

Dawid Bujno
Uniwersytet w Białymstoku

Szerokość poetycka zero. Przestrzeń w wierszach Andrzeja Sosnowskiego

Przestrzeń i tekst poetycki (wiersz) to dwa główne tematy mojego artykułu, a także utworu Andrzeja Sosnowskiego zatytułowanego *Wiersz (Trackless)*, pochodzącego z tomu *Taxi* (2003). Dlatego też utwór ten posłuży mi jako swego rodzaju wyjaśnienie problemu, którym chcę się zająć. Tekst mówi o Wierszu, który wychodzi z domu w poszukiwaniu siostry, idzie ulicą („wstecz” i „wzdłuż”), w końcu zbacza z trasy, gubi się i nagle okazuje się, że nie ma żadnego domu ani ulicy. Nie ma nawet Wiersza, „znika bez śladu” [T, s. 376]¹. Jest to właściwie streszczenie mojego artykułu: najpierw wyjdziemy z domu, miejsca zaczną się rozpadać, redukować, będziemy poruszać się w tej niepewnej/nieokreślonej przestrzeni, a właściwie gubić się w niej, na końcu zaś przyjdzie zająć się samym Wierszem.

¹ A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki*, Wrocław 2009. Wszystkie wiersze autora cytuję za tym wydaniem (z wyjątkiem utworów z tomu *poems*). W nawiasach podawany będzie skrót tytułu tomiku: ŻK – *Życie na Korei*; SH – *Sezon na Helu*; S – *Stancje*; KO – *Konwój*. *Opera*; T – *Taxi*; GKT – *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*; PT – *Po tęczy*; Z – *Zoom*. Cyfry oznaczają numery stron. Wiersze z tomiku *poems* cytuję za: A. Sosnowski, *poems*, Wrocław 2010. Oznaczać je będę literą P.

W tytule wykorzystałem formułę samego Sosnowskiego. *Szerokość poetycka zero* to nazwa jednego z utworów poety [SH, s. 145]. Po pierwsze, tekst ten stanowi pewną symboliczną cezurę, gdyż otwiera tomik *Sezon na Helu* i jest to – tu zgadzam się z Aliną Świeściak, autorką artykułu również poświęconego przestrzeni w poezji Andrzeja Sosnowskiego – „równocześnie otwarcie [...] ontologicznie niedookreślonej przestrzeni”², która to niedookreśloność od tego właśnie momentu staje się dominująca w twórczości poety. Po drugie, „szerokość poetycka zero” wydaje się odpowiednią *quasi* współrzędną geograficzną, wyznaczającą położenie miejsc opisywanych w utworach autora. Jest to współrzędna metaforyczna (bo poetycka), gdzie zero stanowiłoby brak czegoś, być może punktu na mapie, co z kolei wiąże się ze wspomnianą nieokreślonością przestrzeni. Ale owa nieokreśloność łączy się również z geograficznym terminem, będącym językowym wzorcem tej poetyckiej frazy. „Szerokość geograficzna zero” to w końcu ani Północ, ani Południe. Skojarzenia idą jeszcze dalej i pozwalają na przywołanie innej „zerowej” przestrzeni. Mam tu na myśli *Ground zero*, czyli miejsce, w którym stały dwa zniszczone wieżowce World Trade Center. Karl Schlögel pisze, iż jedenasty września 2001 roku sprawił, że w zabezpieczonej przestrzeni „pojawiło się [...] pęknięcie”. „Okazuje się, że przestrzeń może się rozpaść”³ – twierdzi niemiecki uczony. A więc „szerokość poetycka zero” to jakieś „tam”, gdzie przestrzeń się zawala, rozpada, gdzie burzy się pewien porządek. Przestrzeń staje się nierozpoznawalna, problematyczna. Tak właśnie jest w wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wprawdzie *Sezon* ukazał się w 1994 roku, w związku z czym skojarzenie z WTC jest całkowicie arbitralne, ale uzasadnione – jak sądzę – poetyckimi rozpoznaniem przestrzeni, których dokonuje poeta.

² A. Świeściak, *Konstrukcja przestrzeni w utworach Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Cywilizacja – przestrzeń – tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze*, red. L. Miodyński, Katowice 2005, s. 89.

³ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 27.

„Wiersz wychodzi z domu”⁴

Najpierw było *Życie na Korei* (1992). „Korea” jest to nieoficjalna nazwa warszawskiego osiedla w pobliżu ulicy Domaniewskiej. Tam, w swoim domu, pod koniec lat osiemdziesiątych, Sosnowski pisał debiutancką książkę⁵. To, że w tytule tomu znalazła się nazwa nieoficjalna, przywołująca oswojoną i domową przestrzeń, wydaje się kwestią istotną ze względu na bogatą znaczeniowo figurę domu. Pisze o tym Hanna Buczyńska-Garewicz:

Dom zawsze, a nie tylko w kołysce u progu życia, chroni przed obcością świata, zapewniając sferę prywatności, intymności, osobności otaczającej człowieka. Domem jest miejsce, gdzie kryjemy się, by śnić i marzyć. [...] Przynosimy doń ze sobą wszystkie wspomnienia, wszystko, co nas ukształtowało, staje się obecne przez nasze zamieszkiwanie, mieszka z nami. [...] Nawet jeśli treścią tych marzeń jest przestrzeń pozadomowa, to przez swe narodziny należą one do domu⁶.

Poeta tworzy w domu, znajduje się w sferze prywatnej, intymnej, bezpiecznej, jego głos – posiłkując się słowami Jacka Gutorowa – „rozbrzmiewa w przestrzeni, na którą składają się refleksy doświadczeń, wspomnień, przeżyć”⁷. W dużej mierze jest to także przestrzeń pozadomowa, która jednak należy do sfery domu, bo życie na warszawskim osiedlu u Sosnowskiego to nie miejska panorama, ale raczej wspomnienia Biebrzy, nadnarwiańskich łąk, ogrodów, wycieczek, wiejskich krajobrazów. Przestrzeń ta jest rozpoznana, określona i stosunkowo stabilna. Wyraźnie wynika to z bezpiecznej, intymnej pozycji osoby mówiącej, którą zapewnia dom.

⁴ A. Sosnowski, *Acte manqué*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 161 oraz *Wiersz (Trackless)*, tamże, s. 376.

⁵ Cyt. za: J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 143.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsce, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 224.

⁷ J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 144.

O „właścicielu” tych wszystkich wspomnień Gutorow pisze: „Jeśli w następnych książkach Sosnowski będzie coraz bardziej problematyzował status podmiotu lirycznego, to w *Życiu* mamy sporo wierszy, których narrator jawi się jako persona wyrazista, zdecydowana, określona”⁸.

Fakt, że już w debiucie poety pojawiają się pierwsze oznaki rozpadu przestrzeni, na przykład w wierszu *Biebrza, Czerwone Bagno* [ŻK, s. 9]. Tytuł wskazuje na konkretne miejsce: rezerwat przyrody na terenie Biebrzańskiego Parku Narodowego. W obrębie tej określonej lokalizacji znika nagle wieś, po której spacerowali bohaterowie utworu (zakochani?). Z kolei w utworze *Millenium* [ŻK, s. 15] osoba mówiąca umawia się z tajemniczą dziewczyną w Berdyczowie albo Barwistanie. Na nieokreśloność wskazuje spójnik „albo” oraz same nazwy miejscowości. Pierwsza wzięła się ze słynnego przysłowia: „pisz do mnie na Berdyczów” (wykorzystał to również Słowacki w *Beniowskim*⁹). Wypowiadamy je dziś, gdy chcemy pozbyć się natrętnego rozmówcy. Barwistan natomiast to nazwa wymyślona na potrzeby futurystycznego projektu Aleksandra Wata¹⁰, później pojawiła się jako konkretna miejscowość u Tuwima¹¹. Są to więc miejsca o literackiej proveniencji, które tak naprawdę nie istnieją, a więc wiążą się z opisywaną przeze mnie szerokością poetycką zero.

Jeszcze jedna kwestia wydaje się bardzo ciekawa w *Życiu na Korei*. W *Wierszu dla Becky Lublinsky* pada pytanie: „czy ziemia jest płaska czy zaokrąglona” [ŻK, s. 31]. Kilkadziesiąt wersów dalej mowa jest o „krawędziach świata” [ŻK, s. 35], natomiast w *Biebrzy...* dowiadujemy się, iż „tęcze rosną w czterech rogach świata”

⁸ Tamże, s. 144.

⁹ J. Słowacki, *Beniowski*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław–Kraków–Warszawa 1996, s. 6.

¹⁰ A. Wat, *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Kraków 1992, s. 152–153.

¹¹ J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, oprac. A. Kowalczykowa, t. 1, Warszawa 1975, s. 272–273.

ta” [ŻK, s. 9]. Ziemia jest więc płaska i jej przestrzeń istotnie gdzieś się kończy. Powyższe wnioski można odczytać jako redukcję myśli geograficznej. Nauka sprawiła, że większość przestrzeni kuli ziemskiej jest dziś znana, jest określona, a więc opanowana. W czasach, kiedy sądzono, że ziemia jest płaska, niewiele o niej wiedziano i do tych odrzuconych już sądów sięga Sosnowski.

Powyższe sygnały zanikania przestrzeni odczytuję jako symboliczny zwrot poezji Sosnowskiego w stronę drzwi wyjściowych domu. W następnej książce, *Sezonie na Helu*, po raz pierwszy pojawia się fraza: „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca” [SH, s. 161]. Wraz z przekroczeniem progu następuje również „problematyzowanie statusu podmiotu lirycznego”, o którym pisał Gutorow. Korea-dom, wykreowana w pierwszym tomie, gwarantowała jeszcze względną stabilność; w tomach późniejszych następuje już właściwa redukcja przestrzeni, a wraz z nią redukcja tożsamości osoby mówiącej.

„Świat pod znakiem redukcji”¹²

O burzeniu porządku przestrzennego traktuje drugi wiersz z *Sezonu na Helu*. W *Powstawaniu pewnej kolonii* mowa jest o przedstawianiu miejsc:

[...] z tym cmentarzem
na południe i w ogóle rozproszyc
po podmiejskich działkach, przebić
przestronne arterie i tunele, wznieść
napowietrzną kolejkę, wykopać kanały
i puścić motorówki, promy, wodoloty i precz
z pamiątkami: niech na mapie zarysują się
sylwetki buldożerów

[SH, s. 146]

¹² A. Sosnowski, *Zapalenie pustki*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 386.

Pierwszym miejscem „do przestawienia” jest cmentarz. Wybór ten wydaje się nieprzypadkowy. Ów wycinek przestrzeni w samej rzeczy powiązany jest ze śmiercią, końcem, a umieszczony w klauzuli wersu czasownik „rozproszyc” sugeruje kierunek „na wszystkie strony”, nie tylko na południe. „Rozproszenie” to również „rozsypanie” lub „rozdzielenie na części”. Cmentarne punkty pokryją mapę, o której mówi się dalej, iż zarysują się na niej sylwetki buldożerów. Mapa służy do odwzorowania przestrzeni geograficznej lub przedstawienia różnych innych aspektów reprezentacji przestrzennej¹³. U Sosnowskiego mapa to „teatr działań” mających na celu zniszczenie zastanego porządku przestrzennego. „Zawsze, kiedy kończy się jakiś świat, a nowy zostaje powołany do życia, następuje czas map. Czasy map przynoszą ze sobą przejście z jednej konfiguracji do innej”¹⁴ – pisze Schlögel. W utworze Sosnowskiego zamiar przejścia z jednego porządku w zupełnie inny, ostatecznie realizuje się jednak w rozpadzie. Tajemniczy architekt, który nadzoruje proces przestawiania przestrzeni, w końcu przykłada „zapalną do planu miasta”. Jeśli mapa w tym wierszu odwzorowuje to, co dzieje się z przestrzenią, konkluzja jest taka, że owa przestrzeń zanika, tak jak zanika mapa. Wyobraźmy sobie papierową mapę, na której zaznaczone są punkty zniszczenia (buldożery) i która zaczyna się powoli spalać, począwszy od brzegów. Wraz z przestrzenią i mapą zanika w tym wierszu również czas: „tylko śmiech chłopca w ociemniałym podwórku / odpowie barwie czasu, który ich opuścił”. Niemożliwe jest przecież istnienie czasu bez przestrzeni.

Mapa u Sosnowskiego pojawia się powtórnie w tomie *Zoom* (2000). Wiersz *Grimoire* przedstawia „mapę tutejszego dna”, która nie jest jeszcze skończona [Z, s. 332–333]. Utwór obrazuje podwodne głębiny. By się tam dostać, osoba mówiąca żegna się z powierzchni, z miastem. To właśnie w głębinie spotyka „srebrnego

¹³ K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, s. 87.

¹⁴ Tamże, s. 85.

faceta z lirą”, Jamesa Bonda. Tworzy on wspomnianą „mapę dna” i potrzebuje legendy. Bez legendy – jak wiadomo – niemożliwe staje się odczytanie mapy, a co za tym idzie – również przestrzeni. Ciekawa kwestia ujawnia się we frazie: „zacniemy gruntowne obrady / na temat wszystkich jasnych głębi, co nas gubią”. Dwie rzeczy zwracają tu uwagę. Po pierwsze, sformułowanie „gruntowne obrady”. Sosnowski sięga do tego, co zakorzenione w systemie językowym. Zbadać coś gruntownie – to zbadać bardzo dokładnie. W tym utworze „grunt” to domyślna opozycja do „głębi”. „Grunt”, czyli powierzchnia, z którą żegnał się bohater liryczny, jest przestrzenią poznaną, określoną. W tym miejscu narzuca się inny frazeologizm: „tracić grunt pod nogami”. Utrata poczucia bezpieczeństwa następuje po zejściu do „głębi” – przestrzeni nieokreślonej, bez czytelnej mapy. Tak więc „gruntowne obrady” będą nie tylko dokładne, ale będą też miały na celu poznanie, sprecyzowanie „głębi”. Kolejnym interesującym sformułowaniem jest fraza: „głębie, co nas gubią”, a więc przestrzenie, które albo doprowadzają ludzi znajdujących się w nich do klęski, albo sprawiają, że owi ludzie czują się zagubieni, tracą punkt oparcia. W każdym razie „gruntowne obrady” mogą zaowocować tylko trzema możliwościami, zawartymi w pytaniach kończących wiersz:

Sama legenda czy też sama mapa?
Może możliwość samej tylko mapy?
Może też sama niemożliwość dna?

Wydaje się, że jeśli istnieje jakakolwiek możliwość stworzenia mapy dna, to ta mapa będzie tytułową *grimoire* – księgą zawierającą wiedzę magiczną¹⁵, bo tylko w kategoriach nadnaturalnych, niezemskich (*nomen omen*) da się mówić o tej przestrzeni niemożliwej do sprecyzowania i racjonalnego rozpoznania.

Wspomniałem już, iż osoba mówiąca z *Grimoire* przeszła w miejsce nieokreślone z miasta. Jest ono tematem utworu pod ty-

¹⁵ O. Davis, *Grimoires. A history of magic books*, Nowy Jork 2009, s. 1–5.

tułem *Warszawa* z tomiku *Stancje* (1997). Widzimy więc, iż nie jest to miasto przypadkowe, lecz rodzinna miejscowość poety. Czy to oznacza, że wiersz jednak wrócił do domu? Bynajmniej. Oto jeden z końcowych fragmentów tego tekstu:

i miasto kuli się, wlepia przeszkolone gmachy
w przyszłość, ale już grzęźnie, tonie, wsiąka
w błoto aż z wysokościowca pod nawisem chmur
ktoś wypłuka gumę i tylko drobny wir
marszczy powierzchnię kurzawki

[S, s. 194]

Wiersz wcale nie wrócił do domu. Pamiętamy, że w przywołanym we wstępie utworze, już po wyjściu Wiersza z domu, okazało się, że tego domu nie ma. Przestrzeń zaniknęła. I to właśnie proces owego zanikania widzimy w przytoczonym fragmencie ze *Stancji*. Wskazuje na to chociażby otwierający całość obraz przedstawiający „kulące się miasto”, który przypomina figurę z innego wiersza z tego zbioru, z *Listu znad Morza Białego*. Czytamy tam: „prze-strzeń zwija się w kłębek” [S, s. 190]. Obraz ten przywodzi również na myśl pozycję embrionalną człowieka. Gdy człowiek traci poczucie bezpieczeństwa, przybiera taką właśnie obronną pozycję, w tym zaś wypadku wiąże się to ze zburzeniem domowej przestrzeni. Widzimy dalej, że rodzinne miasto autora „grzęźnie” i „tonie”, a więc schodzi pod powierzchnię, która – jak pamiętamy z *Grimoire* – oznacza nieokreśloność, brak klarownej przestrzeni. Ostatecznie po mieście zostaje wyłącznie kurzawka.

Interesujące w tym kontekście wydają się słowa pojawiające się w zakończeniu tomu *Taxi*:

Gdzie? Zaraz na granicy miasta,
gdzie wygasa miasto, traci trans
tam gdzie rysuje się bezmieście.

[T, s. 407]

W początkowych wersach *Warszawy* miasto było światłem. Jeśli światło gaśnie, miasto staje się „bezmieściem”. Redukcja miejskiej

przestrzeni w tych wersach przebiega od zewnątrz („na granicy”) do wewnątrz. Wyobrażając sobie taki ruch dośrodkowy na płaszczyźnie mapy, można dostrzec coś w rodzaju kulenia się miasta, przestrzeni zwijającej się w kłębek, choć na zasadzie wyłącznie redukcji, nie zaś kondensacji. W tym momencie przypomina mi się fragment *Katedry Marii Panny w Paryżu* o powstaniu tytułowego miasta. Zresztą perspektywa narratora rozdziału pt. *Paryż z lotu ptaka* (tytuł mówi sam za siebie) jest bardzo podobna do osoby oglądającej miasto na mapie. Z tym że u Wiktora Hugo zmiany przestrzenne mają kierunek dokładnie odwrotny: od punktu środkowego, który stanowi wyspa Cité, Paryż przekracza Sekwanę i rozrasta się we wszystkie strony¹⁶. Moje skojarzenia idą w stronę teorii powstania Wszechświata i jego ekspansji. Wielki Wybuch spowodował jego rozszerzanie się, zupełnie jak wyspa Cité spowodowała rozszerzanie się miasta. Jedną z możliwości przebiegu ekspansji Wszechświata wynika z założenia, iż jest on „zamknięty”. Oznacza to, że w pewnym momencie Wszechświat zacznie się kurczyć, by powrócić do tzw. Wielkiego Kresu¹⁷. I taki stan widać właśnie u Sosnowskiego. Przestrzeń miasta już dawno rozszerzyła się do maksymalnych rozmiarów, teraz zmierza do swojego Wielkiego Kresu.

¹⁶ W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Szczecin 1986, s. 84–99. Przytoczę krótki fragment: „Paryż narodził się, jak wiadomo, na starej wyspie Cité, która ma kształt kołyski. Wybrzeże tej wyspy było pierwszym ogrodzeniem miasta. Sekwana – jego pierwszą fosą. [...] Paryż, zbyt ścieśniony na swojej wyspie, nie mając już gdzie się obrócić, przekroczył rzekę. [...] Filip August stawia nową tamę. Zamyka on Paryż w kolisty łańcuch wielkich, wysokich, potężnych baszt. [...] Aż wreszcie domy przeskakują przez mur Filipa Augusta i rozpraszają się po równinie, radośnie, bezładnie, byle jak, niby zbiegowie, co wyrwali się na swobodę. [...] Mury Karola V podzieliły los murów Filipa Augusta. U schyłku piętnastego stulecia miasto przekroczyło je, wyminęło przedmieście, wybiegło poza nie”.

¹⁷ J. D. Barrow, *Początek Wszechświata*, Warszawa 1995, s. 25–28.

„Tęcza zastrzelona”¹⁸

Wielki Wybuch wspomniany jest dosłownie w poemacie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, który ukazał się w następnej – po *Taxi* – książce autora (2005):

W dziesiętszej katachrezie nie wziąłem udziału,
ale znam euforyczny przegon zdarzeń.
Program sponsoruje Big Bang Energy Drink
[GKT, s. 422]

Dopowiem, że osoba mówiąca, która „w dzisiejszej katachrezie” nie wzięła udziału, dopuściła się masy innych katachrez, składających się na konstrukcję tego utworu. Dlatego można by rzucić żartem, że program poematu sponsoruje właściwie Big Crunch Energy Drink. Jak twierdzi sam Sosnowski:

Historia jest bardzo prosta: „moi ludzie” [m.in. Grzegorz Faszyna i Forfirow, czyli postacie z poematu autora pt. *Zoom*, czy Hilda Möbius i Regina Supernau z *Taxi* – przyp. D.B.] udają się w podróż górnym skrajem tęczy z Sopotu do Helsinek, zabierając ze sobą cały znany im świat, a ich błąd polega na tym, że z powrotem chcieliby jechać czymś na kształt kolejki tęczy podziemnej. Twardy jak diament łuk tęczy przebiegający rudy, granity, bazalty? *Mission impossible, pal*. Chodzi więc już wyłącznie o to, aby grupę figur i barwnych postaci przywieść do jakiegoś szczęśliwego końca, który nie dotyka ziemi. Lecz z oczywistych względów nawet to nie jest możliwe: rzecz w pewnej chwili zamarza, kruszy się, opada – gdzieś nad Bałtykiem – w Mallarmejskich konstelacjach. Wszyscy są zdziwieni i zdruzgotani, kiedy lądują w Batumi¹⁹.

Autor pisze, że podróż nie zakończyła się szczęśliwie „z oczywistych względów”. Wydaje mi się jednak, że wymaga to wyja-

¹⁸ A. Sosnowski, *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w: *Pozytywki i marienbadki*, s. 424.

¹⁹ A. Sosnowski, *Z lusterkiem, na krze, w ujściu rzeki*, rozmawiali T. Majeran, A. Zdrodowski, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, oprac. G. Jan-kowicz, Wrocław 2010, s. 131.

śnienia. Fiasko było oczywiste, ponieważ zanim jeszcze bohaterowie wsiedli do „gondoli pionowej karuzeli”, już z tą ziemską przestrzenią stało się coś niepokojącego. Wystarczy sięgnąć do początku poematu. Utwór zaczyna się od powołania tajemniczych struktur, które – tyle wiadomo na razie – mają „usuwać”. Chwilę potem następuje taki oto fragment:

Ze wschodu wieje bardzo zimny wiatr.
Z zachodu wieje bardzo zimny wiatr.
Udajemy cienie, idąc w górę plaży.
Udajemy światło, zawracając w dół.

[GKT, s. 417]

Po pierwsze, wiatr nie może wiać z dwóch przeciwnych kierunków świata. Po drugie, spacerowicze na górze plaży udają cienie, zaś na dole – światło, które warunkuje istnienie cieni. Jeśli udają, to światła nie ma, nie ma Słońca, które przecież wschodowi i zachodowi nadało imiona. Czyżby więc strukturom, które przed chwilą zaczęły zaledwie ćwiczyć „małe dewastacje”, udało się usunąć strony świata? Nic więc dziwnego, że uczestnicy podróży na trasie Sopot–Helsinki po awarii tęczy zamiast spaść do Morza Bałtyckiego, wylądowali w Batumi, które leży w zupełnie innym kierunku, nad Morzem Czarnym. Ale katastrofa niezwykłego wehikułu niesie ze sobą znacznie poważniejsze skutki. Tęcza na swym grzbiecie unosiła „gwiazdozbiory”, przed wypadkiem bohaterowie podziwiali planetę Mars [GKT, s. 427]. Gdy następuje opis rozsypywania się, czytamy, iż tęcza „gwiazdozbiory zrzuca ze szczytu” [GKT, s. 429]. Zaburzenie w tym utworze następuje już w przestrzeni galaktycznej, dlatego też uważam moje skojarzenia z Wielkim Kresem za uzasadnione. Po katastrofie rozsypuje się również przestrzeń tekstu na ostatnich stronach poematu: dotąd w miarę spójny szyk wiersza rozprasza się we wszystkich kierunkach na kartce [GKT, s. 430–431].

Kolejny poemat zatytułowany *Po tęczy*²⁰, który ukazuje się dwa lata później w tomiku o tym samym tytule, „opowiada dalszy ciąg czegoś, co zaczęło się w poprzedniej książeczce”²¹ – wyjaśnia sam poeta. „Była tęcza i już jest po niej”²² – oto sytuacja po katastrofie, jaka nastąpiła w finale *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*. By jednak wyjść z tamtej sytuacji, przede wszystkim musi zostać uporządkowana uprzednio rozbita przestrzeń samego wiersza, co się jednak za pierwszym razem nie udaje [PT, s. 437]. „Początek chyba jest o początku tego wiersza”²³ – opowiada autor Magdalenie Rybak. „Ktoś” zaprasza osobę mówiącą, by zobaczyła, jak nowa przestrzeń zostaje umeblowana w elementy znane z *Końca tęczy*: ścielone jest lustro, zawieszane światło [PT, s. 437], które w poprzednim poemacie rozpadło się na fale [GKT, s. 425–426], przywrócony zostaje czas. Są to niejako podstawy do stworzenia jakiegoś świata już wewnątrz utworu. Tekst nagle zaczyna wybrzmiewać echem z *Dziadów* Mickiewicza, aczkolwiek ta część wypada – w tym momencie pozwolę sobie posłużyć się autokomentarzem poety – „dość drętwo i archaicznie”. „Zły początek, nie da się pisać w takich «Dziadowskich» klimatach”²⁴ – dopowiada Sosnowski. Nieudany wstęp poematu, który jak dotąd był pisany kursywą (zwykle tak nie piszemy!), przerywa słowo „przepraszam” – mówi to jakiś inny głos, co zaznaczone jest antykwą – i następuje kolejna próba. Ostatnie zdanie pierwszej części, pisane znów kursywą (więc jeszcze niepewnie): „Tak więc płynęły dni i nic się w istocie nie działo” zaczyna na

²⁰ Nazywam go poematem, choć może to budzić wątpliwości, szczególnie na pierwszy rzut oka: typograficznie jest to zbiór kilkudziesięciu tekstów pisanych wierszem i prozą (z wyraźną przewagą oczywiście tych pierwszych), każdy na oddzielnej stronie, aczkolwiek układają się one w jedną, uporządkowaną opowieść. Podobnie ma się rzecz np. z *The Cantos* Ezry Pounda czy *Liturgią* Witolda Wirpszy.

²¹ A. Sosnowski, *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu*, rozmawiał G. Jankowicz, w: *Trop w trop*, s. 189.

²² Tamże, s. 186.

²³ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, rozmawiała M. Rybak, w: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, Wrocław 2007, s. 98.

²⁴ Tamże, s. 99.

następnej stronie drugi wiersz składający się na ten poemat, choć znowu pisany antykwą [PT, s. 438]. Udało się. Zdanie szczęśliwie staje się ugruntowaniem dalszego ciągu. Antykwą, która (poza wyjątkami) utrzymuje się już do końca, oznacza względną stabilizację. Ten sam głos (bo znów zapisany jest inaczej niż reszta tekstu, w tym wypadku pismem pochyłym), niby z off-u, komentuje: „w porządku”, zatem poemat pisze się dalej, aczkolwiek ów „porządek” jest relatywny. Tekst może toczyć się dalej, ale przestrzeń wewnątrztekstowa wciąż stoi pod znakiem redukcji, chociaż – jak się okazuje – na tym wewnętrznym poziomie również nastąpiła próba zmiany przestrzeni. „Wczoraj” osoba mówiąca oraz ktoś jeszcze siedzieli nad rzeką i zostali „pobrani” i „ściągnięci” przez „stały, ewidentnie niewędrowny wir”. Zamiast jednak onomatopei „plusk!” czytelnik słyszy „pop!”, niczym odgłos komputera – podpowiada sam poeta we wspomnianym wywiadzie – towarzyszący operacji przeciągnięcia plików do innego systemu. I tak oto postacie trafiają na pulpit komputera²⁵. Cyfrowa metaforyka dodatkowo podkreśla wirtualny wymiar tych poetyckich przestrzeni. Owa teleportacja nie miała jednak charakteru przemocy, a raczej uwodzenia: „wir / który widocznie zaczynał w nas się kochać / [...] mrugał jak oczko alarmu”. Alarm sugeruje tutaj stan niebezpieczeństwa. Bezpieczna nie jest ani przestrzeń po jednej stronie wiru (portalu), gdzie on sam stanowi stałe zagrożenie, ani też po drugiej, bo wir nie znika (na co wskazują ostatnie wersy tej części), a równocześnie „robi się nieswojo i ciekawie, / robi się zimno, chimerycznie, farmakologicznie”.

W przytoczonym zdaniu pojawia się jeszcze wzmianka o tym, iż „coraz mniej w powietrzu / solmizacji”. Niewątpliwie intrygujący w *Po tęczy* jest związek przestrzeni z muzyką, nad czym chciałbym się chwilę zastanowić. Solmizacja to najprostsza melodia, od której dzieci w szkole zaczynają naukę muzyki. W cytowanym zdaniu wraz z nasilającym się uczuciem dyskomfortu w prze-

²⁵ Tamże, s. 100.

strzeni ta elementarna melodia znika. Trzecia część poematu zaczyna się w momencie, gdy osoba mówiąca wraz z towarzyszem od trzech tygodni nurkują, szukając piosenki na dnie jakiegoś zbiornika wodnego [PT, s. 439]. Jeśli wcześniej trudno było o tak podstawową melodię jak solmizacja, to wysiłek zanurzania się pod wodę (a pamiętamy o „niemożliwości dna”) w poszukiwaniu bardziej zaawansowanych form dźwiękowych wydaje się zupełnie daremny. I potwierdzają to spotkani „kanonik” oraz „rybacy”, mówiąc bohaterom, że „nic tam nie ma”. Mimo wszystko towarzysze (towarzysze?) osoby mówiącej w końcu udaje się znaleźć odtwarzacz – zdaje się – płyt kompaktowych, co wywołuje w postaciach śmiech. Grana przez urządzenie piosenka stanowi fascynujący kontekst interpretacyjny. W utworze Sosnowskiego zacytowane są tylko dwa wersy:

dann sind wir helden
für einen tag

Być może sprzęt nie jest w stanie odtworzyć reszty. Jest to końcowy fragment niemieckojęzycznej wersji przeboju *Heroes* Davida Bowiego. Notabene, piosenka ta związana jest z przestrzenią zredukowaną. Została nagrana w 1977 roku w Berlinie²⁶, a sam jej tekst przywołuje motyw muru berlińskiego, który przecież fizycznie zaburzył przestrzeń tego miasta²⁷. Fakt, że cytowana jest wersja niemieckojęzyczna, nie oryginał, też ciekawie koresponduje z wszelkimi tekstowymi zaburzeniami. W *Nocie* zamykającej tomik autor napisał, iż „większość urywków niemieckojęzycznych pochodzi z trzech wierszy Paula Celana, tudzież z podręcznika *1000 słów po niemiecku...*” [PT, s. 473]. Próżno jednak byłoby szukać tych dwóch wersów w jakimkolwiek zbiorze Celana, a tym bardziej

²⁶ <http://www.bowiegoldenyears.com/heroes.html>, 13 listopada 2011 roku.

²⁷ Utwór pochodzi z płyty Bowiego o tym samym tytule, natomiast niemieckojęzyczna wersja przygotowana była specjalnie na *Helden*, jeden z singli promujących album.

w przywołanym samouczku. Piosenka okazuje się trafną ścieżką dźwiękową dla tej przestrzeni. Zdaje się, że bohaterowie starają się ją zaśpiewać, ale tylko klną i wyją, nie potrafią prawidłowo odtworzyć nawet najprostszej solmizacji (już w samej nazwie robi się błąd: „sosolmizacje”). Zapominają o „la”, a na końcu wkrada im się „da”.

W tej części poematu *Po tęczy* pojawia się również istotna cecha samej przestrzeni zastanego świata:

z kolei okazało się że niebo zaszło
pewnie nie miało nawet siły wzejść
w stropie otworzył się nadsiewłom

[PT, s. 439]

Co więc jawi się nad głowami bohaterów, jeśli sklepienie było zbyt słabe, nie mogło także ukonstytuować stabilnej przestrzeni (nie ma też żadnych ciał niebieskich; rozsypały się po katastrofie tęczy)? Jest jakiś strop, a więc przestrzeń w pewien sposób ograniczona, a w nim „otworzył się nadsiewłom”, czyli powstała dziura, która sugerowałaby istnienie jakiegoś wyższego poziomu. Być może jej konstrukcję przybliży inny wiersz wchodzący w skład poematu, w którym występuje takie oto porównanie:

otwiera się czysta przestrzeń, jak butelka
bez listu w przyborze sfer, z próżnią w ascendencji...

[PT, s. 445]

Strop z poprzedniego fragmentu byłby tu niczym ścianka butelki, natomiast „nadsiewłom” – jej wylotem. W obu częściach pojawia się moment otwarcia, co pozwala mi sądzić, iż chodzi o podobną konstrukcję przestrzenną. Ta ścianka butelki, która nie jest niebem, okala pustą przestrzeń, zupełnie zredukowaną. Bohaterowie widzą to jak na dłoni: „Pokazujesz ładny grzyb drzemiący na twojej dłoni” – mówi później jeden do drugiego [PT, s. 450]. Grzyb oczywiście atomowy, który czytałbym tu jako piętno tej przestrzeni. Osoba mówiąca następnie dmucha w dłoń, wysyłając owo piętno

niczym pocałunek „i jest to miły *fallout* pocałunków”. Gdy fraza ta pojawia się na następnej stronie, słowo „*fallout*” (czyli opad radioaktywny) zostaje zamienione na „*chillout*”. Najpierw postacie zostają naznaczone (żeby nie powiedzieć: napromieniowane). W końcu chyba się z tym godzą, bo w kolejnym wersie czytamy: „Atom cacy, próżnia cacy. Reszta jest mniemaniem” (niczym umierający Hamlet) i jeszcze niżej: „Gra [...] to mniemanie”. W *Po tęczy* ponownie ruszają prace na *grimoire*. Tym razem ma to formę studiowania właśnie gier, a dokładniej gier *noirs* (jeśli przeczytamy na głos „gry *noirs*”, zabrzmiałoby to niemal jak „grimoire”; poza tym kolor – czerń – nasuwa na myśl pojęcie czarnej magii) [PT, s. 440]. Jednak postaci o imionach Mihi i Tibi²⁸ nie mają zamiaru rysować mapy, ponieważ określenie przestrzeni nie ma już sensu. To ich „mniemanie” („gry *noirs*” to też mniemanie) dotyczy analizy szarych krwinek dni. Skoro jasne jest, iż przestrzeń poddana została procesowi redukcji, należy postawić pytanie, czy ma to związek z czasem, czy da się go określić. To według mnie jest przedmiotem badań bohaterów.

[...] Martwią te analizy,
lecz one nie są już aktualne, mówi Tibi, a Mihi
mruczy: W sondażach dominują blade krwinki.

Jeśli szary ustępuje na rzecz bladego, oznacza to utratę intensywności kolorów. Czas staje się coraz mniej uchwytny, aż w pewnym momencie podana zostaje w wątpliwość jego prawdziwość: „czy to *echt*²⁹ / czas (mniejsza), czy to nie jest *echt* czas, / kiedy

²⁸ Czy są to ciągle te same postacie? Być może cytata z *Pieśni* Horacego w drugiej części *Po tęczy* (zaraz pod sceną z szukaniem piosenki) można byłoby uparcie zinterpretować jako nadanie lub wskazanie imion. Szczególnie jeśli „Mihi” oznacza „Mnie” (wówczas byłaby to osoba mówiąca), a „Tibi” – „Tobie” (a więc znalazłby piosenkę, gdyż Tibi wydaje się być kobietą). Jest to jednak zupełnie nieistotne w kontekście moich rozważań na temat przestrzeni.

²⁹ „Echt” to niemiecki przymiotnik, który oznacza „prawdziwy, autentyczny”. Po polsku brzmi jak westchnienie.

dzieje się, idzie jesień i dzieje się". W drugiej części, tej z wirem [PT, s. 438], też zdawało się, iż „płynęły dni”, ale każdy z nich był taki sam. Postacie piły nad rzeką „brandy czasu” w płonących „jak znicze cementarne”³⁰ (autokomentarz Sosnowskiego) kieliszkach. Już sam ten obraz powinien rozgrzać czytelnika, jednak dalej „brandy czasu” zamienione zostało na „brände der zeit” – pożar czasu (tym razem jest to rzeczywisty cytat z Paula Celana³¹). Przestrzeń się redukuje, czas się pali. W dalszej części poematu Mihi i Tibi, którzy „w jednym stali domu”, ustępują miejsca *Fat Manowi* i *Little Boy'owi*, a wiemy, że w rzeczywistości są to nazwy bomb atomowych, które spadły na Nagasaki i Hiroszimę. Pojawiają się tam jeszcze Nimfetki Vivian, co zapowiada obszerny cytat z monumentalnego dzieła Henry'ego Dargera pt. *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*. Znamienne, że Sosnowski w *Nocie* podaje jedynie część nazwy: *The Realms of the Unreal* (dosł. *Królestwa Nierealnego*), jakby chcąc uwydatnić chimeryczną cechę przestrzeni *Po tęczy* [PT, s. 473]. Fragment prozy Dargera opisuje zniszczenia spowodowane tornadem. Po tej intensywnej części pojawia się na następnej stronie czterowersowy fragment, który dzięki oszczędnej typografii, ale też za sprawą budowanej w nim atmosfery, wywołuje niepokojące wrażenie ciszy [PT, s. 456]. Następuje tutaj kolejna szansa na zmianę przestrzeni:

Był tu samochód na babilońskich numerach,
nie zabrał nikogo, więc zaczęliśmy płakać.
Trzeba spieniężyć cały świat, dziewczynki.
Później pokochać. Pokochać i płakać.

Dokąd jednak ów samochód miałby zabrać bohaterów poematu? Czy Babilon z rejestracji miał sugerować, że trasa auta pro-

³⁰ A. Sosnowski, *Dziadowskie klimaty*, s. 100.

³¹ P. Celan, *Utwory wybrane. Ausgewählte Gedichte und Prosa*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2003, s. 70.

wadzi przez „bramę boga” (to właśnie znaczy akadyjskie *Bab-ilim*)? I czy tą bramą jest otwarty „nadsiewłom” – odkorkowany wylot pustej butelki? Niestety, samochód nie zabrał nikogo. Kierowca krzyknął tylko, że „trzeba spieniężyć cały świat”. Czy tylko na to się zdaje ten świat oznaczony piętnem atomowego grzyba? Można też oczywiście go pokochać. Zapewne tak, jak wir pokochał siedzących nad rzeką. Ażeby następnie ich wciągnąć.

„W zgubieniu ścieżka”³²

Przyjrę się teraz sposobowi poruszania się osoby mówiącej i innych postaci po tym „świecie zanikającym” [T, s. 387]. Jeśli przestrzeń jest niepewna, nieokreślona, przemieszczanie się po niej również musi być chwiejne. Problemy te sygnalizowałem wcześniej, m.in. w trakcie analizy utworów *Grimoire* czy *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w którym uczestnicy niezwyklej wycieczki miast spaść do Bałtyku, wylądowali w Batumi. Otóż motywem stale powracającym w twórczości Sosnowskiego, od kluczowego *Sezonu na Helu*, jest gubienie się.

W tomie *Sezon na Helu* zamieszczony został utwór pod tytułem *Killarney* [SH, s. 162]. Mowa tam o „szmerach kroków myślących ścieżki”, o „zbląkanym kroku”. Już sam rzeczownik „szmery” sugeruje coś niewyraźnego, nieregularnego. Poruszanie się po redukującej, rozpadającej się przestrzeni jest co najmniej niepewne. Poza tym skoro niemożliwe okazuje się stworzenie precyzyjnej mapy miejsc pojawiających się w utworach Andrzeja Sosnowskiego (bo taka mapa będzie albo bez legendy, albo z zaznaczonymi buldożerami, a jedyną jej współrzędną zostanie przecież szerokość poetycka zero), to jedynym możliwym sposobem poruszania się pozostaje stawianie „zbląkanym kroku”.

³² A. Sosnowski, *Pięć sążni w dół*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 205.

Wątek zostaje rozwinięty w wierszu z następnego tomu – *Stacje*. Utwór nosi tytuł *Pięć sążni w dół*, co już wskazuje, że kierunek ruchu jest jednoznacznie określony. „Dół” w tym wierszu to również „dno”, a „dno” to przywoływana przestrzeń nieokreślona, dla której niemożliwe jest stworzenia mapy. W czwartej, ostatniej części tego utworu czytamy:

I gubić drogę
Bo w zgubieniu ścieżka
Bo w zgubieniu ślad
[S, s. 205]

To właśnie gubienie staje się ścieżką, cienką drogą, którą byśmy zaznaczyli na palącej się mapie, określającej przestrzeń w tych wierszach. Co więcej, gubienie się pozostawia ślady. Po nich to można śledzić postacie z utworów poety. Oznacza to jednak gubić się wraz z nimi. Zgubić się też można, czytając sam tekst. Typograficznie wiersz jest podzielony na kilka ponumerowanych części. Tytuł *Pięć sążni w dół* sugeruje właśnie pięć całostek, a są niestety tylko cztery. Zagubienie piątej, brakującej części staje się zatem także sposobem konstruowania przestrzeni samego tekstu.

„Blask na peronach”³³

Paradoksalnie pewnym zaczepieniem dla postaci egzystujących w przestrzeni wykreowanej przez Andrzeja Sosnowskiego są punkty, które nazwać można, używając terminu Marca Augé: nie-miejsca³⁴, do których francuski badacz zaliczył przede wszyst-

³³ A. Sosnowski, *Jesień*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 16.

³⁴ Tę samą kategorię – powołując się na Joannę Roszak – w odniesieniu do twórczości Sosnowskiego wykorzystuje również Karolina Felberg w swojej książce *„Melancholia i ekstaza”*. *Projekt totalny w twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, Warszawa 2009, s. 73. Autorka utożsamia nie-miejsca ze współrzędną, którą i ja się posługuję, czyli z „szerokością poetycką zero”, jednak u mnie ma ona dużo szersze znaczenie.

kim: „trasy powietrzne i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane «środkami transportu» (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne”³⁵. W tym wyliczaniu z łatwością można by umieścić nie-miejsca z wierszy Sosnowskiego. Ta kategoria obejmuje nawet tytuły książek poety: mamy przecież *Stancje* i *Taxi*. O ile Augé przeciwstawiał je miejscom tożsamościowym³⁶, o tyle w przestrzeni dotąd przeze mnie opisywanej owe nie-miejsca byłyby swego rodzaju namiastką stabilizacji, jej nadzieją. Jak pisałem – zupełnie paradoksalnie. Na przykład w wierszu *Inaczej (nomen omen)* z tomu *Taxi* pociąg, którym podróżują jacyś „my”, jawi się jako:

[...] skupione sygnały
na obrysach pędu – jakby ruch stanowił
nagle terytorium o płynnych granicach,
pulsujący kontur puszczony po szynach
obłok stali, błysków, zgrzytów i kołysań,
plazmę ciepła drżącą jak meduzia plama.

[T, s. 368]

Dotąd przestrzeń była zdecydowanie rozproszona, a tu mamy „skupienie”, ale też „nagle terytorium”, czyli przestrzeń nieoczekiwane wyodrębnioną, nawet jeśli ma „płynne granice”. Pociąg to „kontur”, czyli coś wyraźnego, co odcina się od tła (od mętnej przestrzeni). To jest też „stal”, która przez swój ciężar nabiera konkretnego charakteru. Pojawia się również ciepło, co kojarzy się z domem, który został opuszczony po *Życiu na Korei*. Nadzieja jest oczywiście złudna. To wszystko stanowi jedynie chwilowe i „daremne olśnienie”. Ciepło zestawione jest z nie-miejscem

³⁵ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53–54.

³⁶ Tamże, s. 53.

w wierszu, który poprzedza poemat *Po tęczy* w tomiku tak tytułowanym [PT, s. 436]. Osoba mówiąca bierze prysznic w hotelu, „dziękując uprzejmie za to że tak ciepło”. Śnią się jej stacje benzynowe, czyli inne nie-miejsca. Ale cóż z tego, skoro za chwilę rozpocznie się szeroko tu omawiany poemat, jeden z najsmutniejszych utworów Sosnowskiego, a na tę atmosferę niewątpliwym wpływ ma konstrukcja przestrzenna w nim przedstawiona. W ostatnim tomie autora pt. *poems* wyraźnie widać, iż nie-miejsca również podlegają redukcji, tak jak cała tu opisywana przestrzeń. W utworze *dr caligari resetuje świat* pociągi i stacje metra eksplodują [P, s. 16]. Inne nie-miejsca również zostają zniszczone: „hotele zburzone lotniska spalone / hale towarowe w huku deflagracji” [P, s. 18]. Augé pisał o powrocie do miejsca przez ucieczkę z nie-miejsc³⁷, a tymczasem na „szerokości poetyckiej zero” taka możliwość zostaje udaremniiona. Jeśli kiedykolwiek istniała.

„Nie ma wiersza”³⁸

Chcąc zamknąć mój wywód, muszę wrócić do utworu *Wiersz (Trackless)*, który miał na wstępie streścić ten artykuł. Teraz posłużę mi jako podsumowanie, ale uzupełnię jego treść swoimi wnioskami. Wiersz Sosnowskiego wyszedł z domu pomiędzy *Życiem na Korei* a *Sezonem na Helu* i to „pomiędzy” można potraktować jako symboliczny próg drzwi wyjściowych. Już pierwszy krok na zewnątrz (pierwszy utwór z *Sezonu...*) sytuuje naszego bohatera w przestrzeni oznaczonej „szerokością poetycką zero”. Jest to przestrzeń stale rozpadająca się, redukująca, której nie da się zapisać na mapie, nawet jeśli tą mapą miałyby być księga magiczna

³⁷ Tamże, s. 73.

³⁸ A. Sosnowski, *Wiersz (Trackness)*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki*, s. 376.

(„grimoire”). Wiersz gubi się, bo tylko taki sposób poruszania się jest tu możliwy. „Idzie bez pamięci” [T, s. 376], traci więc ponadto swoją tożsamość. Zatrzymuje się jedynie w suterenach i „przy murku śmietnika”, ale są to lokalizacje chwilowe, czyli nie-miejsca. W końcu „znika bez śladu”. „Nie ma wiersza”. Destrukcja tekstu poetyckiego ma ścisły związek z rozkładem przestrzeni. Gutorow pisał o *Sezonie...* (choć równie dobrze można to odnieść do kolejnych książek), że tomik zawiera „niekończący się proces budowania i rozpadania sensu”³⁹. Wraz z rozpadaniem się przestrzeni, rozpada się sens, rozpada się język, wraz z gubieniem się w tej przestrzeni czytelnik gubi się w tekście. W omawianym wcześniej wierszu *Grimoire* jest scena, w której osoba mówiąca ma problem ze zrozumieniem słów „srebrnego faceta”, „gdyż niełatwo o dobrą artykulację pod wodą” [Z, s. 333]. W przestrzeni zaburzonej, nierozpoznanej, następuje zakłócenie komunikacji, które odbywa się nie tylko na poziomie bohaterów utworów, ale też na linii nadawca / odbiorca wiersza.

W kontekście twórczości Andrzeja Sosnowskiego często mówi się o końcu poezji⁴⁰. Sam poeta rozważa ten problem w swoim eseju o Elizabeth Bishop: „wydaje się, że od ponad stu lat ów legendarny koniec trzyma się niebezpiecznie blisko całej literatury”⁴¹. Ale czy kiedykolwiek rzeczywiście nastąpi? Alina Świeściak swój tekst o przestrzeni w utworach Sosnowskiego napisała po ukazaniu się *Taxi*. W zakończeniu artykułu tak odniosła się do tego tomiku:

Wydaje się, że rozbicie nie może iść dalej, jeżeli chcemy jeszcze mówić o wierszu, a więc o całości zorganizowanej semantycznie. Spójność tekstu może być poddawana przeróżnym próbom wytrzymałości, ale jej ostateczną granicą jest chaos, a więc szum informacyjny, bełkot, entropia. W *Taxi* Sosnowski zbliża się do tej granicy i cho-

³⁹ J. Gutorow, *Urwany ślad*, s. 180.

⁴⁰ G. Jankowicz, *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 193.

⁴¹ A. Sosnowski, „Najrzykowniej”, Wrocław 2007, s. 89.

ciaż uważa, że nie przez sens następuje komunikacja autora z czytelnikiem (a raczej nie wyłącznie i nie przede wszystkim przez sens), to zupełna anihilacja porządku znaczeniowego nie wydaje się dobrą drogą ku porozumieniu z czytelnikiem⁴².

A jednak w następnych „tęczowych” książkach poeta posuwa się w rozbijaniu, i tekstu, i przestrzeni, znacznie dalej. Czy w nich dochodzi do wspomnianej ostatecznej granicy, a więc czy to jest już ów bełkot? Czy następuje tam anihilacja, czyli tzw. Wielki Kres, o który się wcześniej upominałem? Moim zdaniem – nie. Mam nadzieję, że moje komentarze do *Po tęczy* dowodzą, że jakieś porozumienie z tym tekstem jest możliwe. A przecież autor wydaje później *poems* i zdaje się, że owo „rozbicie” wciąż się posuwa naprzód. Powrót do Wielkiego Kresu, kurczenie się Wszechświata zamkniętego w wierszach poety nie ma końca i jest to rzecz wielce paradoksalna. Ciągłe niszczenie tej wewnątrztekstowej przestrzeni jest jednocześnie jej kreowaniem, a nieustająca destrukcja samego tekstu poetyckiego jest tak naprawdę rozszerzaniem jego formy. Jak powiedział Piotr Śliwiński o twórczości Sosnowskiego przy pewnej okazji: „Z tego wielkiego «nie» zrodziło się wielkie «tak»”⁴³.

Szerokość poetycka zero.

Space in the Poems by Andrzej Sosnowski

Summary

The main subject of the article is the construction of space in the works by Andrzej Sosnowski. Important are images of the collapse of the world, especially following the author's poetic debut, *Życie na Korei*. The study focuses on, among others, the movements of his lyrical personae in a reduced space, the

⁴² A. Świeściak, *Konstrukcja przestrzeni w utworach Andrzeja Sosnowskiego*, s. 98.

⁴³ P. Śliwiński, *Nagroda Literacka Gdynia dla Andrzeja Sosnowskiego*, „Przystanek Literacki” 2011, nr 2, s. 21.

connection between its collapse and the problematising of the subject's identity and a disintegration of language. In this context the latest of Sosnowski's poems are interpreted with special attention.