

## Gra w „nadrozumienie”? Widmowy refren Agnieszki Mirahiny wobec języka tradycji romantycznej i teorii dekonstrukcji

Ryszard Nycz, rekapitułując stan samoświadomości teorii interpretacji, pisał w 2012 roku o potrzebie zrównoważenia jej „wertykalnego” modelu (nastawionego na poszukiwanie głębokiego sensu) „horyzontalnym”, czyli taką filozofią lektury, w której „sens aktywowany jest właśnie w toku powiązań (w perspektywicznych odczytaniach) poziomu powierzchniowego, materialnych manifestacji zjawisk zespołowych w intertekstualnych konstelacjach”<sup>1</sup>. Dopiero dzięki próbom połączenia obu modeli możliwe jest potraktowanie literatury jako dyskursu zanurzonego w kontekstach, a jednocześnie transcendującego każdy z nich. Wolność metodologiczna, bliska czasem anarchii<sup>2</sup>, jest wyzwaniem zwłaszcza w obliczu utworów wymykających się jednoznacznyemu określeniom z dziedziny poetyki, stylistyki czy genologii.

Do takich książek należy tom Agnieszki Mirahiny *Widmowy refren*, opublikowany przez wydawnictwo FORMA i Fundację Literatury im. Henryka Berezy, w 2015 roku nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia<sup>3</sup>. Lektura hermeneutyczna tego zbioru, utwierdzająca czytelnika (badacza, krytyka) w już mu znanym, przedłużająca jego horyzont wiedzy, czyli – jak o tym pisał Paweł Mościcki – „narcystyczna”<sup>4</sup>, jest skrajnie trudna. Świadczy o tym pośrednio niewielka liczba recenzji książki<sup>5</sup>. *Widmowy refren* trudno „opanovać”, by potem, zgodnie z postulatem Richarda Rorty’ego, „użyć”<sup>6</sup>, bo każda kolejna lektura ujawnia ruchomość jego sensów. Mirahina poprzez zamierzony szum informacyjny zachęca do „nadrozumienia” tomu – tak jak je zdefiniował Jonathan Culler

<sup>1</sup> R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. T. Walas, R. Nycza, Kraków 2012, s. 26. Już w latach 60. Susan Sontag apelowała o czułość i uważność wobec dzieła, dostępnego przez formę właśnie. Zob. S. Sontag, *Przeciw interpretacji* [w:] eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012.

<sup>2</sup> O nowych językach krytycznych, zakorzenionych w polskiej praktyce interpretacyjnej co najmniej od początku lat dziewięćdziesiątych pisze Dorota Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012 (zob. zwł. rozdział *Krytyk przeciw uniwersytetowi. O antyakademickich strategiach krytyki po 1989 roku*, s. 172 i n.).

<sup>3</sup> A. Mirahina, *Widmowy refren*, Szczecin-Bezrzeczce 2014. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem, w nawiasie umieszczając tytuł wiersza i numer strony.

<sup>4</sup> Jako że „hermeneutyka pozostaje bez wątpienia częścią kultury identyfikacji (...)”. P. Mościcki, *W stronę innego narcyzmu. Literatura, miłość, etyka*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 2, s. 248.

<sup>5</sup> Ich niepełne zestawienie można odnaleźć na stronie wydawnictwa [<http://www.wforma.eu/widmowy-refren.html>]; 15.01.2017]. Do niektórych odwołuję się w niniejszym tekście.

<sup>6</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty* [w:] Umberto Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, pod red. S. Colliniego, tłum. T. Bieroń, Kraków 2008, s. 101–123.

w swojej pochvale nadinterpretacji<sup>7</sup>. Kładzie nacisk na zdziwienie mechanizmami tekstu i odkrywanie jego semiotycznego potencjału. Stąd potrzeba zgody czytelnika na momenty aporii i zaakceptowanie takiego języka krytycznego, który badałby skomplikowanie siebie samego (własnego aktu interpretacji)<sup>8</sup>.

## 1.

Choć poetka zadbała o ujawnienie procesu powstawania wierszy na stronach internetowego „Dwutygodnika”<sup>9</sup>, to zrozumiałe – w potocznym sensie – wystawienie, zgodne z określoną intencją, nie wydaje się priorytetem dla podmiotu autorskiego. Zamiast utworów, które byłyby potencjalnie „zintegrowanymi kompleksami sensu”<sup>10</sup>, w *Widmowym refrenie* znaleźć można szereg wierszy, w których tekstowe „ja” koncentruje się na zapisywaniu skojarzeń, wrażeń i migotliwych, znikliwych fraz:

„w klatce na sekundę przekaz nieświadomy

przekaz impresyjny zmienny i znikomy  
symboliczny śladowy nikły i nieznaczny

w piekle na sekundę przekaz jest dwuznaczny”  
(*Konkwista*, s. 31–32).

Mirahina pojmuje literaturę jako twór intertekstualny i autoteliczny<sup>11</sup>. Ekspozuje

„(...) potoki rwące  
spienionego języka kwieciste wiązanki  
płynna mowa ciekły hel szumi las huczy las”  
(*Wesele na helu*, s. 40).

Tom ciąży raczej ku doświadczeniu podmiotu poznającego (czytelnika, krytyka, badacza). Rozproszenie sensu, który zjawia się i rozmywa „w widmie poruszeń/ duchu przywidzeń” (*Głosy 3/4*, s. 33), jest wsparte wyrażonym *explicite* zaproszeniem do włączenia w interpretację teoretycznych narzędzi, głównie dekonstrukcyjnych. Owe „parasolki od nietzschego i zapinki od derridy” są jednak potraktowane jako tymczasowe narzędzia, które, choć atrakcyjne, „w drodze do druku lądują na bruku” (\*, s. 29).

<sup>7</sup> J. Culler, *W obronie nadinterpretacji* [w:] *ibidem*, s. 130–132.

<sup>8</sup> J. Hillis Miller, *Deconstructing the Deconstructers*, „*Diacritics*” 1975, nr 2 (vol. 5), s. 30. Przytaczam za T. Cieślakiem-Sokołowskim, *Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff*, „*Wielogłos*” 2011, nr 1, s. 147–148.

<sup>9</sup> Zob. A. Mirahina, *Widmowy refren* [<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3245-widmowy-refren.html>; 15.01.2017] i *eadem*, *Papier, kamień, nożyce – demonstracja* [<http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4314-papier-kamien-nozyce-demonstracja.html>; 15.01.2017].

<sup>10</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 103.

<sup>11</sup> J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 44–53.

## 2.

Wiersze *Widmowego refrenu* poddają się raczej interpretacji kontekstowej niż immanentnej interpretacji sensotwórczej<sup>12</sup>. Przy czym, jak pisze Józef Olejniczak, w literaturze współczesnej, paradoksalnie, „»ślady« owej kontekstualności są strukturalnymi elementami »wnętrza« dzieła, ale dotrzeć do nich można jedynie przez interpretację kontekstualną. Między »mikrokosmosem« dzieła i jego »zdarzeniowości« istnieje stałe dialektyczne napięcie, a interpretacja rezygnująca z którejkolwiek z tych sfer nie wydaje się możliwa”<sup>13</sup>.

Szum języka mieści w sobie „mozaikę (...) sugestii interpretacyjnych”<sup>14</sup>, na przykład przewiduje możliwość wprowadzenia wierszy w szerszy kontekst kulturowy (społeczny, polityczny, religijny). Pytania o kontekst – jak wskazywała Marjorie Perloff – mogą przesłonić czy nawet zastąpić czytanie blisko tekstu (*close reading*). Zwłaszcza w wypadku wierszy nowatorskich („ciemnych”, „zdezorganizowanych”) krytyka zawiesza „ogólne pytania o samo znaczenie i wartość, wiążąc dane dzieło poetyckie z konkretną teorią lub innym dyskursem – powiedzmy, od antropologii do ekologii”<sup>15</sup>. Mirahina podsuwa na przykład interpretującemu dyskursy mniejszościowe:

„(...) jednak rozebrali  
synagogę na łomackiem  
a mogli zostawić  
jak palmę lub tęczę  
murzynów pedatów  
i żydów warszawy”  
(*Głód 2*, s. 24).

Wątek prześladowań na tle rasowym czy seksualnym jest w książce wyrazistym tropem. Kiedy jednak poetka pisze o „stylu w którym przemoc niemocy się kłania” (*Złapać trochę słońca...*, s. 35), dotyka problemu przemocy symbolicznej. To tradycja literacka jest ważnym polem narzucania znaczeń poprzez język. W wypadku wierszy Mirahiny, manifestacyjnie intertekstualnych, uzasadniona wydaje się lektura eksponująca na przykład ich kontekst romantyczny.

Podobnie zawężone odczytanie tomu, skupione na wybranych przywołaniach wierszy innych poetów, można byłoby uzasadnić jego parodyjnością<sup>16</sup>:

<sup>12</sup> H. Markiewicz, *Interpretacja semantyczna dzieł literackich* [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 182–183. Badacz nazywa praktyki dekonstrukcjonistów „nihilizmem interpretacyjnym”, s. 189.

<sup>13</sup> J. Olejniczak, *Projekt: historia literatury* [w:] idem, *Inflacja-deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*, Warszawa 2016, s. 87.

<sup>14</sup> Justyna Kasperek uważa je za wzbogacenie „podstawowego znaczenia” książki – moim zdaniem rzeczonoego podstawowego sensu w tomie szukać nie należy. Por. eadem, *Ilo/razy*, „eleWator” 2014, nr 3.

<sup>15</sup> M. Perloff, *Zróżnicowane czytanie*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 1, s. 130. Przekład opiera się na tekście wprowadzenia do książki Perloff *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa 2004, s. XI–XXXIV.

<sup>16</sup> Tą drogą poszedł Marek Olszewski, łącząc trafne obserwacje na temat zapożyczeń międzytekstowych z pochwałą oralności wpisaną w tom. Zob. idem, *Dziady stołeczne* [<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5334-dziady-stoleczne.html>]; 15.01.2017].

„idzie trupi pogłos ale bez melodii  
dyskretnej parodii zapoznany styl

gore słuchowisko i ściągają głosy”  
(*Maszyna do życia*, s. 7).

Jeśli uznać, że *Widmowy refren* oddaje stan świadomości ponowoczesnego sylleptycznego podmiotu, jego istotnym składnikiem byłoby włączone w tkankę wiersza obce – bo obecne na prawach cytatu, często wyeksponowanego kursywą – słowo, osvajane w czytaniu jako ślad obecności sensu lub odrzucane jako obcy kulturowo, choć łatwo rozpoznawalny trop retoryczny. Najczęściej jest to Mickiewiczowski fragment<sup>17</sup>, nierzadko obarczony dalszymi skojarzeniami. Na przykład *Pan Tadeusz* zapośredniczony został przez Łękę Czesława Miłosza („litania litwa modlitwa// i była tąka nadrzeczna”, *Ewokacja*, s. 9), a sonety odeskie skojarzone z wierszem Miłosza Biedrzyckiego („dobry wieczór we Wrocławiu/ dobranoc w poznaniu// ciągle bicie bębnow i turecki jazgot”, *Wudu*, s. 18)<sup>18</sup>. W efekcie zmieszane „głosy” wielu pisarzy wybrzmiewają wspólnie w lekturze, zagłuszając podmiot autorski lub zacierając („zabijając”) jego idiom poetycki.

Roland Barthes, jeden z patronów tomu, traktuje autora wpisanego w tekst jako postać fantazmatyczną, upiora o niestabilnej, tekstowo-empirycznej, obecności<sup>19</sup>. Już pierwsza fraza książki Mirahiny łączy pisanie z uśmiercaniem: „stuk starej maszyny i jej trupi pogłos” (*Maszyna do życia*, s. 7), podobny sens ma wyliczenie „mowa trawa mowa// mowa pogrzebowa// słowa słowa słowa” (*Ewokacja*, s. 9). Funeralne zdanie „ciemność to nagrobek który kryje ziemię” (*Słońce na medal*, s. 12) dobrze oddaje stosowaną przez poetkę praktykę intertekstualnych spiętrzeń. Zaczerpnięte z proroctwa Izażasza, włączone w monolog Więźnia z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza, następnie wykorzystane jako tytuł powieści Jerzego Andrzejewskiego, nabiera z każdym użyciem dodatkowych znaczeń, tu jeszcze wzbogaconych przez modyfikację i nadanie mu charakteru *quasi*-definicji.

*Widmowy refren* wypełniają żałobne mowy, marsze i kondukty, mary i całuny, tańce śmierci, umarli dla świata, wywoływanie duchów, obrzędy wudu. Te, potraktowane półżartem, strzępy dawnego eschatologicznego *imaginarium* wcale serio sugerują, że tkanka wierszy nieporuszonych lekturą i ryzykownymi czytelniczymi skojarzeniami jest „martwa” (*Hi-fi wi-fi*, s. 14), dopiero uruchomienie gry znaczeń pozwala na obserwację zmiennego procesu ich rozpadu i chwilowego scalania.

<sup>17</sup> Derridowską koncepcję „esencjalnej nieukończoności fragmentu” omawia Kazimierz Bartoszyński, *O fragmentcie* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, pod red. J. Ziomka; J. Stawińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 83–86.

<sup>18</sup> Por. Cz. Miłosz, *Łąka* [w:] idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1063 i M. Biedrzycki \*\*\* [Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz...] [w:] idem, \*, *Kraków-Warszawa 1993*, s. 19. Poza *Dziadami*, *Panem Tadeuszem* i sonetami odeskimi Mirahina przywołuje *Ballady i romanse*, liryki lozańskie, sonety krymskie i wiersz \*\*\* [Śniła się zima...].

<sup>19</sup> Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251. Podobne stanowisko odnajdziemy u Michela Foucaulta, *Kim jest autor?* [w:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219. Zob. także R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności* [w:] idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 54–57.

### 3.

Całościowa interpretacja tomu *Mirahiny* przy wykorzystaniu tradycji mickiewiczowskiej wydaje się chybiona, jeśli przyjmiemy za konieczne kryterium hermeneutycznej ciągłości. Poszukiwanie spójności znaczeniowej książki jako zaprojektowanej odautorskiej całości – także na poziomie kompozycji, refreniczności, wykalkulowanej obsesyjności romantycznych cytatów i aluzji – szybko okazuje się nieadekwatne do sposobu włączania „cudzego słowa” w tkankę tekstu.

Z kolei lektura dekonstrukcyjna pozwala sprawdzić, jak „działa” wiersz, jak rozszczelnia się retorycznie pod wpływem kontekstu. W omawianym tomie kluczowym punktem odniesienia pozostaje nie tylko dziewiętnastowieczna tradycja literacka, rozumiana zarówno jako zbiór intertekstualnych odwołań („starych nowych inkantacji”, *Głosy* 3/4, s. 33), jak i pewien model porządkowania utworu. W tym wypadku byłby to wzór wiersza awangardowego, którego mistrzem na gruncie polskim był Aleksander Wat. *Mirahina*, podobnie jak autor *Ciemnego świedła*, obarcza swoje utwory „tekstualną przeszłością literatury i kultury” w stopniu prowadzącym do „chaosu” informacyjnego i „entropii” sensu<sup>20</sup>. W wierszu *Dada* objaśnia tę metodę lękiem przed taką interpretacją, która byłaby ujednoznacznieniem, a więc unieruchomieniem wiersza-upiora. Wyjaśnianie prowadzi „drogą okrężną żeby było cicho// żeby było licho” (s. 26), a „jaśniej” znaczy „straszniej” (s. 25). Wiersz kończy się zaklęciem „świta dnieje/ kogut pieje” (s. 26), które przepędza widmo, odsyła je na nowo do nieistnienia. Kolejny utwór stanowi pochwałę tanecznego transu czytania „na głosy”, który zmienia „kolumny czarnych znaków” w „hałas ponad życie” (*Erka albo carska suka*, s. 27). Podobne zderzenie *écriture* („pismo pasmo nieszczęść”) i *lecture* („na jednym oddechu myśląc wszystkie głosy”) występuje w wierszu *Złapać trochę słońca...* (s. 35–36).

Rozproszenie, niekoherencja, tytułowa „widmowość” nawiązań międzytekstowych zaprasza do Barthes’owskiej lektury erotycznej, nastawionej na szukanie sygnatury autorstwa; lektury nieciągłej, bo podporządkowanej „pęknięciom” tekstu, doznawanym jako podniecające bodźce<sup>21</sup>: „(wyliczanki i szczeliny)/ (tamigłówki rozpadliny)” (*Refren*, s. 18–19).

Czytelnik sam wybiera dla siebie miejsca rozszczelniania dyskursu, szukając rozkoszy wynikającej z takiego właśnie, a nie innego odczytania. Wtedy jednak zapomnieć trzeba o pojęciu nadinterpretacji, jakże niestosownym wobec miłostnego języka<sup>22</sup>, którym operuje krytyk-kochanek (kochanka). Anna Burzyńska przekonująco ukazuje, jak intymne spotkanie Innego-piszącego (autora) i Innego-czytelnika, odbywające się na równych

<sup>20</sup> Por. uwagi Józefa Olejniczaka na temat poezji Wata, *Teoria – interpretacja – czytanie* [w:] idem, *Inflacja-deflacja...*, op. cit., s. 58.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 13–14. Emocjonalność wierszy *Mirahiny* eksponował w swojej nocie krytycznej P.W. Lorkowski, *Agnieszka Mirahina. „Widmowy refren”*, „Topos” 2015, nr 2, s. 165.

<sup>22</sup> Alogicznego, wywrotowego, fragmentarycznego, mistycznego bez mała. A. Burzyńska, *Hermeneutyka i erotyka* [w:] *Od polityki do poetyki. Prace ofiarowane Stanisławowi Jaworskiemu*, pod red. C. Zalewskiego, wstęp A. Burzyńska, Kraków 2010, s. 23. W cytowanym artykule badaczka wiąże ów język z tzw. kryzysem interpretacji (wynikłym z antysystemowego myślenia o w humanistyce, w którym i Barthes, i Derrida grali pierwsze skrzypce).

prawach, ustalonych przez partnerów takiej gry miłosnej, uchyla zracjonalizowany dyskurs hermeneutyczny, co zbiega się z propozycją Rolanda Barthes'a<sup>25</sup>.

Postępując tą drogą, krytyk-czytelnik, zwabiony i uwiedziony, podejmie być może z książką grę na zasadach zaproponowanych przez podmiot autorski. Przejdzie na biegun kolejnego, po Mickiewicu i Waciu, patrona tomu – Andrzeja Sosnowskiego, wywołanego w wierszu zatytułowanym znamienne: *Ewokacja*<sup>24</sup>.

#### 4.

Wiersze *Widmowego refrenu* cechuje migotliwość i niepewność przekazu, przystającą do tytułu: „to obraz ruchomy na niepodobieństwo/ ruchomy obraz ruchome przekleństwo” (*Hi-fi wi-fi*, s. 13). Upodobanie do chiazmu, rezygnacja z interpunkcji i niektórych reguł ortografii (dowolność w stosowaniu wielkich liter) ową widmowość wzmacnia. Mirahina projektuje tom jako zbiór puszczonech w ruch – za sprawą lektury – fragmentów tekstów literackich, dzięki którym „wszystko (...) mieni się migocze drga” (*Metrum*, s. 46). Pojawiają się one w lekturze w postaci refrenicznie powracających, często przeinaczonych lub skontaminowanych przywołań obcych sobie dyskursów.

W książce wyeksponowane zostały upiorność, pograniczność, niepełne istnienie bohaterów romantycznych (*Dziady Mickiewicza*, *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego) i neoromantycznych (*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego), fascynacja senną wizją (\*\*\*) [*Śniła się zima...*] Mickiewicza), rozchwianie seksualnej tożsamości (*Nieskończona kruczata* Rafała Wojaczka, *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego), dekadencja (*Niemoc* Paula Verlaine'a, *Kwiaty zła* Charlesa Baudelaire'a). Każdy z cytatów lub quasi-cytatów jest jednocześnie bezbronny (słaby, czyli widmowy – bo używany dowolnie, tak przez zapisującą, jak czytającą osobę) i inwazyjny, wzmocniony przez natrętne nawroty<sup>25</sup> w wielu konfiguracjach-refrenach. Odczytywanie śladów tradycji w tak pomyślanym tekście oznacza współprzylganie się językowi w ruchu, bez nadziei na wiążącą, konkluzywną całość, więcej – bez koniecznej potrzeby takiej całości. W wypadku postmodernistycznej poezji Mirahiny właśnie całość ustalonego sensu byłaby piekłem (helem<sup>26</sup>). Uchylanie się spójności – na wielu poziomach<sup>27</sup> – jest częścią gry z czytelnikiem, tekstami kanonicznymi, pismem/ zapisem, mową. I z różnymi konwencjami uspojniania wiersza.

Poetka „miesza języki” i style: „strach jest// minorowy molowy w każdej tonacji// nie do utrzymania w żadnej” (*Język maszynowy*, s. 22). Sięga bezceremonialnie

<sup>25</sup> Eadem, s. 18–19.

<sup>24</sup> Za sprawą wyrażenia „po tęczy”, będącego jednocześnie tytułem tomu Sosnowskiego z 2007 roku. O metodzie twórczej poety zob. D. Bujno, *Dekonstrukcyjność poezji Andrzeja Sosnowskiego*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2012, nr 3, s. 325–337.

<sup>25</sup> O wewnętrznej dynamice powtórzeń pisałam w recenzji książki. Zob. A. Spólna, *Krzyżując szyki bez przecinka? mieszając języki*. O „Widmowym refrenie” Agnieszki Mirahiny, „Miesięcznik Prowincjonalny” 2015, nr 1, s. 30–31.

<sup>26</sup> Słowo „hel” wskazuje na patronat Sosnowskiego (jako autora *Sezonu na Helu*), ale jest także przywołaniem angielskiego wyrazu „hell” („piekło”).

<sup>27</sup> Zob. W. Bolecki, *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją* [w:] idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, s. 53–55.

po mistrzów polszczyzny, żeby włączyć fraszkę Jana Kochanowskiego lub sonety Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w potoczne doświadczenie zdegradowanego języka: „lipa w kwiecie wieku zlewki i pomyje” (*Maszyna do życia*, s. 7), „(...) retoryka pisma erotyka mowy rytmów albo wierszy polskich/ rzeźni albo wyobraźni” (*Głód 5*, s. 42). Choć tradycja literacka ma w tomie Mirahiny ogromne znaczenie, historyczny model interpretacji, odesłany do lamusa przez teorię literatury, na nic się tu nie przyda. Będzie nieadekwatny wobec nadmiaru niezhierarchizowanych informacji.

Zastąpić ją musi prowadzona „bez referencjalnych ograniczeń”<sup>28</sup> gra w językowe/ tekstowe/ kulturowe skojarzenia, czasem pociągająca, czasem groźna:

„zabawa uliczna i uliczna gra –  
będziesz rymowany i porysowany  
cały wierszowany i poharatany

(...)

nie ma ryzyka  
nie będzie języka”

(*Hi-fi wi-fi*, s. 13).

A skoro wiersze same zapisane są jako efekt takiej „gry różnicy”<sup>29</sup> (zresztą inskrypcji mocno zmechanizowanej, zapośredniczonej przez nośniki danych elektronicznych, takie jak komputer i czytnik), próba „nadrozumienia” staje się grą z grą. Czy może się nie powieść? I, z drugiej strony, jak określić, czy się powiodła?

## 5.

Niezaspokojony interpretator w pogoni za nieuchwytnym obiektem pożądania napotyka pęknięcia, ślady rozkładu. Rozpad znaczącego ujawnia się w metaforyce – królują w niej ruiny, rozpadliny, gruzy<sup>30</sup>:

„wzdłuż starych latarni morskich latarni mrocznych  
jak dworzec kaniowski jak kobiety na dworcach

które straszą ruiną nie tylko jesienią”

(*Słońce na medal*, s. 11).

Intencją tekstu i wpisanego weń Autora Modelowego<sup>31</sup> jest, najwyraźniej, zaproszenie do uruchamiania w nieliniarnej lekturze kolejnych powiązań międzytekstowych. Rozpędzone „znaczące”, wynikające z inwazji romantyzmu i modernizmu w postmodernę, jest u Mirahiny stałą prowokacją: rozdrażnieniem, a zarazem przyjemnością. Każde

<sup>28</sup> P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 63.

<sup>29</sup> Por. P. Dybel, *Poza dialektyką? Spór Gadamera z Derridą* [w:] idem, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce. Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 444–463.

<sup>30</sup> A. Łozowska-Patynowska, *Na gruzach świata*, [http://www.latarnia-morska.eu/index.php?option=com\_content&view=article&id=1645%3Awidmowy-refren-agnieszki-mirahiny&catid=43%3Ainformacje-komunikaty&Itemid=66&lang=pl www.latarnia-morska.eu; 15.01.201].

<sup>31</sup> O związku między *intentio lectoris*, *intentio operis*, Czytelnikiem Modelowym i Modelowym Autorem pisze Umberto Eco, *Nadinterpretowanie tekstów* [w:] U. Eco i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, op. cit., s. 72–75.

czytanie okazuje się ponownym ustalaniem i odnawianiem sensu. Zmienność prowokowanych przez cytaty skojarzeń (rozmach oraz różnorodność intertekstualnych nawiązań) powoduje ciągłe przemieszczanie granic potencjalnej nadinterpretacji. Aporie poznawcze utrudniają uczenie się reguł gry – rozproszenie zapisanych znaczeń jest tak radykalne, że ich odczytywanie staje się... dalszym rozprasaniem.

A gdzie miejsce na przyjemność lektury? *Widmowy refren* to przecież książka manifestująca erotyczny charakter zabawy w ściganie tekstu, którą podejmuje się i zapisując, i odczytując znaki: „krzyżując szyki mieszając języki” (s. 21)<sup>32</sup>. Nie ma wątpliwości, że Mirahina jako autorka poniższych wersów zna i wykorzystuje w praktyce twórczej teorie Rolanda Barthes’a z lat siedemdziesiątych, zawarte w *Przyjemności tekstu* i *Fragmentach dyskursu miłosnego*:

„gdzie ruja ciemne wody toczy”

(*Słońce na medal*, s. 11),

„retoryka pisma erotyka mowy”

(*Shell*, s. 15),

„pocałunek z języczkiem

wysysa z narracji wibrujące er”

(*Erka albo carska suka*, s. 27),

„w ruchu figur muzycznych figur erotycznych”

(*Złapać trochę słońca...*, s. 34).

Tom konsekwentnie kojarzy seksualne z tekstualnym. Nawet Polska to „ciało białe czerwone” (*Głód? 1*, s. 23). Zmiana jednej głoski wystarczy, by sprowadzić romantyczny obrzęd do poziomu seksualnej zaczepki (bądź też zamienić go w ryzykowny żart): „czego potrzebujesz dupeczko/ żeby się dostać do nieba?” (*Głosy 3/4*, s. 33).

Niezaspokojenie oddaje (i projektuje) figura łaknącego niesamowitego, wywiezionego z obrzędu dziadów: „chtód ciągnie od ziemi i ściąga ją głody” (*Maszyna do życia*, s. 7), „cień wieczny febra głód” (*Język maszynowy*, s. 20). To głód erotyczny i głód ciągle odraczanego sensu, może nawet – pragnienie zbawienia (choć Mickiewiczowskie pojmowanie zbrodni i kary jest tu przywoływane wyłącznie na prawach alegorii). Inkantacje, rytmiczne nawroty fragmentów są tyleż zaklęciem, ile próbą wypełnienia braku „znaczonego”, skazaną z góry na niepowodzenie.

## 6.

Ostrożne podsumowanie gier z książką Mirahiny mogłoby być wyrazem bezradności interpretacyjnej, gdyby nie poczucie, że sprawiedliwe (adekwatne) czytanie *Widmowego*

---

<sup>32</sup> Józef Olejniczak nazywa takie czytanie „catopsychocieleśnym” doświadczeniem zaktywizowanym w lekturze. Idem, *Inflacja-deflacja...*, op. cit., s. 20. Badacz traktuje literaturę jako spotkanie możliwe nawet wtedy, gdy doświadczenie podmiotu autorskiego wydaje się z gruntu obce i nieczytelne. Odnosi się m.in. do koncepcji Josepha Hillsa Millera, który eksponuje performatywny charakter tekstu literackiego, angażującego czytelnika we współtworzenie dzieła, choćby w formie hipotezy doświadczenia Innego. Ibidem, s. 21–24.



refrenu musi być Bloomowskim niedoczytaniem. Wiersze zawarte w tym tomie jawnie zapraszają do dekonstrukcji, nie zaś trwałego scalania:

„dekonstrukcja detonacja

tylko jeden mit mit założycielski  
mit fundamentalny tylko dynamit”

(*Dom nad Arsenalem*, s. 37).

Wobec podważonej metafizyki obecności<sup>33</sup> tom każe odnaleźć się „w przedstawieniu bez istnienia/ w istnieniu bez przedstawienia” (*Refren*, s. 18). Oparty jest na rozproszeniu i powtórzeniu, a jego intertekstualność nie szyfruje znaczeń, stanowi raczej system nie zawsze gładkich luster. Zgoda na nierozstrzygalność sensu wymuszona jest jakością tekstu, wpisana w tom tak niejednorodności znaczeniowo, że prawie nieuchwytny. Jeśli ostatecznej prawdy wiersza nie ma i być nie może, jeśli brak nam kryteriów właściwego, poprawnego, niesprzecznego z intencją autorską odczytania utworu, być może należałoby – za Derridą – zastąpić tak obciążone pojęcie „interpretacji” pojęciem upodmiotowionej „lektury” jako ciągłego, twórczego procesu o nieprzewidywalnych rezultatach<sup>34</sup>, co anihilowałoby spory wobec „nadinterpretacji”? Tak jak podmiot autorski eksponuje utratę kontroli nad tekstem, tak czytający książkę przyjmuje – *nolens volens* – rolę wskrzesiciela rozproszonych w niej obrazów, słów i tropów intertekstualnych.

*Widmowy refren* jest zaprojektowany jako niejednorodna przestrzeń tekstowej gry, pełna pęknięć i niespójnych fragmentów „cudzego słowa”. Szukanie kontekstu wewnętrznego (uwagi metapoetyckie) i zewnętrznego (autokomentarze poetki ściśle związane z jej fascynacjami literackimi i praktyką pisarską) prowadzi do dwóch wniosków. Po pierwsze, ukazuje przemożny wpływ romantycznej, zwłaszcza mickiewiczowskiej tradycji literackiej na ponowoczesną poezję polską; nawet jeśli przejawia się on w postaci ruchomych, fragmentarycznych śladów słów-widm. Po drugie, potwierdza inspirację poststrukturalizmem stojące u źródeł autorskiego konceptu. Potencjalnie niekończąca się negocjacja sensów zapewniać może Barthes’owską „przyjemność” lektury, ale nie przybliża do żadnej finalnej interpretacji – tym bardziej, że, jak zauważa Paweł Dybel:

„Same pojęcia rozumienia i interpretacji odsyłają (...) do jakiejś »jedności«, w świetle której należałoby odczytać dany tekst: implikują ontologiczny prymat momentu tożsamości nad momentem różnicy”<sup>35</sup>.

Toteż kluczowe dla krytyka lub historyka literatury pytanie o nadinterpretację w odniesieniu do *Widmowego refrenu* pozostaje pytaniem chybionym. Ten tom ciągle prowokuje do czytania na nowo: śmielszego, bardziej szalonego, erotycznego, natrętnego.

<sup>33</sup> O braku obecności, rozumianej jako fundament, zasada czy centrum zob. np. J. Derrida, *Pismo i różnica*, tłum. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 485.

<sup>34</sup> A. Burzyńska, *Hermeneutyka i erotyka*, op. cit., s. 15; zob. także rozdział *Lekturografia. Derridowska filozofia czytania* [w:] eadem, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006. O jednostkowości tekstu jako wezwania i jednostkowej odpowiedzi czytającego pisze J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, Z Jacques’em Derridą rozmawia Derek Attridge, tłum. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 215–216.

<sup>35</sup> P. Dybel, *Poza dialektykę?*, op. cit., s. 448.

Nieustannie zachęcałby do nadinterpretacji, gdyby nie immanentne odsunięcie znaczonego (jakiejś „całości”) w sferę fikcji. Jeśli dalsza gra w „nadrozumienie” jest zawsze możliwa, musi zastąpić wygraną.

### Summary

#### ***The Game of Over-Interpretation.***

#### ***Phantasmal Refrain by Agnieszka Mirahina in the Light of the Romantic Tradition and the Theory of Deconstruction***

The paper discusses the possible readings of Agnieszka Mirahina's volume of poetry *Widmowy refren* (*Phantasmal Refrain*). In particular, it deconstructs the Romantic, Mickiewiczian, context and as well as the games with the notion of „hyper-understanding” as manifestations of the author's central intention. The reader is faced with an unending intertextual negotiation of meanings, the process that ultimately fails to find the „signified”.

**Keywords:** Mirahina, Mickiewicz, interpretation, deconstruction, Romanticism

**Słowa kluczowe:** Mirahina, Mickiewicz, interpretacja, dekonstrukcja, romantyzm



*Monalli Dolls*. Twórczyni lalek i fotografii: Monika Ekiert-Jezusek