

Dawid Bujno

Uniwersytet w Białymstoku

Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego

O tym, że poezja Andrzeja Sosnowskiego jest dekonstrukcyjna, że autor *Taxi* coś dekonstruuje albo że w jego wierszach „dzieje się” dekonstrukcja, krytyka literacka pisała wielokrotnie¹, nie precyzując jednak, na czym owa dekonstrukcyjność miałaby polegać. Wyjaśnienia wymagają przede wszystkim dwie kwestie: *co* dekonstruują wiersze Sosnowskiego i *jak* ta dekonstrukcja działa. W tym celu wypada odnieść się bezpośrednio do prac Jacquesa Derridy, który słowo „dekonstrukcja” wprowadził.

Jeśli mamy wierzyć poecie, który nie przyznaje się wprost do inspiracji francuskim filozofem², należy założyć, iż dekonstrukcyjne podejście do języka oraz pewna strategia pisarska dotarły do jego twórczości drogą pośrednią, przede wszystkim przez lektury Paula de Mana i Johna Ashbery’ego, których teksty autor *Życia na Korei* również przekładał. Poszlaka związana z tym pierwszym nazwiskiem wydaje się być najbardziej oczywista, wszak de Man – nawiązując do Derridowskiej myśli – stał się najważniejszym przedsta-

¹ Na przykład: P. Goliński, *Cytat w poezji Andrzeja Sosnowskiego*, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=17&dzial=4&id=373> [dostęp 22.12.2012]; J. Mueller, *Stratygrafie*, Wrocław 2010, s. 251; I. Stokfiszewski, *Polska poezja uników*, w: *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 83; A. Świeściak, *Przyjemność jest rozumieniem. Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Alina Świeściak*, http://witryna.czasopism.pl/gazeta/artukul.php?id_artykułu=320 [dostęp 22.12.2012]; A. Wolny-Hamkało, *Poemat jako ruch*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/917-poemat-jako-ruch.html> [dostęp 22.12.2012].

² <http://www.youtube.com/watch?v=5YBBZjWcJ-Q>, 22 stycznia 2013.

wicielem dekonstrukcjonizmu i tzw. Yale School. Do tej szkoły (choć odcinając się od samego dekonstrukcjonizmu) należał również Harold Bloom, przez wiele lat główny propagator twórczości Ashbery'ego³. Ich wszystkich – wraz z Derridą i Sosnowskim – łączy potrzeba zakwestionowania pewnego sposobu myślenia o języku, które stało się możliwe dzięki lekturze Mallarmego, Joyce'a etc.

Punktem wyjścia dla dekonstrukcji (jego istnienie sugeruje prefiks *de-*, czyli 'od'), a więc konstrukcją (jakąś całością, stabilnym układem) jest pewien język, określony system pojęć, ujęty przez Derridę w ramy metafizyki (metafizyki obecności⁴) oraz logocentryzmu, który ściśle związany jest z całą tradycją Zachodu, w którym – co szczególnie istotne – owa tradycja została zapisana. Podstawowym założeniem takiego ujęcia jest przekonanie, iż *signifié* każdego znaku odsyła do absolutnego *logosu*, „z którym jest bezpośrednio zjednoczone”⁵. Język niejako w linii prostej ma przekazywać zawsze obecną prawdę, naturalny i bezpośredni sens. Tekst zaś ma być wprost odbiciem realnych rzeczy, o czym przekonany był np. Miłosz, pisząc m.in.: „Mowa rodzinna niechaj będzie prosta. / Ażeby każdy, kto usłyszy słowo, / Widział jabłonie, rzekę, zakręt drogi, / Tak jak się widzi w letniej błyskawicy”⁶. Zatem dekonstrukcja bynajmniej nie jest zakwestionowaniem jedynie filozofii Zachodu. Dekonstruuje się język metafizyki, którym zapisana została również zachodnia literatura (zresztą sam Derrida niechętny był wyraźnemu jej rozgraniczaniu z filozofią⁷), język dążący do bezpośredniego ujęcia rzeczywistości.

Z kolei punktem wyjścia dekonstrukcji Sosnowskiego jest określony język literacki, obejmujący tradycję od starożytności do nowoczesności (oczywiście jeżeli mówimy tu o metafizyce poezji, to ściśle w rozumieniu Derridowskim, gdyż na gruncie historycznoliterackim pojęcie to ma znacznie węższe znaczenie). I to właśnie na ów moment przejścia od modernizmu do jego zakwestionowania autor *Sezonu na Helu* zwraca uwagę w jednym z wywiadów, w którym wyznaje, że początkowo, gdy zajmował się poezją Ezry

³ S.M. Schultz, <http://epc.buffalo.edu/authors/schultz/tribe/intro.html> [dostęp 22.12.2012].

⁴ „formą macierzystą [historii metafizyki – D.B.] [...] byłoby określenie bytu jako *obecności*, we wszystkich znaczeniach tego słowa. Można by wykazać, że wszelkie określenia fundamentu, zasady lub centrum zawsze oznaczały inwariant jakiejś obecności (*eidōs*, *arche*, *telos*, *energia*, *ousia* [istota, egzystencja, substancja, podmiot], *aletheia*, transcendentność, sumienie, Bóg, człowiek itd.)”. J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485.

⁵ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2011, s. 38.

⁶ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 383.

⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie”, 1998, nr 11–12, s. 177–182.

Pounda, interesowała go „linijka statyczna, dobitna, o wyrazistym rytmie, i wiersz coś konstatujący, mający wyraźne odniesienie do wspólnej rzeczywistości”⁸. Zmieniło się to pod wpływem lektury Ashbery’ego:

Co Ashbery zrobił najlepiej, jak sądzę, to jest to wbudowanie w wiersz problematyki samego wiersza, manewr bardziej enigmatyczny i frapujący niż ten sam manewr w wydaniu poetów modernistycznych, takich jak Pound czy Eliot. Dla Ashbery’ego wiersz staje się przedsięwzięciem epistemologicznym. Jest pewnego rodzaju wycieczką w nieznanne i próbą namysłu nad tym, w jaki sposób pisząc wiersz, można równocześnie kwestionować wiersz, samą możliwość pisania wiersza „o” czymkolwiek bądź⁹.

Takie podejście zakłóca więc prostą drogę wiersza do rzeczywistości, kierując go na siebie samego. Dla Derridy konsekwencją poddania w wątpliwość języka metafizyki, jego bezpośredniego związku z logosem, obecnym sensem było wypowiedzenie słynnego zdania: „Nie istnieje pozatekst”¹⁰ (zatem znak nie odnosi się do desygnatu, tylko do innego znaku; każdy zapisany tekst „wytwarza się wyłącznie przez przekształcenie innego tekstu”¹¹ etc.). Sosnowski coś podobnego mówi w rozmowie ze Stanisławem Beresiem:

Każdy rozsądny człowiek odczuwa potrzebę wyjścia poza archiwum i poza kulturę, ale równocześnie odczuwa pewnego rodzaju niewiarę, że cokolwiek da się „z pierwszej ręki” zobaczyć, „pierwszą ręką” dotknąć i bezpośrednio doświadczyć. To bardzo smutne, ale myślę, że takie radykalne uproszczenie, polegające na mentalnym skasowaniu archiwum, jest całkiem po prostu niemożliwe. To jest w pewnym sensie okłamywanie samego siebie, bo archiwum zawsze wychodzi tylnymi drzwiami i gdzieś tam mamrocze w tle tekstu, który tylko udaje bezpośredniość¹².

Gdy w końcu pisarz godzi się z tym, że nie ma możliwości odwołania się wprost do rzeczywistości pozajęzykowej, wyjściem jest intencjonalne używanie języka, który Paul de Man określił jako *figuralny*. Według autora *Alegorii czytania* owa utrata referencjalności, „niezdolność języka do zawłaszczenia czegokolwiek, [...] jawi się jako wyzwolenie”, gdyż „puszcza w ruch grę

⁸ A. Sosnowski, *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca*, rozm. M. Grzebalski, D. Sońnicki, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, red. G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 12.

⁹ Tamże, s. 14.

¹⁰ J. Derrida, *O gramatologii*, s. 212.

¹¹ J. Derrida, *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007, s. 27.

¹² A. Sosnowski, *Podróż przez archiwum*, s. 74.

retorycznych odwróceń i umożliwia grę bez referencjalnych ograniczeń”¹³. Taka gra, czyli ów język figuralny, jest częścią dekonstrukcji, którą można obserwować w wierszach Sosnowskiego. Poeta tworzy w nich pewną rzeczywistość wewnątrztekstową, w której zupełnie logiczne okazuje się np. zaplanowanie podróży na grzbiecie tęczy z Sopotu do Helsinek i z powrotem, z tym że droga powrotna miałaby prowadzić pod ziemią, tak, aby tęcza zatoczyła pełne koło (główny temat poematu *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*) etc.

Dekonstrukcyjność tej poezji powinna się nam jednak wyraźniej ukazać na przykładzie bliższych interpretacji kilku konkretnych utworów.

*
* *

Zakwestionowanie wprost określonego języka literackiego następuje w utworze Sosnowskiego *Czym jest poezja* z debiutanckiego tomu *Życie na Kori*. Jak twierdzi Marcin Jaworski, pierwsze zdanie tego wiersza – „Zapewne nie jest strategią przetrwania, / ani sposobem na życie”¹⁴ – nawiązuje do poetyckich nurtów dominujących w latach 80. Najpierw poddana zostaje w wątpliwość ówczesna poezja polityczna, „która miała być tyleż rodzajem walki, co sposobem na zachowanie tożsamości” – pisze Jaworski. Następnie kwestionuje się jej przeciwieństwo, czyli „życiopisanie”, które „będąc wyrazem buntu, bliższe było ideologii sztuki dla sztuki czy mistycyzmu niż zaangażowania politycznego i etyki społecznej”¹⁵.

Jeszcze ciekawsze jest kolejne zdanie tego wiersza:

Twój upór jest śmieszny,
kiedy wspominasz zakłętą jeziora,
szumiące bory i głuche jaskinie, w których głos
idzie echem i pewnie trwa wieki.

Czytamy więc, że w poezji „zakłętą” jest pozajęzykowa rzeczywistość. Jaskinie, w których słyhać („pewnie”) wieczny głos, każą też myśleć o metaforze Platona i jego pojęciu idei. Według założeń języka metafizyki wspomniane wcześniej „transcendentalne *signifié*” równoważy się właśnie z pla-

¹³ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 63.

¹⁴ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009, s. 29.

¹⁵ M. Jaworski, *Czym nie jest poezja*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2010, s. 50.

tońską ideą dostępną poznaniu wewnętrznemu¹⁶. U Sosnowskiego wyraźna jest ironia – to za jej pomocą zakwestionowana zostaje owa metafizyka poezji. Dalej pada pytanie, czy może te jaskinie to „Groty Sybilli”. Ale zdaje się, że i to miejsce, wewnątrz którego słychać wieszczę głosy, również stanowi bardzo wątpliwą metaforę liryki.

Ważne są liście i jeszcze chyba rym
 „głos-los”, bo głosy prą na świat i losy
 właśnie liściom powierzają miana.
 Ale spróbuj je schwytać!

Nie ma jednego wiecznego (wieszczego) głosu, jednego absolutnego *signifié*, tekst ma głosów wiele, a one uwalniają się spod własności autora i „prą na świat” pozbawione jakiegokolwiek kontroli¹⁷. Zmieniają swoje sensy. Słowo „los” suponuje prze(-)znaczenie (prefiks *prze-* sugeruje jakieś przemieszczenie znaczenia: ruch, jaki wykona znaczenie ku przyszłości) oraz losowanie (mechanizm, nad którym nie ma kontroli). Nasuwa się skojarzenie z Derridowskim *différance*, czyli swoistym ruchem, dzięki któremu wytwarzają się i jednocześnie umykają sensy¹⁸. Dalej czytamy o próbie uporządkowania liści (słów, głosów, znaczeń), które teraz leżą obok kamyków¹⁹. Dzieje się to w owej jaskini lub „tycim pokoju”²⁰, który jednak nie jest w stanie utrzymać swoich głosów, wszak za chwilę następuje:

Przeciąg, gdy otwierasz drzwi i wiatr
 rozprasza liście, a świat staje dęba
 i słowa idą jak confetti w rozsypkę.

¹⁶ M.H. Abrams, *Ustalenie i dekonstruowanie*, przeł. T. Kunz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 217.

¹⁷ Nadawca pozostawia znak – twierdzi Derrida – „który odcina się od niego i nadal oddziałuje, niezależnie od jego obecności i rzeczywistości uobecnionej intencji znaczeniowej”. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, Warszawa 2002, s. 382.

¹⁸ Język jest dla Derridy nieskończonym łańcuchem odesłań, gdyż „w systemie językowym istnieją tylko różnice”. Dla każdego znaku najistotniejsze jest to, co znajduje się wokół niego w innym znaku. Słowa i pojęcia nabierają sensu jedynie poprzez swoistą grę różnic. Ruch, który działa w tej systemowej grze, został przez Derridę określony słowem *différance*, które w języku francuskim jest homofonem dla *difference*, czyli „różnicy” właśnie. Owo *différance* sprawia, że każdy element języka „odnosi się do czegoś innego niż on sam, zachowując w sobie piętno elementu przeszłego, i pozwala już odcisnąć na sobie piętno elementu przyszłego”. Zob. J. Derrida, *Różnia*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, s. 29–56.

¹⁹ Czyżby aluzja do Herberta i jego *Kamyka*, który jest „wypełniony dokładnie / kamiennym sensem”? Z. Herbert, *Wiersze wybrane*, Kraków 2005, s. 134.

²⁰ Co przypomina metaforę Derridy, jego „ścieśniony przedpokój słowa, przed którym cisną się i przepychają możliwe znaczenia”. J. Derrida, *Pismo i różnica*, s. 18.

Możliwość zaistnienia przeciągu wskazuje na nieszczelność tej przestrzeni. A więc „istnieje tekst, w tekście zaś – szczeliny i zasoby, które nie dają się opanować przez systematyczny dyskurs: w pewnym momencie nie może on odpowiadać za siebie. Samoistnie zaczyna sam siebie dekonstruować”²¹. I wówczas słowa rozpraszają się niczym confetti, co sugeruje, że opisywane zdarzenie wcale nie ma charakteru katastrofy. Pojawia się więc pocieszenie: „Żadnej zwłoki nie żałuj, bo może sama zaśpiewa?” Z owym wichrem sensów należy się pogodzić, wsłuchiwać się w nowe semantyczne układy: poezja „Może nagle powie / jakie są ludy i wojny, jakie mozoły i rejsy, / jak sprawy stoją, a jak interesy”.

Samodzielny śpiew poezji sugeruje nieobecność autora i jego intencji znaczeniowej. Bowiem – jakby to ujął Derrida – „pisać to tyle, co tworzyć znamiona, które z kolei same złożą się na pewnego rodzaju maszynię wytwórczą, którym moje przyszłe zniknięcie zasadniczo nie przeszkodzi w funkcjonowaniu i które przeto dadzą się odczytywać i przepisywać”²².

*
* *

Dekonstrukcja opiera się na założeniu, że nad znaczeniami tekstu nie da się zapanować, a zatem nie ma możliwości pomyślnego przeprowadzenia ścisłego, linearnego dyskursu (filozoficznego czy też literackiego), który by coś *przekazywał* (zapewne absolutny i obecny sens). W poezji Sosnowskiego pojawia się wyraźna zgoda na ową utratę kontroli. W jednym z wywiadów poeta mówi wprost: „dla mnie autorstwo jest kategorią cokolwiek podejrzaną i niespecjalnie świętą”. Autor może być jedynie kimś, „kto sprawuje pieczę nad samym procesem twórczym”²³, a więc osobą, która tylko włącza wspomnianą maszynię wytwórczą. Radykalna realizacja tej myśli u Sosnowskiego polega na narzuceniu pisanemu tekstowi z góry – już na poziomie samego założenia – pewnych ograniczeń formalnych.

Zdaje się, że taka „poetyka rygoru”²⁴ u autora *poems* najwyraźniej objawia się przy zastosowaniu wyrafinowanych i krępujących form wygrzeba-

²¹ J. Derrida, *Rozmowa Christiana Descampesa z Jacquesem Derridą*, przeł. B. Banasiak, w: *Derridiana*, red. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 14.

²² J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 386.

²³ A. Sosnowski, *Ta karczma „Zoom” się nazywa*, rozm. J. Gutorow, w: *Trop w trop*, s. 82.

²⁴ Zob. G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 85–100.

nych z archiwum dziedzictwa literackiego. Jedną z nich jest *pantum*, o którym Sosnowski pisze następująco:

Zastosowanie formy tak mechanicznej powoduje, że jest się w sytuacji kogoś, kto płynnie rowerem wodnym o zablokowanych sterach. Wtedy właśnie można dojść do tego językowego przesunięcia, można się znaleźć w zupełnie nieoczekiwanych rejonach, ponieważ język pod rygiorem zaczyna w pewnej chwili pracować na swój własny rachunek²⁵.

Zasada *pantum* polega na tym, że druga i czwarta linijka każdej strofy powracają jako pierwszy i trzeci wers strofy następnej²⁶. Po raz pierwszy Sosnowski sięgnął po tę formę przy okazji komponowania tomiku *Sezon na Helu* w 1994 roku.

Utwór nosi tytuł *Pomona i Wertumnus*. Zacytuję trzy pierwsze strofy:

Swawolne witraże i lubieżne freski,
żelazne powoje w parterowych oknach –
nie myśl Pomono, żem zmyślił ten świat
i przęśła twoich marzeń, Wertumnusie.

Żelazne powoje w parterowych oknach
mówią, że miasto okupują dzieci.
I przęśła twoich marzeń, Wertumnusie
są jak uśmiech miasta na końcu ulicy.

Mówią, że miasto okupują dzieci.
Losy tych dzieci nie budzą ciekawości.
Są jak uśmiech miasta na końcu ulicy
w godzinie czarnej od wielkiego słońca²⁷.

Jedyną względnie świadomą czynnością autora w tym przypadku było napisanie pierwszej strofy: zakreślenie pewnej zamkniętej przestrzeni z witrażami, freskami i oknami z żelaznymi powojami oraz przywołanie antycznych postaci Pomony i Wertumnusa. W momencie podjęcia zapisu drugiej strofy poeta traci już kontrolę nad tekstem; teraz to wiersz będzie prowadzić poetę za rękę. Otóż – trzymając się rygoru *pantum* – Sosnowski nie ma innej możliwości, niż powtórzyć drugi wers z poprzedniej zwrotki. Druga strofa musi zatem zacząć się słowami: „Żelazne powoje w parterowych oknach”. Trzeci wers również jest już automatycznie zapełniony przez frazę: „I przęśła twoich marzeń, Wertumnusie”. W takim razie to właśnie tekst narzuca

²⁵ A. Sosnowski, *W stronę snu, w stronę śmierci*, rozm. T. Majeran, w: *Trop w trop*, s. 44.

²⁶ A. Sosnowski, „Najrzykowniej”, Wrocław 2007, s. 123–124.

²⁷ A. Sosnowski, *Pożytywki i marienbadki*, s. 174.

autorowi możliwości zapełnienia luki pomiędzy tymi linijkami. Poeta jedynie popycha zapis do przodu. Słowa, które dalej wybiera, arbitralnie stają się pierwszym wersem następnej strofy. I tak dalej. „Pisanie jest niebezpieczne i niepokojące”, skomentowałby Derrida, gdyż „nie wie ono, dokąd podąża”²⁸.

Nie ma więc mowy o próbie generowania intencjonalnego sensu. Wiersz komunikuje wyłącznie jakieś obrazy, głosy i nastroje: widzimy parę kochanków, która gubi się w tekście, świat tracący barwy, uśmiech na końcu miasta opanowanym przez dzieci – być może to nadzieja, która też raptem znika, podobnie jak katedra, przybierająca wraz z iglicą jednolity kształt strzykawki. Nie jest to zatem komunikowanie na zasadzie przekazu treści w tradycyjnym rozumieniu, raczej polegałoby ono na „komunikowaniu jakiejś siły za pośrednictwem bodźca, jakim jest znak”²⁹ [podkr. – D.B.].

*
* *

O próbie zapanowania nad tekstem poetyckim mówi początek wiersza Sosnowskiego *Jak zegarek pod poduszką*³⁰ z tomu *Taxi* (2003):

Więc spróbujmy wypełnić aplikację. To błąd,
ale gwizdźmy na błędy. I wtedy błędy przybiegają
i odbiegają jak niepyszne, wzniecając tumany kurzu,
całymi stadami, bez inkryminowanego przewodnika.

Słowo „aplikacja” można rozumieć tutaj wielorako. W połączeniu z czasownikiem „wypełnić” sugeruje anglicyzm oznaczający „podanie” bądź „wniosek”. Zatem istnieje jakieś pismo, które zawiera luki, co znowu każe myśleć o wspomnianych Derridowskich szczelinach, których „systematyczny dyskurs” nie jest w stanie „wypełnić”. Dlatego zaraz pojawia się „błąd”, gdyż żadne uzupełnienie nie może ukonstytuować się na stałe tak, aby tekst tworzył zwartą konstrukcję. I gdy odczytamy to w ten sposób, gonitwa błędów, o której czytamy w kolejnych wersach, byłaby czymś w rodzaju dekonstrukcyjnego ruchu znaczeń (które „przybiegają / i odbiegają” zupełnie niezależnie, bo „bez inkryminowanego przewodnika”, a więc takiego, którego dałoby się wskazać i oskarżyć o zaistniały chaos).

Ponadto „aplikacja” („przyłożenie”, od łac. *applicatio*) w kontekście myśli Hansa-Georga Gadamera to konkretyzowanie znaczenia tekstu (tym samym

²⁸ J. Derrida, *Pismo i różnica*, s. 23.

²⁹ J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 393.

³⁰ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, s. 366–367.

jego prawdy) przez odniesienie go do sytuacji, w której jest czytany³¹. Jest to rozumienie tekstu, a więc opanowanie komunikatu ze strony odbiorcy. Jeśli więc mówimy tu o poezji Sosnowskiego i jego zakwestionowaniu pewnej tradycji literackiej, należy stwierdzić, iż owa dekonstrukcja przekłada się również na odbiór tych wierszy, na ich hermetyczność. Próba wyartykułowania sensu (tego nadrzędnego) któregoś z utworów autora *Taxi* kończy się „błędem”, niepowodzeniem. Poezja ta wymyka się hermeneutycznej lekturze.

Tak czy inaczej język metafizyki nie zgadza się na „błędy”, nie dostrzega, że istnieje opór wobec jego systematyzujących i zawłaszczających roszczeń lub opór ten lekceważy (stąd fraza: „gwiżdżemy na błędy”). I wówczas wydaje się, że błędy „zanikają w istocie jako gatunek wymarły”. Problem pozornie zostaje zażegnany:

A człowiek dziś, cóż, bez filmu, bez radia, bez gazety.
Człowiek pełen różnych monotonnych właściwości.
Mówisz ty, mówię ja, dziecielina pała

i sprawdzają się najpiękniejsze metafory.

Wszystko w obrębie tekstu zdaje się pozostawać uporządkowane. Człowiek – którego „najwyższa tożsamość” była w powieści Roberta Musila (widzimy wyraźną aluzję) „świadomością bez właściwości, bezpośrednią i pozajęzykową”³² – znowu daje się zawłaszczyć opisowi. Jest on zupełnie odcięty od szumu informacyjnego³³ („bez filmu, bez radia, bez gazety”), który zakłócałby jego integralność. Także kwestia podmiotów w wierszu nie przysparza już problemu (w przeciwieństwie do większości utworów Sosnowskiego): „Mówisz ty, mówię ja”. Zatem „sprawdzają się” (a więc „prawidłowo działają” lub „urzeczywistniają się”) „najpiękniejsze metafory”.

Następnie zarysowana zostaje przestrzeń sklepu lub raczej centrum handlowego, będącego metaforą metafizycznej tradycji poezji:

³¹ K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991, s. 163–166. W kontekście sporu z Derridą o Gadamera pisze Paweł Dybel: „to jego przekonanie, że cały ten proces [rozumienia – D.B.] odbywa się w świetle założonego uprzednio porozumienia się co do «rzeczy», łączy go w sposób istotny z metafizyczną tradycją” (P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 433. Dlatego też obecność autora *Prawdy i metody* w niniejszych rozważaniach nie jest przypadkowa.

³² W. Wiśniewski, *Człowiek bez właściwości*, „Tygiel Kultury”, 2002, nr 4, s. 32.

³³ Na spotkaniu autorskim w Białymstoku Sosnowski porównywał wielogłosowość swojej poezji do wielogłosowości współcześnie otaczającego nas świata. Zob. <http://www.youtube.com/watch?v=5YBBZjWcJ-Q> [dostęp 22.12.2012].

Sklepy robią się przestronniejsze niż lotniska.
Bohr? Speer. Spójrz na te sklepienia, firmamenty.
Wielka bania z poezją. Chwytliwa drezdenka.
„Piersi wolności” w epokowych reklamówkach
jakby specjalnie wyprofilowane pod Bohdana.

Budynek przypomina projekty Alberta Speera, głównego architekta na usługach Adolfa Hitlera, który stawiał monumentalne i trwałe gmachy, mające symbolizować potęgę III Rzeszy³⁴. Metafizyczna tradycja poezji – poprzez swoje dążenia do pełnej kontroli nad własną treścią – kojarzy się więc z totalitaryzmem. Jej gmach zwieńczony jest budzącymi podziw sklepieniami i firmamentami, które również suponują coś stałego, stabilnego i każą myśleć o niebie (porządku świata, świetle, prawdzie, harmonii etc.). Budynek wygląda jak „wielka bania z poezją”. Skojarzenia idą oczywiście w stronę Mickiewicza, który miał doznać iluminacji przed napisaniem trzeciej części *Dziadów*. Według relacji Antoniego Edwarda Odyńca, autor *Pana Tadeusza*, który przebywał wówczas w Dreźnie, „modląc się raz w kościele, «poczuł, jakby się nagle nad nim bania z poezją rozbiła»”³⁵. A więc i owa metafora potwierdza metafizyczny wymiar poetyckiej konstrukcji.

Kolejne strofy wiersza odwołują się już wprost do tekstu IV części *Dziadów*. W tym miejscu wyraźnie ujawnia się kolejna ważna cecha dekonstrukcji Sosnowskiego. Jest nią szczególne wykorzystywanie cytatów w poezji autora *Po tęczy*. Kilka marginalnych w kontekście całego dramatu Mickiewicza³⁶ fraz, które zacytuje, w utworze *Jak zegarek pod poduszką* pełni kluczową rolę, a w danym momencie niejako „popycha” dalej tekst (jak zauważymy, również tytuł tego wiersza jest cytatem z *Dziadów*). Chodzi o fragmenty rozmowy między Pustelnikiem a jednym z dzieci w mieszkaniu Księdza:

Pustelnik
[...] chodź tu, malcze, pod kantorek,
Nachyl się i przyłóż uszko;
Tu biedna duszka prosi o troje paciorek.
Aha, słyszysz, jak kołata?

³⁴ A. Speer, *Wspomnienia*, przeł. M. Fijałkowski, J. Kruczyńska, L. Szymański, M. Witczak, Warszawa 1973, s. 81.

³⁵ Cyt. za: M. Dernałowicz, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Od „Dziadów” części trzeciej do „Pana Tadeusza”*. Marzec 1832 – czerwiec 1834, Warszawa 1966, s. 28.

³⁶ Dekonstrukcyjna lektura Derridy również skupiała się na peryferiach tekstu, na tym, „co pominięte, marginalne, wydawałoby się poboczne i tylko uzupełniające”. M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 23.

Dziecko

Tak tak, tak tak, tata, tata.
A dalibógże kołata,
Jak zegarek pod poduszką.
Co to jest? tata, tek, ta tek!

Pustelnik

Mały robaczek, kołatek,
A niegdyś wielki lichwiarz!

(do kołatka)

Czego żądasz, duszko?

(udaje głos)

Proszę o troje paciorek³⁷.

W oryginale ta krótka scena pozwala przejść od chaotycznego monologu Pustelnika, który zgrzeszył, popełniając samobójstwo, do opowieści o lichwiarzu, który również pokutuje po śmierci za swoje grzechy. U Sosnowskiego owe frazy pojawiają się, gdy bohaterowie (wspomniani „ty” i „ja”) zatrzymują się przypuszczalnie przy jednym ze stoisk wspomnianego sklepu:

A tu jest papuga w odbiorniku i naśladuje kantorek.

Proszę o troje paciorek. Proszę o troje paciorek.

Coś mi świta.

Life's a gas, nucisz i śmiejesz się do świętojańskich stoisk.

I do mean babe, odpowiadam, bo nie jesteście tacy młodzi.

Musimy od kogoś pożyczyć na papugę.

Telewizor podrzucimy w domu dziecka.

Najlepiej jest jednak zaatakowane przedmioty spalić.

Wydłubiemy ze środka papugę, sprzedamy kantorek,
sprzedamy paciorek, sprzedamy kontenerek szkiełek,
złotych nitek, miedzianych drucików, zielonego pierza,
taśmy magnetycznej z kontyngentem szlagierów... i

banieczka? A jednak skrzynia z papugą zaczyna nam
ewoluować, demoniczne biureczko strzela szufladkami.

Kołatek wrywa się na wolność!

Więc hop na kołatka

i chodu.

Frazy Mickiewicza zostają umieszczone w zupełnie nowym, humorystycznym kontekście. Zdanie: „Proszę o troje paciorek”, w przestrzeni sklepu

³⁷ A. Mickiewicz, *Dziady*. Część IV, w: tegoż, *Dziady*, oprac. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 1998, s. 144.

nabiera innego znaczenia: przestaje być błaganiem o modlitwę za duszę i zaczyna funkcjonować jako zasłyszana i następnie bezmyślnie powtarzana przez zamkniętą w odbiorniku papugę prośba jakiegoś klienta o paciorki – kuleczki z otworem służącym do nawlekania na nitkę (w końcu jest to sklep z różnościami). Ów głos – nieważne, czy należy do papugi, czy też do kołatka – traci na swoim metafizycznym wymiarze (także poprzez skojarzenie z piosenkami rockowej grupy T. Rex obniża swój rejestr); tutaj jest metaforą samego języka poezji, który wzbudza pożądanie u bohaterów. Pragną oni osiąść ów głos, lecz ten jest uwięziony w „demonicznym pudełeczku”, które pozornie zdaje się być szczelnie zamknięte (gdyż papugę ze środka chcą wyrwać nie widząc możliwości po prostu jej wyjęcia). Owa skrzynia jest więc metaforą pojedynczego tekstu poetyckiego, który – jak pamiętamy – znajduje się w asortymencie sklepu (tradycji poezji).

Początkowo wydaje się, że tekst ten (zupełnie nieświadomie, jak nieświadoma jest papuga) mówi jedynie to, co zostało już wcześniej powiedziane („*Nie istnieje poza-tekst*”); jednak zauważyliśmy też, że zmienił się kontekst tej wypowiedzi³⁸. W końcu – niezależnie od bohaterów (którzy poza gorączkowym planowaniem, jak zdobyć papugę, nie robią tak naprawdę nic) – skrzynka (tekst), do tej pory zachowująca pozory swojej metafizyczności (zaznaczone są jej „demoniczny” charakter oraz szczelność, która sugeruje solidną konstrukcję), zaczyna „ewoluować” (przeobrażać się). Znowuż pojawia się szczelina, rozsunięcie³⁹: gwałtownie wysuwają się szuflady, gdzie mieszczą się zawartości tego tekstu, które wciąż się zmieniają. Wówczas zamknięte dotąd głosy wyrrywają się na wolność (wolność od zawłaszczającego totalitarnego języka metafizyki, wolność od przyporządkowania określoneemu znaczeniu, wolność od referencjalności etc.).

To, co najbardziej interesuje Sosnowskiego, to przysłuchiwanie się językowi, pojedynczym poetyckim frazom (które „kołaczą” „jak zegarek pod poduszką”). I to poeta jest tym, który – jak w ostatnich wersach tego utworu – rzuca się na „głosy” i ucieka, kradnie je tradycji, by ustawić we własne, dowolne konteksty.

³⁸ Widać tu pewną analogię do słów Derridy: „Każdy znak, językowy czy niejęzykowy, mówiony czy pisany (w potocznym rozumieniu tej opozycji), jako większa lub mniejsza jednostka może zostać zacytowany, umieszczony w cudzysłowie; tym samym może oderwać się od każdego kontekstu, który jest już dany, bez końca tworzyć nowe niemożliwe do wypełnienia”. J. Derrida, *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*, s. 392.

³⁹ Rozsunięcie u Derridy związane jest z *différance* i odpowiada za oddzielenie znaku pisanego od „elementów wewnętrznego łańcucha kontekstualnego” oraz „od wszelkich form odniesienia określonego przez obecność”. Tamże, s. 388.

*
* *

Oczywiste jest, że wspomianej tu wielokrotnie tradycji literackiej, tym bardziej samego języka metafizyki nie da się tak po prostu przekreślić. Poezja Sosnowskiego uwikłana jest zarówno w poetyckie, jak i językowe konwencje, mimo iż stale je kwestionuje. Nie jest w stanie całkowicie wyjść poza ten język, natomiast bierze go niejako w nawias, dostrzegając jego „pęknięcia”. Chodzi bowiem głównie o to, aby dekonstrukcję – cytując Derridę – „doprowadzić możliwie najdalej”⁴⁰. Otóż śledząc całą jego twórczość – od *Życia na Korei* do ostatnich *Sylwetek i cieni* – nietrudno zauważyć, że język tej poezji konsekwentnie staje się coraz bardziej hermetyczny, wieloznaczny, wielogłosowy, przez co wciąż się zmienia. W każdym następnym tomiku jest inny. I tu być może ujawnia się najważniejszy aspekt dekonstrukcyjności poezji Sosnowskiego. Chodzi o odkrywanie inności. Jak pisze Derrida:

Dekonstrukcja jest odkrywczą albo nie ma jej wcale; nie zadowala się ona metodycznymi procedurami, otwiera przejście. Zachodzi i zaznacza [*marche et marque*]. Jej sposób pisania nie jest wyłącznie performatywny. Wytwarza ona – z innych konwencji – reguły dla nowych performatywów [...]. Jej przebieg zakłada afirmację, która wiąże się z wydarzeniem się zdarzenia, przydarzenia i inwencji⁴¹.

Oczywiście w momencie odkrycia inność ta przestaje być innością⁴². Zatem wiersz musi być ciągle kwestionowany, aby dochodziło do nieustannej inwencji. Autor *Po tęczy*, rozbijając język, w każdym kolejnym tomiku mówi „tak” temu, co nowe.

Deconstructive Nature of Andrzej Sosnowski's Poetry

Summary

The article tackles the problem of the deconstructive character of Andrzej Sosnowski's poetry. In his analysis, the author employs a few poems to establish the links between Sosnowski's poetic project and the philosophical project of Jacques Derrida, showing how the Polish poet deconstructs the given literary language, encompassing the tradition that ranges from antiquity to modernity.

⁴⁰ J. Derrida, *Pozycje*, s. 19.

⁴¹ J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac. i przedm. Ryszard Nycz, Kraków 1998, s. 88.

⁴² J. Derrida, *Tympanum*, przeł. J. Margański, w: tegoż, *Marginesy filozofii*, s. 11.

