

EWA NOFIKOW
Uniwersytet w Białymstoku

Między językami, między głosami. O *poems* Andrzeja Sosnowskiego¹

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

Potem te zdjęcia obrabiam, niszczę, zabieram im kolory i nakładam nowe odcienie różnej intensywności, od ćwierkającej pomarańczy do zarażonej błękitem żółci. Potem je drukuję (...) i zaczynam na nich rysować rozpuszczalnikami, farbami transparentnymi, markerami do skreślenia, ale pojawia się również rysunek wydrapywany i rysunek, który powstaje przez zamazywanie komentarzy – wierszy wpisanych w fotografię, tak że pozostaje tylko nieczytelna potencjalność, co zamazane słowa miałyby znaczyć, co opisywać².

Fragment ten został umieszczony tuż przy końcu całości, właściwie niemalże na jej zamknięciu. Jest jednym z wielu cytatów składających się nie tylko na tę książkę, lecz także na całą twórczość poety, która opiera się na intertekstualnej dekontekstualizacji i – właściwie jednoczasowej – rekontekstualizacji cudzych języków (przy czym „własny” język poety również jest

¹ Pierwotna wersja tekstu została wygłoszona na konferencji „Adaptacje” zorganizowanej przez Katedrę Międzynarodowych Studiów Polskich oraz Szkołę Języka i Kultury Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dniach 3–4 grudnia 2012 roku. Pierwodruk artykułu (w nieznacznie zmienionej formie) ukazał się w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” 2012, nr 3.

² Fragment listu Bianki Rolando w: A. Sosnowski, *poems*, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 30. Wszystkie cytaty zamieszczone w tekście pochodzą z tego wydania. Po zacytowanym fragmencie umieszczam odpowiedni numer strony.

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

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

O ile wiem, Andrzej Sosnowski jest pierwszym autorem piszącym [podkreśl. – J.G.] *covery*. (...) Sosnowski ma też na swoim koncie tekst pod znamienym tytułem *Techno*, będący *coverem* podwójnej sestyny sir Philipa Sidneya (polski poeta wykorzystał technikę samplingu, to znaczy włączenia oryginalnych fragmentów w zupełnie nowy kontekst (...))³

Tym samym Sosnowski decyduje się na szukanie nowego, własnego, ale chyba nigdy „swojego”, głosu nie obok innych, już istniejących, ale w ich wnętrzu i poprzez nie. Jego technika pisarska opiera się na wysłuchiwanie rytmu słów, fraz, języków, a następnie wprowadzaniu właśnie tych rytmów w swoje teksty-spektakle. U Sosnowskiego słychać różne głosy, które materializują się jako rytm tej poezji, a graficznie – jako wykorzystanie różnego

³ J. Gutorow, *Dwa razy o Andrzeju Sosnowskim*, w: tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Wyd. Znak, Kraków 2003, s. 180.

rodzaju czcionek oraz układów składniowych i wersowych. W rozważaniach o performatywnym wytwarzaniu materialności Erika Fischer-Lichte pisze:

Głos to pod wieloma względami godny uwagi i zdumiewający materiał. Nie tylko dlatego, że nie istnieje, póki nie zacznie rozbrzmiewać. Nie tylko dlatego, że trwa tak długo, jak oddech, wraz z którym wydobywa się z ciała i z każdym nowym oddechem może powstawać na nowo, a zatem stanowi materiał, który istnieje tylko w formie „ekstazy”. Nie tylko dlatego, że w głosie dźwiękowość, cielesność i przestrzenność łączą się ze sobą, w wyniku czego materialność przedstawienia ukazuje się za jego sprawą jako coś, co wciąż na nowo się stwarza. Prócz tego głos stanowi materiał, którym głos może stać się bez konieczności znaczenia, co przeczy wszystkim semiotycznym zasadom i regułom⁴.

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

Głos nie jest językiem, to znaczy tekstem, zapisem. Stanowi raczej materialną realizację tekstu. Za bardzo ważne uważam wyjście poza poetycki zapis w kierunku tego, co już tekstem nie jest, bo zamienia się w wielogłosowy spektakl. Karol Maliszewski, pisząc o poezji Sosnowskiego, uznaje ją za antymimetyczną, antyrealistyczną, będącą autoteliczną samorealizacją twórcy⁵. Autor pisze:

A więc nie przygoda egzystencjalna, a intelektualna właśnie. Położenie nacisku na kreację – jeżeli można tak rzec – wewnątrzjęzykową. Całkowite zaufanie rzeczywistości języka wyalienowanego, oderwanego od mechanizmu prostego desygnowania. W tym kontekście wiersz raczej nie jest odpowiedzią na wyzwania tak zwanej realności, a jawi się jako produkt zwątpienia w życiowo poznawcze możliwości języka⁶.

Według mnie, przygoda intelektualna i egzystencjalna wcale się nie wykluczają. Sam fakt zawziętego – jak chciałoby się powiedzieć – podsłuchiwania

⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 210.

⁵ K. Maliszewski, *Nowa poezja. Mały przewodnik po tendencjach i stylach*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=tst_1025 [dostęp: 8.03.2013].

⁶ Tamże.

świata wskazuje na silne związki języka poezji i głosów rzeczywistości. Oczywiście, nie ma mowy o naśladowaniu czy odbijaniu realności, ale niewątpliwie trzeba pamiętać o wciąż na nowo ponawianej próbie dotarcia do dźwięków dochodzących ze świata. Jeśli Sosnowski naśladuje, to melodię, rytm, frazowanie, które zmieniają zapis w wypowiedź. Domaga się wręcz głosu, nawet jeśli go nie słyszać⁷. Wydaje się, że uruchamia tu zupełnie inny poziom komunikacji. Kontakt ze światem nie musi być kontaktem opartym na nazywaniu rzeczy (desygnowaniu), lecz na bardziej pierwotnym mechanizmie odsłuchiwania świata.

Rama poetyckiego performance'u

Traktuję tomik Sosnowskiego *poems* jako całość w znaczeniu podstawowym – każdy tekst – od motta po odautorski komentarz – jest zapisem/utrwaleniem czyjegoś głosu. *poems* to konstrukcja zamykająca się między cytatem z piosenki Tricky'ego („you promised me poems”) a spisem internetowych linków aktywnych w nocy z 20 na 21 stycznia 2010 roku. Niektóre z nich są już nieaktywne (co skądinąd było nadzieją samego autora⁸), nie możemy więc mieć pewności co do ich zawartości, nie możemy też potwierdzić swoich lekturowych intuicji. Pozostajemy zatem zawieszeni w niepewności, wracamy do tekstów, które nie podpowiedzą niczego, niebieskie konfiguracje liter i cyfr (podświetlone i utrwalone w druku łączy internetowe) stają się zaś (irytującą) figurą nierozpoznawalności znaczeń, cytatów. Okazują się też znakomitym przykładem rozdźwięku między znaczącym i znaczącym. Do czego odsyłają? Literalnie – do niczego. Potencjalnie – do ogromu sieciowych hiperłączy, do archiwum kulturowego doświadczenia, które okazuje się wciąż ponawianą próbą „podłączenia się” do tego, co już zostało powiedziane (napisane). Ostatnie zdanie *poems*, zapisane w cudzysłowie „To do zobaczenia”, brzmi w kontekście „nieżywych” linków

⁷ W wierszu *dr cagliari resetuje świat* podmiot domaga się głośniejszego mówienia: „Prosimy trochę głośniej/ dottore”. Jest to o tyle istotne – a zwrócił na to uwagę prof. Tomasz Cieślak – że *Gabinet doktora Caligari* jest filmem niemym. Osiągnięty przez Sosnowskiego efekt to z jednej strony zabawne naruszenie konwencji, z drugiej – próba „zmuszenia” odpornej rzeczywistości (nawet jeśli jest ona rzeczywistością fikcyjną) do mówienia, „dania głosu”.

⁸ „– Skoro przypisy w *poems* kierują do stron internetowych, to znaczy, że są chwilowe. Odwołuje się pan do teledysków, które w 2010 roku mogły występować pod podanymi adresami, ale teraz niekoniecznie tam są. – Na tym mi bardzo zależało”, <http://popmoderna.pl/wywiad-andrzej-sosnowski/> [dostęp 8.03.2013].

ironicznie; to chichot autora, kimkolwiek by nie był, ale jest to też zaproszenie do zobaczenia (jeszcze raz) tego, co zostało zapisane w tomie, do usłyszenia po raz kolejny, ale za każdym razem inaczej, wciąż powracających głosów. Można to łączyć, co zresztą robi sam poeta, z obrzędem przywoływania zmarłych, sprowadzania ich na ziemię, by poruszyli tych, którzy tu zostali – z dziadami, a więc z Mickiewiczem (w tomiku znaleźć można wiele cytatów, kryptocytatów i rytmów Mickiewicza). Paweł Próchniak zwraca uwagę na podobieństwo technik twórczych Sosnowskiego i Mickiewicza, sięganie do źródeł wszystkich opowiedzianych kiedyś historii.

Obie techniki spotykają się w tym samym geście. Zmienia się medium wspólnej wyobraźni. Dzisiaj gdzie indziej biją jej źródła. Inaczej niż przed dwustu laty jest zakotwiczona. Ale poezja wciąż uparcie sięga po te „śpiewy, gusła, inkantacje”, którymi żywi się nasza imaginacja. Z nich się rodzi, dzięki nim żyje swoim odwróconym, upiornym życiem⁹.

Sam Sosnowski w jednym z wywiadów powiedział:

Mówisz o swoim doświadczeniu tak, jak wiele innych osób mówi o innych doświadczeniach – używając tych samych słów, tej samej składni. I gdzie jest w twoich słowach niezwykłość twojego doświadczenia? (...) Próbuje zatem, mówiąc inaczej, uniknąć naiwności wiary w to, że przy opisie własnych doświadczeń można dać sobie radę bez archiwum. Doświadczenie bez archiwum po prostu nie istnieje, bo ląduje poza językiem¹⁰.

Poeta, współczesny poeta, nie opowiada więc o swoim życiowym doświadczeniu – zakochaniu, nieszczęściu, radości, smutku – ale o swojej roli „tego trzeciego”, gdy spotyka się język i świat. Sosnowski mówi:

Wydaje mi się, że mamy do czynienia z nieudaną schadzka języka i świata. (...) to język musi tutaj dwoić się i troić, a świat jest w porządku i na nic nie czeka¹¹.

⁹ P. Próchniak, *Poema: widowisko*, w: P. Śliwiński, red., *Wiersze na głos: szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2010, s. 130.

¹⁰ A. Sosnowski, *Podróż przez archiwum*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 75.

¹¹ *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?* (z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski), w: G. Jankowicz, red., *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 43.

Poeta podgląda i podsłuchuje, więcej – rejestruje i udostępnia to, co się dzieje między językiem i rzeczywistością, a co okazuje się wydarzeniem w samym języku. My, odbiorcy, zostajemy więc obsadzeni w rolach widzów, oglądających to, co się dzieje z językiem i w języku. Przysłuchujemy się, a poprzez rytm zostajemy wciągnięci w sam środek tego widowiska.

W twórczości autora *Opery* dochodzi do głosu przekonanie, że poezja ma w sobie coś z teatralnego przedstawienia, że wiersz jest inscenizacją, że robi się go z gotowych scenografii, z przygotowanych zawczasu ról (...). I tom *poems* jest zapisem widowiska. Oglądamy je na deskach pustego amfiteatru – na scenie antycznej tragedii i *Dziadów*¹².

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

dr charivari „recytuje” świat
prosimy nieco ciszej dottore (s. 19)

Brzmieniowe skojarzenie Caligari – charivari jest połączeniem szaleństwa i osobliwości z hałasem, nieuporządkowanym, parodystycznym przekształceniem uprawomocnionej pieśni (stąd być może zapisany w cudzysłowie czasownik „recytować”). Obyczaj charivari, należący do zwyczajów spokrew-

¹² P. Próchniak, *Poema: widowisko...*, s. 128.

nionych z karnawalem, jest dość agresywnym i bardzo głośnym wyrażaniem opinii społeczności na temat działań jej członków (chodzi o małżeństwa osób niedopasowanych wiekowo)¹³. „Charivari”, czyli kocia muzyka, to hałas – krzyki, wycie, uderzanie w metalowe przedmioty. Jest to dźwięk w czystej postaci. Dźwięk, za którym stoi szeroko rozumiane znaczenie (nieujawniane bezpośrednio) i który jest niczym innym, jak tylko działaniem. To zabawa (onomatopeiczne „ha ha”, które powraca w utworze) i szukanie odpowiedzi w „wyczynianiu romantycznych hec” (s. 17).

GDZIE JEST AUTOR?

śmiech nad rzeką zorzynku i lampiony
 seraje lampionów i punktowy kolczyk
 wesoly pilot na parkingu *swallow me*
 i tylne siedzenie zdezelowanego fiata
 i starzy kumple niezawodnie kapitalni
 z koksem mandoliną i obwarzankami
 i zapach marzanki pod markizą żywca
 zaraz po deszczu tobie tylko podaruję
 te żyłki światła i kosmyki cienia
 grudkę rozgrzanej ziemi głuchy szept (s. 9)

Oto początek tomiku, wiersz *zabany wiosenne*. Otwarcie autocytatem, ponieważ „zorzynek” pojawił się już wcześniej, w tomie *Taxi*. Tutaj został „powtórzony”, po raz kolejny wezwany (funkcja wołacza), jest wpisany w tekst „ty”, do którego się mówi (i do którego będzie się mówiło w całym tomie): „śmiech nad rzeką zorzynku (...) tobie tylko podaruję”. Ten nadawczo-odbiorczy układ traci swoją wyrazistość pod wpływem nagromadzenia obrazów i dźwięków wypełniających współrzedną konstrukcję zdaniową. Zostaje zamaskowany szczegółami-cytatami (*Alicja w krainie czarów*, wschodni przepych i tajemnica zamknięta w zestawieniu „seraje lampionów” czy martwy już znaczeniowo kolokwializm „kapitalni kumple”). Wszystkie te elementy zostają przywołane na samym początku, by następnie rozwijać się w kolejne nagromadzenia: Mickiewiczowski świerzop, Vermeer i „jego” widok Delft, Fredro i „jego” *Paweł i Gawel* (przetworzony już wcześniej

¹³ Na temat obyczaju zob. N. Zemon Davis, *Charivari, honor i wspólnota w Lyonie i Genewie w XVII wieku* oraz Frank W. Wadsworth, „Kocia muzyka” w „Księżnej d’Amalfi”: *Websterowski taniec szaleńców a tradycja charivari*, w: J.J. MacAloon, red., *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Wyd. UW, Warszawa 2009.

w utworze *Mihi i Tibi*) czy – z innego rejestru – poezja Jana Twardowskiego; filmy, lektury, obrazy, ikony popkultury (Marilyn Monroe, Ginger Rogers), formuły religijne („ciebie prosimy”). Jest to prawdziwie karnawałowy teatr figur i głosów, które pojawiają się obok siebie na prawach równorzędności, czasem – oboczności. Zestawione ze sobą tworzą barwny orszak lub – z innej perspektywy – hałaśliwy tłum, którego jedynym celem jest ludyczna gra ze znaczeniami stojącymi za nimi. Mamy zatem do czynienia z powtórzeniem gestu, figury, głosu, a tym samym z rozszczelnieniem systemu, do którego figura należała. Powtórzone brzmienie lub obraz przestaje odgrywać tę samą rolę. Jest więc to nie tylko „przywoływanie zmarłych”, ale wprowadzanie ich między żywych po to, by wytworzyła się głęboka i materialna interakcja. Po to, by na karnawałowej scenie zmateriałizowała się wspólnota uczestników – świętujących samą możliwość zaistnienia tej wspólnoty.

Co natomiast jest darem? Cudze dobra, to, co stało się własnością ogółu i co nie wymaga przecież jakiegoś szczególnego „ofiarowywania”. To, co przynależy wspólnocie, ponieważ ją konstytuuje. Kto jednak miałby być odbiorcą tego daru? „Zorzynek”? Oznaczałoby to, że każde kolejne powtórzenie staje się darem dla samego języka, dla językowego „seraju” potencjalności. Każde kolejne powtórzenie jest bowiem rozszczelnieniem istniejącej przestrzeni możliwego doświadczenia wypowiedzenia. Każdy cytat, który przecież nie jest już cytatem, stanowi odchylenie od pierwowzoru, przez sam fakt umieszczenia go w nowym kontekście. Mówiony jest innym, przekształconym, a często zniekształconym, głosem. Powtórzenie i odchylenie od tego, co jest powtórzeniem, to podstawowy mechanizm poetyki Sosnowskiego. W powtórzeniu i odchyleniu wytwarza się rytm tej poezji, jej brzmieniowa materialność, uchwytność, a także jej regularność¹⁴. Za „zorzynkiem” stoi jednak odbiorca, który poprzez rytm, nie znaczenie, wchodzi w tę poezję albo, co być może bardziej trafne, jest przez nią wciągany, „łowiony”. Jest jak doświadczący wszystkimi zmysłami uczestnik karnawałowego pochodu przez miejski plac. Atakują go frazy i dźwięki – i to one stają się łącznikiem między odbiorcą a samym poetyckim wydarzeniem. To nie poezja ma się poddać odczytaniu, lecz odbiorca winien poddać się jej rytmowi. Wszystko toczy się między językami i ich brzmieniami, o czym będzie jeszcze mowa (nieprzypadkowo obok polszczyzny pojawia się u Sosnowskiego język angielski, niemiecki, hiszpański czy łacina).

Kto w poezji Sosnowskiego jest tym, który obdarowuje, dzieli się posłyszonymi gdzieś „cudzymi głosami”? To, jak sądzę, jedno z głównych pytań,

¹⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 216.

przed którymi staje odbiorca tej poezji. Autor? Ten wyrzeka się autorstwa, twierdząc, że język „się mówi”¹⁵. Podmiot liryczny? Pojęcie to, ugruntowane w literaturoznawstwie, niekoniecznie sprawdza się w lekturze tekstów Sosnowskiego. Fikcyjna osoba mówiąca rozpada się tutaj na tysiące głosów. Oprócz tego, że za każdym cytatem stoi czyjś głos (autora, ale też „cudzego” podmiotu mówiącego), w tekstach Sosnowskiego nieustannie zmienia się perspektywa, punkt, z którego się patrzy i z którego się mówi¹⁶. Językowo zostało to zaprojektowane jako wprowadzenie wielu bohaterów – często kulturowo zakorzenionych, np. doktor Caligari, Szczurołap – Mozart czy Świniopas – Andersen; często jednak sprowadzonych po prostu do zaimka osobowego lub form czasownikowych. Nieustająca zmiana perspektywy wiąże się z ciągłą zmianą przestrzeni. Znajdujemy się niemalże jednocześnie w Berlinie, Rzymie, przestrzeni kosmicznej (wywołana słowem „astronautka” i odniesieniami filmowymi), znanymi z dzieł pozaliterackich miastami Hameln czy Holstenwall.

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

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
co było nam pisane monotonna muzo
pani chce robić biopsję „mego” głosu
pani ma hipernowoczesny sprzęt
a ja mam ciemny nieżyt krtani johasiu (s. 25)

Zaimek dzierżawczy „mego” cudzysłowem oddzielony od posiadacza głosu jest znakiem niemożności dotarcia do tego, co miałoby być własnością poety (jego głos, dykcja), ale też wysokiej świadomości poetyckiej – nie istnieje coś takiego jak „mój własny głos”. Istnieje tylko choroba, która doma-

¹⁵ Zob. przywoływany już wywiad z Andrzejem Sosnowskim *Podróż przez archiwum*.

¹⁶ O zagadnieniach tych pisał, odwołując się do terminologii Bartha, między innymi G. Jankowski w tekście *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: *Lekcja żywego języka...* Można by również przywołać kategorię narracyjnego *neutrum*, którą posłużył się Maurice Blanchot w swojej książce poświęconej twórczości Franza Kafki. Zob. M. Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1996.

ga się wypowiedzenia w najbardziej adekwatnych dźwiękach, nawet gdyby były one cudzymi dźwiękami, np. Mickiewicza:

wymawiam głoski jak obrzękle nuty
wyciągam wiersze jak żelazne druty¹⁷ (s. 25)

Utwór ten, zatytułowany jak cały tomik *poems*, a w pierwszym wersie będący odpowiedzią na motto z Tricky’ego (przypomnę: „you promised me poems”), traktuję jako centrum tej książki. Wiersze są w nim bezpośrednio łączone z głosem, muzyką, sposobem artykulacji (wiersze to głoski, głoski to nuty). Wiersze to zaśpiewy, brzmiące głucho i twardo, bo ich źródłem jest choroba. Cały projekt poetycki zasada się więc na muzycznej konstrukcji, od-słuchaniu kolejnych głosów, kolejnych kawałków, badaniu sposobów artykulacji i rozprzestrzeniania się dźwięków i fal:

wszystkie przyrządy mówią swoim głosem
laryngograf spektrograf stroboskop spektrofon (s. 25)

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

obiecałem ci wiersze i co z tego wyszło
[.....]
aserejé ja de jé de jebe tu de jebere (s. 25)

Początkowe pytanie znajduje swoją odpowiedź w kolejnym cytacie. Ostatni wers jest frazą z piosenki hiszpańskiego zespołu Los Ketchup – frazą,

¹⁷ Jest to bezpośrednio odwołanie do jednej z epistolograficznych wypowiedzi Adama Mickiewicza. Zob. P. Próchniak, *Poema: widowisko...*, s. 128.

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

Jak brzmią głosy?

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

szukasz zajęcia w branży lethal vodka
leta i vodka w ciemnym stały domu
szukasz etatu w firmie lethal vodka
lethal vodka martinis
aplikujemy suplikujemy (s. 11)

Te kilka wersów z wiersza *zabawy wiosenne* pracuje poprzez dźwiękowe i składniowe przekształcanie zestawienia „lethal vodka” (później, w innym miejscu tomu, pojawi się jeszcze „jaki dziwny letargiczny trans”). Śmiertelno-

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

happy those for whom the fold
of
 szczęśliwi dla których fałd
 ów
happy (s. 22)

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

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

do końcowego, ekstatycznego doświadczenia rozplynięcia się w zabawie, w dźwięku. Tytułowe „resetowanie świata” dokonuje się zaś poprzez tego świata „recytowanie”:

niewinnie bez serca i z daleka
doktor caligari recytuje świat
prosimy trochę głośniej
dottore (s. 15)

To początek. Recytowanie jest oczywiście ponownym cytowaniem tego, co już zostało powiedziane i usłyszane/przeczytane/obejrzone. Ale jest też głośnym wypowiedaniem tego świata. Wywoływaniem kolejnych elementów, przywoływaniem zasłyszanych fraz, by za chwilę odbić je w echu kolejnego wersu. Świat zamienia się zatem w swoje omówienia¹⁸. Pamiętać też trzeba o roli tego, który słucha „niemiej” przecież recytacji filmowego doktora. Słuchanie jest tutaj dopowiadaniem i domyślaniem tego, czego usłyszeć nie można. Nie są tu recytowane słowa, tylko świat (rzeczywistość). Powtarza się dźwięki tego świata, w nich właśnie szuka się relacyjnych uporządkowań:

nad miastem burza jak rozległy zawał
siny burzmistrz stepuje pod ratuszem
pustynnik to jest taki skoczny ptak
namiotnik to jest taka znana ćma (s. 21)

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

W gabinecie doktora Caligari, tego, który korzystając z tajemniczej księgi, usuwał ludzi stojących mu na drodze, i który w tym celu wykorzystywał

¹⁸ Trudno nie przywołać tu Bachtinowskiej koncepcji wielojęzycznego i już omówionego świata, w którym nie docieramy do przedmiotu inaczej jak poprzez jego omówienia. Zawsze więc nasz kontakt z przedmiotem jest zapośredniczony i nigdy nie oznacza bezpośredniego doświadczenia. Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982.

somnambulika (Cesare), a który okazał się (bądź nie) dyrektorem zakładu zamkniętego dla umysłowo chorych, jest miejsce na wszystkie osobliwości. Doktor Caligari „przepowiada” (ponownie przywołuje) głosy świata, wydobywając dźwięki, a „resetując” znaczenia¹⁹. Recytowanie i resetowanie to dwie strony tej samej monety, to dźwięk i stojące za nim znaczenie, to w końcu dźwięk, który zakrywa znaczenie. W jednym z wywiadów Sosnowski powiedział:

Tak, bo język to jest głównie muzyka atmosferyczna i ciało, cielesność w innym stanie skupienia, w innym stadium materii. (...) czemu język nie miałby być subtelną, acz materialną formą obecności ciała w przestrzeni? Myślenie o języku zostaje drastycznie zubożone w momencie, kiedy zaczyna dominować pojęcie informacji, przekazu, komunikatu. (...) Zawsze chodzi raczej o choreografię. Wielość kroków i figur. Ponadto wielość dźwięków i głosów²⁰.

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

autorytety mówią to leizna
leizna poniekąd fascinanse
szerokie koła mówią to przeprócha
przeprócha *ding-a-ling* tremendese
nasa powiada to kot schrödingera
watykan mówi że małpka woltera (s. 21)

W tym krótkim fragmencie, właściwie końcówce utworu, mówią wszyscy: autorytety, „opinia publiczna”, Wolter i Chuck Berry. Mówienie jest podstawowym sposobem działania w świecie (oceną, wyrażaniem opinii czy budowaniem teorii). Mówienie Sosnowskiego jest działaniem na materiale, z którego można wydobyć ukryte dźwiękowe warstwy, np. leizna w semantycz-

¹⁹ Sosnowski bardzo często sięga po język Internetu i nowych technologii, zarówno po pojęcia, jak i dźwięki, np. onomatopeiczne „pa pa pop” czy wyświetlające się na ekranie komputera zdanie (otwierające jeden z utworów wchodzących w skład *poems*): „*trwa przesyłanie danych proszę czekać*” (s. 26).

²⁰ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. M. Rybak, fot. E. Lempp, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 101.

nym rymie z przepróchą (słyszymy „lewiznę” i „próchno”). Jak zauważył sam poeta:

Jest to kwestia rzeczywistego funkcjonowania słów, które w znacznie większym stopniu działają, niż znaczą. To znaczy, w znacznie większym stopniu mają działać, niż znaczyć, bo różnie z tym bywa²¹.

Podkreślanie cielesności tego, co językowe, pozwala na zestawienie tej twórczości z cielesnością karnawału, który opiera się przecież na wydobyciu spod kostiumu codzienności tego, co pod nim ukryte – ciała. Karnawałową maską języka (jednocześnie zasłaniająca i odsłaniająca to, co istotne) jest właśnie dźwięk. Jest wywróceniem na opak podstawowej zasady – język służy komunikacji. Nie służy, a raczej – służy w inny sposób i na innych zasadach.

O pisaniu wierszy Sosnowski powiedział:

Tę przestrzeń [w której funkcjonuje wielogłosowy utwór – przyp. E.N.] trzeba wytworzyć i ona musi być pojemna, żeby można w niej było oddychać²².

Oddychać i mówić. Wiersz materializuje się jako miejsce, przestrzeń, w której można działać i poprzez którą można działać. Czytelnik wchodzi w nią, zatem jego głos staje się jednym z głosów wypełniających tę przestrzeń.

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

²¹ *Czy jesteś w takim razie poetą nowoczesnym...*, s. 43.

²² A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty...*, s. 101.

Bibliografia

- Bachtin M., *Słowo w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Wyd. Czytelnik, Warszawa 1982.
- Blanchot M., *Wokół Kafki*, przeł. K. Kocjan, Wyd. KR, Warszawa 1996.
- Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? (z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski), w: Jankowicz G., red., *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Gutorow J., *Dwa razy o Andrzeju Sosnowskim*, w: tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968*, Wyd. Znak, Kraków 2003.
- Jankowicz G., *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: Jankowicz G., red., *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Zielona Sowa, Kraków 2003.
- MacAloon J.J., red., *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie W. Dudzik, Wyd. UW, Warszawa 2009.
- Maliszewski K., *Nowa poezja. Mały przewodnik po tendencjach i stylach*, http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=tst_1025
- Próchniak P., *Poema: widowisko*, w: Śliwiński P., red., *Wiersze na głos: szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Wyd. Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2010.
- Sosnowski A., *Dziadowskie klimaty*, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, rozm. M. Rybak, fot. E. Lempp, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Sosnowski A., *Podróż przez archiwum*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Sosnowski A., *poems*, Wyd. Biuro Literackie, Wrocław 2010.

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

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

Keywords: Andrzej Sosnowski, polyphony, performativity, carnival, point of view