

## Erotyczne tryby (Przyboś, Sosnowski)

„Ależ ten świat  
zrobił wolnę! A było to takie proste:  
znaleźć się w epoce zupełnie post-ważnej,  
postlogicznej, postwerbalnej, posthumanistycznej  
– wystarczyło odkryć świat za zastoną powiek,  
w zamkniętych oczach jak Beethoven usłyszał muzykę  
odciągniętą od uszu”.

A. Sosnowski, *Wiersz dla Becky Lublinsky*

Pisał Fryderyk Nietzsche w *Wiedzy radosnej*:

„Cóż warte mi jednak dobre serce, wykwintność i geniusz, jeśli człowiek o takich cnotach znosi w sobie niedołączne uczucia w sprawach wiary i sądu, jeśli p o ż ą d a n i e p e w n o ś c i nie jest mu najwnętrznieszczą żądzą i najgłębszą potrzebą – tym, co wyższych ludzi od niższych oddziela! Znalazłem w niektórych ludziach bogobojnych nienawiść ku rozumowi i cieszyło mnie to w nich: zdradzili się bowiem chociaż nieczystym sumieniem intelektualnym! Lecz pośród tej *rerum concordia discors* i całej tej przedziwnej niepewności i wieloznaczności istnienia stać i n i e p y t a ć, nie drżeć z żądzy i rozkoszy pytania, nie nienawidzić nawet pytającego, może nim nawet mdło się zachwycać – to właśnie wzbudza we mnie p o g a r d ę – i tego uczucia przede wszystkim w każdym szukam – jakieś błazeństwo przekonywa mnie zawsze na nowo, że każdy człowiek ma to uczucie, jako człowiek. Jest to mój rodzaj niesprawiedliwości”<sup>1</sup>.

Słynny filozof ujawnia tu bardzo ciekawą dwoistość ludzkiego bytu, którą prawdopodobnie można określić również metaforycznym mianem „schizofrenii”. Z jednej strony człowiek chce być podmiotem rozkazującym („pożądanie pewności”), z drugiej zaś – podmiotem pytującym („żądza i rozkosz pytania”). Ten pierwszy miałby moc ustanawiania, drugi podważania tego, co zostało już ustanowione. Z tej dychotomii, opisującej wewnętrzne rozpozowanie jednostki, mogą wyłonić się dwa istotne poetyckie modele, **reprezentowane przez teksty wymienionych w tytule szkicu autorów**. Oto mój zamysł: zobrazować tęzę sugerującą, że historia polskiej poezji dwudziestego wieku może być z pewnego punktu widzenia opowieścią, której początek stanowi awangardowa manifestacja siły, natomiast koniec ponowoczesne ujawnienie iluzoryczności owej retorycznej potęgi. Ujmując teraz rzecz w skrócie: autorem prologu jest Julian Przyboś, a twórcą epilogu Andrzej Sosnowski. Ten pierwszy to podmiot, który uwielbia poezjować w trybie rozkazującym, drugi natomiast pytającym czy też – jak podpowiadają języki francuski i angielski – kwestionującym. Ową

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2004, s. 32.

teżę będę opracowywał, odwołując się do tekstów erotycznych, wszak większość z nas należy do „stodkiej publiczki zakochanej w erotyce międzyludzkich sytuacji”<sup>2</sup>, taki wdzięczny materiał powinien zneutralizować surowość mojej koncepcji.

Zanim przejdę do lektury wierszy, przytoczę kilka cytatów, które pozwolą może trochę lepiej zrozumieć źródła rozkazodawczego idiomu Przybosa (pamiętajmy jednak w trakcie pracy nad niniejszym tekstem o Tadeuszu Peiperze). To, że odwołam się do niemieckiej filozofii ma swoją wagę. Od pewnego czasu wydaje mi się bowiem, że awangarda to formacja, która wyrasta – między innymi – właśnie z tej tradycji intelektualnej. Przypuszczam, że to w pismach Kanta, Fichtego, Hegla możemy znaleźć przydatne instrumenty pojęciowe. Specyficzną rolę pełni tu autor *Woli mocy*, ale o tym za chwilę.

Zaczynamy więc.

Leszek Kołakowski omawiając filozofię Kanta w *Głównych nurtach marksizmu*, stwierdzał:

„Ale rozdwojenie człowieka na *byt bierny i czynny*, któremu odpowiada rozdwojenie na świat *percypowany i świat pomysłany*, na rzeczywistość *przypadkową i umysłowo konieczną* – otóż rozdwojenie to może być tylko w nieskończoności usunięte”<sup>3</sup>.

Zerknijmy jeszcze do podobnej glosy:

„W sumie zatem, rozszczepienie człowieka na opozycyjne porządki: istnienie naturalne-istnienie wolne, świat pożądań-świat powinności, byt bierny wypełniony przypadkowością danych-byt aktywny dla którego przypadkowość przedmiotu znika – *rozszczepienie to jest uleczalne, ale uleczalne w nieskończonym postępie*”<sup>4</sup>.

I ostatni cytat z książki Kołakowskiego:

„Perspektywą człowieka jest nieograniczone zmierzanie ku autodeifikacji, ale nie w sensie mistycznym, to jest nie w sensie osiągnięcia tożsamości z bóstwem transcendentnym, lecz w sensie zdobycia doskonałości absolutnej, która znosi władzę przypadku nad wolnością; pełna suwerenność rozumu i woli względem, czyli właśnie status bogopodobny jest horyzontem, ku któremu zwraca się nieskończony postęp każdej istoty ludzkiej z osobna”<sup>5</sup>.

Wyodrębnię trzy istotne kwestie, przenosząc je od razu na interesujący mnie grunt. Po pierwsze, ów podział na „byt bierny” i „byt czynny” w mojej interpretacji odpowiada trybowi kwestionującemu i rozkazującemu. Dalej: wskazane „rozszczepienie” da się unieważnić dzięki odpowiednim operacjom retorycznym. I po trzecie: podmiot może osiągnąć we własnych wierszach status boskiego twórcy, retora, którego rozum i wola żyją w harmonii. Chciałbym dodatkowo wprowadzić pojęcie „świadomości nieszczęśliwej”, które nieco precyzyjniej zsumuje ową schizofreniczną naturę.

Hegel:

„Świadomość ta jest więc owym nieprzytomnym [bewußlose] bajdurzeniem, polegającym na tym, że idzie się to w tę, to w tamtą stronę, od jednego członu skrajnego, od równej sobie samemu sa-

<sup>2</sup> A. Sosnowski, *Fragment* [w:] Idem, *Dożynki 1987-2003*, Wrocław 2006, s. 71. Od tej pory będę oznaczał ów tom skrótem „D” w tekście głównym.

<sup>3</sup> L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie, rozwój, rozkład*, Londyn 1988, s. 45.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 46-47.

mowiedzy, do drugiego członu skrajnego, czyli do świadomości przypadkowej, wprawionej w zamęt i wytwarzającej zamęt. (...) stwierdza absolutne znikanie, ale stwierdzanie istnieje i świadomość ta jest znikaniem stwierdzanym; stwierdza nicość widzenia, słyszenia itd., a sama widzi, słyszy itd.; stwierdza nicość istotności etycznych [sittliche Wesenheiten], a sama czyni je mocami rządzącymi jej postępowaniem. Jej działanie i jej słowa ciągle sobie przeczą i ona także ma podwójną sprzeczną świadomość – niezmienności i równości oraz całkowitej przypadkowości i nierówności z sobą”<sup>6</sup>.

Podkreśliłbym jeden punkt, dla mnie kluczowy, otóż autor *Fenomenologii ducha* nazywa „bajdurzeniem” dyskurs, który fałszywie komentuje swoją własną działalność. Paradoks ze „stwierdzaniem” i „znikaniem” jest tu nad wyraz wymowny, poeta „bajdurzy”, kiedy manifestuje swoją postępującą nieobecność, wszak manifestując swoją nieobecność, tym intensywniej uobecnia się.

Eksponuję owo zaplecze filozoficzne z dwu powodów. Po pierwsze dlatego, że Przyboś budował swoją strategię w opozycji do innych strategii. W pewnym sensie jego twórczość jest antytezą czy łańcuchem antytez. Teksty tego autora to polemiki, konflikty, wojny z cudzymi tekstami. W wierszu *Imię czyli odpowiednie rzeczy słowo zapytywał (stwierdzał?)*, czy (że?), słowa „Znaczą tyle, ile przeczą?”<sup>7</sup>. Po drugie, myślę, że głównymi przeciwnikami autora *Więcej o manifest* nie są poeci, ale właśnie filozofowie. To oni inspirują go najbardziej. Świętym przykładem jest Martin Heidegger, nad którym Przyboś lubi się z jakiegoś tajemnego powodu pastwić, ale który wszakże podrzucił mu kilka pomysłów na świetne skądinąd liryki. Dlaczego akurat filozofowie? Może dlatego, że to filozofia ma większą władzę kreowania ludzkiej świadomości, budowania światobrazów, zniewalania innych własnymi metaforami? To jednak filozofia wypędza poetów z państwa, jak powiadamy od czasów Platona. Zmierzam zatem do konstatacji, że awangardiści (ale ci spod znaku „wykrzyknika”, nie zaś na przykład elipsy) nie tyle chcą zdekonować tradycję literacką, co wymazać paraliżującą świadomość, że człowiek jako taki jest również bytem biernym, niewolnikiem, istotą podlegającą czemuś innemu, podmiotem „bajdurzącym”. Nie ma tu zatem mowy o *lęku przed wpływem* poetyckich przodków (to przypadek Peipera, nie Przybosia), ale przed filozofią, która chce nas zamienić w bezwładne maszyny do spełniania tego, co zostało nam w taki czy inny sposób „przeznaczone”. Poeta to triumfalny heglowski podmiot, który wydobywa się na absolutną niepodległość. Tryb rozkazujący takiego poety jest zatem figurą afirmującą „stronę czynną” kosztem „strony biernej”, figurą, która odsyła nas do kilku założeń. Oto one. Człowiek został powołany do permanentnego doskonalenia swojej kondycji. Wiąże się to również z tym, że powinien dążyć do podporządkowywania sobie realnego świata zewnętrznego. Poeta jest doskonale świadomy tego, co pisze. Co więcej, pisze dokładnie to, co zaplanował napisać. Jego język harmonijnie łączy w sobie cechy performatywne i konstatywne („ażeby pisanie/było robieniem tego, co się pisze” – SL, s. 292.) – stwierdzenie jest tożsame ze stwarzaniem. Poezja powinna być promocją optymistycznego światopoglądu. Zatem rozkazodawczy tryb to przede wszystkim demonstracja boskiej samowiedzy i konkwistadorskiej władzy. A także wyzwanie rzucone

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2002, s. 146.

<sup>7</sup> J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, Wrocław 1989, s. 287. Dalej w tekście głównym jako „SL”.

czytelnikom („Poezja spełnia się wtedy, gdy staje się powołaniem/ innych/ do stanu wynalazców” – SL, s. 293). Jeśli zatem Nietzsche miałby być postrzegany jako jeden z mistrzów Przybosia, to wyłącznie pod warunkiem, że mówimy tu o fantazmatycznym Nietzschem, który przewyciężył w sobie instynkty kwestionujące. O autorze, którego język scharakteryzował Paul de Man w sposób następujący:

„(...) w wielu tekstach, które wyraźnie przeznaczone były do publikacji w odróżnieniu od fragmentów pośmiertnych, waloryzacja zdaje się spójnie dawać pierwszeństwo aktywnym formom języka nad biernymi czy jedynie reaktywnymi; *Z genealogii moralności* jest oczywiście wyraźnym tego przykładem. Aktywny i bierny (czy reaktywny) tryb skoordynowany jest z wartościami tego, co wyższe i tego, co niższe, lub bardziej prowokacyjnie, z wartościami pana i niewolnika, arystokracji i motłochu, dostojeństwa i pospolitości”<sup>8</sup>.

Zerknijmy dla treningu analitycznego na dwa wcześniejsze teksty Przybosia. Przedtem jednak ważka uwaga na temat istniejącej niekiedy tożsamości trybu orzekającego z trybem rozkazującym. Swego czasu Jean Baudrillard, analizując reklamy, napisał:

„Ta i inne syntagmy reklamowe nie eksplikują, nie przekazują żadnego znaczenia, nie są zatem ani prawdziwe, ani fałszywe, rugują wszelkiego znaczenie i dowód. Na ich miejsce przedstawiają prosty goły tryb oznajmujący, który jest tak naprawdę monotonnym, operującym jedynie powtórzeniami, trybem rozkazującym. A owa tautologiczność dyskursu, tak samo jak w przypadku magicznego zaklęcia, ma za zadanie dokonać tautologicznego powtórzenia poprzez wydarzenie”<sup>9</sup>.

Swoista „magiczność” poezji Przybosia polegałaby na tym, iż owa poezja stwierdzając, że coś jest faktem, ów fakt stwarza. Orzekanie jest tu czynnością szalenie perswazyjną.

Oto Świt:

„Pulsuje źródło twojej głowy – szczęśliwej.

Z linii piersi splywam do gęstwiny tulących się linii,  
do łona,  
które miękki puch, jak wieczór wśród oazy, ściemnia  
i rozwarte biodra – biodrom pragnącym wyściela  
na opuszczony sen ud.

Płynnymi dłońmi rozsnuwam twoją nagość  
na moim obnażonym ciele

---

<sup>8</sup> P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, tłum. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 152-153.

<sup>9</sup> J. Baurillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 169.

I nim  
świt  
odłoni twe nogi –  
Od kolan ciało jak delta odpływa  
od stóp uwiecznionych Ziemią” (SL, s. 39).

Zwróćmy uwagę na podział sił. Męskie „ja” jest alegorią strony czynnej, natomiast kobiece „ty” biernej. Ona jest pięknym, bezwolnym ciałem, które posłusznie poddaje się erotycznej władzy podmiotu, reprezentowanego przede wszystkim przez „sprawczy” głos. On dysponentem reguł obowiązujących w trakcie stosunku seksualnego. Prawdopodobnie możemy ujawnić tutaj skojarzenie z mityczną sceną, w której Zeus, znak triumfalnej woli – ta zawsze osiąga swój cel – splywa pod postacią deszczu na łono Danae. Ten ruch z góry na dół wyraziście ustawia hierarchię w relacjach damsko-męskich, nie tylko przecież w tym liryku.

Zerknijmy jeszcze na Noc:

„Z gór, odartych z księżycą, rozkosz spadania we wicherze,  
dławiącym kołysem  
znosi  
w dół, najniżej,  
jak łono rozdarte fallusem.

Miłość jak przepaść przeraża.

W rozbitej czaszce drgnął ból jak ptód cięży.

Na twojej trumnie, jak łopatę grabarza,  
kładę  
dłoń rozpostartą: księżyc” (SL, s. 40).

I tutaj podmiot, aby obcować z kobietą, musi zstąpić na niższy poziom. To swoiste samoponiżenie, które zaraz zamieni się w autodeifikację, przynosi mu dość intensywną rozkosz. Przyboś podgrzewa tu atmosferę, inscenizując dramatyczne okoliczności aktu spółkowania. Podniósłszy stawkę (wszak trzeba przezwyciężyć potężne żywioły), sięgnąwszy po kantowską kategorię wzniosłości, którą przeniósł na relacje międzyludzkie, podrasował swoją własną retoryczną wszechmoc<sup>10</sup>. Fallus rozdzierający łono przeobraża się w piorun, atrybut boskiej potęgi.

---

<sup>10</sup> Podobny zabieg, promujący chytrze siłę podmiotu, znajduje Agata Bielik-Robson w koncepcji autora *Krytyki władzy sądzona*: „U Kanta wzniosłość staje się doświadczeniem racjonalnym i podmiotowym tylko dzięki temu, że wychodząc od doznania lęku, potrafi lęk przezwyciężyć: jednostka tym bardziej czuje się *erhaben* wobec rozszalałej potęgi nieujarzmionej natury, im pewniej czuje za plecami nieugiętą wielkość transcendentalnego podmiotu, którego częścią stanowi. Lęk staje się tu jedynie okazją do wzmożenia uczucia odwagi, której wymaga projekt czynnego przeciwstawienia się chaosowi przyrody”. A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romaniczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 57.

Z tych dwu fragmentów można już wyciągnąć dość bezpieczny wniosek, że erotyzm nie posiada tu samoistności (choć, naturalnie, uwaga czytelnika energicznie zwiększa się w tak zwanych „momentach”), bo podlega przejrzystemu sfunkcjonalizowaniu. Sceny naznaczone seksualnymi podbojami to pokaz perswazyjnych możliwości trybu rozkazującego.

Przeczytam teraz nieco dokładniej *Różę II*, późny wiersz, który w sposób najbardziej efektywny i efektowny łączy tryb rozkazujący z seksualnym motywem.

„Bądź ze mną.  
Cierpliwie, zawzięcie.  
Długo, najdłużej.  
Tak czekałem, że wiem to na pewno:  
ból wyboli nareszcie, znuży się i zmęczy  
i stanie się bez cierni – niedotknięciem róży;  
formą tchu po pojęku; pojęciem  
czystym  
Jak znikliwe załśnienie za wcięciem  
na szkle gruboświetlistym,  
dźwięcznym,  
żyłkowanym migotem zimnych barw półtęczy.

Zaciskam zęby: Niech ból, raz za razem, krótko  
przenikliwiej się wwierca,  
niech kłując ostrym kolcem jeszcze głębiej boli,  
niech jak igła mknie wyżej do komory serca!  
Niechaj wywabia ze siebie na zewnątrz  
ze dna kryształowego wazonu na wręby  
różę, palcami w kropkach krwi zerwaną,  
krzepnącą powoli  
czarno,  
płatek po płatku, ze rdzawą obwódką;  
różę tak niespodzianą, że nagle pomocną,  
tę, którą mi przyniosłaś. I której się wstydzę,  
że nie mogę jej doznać.  
Purpurowa, groźna  
niechaj pachnie wrogo  
przeciw dusznicy  
i w aorcie złogom  
i – wbrew temu, który we mnie wbity –  
niechaj swój cierni wyostrzy i wielokrotni  
na długiej, prężnej, obronnej łodydze!

Niechaj ból boli sam dla siebie, niczyj!  
Niech rozkrwawia w powietrzu woń róży rozwitej...

Bądź, bądź najbliższej. Dotknij  
mojego serca swoją malinową sutką.  
Niech tylko czuję aż do bólu mocno,  
jak bardzo jesteś mi drogą" [SL, s. 311-312].

Tekst inicjuje zawołanie, które można interpretować na dwa sposoby, jako prośbę i jako rozkaz. Kolejne dwie linijki są czymś w rodzaju inkantacji, organizującej bardzo intymną przestrzeń. Pomieszczone tam cztery epitety wydłużają niejako czas wybrzmiewania cichych zaklęć. Zwrot „Tak czekałem”, otwierający czwarty wers, podkreśla swoistą bierność, słabość podmiotu, który przyznaje się, że jest zależny od kogoś (czegoś) innego. Jednakowoż w tym samym wersie pojawia się nad wyraz silne oznajmienie: „wiem to na pewno”: ujawnienie wiedzy powiązane zostało z „odblokowaniem” witalności podmiotu. Pozostała część strofy korzysta z dobrodziejstw czasu przyszłego, który z dużą pewnością projektuje nadchodzące wypadki.

Praca języka, który musi zniwelować potęgę bólu, zaczyna się od paronomazji, sugerującej, że przeciwnik sam się zniszczy. Ból się wyboli – oto retoryka przystępująca do działania. Tu Przyboś korzysta z technik obronnych zasugerowanych przez Nietzschego, który pisał przecież:

„Bólowi swemu nadałem imię i wołam go ‘psie’ – jest tak samo wierny, tak samo natrętny i bezwstydnym, tak samo zabawny, tak samo mądry, jak każdy inny pies – i mogę być panem i złości swe na nim wywierać: jak inni to czynią ze swymi psami, sługami, żonami”<sup>11</sup>.

W dalszej części jesteśmy świadkami „nicościowania” bólu. Najpierw znajdujemy czasowniki przepowiadające utratę żywotności przez tegoż. Następnie ból uabstrakcyjnia się: jest już tylko „formą tchu po pojęku”. Te cztery wyrazy bardzo przebiegle poddają go procesowi anihilacji. „Forma” – odbiera mu substancjalność; „dech” – poprzez użycie dopełniacza, który występuje przede wszystkim we frazeologizmie „brak tchu”, przywołane zostają tu śmierteczne konotacje. „Po” – odsyła nas do momentu, w którym podjęta czynność została dokonana. Neologizm „pojęk” podkreśla ów dokonany aspekt czasowy; „pojęk”, czyli umierające echo ustającego już bólu. Idźmy dalej. „Pojęk” na zasadzie paronomazji łączy się z „pojęciem czystym” – w ten sposób ból stał się kategorią, ideą oderwaną kompletnie od tzw. życia. Ostatnie cztery wersy omawianej zwrotki gromadzą leksemę minimalizującą rozmiar i trwałość „pojęcia bólu”: „znikliwie”, „załśnienie”, „wcięcie”, „żyłkowy”, „migot”.

Warto jeszcze powrócić do pominiętej linijki: „i stanie się bez cierni – niedotknięciem róży”, albowiem mamy tu do czynienia z dwoma przeciwstawnymi sobie posunięciami. Pierwsze z nich to ogołocenie bólu z obronnych atrybutów, jakim są ciernie, drugie

<sup>11</sup> F. Nietzsche, op. cit., s. 163.

natomiast to przywołanie alegorii piękna – poprzez zaprzeczenie. Alegorii, która już za chwilę zamieni się w bardzo „cielesną” metaforę, organizującą pozostałą część wiersza.

Oto przechodząc do drugiej strofy, uprzytamniamy sobie błyskawicznie, że jej obrazy *background* został ufundowany właśnie przez „różę”. W piętnastej linii mamy zwrot, w którym „ciern” został wymieniony na „kolec”: „kłując ostrym kolcem”, w szesnastej i siedemnastej czytamy: „kryształowego wazonu nad wręby/ różę, po kropkach krwi zerwaną”. W dziewiętnastym wersie widnieje fraza „płatki po płatku”, która kontynuuje proces budowania obecności „róży”. Wreszcie czytamy: „różę tak niespodzianą, że nagle pomocną,/ którą mi przyniosłaś”. Epitet „niespodziana” na zasadzie epifanii w pełni już uobecnia różę, natomiast epitet „pomocna” przypomina nam, że przez cały czas język walczy z bólem. Co ważniejsze, w cytowanym wersie dwudziestym czwartym pojawia się kobieta, która zapewne jest adresatką intymnego zaklęcia, wybrzmiałego na początku wiersza. Scena liryku zatem wypełnia się życiem.

Wróćmy zatem do początku analizowanej teraz strofy, żeby tym razem przyjrzeć się, jakim zabiegom poddaje poeta „ból”. Rzecz zaczyna się narracją unaoczniającą terazniejszość: „Zaciskam zęby”. W tym momencie „ból” przechodzi „niespodzianą” metamorfozę, bo oto przydana mu zostaje na powrót substancjalność. „Ból” staje się agresorem, niezwykle plastycznie tutaj przedstawionym. Czas terazniejszy opisujący wwiercanie się „bólu” w organizm podmiotu, podkreśla zaborczy charakter tegoż „bólu”. Co ciekawe, sam podmiot zagrzewa go do działania, raz po raz używając formuły rozkazującej „niech” („niechaj”). Zdziwienie wywołane takim przyzwoleniem minie, kiedy przeczytamy wnikliwiej linijki: siedemnastą („Niechaj wywabia ze siebie na zewnątrz”), trzydziestą czwartą („Niechaj ból boli sam dla siebie, niczyj!”) i trzydziestą piątą („Niech rozkrwawia w powietrzu woń róży rozwitej...”). Nasze zdziwienie minie, albowiem rozwikłamy strategię obronną: puszczony samopas „ból”, paradoksalnie, zatraci się w sobie, sam się wyniszczy, swoją niebezpieczną potęgę nagle zwróci przeciwko sobie samemu, po prostu „ból wyboli się”, jak czytaliśmy w wersie piątym, który, jak teraz widzimy, był antycypacją przebiegłego planu.

Trzeba tu jednak zauważyć, że unicestwienie „bólu” jest metaforyczną przemianą tegoż w różę. Zatrącenie się okazuje się zatem niezwykle – by tak rzec – produktywną metamorfozą. Zacytuję raz jeszcze frazę, którą urwałem przed chwilą w bardzo ważnym miejscu: „Niechaj wywabia ze siebie na zewnątrz (...)/ różę (...)/ tę którą mi przyniosłaś”. Napisalem „metaforyczną”, bo unicestwienie bólu zostało spokrewnione za pomocą konceptu retorycznego (synchronia) z przyniesieniem róży. Pikanterii mojej lekturze dodaje to, że metaforyczne odczytanie informacji, iż to kobieta przyniosła różę, skazuje nas na odczytanie tego gestu jako zaproszenia do aktu seksualnego.

Ostatnia linijka, zakończona trzykropkiem, konstytuującą na powrót przestrzeń intymną, każe nam raz jeszcze przeczytać strofę, tym razem w celu odszukania ukrytego w nim kodu seksualnego. „Woń róży rozwitej...” jest przecież nawiązaniem, bardzo oczywistym, do Peiperowskiego wiersza *Naga*, kończącego się dystychem: „Od słów twych



wyżej cenę szepł twój, szepł twójgo ciała,/ woń twójgo ciała, woń rzeźni i róż"<sup>12</sup>. Czytając *Różę II* w kontekście tej poetyckiej opowieści o samczej mocy, jesteśmy wyculeni na każdą, nieistniejącą do tej pory, dwuznaczność. Tak oto linijka dwudziesta druga („płatę po płatku, ze rdzawą obwódka”) zaczyna teraz odsyłać nas do kobiecej wagi-ny. Ale nie powinniśmy jednak pozostawać pod urokiem Peiperowskiej perswazji. Wersy dwadzieścia cztery i dwadzieścia pięć („I której się wstydzę,/ że nie mogę jej doznać”) ujawniają bolesną sytuację: ból przeminął, kobieta jest gotowa oddać się, ale męczyzna nie może skorzystać z jej łaskawości.

Potęga retoryczna nie jest tutaj zatem równoznaczna z potęgą samczej seksualności, jak to miało zawsze miejsce u autora *Czyli*. Słabość męczyzny zostaje obrócona w siłę poetycką. Niżej mamy do czynienia z bardzo pomysłowym przeniesieniem atrybutów męskiej potencji na różę, czyli na kobietę. Poeta tworząc useksualniony obraz kwiatu, używa słów i zwrotów, za pomocą których opisuje się nie waginę, ale penisa: „purpurowa”, „wbity”, „cierń swój wyostrzy i uwielokrotni”, „na długiej, prężnej, obronnej łodydze”. Oto znanym nam już paradoks charakterystyczny dla poezjowania Przybosia: nawet wtedy, kiedy jego podmiot przegrywa, odnosi zwycięstwo. Wiersz kończy się trzecią strofą, która nawiązuje swoją strukturą do strofy pierwszej. Wybrzmiewa znowu rozkaz/prośba („Bądź, bądź najbliżej”), wzmocniona teraz poleceniem: „Dotknij mojego serca swoją malinową sutką”. Pogłos walki z bólem, echo potencjalnego aktu spółkowania, wibrujące wspomnienie agonu z Peiperem – suportuje niejako pointa, która jest swoistym pokazem mocy w chwilach słabości.

Koncepcję retoryczną Przybosia można by wyrazić następującym fragmentem z Nietzschego:

„Wiary pożąda się zawsze tam najbardziej, tam potrzebuje się jej najgwałtowniej, gdzie zbywa na woli, bo wola, jako uczucie rozkazu, jest najbardziej rozstrzygającą oznaką własnej wielmożności i siły. To znaczy, im mniej kto rozkazywać umie, tym usilniej pożąda kogoś, kto rozkazuje, surowo rozkazuje, pożąda Boga, księcia stanowiska, lekarza, spowiednika, dogmatu, sumienia, partii. (...) Gdzie człowiek dojdzie do zasadniczego przekonania, że m u s z q mu rozkazywać, tam staje się ‘wierzącym’; odwrotnie, można by sobie wyobrazić rozkosz i siłę władania sobą, w o l n o ś ć w o l i, w której duch rozbrat bierze z wszelką wiarą, z wszelkim pożądaniem pewności, wyćwiczon tak, że umie się trzymać na lekkich linach możliwościach i tańczyć nawet nad bezedniami. Taki duch byłby d u c h e m w o l n y m par excellence”<sup>13</sup>.

Awangardowy tryb to jeden z wielu pseudonimów konstrukcji nazywanej fallogocentryzmem (fallus jest niekiedy bardzo ważną figurą w tej poezji). Fallogocentryzm, termin, który łączy język teoretyczny z językiem anatomicznym, może bezczelnie zasugerować, że pointa działalności zarówno wierszotwórczej (filozoficznej), jak i seksualnej bywa cokolwiek ambarasująca. Jak finałowe sceny w filmach pornograficznych, które *notabene* są przede wszystkim alegorią męskiej dominacji nad płcią żeńską. Wyprzedzając nieco,

<sup>12</sup> T. Peiper, *Naga*, [w:] *Idem, Poematy i utwory teatralne*, Kraków 1979, s. 49.

<sup>13</sup> F. Nietzsche, s. 189.

chciałbym podkreślić, że poststrukturalizm czy dekonstrukcja bardzo chętnie używają idiomu erotycznego, jednakowoż czynią to w zupełnie innym celu. Reprezentacje seksualnych ekscesów służą swoistej afirmacji strony biernej, świetny przykład stanowi tu *Przyjemność tekstu* Rolanda Barthesa. Wybrawszy ten skontaminowany trop, przyznając dość obrazoburczy być może, przejdę do Sosnowskiego.

„I ponieważ ta zwyczajna konkluzja jest tak trywialna ('słona, lepka, biaława ciecz o korzennym zapachu', jak pisał markiz de Sade) wymyśliłem dla ciebie tę prozę, która jest raczej androgyniczna. Ale czy tutaj cokolwiek może być bez-interesowne?"<sup>14</sup>.

Oto fraza tyleż oczywista, co jednak piorunująca, wszak dezawuuje niejako rozkazowczo-erotyczne ambicje Przybosa, wyciągając, by tak rzec, krańcowe konsekwencje z fallogocentrycznej metaforyki. Korci mnie, żeby przypomnieć, iż pewna piękna intelektualistka z *Małego światka* Davida Lodge'a twierdziła, że:

„Epika i tragedia dążą bezwzględnie do tego, co nieprzypadkowo nazywamy punktem kulminacyjnym, a co jako metafora seksualna jest zasadniczo udziałem mężczyzny: jednorazowym, gwałtownym wyładowaniem nagromadzonego napięcia”<sup>15</sup>.

Odnieśmy tę kuszącą konstatację do poezji Przybosa. Idąc tym tropem, można łatwo domyślić się, że Nietzsche autora *Taxi* jest filozofem, który tryb pytający (kwestionujący) wymierza w uzurpatorską figurację awangardowych retorów.

Jeden cytat:

„– A teraz nie mów mi nic o kategoriycznym rozkazie, mój przyjacielu! – słowo to łaskocze mi ucho i śmiać się muszę, mimo twą tak poważną obecność: przypomina mi się przy tym stary Kant, który za karę, że m a t a c t w e m z d o b y ł 'rzecz samą w sobie' – także rzecz bardzo śmieszną – został omotany przez 'kategoriyczny imperatyw' i, z nim w sercu, z p o w r o t e m z a b ł ą d z i ł do 'Boga', 'duszy', 'wolności' i 'nieśmiertelności', podobny lisowi, który z powrotem zabłądził do swej klatki – choć jego to siła i rozsądek r o z b i ł y tę klatkę! – Jak to? Podziwiasz kategoriyczny imperatyw w sobie? Tę 'niewzruszoność' swego tak zwanego moralnego sądu? Tę 'bezwzględność' uczucia 'tak, jak ja muszą wszyscy o tej rzeczy sądzić'! Podziwiał raczej w tym swe samolubstwo! I ślepotę, małostkowość i bezpretensjonalność swego samolubstwa! Samolubstwem bowiem jest odczuwać s w ó j sąd jako prawo powszechne (...)”<sup>16</sup>.

Cios jest prosty, ale i celny. Polega na wskazaniu, że królewski tryb to kolos na glinianych nogach, to simulacrum, które rozsiewa znaki swojej skłamaney mocy. Jego domeną nie jest władza, ale generowanie fikcji na swój temat. Nietzsche używa tu bardzo brutalnego i namiętnego języka, uruchamia, niestety, bardzo wartościujący idiom („matactwo”, „samolubstwo”, „małostkowość”). Dlatego muszę w tym miejscu zauważyć rzecz dość ironiczną, oto autor, który wielbi tryb pytający, posługuje się zazwyczaj trybem orzekającym, który właściwie powinien być odczytywany jako tryb rozkazujący. Sosnowski nie jest

<sup>14</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, Warszawa 1994, s. 96.

<sup>15</sup> D. Lodge, *Mały światek. Romany akademickie*, tłum. N. Billi, Poznań 2001, s. 355.

<sup>16</sup> F. Nietzsche, op. cit., s. 174.

tak paradoksalnie niekonsekwentny<sup>17</sup>. Jego „taniec questionnaire” [D, Konwój, s. 174] niewiele ma wspólnego z imperatywną kontrabandą, chociaż trzeba dodać, że tryb autora *Sezonu na helu*, mimo iż nazywa się trybem pytającym, nie zadaje prawdziwych pytań, czyli takich, które domagają się rzeczywistych odpowiedzi. Sosnowski nie stwierdza, nie pyta, nie rozkazuje. Co więc robi? Może należałoby powiedzieć, że jego teksty przede wszystkim wydeptują ślady podczas permanentnego wycofywania się z pozycji, które zakreślili władczymi gestami tacy twórcy, jak Przyboś właśnie. Ale jeśli tryb autora *Oburącz* nazywamy *simulacrum*, to czyż mamy prawo powiedzieć, że autor *Życia na Korei* posługuje się trybem, który spełnia to, o czym mówi, że spełnia? Czy nie jest tak, że gdybym powiedział teraz: „owszem, mamy prawo”, odczytałbym dosłownie figury Sosnowskiego? Czyż owo „wycofanie” też nie jest tylko figurą? Powtórzę: co robi Sosnowski, kiedy poezjuje? Jak odczytać jego poezję? Zadając te wszystkie pytania (retoryczne?), czuję, że moja lektura jednocześnie zaprzecza swoim własnym założeniom i dość sumiennie ich przestrzega.

Napisawszy ten krótki fragment, zrozumiałem chyba, co miał na myśli Rodolphe Gasché, kiedy komentował strategię de Mana w taki oto sposób:

„De Manowska lektura filozofii nie traktuje o filozofii. Stara się okazać minimalne zainteresowanie filozofią lub wręcz nie okazać żadnego. Jest to lektura kwestionująca różnicę filozoficzną poprzez nietraktowanie o niej, poprzez nieodnoszenie się do niej, poprzez nieodróżnianie się od niej. W przeciwieństwie do filozofii de Manowskie lektury nie próbują się czymś odróżnić. W tym sensie są ‘różne’, idiosynkratyczne aż do momentu, w którym nie stawiając żadnej tezy, postawią swą tezę – tak jednostkową, że nie stanowi żadnej różnicy, ale w totalnej apatii rzuca, być może, straszliwe wyzwanie różnicy filozoficznej”<sup>18</sup>.

Wydaje mi się, że de Man „nie traktuje o filozofii”, ponieważ za nic w świecie nie chce czytać tekstów „dosłownie”, przy czym owa „dosłowność” zawierałaby jednak w sobie cechy „figuratywności”. W konsekwencji nie może czytać żadnego tekstu jako tekstu, który coś stwierdza. Gdybym chciał być wiernym uczniem autora *Alegorii czytania*, nie miałbym prawa traktować poezji jako dyskursu, który mówi o czymś. Odczytując figuratywnie, odczytuję zarazem dosłownie. Zakładam przecież, że figury mówią w dobrej wierze, w sposób nieskłamany, prawdomówny, że figury są tym, czym się jawią. To pułapka, w którą nie mogę nie wpaść. Wbrew jednak temu dziwnaczemu wrażeniu, że pozostają pod wpływem dosłownego rozumienia poezji, będę działał dalej. Tego wszystkiego nie mówię bez ważnej intencji. W ten sposób chcę pokazać, że wkraczając w przestrzeń poezji Sosnowskiego, czytelnik wkracza w świat, którym rządzą nielogiczne procedury.

---

<sup>17</sup> Sosnowski zachowuje intrygujący dystans w stosunku do Nietzschego. Wygląda to trochę tak, jakby poeta sądził, że niemiecki filozof traktował swoje idee zbyt dosłownie, podczas gdy jedynym przekonującym sposobem lektury tychże byłaby lektura, która wszelki akt retoryczny traktuje jako symulację. Przytoczę jeden wyimek: „Dzisiaj, z dala od wszystkich pożarów, myślę o tamtej fatalnej nocy Nietzschego, kiedy chciał osaczyć ogniem morze niby jakiegos skorpiona – a ponoć wyobrażał sobie, że pali świat, również Paryż, wszystko. Ale ja? Ani śladu oparzeń, nic. Ach, ogień! Wolę whisky” – *Nouvelles impressions d’Amérique*, s. 8.

<sup>18</sup> R. Gasché, *In-diferentia philosophica. De Man o Kancie, Heglu i Nietzschem* [w:] P. de Man, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2000, s. 343-344.

Zatem: teksty przede wszystkim wydeptują ślady podczas permanentnego wycofywania się z pozycji, które zakreślili władczymi gestami tacy twórcy, jak Przyboś właśnie.

W jednym z utworów Sosnowskiego pojawiają się pojęcia „odwróconego wykrzyknika” i „paradoksalnego wykrzyknika” [D, *Fragment*, s. 73]. Być może te dwie formuły w bardzo niejasny sposób wyjaśniają, co robią wiersze poety ponowoczesnego z wierszami poety awangardowego. A mianowicie „odwracają” – cokolwiek to znaczy – założenie ideologiczne Przybosia, które wymieniłem powyżej. Pytajnik odwraca wykrzyknik, czyni go znakiem paradoksalnym.

Jeśli zatem podmiot wykreowany przez awangardzistę urządza pokazy swojej despotycznej natury, to podmiot Sosnowskiego będzie manifestował zgoła odmienną dyspozycję. Będzie zwracał uwagę na ów bierny aspekt wpisany w kondycję człowieka. To wiąże się z faktem, że poetyckie „ja”, mówiąc, nie włada, ale poddaje się bezosobowej władzy.

Przytoczę fragment *Zaniku pola*; zauważmy, że sam tytuł uruchamia już z lekka nicosciującą retorykę.

„To pod spodem  
planszy. Co jest? Tak, słucham? Mówi się  
i mówi. Tak jest? To pomyłka. Mówi się,  
i mówi?  
Wystarczy” (D, s. 239).

„Spód planszy” sygnalizuje sztuczność scenerii, wprowadza nas w surrealną przestrzeń gry. Znaki pytania i zdublowane „mówi się” przedstawiają proces komunikacji jako nieustające odwleknięcie porozumienia. Zwyczajowa „pomyłka” urasta tu do wymiarów jakiegoś niewzruszonego komentarza na temat niemożliwości dialogu, rozmowy, werbalnego obcowania.

Zerknijmy na inny cytat:

„Miłość jak malinowy chruśniak z wódką na dużym lodzie  
z szarym runem pieprzu i łuną tabasco. Mówi się

*shirt of flame* wściekły pies monastyрка. Mówi się  
mleko i miód na twoim podbródku, Joanno. Mówi się

*dreszcz instalacji w dalekim systemie,*  
*lallen i lallen; 'gorzkostodka'; zuzu*<sup>19</sup>.

Ten tekst można potraktować jako reprezentatywną próbkę stylu poety: samplowanie cytatami, apostrofa, obcojęzyczne słowa, podkreślenie inercyjnego aspektu mówienia. W tym fragmencie poeta również wyodrębnia cząstkę „się”, ów wykładnik bierności,

---

<sup>19</sup> A. Sosnowski, *Po tęczy*, Wrocław 2007, s. 12.

poprzez umiejscowienie go na krawędzi wersu. To swoiste maltretowanie kategorii „ja”, której odbiera się tu możliwość intencjonalnego działania. Zauważmy, że autor upija tu podmiot, co zresztą jest jego ulubionym zajęciem w wielu tekstach. Swoją wymowę ideologiczną ma sposób postępowania z frazą Leśmiana. Kiedy Przyboś cytował na przykład Słowackiego, jednocześnie urządzał poetycki agon, którego stawką było uzyskanie statusu nowatorskiego poety. Sosnowski natomiast przygotowuje coś w rodzaju koktajlu retorycznego, pod wpływem którego „ja” może stracić kontrolę nad sobą. Przy okazji warto zaznaczyć, że alkohol w tej poezji jest bardzo mocno sfunkcjonalizowany. Jeśli spróbowalibyśmy wyobrazić sobie Przybosiowe (albo, nie daj Boże, Hegłowskie) „ja” będące pod wpływem alkoholu, co oczywiście jest zadaniem horrendalnie trudnym, znaleźlibyśmy wówczas odpowiedź na pytanie, czego alegorią jest „wódka na dużym lodzie” w tekstach autora, który podsuwał czytelnikowi tego rodzaju zdania: „Stawiam na rozkosz z nieznaną panią./ Nie odzyskuję przytomności./ Nie odzyskuję przytomności”<sup>20</sup>. Oto kolejne odwrócenie postawy Przybosia, którego figura jest zazwyczaj doskonale świadoma własnej poetyckiej roboty. Przyboś rządzi niepodzielnie swoimi wierszami. Sosnowski pozwala im przeobrazić się w autonomiczne jestestwa, które prowadzą życie na własny – nierzadko dziki – rachunek. Wszyscy zapewne pamiętamy linijki, w których antropomorfizowany „Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca (...)” (D, *Acte manqué*, s. 54) albo w których ów wiersz „ldzie bez pamięci i znika bez śladu” (D, *Wiersz (Trackless)*, s. 237).

Zajrzyjmy do fragmentu *Ma foi non, dit-il (Pierrot)*.

„Czy nie robimy jakiegoś głupstwa? – zapytała.

Nie wiem, co robimy – odpowiedział.

(...)

Czy nie robimy jakiegoś głupstwa? – powtórzyła.

Nawet nie zobaczymy, co robimy – odpowiedział” (D, s. 244).

Sekwencja pytań i odpowiedzi, które pogłębiają niepewność wpisaną w owe pytania, „demokratyzują” stosunki damsko-męskie. Czterokrotnie powtórzona partykuła „nie” wprowadza nas na jakieś niezwykle grząskie retoryczne tereny. Rozpoznanie teraźniejszości i przyszłości okazuje się niemożliwe. Zbilansowanie własnych działań – też nie; takie operacje epistemologiczne, jak konkluzja czy autokomentarz, analityczne spojrzenie bądź interpretacja są tu bez szans. W liryce bardzo często pojawia się paralelny motyw podążania i poezjowania, ustanawiający lub podcinający jakieś teleologiczne aspekty literatury, zatem możemy odczytać te dystychy jako alegorię aktu poetyckiego, który jest wspólnym pograżaniem się w domenę niewiedzy. Tego rodzaju teksty stanowią też swoiste wskazanie bierności podmiotu, ujawniają wszakże, jak bardzo wierszowe persony podlegają siłom inercji.

Przytoczę wymowny wyimek z *Nouvelles impressions d’Amérique*:

„Opowiadamy bolesną historię. Któregoś wieczora upijaliśmy się do nieprzytomności z kolegą M. w barze architektów, ale to było w innym kraju i bardzo dawno temu, na wiele lat

<sup>20</sup> A. Sosnowski, *Po tęczy*, s. 32.

przed powstaniem tego pięknego wiersza, który Kuba napisał w Chicago. Jak to się wszystko potoczyło? Olsniony nad butelkami mój wzrok przespał się w bardzo gościnnych oczach dziewczyny siedzącej przy sąsiednim stoliku przynajmniej przez jakąś godzinę, a potem? Niewymuszonym ruchem konika szachowego wytoczyliśmy się na zaśnieżone ulice i do Glenfidich! (...) Po południu spotykamy tamtą dziewczynę, która uśmiecha się z nieopisanym okrucieństwem. Ach, dziewczyno, czy interesujesz się muzyką, sportem, dobrym jedzeniem, czy lubisz spokój domowego zacisza, podróże i dancingi? Wyobrażam sobie, że żyliśmy: boleśnie, pewnego razu”<sup>21</sup>.

Pierwsze zdanie to zarazem autotematyczny gest, który zdradza literackość opowiadanej historii. Tryb oznajmujący zamienia się w tryb niemal fikcjonalizujący. Co ciekawe, ostatnie zdanie wprowadza z kolei tryb przypuszczający, którego zadaniem jest swobodne generowanie najrozmaitszych zmyśleń. Wątek upijania się po raz kolejny inscenizuje bierność bohaterów tej quasi-fabułki. Zauważmy, że kobieta jest tu w pewnym sensie górą – gości w swoich oczach bezwładnego mężczyznę, a potem zostaje obdarzona atrybutami okrucieństwa. Pewnie należałoby zwrócić uwagę na sposób poruszania się narratora („Niewymuszonym ruchem konika szachowego wytoczyliśmy się”), który, jak już wiadomo, można czytać jako dość istotną alegorię. Podmiot najwyraźniej nie jest w formie – to zapewne oburzyłoby piekielnie zdyscyplinowanego Przybosia. Demonstrowanie własnej niemocy to jeden z bardziej ulubionych wątków Sosnowskiego. Nie od parady będzie wspomnieć o intensywnym rysie tanatycznym owej poezji. Oto ciekawy przykład, który skazuje na klęskę obydwie strony: „Czy nie byliśmy okrutni wdając się tak lekko/ w to ciemne życie bez jednego słowa/ kiedy usunęłaś grunt spod moich stóp i niebo/ zaniósł się śniegiem? (D, *Piosenka dla europy*, s. 49). Zapewne można jeszcze podkreślić i to, że poeta specjalizuje się w zarysowywaniu scen śmiertelnego ubywania; prezentuję jedną z bardziej narkotycznych:

„To, co w nas umierało nie od razu/ To w czym umieraliśmy nie od razu/ czy inny świat? Ciemny schron/ gdzie mienisz się nieobecnością /siostrzo?” (D, *Anoksją*, s. 58). Pytajniki wkomponowane w obydwie fragmenty skutecznie zamazują modalność owych zdań. Po raz kolejny stajemy w obliczu pytań, które nie tyle pytają, co zaznaczają swój kwestionujący charakter.

Chciałbym jeszcze zatrzymać się na pewnym bardzo szczególnym szczególe. Otóż kiedy Przyboś tworzy sceny erotyczne, akcentuje cielesne walory kobiety – to takie swoiste uwierzytelnianie ich istnienia. Tym sposobem podbija wartość własnej retorycznej mocy, wszak, jak pisałem wcześniej, obowiązkiem poety jest „dążyć do podporządkowywania sobie realnego świata zewnętrznego”. Sosnowski postępuje – naturalnie! – odwrotnie. Oto kawałek pochodzący z *Wiersza dla Becky Lublińskiej*:

„Tak jest zawsze: cudzystów, a potem nawias.  
Najpierw cudzystów krząjący po świecie,  
nawet nie fotografia, ten cytat z natury,  
ale umowny wizerunek, cytat niedokładny –

<sup>21</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, op. cit., s. 70.

'fiolkowowłosa, czysta, uśmiechnięta' dziewczyna  
twoja lub moja, bądź sąsiadeczka zza ściany  
spędzająca sen z oczu chłopca, tego pierwszego krytyka,  
Faona, 'świetlistego', który oszołomiony pięknem  
ucieka na Sycylię. Posłuchaj Melitto,  
nic z tego nie będzie oprócz twojego imienia  
wątleszego od 'Mnasidike', lżejszego niż 'Gyrinna'  
(zgrabniejsza jest Mnasidika niż delikatna Gyrinna'),  
westchnienia sylab, które wzywały Faona  
w jakąś gorzką noc i przepadły bezkształtne  
i niedorzeczne, o, nie jak słowa tamtej,  
które mruczę pod nosem, ten język aniołów,  
którym zaczynamy mówić, gdy widzimy 'wszystko  
we wszystkim', jak chce Lichtenberg" (D, s. 27).

Kwestionujące figury, jakimi są bez wątplenia nawias i cudzysłów, skutecznie zaczynają odstawiać iluzoryczność kobiecych postaci. Oto zostajemy wprowadzeni do świata autonomicznych przedstawień, które niewiele mają wspólnego z empirią. Fraza „nic z tego nie będzie oprócz twojego imienia”, uprzytamnia dobitnie, że stawką owej apostrofy (czyli figuratywnego *simulacrum*) jest osiągnięcie rozkoszy estetycznej, nie zaś uzyskanie przewagi nad innym poetami. Sosnowski po raz kolejny pokazuje, że nie interesuje go agon (przynajmniej nie ten awangardowy), ale wyrafinowana zabawa w pastisz, która jest figurą naszego uzależnienia od tekstowej przyjemności. Tego rodzaju literackie orgietki można rozumieć jako pochwałę strony biernej, która to strona nie jest przecież czymś dokumentnie opozycyjnym wobec strony czynnej. Figura bierności raczej nam podpowiada, że podział na owe strony to taka pragmatyczna fikcja. W jakim celu wytworzona? Odpowiedzieć na to pytanie można zapewne na wiele sposoby, ja ograniczę się do stwierdzenia, że bajdurzenie Sosnowskiego, wykraczające poza wskazaną tu dychotomię, odbiera trybom gramatycznym ich kanoniczne właściwości, zamieniając je w aparaty, które wytwarzają hermetyczne znaki. Hieroglify, które nie tyle znaczą, ile po prostu zaznaczają swoją obecność. W konsekwencji możemy dojść do wniosku, że rozkaz wcale nie rozkazuje, pytanie zaś nie pyta. Co zatem robi poezja, kiedy rozkazuje bądź pyta? Uwalnia tryby. Poza tym: nic więcej nie robi. Może jeszcze to, że ujawnia, iż nic nie robi poza symulowaniem, że coś robi. Genialnym przykładem na tego rodzaju wolnościowe akcje jest fragment *Konwoju*:

„Słowem, wszyscy żyliśmy w pytaniu, oddychaliśmy pytaniem, chodziliśmy spać z pytaniem pod głową. I czy nie dosłownie? Mężczyznę budzi w nocy jakiś drobny hałas, ręka szuka lampki, gdzie jest ten wyłącznik? – a potem pstryk! – i już ciepła bania światła wypełnia sypialnię, mężczyzna przeciera oczy i toczy sennym wzrokiem, ale tylko do czasu! Tylko do chwili, kiedy z ziewnięciem ulgi odnajdzie kształty partnerki, jej piękną figurę skuloną w bezbłędny pytajnik pod pierzynę, bo wówczas (jaki spokój, jaka pewność w onirycznej rozterce!) – Hałas! Jaki

hałas? – myśli sobie mężczyzna, gasząc lampkę i lgnąc do kobiety, przytulając się w pozycji jak najbliższej położeniu tego drogiego żeńskiego ciała, och, szczególnie, jak najszczelniej, głowa za głową, usta na jej szyi, kolana pod kolanami, miękki członek na ciepłych pośladkach jak u Pana Boga za piecem, tak, jak najbliżej tego uroczego niewieściego ciała, które nawet we śnie potrafiło zachować mocny powab zapytującej erotyki. Zapytującej erotyki? – A zatem, Bogiem a prawdą, najprawdziwszej i jedynej godnej szacunku erotyki, gdyż tylko prostota gwałtu i nieprzytomne momenty przed spełnieniem mają czysto afirmatywny charakter, włącznie z kropką nad ‘i’, cała zaś reszta, wszystkie niebywałe pieszczoty i odsłony miłosnej gry są po prostu (ale w jakże wyszukany i częstokroć skomplikowany sposób!) przenikliwym frazowaniem delikatnych pytań o granice wytrzymałości partnera, o jej i jego odporność na zwyczajne ‘tak’ szczytowania – twierdzili nasi telewizyjni i gazetowi eksperci, doradzając w pełni interrogatywny, same tylko najłżejsze muśnięcia i łaskotki puchem z podbrzusza sowy, a nawet seks w ogóle bez celu, w każdym tych słów znaczeniu *non-goal-oriented sex*, czyli taki seks, w którym spełnienie uważa się za nietaktowną bagatelkę, coś marginalnego i mimochodem, co partnerzy muszą zignorować najzwyczajnym, ale karcącym uśmiechem. – Hałas? Jaki hałas? – szepcze jeszcze niewyraźnie mężczyzna, tak już teraz bezpieczny, tak rozpromieniony pod pomrukiem nadlatujących snów, kiedy kobieta nagle się przeciąga, bo czuje niemal orzekający puls wzwodu między udami, takie ciepłe tętno, które jednak już za chwilę pytającą zaczepi *clitoris*” (D, Konwój, s. 127-128).

Nie będę analizował tego fragmentu o „pytającej erotyce”, która zdaje się być wymierzona w „rozkazującą erotykę”, musiałbym przecież z grubsza powtórzyć to, co już powiedziałem powyżej. Ale ten fragment będący opowieścią o pytaniu jako figurze przemienionej w znak pytania, który o nic w gruncie rzeczy nie pyta, a tylko wytwarza jakąś niepokojącą atmosferę permanentnego kwestionowania, otóż ten fragment przypomina mi o jednym istotnym zagadnieniu. Zasygnalizowałem je, przywołując technikę analityczną de Mana. Myślę o tym, że być może w ostatecznym rozrachunku nie ma większej różnicy pomiędzy lekturą dosłowną a metaforyczną<sup>22</sup>. Myślę więc też o konkluzji, które domniemuje, że różnica między trybem rozkazującym a pytającym jest *simulacrum*. Ale jeśli tak to jaki stosunek zachodzi między poezją Przybosa a Sosnowskiego? Tożsamości? Jak widzimy, zatarcie wrażliwych granic może zaprowadzić nas do całkiem absurdalnej pointy. Zakończę zatem swój tekst, uciekając się do poręcznej sztuczki: pomiędzy twórczością zaprogramowaną przez wykrzyknik a twórczością zaprogramowaną przez pytajnik dostrzec może zjawisko zwane zwrotem. A zwrot, jak pamiętamy, jest inną nazwą figury, tropu czy metafory. Zwrot więc nie tyle znaczy, co zaznacza swoją niepojętą obecność. Różnica zatem w pewnym sensie istnieje, ale nie można przydać jej żadnego przekonującego znaczenia.

---

<sup>22</sup> Do takiego wniosku doszedłem w trakcie bardzo ciekawej rozmowy z panią prof. Barbarą Sienkiewicz. Korzystając z tej skromnej okazji, chciałbym Jej podziękować za inspirację.