwalentu miasta, z jego biedą, wyczerpaniem, ludźmi zbierającymi złom i koczującymi na dworcach, z wizją natury jako pewnego anarchicznego, niebezpiecznego, ale jednak azylu.

Jakuć z pewnością wiele Górce zawdzięcza, co zostało już uważnie odnotowane¹⁴. Różni ich jednak zasadnicza kwestia, temat i zarazem *clue* tego eseju. Autor *Hotelu Jahwe* swój gniew przekłada na akt wypowiedzenia, jego wiersz jest organicznie zrośnięty z mową i nie problematyzuje samego momentu zabrania głosu. Z Górą jest inaczej: każde „w imieniu” poprzedza refleksja nad językiem, który się dopiero poczyną, potem zaś znaczy lub bardziej fizycznie – waży. Słowa są ciężkie, brzemienne w znaczenia, nie można ich wypowiadać bez zastanowienia i lekce sobie ważyć. Najbardziej nie cierpi Góra w poezji pustosłowie, mowy daremnej, bezwartościowej, słów rzucanych na wiatr. Nie porusza się więc wrocławski twórca w płynnej sferze dyskursu, zręcznie, retorycznie giętych zdań, a raczej od początku próbuje przywrócić słowom ich pojedynczość, odzyskać ciężar każdego z osobna. Tam, gdzie u Jakucia gniew zaczyna żarliwy monolog, osuwający się momentami w belkot, tam u Góry jest cisza, która fizycznie, cieleśnie wręcz dusi podmiot wypowiadający, ograniczając jego zdolność mowy „w imieniu”. Ta cisza przychodzi równocześnie od ciała, w postaci braku oddechu, a ostatecznie śmierci oraz od świata, jako brak odpowiedzi na stawiane mu pytania o wolność, sprawiedliwość czy miejsce bezbronnych.

Dopiero po dostrzeżeniu tego bieguny, można z pełną odpowiedzialnością powiedzieć, na czym polega tak często wspominane w przy-

i politycznej. To jednak wymagałoby osobnego szkicu. Por. M. Foucault, *Fearless speech*, red. J. Pearson, Los Angeles 2001.

¹³ S. Domagała-Jakuć, *Hotel Jahwe*, Łódź 2013.

¹⁴ Por. K. Tomczak-Tomaszewska, *Z głębokości łódzkich slumsów: o Hotelu Jahwe Szymona Domagały-Jakucia*, „Arterie” 2013, nr 3, s. 140-141; P. Kaczmarek, *Młoda poezja i problem oddzielenia: wokół debiutu Domagały-Jakucia*, „Odra” 2014, nr 4, s. 79-81; D. Kujawa, „Życie w mieszkaniu chce przenieść niżej”, „Fa-Art” 2013, nr 4, s. 76-78.

padku Góry społeczne zaangażowanie wiersza. Praca nad językiem i formą, bo jest to poezja wysoce formalistyczna, praca nad wydźwiękiem (wybrzmieniem) lirycznego monologu, jest zawsze walką między ciszą, milczeniem i głosem. O ile świadome milczenie jest wyborem, bywa ostateczną odmową (jak np. u Tadeusza Peipera), gestem metafizycznej wręcz kontestacji świata, głos zaś aktem witalistycznym, reprezentacją siły i wiary w zmianę, o tyle cisza przerasta obie te formy. Obie poczynają się z niej i w niej roztapiają, są bowiem ograniczone przez swój podmiotowy charakter. Zarówno zabranie głosu, jak i zamilknięcie, to sposoby działania, praktyki, za pomocą których poeta definiuje się wobec otoczenia i określa samego siebie; praktyki, oczywiście, na swój sposób politycznie znaczące. Cisza przychodzi z zewnątrz, jej przeciwieństwem jest hałas, ale właściwie tym, co ciszę zaburza, pozostaje jakikolwiek dźwięk. Najbardziej podstawowa artykulacja ma zdolność przewyższania ciszy, nawet jeśli nie jest w stanie ukonstytuować semantycznie zrozumiałych znaków (jak w wierszu z *Sily niższej...*, powołującym się na „samogłoskowy belkot z Wata: / aeiou/ aeiou”).

Triada cisza-milczenie-głos organizuje poezję Góry na bardziej podstawowym poziomie, niż gniew czy społeczne zaangażowanie. W pierwszej kolejności bowiem jego głos jest walką z ciszą, wypowiedziane słowo przerywa ponadto społeczne milczenie, ale zawsze pozostaje blisko niego, na tyle blisko, że zmusza do postawienia pytania, gdzie zaczyna się i kończy mowa świadka. Wielokrotnie metaforyzował Góra lub wprost przywoływał somatemy, które opisywały nasz aparat artykulacyjny. Podstawowy pozostaje oczywiście język (ten anatomiczny, rozumiany jako organ) – bez niego mowa osuwa się w belkot, ale nadal trwa dźwięk, nadal istnieje głos. Za nim jest przelyk, krtani i nader często ściśnięte gardło: „Tamten jeden skurcz krtani w ustach wyzutych z języka” (1991-2007, R, s. 50). Dalej: tchawica, płuca, oddech. Bez niego nie ma głosu, ale nie ma też życia. „Dźwięk na wdechy zastępuje język / Aż się wyczuje zawartość krtani / Chór nie może być bezmyślnym odśpiewaniem dźwięków / Powinien nastąpić opis samogłosek / Opis powietrza uchodzącego z przegrody / Kiedy się w tobie rujnuje świadomość różnicy” (*Chór*, R, s. 47). Ten splot pozostaje szczególnie ważny dla Góry: żyć, to znaczy walczyć o język z ciszą, walczyć na oddechy, dźwięki, głoski, podstawową artykulację, dopiero na końcu na słowa i zdania. Przyznajemy (my, krytycy) Górze powszechnie prawo do bycia lewicowym poetą zaangażowanym, do mówienia w imieniu wykluczonych, do żarliwego, apostołskiego tonu, ale on sam to prawo problematyzuje, mówiąc przeciw nam i przeciw sobie¹⁵. Prawo do głosu (poli-

¹⁵ Ciekawą i warto rozważenia uwagę formuluje w tym kontekście Paweł Kaczmarski: „Jest tak, jakby Góra nie chciał, by gazela przyciągała uwagę samą formą gazeli; jakby to, co szczególne, miało zwracać uwagę czymś innym niż swoją szczególnością. Jest

tycznego, społecznego, poetyckiego) jest bowiem w pierwszej kolejności zamachem na ciszę, która niczym *apeiron* Anaksymandra, wyrównuje i balansuje w sobie wszystkie żywioły i wszelką wolę życia¹⁶.

Trafnie zauważał Karol Maliszewski na okładce debiutu Góry, a zostało to potem pominięte, przemilczanie: „patos godny z jednej strony Babińskiego, zaś z drugiej Celana”. O Babińskim mało kto dziś pamięta, Celana jednak zachował w swoje optyce Góra do dziś i na nim oparł swój stosunek do języka: wylaniającego się z ciszy, osuwającego w milczenie, gęstego i uważnego, jakby od każdego słowa zależeć miało istnienie. W jednym z wywiadów, w odpowiedzi na pytanie o swoją tradycję polityczną i poetycką odpowiada: „Poetycka – wszyscy ci bez języka: Celan, Błatny, Borowski Tadeusz, Jiri Kolar, do tego nieco surrealizmu przeciw smutkowi, jakiś ludowy śpiew”¹⁷. Ci wszyscy bez języka. Ale w jakim sensie? Celan wybrał niemiecki jako brzemię, ale Błatny czy Borowski? Satysfakcjonującą odpowiedź znajdziemy w wierszu *Borowski z Siły niższej* (*full basiok*):

A ja to widziałem; stamtąd miałem blisko;
I miałem w pamięci, że chce się ode mnie
Milczenia, więc mówiłem, żeby odebrać sens
Śmierci czy nawet milczeniu [...]

Odebrać sens śmierci, mówić tam, gdzie wymaga się milczenia lub gdzie wypada milczeć – to polityczny imperatyw Góry, wymierzony zarówno w instytucje władzy, jak i w cenzurę moralną czy społeczną. „Ja- // błcarz”, który zaczadził się „na płycie targowiska” – o nim nikt inny nie napisałby wiersza. Zajrzyjmy do jeszcze nowszej rozmowy, która odbyła się w kontekście mającego się ukazać na dniach (i ostatecznie nieopublikowanego do dziś) poematu *Nie*: „Co do nieumiejętności opowiedzenia tych rzeczy: stanu politycznego, natury Europejczyka i kondycji człowieka w ogóle, to na tym chyba całe *Nie* polega, ja p o

w tym głęboko zinternalizowana etyczna i polityczna zasada: dać wykluczonym taki głos, który nie będzie tylko »głosem wykluczonych«; pozwolić wszystkiemu temu, co słabe, wybrakowane, zapomniane, szczątkowe bądź marginalne, by mówiło pełnym głosem, by nie musiało uzasadniać swojego istnienia właśnie – i jedynie – swoją szczątkową naturą” (P. Kaczmarzski, *Czego dostarcza Konrad Góra?*, „ArtPapier” 2015, nr 281, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5137&kat=17>, dostęp: 20.12.2015).

¹⁶ Wydaje się, że kategoria uzyskiwania własnego głosu jako drogi do poetyckiej indywidualności, spośród naszych krytyków najmłodszej poezji najbardziej istotna była dla Jacka Gutorowa. Por. J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003.

¹⁷ K. Góra, Red., *Do chleba, zamiast wódki*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 19.

prostu po Celanowsku bardziej milczę, niż cokolwiek mam do powiedzenia”¹⁸.

Biegun Celana jest wyraźny w twórczości Góry i postulowany przez samego autora. Kluczowy okazuje się zwłaszcza dla *Nie*, zorganizowanego wokół krótkich, kilkuwyrazowych wersów, pozbawionych w większości czasowników, będących samym językowo-obrazowym ekstraktem katastrofy, bazującym na rdzeniach i związanych z nimi dźwiękach. Nareszcie osiągnął Góra to, co nazwał kiedyś w analogii do moszczownicy pragnieniem wyciśnięcia soków z języka¹⁹. Całe *Nie* jest ponadto po celanowsku nawiedzane przez słowa z różnych semantycznych pól (sfera produkcji, konsumpcji i handlu, wyzysku w pracy, sfera przyrody, przestrzeń rodzinna, pamięć ciała), niby przez widma, które wracają z zaświatów: rozproszone, poszatowane i nieme, niedolne do zaświadczenia ani o skali wydarzenia, ani do ujęcia go w całości, do jakiegokolwiek syntezy. Słowa-widma przychodzą tu z samego środka, z wnętrza rany, przeciwko ciszy (jako nieobecności i śmierci) oraz milczeniu (jako społecznej nieuwadze i niewrażliwości).

Jestem więc, interpretując gest Góry, możliwie daleki od hermeneutycznego założenia, wedle którego milczenie staje się szansą na porozumienie, na rozmowę ponad wiekami, a dopiero w ciszy dosłyszec można mowę Bycia. Tym samym przywołując Celana, jako właściwego patrona dla opozycji głos-milczenie u autora *Nie*, wpisuję się w długi spór o wartość i znaczenie milczenia u żydowskiego poety i staję w tej linii krytyków, dla których głos, wydobywany z trudem, łamiący się, sprowadzony do podstaw artykulacji, jest głosem życia przeciwko śmierci oraz różnicy przeciwko unifikacji; nie wypowiada uniwersalnego doświadczenia i nie można z nim ot tak wejść w dialog²⁰.

Powołuję się równocześnie na rozproszone w wywiadach głosy Góry nie z potrzeby potwierdzenia moich intuicji, ale dlatego, że samo *Nie* również traktuję jako pewien głos, akt wypowiedzi z porządku *parole*,

¹⁸ K. Góra, D. Kujawa, *Bardziej milczę, niż cokolwiek mam do powiedzenia*, „ArtPapier” 2015, nr 281, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5135&kat=17>, podkr. J.S.

¹⁹ „Jakiś czas temu zająłem się wyrobem wina domowego. Moszczownica to jest drewniana prasa do wyciskania moszczu, soku z owoców. Nie mam jej, ale o niej teraz marzę. Wrzucasz tam jakiś materiał – jeżyny albo jabłka. Zaciskasz, a dołem płynie sok. [...] Ja bym chciał ten stan osiągnąć z językiem. Chciałbym go tak wycisnąć, żeby – ryzykownie używając popularnej ostatnio metafory Jonathana Littella – odcisnąć suche od wilgotnego” – *Ja jako członek...*

²⁰ Co oczywiście lokuje mnie raczej po stronie celanowskich interpretacji Philippe’a Lacouthe-Labartha, niż Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera i – pozostającego pod ich wpływem – Cezarego Wodzińskiego. Por. P. Lacoue-Labarthe, *Poezja jako doświadczenie*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2004; H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998; C. Wodziński, *Kairós. Konferencja w Todtnaubergu Celan-Heidegger*, Gdańsk 2010.

nie zaś gotowe i skończone dzieło. Nie mierzę się więc z tekstem, ale z oratorium, nie z podmiotem, ale z samym poetą, który mówi do mnie po czasie z fragmentów nagrań w dobie powszechnej cyfryzacji. Ale te same motywy wyciągnąć możemy z uważnej lektury wierszy, choć w pierwszej kolejności narzuci nam się z pewnością przewaga metaforyki wzrokowej. To oko-lustro-odbicie organizują zarówno *Requiem dla Saddama Husajna...*, jak i *Pokój widzeń*²¹. A jednak wspólnota, do której włączony zostaje czytelnik, owi „my” z wiersza *Wrocław*, nie tylko dawno już oslepiśmy, ale też „uparliśmy się oniemić”. Niemota to stan, z którego próbuje nas nieustannie wyprowadzić poeta, przebudzić świadomość głosu, podkreślając zarazem, jak łatwo o języku zapomnieć, lekceważyć go, wysługiwać się nim.

Jeśli uważnie wczytać się w wiersze z *Requiem...*, zauważymy, że co kilka tekstów powraca właśnie głos przeciwstawiany milczeniu, język wypowiadany przez zduszone gardło, oddech, który w sposób organiczny wpływa na dyskurs i ustala możliwości poetyckiego monologu. Bardzo to zresztą podobne do wczesnej, somatycznej poetyki Nowej Fali, której Góra sporo zawdzięcza, więcej może, niż wskazywanym kontekstom zagranicznym²². Słowo istnieje w tej poezji wraz z powietrzem, jest mówione na wydechu, wydobywa się samoistnie z ciała, ale zarazem przemoc fizyczna okazuje się w ten sposób przemocą języka i dyskursu. Cisza to nie przestrzeń kontemplacji, ale sposób dyscyplinowania ciała, które samo z siebie jest zawsze gwarne. Kilka fragmen-

²¹ W debiutanckim tomie kluczowa symbolika widzenia/patrzenia/przejrzenia na oczy rozgrywa się pomiędzy pierwszym wierszem *Wrocław* i wyznaczoną tam misją „unaocznienia Państwu”, a zamykającym tom *Początkiem*: „Idzie lasem, przekłada gałąź spod stóp, / dostrzega jej ostrzejszy koniec, / dostrzega koniec” (R, s. 70), który metaliteracko wyprowadza nas poza książkę, w stronę rzeczywistego świata. Pomiedzy nimi odbywa się swoiste dojrzewanie podmiotu do funkcji krytycznego obserwatora, tego, który zdolność postrzegania wiąże z ofiarą złożoną z własnego ciała, od *Martwej sarny w maju*: „A ja znowu mam / 16 lat, nigdy czegoś takiego nie / widziałem i nie czulem; że nie pada i nie / jest zimno, a jednak wiatr mierzi po krew, / i wydaje mi się, że gdybym mógł / spojrzeć w wodę, to nie odbijałbym się w / niej. Bo jestem z drugiego brzegu, obcy, / żywy, / niedostrzeżony [...]” (R, s. 29), przez *W fabryce*: „Ja posiadałem jeszcze dwoje oczu, / Oko widzenia, oko patrzenia” (R, s. 60), po *Czerwiec '08, dzięki*: „Żyłka pękła mi w oku i dojrzałem / więcej, niż potrzeba” (R, s. 68). W *Pokoju widzeń* bohater liryczny jest już od początku podzielony i wewnętrznie nietożsamy, zdolny do obserwowania samego siebie z zewnątrz lub zmuszony do walki z własnym odbiciem (*Trzy puste wiersze, Nawet w tramwaju*), a zarazem bardziej egalitarny, włączony w samoobsługujący się tłum (*Rzymski nos, O krok od nich*). Nie zmienia to faktu, że kluczowe pozostają rozpisana aż na trzy wiersze symbolika „pokoju widzeń” oraz imperatyw: „Być rozwartą powieką / Jedną rozwartą / powieką drugą / Zostawiając na / spojrzenie” z *Muszą być miliardy* (P, s. 18).

²² Por. A. Gurbin, *Ciało cierpiące w poezji Nowej Fali* [rozprawa doktorska], Katowice 2011, <http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=100693>, dostęp: 20.12.2015, P. Dybel, *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Warszawa 1998, s. 275-288.

tów, przykładów obrazowania, bez szerszego omawiania ich w kontekście całych wierszy: „Kostniejesz jak włókna. Po język, który zmiękcza szkliwo / O słowo, które zatrzymujesz jak wdech” (*Koleiny*, R, s. 37), „stajesz się swoim gończym, psem/ warującym u gardła, niebo żółknie i jest nie do odróżnienia od naskórka, a / z sieci dobiega głos, kamienny śmiech, którego nie sposób obrócić w żart. / Dobiega echo i dławi głos” (*Ujda w cielesność*, R, s. 32), „bezdech w locie wyklada łuską gardło” (*Drugi*, R, s. 34), „Przy braniu powietrza nie słyszeć / Oddech ma być bardzo szybki [...] Musi być oddana groza / Musi być wybrane powietrze / Powietrze wybrać z człowieka” (*Powietrze*, R, s. 49), „Zdarza mi się milczeć dla wprawy w oddychaniu / Przez twój sen, twoim mężczyzną, ciałem” (*Polska*, R, s. 22). Takie przykłady można by mnożyć, ale już tych kilka wystarczająco zasadnie pokazuje splót, o który mi chodzi. Kumulują się te poetycko-polityczne intuicje w jednym z ostatnich wierszy *Nigdy nie słyszałem słowa nędza* (R, s. 61):

Nigdy nie słyszałem słowa nędza
Nigdy nie słyszałem słowa wiara
Używałem słów i słuchałem jak nikną
Użyłem słów gnębić i stracić
Użyłem słów i patrzyłem jak nikną

Posługiwać się słowem w sposób poetycki, to działać w czasie i przestrzeni, ze świadomością ulotności, skończoności i znikomości tego działania. A jednak Góra nie rzuca słów na wiatr, a raczej obserwuje ich słabnięcie, zanikanie. „Użyłem słów” – to kluczowa intuicja, która mówi nam nie o procesie interpretacji literatury, nie o czytaniu tekstów poetyckich w ich estetycznym, autonomicznym kontekście, ale o używaniu języka i literatury w praktyce społecznej²³. Skąd wziął się impuls, skąd pochodziło pragnienie posłużenia się takim akurat językiem? Owo powtórzone „nigdy nie słyszałem”, zestawiające wiarę z nędzą, słowa z wysokiego rejestru, to stwierdzenie podstawowego braku. Nie niedosłyszałem, nie przesłyszałem się, ale *nie słyszałem*. Nigdy. Tak jakby słowa te zostały wyparte z przestrzeni publicznej, z dialogu, z rozmów między ludźmi, a obowiązkiem poety stawało się właśnie przerwanie milczenia, wydobywanie ich z ciszy. ‘Nędzy’ odpowiada bezokolicznik ‘gnębić’, ‘wierze’ zaś analogicznie ‘stracić’. Niedokonane *używałem* przechodzi w jednorazowe *użyłem*, *słuchałem* zaś w *patrzyłem*. Z przestrzeni *parole*, z aktu wypowiedzi, słowo przenosi się w *language*, stając się tekstem. Zapisane, zatrzymane, okazuje się jednak równie ulotne, a jego energia wytraca się w taki sam sposób, jak wcześniej energia wypowiedzi. Ten niepozorny wiersz okazuje się metapoetycką refleksją na temat działania poezji

²³ Por. R. Felsky, *Uses of Literature*, Oxford 2008.

i ruchu, jaki się w każdym pisanym tekście odbywa. Są to te same *słowa*, słowa brzemienne w znaczenia, które przypomni Góra w pierwszej części *Banałów* w tomie *Pokój widzeń*, we fragmencie 11 = 2:

Dla mnie poezja to przekazywanie ludziom tego, czego nie czują. Tymczasem spotykam autora, dla którego to jest sprawianie nam, ludziom, skóry tam, gdzie cierpimy klęskę jej urodzaju. Właśnie teraz, kiedy jego wargi rodnieją młodym wierszem, moje kundlą się górna z dolną, i cuchną wierszem tak starym, że używam w nim słów „czynić”, „kochać”, „pomordować”. Są to dokładnie te słowa, bez których się rozumiemy, obaj mając zajady pełne suchej krwi (P, s. 45).

Znowu pewne słowa zostają „użyte”, użyte w wierszu i są to słowa kluczowe dla przerwania komunikacyjnego, pozornego ładu. Możemy milczeć lub rozmawiać, ale dopiero w tych usamodzielnionych, obciążonych dodatkowo komentarzem słowach, funkcjonujących jakby obok wypowiedzi, wyraża się głos. Nawet jeśli Góra, jak kiedyś stwierdził w jednej z prywatnych rozmów, wrzucił ten fragment dla pożywki krytyków, to podjęcie go okazuje się kluczowe: nie ze względu na somatyczne określenia języka oraz na ponowne zdefiniowanie ram poetyckiej misji, ale na warunek istnienia całego dyskursu, na odsłanianie szwów, które podtrzymują społeczny konsensus. W tym miejscu zaczyna się agon: jednak nie z gniewu, nie wraz z „postawieniem na wkurw”, ale ze świadomości, jak blisko przemilczenia sytuuje się mowa. To nie są już opozycje; można milczeć gadając, zagadać ciszę, nie mówiąc nic ważnego.

W *Pokoju widzeń* taką kluczową rolę „węzła” między głosem a ciszą i przemilczeniem stanowią wiersze *Różaniec* (P, s. 11):

Dratwa się przeciera i milkniesz a przynajmniej
Zamilkłbyś gdybyś jeszcze został

oraz *Musi zostać powiedziane słowo* (P, s. 46):

Musi zostać powiedziane słowo
Musi zostać powiedziane ciszej
Musi zostać powiedziane nie zostanie powiedziane

Musi zostać powiedziane szydło
Musi zostać powiedziane które polknął
Musi zostać powiedziane chłopiec najwłaściwiej dziecko
Musi zostać powiedziane sznurując usta
Musi zostać powiedziane tak sobie jak i nam

W pierwszym z nich mowę, a konkretnie modlitwę, umożliwia mechaniczne zapośredniczenie w innej czynności: przesuwaniu palców po paciorkach różańca. Czynność odmawiania kolejnych fragmentów zostaje jednak przerwana wraz z przetarciem się dratwy (już ta metafora nasuwa nam obraz klasycznej modlitwy różańcowej, w której rytm ciała spotyka się z rytmem wypowiedzi), a mowa/modlitwa ustaje. Ale jej ustanie ewokuje równocześnie dwa sensy – wraz z głosem znika adresat wypowiedzi i bohater wiersza. Niedomówienie, a właściwie pewien ton wyrzutu, problematyzuje kwestię: czy zniknął on, bo skończyła się modlitwa, konkretniej: wyszedł przed końcem, czy też koniec mowy/modlitwy jest zarazem końcem pewnej (wolnej) formy istnienia? Drugi z wierszy kieruje nas raczej na ten drugi kontekst, a zarazem jeszcze bardziej problematyzuje status głosu i języka w twórczości Góry. Repetytywny charakter utworu, opartego na rozciągniętej anaforze, równocześnie domaga się wypowiedzenia na głos, uczynienia zadość zawartemu w nim imperatywowi, jak i nuży, czy raczej: zamyka w formie, poddając czytelnika narzuconemu z góry rytmowi bezproduktywnych powtórzeń. ‘Słowo’ i ‘szydło’ spotykają się w geście autocenzury, a każdy akt wypowiedzi dociążony zostaje tym właśnie szydłem, tą niemotą i przemilczeniem, które za nim idą. Jeśli przeczytać tylko drugie człony wersów, podmiotem odpowiedzialnym za ową cenzurę będzie „chłopiec najwłaściwiej dziecko”, a więc – koryguje się poeta – bezpłciowa jeszcze niewinność. Jeśli jednak uznamy całą strukturę wiersza, to drugie człony funkcjonować zaczną na poziomie meta, a chłopiec będzie nie tyle podmiotem, co przedmiotem imperatywu „musi zostać powiedziane”. W tym momencie również on, chłopiec, musi zostać powiedziany, na równi ze słowem i szydłem. Procedura odsłaniania, ujawniania agensa, tego, który zszywa „tak sobie jak i nam” usta, jest równocześnie procedurą brania odpowiedzialności za własny język, własny głos, przerywający milczenie i walczący z ciszą. Po raz kolejny ukazuje się szew, w którym komunikacja spotyka się z niemotą, a wolność wypowiedzi z (auto)cenzurą.

Przedmiotem niniejszego szkicu jest jednak nie tylko twórczość Góry, ale też konkretny gest zabrania głosu i zarazem odmowy – *Nie*. Wróćmy do przywoływanego już wywiadu z okazji (nie)wydania *Nie*:

Dawid Kujawa: Powiedz, dlaczego katastrofa w Rana Plaza stała się tematem *Nie*?

Konrad Góra: Dawidzie, mniej więcej pamiętam okoliczności, w których narzuciłem sobie pisanie *Nie*. Pamiętam swój nastrój – w zasadzie wstyd – i to, że to jest właśnie ten cichy koniec świata nadchodzący w skomleniu: cichy nie ze względu na jakąś pierwotną nieuchwytność, a z braku mojej czy czyjejkol-

wiek uwagi; to była dla mnie jedna z tych rzeczy, od których się trzeźwieje tak z nagle. Miałem jakieś idee, przeniesienie na 24 kwietnia Święta Pracy, no głupoty z otrzeźwienia, w końcu przypomniało mi się, że czasami pisuję wiersze²⁴.

Zreasumujmy: większa część poematu powstała na czeskim skłocie Cibulka, w lasach, zimą, impuls zaś wiązał się z chęcią zaprzeczenia ciszy pewnego „końca świata” (tak, tej Eliotowskiej ciszy, tego samego skomlenia, którym kończą się *Wydrążeni ludzie*). Ów koniec ma swoje rzeczywiste podłoże: śmierć tysiąca stu trzydziestu czterech osób pod gruzami szwalni Rana Plaza w Bangladeszu²⁵, celowo nie skracam – szczególnie łatwo przychodzi to przy dużych liczbach, a jak pamiętamy skądinąd, „Historia zaokrąglą szkielety do zera. / Tysiąc i jeden to wciąż jeszcze tysiąc”²⁶. Przerwanie ciszy wiąże się ze zwróceniem społecznej uwagi, z rozerwaniem na powrót tego, co zbyt łatwo się zrosło, zeszło z afiszy, zagoiło się tak, że zaledwie kilka dni po tragedii w mediach nie było już o niej wzmianki. Taka rola poety. *Nie* Góry jest więc odpowiedzią na milczenie świata, rozdrapywaniem rany, która nie powinna się była tak łatwo zasklepić. W tym choćby odznacza się celanowski duch.

Dlatego nie możemy też od tak nazwać *Nie* poematem. Zaplanował je poeta jako oratorium, formę oralną, do wykonania w towarzystwie muzyki (pierwotnie z Leszkiem Onakiem). Wszystko, co na razie znamy, to fragmenty (w większości z początku), publikowane tu i ówdzie części²⁷ oraz kilka wystąpień z odczytami niepełnej jeszcze wersji. Ale to wystarczy, na razie, do czasu. Bo *Nie* nie ma być formą bardziej pojemną, eksperymentem z doskonałością warsztatu, który rozważać będziemy w formalistycznym duchu Nowej Krytyki. *Nie* ma w pierwszej kolejności przerwać milczenie, zakłócić ciszę. Dlatego właśnie jest oratorium, dlatego jego wystawienia mają charakter performansów, rozpoczynanych opowiadaniem długiej, opartej na wielokrotnym powtórzeniu, białoruskiej bajki, pomagającej dzieciom oswoić się ze śmiercią. Dlatego też twierdzę, że tym razem wystarczy fragment. Nie,

²⁴ Góra, Kujawa, *Bardziej milczę...*

²⁵ Oficjalne dane podają 1127 ofiar śmiertelnych i setki rannych, ale w kilka dni od tragedii krążyły różne inne liczby, w tym ta, którą Góra przyjął jako wyznacznik długości swojego utworu.

²⁶ W. Szymborska, *Obóz głodowy pod Jasłem*, [w:] też, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 80-81.

²⁷ Kolejne fragmenty ukazały się na stronie Nagrody Silesius, w „ArtPapierze” oraz „Helikoptrze” wrocławskiego Ośrodka Postaw Twórczych. Ponadto *Nie* czytane było we fragmentach na Poznaniu Poetów, wrocławskim Mikrofestiwalu oraz lubelskim Mieście Poezji: <http://silesius.wroclaw.pl/2015/07/07/konrad-gora-krzyczy-nie/> (1-10); <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=278&artykul=5134&kat=17> (fragmenty 15-65); <http://opt-art.net/helikopter/slowa/konrad-gora-nie-fragment/> (fragmenty 85-168).

żeby ocenić dzieło i dokonać krytyczno lub historycznoliterackiego zawłaszczenia, ale żeby oddać głos Górze w momencie, w którym *Nie* jeszcze nie stało się dziełem, wciąż zaś pozostaje tylko i aż gestem.

Zapowiedź poetyki, jaką przyjmie autor *Nie*, znajdujemy już w poprzednim tomie, *Sile niższej (full basiok)*, konkretnie w ostatnim utworze, ożywionej przez Górę formie gazeli:

Do ciszy z oddechu,
morela i marmur.

Sok obu wiązań, gorzka,
słona, olchowa oskoła.

[*Ghażal spełniania*, SN]

Ten sam minimalistyczny styl, pozbawiony czasowników, odśrodkowy jak w twórczości Przybosa, próbujący w statycznym słowie odnaleźć wewnętrzną energię, zbuduje całe oratorium. Kilkuwyrazowe wersy, ułożone w dystychy, z założeniem – dystych za każdą ofiarę, oddzielone są światłem, jakby one same były rodzajem mogił czy, bardziej po celanowsku, macew. Cisza gra w tym tekście kluczową rolę. Choć jest on niezmiernie długi, zwłaszcza jak na przyzwyczajenia współczesnego słuchacza i czytelnika, choć zamęcza swoją monotonią i brakiem jakiejkolwiek narracji, wymagając niemożliwego wręcz śledzenia rozbłysków sensu, z perfekcyjną regularnością powraca jedna zasada: każdy dystych zanurza się w ciszy i z niej się wylania. W klasycznej poetyce nazwalibyśmy tę przestrzeń światłem międzywersowym²⁸, pamiętajmy jednak, że mamy tym razem do czynienia z aktem wypowiedzi, nie zaś z tekstem, ze świadomie kształtowaną relacją nadawca-odbiorca, a nie barthes'owską siecią. Budowanie komunikacyjnego paktu, a zarazem mariaż ze strategią apofatyczną zaczyna się już od motta/dedykacji: „Nikom, innemu”. Już tutaj Góra sygnalizuje trzy rzeczy: 1) negatywny charakter języka, w którym wypowiedziana ma być katastrofa, 2) niemożność zadedykowania go, za-dania komuś, ze względu na wsobność poetyckiej mowy oraz paradoksalnie 3) jej egalitarny charakter, otwarty na każdego „innego”, który podejmie wyzwanie (tylko o tyle, o ile „innym” pozostanie). Zbliża się w ten sposób autor *Requiem*... nie tylko do Celana, ale długiej tradycji literatury negacji, od Kafki, przez Blanchota, po samego Derridę i jego „niemożliwy dar”.

Bez względu na stosowane przerzutnie, które wymagałyby połączenia poszczególnych fraz i przeczytania ich na jednym oddechu, każda para wersów funkcjonuje osobno, jak monada. Na prawach synek-

²⁸ Por. W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

dochy zawiera w sobie zarazem strzępek obrazu i całość tragedii, odtwarza swoją fragmentarycznością wyrwę, w którą zgłębia się poemat. Rozrywa na podobnej zasadzie, jak w przytoczonym *Borowski* rozrywany został „ja/-blcarz”:

1
Drzewo – ślad. Roślinny złom.
Wstyd o brak drzazgi. Jeszcze

2
nikt nie oślepl od
odwracania wzroku, sio-

3
stro. Ostatnie ja
rozkopuje nam koldrę, bra-

4
cie. Pójdziemy do lasu
w maskowy deszcz, mniejsi

5
i wrócę sam, większy
o straconego. O nie.

Trudno o silniejszą przerzutnię niż zastosowana tu tmeza. Po między części słów, określających adresatów, słów projektujących wspólnotę: *bracie, siostrze*, wdziera się cisza/światło. Ten zabieg, wykorzystany na samym początku oratorium, wprowadza iście bachelardowski obraz pierwotny, który zaciążył na całym świecie przedstawionym: cięcie. Dosadne, ale powolne, przepisywane na wiele wariantów: roz-cięcie, na-cięcie, od-cięcie, rzez, „Okrycie. Cierpliwość szarego. / Cięcie uzupełnione o krawędź”. Śladem po tym ruchu są właśnie wszelkie krawędzie, przelamania, ryzy, drzazgi, wykroje. Wszak tłem pozostaje obraz, właściwie widmo szwalni, jako fabryki udoskonalonych procedur cięcia-zszywania. To źródłowe, fundamentalne rozcięcie – rozszerzam tu zwyczajowe znaczenie tmezy na zasadę organizującą cały porządek wyobrażeniowy *Nie* – jest tak naprawdę echem katastrofy podziału, echem momentu, w którym rozpadł się świat pojęty jako całość.

Bez odautorskiej narracji, bez odpowiednich komentarzy i wprowadzenia samego Góry do wykonywanych przez niego fragmentów, nie sposób byłoby jednak powiedzieć, czego konkretnie dotyczy *Nie*, jaki ma cel i do jakiej tragedii się odnosi. Słysząc echo wydarzeń, ale maksymalnie odkształcone, sprowadzone do odczuć, zjawisk fizycznych lub fragmentów abstrakcyjnych obrazów, fenomenologicznie wydestylo-

wane. Wykorzystana została więc paradoksalna opozycja, na której bazują nowoczesne strategie świadczenia: o Wydarzeniu nie sposób mówić, zawsze wymyka się ono bowiem językowi, a mimo wszystko pozostaje imperatyw Mowy, na który odpowiada świadek. Z pewnych względów należałoby więc milczeć, ale milczenie to – w tym wypadku, w warunkach społeczeństwa Spektaklu czy późnego kapitalizmu – zgoda na nieistnienie, zapomnienie i zatarcie różnicy. Trzeba więc mówić mimo wszystko, nie o, a obok, wchodzić w nieustanną grę z myślą apofatyczną, powoływać się na najwyższe pojęcia i zarazem ukazywać ułomność języka, niezdolnego dłużej spełniać swojej mimetycznej roli. To przykład języka, który nie poddaje się utowarowieniu, nie pozwala się sparafrazować, wymienić ani policzyć; jest niedoskonały, również w tym sensie, że pozostaje bezproduktywną stratą i ciągłym wydatkowaniem. Innymi słowy: jest to język poezji *per se*²⁹.

Od tragedii w Rana Plaza, kompleksie fabrycznym w okręgu Szabhar w Bangladeszu, największej współczesnej katastrofy budowlanej, będącej wynikiem nie tyle nieszczęśliwego zbiegu wypadków, co symbolicznym efektem realnego działania kapitału, minęło ponad dwa i pół roku. Nielegalnie dostawione piętra, brak kontroli, *offshoring* i *outsourcing*, obniżanie kosztów pracy przy jednoczesnej maksymalizacji produkcji i zysków – to wszystko leży u podstaw antykapitalistycznego wydzwisku *Nie*. Maszyny szwalnicze, wespół z generatorami mocy i sprowadzonym do roli narzędzia człowiekiem (kobietą-szwaczką), tworzą u Góry swoisty ekwiwalent maszyny językowej: cięcie i zszywanie, część i całość, mowa i milczenie, widmo i materia wymiennie dają świadectwo śmierci, wpisanej w całą nowoczesną literaturę, i stają się aktem niezgody na nią. *Nie* wydarza się przeciw milczeniu, ale jednak w towarzystwie wszechobecnej ciszy, w ruchu krążenia wokół różnorodnych atrybutów, obrazów i pól semantycznych, niebezpiecznie blisko granicy, za którą świadectwo przechodzi w przekłamanie, a skondensowany pejzaż pofabrycznych ruin sygnuje tylko komunikacyjną ruinę języka:

64

Duszny koniec chleba i wódki
kaleki ustom z palonych wiórów.

65

Gnój piany: zima czci wodę:
klammy, wymówmy się.

Nie sposób uniknąć wrażenia, że w tych frazach, w tym „akcie poetyckiego nieposłuszeństwa”, w powiedzeniu *Nie*, jako całkowitej

²⁹ Por. F. Berardi, *The Uprising. On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012.

odmowie pracy w ramach kapitalistycznego reżimu, skumulowały się i wydestylowały kluczowe idiosynkrazje Góry z poprzednich tomów: pragnienie języka możliwie dosadnego i abstrakcyjnego zarazem, somatyczne włączenie głosu poetyckiego w walkę na oddechy ze śmiercią lub milczeniem, głos zabierany „w imieniu” niemych / wykluczonych / martwych, ze świadomością własnego uwikłania w przemoc lub przekłamanie, mówienie pomimo śmierci, z istic egzystencjalistycznym, beznadziejnym heroizmem. Wszak *musi zostać powiedziane słowo. Musi zostać powiedziane ciszej*. Z dała od krzyku i zgiełku, w splocie, w szwie, w którym spotyka się cisza i głos, jako wzajemnie sankcjonujące się, nie tylko estetyczne, ale przede wszystkim etyczne porządki.

Pokuszę się na koniec o wartościującą tezę: radykalizm (polityczny i językowy), umocowany w szerszym, społeczno-artystycznym „projekcie” Góry, czyni z *Nie* jedno z największych i najtrudniejszych wyzwań w naszej poezji ostatniej dekady, wyzwanie sformułowanie wprost, wypowiedziane, również przeciwko cichej, prywatnej lekturze i przyzwyczajeniom współczesnego czytelnika.

DOROTA KORWIN-PIOTROWSKA

Obecność w nieobecności. O lakunach w książce *Zosia* Stanisława Balbusa

Wydana w 2015 r. *Zosia*¹ Stanisława Balbusa jest książką-holdem, jednocześnie pamiątką po i aktem pamięci skierowanym ku Zmarłej – Zofii Marii Konstancji, z domu Jastrzębiec-Iwańskiej, która odeszła w 2013 roku po ciężkiej chorobie. Iwańska była niegdyś żoną Tadeusza Nowaka (zm. w 1991 roku) – autor tomu z obydwójgiem serdecznie się przyjaźnił. W ostatniej dekadzie przed śmiercią stała się najbliższą towarzyszką życia Stanisława Balbusa, tworzącą z nim wspólnotę czucia i myślenia.

Książka ma skomplikowaną strukturę, składa się z IX zupełnie odmiennych części, zawierających też utwory innych autorów, dlatego warto naszkicować tutaj najpierw układ tomu. Część I stanowi jeden tylko wiersz-erotyk Balbusa pt. *Imię*, napisany parę lat przed śmiercią Zofii. Potem, już w części następnej, której tytuł to zdrobnienie imienia ukochanej i data zgonu, znajduje się dziewiętnaście żałobnych wierszy tegoż autora, do nich są jeszcze dołączone dwa utwory przetłumaczone przez Balbusa „Dla Zosi – po Jej odejściu”: *Muzyka z Tobą* Conrada Aikena i *Na białym balu brzoź* Bulata Okudźawy. Część III to trzy odnalezione wiersze samej Iwańskiej-Nowak, w kolejnej natomiast umieszczony został wspomnieniowy cykl poetycki pt. *Rozmowy z Zosią*, napisany przez przyjaciółkę obydwójga, Krystynę Nalepę. Część V stanowi kilka wierszy z dorobku Tadeusza Nowaka, dedykowanych niegdyś Zofii. Następna część zbioru pisana jest znów przez Balbusa i nosi tytuł *Zosia. Rozsypane paciorki pamięci* – w nawiązaniu do tytułu pierwszego wiersza, który ponadto kończy się frazą: „Te rozsypałe we mnie / paciorki pamięci / to Ty?”. Pozostałe elementy w tym segmencie to trzydzieści ponumerowanych miniatur pisanych prozą, ujmujących ważniejsze chwile ze wspólnego czasu. Wśród tych tekstów zdarzają się również sporadycznie wiersze: własne i jeden przytoczony utwór Czesława Miłosza. Cykl kończy się pozbawionym numeru fragmentem pt. *Krysia*, który dotyczy przyjaźni między Krystyną Nalepą a Zofią i Stanisławem. Natomiast pod

¹ S. Balbus, *Zosia*, Kraków 2015.

koniec tomu, w części VII pt. *Epitafium*, są jeszcze dwa wiersze Balbusa oraz jego rozważania prozą o roli przypadku w tej miłości oraz o istocie epitafium. Przedostatnia, obszerna część, pt. *Świat Zosi*, zawiera opowiedziany przez niego życiorys Iwańskiej-Nowak: od urodzin, przez jej małżeństwo z Tadeuszem i obraz środowiska, w którym przez wiele lat przebywała, po historię ostatniego, wspólnego związku. Całość dzieła wieńczy, zebrane pod rozbitym graficznie tytułem *epi logi*, cztery wiersze Balbusa. Zbiór zawiera również zdjęcia Zmarłej z różnych okresów jej życia oraz powracającą kilkakrotnie kolorową grafikę, będącą przetworzeniem, w odmiennych tonacjach (od bieli i czerni, przez odcienie fioletu i szarości, po sepię), jednego fotograficznego portretu, który zaczyna tom. Książkę zaprojektowała córka Krystyny: Katarzyna Nalepa-Pont de Vincent.

Dzieło to, mimo że – jak widać – bardzo wewnętrznie zróżnicowane, tworzy jednak kompozycyjnie dopełniającą się całość. Ma ona *quasi*-muzyczny charakter²: motywem przewodnim jest postać (w formie fotograficznych wizerunków i opisów) oraz głos samej Zmarłej (obecny w napisanych przez nią trzech zachowanych wierszach i wielu rozsianych w całym tomie przytoczonych wypowiedziach, powiedzeniach). Prócz niego „słyszać” głosy poetyckie – głównie trzech osób: Nowaka, Nalepy i przede wszystkim samego Balbusa, które spotykają się poza czasem i przestrzenią, tworząc razem przepelniony bólem i podziwem portret wielokrotny Zofii, uzupełniony jeszcze przez narrację Balbusa. W całość zostają także włączeni cytowani lub przywoływani pośrednio bardzo liczni poeci³, a ta intertekstualna polifonia wzbogacona została dodatkowo przez odniesienia do twórców muzyki, których dzieła są przedmiotem aluzji, obrazów poetyckich bądź rozważań⁴. Jednak to cisza jest w całej księdze, paradoksalnie, najważniejszym „głosem”. Jest nie tylko znakiem nieobecności ukochanej, ale też pojawia się jako znak porozumienia z nią; jest milczeniem znaczącym i zwykłym brakiem dźwięków, które zakłócałyby wspólnotę bycia; wyrazem bólu i jednocześnie dopełnieniem słów oraz muzyki.

² Być może nawet jeszcze mocniej związany z muzyką, niżby to wynikało z samych tylko częstych aluzji i opisów wspólnego z Zofią słuchania – 9-częściowa kompozycja tomu przypomina bowiem dzieło Johanna Brahmsa: *9 Lieder und Gesänge, Op. 32*. Tę sugestię zawdzięczam Elżbiecie Stanisław, skrzypaczce w Filharmonii im. A. Malawskiego w Rzeszowie, za co niniejszym dziękuję.

³ Są to: J. Kochanowski, W. Szekspir, F. Karpiński, J. Słowacki, A. Mickiewicz, C. Norwid, B. Leśmian, C. Aiken, J. Wolker, T.S. Eliot, B. Okudźawa, K.I. Gałczyński, A. Wat, O. Miłosz, T. Nowak, Cz. Miłosz, T. Różewicz, S. Barańczak, W. Szyborska, prócz nich mowa jest też we wspomnieniach i wierszach o innych pisarzach, przywoływane są ponadto utwory anonimowe, a w utworach Balbusa pobrzmiewają echa różnych poetek.

⁴ Wśród nich znaleźć można A. Vivaldiego, T. Albiniego, J.S. Bacha, F. Chopina, J. Brahmsa, F. Schuberta, C. Francka, A. Pärtä.

Cały ten zbiór pokazuje bowiem, że miłość i rozpacz po stracie kogoś bliskiego są, metaforycznie mówiąc, ponad słowa, ale jednocześnie i ponad ludzkie milczenie. Oba te uczucia potrzebują ekspresji – i jej uykają. Dlatego właśnie cisza często współtworzy tkankę wierszy, czasem też prozy. A ponadto towarzyszy czytelnikowi wizualnie, tj. białą strony. Można rzec, że milczenie, cisza stanowią swego rodzaju „lakuny”, czyli miejsca puste – które jednak nie są tylko brakiem. To momenty niezapisane, niewypowiedziane – zastępujące i jednocześnie uzupełniające, a bywa że i „utulające” bezradną w tych okolicznościach mowę. Właśnie tymi „lakunami” w kompozycji tomu i tekstach autorskich Balbusa chciałabym się dalej zająć.

Przypomnijmy najpierw, iż łaciński wyraz „lacuna” oznaczał pierwotnie dziurę, wyrwę, ubytek, również stratę, a znalazł swój dodatkowy sens między innymi w edytorstwie, do którego tu nawiązuję. Jest to luka w ciągłości tekstu – miejsce nieczytelne w rękopisie z powodu uszkodzenia, zniszczenia⁵ – lub po prostu brak fragmentu spowodowany zgubieniem części manuskryptu, wyrwaniem strony (zwykle lakuny sygnalizowane są przy przedrukach jako miejsca puste lub poprzez odpowiednie nawiasy bądź gwiazdki). Czasem lakuny powstają w wyniku wykorzystania ponownie materiału piśmienniczego, a więc jako efekt uboczny palimpsestów. Lakunarność jest również, prócz edytorstwa, problemem rozpatrywanym na gruncie przekładoznawstwa – związanym z właściwością języka, która polega na braku semantycznych odpowiedników w innym kontekście lingwistyczno-kulturowym, z czym dalej łączy się niemożność dokonania tłumaczenia danego słowa czy wyrażenia⁶. Pośrednio lakunarność stanowi więc, w moim odczuciu, informację o zawieszeniu relacji, natrafieniu na znaczeniową próżnię, świadczy też o nieprzechodności doświadczenia – czyli niemożności dokonania „międzyludzkiej translacji”.

W tekstach zebranych i wydanych jako tom pt. *Zosia* można dopatrzeć się wielu – metaforycznie rozumianych – lakun. Utracie osoby towarzyszy bowiem na różnych poziomach tekstu utrata słowa; ból i bezradność wobec śmierci są tym, co dokonuje „zniszczeń”, wnikając milczeniem w ciągłość mowy, ale też cisza jest przywoływana jako bliź-

⁵ Zob. D.C. Greetham, *Textual Scholarship. An Introduction*, New York & London 1994, s. 275-278 – za tę informację bibliograficzną dziękuję niniejszym Januszowi Gruchale. Por. A. Stussi, *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*, przeł. M. Salawa i P. Salwa, Gdańsk 2011, s. 12, 102-103; J. Mandeci, K. Kopciński, *Edytorstwo źródeł historycznych*, Warszawa 2014, s. 339.

⁶ Zob. J. Szerszunowicz, *Lakunarność jednostki 'Matka Polka' a jej dwujęzyczny opis słownikowy*, „Prace Językoznawcze” 2013, z. 15 (2), s. 69-70, online: <http://www.uwm.edu.pl/stas/wydawnictwo/Pr.j.zeszyt-2-do-druku%2016.07.pdf>, dostęp: 3.11.2015; K. Jopkiewicz, *Język to nie wszystko: wiedza kulturo- i realizmowa a jakość przekładu ustnego*, s. 3 [online] <http://www.konferencje-spnjo.polsl.pl/download/jopkiewicz-k-jezyk-to-nie-wszystko-wiedza-kulturo-i-realizmowa-a-jakosc-przek.pdf>, dostęp: 03.11.2015.

niacza siostra Niewyraźnego, zdolna je zastąpić, a nawet – poniekąd – właśnie „wyrazić”. Zresztą sama śmierć też jest taką wyrwą, stratą, lukną, która na dodatek zakrywa milczeniem (czy pustką) obecność i słowa drugiej osoby.

Obecność lakun widać już przy pobieżnym wertowaniu tomu – słowa mają w nim swoje przypyły i odpływy, biel często dopełnia i zastępuje znaki na kartach: od niemal pustej strony z napisem *Imię*, rozpoczynającej zbiór, oraz całkiem niezapisanej karty po pierwszym utworze, przez wszystkie stroniczki z tytułami części, także rozsunięcia między częstkami wierszy i akapitami prozy, po owe wspomniane już, rozerwane graficznie, a jednocześnie zwielokrotnione przez liczbę mnogą *epi logi* w tytule części ostatniej. Jest nawet pewna bolesna analogia między pierwszym z utworów mówiących o śmierci a pierwszym z tej ostatniej części – w jednym i drugim przypadku pojawiają się tekstowe lakuny w momencie, gdy mowa o oddechu. W utworze opatrzonym numerem pierwszym w cz. II rolę „wyrw” pełnią puste linijki w środku wiersza, gdzie czytamy o zaniku oddechu (s. 14). A w liryku pt. *Miłość moja* z cz. IX ubytki w wersach widoczne są pod postacią dzielenia słów na granicy linijek i w przerwach między całostkami, gdy padają słowa o miłości, która jest w „od- /dechu” (s. 223). Oddech, jako ostatni dar umierającej, pojawia się też w utworze nr III z II części książki – również temu obrazowi towarzyszą białe dodatkowe przestrzenie (s. 18).

Wróćmy jeszcze do pierwszego wiersza z początkowego cyklu – emocjonalna lakuna użyta jest tam ponadto w formie wielomyślnika. Jest to zresztą częsty sposób wprowadzania do tekstu milczenia przez Balbusa w tej części (w utworach nr I, II, III, IV, IX).

Gdzie - - -

W oczach
szkielecik na szpitalnym łóżku

srebrnowłosa
srebrnopióry
martwy ptak

Zaznaczony pauzami brak kryje w tym miejscu pytanie lub stwierdzenie, które nie zostało zadane – jakby cisza nadpisywała swoje dyskretnie znaki nad daremnością języka w takich sytuacjach. I to są również właśnie momenty owego „przekładu niemożliwego”, czyli zapisu jednostkowego doświadczenia, którego nie sposób przekazać innym: ponieważ nie da się go przełożyć wiernie na słowa, bo jest poza ich zasięgiem, trzeba pozostawić wolne miejsce. Jak w kolejnym wierszu z tej części:

miarowa udręka monitorów
tyle godzin przeze mnie przepłynęło pustych

----- (s. 18).

Lakuny są tu więc znakiem „niewypowiadalnego”, a jak celnie zauważył przed laty Günter Wohlfart: „Wymowne milczenie mówi o niewypowiadalnym, a nie jest tylko nie wypowiedzianym”⁷. Czasem wręcz właśnie w tekstach Balbusa to, co wypowiedziane, przywołuje to, co ukryte w „mowie milczenia” – tak dzieje się na przykład w utworze ukazującym moment, w którym łączy się doznanie sensualne z ostrym, brutalnym błyskiem świadomości:

Dotknąłem drewna
Ciebie

tak

bo w drewno
wymknęłaś mi się z pólobjęcia (s. 19).

Milczenie w tych przerwach „wybrzmiewa”, by móc unieść to, co niewypowiadalne. Zresztą, jak dalej w tym wierszu (nr III) zauważa sam poeta: „znakom odebrało mowę” (s. 21), w innym zaś „Słowa ciekną z palców / jak mętna galareta / jak ropa z rany” (nr V, s. 24) – język już więc nie może pełnić swojej funkcji.

Białe lakuny, bez myślników, rozdzielają również fragmenty zapisanych prozą rozważań z *Epitafium* – pt. *Gdyby nie* (cz. VII, s. 151-155). Z jednej strony w tym tekście zwielokrotnione są przypuszczenia dotyczące tego, co by było, gdyby dziesiątki przypadków nie spowodowały, że w końcu spotkali się ze sobą Stanisław i Zofia, z drugiej – wyliczenia te są co chwilę nagle przerywane przez pasmo bieli, jakby dosłownie wskazującej inną, unicestwiającą rolę przypadku. Efektem są urwane ciągi anaforycznych zdań, bez następników⁸, co zwiększa retoryczny efekt stopniowania napięcia:

gdyby nie oczarowała mnie poezją Nowaka; gdyby ta poezja
[i moje o niej
pisanie nie zbliżyły nas do siebie osobiście –

⁷ G. Wohlfart, *O milczeniu – Nietzsche i Kierkegaard*, przeł. A. Boncela, „Przegląd Filozoficzny” 1998 nr 4, s. 221.

⁸ To odmiana apoziopezy – *anapodoton*.

Gdyby ojciec Zosi pozostał po wojnie z rodziną na Węgrzech [...];
gdyby Tadeusz się z nią nie ożenił –

Dopiero na początku trzeciego akapitu te wszystkie zdania są do-
kończone: „– wtedy nigdy w życiu nie spotkałbym Zosi [...]”. I od tego
momentu lakuny na końcach akapitów pojawiają się po zdaniach pyta-
nych i po kolejnych niedopowiedzianych „Dopóki...”, „Dopóki ja
sam...” (s. 152, 154), a pod koniec utworu wydzielają tylko jedno, za to
kluczowe zdanie: „Epitafium otwiera opowieść” (s. 155). Pojawiło się
ono już wcześniej w poprzedzającym tę prozę wierszu, teraz czytelnik
pozostaje z tym stwierdzeniem na nowo zderzony. Częściowo zdanie to
zostaje wytłumaczone potem w następnych częściach, m.in. przez słowa
„Epitafium obiecuje małe zmartwychwstanie. Doczesne. W pamięci” –
otwarcie wspomnień jest początkiem innego istnienia. Jednak to wyod-
rębnione z pomocą przerw zdanie o epitafium ma jeszcze inną funkcję:
metatekstową – jest jakby przejściem, ogniwem między całą częścią VII
pt. *Epitafium*, która kończy się słowami „Mój świat Zosi”, a kolejną,
zatytułowaną właśnie *Świat Zosi* – a więc dosłownie tutaj *Epitafium*
otworzyło opowieść. Warto też mieć w pamięci przywołaną przez autora
na początku całej tej części etymologię słowa epitafium, która prowadzi
i do „grobu”, i do „tajemnicy” (s. 145). Między VII a VIII częścią jest tyl-
ko pusta strona i przetworzone zdjęcie Iwańskiej-Nowak. Lakuny, będą-
ce „stratą” słów i przypominające o Stracie, jednocześnie zapowiadają
narrację: o świecie uzyskanym i utraconym, i o tajemnicy cudzego istnienia.

W prozie z części VII pojawiają się także, rozdzielające frag-
menty, graficzne „gwiazdki”, używane już uprzednio – w cz. pt. *Zosia*.
Rozsypane paciorki pamięci. Nie tylko przez swoją formę, ale także przez
miejsca występowania przypominają one o lakunach. Sygnalizują
zamknięcie jakiegoś wątku, też zmiany czasu czy emocji – niczym
przedłużone pauzy w rozmowie twarzą w twarz. Jeśli chodzi o *Rozsypane*
paciorki..., czyli niewielkie całości prozatorskie osnute wokół odrębnych
scen i rozmów z przeszłości, to z jednej strony połączone są one
w całość przez numerację – i w ten sposób „nanizane” razem na łączącą
je nić, z drugiej w niektórych z nich pojawiają się właśnie znaki seg-
mentacji. Widać w nich czasem wyraźnie pracę pamięci – gdy na
przykład „gwiazdka” w *Tłumaczeniu sofisty* oddziela przywołaną, możliwie
dokładnie, rozmowę z Zofią sprzed lat, jakby się wydarzała właśnie,
i komentarz związany z aktualną sytuacją: „Taką Cię widuję, od czasu do
czasu: srebrnoniebieskawy cień pod światło słońca w oknie [...]”
(s. 104). W podobnej funkcji użyty jest znak gwiazdki w części 22.,
a kolejny taki znak wskazuje przerwę, po której następuje już
bezpośredni zwrot do ukochanej (s. 122). Tak więc lakuny oddzielają
różne czasy i przestrzenie, nastroje – a im trudniejszy temat, tym ich jest
więcej: zagęszczają się wyraźnie w tekście pt. *Scherzo b-moll*, mówiącym

o ostatniej wspólnej Wigilii, w częście pt. *Miłosz*, która dotyczy pogrzebu i śpiewanych wtedy w kościele wierszy noblisty, oraz w utworze nr 29. W prozie tej mowa jest o najszcześniejszym zdarzeniu z dzieciństwa Zofii, czyli o pójściu na film pt. *Konik-garbusek* (taki tytuł nosi też tekst Balbusa), a także o tym, jak po latach Stanisław przyniósł ukochanej do szpitala w 2013 r. płytę z filmem. Lakuny pojawiają się w tym tekście najczęściej, stopniowo wydzielając coraz mniejsze części – aż w końcu z tego znaczącego „pomiędzy”, jakby z trudem, przez ściśnięte gardło, wylaniają się fragmenty wierszy. Końcowe wersy brzmią:

Lecz Ty nie odeszłaś stąd, prawda?
Przecież nie odeszłaś.
Mów do mnie czasem.
Czymkolwiek teraz jesteś
I w jakim beczasie –
Bądź.

Po nich wyjątkowo następuje kropka (wszystkie wiersze Balbusa z cytowanego wcześniej cyklu pozbawione są końcowego znaku) – i niewielki pusty fragment strony.

Symboliczne „ubytki” w tekstach Balbusa pojawiają się także wtedy, gdy w utworach wprost nazywana jest cisza, gdy jest opisywanym zjawiskiem – dokonuje się dzięki nim quasi-ikoniczna wizualizacja. Lakuny te naśladują przerwy w mowie, przypominając, że jest ona znaczącą „figurą” tylko dzięki równie znaczącemu „tłu”. Takich momentów jest sporo, na przykład:

w powietrzu pustym
nikle echa Ciebie
kręgi na wodzie
ciszy

Nic
a jednak coś
coś jakby
nie wiem
wstrzymany oddech?

bezgłos (s. 33)

lub

Otwierasz łagodnie
szmery brzoźowych wariacji
wielogłosy lasu

echa
ciszę

I wchodzisz w brzozowy sen (s. 56)

albo

Nie słowa nas łączyły
łączyła nas cisza
pulsujące źródło
czułości
pełni
nad wyraz

W białej pustce teraz
nic

cisza
martwa
polyka martwe słowa

krztusi się
krzyczy
bezgłośnie i głucho (s. 24)

W tym ostatnim fragmencie są dwa rodzaje ciszy, które pojawiają się też w innych miejscach tomu. Jeden to cisza, która była wyrazem pełni, cisza znacząca, „wymowna”, lecz nie potrzebująca słów, choć służąca w jakiś sposób komunikacji z bliską osobą, a drugi, którego podmiot doznaje po śmierci Zofii, to cisza niezdolna do wyrażania nawet niewypowiadalnego, wycofana poza wewnętrzną barierę człowieka, nie-mogąca jej przekroczyć – zaprzeczenie komunikacji.

Przyjrzyjmy się jeszcze całemu ostatniemu utworowi Balbusa z tego cyklu (nr XIX w II części):

niech przyjdzie do nas ta cisza
pomiędzy słowami
przeciśnie się przez nie
zawiśnie ponad
otuli
wzejdzie w nas

przemówi bezgłośnie

I niech tak zostanie

aż

Cisza jest tu obecna zarówno w formie stematyzowanej, jak i w coraz częstszych odstępach pomiędzy wersami, a także w końcowym urwaniu zdania, czyli znów – jakby się mogło wydawać – w dość typowych formach tekstowych „żałobnych lakun”. Utwór zawiera pod spodem z boku dopisek „Na Powązkach / z Mirkiem, przyjacielem, u Zosi / i u Ewy / – Najbliższych” (s. 58), więc liczba mnoga dotyczy raczej przyjaciela niż Zmarłej – albo znaczy podwójnie. Cisza wytwarza w tym wierszu wspólnotę tych, którym nie tyle „odebrało mowę”, ile właśnie została im ona – w innym wymiarze – przez ciszę przywrócona.

Nawiasem mówiąc, wiersz ten kończy cały cykl utworów z II części, których jest XIX, jak *Trenów* Kochanowskiego. Jednak mimo takiej samej liczby wierszy i centralnego funeralnego tematu nawiązanie to stanowi w całej serii jedynie subtelną, niemal niewidoczną kanwę, na bazie której współczesny poeta tworzy całkiem własny, niepowtarzalny, szyty bólem, wzór. W cytowanym wierszu brak jest również, a przynajmniej tak się wydaje – niesionej na koniec u Kochanowskiego przez sen i wiarę – konsolacji. Człowiekowi po stracie zostaje tylko – jeszcze inna niż wspomniane wcześniej – „mówiąca cisza”, która jest w tym poetyckim obrazie czymś w rodzaju komunii łączącej żywych i umarłą. Może być ona również rozumiana w duchu Heideggerowskim – jak pisze komentator filozofa, Adrian Gleń, bycie, wydarzając się, „obdarowuje ciszą miejsce, w którym się wydarza”⁹. Tak więc, paradoksalnie, intensywność ciszy podczas odwiedzin grobu jest połączona z intensywnością bycia (bycia osoby zmarłej w pamięci u żywych, ale też bycia, istnienia żywych wobec nieobecności zmarłej). I być może to właśnie jest odpowiedź na postawione w innym miejscu tego zbioru pytanie „Co mówi grób gdy milczy?” (cz. VII pt. *Epitafium*, s. 146).

Wróćmy jeszcze do zasygnalizowanej wcześniej wielogłosowości tomu. Niewielkie cytaty z innych twórców, przyswojone, wycięte z kontekstu, znajdują się w wielu utworach Balbusa albo na początku wierszy, pozwalając jakby w ogóle wydać z siebie głos poecie czy pochwycić brakujący ton, albo w środku tekstów. Przypomina to o odmianie lakun, która powstaje przy palimpsestach – z tym, że w *Zosi* warstwa oryginalna i „nałożony” fragment uzupełniają się. Sam autor pisze na temat użycia cytatów w odrębnym komentarzu: „Wkradły mi się niemal mimowolnie” – i podaje nazwiska przywołanych poetów¹⁰. A zatem w pewnym sensie owe przytoczenia są umieszczone w miejscu własnego zamilknięcia poety, stanowiąc z jednej strony pomoc, pomost, po którym wiersz może iść dalej, tj. być kontynuowany, a z drugiej sygnalizując tym słownym

⁹ A. Gleń, *Literatura – czytanie – wiedza. Aletheiczny charakter dzieła literackiego w myśli Martina Heideggera*, w: *Literatura i wiedza*, red. W. Bolecki i E. Dąbrowska, Warszawa 2006, s. 272.

¹⁰ S. 61.

„opatrunkiem” ranę, lukę, też bezradność mowy. To samo, mam wrażenie, dotyczy przytaczanych całych utworów Nowaka, Aikena, Okudźawy czy Nalepy, które są wypowiedziami tych osób, trafiającymi celnie w ich własną sytuację emocjonalną, a które jednocześnie wyjmują z milczenia autora temu to, co jest także w nim, uaktywniając pokłady mowy, które śmierć drogiej osoby „unieruchomiła”. Jest zatem trochę tak, jakby Balbus po wiekach powtórzył wołanie / zaklinanie Kochanowskiego z pierwszego trenu: „Wszytki troski na świecie, wszytki wzdychania / I żale, i frasunki, i ręk łamania, / Wszytki a wszytki zaraz w dom się mój noście, / A mnie płakać [...] pomóżcie [...]”¹¹. W omawianym tomie żywi i umarli, dawni i współcześni, znani i nieznani, dalecy i bliscy śpieszą na to wezwanie „z pomocą” – jedyną w swoim rodzaju pomocą, jaką daje w takich wypadkach sztuka – by współwyrazić zachwyt nad niepowtarzalnym istnieniem, które przeminęło, oraz oplakać stratę, która i tak pozostaje niewyraźna.

Paradoksalnie więc topos niewyraźności, tak powszechny w li-ryce funeralnej, jest zrealizowany właśnie poprzez zaproszenie przez Balbusa do tomu wielu głosów – wspólnych z Zofią przyjaciół i razem czytanych poetów, też innych znanych mu twórców. Ich słowa włączane są do wierszy i wspomnień kursywą – jak np. w utworze nr XVI z tych współczesnych trenów, w którym pierwszą całością stanowi fragment z (przywołanego później w pełni) wiersza Conrada Aikena, tu poddany innemu frazowaniu przez Balbusa:

*Muzyka z Tobą
była
więcej niż muzyką*

najbardziej kochałaś w niej
ciszę
źródło [...] ¹².

Motyw z Aikena wraca zresztą później, przetworzony, żalobny:

Muzyka z Tobą we mnie
ogłuchła bez Ciebie

zabrakło jej naraz Twojego słuchania
wzajemnych ech
powietrza
wibrującej ciszy

¹¹ J. Kochanowski, *Tren I*, [w:] tegoż, *Treny*, wstęp i oprac. T. Sinko, Wrocław 1950; oprac. wersji internetowej: M. Adamiec <http://literat.ug.edu.pl/~literat/kochan/index.htm>, dostęp: 20.11.2015.

¹² S. 44.

co osiada we wspólnym
zapartym oddechu (s. 52)

Cisza i muzyka w tym tomie są zresztą chwilami niemal synonimiczne – są czasem odnalezionym, momentami łaski zrozumienia czy raczej współodczuwania drugiego człowieka tak mocno, jak to tylko możliwe. Cisza jest nie tylko „źródłem” muzyki, lecz także tym, co ją współtworzy i pozwala się w niej odnaleźć i zjednoczyć zasluchanym ludziom¹³. W środku tego samego utworu, który jest właściwie czteroczęściowym poematem poświęconym muzyce, czytamy:

Cisza
sączyła Ci się pomiędzy dźwiękami
ulatniała z nich [...]

Z Wariacji Goldbergowskich
dla Ciebie Glenn Gould
wyprowadzał nieskończone
kontrapunkty cisz

[...] Twój oddech
Poufnie przemieniony w szept:

Posłuchaj posłuchaj
on gra dla nas ciszę (s. 45)

A dalej między innymi:

Do dzisiaj czuję na prawym ramieniu
ten nagły
Twój dreszcz

gdy Bach po raz ostatni
podpisał się dźwiękiem
i urwał
w ćwierć taktu

i
cisza
jak otwarta rana

Twój równy oddech
koł ją [...] (s. 46)

¹³ Zob. też przejmującą opowieść prozą o ostatniej Wigilii, muzyce Chopina i milczeniu, pt. *Scherzo b-moll*, s. 126 i nast.

I jeszcze piękny motyw *Spiegel im Spiegel* (czyli: „Lustro w lustrze”) Arvo Pärta, eksperymentującego z ciszą i nieskończonością współczesnego kompozytora. To przykład użycia przez Balbusa cytatu (tytułu) i jednocześnie odniesienia do utworu muzycznego, by wyrazić niewyrażalne:

fortepian samotnie
wędrujący po przestworzach cisz

Zatopieni w muzyce
słuchaliśmy jej w sobie nawzajem
lustro w lustrze
razem
wchodząc w światło
bezpromiennie białe
w wielkie
serce ciszy (s. 50)

Na podstawie tych kilku dłuższych wyimków poświęconych muzyce można ponadto się zorientować, jak częste są tu i jak potrzebne – przy takim zagęszczeniu emocji i delikatnej poetyckiej materii – wizualne odpowiedniki ciszy. Jest ona zarówno graficznym ekwiwalentem milczenia podmiotu, jak i pauz w muzyce, dzięki którym wydobywane jest pełne brzmienie. Dosłownie więc widać, jak te trzy kody: wizualny, słuchowy i poetycki wzajemnie się dopełniają i interpretują.

Zauważmy jeszcze na koniec, że lanki tekstowe – w formie pustych stron, rozsunieć tekstu, wielomyślników, podzielonych między wersami słów oraz zdań urwanych, jak również zapisanych kursywą cytatów w miejscu, gdzie spodziewamy się oryginału – to nie tylko znaki wchodzenia milczenia / ciszy do tekstów i całego tomu. To również przejawy obecności innego, metafizycznego wymiaru, przypomnienie o nim. Nieobecność tytułowej postaci z każdą kolejną częścią zbioru zamienia się coraz bardziej w Obecność, „epitafium” – w opowieść o życiu, a spowodowany śmiercią brak słów – w pisany ciszą portret Osoby, jeden z piękniejszych w naszej literaturze.

MICHAŁ PRANKE

Straszne pozorowanie ciszy. Szepty w *Chmurce* Świetlików

Cisza jako fakt empiryczny – jak wiadomo – nie istnieje. Na płaszczyźnie splotu sztuki i technologii przekonująco dowodzi tego anegdotyczny już eksperyment Johna Cage’a, który to, chcąc usłyszeć ciszę, w 1948 roku zamknął się w kabinie antypogłosowej w laboratorium akustycznym Uniwersytetu Harvarda. Jak się jednak okazało, dla człowieka usłyszeć ciszę jest niemożliwością, słuchający ciszy będzie bowiem za każdym razem odbierał szумы związane z własnym układem krwionośnym i nerwowym¹. Stanowią one – jeden o niskiej, drugi o wysokiej częstotliwości – szумы w całym tego słowa znaczeniu; szum uporządkowany, usensowiony (np.: wykorzystany jako element dzieła) w istocie rzeczy przestaje nim być.

Wychodzę od ciszy, czyli w sensie ścisłym „zera” na skali poziomu natężenia dźwięku i wspominam szum, żeby odszukać właściwy, chociaż niekonkretny, punkt odniesienia dla słuchanego przeze mnie szeptu, który początkowo – jeśli wystarczająco sprawnie odtwarzam ten moment – tj. w czasie pierwszych odsłuchań zdawał się przypominać raczej szum, dyskretny harmider. Przeciwnie do szeptu, dźwięki, o których mówię, były wyraźnie słyszalne (również z daleka), dzięki nagłośnieniu wcale nie ciche, a jednak – stanowiąc niezłożone jeszcze w całość strzępy nieczytelnych, zasłoniętych przez inne ścieżki słów – przekonywały, że są niczym innym jak szeptem wymagającym od-czytania, nasłuchania – i w końcu – wysłuchania. Mając na uwadze powyższe, spróbujemy odpowiedzieć na pytania, jakie stawia przed słuchaczem utwór *Chmurka*² z albumu *Cacy Cacy Fleischmaschine* Świetlików.

Zacznijmy od krótkiego omówienia warstwy muzycznej, mając nadzieję, że wspomniane wyżej pytania pojawią się same. Kompozycja piosenki (czas trwania: 3’37”) składa się z dwóch zasadniczych fragmen-

¹ Zob. J. Luty, *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wrocław 2011, s. 139-140.

² Świetliki, *Chmurka*, [w:] tychże, *Cacy Cacy Fleischmaschine*, CD, Music Corner Records, 1996. Za podstawowy przedmiot analiz przyjmuję nagranie studyjne, do wykonan koncertowych odwołam się w dalszej części tekstu.

tów zbudowanych w większej części na ostinato harmonicznym i rytmicznym tworzonym przez gitarę basową (Grzegorz Dyduch) i gitarę elektryczną (Tomasz Radziszewski) – podstawowa struktura melodyczno-rytmiczna powtarza się w czasie trwania prawie całego utworu (część I: 0 – 2'53"), w końcowym fragmencie, wprowadzanym przez basowy łącznik (2'45" – 2'53"), następuje przejście do części II (2'53" – 3'37") zbudowanej z krótkiej basowej wariacji (2'53" – 3'07"), podwojonego basowego łącznika znanego z wcześniejszego fragmentu (3'06" – 3'22") oraz gitarowego outro z końcowym wyciszeniem (3'22" – 3'37"). W warstwie muzycznej utworu dominuje mantrowa, nieco przytłumiona, ale wyraźna gitara basowa i spokojna, ornamentacyjna gitara; perkusja (Marek Piotrowicz) pełni rolę czysto rytmiczną i poza ozdobnikami (1'50"), kiedy werbel z dodanym pogłosem uwydatnia wejście głosu męskiego, znajduje się na drugim planie. Powolne tempo i miarowy rytm pierwszego fragmentu kontrastują z drugim, krótkim, udratycznionym. W organizacji *Chmurki* bardzo ciekawie prezentują się wokale, których wyróżnić można właściwie trzy: mezzosopranowy głos żeński (Ewa Krzak; melorecytacja i szept) z początku utworu, głos męski (Marcin Świetlicki; melorecytacja) w środku oraz głos męski (M.Ś.; szept/szepty) z końca utworu.

W chwili, gdy, czerpiąc z najlepszych przykładów refleksji nad muzyką rockową, należałoby przejść do warstwy tekstowej, napotykam problem. Co jest tekstem *Chmurki*? Jak zapisać tekst piosenki? Wystarczy posłuchać *Chmurki*, by wiedzieć, że całostek tekstowych jest w niej co najmniej kilka. Sytuacja komplikuje się dodatkowo, jeśli wziąć pod uwagę: po pierwsze nieobecność tekstu piosenki w książeczce dołączonej do płyty³, po drugie książkę zbierającą piosenkowe teksty Marcina Świetlickiego (*Zło, te przeboje. Piosenki 1992–2015*), po trzecie zaś pozostałą twórczość liryczną autora. Przyjrzyjmy się tekstom, pierwszy to zapis odsłuchany, drugi z nich to wiersz wokalisty Świetlicków:

[1] **Chmurka**

Chmurko, jesteś różowa. Przypominam sobie
twarze współlucniów, współwięźniów,
współżołnierzy. Wszystkie były tępe
i wyrażały tylko jedno. Moja twarz
była w tym wszystkim najstraszniejsza,
bo moja. Chmurko.
Niebieskie niebo⁴.

³ Książeczka zawiera rysunki Marcina Świetlickiego i spis utworów razem z ich autorami/wykonawcami oraz tekstu utworu *Bronek Bączkiewicz*. W kwestii rysunków zob. M. Świetlicki, *Rysunki zabrane*, Poznań 2009.

⁴ Tenże, *Chmurka*, [w:] tegoż, *Zło, te przeboje. Piosenki 1992–2015*, Kraków 2015, s. 38.

[2] *** [*Chmurko...*]

Chmurko, jesteś różowa. Przypominam sobie
twarze współluczników, współżołnierzy, współ-
mieszkańców, wszystkie tępe i
wyrażające tylko jedno. Moja twarz
była w tym wszystkim najstraszniejsza,
bo moja. Chmurko.
Niebieskie niebo⁵.

Różnice między tekstami oraz to, co z nich wynika omówimy za chwilę. Zauważmy najpierw, że względem nagrania studyjnego, jak też wielu dostępnych w internecie wykonan koncertowych *Chmurki* podany tekst 1. zdaje się być niekompletny: w drugiej części piosenki, jeszcze przed łącznikiem (2'45" – 2'53"), a konkretniej w 2'42" słychać niepokojący, przetworzony, rozsynchronizowany na dwu kanałach i wzbogacony o delay szept Świetlickiego, który korzysta z tekstu wiersza Józefa Czechowicza⁶:

cackają się nazbyt z umarłym
noszą wianeczki świeczki
i choć na głazach dawno leży śnieg
trup żyje w mózgach wizja zdradziecka
taniec i raz dokoła
i raz
i kres
i brzeg

chadzały za wszystkimi zabobonne cuda
lęk bił po gardle i źrenicach
ogniem w godzinie przedświt
krzyże nie tylko błogosławią w kostnicach
i na wojnach
chcę mitu
lud bratem ludu⁷

Nie jest to jednak ten sam tekst, który przytoczono powyżej, bo autor *Muzyki środka* pomija dziesiąty wers wiersza. I to jednak nie wszystko w związku z *Chmurką*: co „mówi” głos żeński z początku piosenki?

⁵ Tenże, *** [*Chmurko...*], [w:] tegoż, *Wiersze*, Kraków 2011, s. 57.

⁶ Czechowicz był wymieniony w książeczce dołączonej do *Cacy Cacy Fleischmaschine* jako jeden z autorów tekstu *Chmurki*.

⁷ J. Czechowicz, *** [*cackają się nazbyt z umarłym...*] [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1: *Wiersze i poematy*, oprac. J.F. Fert, Lublin 2012, s. 359.

Słowa są dość trudno uchwytnie, spróbujmy je usłyszeć (i zapisać) mimo to:

Wölkchen du bist zartrosa
am blauen Himmel
Wölkchen, Wölkchen
du bist eine cacy cacy Fleischmaschine

Tytułem pospiesznego tłumaczenia: *Wölkchen* to zdrobnienie od *Wolke*, czyli „chmurka”; *zartrose* znaczy „bładoróżowy”, *am blauen Himmel* to oczywiście „na niebieskim niebie” zaś *Fleischmaschine* byłoby zaś określeniem „maszyny do [mielenia] mięsa”, stosowanym przeważnie w austriackim wariantcie języka niemieckiego. Trudne do uchwycenia słowa, czy raczej sama trudność w ich odbiorze, może służyć produkcji niezwykle ciekawych sensów – zamiast „*du bist eine cacy cacy...*” łatwo usłyszeć np. „*du bist ein Schatz*” („jesteś skarbem”); zamiast *Wölkchen* łatwo usłyszeć *Völkchen* (zarówno zdrobnienie od *Volk*, czyli „naród”, „lud”, które to może jednocześnie oznaczać „tłum, masę”), nie wspominając o *Mädchen* („dziewczynka”). Niemniej, zostawiając na chwilę sprawę prze-słyszania; widzimy, że tekst melorecytowany przez Ewę Krzak to translacja wiersza Świetlickiego na inny – obcy – język, kładąca nacisk na tytułową „chmurkę” i zaskakująca – do tej pory znaną jedynie z tytułu i okładki płyty – *Fleischmaschine*, maszynę do mięsa, które to, nawiasem mówiąc, u Świetlickiego ma konotacje raczej negatywne i wykazujące (w tekstach) pewną neurotyczność; dla przykładu:

Pierwsza zmiana

Żadnych widoków! Dzień jest, dzienne światło
moszczące się na dole, tutaj, żadnej
architektury! i żadnej przyrody!
Baba na ławce w świetle, przebudzona chłodem.
Czym ona karmi te gołębi? to wygląda jak mięso⁸.

Zanim odpowiemy na pytanie, czym jest *Fleisch*-maszyna, wróćmy na chwilę do tej części tekstu *Chmurki*, która została zawarta w książkach Świetlickiego, do różnic między tekstami i ich interpretacji. Sam autor w rozmowie z Marcinem Kleinszmidtem tłumaczy różnice następująco:

Marcin Kleinszmidt: To teraz *Cacy Cacy Fleischmaschine*.
[...] Tekst *Chmurki* jest prawie identyczny z wierszem. W pió-
sence na rzecz „współwięźniów” znikają „współmieszkańcy”.

⁸ M. Świetlicki, *Pierwsza zmiana*, [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 75.

Marcin Świetlicki: Nie wiem, dlaczego tak zrobiłem. Może ze względów rytmicznych, może z takich powodów, że współmieszkańców nie miałem w życiu zbyt wielu, przeważnie mieszkalem z kobietami.

M.K.: Ci „współmieszkańcy” przywodzą mi na myśl wizję blokowiska...

M.Ś.: Nie mieszkalem nigdy w blokowisku. Jakoś ci „współmieszkańcy” wydali mi się nieadekwatni w kontekście piosenki. Współwięźniów oczywiście nigdy nie miałem, ale to było wymyślone na rzecz piosenki⁹.

Zauważmy, że „współmieszkańcy” z wiersza zawartego w tomie *Zimne kraje* zapisywani są z łącznikiem, który – jak się zdaje – wynika nie tylko z ujednolicenia długości wersów, ale też otwiera pole możliwości dla dalszych enumeracji potencjalnie wpisanych w wiersz, co w piosence z kolei – stają się zabiegiem zbędnym. Inne różnice między tekstami znajdują swoje wyjaśnienie w słowach autora i faktycznie związane są ze zmianą rytmizacji utworu na potrzeby piosenki. Co więcej, dodatkowe orzeczenie we frazie „wszystkie (były) tępe” wydaje się ułatwiać jej zaśpiewanie jako całości, zdanie eliptyczne byłoby tu chyba po prostu zanadto skomplikowane. Dodajmy, że wymiana „współmieszkańców” na „współwięźniów” otwiera w piosence ciekawy (możliwy) kontekst, a mianowicie sięgnięcie do *Dziadów* Mickiewicza. Czynię tę uwagę jednak na marginesie, jedynie celem wskazania na to, co „dzieje się” w tekście. Jeśli zaś chodzi o różnicę między wykorzystaniem wiersza Czechowicza, a nim samym – wydaje się, że wynika ono po prostu z długości trwania piosenki, albo z trudności wyszeptania frazy „lęk bił po gardle i żrenicach”, a zwłaszcza jej dźwięczno-twardej części „**gardle**”.

Wiersz Czechowicza w *Chmurze* jest przez Świetlickiego nie tylko szeptany, ale też, jak wskazaliśmy wcześniej, zmodyfikowany sprzętowo, co dodatkowo utrudnia jego percepcję i – tym samym – budzi niepokój. Muzyka, którą tworzy szept w tym fragmencie utworu, zmienia swoją dynamikę, zmienia się też melodyka – wszystko to tworzy wyraźny, dość gwałtowny kontrast z pierwszą, kołyszącą częścią piosenki, co tym bardziej wzmaga narastający dramatyzm. W innych wykonaniach – nie tylko tych koncertowych, ale także na nagraniu z *Cacy Cacy Love Mix*¹⁰, część szeptana jest pozbawiona dodatkowego przetworzenia efektami reverb, delay i desynchronizacją dźwięku w kanałach (nie występuje

⁹ M. Kleinschmidt, *Wyniad z Marcinem Świetlickim*, [w:] M. Świetlicki, *Zło, te przeboje...*, s. 219.

¹⁰ Świetlicki, *Chmurka (Slow Mix)* [w:] tychże, *Cacy Cacy Love Mix*, CD, Music Corner Records, 1996.

w nich też głos żeński z początku utworu), ale – podobnie jak w interesującej nas piosence – w ramach starań wokalisty „całującego się z mikrofonem”¹¹ staje się trudniejsza w odbiorze od reszty utworu. Podczas koncertów wiersz Czechowicza był – lub mógł być – odbierany albo jako tekst Świetlickiego, albo jako improwizacja (tu: zwłaszcza, jeśli był szeptany). Jeśliby traktować go jako improwizację, tekst zyskiwałby dodatkowe walory wzniosłości i intensywności, związanej z traktowaniem improwizacji jako pewnego rodzaju rytuału – na myśl przychodzą tu takie pojęcia jak „natchnienie” (razem z platońską tradycją pojmowania twórczości poetyckiej w ramach „boskiego natchnienia”, nie, kontrastowo, wiedzy), „trans”, „uniesienie”, „wzlot” itp. Dariusz Brzostek w swojej znakomitej książce słusznie wskazuje, że takie myślenie o improwizacji jest nie tylko obiegowe, ale też obecne w pracach badawczych i nader często stosowane¹². Jak dowodzi, niesłusznie, bo w trakcie zachowań rytualnych

wypowiadane są zawsze **te same** słowa, wykonywane **te same** gesty, poszczególne etapy obrzędu następują po sobie **w tej samej** kolejności. Rytuał jest całością integralną, zamkniętą i nieprzekształcalną – improwizacja niweczyłaby sens i skuteczność podejmowanych w jego ramach działań¹³.

O ile jednak nie można pojmować improwizacji jako rytuału w sensie ścisłym, o tyle

przebieg koncertu może w określonych okolicznościach [...] przybrać formę widowiska *quasi*-rytualnego, przywołując określone gesty, akcesoria czy zachowania powiązane (faktycznie bądź asocjacyjnie) z obrzędem [...] ¹⁴,

z czego, nawiasem mówiąc, Świetlicki obficie korzysta. Przejdźmy jednak dalej.

Wydaje się, że udało się nam ustalić pewne pole, które przyjmujemy (i które mimochodem przyjmowaliśmy) za przedmiot analizy tekstowej warstwy utworu, poczyniliśmy już nieco uwag odnośnie warstwy muzycznej i scenicznej. Warstwa okładkowa posłuży za kontekst do dalszych uwag na temat tekstu omawianej piosenki, bo to on właśnie wydaje się, w tym przypadku, najciekawszy i najbogatszy spośród wszystkich.

¹¹ M. Świetlicki, *Całowanie* [w:] tegoż, *Wiersze...*, s. 285.

¹² Zob. D. Brzostek, *Nasłuchiwanie bałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 167-185.

¹³ Tamże, s. 169.

¹⁴ Tamże, s. 185.

O czym jest *Chmurka*? Co znaczy *Chmurka*? Jak działa jej tekst w kontekście (jej własnych) tekstów? Czym jest *Fleisch*-maszyna? Spróbujmy odpowiedzieć po kolei, wychodząc od małej chmury, czyli chmury. Można stwierdzić, że zadanie wyobrażenia sobie i opisanie chmury z łatwością spełniałoby założenia banalnych zagadek psychologicznych i z równym powodzeniem zastępowałoby zadanie wyobrażenia i opisanie np. lasu. Niezależnie od tego, czy przydawać słuszności kluczom zazwyczaj dość naiwnie odszyfrowującym symbolikę zawartą w takich opisach, trudno nie stwierdzić, że metafora rodzaju: „W życia wędrówce, na połowie czasu / [...] W głębi ciemnego znalazłem się lasu” przestała być żywotna. Podobnie chmura: czy wyobrażony zostanie *cumulonimbus*, czy *cirrostratus*, *pileus*, czy *cirrocumulus stratiformis lacunosus*, najpewniej zostanie w to włączona dość uniwersalna symbolika związana z barwą, kształtami i światłocieniem. *Chmurka* Świetlickiego jest różowa, a czasem nawet bladoróżowa – *żartrosa* – a więc jej kolor jest nieco pąsowy, nieco koralowy, a na pewno bardziej skomplikowany, niż rozbielony czerwony, czyli różowy z definicji. Nie chodzi o to, co te barwy znaczą, a co mogą znaczyć¹⁵.

Chmurka jest w ogóle dość mocno eliptyczna, a całość działa na zasadzie – wprawdzie być może nieco afektowanych, ale na pewno efektywnych – niejasnych stwierdzeń, niedomówień i braku pocieszających odbiorcę wniosków¹⁶, bo co wynika z tego, że „moja twarz / była w tym wszystkim najstraszniejsza / bo moja”? Nie w tym rzecz, że fragment jest niezrozumiały, przeciwnie – rzecz w tym, że jest aż nazbyt zrozu-

¹⁵ Moglibyśmy w tym miejscu spojrzeć także na świetne gradacje w wierszu Miłosza Biedrzyckiego, urokliwie bliskiemu *Dyżiu Marzycielowi* Tuwima:

Oburzająco, beczelnie podświetlone dziś
niebo, i pysznie, z warstwami chmur waniliowych,
cytrynowych, później truskawkowych, jeszcze później
jagodowych, które tu, niedaleko ujścia Rudawy,
chętniej jednak nazywa się: borówkowymi.
A wszystko to podlane granatowym sosem,
z którego skosem sterczą kreski po odrzutowcach.

Wypilbym je całe przez taką rurkę, razem z
błyskawicami. Ale co właściwie chce mi powiedzieć,
jaki jest jego przekaz? Czy nie zaszkodzi mu
to wyżywianie się w estetyzujących sztuczkach?
Czy nie zatraci z pola uwagi własnej powagi i wagi?
[...]

M. Biedrzycki, *Oburzająco*, [w:] tegoż, *Porumb*, Poznań 2013, s. 10

¹⁶ W tym zresztą, co od pewnego czasu podkreślam, kryje się siła utworu – wbrew pozorom więcej w nim pytań niż odpowiedzi.

miały. Wyjaśnianie „tego samego” przez „to samo” jest w tym wypadku w pełni poprawne; „straszne, bo straszne” staje się przez to tym straszniejsze. Spoglądanie w niebo, czyli na chmurkę, stanowi patrzeć i wsłuchiwanie się, jakkolwiek odrzucająco – a z drugiej strony – banalnie by to nie brzmiało – w głąb samego siebie. Pragnienie narcystyczne, jak wiadomo, odbija się niekorzystnie na samym narcyzie. To, co miało służyć jako mechanizm obronny, w istocie rzeczy stanowi zaburzenie. To właśnie dzieje się w tekście. Niepokój zradza się już w trakcie odbioru nie zagłębiającym się w eksplikację sensów o samotności, wyobcowaniu i przerażeniu podmiotu, wyrażających się we frazie oddzielającej go od „współuczniów, współwięźniów” i „współżołnierzy” – przecież, przecież, „wszystkie były tępe”. Wszystkie te zazębienia i strzępki można by z powodzeniem odnieść do rysunku chmurki w książeczce¹⁷ *Cacy Cacy Fleischmaschine* – to kształt nieregularny, ostrokątny, niejednorodny i niejako dwudzielny, co w odniesieniu do samej *Chmurki*, jest zabiegiem ironicznie przewrotnym. Na tym nie koniec, bo na rzecz strachów działa też w utworze tekst napisany przez Czechowicza.

W odbiorze drugiej – szeptanej – części tekstu, zachodzi sytuacja podobna do tej, którą Dariusz Brzostek za Pierrem Schaefferem nazywa „sytuacją akusmatyczną”¹⁸, kiedy to słuchacz w całości oddaje się słuchaniu, które „rodzi niepokojące fantazje, mające na celu zidentyfikowanie rzekomych źródeł owych szmerów, westchnień i stukotów”¹⁹. W dalszym ciągu wywodu, Brzostek stwierdza:

Nieprzygotowany słuchacz takich dźwięków staje zatem wobec sytuacji, w której może przyjąć jedną z dwóch strategii działania: 1. Spróbować identyfikacji, zdając się na władze fantazji, która pozwoli mu kreować faktyczne lub domniemane źródła dźwięku – rojąc przy okazji także budzące niepokój poznawczy i/lub strach fantazmaty. 2. Oddać się estetycznej kontemplacji owych nieokreślonych dźwięków dobiegających skądinąd. Konstrukcja poznawcza naszego umysłu nieporównanie częściej czyni jednak ze słuchacza „podmiot fantazjujący”²⁰.

Wróćmy na chwilę do momentu sprzed „ustalenia” tekstu *Chmurki* – w czasie nasłuchiwania jego drugiej części w podobny sposób, jak podczas fantazjowania, sens fragmentu niejako sam z siebie desta-

¹⁷ Rysunek zamieszczony przy *Chmurce* jest identyczny z piątym rysunkiem (licząc od prawego górnego rogu) na przedniej stronie okładki albumu. Zob. rys. 1. na następnej stronie.

¹⁸ D. Brzostek, dz. cyt., s. 121.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

bilizuje się. Jako wyraźne i tym samym przekonująco, jednoznacznie interpretowalne, słuchacz odbiera tylko niektóre ze słów – utwór został nagrany tak, że łatwo jest wychwycić pierwsze dwa wersy napisane przez Czechowicza, a dalej słowa takie jak „głaz”, „trup”, „mózg” oraz fragment „i raz / i kres / i brzeg”. W kolejnych odsłuchaniach spektrum się rozszerza i odsłania całość wiersza, mam jednak wrażenie, że i tak pozostaje pewien niezatarty ślad po pierwszej lekturze – nie są to przecież fragmenty neutralne, a nacechowane. Tak czy inaczej, druga część *Chmurki* jest złowroga, wyraźnie ujawniają się w niej powody, dla których Czechowicza określa się, przecież, mianem katastrofisty. Nie zmienia tego pozytywne i postulatywne w brzmieniu stwierdzenie „cackają się nazbyt z umarłym”, a utopijna wizja, w której „lud jest bratem ludu”, jest tym, czym faktycznie jest utopia, to znaczy miejscem bez przestrzeni, miejscem nierealnym, mitem – niezależnie od siły ich wszystkich, niestety – słabością.



Rys. 1

Jak zdążyliśmy więc zauważyć, tekstowa warstwa utworu cechuje się swoistym eklektyzmem, kolażowością; relacja między tekstami składowymi polega tu na wzajemnym znie-kształceniu i u-kształtowaniu, nie tak, jak działa latarnia między lustrami, a tak, jak działa kolaż – lub, idąc dalej – emulsja: „choćby najdokładniej zbita, wykaże zawsze w dostatecznym powiększeniu odrębne kuleczki tłuszczu”²¹; emulsja wyprodukowana przez nic innego jak maszynę, *Fleisch*-maszynę.

²¹ S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1927, s. 14.

Szept temu sprzyja, podobna jest rola wtrąconego (szumiącego, także fonetycznie) języka niemieckiego – przesłyszenia i nieporozumienia produkują nadmiar sensu, niepokojące bąble w jednorodnej, zdawałoby się, materii, wytrącając jednocześnie podmiot ze stanu „błogiej ciszy”, a nakazując mu nie ustawać w nasłuchiowaniu. Nawet jeśli brzmi to trochę strasznie, to dobrze – o to chodziło; nie ja mówię, a *Chmurka*.

MAJA STAŚKO

Piotr Puldzian Płucienniczak to cichodajka

1.

Uwaga, apokalipsa: Facebook nie ma już użytkowników. Przeglądasz tablicę i jest pusto, cisza, bo wszyscy przenieśli się na Twittera.

Nie, nie, lepiej: nie ma już tego, co publiczne. Przeglądasz tablicę i jest pusto, cisza, bo wszyscy komunikują się w wiadomościach prywatnych.

Albo inaczej: media społecznościowe stały się niemodne. Przeglądasz tablicę na Facebooku i jest pusto, cisza, bo wszyscy przenieśli się do Google Glassów.

A może tak: nie produkują już komputerów. Przeglądasz tablicę na Facebooku i jest pusto, cisza, bo w aplikacjach komórkowych Facebook przegrał z Twitterem.

Lub jeszcze gorzej: zniknął nam internet. Przeglądasz tablicę na Facebooku i jest pusto, cisza, bo strona nie może załadować postów, a nikt postów nie wstawia, bo strona nie może załadować postów.

Może być też jednak tak, że Puldzian nie ma znajomych na Facebooku, więc przegląda tablicę i jest pusto, cisza.

Może być, ale nie jest, bo mam Puldziana w znajomych i widzę, że ma 330 znajomych (37 wspólnych).

*Read more +*¹ to program postapokaliptyczny – przeglądasz tablicę na Facebooku jako Piotr Puldzian Płucienniczak i jest pusto, cisza, więc coś musiało się wydarzyć. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w jeszcze mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w jeszcze mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta

¹ P. Puldzian Płucienniczak, *Read more +*, Rozdzielczość Chleba, online: <http://puldzian.net/apk/readmoreplus/>.

tablica rozwija się w coraz mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w coraz mniej wyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica rozwija się w niemal niewyraźną dalszą pustą tablicę. Klikasz „Read more +”, a pusta tablica znika i pojawia się płonący, spikselowany znicz. Po chwili znicz-glitch znika, nie musisz klikać (może ciebie już nie ma) i zostaje nic. Puste tło spod pustej tablicy (której już nie ma). Nawet ikonka zdjęcia i imię i nazwisko Puldziana, którym przez chwilę byłeś, znika (może jego też już nie ma, śmierć autora). Pustka, cisza.

Śmierć autora, jasne, ale śmierć wszystkich użytkowników Facebooka? Bez przesady, Zuckerberg zostałby bankrutem.

Pusta tablica, cisza – nie, to nie jest normalne. Kosmici, fala zamierająca wszystko, co organiczne, zombie, wygaśnięcie słońca, uderzenie asteroidy w Ziemię, epidemia wirusa, bomba atomowa – coś się musiało wydarzyć. Ale gdyby coś się wydarzyło, cały Facebook by o tym huczał. A nie huczy. Cisza. Nic.

Mariusz Pisarski nazywa ten utwór „przestrzenią ciszy», czyli rzeczą graniczną, niczym *Końcówka* Becketta zapraszającą do diagnozy pewnego ważnego wycinka literatury: w tym przypadku polskiej i cyfrowej². Diagnoza brzmiałaby apokaliptycznie: jesteśmy przy końcu, przy końcówce, nie możemy się ruszać i nic nie widzimy jak ocalali bohaterowie u Becketta, mieścimy się kadłubkami w pudełkach i ktoś z nogami co jakiś czas dorzuca nam suchar, więc nie umieramy z głodu; ale właściwie wszystko wygasło, to już jest koniec, nie ma już nic, tak oto kończy się świat, tak oto kończy się świat, tak oto kończy się świat, *unhappy end it is*.

Nie ma tu już nawet nic do lubienia, nie da się polubić niczego, lajki wiszą i zwisają posępnie, bo nie ma już nawet ręki.

Byłoby to jakieś zamknięcie: cyberpoezji, ale i nowomiedialnej gorączki. W internecie dostaliśmy już świeczkę, umarliśmy albo umarli wszyscy wokół nas, *game over*.

Read more + mogłoby wówczas być konserwatywnym komunikatem: read more +, czytamy więcej, inaczej zginiemy, albowiem czytanie w internecie nie jest czytaniem.

Jest?

Jakie byłoby czytelnictwo w Polsce, gdyby uwzględnić czytanie newsfeedu? Nadal 37%?

A jeśli pustka to rzeczywisty sens tego, co na tablicy się dzieje? Zdania są podzielone:

² M. Pisarski, [blurb do:] *Read more +*, Rozdzielczość Chleba, online: <http://xn---chppa33b.pl/read-more/>.

Dehnel instalował kiedyś program „Stay Focus’d”, który pozwalał mu tylko na półtorej lub dwie godziny na różnych stronach prokrastynacyjnych, nie tylko na Facebooku, ale i na portalach aukcyjnych, informacyjnych itd. Ale ostatecznie okazało się, że wcale nie pracował dzięki temu więcej, tylko był bardziej zestresowany. „Jeśli pracuję nad czymś pilnym, jeśli gonią mnie terminy, to w ogóle staram się marnować mniej czasu – w tym marnować go mniej na Fejsie”, pisze.

Wiśniewski nigdy nie instalował żadnych nakładek, nie używa adblocków i temu podobnych wynalazków: „Nie chcę maszynowej protezy mózgu, wolę nauczyć się ignorować reklamy albo trudnej sztuki naciśnięcia przycisku x na tabie ze stroną Facebooka”. Uważa, że Facebook rozprasza, owszem, ale kiedy wpadał w kilkunastogodzinny pisarski ciąg, to go zamykał. Z drugiej strony potrafi działać stymulująco, jeśli pojawiają się ciekawe treści, linki do artykułów, w których nagle można znaleźć brakujący element układanki. No i ćwiczenia językowe: „Za każdym razem, kiedy jestem na pisarskim haju, wypuszczam trochę pary, pisząc komentarze na Facebooku. Do pisania prozy potrzebuję nieustannego kontaktu z żywym językiem i Facebook, czy internet w ogólności, jest tu bardzo pomocny”.

Szczepan Twardoch zamieścił na swoim prywatnym profilu publiczną wiadomość, w której informuje, że nie odpisuje na maile, nie odpowiada na telefony i nie goli się, ponieważ kończy książkę, więc zdecydowałem, że nie będę go pytał, czy odstawia Fejsa na czas pisania³.

Kenneth Goldsmith, papież pisarstwa conceptualnego, prowadzi zajęcia z marnowania czasu w internecie. Na uczelni.

Pusta tablica, cisza.

2.

Na tablicy Marta Syrwid zamieszcza link do swojego tekstu w „Dużym Formacie” o przebiegu własnej aborcji. Jest spoko, ma fajnych znajomych. W rozdziale *Cisza* wyznaje, jak trudno było mówić o aborcji, będąc w ciąży; właściwie nic poza ściszym głosem nie wchodziło w grę. W części *Szept i wrzask* Syrwid pisze:

Pierwsze, co postanawiam po powrocie ze Słowacji, jest nauczyć się mówić o aborcji bez ściszenia głosu: koleżance, szefowej, rodzinie.

Każda dorosła Polka słyszała prawdopodobnie chociaż jedną historię o nielegalnej aborcji albo ma własną. Te opowieści łączą się w nieskończoną narrację snutą milionami ściszonych głosów. Gdyby

³ B. Sadulski, *Alienacja w wesołym pokoju*, „Dwutygodnik” 2016, nr 180, online: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6442-alienacja-w-wesolym-pokoju.html>.

połączyć szepty wszystkich kobiet opowiadających sobie nawzajem o aborcji, rozległby się wrzask⁴.

Od tego zdania zaczyna swoją wyważoną, pełną przekonania o własnej racji wypowiedź we „Frondzie” Tomasz Terlikowski. Ma język do tego typu oskarżeń, wie dobrze, jak to robić – nie po raz pierwszy to i nie po raz ostatni. Nie musi wrzeszczeć, bo nikt wcześniej na jego miejscu nie musiał milczeć. W całym tekście widzi zespół poaborcyjny zamiast ostrego wkurwu na warunki, w jakich aborcja musiała się dokonać. Doszukiwanie się psychologicznej traumy za politycznym wrzaskiem – metoda to stara i znana, stygmatyzacja murowana, zwłaszcza gdy psychologia bierze swój model z heteroseksualnego mężczyzny z klasy średniej i do niego dostosowuje normę oraz odchylenia od niej.

Terlikowski nie musi wrzeszczeć, mówi głosem spokojnym, ale pewnym siebie; wyraża nawet współczucie względem bohaterki – stać go na to współczucie, gdy ma mocno podbudowane fundamenty i nie musi szukać języka do ich wyrażenia, bo to język i fundamenty dominujące. Wie lepiej, co pomoże Syrwid, jak to terapeuta rozwiązujący problem osoby, która nie ma żadnego problemu, lecz panująca kultura ma z nią problem, i to spory:

Ale jest lekarstwo na to trudne, dramatyczne doświadczenie. I to nawet jeśli dla dziecka jest już za późno, to jego matka może chociaż się z nim pożegnać, przeżyć żalobę, poszukać przebaczenia, pojednania. Z dzieckiem, ze sobą, ze światem i z Bogiem. Jezus przebaczał! A dziecko żyje w Bogu. Nie ma innej drogi. Nie jest rozwiązaniem promowanie aborcji, namawianie innych kobiet, by zrobiły to samo. Nie jest rozwiązaniem chwalenie się aborcją czy szeptanie o niej. Jeśli coś można w tej sprawie zrobić szeptem, to jedynie wypowiadać się i prosić o wybaczenie. Nie wiem, czy autorka/bohaterka jest w stanie to zrobić, ale trzeba się za nią modlić. O uzdrowienie, o przeżyty żal, o wybaczenie dla niej samej!⁵

Na Facebooku Syrwid podsumowuje:

No, śmiechy-chichy, ale najbardziej jednak przeraża, że ludzie wierzą w te jego naciągane analizy. Albo jest tak opętany, że nie uznaje istnienia niczego, co nie mieści się w jego światopoglądzie, albo jest po prostu cwana szuja, która robi karierę - np. na krzywdzie kobiet⁶.

⁴ M. Syrwid, *Polki jadą po aborcję na Słowację*, „Duży Format” (28 stycznia 2016), <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,150173,19540669,polki-jada-po-aborcje-na-slowacje.html>.

⁵ T.P. Terlikowski, *Syrwid o syndromie! Porażający tekst w „Gazecie Wyborczej”*, „Fronda” (28 stycznia 2016), <http://www.fronda.pl/a/syrwid-o-syndromie-porazajacy-tekst-w-gazecie-wyborczej,64913.html>.

⁶ M. Syrwid, wpis na Facebooku z 8 lutego 2016, <https://www.facebook.com/martsymartsy/posts/10209147104544145>.

Problem w tym, że to nie „albo-albo” – to punkt pierwszy napę-
dza ten drugi. Wyważenie i z rozsądkiem.

Inaczej w sytuacji, gdy płód wciąż jest w macicy: 14-letnia Agata
z mamą nieprzezornie nie były cicho, a w mediach rozgorzała burza. Za
Agatą podążały całe pielgrzymki, modlitewnie jej wygrażając, że chce
popelnić morderstwo. Chciała popelnić zgodny z prawem zabieg, który
legalnie jej przysługiwał, jako że jej ciąża była wynikiem czynu
zabronionego (uprawianie seksu z osobą poniżej 15 roku życia). Lepiej
siedzieć cicho:

Kurczy się obszar, gdzie można sobie pozwolić na szczerość.
Kto głośno przyzna, że bierze stronę takiej, co „zabija dziecko”? Albo
powie: „Sama zabiłam”? W latach 70. postąpiły tak znane Francuzki,
by wywalczyć wolność wyboru. Ale wtedy, gdy one publicznie
pokazały twarze, Polki miały pełnię praw. Jeśli okoliczności zmusiły je
do przerwania ciąży, zwierzały się przyjaciółkom. Teraz wiele Polek się
tego obawia. Wybierają samotność. Grozi im potępienie, nie wiedzą,
komu zaufać.

Nawet zwykłe ludzkie odruchy stają się dziś niejednoznaczne.
Czy wypada okazać współczucie „morderczyni”?

Takim językiem głośno rozprawiamy o płodności. Jest uro-
czysty i deklaracyjny, a jednocześnie pusty i ułomny. Nie opisuje
świata.

[...]

Państwo każe rodzić dzieci z gwałtu.

Państwo nie dotrzymuje umowy.

Zamiast pomagać, zniewala i kontroluje.

Należy się strzec państwa. Bo każdy jego funkcjonariusz –
policjant, lekarz, nauczyciel – może się okazać wrogiem.

Siedzmy cicho. Dbajmy o swój kawałek podłogi. Przecież
wiemy, jak jest. Jajo plus plemnik to dziecko, w razie wypadki wysupła
się tysiąc czy dwa. Gardłowanie pozostawmy fanatykom. W każdej
aptece postinor⁷.

Przy tekście Syrwid na stronie „Gazety Wyborczej” pojawiają się
proponowane podobne artykuły. Pierwszy z nich głosi: *Bała się, że gdy
wyjdzie na jaw, że zakonnice są w ciąży, zakon zostanie zamknięty. Historia
zgwałconych zakonnic.*

10 października 2015 roku Krzysztof Charamsa, duchowny ka-
tolicki, drugi sekretarz Międzynarodowej Komisji Teologicznej przy
Kongregacji Nauki Wiary w Rzymie, oświadczył, że jest w związku
homoseksualnym. Rozpoczęła się lawina wywiadów i tekstów, w których
Charamsa wreszcie mógł opowiedzieć swoją historię. Został suspen-
dowany przez Kościół.

⁷ L. Ostalowska, *Kobiety, siedzmy cicho!*, „Gazeta Wyborcza” (13 czerwca 2008),
http://wyborcza.pl/1,91027,5308201,Kobiety_siedzmy_cicho_.html.

Gdy chodzi o kobiety, *zakonnice odchodzą po cichu*⁸.

Charamsa w Wikipedii funkcjonuje teraz jako „poeta”. O zakonnicach – które nie mogą być sekretarzami ważnych komisji, ewentualnie sekretarkami ważnych panów w sukniach – cisza.

A w felietonie *Bądź cicho! Kobieta powinna milczeć w Kościele* na Frondzie zabawna anegdota:

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!
Najpierw wyjaśnienie, skąd się wziął taki tytuł.
Z pewnej anegdoty o św. Bernardzie – autorze wielu dzieł mariologicznych.
Modlił się on kiedyś w kościele przed statuą Matki Bożej.
W pewnej chwili otworzyła ona usta, jakby chciała do Bernarda przemówić.
Wówczas święty zaczął krzyczeć z przejęciem: „Bądź cicho! Kobieta powinna milczeć w kościele!”⁹.

Bardzo zabawne.

W prywatnych wiadomościach na Facebooku kolega się zwierza: „Moja dziewczyna jest bardzo cicha podczas seksu”. I tłumaczy: „troche mnie niepokoi to że w czasie seksu ona jest bardzo cicho, ja głośniej od niej sapie, a chyba powinno być na odwrót? Wstyd mi o to ją pytać, ale może ja jej wystarczająco nie zadowolam?”¹⁰.

Zwyczajnie: czasem lepiej dawać cicho.

We wrześniu 2005 roku w wydawnictwie Videograf II wyszła książka Weroniki R. *Cichodajka.pl*. Książka była w istocie przedrukiem wpisów na popularnym blogu *cichodajka.blog.pl* prowadzonym od kwietnia 2004 roku do czerwca 2005 roku. Bohaterka jest licealistką z dobrze sytuowanej rodziny, która regularnie uprawia seks ze starszymi (od niej – zwykle przed trzydziestką, więc nie ma szalu) mężczyznami za pieniądze lub inne korzyści materialne. Robi to nie dlatego, że potrzebuje kasy (nie potrzebuje, rodzice zapewniają jej wszystko, na co tylko ma ochotę), lecz dlatego, że uwielbia seks.

Dlaczego jest cichodajką? Nie łamie prawa (ma ponad 16 lat), nie różni się jakoś specjalnie od części swoich koleżanek, jeśli idzie o uprawianie seksu, pieniądze dostaje od facetów za pracę afektywną, pieniądze dostaje od facetów jak dostaje je od rodziców: i jedno, i drugie wzmacnia nierówności.

⁸ M. Abramowicz, *Zakonnice odchodzą po cichu*, Warszawa 2016.

⁹ Grażyna 55, *Bądź cicho! Kobieta powinna milczeć w Kościele*, Fronda.pl (blog, 19 maj 2012), <http://www.frona.pl/blogi/nie-oglada-jac-sie-wstecz/badz-cicho-kobieta-powinna-milczec-w-kosciele,27841.html>.

¹⁰ marcin1986, *Moja dziewczyna jest bardzo cicha podczas seksu*, Kafeteria.pl (forum, 25 lutego 2007), http://f.kafeteria.pl/temat/f8/moja-dziewczyna-jest-bardzo-cicha-podczas-seksu-p_3417931#.

Dlaczego jest cichodajką? Bo śmie mówić o swojej sytuacji.

Cichodajka, jak sama nazwa wskazuje, cicho daje. Wiadomo od razu, kto daje, a kto odbiera; kto jest gościnny, a kto korzystający z gościnności; kto umożliwia, a kto używa; więc i kto wygrywa (zdobywca jest tylko jeden). Można też zapytać na forum, kto to ta cichodajka: „cichodajka to taka laska po której nie widac na zawenatrz, ze w okolicy trudno znaleźć faceta, kotry jej nie miał”, „odgrzewam, no właśnie, jak mamy do czynienia z typem pierwszym czyli nieśmiałą itd to jak po niej to rozpoznać? No bo udaje taką cnotkę niewydymkę a tak naprawdę się szmaci na prawo i lewo, co jest takiego, że może ją zdradzić?”, „jak to po czym? Pójdzie z każdym w krzaki 😊”. Kategorie posiadania, zdobywania, wygranej oraz bycia posiadaną, zdobytą, oddania się każą kobiecie bądź się nimi posługiwać, bądź milczeć. Skąd te kategorie? Jaki system wsparcia jest na posiadaniu, zdobywaniu i wygrywaniu?

Tak, tak, kapitalizm.

A zatem cichodajka „to taka, która daje, czyli chodzi z mężczyznami na lewo i prawo, przy czym oficjalnie jest miłą i dobrze ułożoną dziewczyną / Jest nawet książka o tym tytule oparta na blogu dziewczyny z bardzo dobrego i zamożnego domu, parającej się wszak cichodajstwem 😊”¹¹.

Komentarze na blogu Weroniki są porażające: kurwa, dziwka, puszczałka, HIVówa, naskarzę rodzicom, szkole, światu itd. Odpowiedzi podobnie: wykształcona dziewczyna z dobrego warszawskiego domu wyzywa komentatorów od nieobytych (ona podróżuje po świecie), nieatrakcyjnych (ona jest młoda i śliczna), biednych (ona ma mnóstwo kasy) wieśniaków (ona mieszka w Warszawie), diagnozuje ich przypadłości psychiczne (schizofrenia, obsesja); netowy hejt odbija hejtem klasowym. Jest wyzwoloną poliamorystką, bo ma pieniądze i wykształcenie (od rodziców), a nie puszczałką kurwą, która nie ma pieniędzy i wykształcenia (od rodziców). Granica między nią a szmatą jest jasna: Warszawa, podróże po świecie, zadbane ciało, drogie kosmetyki, intelektualne rozmowy – granica jest ściśle klasowa.

Dlaczego jest cichodajką – tzn. daje, oddaje się po cichu? Dlatego, że nie ma nieopresyjnego języka, którym mogłaby mówić o swojej sytuacji – nawet jeśli z pozycji *quasi*-feministycznych broni wyzwolonych kobiet, wchodzi w klasowe różnicowanie, które każe jej stygmatyzować dziewczynę podobnie lubiącą seks ze wsi jako puszczałką i kurwę.

¹¹ Wszystkie odpowiedzi na forum: transformers, *po czym poznać cichodajkę?* (odpowiedzi użytkowników: komiczne, odgrzewam kotleta, gość, Luśka z Windsorów), Kafeteria.pl (forum, 3 października 2008), online: http://f.kafeteria.pl/temat/f4/po-czym-poznac-cichodajke-p_3868707.

Nierówności tylko się pogłębiają, język nienawiści otrzymuje jeszcze jedno, absolutnie fundamentalne znamię – klasowe.

Tak, tak, kapitalizm.

Dlatego lepiej być cicho i nie dawać jawnie znać, że seks może dawać przyjemność, lecz dawać, oddawać się po cichu. Dziwka w sypialni, kucharka w kuchni, dama w salonie. Czy jakoś tak.

Nie ma o czym mówić – podstawą klasy jest rodzina, a rodzina to zarabiający poza domem tata i opiekująca się domem mama:

Historia „klasy kreatywnej” – artystów, intelektualistów, poetów, filozofów – jest długa, dramatyczna i niemal wyłącznie męska, jak każda historia zresztą. Kiedy mówimy o „intelektualiście funkcjonującym publicznie”, wszyscy – i mężczyźni, i kobiety – automatycznie wyobrażamy sobie mężczyznę. Istnieje jednak paralelna historia, o której rzadko kiedy ktoś, nawet ją znając, wspomina: historia brutalnego odcinania kobiecych języków, historia kobiecego milczenia. Twierdzę, że nieme kobiety – kobiety, którym mężczyźni w długiej historii relacji między płciami „zamykali usta na klódkę” – w sposób faktyczny i symboliczny zapewniały (wciąż to robią!) intelektualną, polityczną, artystyczną, ideologiczną i każdą inną osłonę męskiej produkcji, jakiejkolwiek „produkty” wchodziłyby w grę. Wszystko to czyni z kobiet ofiary, ale też współwinowajczynie w sprawach relacji między płciami.

Badaczka starożytności Mary Beard w swoim tekście *The Public Voice of Women* („London Review of Books”, 20 marca 2014) przywołuje wczesne przykłady brutalnego wykluczenia kobiet z przestrzeni publicznej. Pochodzą one z mitologii i historii antycznej, jak choćby opowieść o Lukrecji, której dano prawo publicznego oskarżenia swojego gwałciciela, ale towarzyszyć temu miała publiczna zapowiedź jej samobójstwa, które nastąpi zaraz po oskarżeniu; jak opowieść o Filomeli, której gwałciciel odciał język, żeby nie mogła świadczyć przeciw niemu; jak opowieść o Io, którą Zeus zamienił w krowę (a krowy nie mówią, tylko muczą); opowieść o Echo, którą Hera skazała z zazdrości na powtarzanie cudzych replik; albo też opowieść o Penelopie...

Penelopie nie podoba się niepokojąca piosenka, którą śpiewa uliczny bard, i kiedy chce go poprosić, by zaśpiewał coś weselszego, Telemach, jej syn, powstrzymuje ją: „Matko, wróć do swoich pokoi i weź się do swojej pracy, do kądzieli i krosien... Mowa to męskie zajęcie, zajęcie wszystkich mężczyzn, a zwłaszcza moje, bo ja zarządzam tym domostwem”¹².

3 marca sąd odroczył posiedzenie, na którym Nadia Sawczenko miała wygłosić swoje ostatnie słowo. Nie wygłosiła go wówczas: treść jej

¹² D. Ugrešić, *Mizoginia. Drżycie, czarownice wracają*, przeł. D. Jovanka Ćirlić, „Gazeta Wyborcza” (5 marca 2016), <http://wyborcza.pl/magazyn/1,151087,19720579,mizoginia-drzycie-czarownice-wracaja.html>

przemówienia¹³ opublikowała jej siostra. Nadia siedziała cicho za kratami, kontynuując głodówkę. Jedyne, czym może wyrażać swoją niezgodę, to życie. Życie już nie nagie, lecz ciche.

Tak, jest jeszcze naród. Honor narodu znajduje się między udami kobiety¹⁴, a jeśli w ustach, to na pewno nie z przeznaczeniem do mówienia. Posiadanie pełnej kontroli nad tym, co ucieka spoza niej – tak liberalizm ufundował kapitalizm i stał się neo-. Neo-nowy, kurde, matrix jest w grze.

Dzieci w obozie jezydów po rzeziach dżihadystów także przestają mówić:

– Dlaczego Amer przeżył? – zagabuje mnie sześćdziesięcioletnia ciotka chłopaka, która w masakrze straciła męża. – Nie wiem. Być może się ukrył, być może w jego domu panowało zamieszanie i mordercy go nie zauważyli. Jeśli Amer kiedykolwiek przemówi, nie będę go o to pytała, bo to nieludzkie – kobieta ścisza głos za każdym razem, gdy chłopak podbiega do namiotu w pogoni za toczącą się piłką¹⁵.

W tym świecie atrakcyjne kobiety stają się trofeami dla najlepiej walczących mężczyzn. Mężczyźni bardzo, bardzo się starają, motywacja jest silna.

I znów Ugrešić, Chorwatko-Serbka mieszkająca w Amsterdamie, która wolałaby wyzbyć się wreszcie stygmatów narodu i płci ustawianych klasą:

Przestrzenią mowy publicznej od czasów antycznych aż do dzisiaj rządzi „prawo Telemacha”, inaczej mówiąc, święta trójca, 3P, Polityk, Pop i Poeta. Czemu Poeta wcisnął się między Popa i Polityka? Dlatego, że ci dwaj to jego słodkousci koledzy, wyspecjalizowani, tak jak on, w kwestii nadziei i zapowiadania „światlanej przyszłości”. Poeta jest „czarodziejem słowa”, „słowikiem”, „inżynierem ludzkich dusz”, a czy Pop i Polityk nie są tym samym? Oni też sprzedają iluzje, także ich zadaniem jest panować nad tłumem. Poeta to najstarszy piarowiec swojego narodu. Na mocnym związku Polityka, Popa i Poety tworzy się historia¹⁶.

¹³ N. Sawczenko, *Sawczenko: Ostatnie słowo*, przeł. Renata Lis, „Krytyka Polityczna” (5 marca 2016), <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/rosja/20160305/sawczenko-ostatnie-slowo>.

¹⁴ K. Wężyk, *Historia pipy: niektóre pochwy są lepsze od innych*, „Wysokie Obcasy” (12 marca 2016), http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,127763,19742166,historia-pipy-niektore-pochwy-sa-lepsze-od-innych.html?utm_source=facebook.com&utm_medium=SM&utm_campaign=FB_wysokieobcasy.

¹⁵ M. Senk, *Jazdyż: przesłanie z przedśionka piekła*, „Krytyka Polityczna” (9 marca 2016), <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/bliski-wschod/20160309/jazdyz-przeslanie-z-przedsonka-piekla>.

¹⁶ D. Ugrešić, dz. cyt.

3.

Piotr Puldzian Plucienniczak to Poeta. No, może nie Poeta, może tylko poeta, zwłaszcza że cyber, więc bez przesady, nie ma co za wiele się spodziewać.

Ale poeta.

Co się dzieje, gdy tablica poety, którego powinnością jest w końcu mówienie, milczy? Gdy cisza i cisza coraz większa, aż do rozmazania, znicza-glitcha i pustki? Co wtedy?

Tablica to zbiór komentarzy własnych i znajomych, przede wszystkim znajomych, oraz polubionych stron. Jeśli jest pusta, to ani ja, ani znajomi, ani polubione strony nic nie publikujemy. Tekst poety, tekst na tablicy poety staje się tekstem grupy, z której się wywodzi i która go kształtuje. Fejsik to taki nasz kolektywny wierszyk, autorstwo nie jest jedno, a poetyckie zdarzenia bywają mocno nieprzewidywalne. Moja tablica jest zawsze zbiorem wpisów innych – mój wiersz jest zawsze wspólny.

Gdy ja i znajomi pozbawieni zostajemy głosu, наша tablica jest pusta. Kobiety po aborcji milczą, cichodajki są cicho, jeżdźmi milkną po obejrzeniu rzezi dżihadystów. Ich wspólna (moja własna, więc innych) tablica jest pusta. Cisza.

Nie mówiąc o zanikającej tablicy tych, którzy nie mają dostępu do internetu ani komputera. Jest ich coraz więcej, nierówności postępują:

Komputer wyprodukowano w fabryce, w której pracuje się 12 godzin dziennie przez 6 dni w tygodniu. Jego podzespoły zrobione są z minerałów, które wydobywa się z ciała. Ci, którzy zrobili twój komputer i wydobyli jego minerały, nie mają czasu, żeby siedzieć przed komputerem. Z tego powodu zarabiają mniej od ciebie. Procesory wydobywa się w kopalni jak złoto, a niepotrzebni górnicy bywają zostawiani na dole, kiedy nie oplaca się ich wyciągnąć. Komu zależy na ich wyciąganiu? Czy naprawdę są nam potrzebni?

Ludzie pracują na twoją cyberżulerkę i dla zysku kogoś innego. Cyberżulerka to stosunek społeczny, w którym zajmujesz nikomu niepotrzebne miejsce. Może narkotyki robi się w krajach, w których się ich nie zażywa, ale cyberżulerka zażywa cię w kraju, w którym ją robisz. Cyberżulerka zażywa kraje, w których robi się komputery. Komputery zażywają kraje. Gówno¹⁷.

Postapokalipsa to nie jakaś odległa bądź nieodległa przyszłość, postapokalipsa dzieje się tu i teraz. Świeczka została zapalona, zgasła. 1135 pracowników i pracowników fabryki odzieżowej Rana Plaza w Bangladeszu zginęło pod walącym się budynkiem, w którym szyli ubrania. Ubrania są dla nas – cichodajka z lubością kupuje je za pieniądze od

¹⁷ P. Puldzian Plucienniczak, *var gówno* = *p.estetyka cyberżulerki*, „Rozdzielczość Chleba” 2015, nr 3, s. 14, <http://xn---ch-ppa33b.pl/var-gowno-p-estetyka-cyberzulerki/>.

starszych mężczyzn i starszych rodziców. Cała jedna tablica wszystkich znajomych wokół razy 1135 ucichła. Mogło też jej nie być wcześniej, bo brak czasu i kasy – wychodzi na to samo. Postapokalipsa to przestrzeń ciszy.

Nie widzimy jej i nie słyszymy, o to w tym wszystkim chodzi: fabryki poza *naszą* przestrzenią kulturową, rzeźnie poza *naszym* miastem – tak to się dzieje. Gdybyśmy widzieli ją i słyszeli, nie moglibyśmy kupować naszych ubrań i komputerów, a nasze tablice wyglądałyby tak właśnie: byłyby puste i ciche, bo nie byłibyśmy w internecie. A na pewno nie w tym internecie; musiałoby powstać inne medium, mniej wspólnotowe i empatyczne bądź bardziej demokratyczne i równościowe. Taki internet 1.0, gdy rewolucja zdawała się w zasięgu ręki, a hierarchie do rozwalenia.

Rewolucja nie nastąpiła, hierarchie urodziły kolejne hierarchie i przekazały im swoje pieniądze.

Read more +, czytanie więcej plus, to widzenie i słyszenie tych, którzy zostali pozbawieni głosu. To włączanie ich w naszą tablicę, w nasz wiersz.

Jest taki film Maximóna Monihana z 2013 r. – *Głos pozbawionych głosu* (*La voz de los silenciados*). Film opowiada o Oldze, głuchoniemej nastolatce z Ameryki Łacińskiej, która otrzymuje stypendium Chrześcijańskiej Szkoły Języka Migowego. Gdy przyjeżdża do Nowego Jorku, okazuje się, że została wkręcona przez przestępczą organizację – odtąd codziennie jest zmuszana do żebrania w nowojorskim metrze. Głód, okaleczenia, brak snu, wyzysk, gwałty – Olga nie ma głosu, więc nie może się tym z nikim podzielić, choć codziennie spotyka się z setkami nowojorczyków, gdy żebrze. Monihan w filmie całkowicie rezygnuje z dźwięku, przez co oddaje perspektywę – więc i głos wreszcie – samej bohaterce.

To samo robi Piotr Puldzian Plucienniczak w *Read more +*.

Dlatego, gdy jesteśmy poetą, gdy jesteśmy Piotrem Puldzianem Plucienniczakiem, pozbawiamy SIĘ głosu – bo otwieramy się na tych, którzy systemowo zostali pozbawieni głosu, oddajemy im swoją tablicę. Cichodajki to my, my i nasi znajomi, my wszyscy, oddajemy się im, poddajemy się im, jesteśmy ich trofeum.

Nie wystarczy nam usprawiedliwienie, że „3. Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadają ziemię”, bo jakoś ziemię posiadają jednak ci niecisi: nie trzeba Piketty’ego, żeby to dostrzec (wystarczy Marks). Nie zgadzamy się na podtrzymywanie nierówności klasowych, płciowych, narodowych, etnicznych obietnicą metafizycznej bajeczki:

Na miano cichych zasługują ludzie; którzy znoszą bez szemrania przykrości, nie odpłacają złem za zło, nie pozwalają sobie na żadne grubiaństwa, nie są swarliwi ani skorzy do złości. W ST „cisi”

lub „pokorni” byli wspominani zazwyczaj razem z ubogimi. Łączyło ich wspólne, całkowite zdanie się na wolę Bożą. Po Bogu też spodziewali się ostatecznego wymiaru sprawiedliwości i słusznej nagrody dla siebie (por. Iz 11,4). Przyobiecana im w nagrodę ziemia jest synonimem królestwa niebieskiego. Ziemią Obiecaną był co prawda Kanaan, ale posiadanie tej ziemi stanowiło zapowiedź posiadania prawdziwego Królestwa¹⁸.

Metafizyczna bajeczka powieli nierówności w systemie, do którego dąży – raczej słabo:

Ludziom cichym obiecane zostało dziedzictwo: dobro, którego sami nie wytworzyli, o które nie zabiegali, bogactwo, które zgromadził dla nich ktoś inny. Dziedzictwo świadczy o trosce ojca, który trudił się, aby przekazać je swoim dzieciom. Dziedzictwo określa przynależność do tej samej rodziny tego, kto je pozostawia, i tych, którzy są jego spadkobiercami. Cisi mają posiąść ziemię jako dziedzictwo, ponieważ jest w nich coś, co przyciąga darmową i przeobfitą łaskę Boga Ojca, Stwórcy i Dawcy życia¹⁹.

Tak, tak, kapitalizm. Dzięki temu wszystko to może trwać.

O ile zatem wizja końca poezji czy nowych mediów byłaby pewnym zamknięciem, o tyle włączenie w przestrzeń Facebooka wszystkich tych, którym odebrano głos, jest maksymalnym otwarciem. Otwarcie wali w kapitalizm jak sto pięćdziesiąt („Jeśli o tobie nie mówią – nie istniejesz, xoxo”).

Poezja! Poezja jest z gruntu socjalistyczna.

Cichodajki to my, my i nasi znajomi, my wszyscy, oddajemy się im, poddajemy się im, jesteśmy ich trofeum.

Albo bardzo byśmy tego chcieli, bardzo bardzo. Nie umiemy czytać więcej plus.

Zajrzyj na Facebooka. Wpisy są, znajomi żyją, jest głośno i wesoło. Kliknij „Read more +” – działa. Uff, to tylko taki żart, śmieszny żart. I ta spikselowana świeczuszka – lajknę, a co. A może nawet „super”, ale może nie. Jeszcze to przemyśle.

¹⁸ Z *Komentarza do Biblii Poznańskiej*, cyt. za: A. Wasko SDS, odpowiedź na pytanie *Co to znaczy: „Błogosławieni cisi”?*, Forum Pomocy Katolika (19 października 2005), <http://www.katolik.pl/forum/read.php?f=1&i=96295&t=96232>.

¹⁹ S. Marie-Laure, *Błogosławieni cisi*, przeł. B. Breiter, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/cisi.html>.

MAŁGORZATA LEBDA

Z milczenia. Esej Herty Müller
Kiedy milczymy, stajemy się nieprzyjemni,
a kiedy mówimy – śmieszni

Przedmiotem rozważań w poniższym artykule czynię tekst autorstwa Herty Müller zatytułowany *Kiedy milczymy, stajemy się nieprzyjemni, a kiedy mówimy – śmieszni*¹. W pierwszych liniach eseju autorka konstatuje: „Milczenie nie jest przerwą w mówieniu, lecz czymś odrębnym”. Pojawia się tutaj pytanie: jak rozumieć owo „odrębne”. Ta intrygująca – na pierwszy rzut oka – myśl skłoniła mnie do pogłębionej refleksji nad istotą milczenia w życiu i twórczości autorki *Serotka*. Esej zamieszczony w książce *Król kłania się i zabija* wydał mi się znakomitą materiałem do przyjrzenia się temu problemowi z perspektywy antropologicznej². Traktowanie dzieła literackiego jako swoistego zapisu doświadczeń człowieka, jako wytworu, który jest jego obrazem, to trop, którym podążę. Czerpać będę z antropologii: nauki o człowieku i jego obrazach świata – jak określił ją Andrzej Zawadzki³. Odwracać będę tym samym uwagę od formalnej strony dzieła, interesować mnie będzie uwalnianie w toku lektury świadectw przybliżających mnie jako czytelnika do doświadczenia podmiotu. Tym samym jako interpretator muszę przyjąć założenia humanistycznego podmiotu doświadczenia⁴. Zyskiem płynącym z tego

¹ H. Müller, *Król kłania się i zabija*, przeł. K. Leszczyńska, Wołowiec 2005, s. 74-104.

² Bliskie jest mi traktowanie dzieła literackiego w sposób, o którym pisze Michał Paweł Markowski, wyjaśniając jednocześnie, czym jest antropologiczna lektura tekstu literackiego: „[...] chce nam nie tylko powiedzieć, czym jest tekst literacki, ale – być może przede wszystkim – zmierza do tego, byśmy nie wierzyli już w to, co o tekście literackim głosi szkolna – zarówno elementarna, jak i uniwersytecka – wulgata. Jeśli strukturaliści wierzyli, że są bardziej niezależni od marksistów, bo analizowali same teksty, a nie ich ekonomiczne uwarunkowania, dekonstrukcyoniści zaś, że są bardziej wyrafinowani od strukturalistów, bo widzieli, że spójność tekstu jest metafizycznym założeniem, a nie faktem, to dziś antropologowie zgodnie ufają, że ich roztropność przewyższa zarówno strukturalistyczną niezależność, jak dekonstrukcyjną rafinację, albowiem teksty pokazują nam nie artefakty i ich wewnętrzne sprzeczności, lecz przede wszystkim człowieka, który za ich pomocą stara się jako tako zorientować we własnym świecie” – M.P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012, s. 138.

³ A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 221.

⁴ „Świat, który człowieka obchodzi, nie pozwala mu stać się *podmiotem poznania* w sensie ścisłym, czyli wytwórcą i jednocześnie gwarantem adekwatnych i dokładnych przedstawień świata, lecz tworzy zeń *podmiot doświadczenia*. Kategoria doświadczenia, jak sądzę, jest w sporze z epistemologiczną wykładnią podmiotu kluczowa i prowadzi nas wyraż-

rodzaju analizy będzie – jak zakładam – ujawnianie antropologicznych źródeł tkwiących w twórczości pisarki. Rozważania te będą zwracały szczególną uwagę na motyw wiodący artykułu, jakim jest milczenie. Ostatecznie zaś mam nadzieję odkryć, czym jest owo „odrębne”, o którym mówi pisarka w pierwszym zdaniu przywołanego tu eseju. Istotna dla moich rozważań jest antropologiczna perspektywa refleksji nad autorką/podmiotem literackim⁵. Tok moich rozważań będzie zatrzymywał się kolejno przy następujących zagadnieniach: ćwiczenia w milczeniu – dzieciństwo pisarki jako okres kształtujący myślenie i wyrażanie siebie w milczeniu; strach przed mówieniem – podejmę próbę przyjrzenia się kulturowej i społecznej rzeczywistości, która traktowała milczenie jako gwarant bezpieczeństwa, mówienie zaś jako ryzykowne, niebezpieczne; mówienie – miasto, milczenie – wieś: zarysuję w tej części sposób myślenia o milczeniu i mówieniu, który pisarka wyklada, odwołując się dwóch różnych środowisk – miasta i wsi; pisanie a mówienie – to fragment, w którym badać będę postrzeganie pisania jako aktu niekoniecznie równoznacznego z mówieniem; antropologia milczenia – podsumuję zawarte w artykule refleksje na temat uwarunkowań życia Müller, które czynią ją tak szczególnie (wręcz obsesyjnie) wrażliwą na milczenie.

1. Ćwiczenia w milczeniu

Herta Müller rozpoczyna swój esej od przywołania wątków biograficznych, pojawiają się tam: wieś, w której wyrosła, rodzina, w której dorastała i żyła. To właśnie w atmosferze panującej w domu rodzinnym

nie w stronę antropologii. Otóż teza moja brzmi następująco: zwrot od strukturalno-fenomenologicznie zorientowanego literaturoznawstwa ku literaturoznawczej antropologii polega właśnie na odejściu od epistemologicznego podmiotu badań i opowiedzeniu się za pragmatycznym podmiotem doświadczenia. Albo lepiej: humanistycznym podmiotem doświadczenia”, M.P. Markowski, dz. cyt., s. 141.

⁵ Andrzej Zawadzki przedstawia dwa sposoby badania literackiej podmiotowości (bliska jest mi perspektywa antropologiczna): „Pierwszy z nich ogranicza swe zainteresowania wyłącznie do »ja« tekstowego, traktując go jako szczególny składnik struktury działu literackiego, jako jedną z podstawowych wielkich figur semantycznych (termin Sławińskiego). [...] Druga z wyróżnionych perspektyw nie rezygnuje całkowicie z osiągnięć poetyki strukturalistycznej i oferowanych przez jej pojęciowe i analityczne instrumenty możliwości badawczych, wzbogaca je jednak o te aspekty, które uznane zostały przez ową poetykę za marginalne, drugorzędne czy wreszcie wykraczające poza obszar kompetencji wiedzy o literaturze. Ta kulturowa czy też antropologiczna perspektywa refleksji nad literaturą silnie wiąże zagadnienia podmiotowości literackiej z jej kontekstami filozoficznymi i antropologicznymi, czy też szerzej rzecz ujmując – z różnymi konceptualizacjami podmiotowości dokonywanymi w dyskursie nauk humanistycznych. Uwzględnia też w stopniu większym niż czyniła to klasyczna poetyka kategorię doświadczenia ludzkiego i problematykę tożsamości w opisywaniu i wyjaśnianiu specyfiki »ja« literackiego o różnych jego postaci” – A. Zawadzki, dz. cyt., s. 217-218.

należy upatrywać specyficznego (nieufnego) stosunku pisarki do mówienia. Píše ona:

Znam z domu, z codzienności wśród chłopów, styl życia, w którym używanie słów nigdy nie weszło w nawyk. Jeżeli nie mówi się o sobie, nie mówi się wiele. Im bardziej ktoś potrafił milczeć, tym wyraźniejsza była jego obecność. Tak jak wszyscy w domu, również i ja nauczyłam się interpretować drgnięcia zmarszczek na twarzy, żył na szyi, nozdrzy czy kącików ust, brody albo palców, a nie czekać na słowa. Pomiedzy milczącymi ludźmi nasze oczy nauczyły się widzieć, jakie uczucia inni noszą ze sobą po domu. Nasłuchiwałam bardziej oczyma niż uszami. Powstała przyjemna ociążalność, przeciągnięta nadwaga rzeczy, które nosiliśmy w głowie. Słowa nie mają takiej wagi, gdyż nie pozostają. Od razu po wypowiedzeniu, ledwo powiedziane do końca, stają się nieme. A wypowiadać można je tylko pojedynczo i jedno po drugim. Na kolejne zdanie przychodzi kolej dopiero wtedy, kiedy poprzednie już znikło. W milczeniu natomiast wszystko nadchodzi naraz, zostaje w nim wszystko, co przez długi czas nie zostaje wypowiedziane, a nawet to, co nie zostanie powiedziane nigdy. Jest to stan stabilny, zamknięty w sobie. Mówienie zaś to nic, która sama się przegryza, i wciąż na nowo trzeba ją zawiązywać⁶.

Prezentowany tu stosunek do słowa mówionego ma zdecydowanie pejoratywny wydźwięk. To milczenie jest aktem, który zaświadcza o obecności. To milczenie staje się komunikatem wyraźniejszym niż mówienie. W mówieniu kryje się zwodnicza siła, która, z jednej strony, pozwala komunikatowi wybrzmieć, ale z drugiej strony – sprawia, że jest to komunikat niepełny, zakotwiczony w konkretnym wypowiedzianym słowie czy zdaniu. Mówienie musi o sobie nieustannie zaświadczać, w milczeniu zaś – tak odczytuję słowa pisarki – przekaz (paradoksalnie) wypełnia się. Milczenie znaczy samo w sobie więcej niż słowa. W przywołanym tu sensie przyrównałabym je do *quasi*-językowej niemej repliki⁷ istniejącej

⁶ H. Müller, dz. cyt., s. 74.

⁷ Przywołuję tu kategorię zaproponowaną przez Dorotę Korwin-Piotrowską, która pisze: „Z perspektywy retoryki milczenie jest [...] 2. *quasi*-językową niemą repliką w dialogu czy częścią interakcji między osobami – elementem konwersacji czy zachowania, momentem odnoszenia się do wiedzy, przekonań i emocji, które są podzielane lub nie z odbiorcą, w tym również sposobem dokonywania perswazji lub manipulacji (na przykład gdy pozostawia się kogoś w niepewności, daje coś do zrozumienia, pozwala na przypuszczenia czy błędne wnioski)” – D. Korwin-Piotrowska, *Słowo i brak. Wybrane aspekty semantyki milczenia*, [w:] *Milczenie. Antropologia – Hermeneutyka*, red. A. Regiewicz i A. Żywiołek, Częstochowa 2014, s. 35.

w dialogu. Nie jest to milczenie nieinterakcyjne⁸, w tym konkretnym wypadku – koegzystencji w rodzinie – coś znaczy, jest elementem porozumiewania się, elementem dialogu. Pojawia się tu pytanie o specyfikę takiego a nie innego „porozumiewania się”. Pisarka odsłania w eseju problemy, z jakimi musiał mierzyć się każdy z członków jej rodziny. Dzięki temu autobiograficznemu fragmentowi widać dokładnie, „w czym” dorastała pisarka, widać ją wyraźnie jako jednostkę w społeczeństwie, jako jednostkę poddawaną historycznej, ekonomicznej, kulturowej rzeczywistości. Warto uważnie przyjrzeć się środowisku rodzinnemu, w jakim wyrosła. Rodzina składała się z – nie wliczając pisarki – czterech osób. Ojciec – człowiek pochłonięty przez alkoholowy nałóg, człowiek, który w alkoholu upatrywał jedyną drogę ucieczki od gnębiących go myśli przypominających mu o czasach służby w SS. Matka – obojętna wobec córki, wyniszczana za sprawą alkoholizmu męża, zmagająca się z „na wpół zagłodzoną łysą kobietą”⁹ (swoim obrazem z czasów deportacji). Babka – kobieta oplakująca syna, który zginął na froncie, po którym pozostało jej jedynie jego zdjęcie i akordeon, muzyczny przedmiot o charakterze swoistej relikwii. Dziadek – niegdyś znany kupiec zbożowy wywłaszczony przez socjalizm, pozbawiony majątku, zapisujący codzienne zakupy na bloczkach pokwitowań (jedynie to pozostało mu z dawnej świetności handlowego życia). Zarysowane tu typy ludzkie w toku historycznych zawirowań stały się jednostkami niezdolnymi do mówienia. Każdy z członków rodziny zmagał się ze swoją traumą, każdy trzymał jej istotę dla siebie. I w tym domu „bez słów” wychowywała się młoda pisarka, nieszczęśliwa, nienauczona mówić, przywykła do tego, że mówienie może powodować agresję:

Mój ojciec musiał sam nieść swoje pijaństwo, mojej matki nikt nie mógł uwolnić od płaczu, nawet kiedy płakałam razem z nią, płakałam z innego niż ona powodu. Gdyż ona płakała przez męża pijaka, który wywijał nożem, kiedy chciała się z nim rozmówić. Ja płakałam bo chciałam mieć mamę, która czasem zapłacze też z mojej przyczyny: nad dziewczynką, która nie wie, dlaczego należy właśnie do tych rodziców, skoro ojciec jest zbyt pijany, żeby być ojcem dla swojego dziecka, a matka tak cierpi z powodu jego pijaństwa, że dziecko staje się dla niej czymś drugorzędnym. Dziadek sam musi nieść swoje bloczki z kwitami, a babcia modlitewnik ze zdjęciem poległego syna¹⁰.

⁸ Dorota Korwin-Piotrowska wskazuje na istnienie milczenia mającego charakter nieinterakcyjny, rozumiany jako sposób istnienia; w takim ujęciu sytuowane jest ono bliżej ciszy – zob. tamże, s. 28.

⁹ H. Müller, dz. cyt., s. 94.

¹⁰ Tamże, s. 82.

Żyjąc, dorastając, kształtując swoje kompetencje kulturowe w takich warunkach, pisarka nie wykształciła w sobie potrzeby mówienia. W tym środowisku nie liczyło się słowo, liczył się gest, liczyło się milczenie. Zamykając usta, wyostrzało się wzrok.

2. Strach przed mówieniem

Osobnym wątkiem jest strach towarzyszący mówieniu. Ma on w przypadku niemieckiej pisarki antropologiczne podłoże: funkcjonując jako jednostka w społeczeństwie, musiała mierzyć się z restrykcjami, które towarzyszyły mówieniu. I tak w domu rodzinnym zadanie pytania: „o czym teraz myślisz?” potraktowane byłoby jako atak, zaś w dorosłości słowa decydowały o życiu i śmierci. Jeszcze w dzieciństwie podczas mszy z okazji Dnia Poległych mówienie naznaczone zostało w oczach pisarki pejoratywnie:

Jesienią nadszedł Dzień Poległych i babcia poszła ze mną do kościoła. Wyszeptalam jej do ucha „Popatrz, serce Marii jest połówką arbuza”. Trąciła mnie kilka razy kolanem, ponieważ siedzieliśmy między innymi ludźmi, potem niby przypadkowo musnęła moje kolano i wyszeptala: „Być może, ale o tym nie trzeba mówić” [...]. A potem w drodze do domu wróciła do tego tak skrótowo, że w mówieniu było już milczenie. Serce w czarne cętki i przeciętego arbuza streściła w krótkim słowie TO, powiedziała: „O TYM z Marią nie powinnaś mówić nikomu”¹¹.

Tabu to w tym przypadku „nietykalna świętość; także: temat, którego nie wolno poruszać”¹². I wydaje się to być istotne słowo w kontekście analizowanego eseju – tematy tabu towarzyszyły autorce poprzez całe dzieciństwo i dorosłe życie w reżimie. Można się domyślać, że dla Babki porównanie Maryjnego serca do połówki arbuza uchodziło za bluźnierstwo, i chociaż ostatecznie przyznała rację spostrzeżeniu wnuczki, nie ukrywała, że oczekuje w tej kwestii milczenia. Ten nakaz odczytuję jako zamach na dziecięcą wyobraźnię. W ten sposób kulturowa i społeczna atmosfera odbierała dziecku swobodę mówienia, nakazywała „trzymanie języka (słów) za zębami”. Tak oto ćwiczone pisarkę w milczeniu. Wyzwolenie się z rodzinnego otoczenia wcale nie pomogło jej w rozwinięciu umiejętności czy potrzeby mówienia. Noblistka opisuje zatrważające rozmowy przeprowadzane z nią przez tajną policję Securitate. Słowa były bronią obosieczną. Jak w tym oto zdarzeniu: prześladowania doprowadzają pisarkę do myśli samobójczych. Chcąc realizować

¹¹ Tamże, s. 85.

¹² *Słownik Wyrazów Obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 1085.

swoje zamierzenie, idzie ona nad brzeg rzeki, wkłada dwa kamienie do kieszeni płaszcza. Ostatecznie jednak zostaje przy życiu. W jakiś czas po tym zdarzeniu odwiedza ją przedstawiciel tajnej policji, prosi o szklankę wody, krzyczy, domaga się współpracy, wyjaśnień, zeznań. Wychodząc, konstatuje: „No dobrze, wsadzimy cię do wody”¹³. Z jednej strony przeraziło to autorkę, z drugiej utwierdziło w postanowieniu, że nigdy sama nie wykona tego „zadania” za Securitate. Słowa, w których dojrzała zapowiedź przyszłej śmierci i ostrzeżenie przed wodą, podziałały na nią otępliwiająco. Postanowiła nigdy się nie utopić. Nie dać nigdy satysfakcji reżimowi, nie pozwolić zrealizować się temu, co wypowiedziane. Mówienie przynosi więc strach, słowa mają moc, istnieje jednak również słabość słów, bowiem, jak pisze autorka *Nizîin*,

po głowie chodziło mi zdanie, które powiedział kiedyś jeden z moich przyjaciół. Rozmawialiśmy wtedy o języku rumuńskim i on powiedział: „Cóż to za język, w którym nie ma dobrego słowa na określenie zwłok topielca”. Po groźbie pijącego wodę znalazłam w tym słowie pociechę: skoro w rumuńskim nie ma słowa na określenie zwłok topielca, myślałam sobie, bezpieczeństwa nie może mnie utopić. Nie mogą przecież zmienić mnie w coś, na co nie ma słowa w ich języku¹⁴.

Zatem brak słowa, niemożliwość wypowiedzenia czegoś w akcie mówienia, interpretuje pisarka jako – w tym konkretnym wypadku – ratunek przed śmiercią. Niewystarczalność słów stwarza przestrzeń, w której można się ukryć, bezpiecznie zaistnieć. Niemożność wypowiedzenia równa się tu z niemożliwością podjęcia odpowiednich kroków do realizacji tego, co niewypowiedziane. Prowadzi to do refleksji natury ogólnej – milczenie jest bezpieczne, to, co niewypowiedziane, niewypowiedzialne, nie może zaistnieć – to ciche pragnienie pisarki. Wyobrażenie to zostaje jednak brutalnie zniszczone wtedy, gdy podczas wizyty na cmentarzu dla ubogich widzi ona na betonowym stole kostnicy ciało kobiety: „Zmarła była tym, na co w języku rumuńskim nie ma dobrego słowa: topielicą”¹⁵. Życie po raz kolejny zdeterminowało język.

3. Miasto – mówienie, wieś – milczenie

Niezwykłe interesującym tropem podejmowanym przez pisarkę jest próba zbadania konsekwencji, jakie dla potrzeby/sposobu mówienia niesie ze sobą miejsce urodzenia i wychowania. Wyraźnie dzieli ona ludzi na „miastowych”¹⁶ i tych noszących „ciężkie chłopskie kości”¹⁷. Miasto-

¹³ H. Müller, dz. cyt., s. 99.

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Tamże, s. 102.

¹⁶ Tamże, s. 75.

wym przypisuje nieustanną potrzebę zaświadczenia o sobie, nieustanne życie w mówieniu i poprzez mówienie, tylko dzięki niemu – zdaniem Müller – są oni w stanie siebie poczuć. Charakterystycznymi cechami nieustannego mówienia miastowych są: arogancja, narcystyczna pyszałkowatość, teatralność, skupianie się na własnym „ja”. Temu wszystkiemu przeciwstawia autorka swoje „chłopskie kości”, sięga do antropologii własnego życia: „Mnie, która tak długo ćwiczyła milczenie, a do tego przyniosła ze sobą ciężkie chłopskie kości, która na początku w ogóle, a potem słabiutko mówiła po rumuńsku, przeszkadzał ten przymus mówienia”¹⁸. Dalej w niezwykle poetycki sposób próbuje ona wyjaśnić, skąd w miastowych ta nieustanna potrzeba mówienia; przygląda się w tym celu najbardziej charakterystycznym elementom miasta: betonowym ulicom. To w nich widzi przyczynę chorobliwej gadatliwości:

Potrzebowałam wyjaśnienia i przyjąłam najprostsze: kiedy nogi stoją na gładkim podłożu, język może, albo musi, mówić bez myśli w głowie. Pole nie dopuszcza do tego, ponieważ jest wyboiste i żadne rozkładu. Asfaltowi przeciwstawia się mówienie, polu – ciężka powolność kości. Na polu pozbawiony ochrony człowiek usiłuje rozciągnąć czas, wiedząc, że ziemia jest żarłoczna, każe językowi cicho leżeć w ustach, a ziemi czekać. Na asfalcie człowiek staje się lżejszy, tam gdzie mówi się nieustannie, śmierć czyha nie „pod”, a „za” życiem¹⁹.

Dorastanie w wiejskiej przestrzeni uwrażliwiło bohaterkę na język przyrody, którego głównym rodzajem komunikatu było milczenie. Rośliny towarzyszyły jej również w mieście, to one pomagały jej podczas szukan tajnej policji przetrwać najgorszy czas. I tak dalia podtrzymywała ją na duchu, nawoływała do chronienia siebie: „Jak mam wyjaśnić za pomocą słów, że dalia dała mi niemalże stabilne wewnętrzne nastawienie do szarpaniny na zewnątrz [...]”²⁰. Milczenie roślin²¹ nie mogło być również wymówione, opowiedziane przez pisarkę, która nawet swojej najlepszej przyjaciółce nigdy nie opowiedziała o ratunku, jaki dają jej milczące rośliny. Język, słowa wobec tak osobistych i głębokich przeżyć

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 75-76.

²⁰ Tamże, s. 78.

²¹ Znamienne, że owo „milczenie roślin” w przypadku niemieckiej pisarki jest wpisane w dialog między nią a roślinami. Milczenie ich nie jest biernością komunikowania się, to nieme współuczestnictwo, współobecność w życiu pisarki, inaczej niż u Wisławy Szymborskiej, która w wierszu *Milczenie roślin* akcentuje jednostronność „znajomości”. W wierszu polskiej noblistki rośliny są nieme i niezdolne do dialogu: „Rozmowa z wami konieczna jest i niemożliwa. / Pilna w życiu pośpiesznym / i odłożona na nigdy” – W. Szymborska, *Wiersze*, Lesko 2003, s. 58.

pozostają bezużyteczne: „O czym powinnam mówić, jeśli chcę powiedzieć wszystko przyjaciółce, pytającej mnie o szczegóły przesłuchań. Powiedzieć wszystko oznacza: wszystko co można powiedzieć słowami”²². Przyjaźń domagała się mówienia, milczenie mogło bowiem zostać zinterpretowane jako śmieszność. Padaly więc proste słowa, opisy faktów, ale nie było to mówienie o sensie przeżyć, na to pisarka w rozmowach z przyjaciółką spuszczała zasłonę milczenia. Milczenie ostatecznie było też ratunkiem przed oblędem, w jaki spychało bohaterkę mówienie. Śledząc w toku lektury wątek florystyczny, można zaproponować metaforyczną refleksję nad innymi roślinami, które urastają tu do roli symboli:

Podziwiam rośliny z owłosionymi, pelzającymi, zbyt chudymi lodygami, liśćmi ząbkowanymi, drapiącymi i owocami wielkości głowy. Podziwiam i boję się ich. Milczące głowy, który twarz z jaskrawego mięszu rośnie do wewnątrz: dynie i arbuzy. Biorą na siebie ciężar, któremu by nie podolały, gdyby były zdane tylko na siebie. Rozprzestrzeniają się, pną po ziemi lub po płotach, nie dźwigają swoich owoców same. Są takie kruche, kładą głowy na karku tłustego pola, zwieszają je pionowo z drewnianego płotu. To właśnie one demonstrowały mi, wiejskiemu dzieciakowi, jak zdanie znane z kościoła zmienia się w rośliny: „Jedni drugich brzemiona nosicie” (List św. Pawła do Galicjan 6,2)²³.

Idea, którą prezentowały wyżej opisane rośliny, okazała się jednak nie do przeniesienia na grunt rodzinny. Każdy z członków rodziny musiał nosić swoje brzemie sam, a odbywało się to w pielęgnowaniu milczenia: „Każdy nosił w głowie własne schody, po których milczenie chodziło w górę i w dół”²⁴. Pojawia się u Müller jeszcze jedna interesująca konstatacja: opisując naturę arbuza, formułuje ona – znamienne w moim przekonaniu wyrażenie – „zużywanie myśli w słowie”. Píše: „Na przykładzie arbuza można pokazać, z jakim spokojem milczenie tkwi przez całe życie w głowie jako wewnętrzne nastawienie, jeśli uznamy za niedorzeczne zużywanie myśli w mowie”²⁵. Chłopski świat, w którym wyrastała pisarka, ćwiczył ją nieustannie w milczeniu, myśli miały swoje miejsce w głowie, wyrażanie ich okazywało się zbyteczne, niekiedy ryzykowne, często również niewystarczające do opisanie wewnętrznych i zewnętrznych stanów.

²² H. Müller, dz. cyt., s. 78.

²³ Tamże, s. 81.

²⁴ Tamże, s. 83.

²⁵ Tamże.

4. Pisanie a mówienie

Nasuwa się w tym miejscu nurtujące pytanie o istotę pisania; czy traktować je na równi z mówieniem? Problem ten rozwija pisarka następującymi słowami:

Zewnętrzne pisanie przypomina być może mówienie. Ale wewnętrznie wymaga samotności. Napisane zdania stoją wobec przeżytych faktów w takiej relacji jak milczenie wobec mówienia [...]. To, co przeżywamy, gwiżdże na pisanie, w chwili, gdy się zdarza, nie jest kompatybilne ze słowami. Rzeczywistego zdarzenia nie można uchwycić słowami w skali jeden do jednego. Żeby je opisać, trzeba je przyciąć do słów i wynaleźć całkiem na nowo²⁶.

Zatem Müller nawet w akcie pisania, który jednoznacznie kojarzymy z aktem stwarzania, „wypowiadania” słów, widzi miejsce dla milczenia. Rzeczywiste zdarzenie nie jest oddane mówieniu w bezpośrednim akcie, zdarzenie wymaga stworzenia nowego języka. W pisaniu widzi ona wielką odpowiedzialność za słowa. Ma świadomość ich niewystarczalności, wielkiego ryzyka związanego z użyciem nie takiego słowa, jakie powinno paść, nie dziwi więc jej obsesyjna dbałość o to, co zapisywane:

Podczas pisania wlecemy rzeczywiste przeżycia w inną sferę. Próbujemy, które słowo co potrafi. To już nie dzień czy noc, wieś czy miasto, teraz panują rzeczownik i czasownik, zdanie główne i poboczne, takt i dźwięk, wers i rytm. Rzeczywiste zdarzenie trwa jako zjawisko marginalne, za pomocą słów wtrąca się go w jeden szok za drugim. Gdy już nie poznaje samo siebie, znowu stoi w centrum²⁷.

Z pisaniem – na co zwraca uwagę autorka eseju – związane jest też ryzyko „kiepskiego zdania”: I nie można przy tym pozwolić, aby to, co kochamy, znajdowało formę samopas, nie wolno roztrzaskać tego w kiepskim zdaniu”²⁸. Ostatecznie w tym, co napisane, istnieją przestrzenie niewyraźne, które konstytuują się w akcie czytania. Tym stwierdzeniem pisarka konsekwentnie podtrzymuje swoją fascynację tym, co wynika i tym, co bezpośrednio związane z milczeniem, tym, co niewyraźne słowem, a tym, co możliwe tylko do zaistnienia w rzeczywistości myślowej:

²⁶ Tamże, s. 85.

²⁷ Tamże, s. 86.

²⁸ Tamże, s. 86-87.

Połowa tego, co powodują zdania podczas czytania, jest niewyraźna. Ta niewyraźna połowa umożliwia amok w głowie, daje początek poetyckiemu szokowi, który trzeba uznać za myślenie bez słów. Można też nazwać to uczuciem²⁹.

5. Antropologia milczenia

Przypisywanie milczeniu specjalnych właściwości daje się w przypadku niemieckiej pisarki (w oparciu chociażby o przytoczony i analizowany utwór) usprawiedliwić. Społeczna, kulturalna, historyczna rzeczywistość, w jakiej przyszło się jej urodzić, dorastać, szczególnie upodobała sobie milczenie. Dom rodzinny tworzyli ludzie borykający się ze swoimi wewnętrznymi problemami, rodzina nie była forum, na którym roztrząsało się je, to, co istotne, przejmowało milczenie. Tak jak dziecko w toku rozwoju uczy się mówić, tak dzieciństwo pisarki to czas „ćwiczeń w milczeniu”. Wieś i wszystko, co do niej przynależne, a w szczególności rośliny, pielegnowały w bohaterce czułość milczenia, zamykały usta, a uwrażliwiały i wyostrzały oczy. Z biegiem lat przekonywała się ona, że milczenie przynosi korzyści: człowiek nie jest narażony na ostracyzm, może czuć się stosunkowo bezpiecznie w reżimie, może w milczeniu, w niewyraźności słów szukać schronienia przed śmiercią. Ostatecznie jednak dochodzi do mówienia poprzez pisanie, tu jednak – jak podkreśla pisarka – nie można jednoznacznie porównać pisanie do mówienia. Jej wrażliwość wobec milczenia uwidacznia się w jej pisarskich dokonaniach, możliwe, że to dzięki nieufności wobec słów jej język jest tak rozpoznawalny, świadomy siebie, poetycki. Życie, doświadczenia dorastania, młodości, utwierdziły pisarkę w przekonaniu, że są sprawy, które mogą być oddane jedynie milczeniu. Paradoksalnie jednak to ona właśnie jest najsilniejszym głosem mówiącym bezpośrednio o reżimie Ceaușescu. Ale i w tym przypadku słabość słów jest problemem:

Gdy kilka lat później wszyscy dotarliśmy do Niemiec i postanowiliśmy mówić o bezmiarze zbrodni Ceaușescu, przyjaciele powiedzieli nam obojgu, że o cmentarzach dla ubogich powinniśmy milczeć: „Nikt wam w to nie uwierzy, narazicie się tylko na śmieszność. Osiągniecie tyle, że uznają nas tutaj za wariatów i przestaną nam w ogóle wierzyć”³⁰.

I nawet po opuszczeniu Rumunii, w świecie, który wydawał się gotowy na przyjęcie słów, na przyjęcie każdej treści, pisarka spotyka się z ostrzeżeniem: „nie wszystko należy mówić”, tak jakby milczenie, przymus milczenia o niektórych sprawach, miał ją prześladować już zaw-

²⁹ Tamże, s. 88.

³⁰ Tamże, s. 103.

sze. Cała opowieść o życiu zawarta w przywołanym tu eseju to opowieść o rzeczach, „które zawarły znajomość z »nocną stroną gardła«”³¹. Historia jest ową „nocną stroną gardła”, ona ostatecznie determinuje sposób mówienia i sposób milczenia. Historyczne uwarunkowania zdeterminowały życie i dorastanie Müller, to one wykształciły w niej taki, a nie inny język, czuły na milczenie, nieufny wobec słów. Pisanie jest wobec tej niejednokrotnej niemożności mówienia sposobem na istnienie. Pochodząca z Banaty pisarka próbuje – mam takie wrażenie – poprzez pisanie sformułować samą siebie. Ważne jest owo jednostkowe doświadczenie³². Autorka *Król kłania się i zabija*, naznaczona przez historię, wykształca swój własny kod milczenia, milczenie przybiera u niej znamiona komunikatu, z milczenia czerpie sygnały pochodzące ze świata zewnętrznego, siebie rozumie w milczeniu.

W świetle powyższych rozważań można określić czym jest „jej” milczenie. Müller konstatawała w pierwszym zdaniu eseju: „Milczenie nie jest przerwą w mówieniu, lecz czymś odrębnym”³³. Frapujące jest pytanie o to, czym jest owo „odrębne”. Czym może być? W moim przekonaniu, w toku humanistycznej, antropologicznej lektury eseju, można „to coś” nazwać specyficznym metajęzykiem. W tym powszechnym rozumieniu, gdzie milczenie jest językiem służącym do opisu innego języka. Metajęzykiem, który, nie istniejąc w słowach, potrafi zaistnieć w rzeczywistości, potrafi zaistnieć w myśli, potrafi zaistnieć w geście, potrafi zaistnieć w spojrzeniu. To wszystko sprawia, że milczenie zyskuje przymioty czyniące je dialogicznym.

³¹ Porównanie to odnosi się do historii: „To, co ludzie z taką łatwością nazywają historią, było w przypadku mojej rodziny od czasu narodowego socjalizmu po lata pięćdziesiąte nocną stroną gardła. Każdy z moich bliskich został wywołany przez historię, musiał się przed nią zameldować jako sprawca bądź ofiara. I nikt z nich nie wyszedł bez szwanku” – tamże, s. 94.

³² Michał Paweł Markowski, odwołując się do Williama Jamesa, charakteryzuje to, czym jest doświadczenie; za jego konstytutywną cechę uznaje „wchodzenie w owocne relacje z rzeczywistością”, ponadto nazywa doświadczenie „nieustannie rozwijającym się procesem” – M.P. Markowski, dz. cyt., s. 142-143.

³³ H. Müller, dz. cyt., s. 74.

W BIBLIOTECIE „INTER-”
dotychczas ukazały się:

Seria poetycka

Młody Toruń poetycki. Antologia,
red. i wstęp Tomasz Dalasiński i Radosław Sobotka,
posł. Radosław Sioma, Toruń/Nowa Ruda 2013.

Piotr Sobolczyk, *100% ARABICA/chiNOISEry,*
Toruń 2015.

Piotr Sobolczyk, *100% ARABICA/chiNOISEry,*
edycja kolekcjonerska, Toruń 2015.

Petr Štengl, *Jak gdyby nigdy nic. Wybór wierszy,* przeł. Anna Zajacová,
Toruń 2016.

Michał Ambrożkiewicz, *cukiereczki i misie,* Toruń 2016.

Seria poetycka JEDEN

Adam Wiedemann, *Karpie,* Toruń 2015.

Mariusz Grzebalski, *Z demobilu i nie,* Toruń 2016.

Seria prozatorska

mikroMAKRO.
Antologia krótkich form prozatorskich,
red. Tomasz Dalasiński, Łukasz Grajewski, Rafał Różewicz
i Aleksandra Szwagrzyk, Toruń 2016.

Seria krytyczna

Poezja polska po roku 2000.

Diagnozy-problemy-interpretacje,

red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański,
Toruń 2015.

Seksualność w najnowszej literaturze polskiej,

red. Tomasz Dalasiński, Aleksandra Szwagrzyk i Paweł Tański,
Toruń 2015.

Nie w pierwszym szeregu. O poetach lat 90.,

red. Tomasz Cieślak i Tomasz Dalasiński, Toruń 2015.

Dekada kultury 1989-1999,

red. Tomasz Dalasiński, Artur Jabłoński i Aleksandra Szwagrzyk,
wyd. II, Toruń 2015.

Równieśnicy III RP. 89'+ w poezji polskiej,

red. Tomasz Dalasiński i Rafał Różewicz, Toruń 2015.

Zapis czasu/czas zapisu.

Rozmowy (nie tylko) o książkach,

red. Tomasz Dalasiński i Aleksandra Szwagrzyk,
Toruń 2016.

Tom *Cisza. Lektura krytyczna* to praca, którą czyta się z dużą satysfakcją, jest to bowiem książka podejmująca niezmiernie inspirujący do nieustannych rozmyślań problem – obecności różnego rodzaju aspektów ciszy w dziełach literackich. Posłużmy się słowami Zygmunta Freuda wypowiedzianymi przy okazji *Wizerunku własnego*: „Całość sprawia przyjemne wrażenie poważnej pracy naukowej na wysokim poziomie”. Autorzy podjęli się głębokiego namysłu między innymi nad takimi zagadnieniami, jak: pseudonimowanie choroby w twórczości Stanisława Barańczaka, „cisza języka” w jednym liryku Jacka Podsiadły, szept w *Chmurce* grupy Świetliki, lakuny w książce Stanisława Balbusa *Zosia*, problematyka milczenia w esej Herty Müller, zaprzeczenie ciszy w poezji Konrada Góry. To jednak zaledwie część tego świetnego tomu, który imponuje bogactwem materiału, odkrywczością interpretacji, nowatorstwem zagadnień. Jest również w jakimś sensie wypełnieniem luki w *sound studies*, kolejnym świadectwem namysłu nad tą kwestią po wydanych niedawno numerach: „Tekstów Drugich” pt. *Audiofilia* (2015, nr 5) oraz „Litteraria Copernicana” pt. *Tekst i głos* (2016, nr 1). *Cisza. Lektura krytyczna* to praca otwierająca nam oczy na uważność „słuchania” poezji i prozy, bo, jak pisał Jakub Momro, powołując się na P. Szendy’ego: „nadszedł wreszcie czas, by zacząć pisać »historię naszych uszu«”.

Z opinii wydawniczej
dra hab. Pawła Tańskiego

