

## Kapłaństwo Andrzeja Sosnowskiego

Dominująca na początku nowego wieku – a więc w momencie, gdy twórczość Andrzeja Sosnowskiego najszerszej była dyskutowana – strategia odczytywania tej poezji opierała się na dwóch pojęciowych filarach: pierwszy mechanizm, który przywoływano, to kamuflaż, zakrywanie, mylenie tropów, drugim była intertekstualność, sekundarność hipertekstu wobec hipotekstu. Mają one podobną strukturę dwugłosowej polifonii, mogą więc interferować, gdy strategia kamuflażu dotyczy materiału intertekstualnego. Chcę w tym miejscu, po pierwsze, szczegółowo zrekonstruować ową strategię, po drugie – zinterpretować ją w szerszej perspektywie modeli komunikacji literackiej, opierając się przede wszystkim na esejach zamieszczonych w książce *Lekcja żywego języka*<sup>1</sup>, która, choć złożona z tekstów różnego autorstwa i niekiedy publikowanych wcześniej w innych miejscach, wizję omawianej poezji prezentuje jako zaskakująco spójną.

Pierwszy łązący wielu autorów *Lekcji* wątek to zatem „zakrywanie”. Redaktor całości, Grzegorz Jankowicz, już we wstępie przywołuje koncept z tej serii pojęciowej, omawiając *The Art of Poetry* Kennetha Kocha:

„Kilka stron dalej znajdujemy coś w rodzaju apendyksu do szkicu o Ashberym, czyli miniantologię poezji południowo-amerykańskiej i dwa eseje prezentujące poetykę prezentowanych autorów. Podstawową zasadą tej poetyki jest »hasosismo« albo »hasos«, a więc »sztuka ukrywania tego, co zostało wyjawione w poprzedniej linii«.

Tłumaczone przez Kocha wiersze do złudzenia przypominają niektóre utwory Ashbery’ego. (...) Ale tak naprawdę (...) tłumaczenia (...) nie są wcale kopiami hiszpańskojęzycznych oryginałów. Zostały napisane przez samego Kocha (...). Teksty nie odsyłają do rzeczywistości, tylko do innych tekstów (być może do utworów Ashbery’ego). To, co zostało odkryte, znika w fałdach języka”<sup>2</sup>.

Wtóruję mu Jacek Gutorow:

„Pamiętać należy, że strategią dominującą w *Życiu na Korei* (a i w kolejnych tomach Sosnowskiego) jest kamuflaż. To, co wydaje mi się proste, oczywiste, nie związane z żadną retoryką (...) jest elementem kamuflażu i włącznie zostaje w retorykę o wiele potężniejszą, bo ogarniającą związki między wierszami, związki pomiędzy wierszami i rzeczywistością, wreszcie związki przyczynowo-skutkowe, łączą rzeczywistości”<sup>3</sup>.

U Tadeusza Pióry „przykrycie” łączy się bezpośrednio z intertekstualnością:

„Cover w gwarze muzycznej to wykonanie utworu przez innego piosenkarza (...) niż ten, który po raz pierwszy dany utwór nagrał. Jest to również pokrywka, przykrycie, ewentualnie alibi bądź usprawiedliwienie. Cover Sosnowskiego polega na tym, że odtwarza on prozodycznie wiersz

<sup>1</sup> *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, pod red. G. Jankowicza, Kraków 2003.

<sup>2</sup> G. Jankowicz, *Otwarcie: hasos [w:] Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 6–7.

<sup>3</sup> J. Gutorow, *Implodzja [w:] Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 54.

Franka O'Hary *In Memory of My Feelings*, tłumacząc zaledwie kilkanaście wersów oryginału, pozostałe zaś zastępując... no właśnie, czym? Nowym oryginałem? Parafrazą?"<sup>4</sup>.

Ciąg skojarzeń uzupełnia Ryszard Chłopek:

„Pierwszą bronią bohatera utworu Andrzeja Sosnowskiego jest to, co muzycy określają mianem »cover«. Drugą zaś jest to, co mianem »cover« określają psychoanalizy. Chodzi mi o *cover memory* (częściej używa się nazwy *screen memory*). Jak podaje *The Penguin Dictionary of Psychology*, jest to psychoanalityczny termin, którym określamy wspomnienia przykrywające niebezpieczne treści emocjonalne”<sup>5</sup>.

Dla porównania – *Słownik psychoanalizy*:

„Wspomnienie przestonowe. Dziecięce wspomnienie o wyraźnie błażej treści, które charakteryzuje jednocześnie szczególna wyrazistość. Jego analiza prowadzi do odkrycia istotnych doświadczeń dziecięcych i nieświadomych fantazji. Wspomnienie przestonowe, tak jak objaw, jest kompromisem między elementami wypartymi i obroną”<sup>6</sup>.

A zatem pamiętamy coś nieistotnego, z intensywnością wyraźnie niespójną z owym brakiem doniosłości – po to, aby nie pamiętać tego, o co naprawdę chodzi, co istotne, ale nieprzyjemne; owo ukryte jakoś jednak jest zakodowane w tym, co je ukrywa, spod przykrycia wyziera kształt tego, co przykryte. Coś z tego chyba rzeczywiście mają wiersze Sosnowskiego – o treści zwykle błażej (nieraz ostentacyjnie), a często sprawiające wręcz wrażenie beztreściowej zabawy, jednak „szczególnie wyraziste” w sposób, który zapewnia im uwagę i szacunek odbiorców (choć niemal wyłącznie tych profesjonalnie zainteresowanych poezją, bez szerszej publiczności).

Co „przesłania” poezja Sosnowskiego? Po pierwsze – jak pokazuje druga seria zgodności między komentatorami – hipotez. Wymienić można nie tylko wiersz Franka O'Hary zakryty poematem *Cover*, lecz także, jak zwraca uwagę Jankowicz, poemat Ashbery'ego *Self-Portrait in a Convex Mirror* (Sosnowski zaśpiewa go *Wierszem dla Françoise Lacroix*)<sup>7</sup>, *Sezon w Piekło* Rimbauda zdaniem Julii Fiedorczuk skrywający się za *Sezonem na Helu*, podobnie jak pomysły Raymonda Roussela<sup>8</sup>, którego z kolei *Nouvelles impressions d'Afrique* powtarza Sosnowski w *Nouvelles impressions d'Amerique*<sup>9</sup>; ostatnio listę uzupełnił tomik *Po tęczy* grający *Szkołą uczuć* Flauberta, choć także wieloma innymi tekstami<sup>10</sup>. Jak tę intertekstualność interpretować? Czy gry Sosnowskiego z mistrzami to rodzaj pojedynku z prekursorami, jaki opisuje Harold Bloom w *Lęku przed wpływem* i kontynuujących ten temat książkach? Sosnowski nawiązuje do Ashbery'ego, któremu Bloom – jako swemu ulubionemu poecie współczesnemu

<sup>4</sup> T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 107. Zob. też J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 179–180, 183.

<sup>5</sup> R. Chłopek, *Kogo śmiesz „Cover”?* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 172–173.

<sup>6</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 357.

<sup>7</sup> Zob. G. Jankowicz, *Otwarcie: hasos*, op. cit., s. 9–10.

<sup>8</sup> Zob. J. Fiedorczuk, *Być więc i nie być* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 73–74.

<sup>9</sup> Zob. G. Jankowicz, *Poetyka rygoru* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 92.

<sup>10</sup> A. Sosnowski, *Po tęczy*, Wrocław 2007, s. 5, 27, 45.

i przyjacielowi – wynajduje poetyckich przodków. Czy to ten sam mechanizm, prosta sukcesja w kolejnym pokoleniu? W taki kontekst – choć bez nazwiska Blooma – wpisując Sosnowskiego wstępne próby interpretacyjne Gutorowa:

„Nie wchodzę w opisywane przez Miłosza dzieje »ustawienia głosu« w polszczyźnie. Interesuje mnie zarysowana przez niego opozycja »głosu ustawionego« i »zbożenia«, a więc głosu załamane- go, załamującego się (...) – tym bardziej, że do »zbożeń« zalicza Miłosz wszelkie awangardowe koncepcje, barokowość, anglicyzmy, etc. Czy w *Życiu na Korei* mamy głos? Czy jest to głos ustawiony. A może (...) bohater Sosnowskiego mówi głosem »zbożonym«? (...) Czy zatem rację ma Karasek, podług którego »poezja Sosnowskiego jest nowym głosem w liryce polskiej«?<sup>11</sup>

Poszukiwanie nowego, indywidualnego głosu to fundamentalna metafora w teorii lęku przed wpływem; pierwszym krokiem przybliżającym do tego celu jest *clinamen* – lukrecjuszowskie „zbożenie” z prostego szlaku, który wyznaczał głos prekursora (ów „ustawiony”), kolejnymi – podobne akty, oparte na tropach, a więc także „zwrotach”, „zakrzywieniach”. Jak świadczy (tak tytułem, jak i zawartością) książka *Niepodległość głosu*, w której Gutorow pisze także o Sosnowskim<sup>12</sup>, taka *quasi-bloomowska* perspektywa jest mu generalnie bardzo bliska, interpretacyjna uczciwość i wnikliwość nie pozwalają mu jednak wcisnąć w ulubione kategorie kogoś, kto się w nich nie mieści. A zatem dla *Życia na Korei* charakterystyczne jest nie tylko „zbaczenie”, „zacieranie śladów” (mieszczące się w ogólnej strategii kamuflażu, którą można interpretować po bloomowsku), lecz także „rozbijanie głosu”<sup>13</sup>, aż wreszcie dowiadujemy się, że – przynajmniej w „długich wierszach” Sosnowskiego – „podważeniu podlega nie tylko ten czy inny głos – lecz również sama idea głosu jako czegoś konstytuującego materię poetycką”<sup>14</sup>.

Co można zaproponować zamiast głosu i tym samym zamiast bloomowskiej gry z prekursorem, który pierwotny głos uosabia? Wskazówkę daje poboczna metaforyka wypowiedzi, w której do kwestii głosu odnosi się sam Sosnowski:

„Wydaje mi się, że głos jako czynnik wierszonośny jest stosunkowo późną konstrukcją. Ale dziś głos jest z pewnością bardzo ważny. (...) Głos to prawdopodobnie też jakaś pułapka i niebezpieczeństwo, gdyż jest to kategoria poniekąd egzystencjalna – głos ma charakter albo histrioniczny, aktorski, albo (jeśli jest to głos własny, osobisty) zaczyna pretendować do autentyczności, która częstokroć wydaje się podejrzana, zachodzi bowiem moment takiego cięcia ironicznego, w którym słychać, jak głos załamuje się, a w autentyczności pojawia się nagle scenografia”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> J. Gutorow, *Implozja*, op. cit., s. 57–58.

<sup>12</sup> zob. J. Gutorow, *Niepodległość głosu: Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 181: „Muszę przyznać, iż w trakcie lektury poematu Cover najczęściej powracało do mnie pytanie o głos. Kto właściwie mówi. I w czym imieniu? Skąd dochodzi głos? Gdzie jest źródło, początek. W którą stronę się obrócić? Ku komu lub czemu się zwrócić? Być może pytanie o autorstwo i tożsamość powinno paść na samym początku. Gdyż tak naprawdę zawsze chodziło w tej poezji o osobę, jej status” – niegdyśiejszy autor książki o Derridzie pisze tu tak, jakby ten nigdy nie istniał, został całkowicie wyparty. Ale to raczej tropiczny zwrot/obrót w agonie samego Gutorowa, nie Sosnowskiego.

<sup>13</sup> Idem, *Implozja*, op. cit., s. 60.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>15</sup> Cyt. za: J. Gutorow, *Implozja*, s. 61.

Zrazu poeta uprzejmie przyjmuje perspektywę rozmówcy (czyli samego Gutorowa z jego szacunkiem dla głosu), od początku jednak lekko się do niej dystansuje, by następnie wprowadzić własny zestaw metafor – już nie akustycznych, lecz teatralnych (aktor, scenografia) sugerujących nie muzykę głosu, ale wizualność spektaklu. Podobne synestezyjne pomieszanie zakrada się w końcu i do dyskursu Gutorowa:

„W poezji Sosnowskiego (...) głos skierowany do rozmówcy nigdy nie biegnie prosto – ulega zakrzywieniu, zwielokrotnieniu bądź odwróceniu, jak w jakimś szalonym gabinecie krzywych luster. Zresztą metafory optyczne są tu jak najbardziej na miejscu. Skrótów perspektywiczne, *trampe-l'oeil*, zatamianie światła, iluzja nieskończoności rodząca się pomiędzy ustawionymi naprzeciw siebie lustkami, deformacje, jakim ulega głos, powodują, iż cała reszta – czytelnicy, adresaci, świat przedstawiony – ulega zniekształceniu”<sup>16</sup>.

Termin „głos” wydaje się w tym kontekście dysfunkcyjny – coś, co może tak błędzić w wizualnych labiryntach, to raczej spojrzenie niż głos; obrazy Gutorowa bardzo przypominają te, które Jacques Lacan w toku seminarium XI przywołuje jako „pułapki” zastawiane przez malarstwo na spojrzenie jako realny „obiekt a”. Jednak głos to także „obiekt a” – kolejny obiekt częściowy omówiony przez Lacana rok wcześniej w toku seminarium o lęku<sup>17</sup>. Może zatem „głos” Gutorowa to *pars pro toto* – jeden rodzaj realnego obiektu synekdochicznie symbolizujący wszelaką rzeczywistość; może jednak chodzi o coś bardziej konkretnego – o przejście od reżimu głosu do nowej rzeczywistości spektaklu, o samą granicę, na której Sosnowski stoi okraciem. Nie porzuciwszy jeszcze całkowicie dawnej logiki akustycznej, logikę spojrzenia raczej ostrożnie bada niż stosuje jako obowiązującą. Potwierdza to wiersz *Millenium*, który Gutorow cytuje dla wsparcia swej synestezji: „Szare chmury opadły jak muzyczna tapeta. / W ulewie piosenek stojąc tuż za tobą (...) odkrywamy w błysku flesza, że historia to spektakl, diamentowy pył na butach aktora”<sup>18</sup> – gdzie logika akustyczna i wizualna współwystępują na równych prawach. Podobnie widzi Sosnowskiego Jankowicz, który, omawiając poemat *Opera*, cytuje słowa poety podkreślającego (w zgodzie z tytułem) muzyczność bądź akustyczność tekstu. Nie waha się on mimo tego oksymoronicznie nazwać utwór „pantomimą słowną”<sup>19</sup>, jakby „opera” Sosnowskiego była operą w barokowym stylu francuskim, nie tylko zachwycała śpiewem jak opery włoskie, lecz także przyciągała wzrok wystawnością inscenizacji i wstawkami baletowymi.

Oczywistym bohaterem spojrzenie staje się w *Wierszu dla Françoise Lacroix*, gdy Sosnowski gra z Ashberym. Wzrokocentryczna jest już ogólna sytuacja komunikacyjna: ekfrazja obrazu u Ashbery’ego, ekfrazja (choć może fingowana) fotografii – w wierszu Sosnowskiego; podobnie kluczowe similia łączące tekst Sosnowskiego z hipotekstem dotyczą wzroku lub oczu: „Jak na fotografii: lewa dłoń (...) jak najdalej od strapionego spojrzenia”; „A przecież w tym wzroku są takie kombinacje/ zmartwienia i smutku”;

<sup>16</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>17</sup> Lacanowskie rozumienie głosu w kontekście *Opery* Sosnowskiego przywołuje Jankowicz, cytując Žižka – zob. G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 18–19.

<sup>18</sup> Cyt. za: J. Gutorow, *Implodzja*, op. cit., s. 59.

<sup>19</sup> G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*, op. cit., s. 20.

„Zagadka bije w oczy,/ otwiera śluzę też” – chociaż i tu wracamy na koniec do dźwięków: „oto melodia, ale brak jej słów”<sup>20</sup>. Sosnowski nawiązuje do tego wątku także w rozmowie z Jerzym Borowczykiem i Michałem Larkiem:

„W sytuacji zagęszczenia głosów, zagęszczenia poezji i poetyk, w sytuacji, w której pewną poetykę można uznać za dominującą ze względu na to, że mówi rzeczy znane, znajome i krzepiące – dlatego że powtórzone, powtarzalne i utwierdzające (...) w pewnych poczciwych poglądach egzystencjalnych i metafizycznych – wiersz chce wykonywać rozmaite gesty taneczno-ironiczne, odpychając od siebie tego rodzaju głosy (...). Wiersz musi wykonać kilka gestów, aby jakieś »drzewo« było jego drzewem, a nie innym »drzewem«, które przewija się przez mnóstwo innych wierszy i symbolizuje na przykład drzewo wiadomości (...) albo cokolwiek bądź”<sup>21</sup>.

Głos zatem to uprzednie i zewnętrzne, od którego chciałoby się uciec – za pomocą gestów przeznaczonych już oczywiście dla spojrzenia, a nie, jak u dawniejszych adeptów poezji, przez wypracowanie głosu własnego. Sosnowski nie chce, jak to się niegdyś robiło, przekrzyknąć innych głosów lub wznieść się ponad nie, lecz woli je „odepchnąć” – jakby rękoma czyniącymi gesty dla wzroku, nie dla słuchu.

Głos jako realny obiekt, realne „inne” po stronie podmiotu objawia się w postaci lęku – zarówno u Blooma, jak i u Lacana. Afektywnym korelatem spojrzenia jest natomiast – jak mówi Lacan, podążając za Sartre’em – wstyd. Co może się wydawać wstydlive Sosnowskiemu? Jak zwraca uwagę Chłopek:

„W odpowiadającym fragmencie *Coveru* (...) zmysłowość z poematu O’Hary zostaje zastąpiona intelektualną grą. (...) Metoda Franka O’Hary wiąże się z bezpośredniością i pewnego rodzaju ekshibicjonizmem, którym w pięciu częściach utworu epatuje podmiot liryczny, opisując swoje emocje, rozbicie osobowości na wiele »ja«, poszukiwanie tożsamości, a na końcu poczucie straty. Ekshibicjonizm jest oczywiście pseudonimowany poetyckimi obrazami (...). O’Hara tworzy podmiot, który wymyka się cenzurze społecznej i – by tak rzec – »logicznej«. Z tego punktu widzenia jest to liryka ekshibicjonistyczna. Z kolei w utworze *Cover* »ja« mówiące (...) wykonuje unik, z którego jasno wynika, że nie może być mowy o całkowitej bezpośredniości. (...) Fragmenty, które u Sosnowskiego dotyczą podmiotu mówiącego, są bez wyjątku parafrazami zdań O’Hary”<sup>22</sup>.

Krytyk zdaje się zrazu sugerować, że za ekshibicjonizmem O’Hary Sosnowski kryje po prostu siebie – swoją podmiotowość, ową „egzystencjalną autentyczność”, o której mówi w rozmowie z Gutorowem; wtedy używałby amerykańskiego poematu, „by chronić samego siebie”, przed zagrażającym „cięciem ironicznym”. Ale z kolejnych akapitów dowiadujemy się, że tę wziętą od O’Hary broń Sosnowski nie tyle stosuje, ile prezentuje:

„Bohater polskiego poety nie próbuje dotrzeć do nieświadomości i wydobyć jej treści. On jedynie demonstruje swoją broń. Odkrywa więc inną prawdę o człowieku – tę bardziej powierzchowną, co wcale nie oznacza, że bardziej oczywistą”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Cyt. za: G. Jankowicz, *Otwarcie: hasos*, op. cit., s. 10–11.

<sup>21</sup> J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 45.

<sup>22</sup> R. Chłopek, op. cit., s. 170, 172

<sup>23</sup> Ibidem, s. 173.

Znów jesteśmy łudzqco blisko Blooma – obrony psychiczne skatalogowane przez Annę Freud, to przeciez jeden z podstawowych zestawów metafor, jakie stosuje on do opisu poetyckiego agonu z prekursorem. Ale te obrony, choć słuŹą powierzchownej strukturze, jaką jest ego, same z pewnoścí nie sę „powierzchnowe” – bo kieruję się przeciw glosowi prekursora uwewnętrzniomemu w najgłębszej nieświadomości, w *id*. Tymczasem Sosnowski swoję *quasi*-psychoanalityczną broń prezentuje nie w walce, w toku wyprawy na teren wroga, lecz podczas paradnej musztry przeznaczonę dla oczu zachwyconych widzów. Podmiotowemu ekshibicjonizmowi O’Hary przeciwstawia nie tyle podmiotowę dyskrecję, ile ekshibicjonizm niepodmiotowy, ekshibicjonizm retorycznych mechanizmów tekstu prezentujęcych się w „funkcji poetyckiej” rozumianej po jakobsonowsku – a zatem poza zwykłym uŹyciem, poza pragmatycznę przezroczyścíę (nawięzujęc nie do Jakobsona, lecz do tłumaczonego przez Sosnowskiego de Mana, Jankowicz nazywa ten efekt „manifestacją materialnej i nieprzechodniej warstwy języka”<sup>24</sup>). Sosnowski nie wstydzi się zatem siebie, to nie własnę podmiotowóść chce ukryć przed zawstydzajęcym spojrzeniem – pozostajęc „na powierzchni”, w ogóle nie wprowadza jej do gry (przynajmniej nie do tej gry, którę tutaj analizujemy).

Mechanizm intertekstualnego spektaklu, inscenizowanego przez Sosnowskiego, wydaje się bardziej zewnętrzny, socjologiczny niŹ psychologicznie uwewnętrzniomy: nie o własnę podmiotowóść tu chodzi, lecz raczej kolegów rówieśników, grę z nimi – lub o nich. Komentujęc fragment *Coveru*: „stonka z miejsca przechodzi do ataku jak wiersze Franka O’Hary”, Tadeusz Pióro pisze:

„Porównanie wierszy Franka O’Hary do stonki – szkodnika, niszczącego nasze polskie, obojętnie co – ziemniaki, język poetycki, literaturę, moralność – jest najwyraźniejszym elementem polemicznym *Coveru*. Fakt, Źe literacki *establishment* uważa rodzaj poezji tworzonej przez zwolenników bądź naśladowców O’Hary za szkodliwy dla polskiej literatury (...) staje się pretekstem do rozbudowania alegorii sięgajęcej znacznie głębiej w istotę polskiej kultury (...) niŹ ptonne dysputy o »O’Harystach«, »klasycystach« i tym, jaka poezja być »powinna«<sup>25</sup>.

Sosnowski sam nie był o’harystę, raczej przeciwnie – ustawił się na drugim biegunie projektowanej przez to pojęcie personalnej otwartości, choć nie był to też biegun klasycyzmu. Komentujęc walkę krytyki z popularniejszymi (wówczas) rówieśnikami, nie walczy więc we własnę sprawie, lecz raczej jako metakrytyk opisuje relację poeci – *establishment* z dystansu, z jakiegoś trzeciego miejsca. Trochę podobnie sytuuje książkowy debiut Sosnowskiego Jacek Gutorow, zestawiajęc *Źycie na Korei* z wydanymi w tym samym roku *Zimnymi krajami* Marcina Świetlickiego – po to raczej, by podkreślić różnice niŹ podobieństwa:

„[Skoro] mówimy o poetach z jednego pokolenia, to trudno oprzeć się pokusie przeprowadzenia pewnych (...) paralel. Byłyby to jednak paralele mylęce. Jeśli podmiot liryczny wierszy Świetlickiego mówi z wnętrza konkretnego czasu i miejsca, glos Sosnowskiego rozbrzmiewa w przestrzeni, na którę składaję się refleksy doświadczeń, wspomnień, przeŹyć. Czasoprzestrzeń

<sup>24</sup> G. Jankowicz, *Zamknięcie: koniec wszystkich rzeczy* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 203.

<sup>25</sup> T. Pióro, op. cit., s. 113.

jest u Sosnowskiego nie tylko zakrzywiona, ale ma naturę językową, i jako taka określana jest przez gry językowe. (...) Do bohaterów Sosnowskiego, Pióry i Świetlickiego dodajmy jeszcze narratora wierszy Marcina Senddeckiego (...) – i oto wylania się przed nami bohater pokoleniowy, osobliwy *everyman* (...). Czym bohater Sosnowskiego różni się od person wypowiedających wiersze wspomnianych poetów? Na przykład pogłębiając, czasem doprowadzoną do skrajności, samoświadomością”<sup>26</sup>.

A zatem Sosnowski trochę reprezentuje swoje pokolenie, a trochę – przez ową językową, kulturową i temporalną nadświadomość – pozostaje na zewnątrz jako obserwator działań rówieśników, nie współuczestnik. Zaliczonemu przez Gutorowa do owej „naiwniejszej” (czyli głównej) części pokolenia Piórze nie można zatem w pełni wierzyć, gdy czytając *Cover*, interpretuje grę z wierszem Franka O’Hary jako obronę własnego o’haryzmu; „sentymalnie” wyrafinowany Sosnowski raczej nie gra tu dla cudzych korzyści. O ile zatem wstyd, którego metonimicznym znakiem są wszystkie „zakrycia” czy „kamouflaże” w poezji Sosnowskiego, nie jest wstydem szczerości, która pokazała zbyt wiele – bo w tym sensie szczery ten poeta po prostu nie jest – być może okaże się wstydem wobec nagości cudzej, o tyle tak, jak erudycyjny i zretoryzowany *Cover* ma koronkę swoich figur przykryć ekshibicjonizm O’Hary epatującego czytelników swoim „ja”, cała poezja Sosnowskiego może się okazać „zastoną”, listkiem figowym dla nazbyt osobistej poezji rówieśników. „Zastanianie” O’Hary to oczywiście alegoryczna fikcja – inny język, inna kultura, inne pokolenie, wreszcie inna ranga twórcy nie pozwalają serio myśleć o sukcesie. Sosnowski, choćby chciał, nie odwróci spojrzeń, które kierują się ku nowojorskiemu poecie. Co innego wobec polskich rówieśników: tu alternatywa jest realna, faktycznie toczyła się gra ze spojrzeniem, które mogło skierować się na ekshibicjonistyczną nagość o’harystów, ale równie dobrze na alegoryczną pantomimę Sosnowskiego.

Pisząc o „ekshibicjonizmie”, „wymykanii się cenzurze społecznej”, „niszczeniu polskiej moralności” przez O’Harę, komentatorzy Sosnowskiego z właściwą jemu samemu dyskrecją unikają jakichkolwiek konkretów. W dobie rozkwitu studiów *gender* i *queer* warto jednak pamiętać, że ów „ekshibicjonizm” O’Hary polegał między innymi na znacznej, jak na ówczesne zwyczaje, otwartości w kwestii nienormatywnej orientacji seksualnej. Także i czas najsilniejszej polskiej recepcji O’Hary, owego brulionowego o’haryzmu, to zarazem czas narodzin polskiego ruchu gejowskiego i narastającej otwartości. Sama poezja pokolenia „brulionu”, a zwłaszcza Marcina Świetlickiego, jest jednak ostentacyjnie „męska” i „heteroseksualna” – tak silnie, że aż często zdominowana przez „homosocjalność”, nieseksualne (wręcz antyseksualne) związki mężczyzn jak „męska przyjaźń”. Błażej Warkocki opisuje ten fenomen na przykładzie prozy Andrzeja Stasiuka<sup>27</sup>; jego rówieśnik i kolega z łamów „brulionu”, Świetlicki mógłby jednak zostać opisany prawie identycznie<sup>28</sup>. Relacje mistrz – uczeń między O’Harą i o’harystami, otwartym gejem

<sup>26</sup> J. Gutorow, *Implozja*, op. cit., s. 54–55.

<sup>27</sup> Zob. Błażej Warkocki, *Homo niewiadoma. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 91–133.

<sup>28</sup> W formie polemicznego żartu próbował tego Jaś Kapela na stronie internetowej „Krytyki Politycznej”, spotkał się jednak z ostrą krytyką ze strony licznych obrońców wieszca, urażonych w swych wyznawczych uczuciach.

i „silnymi mężczyznami” przywiązany do swej heteroseksualności okazują się zatem równie dwuznaczne jak „związek” Jerzego Andrzejewskiego z Markiem Hłaską. Czy ma to jakiegokolwiek znaczenie dla poezji? Gra o homoseksualność to w ostatnich dziesięcioleciach gra o spojrzenie, o widzialność: geje prezentują billboardy z hasłem „Niech nas zobacz!” i organizują parady, konserwatywni homofobi – skoro nie mogą już eksterminować, karać ani nawet przymusowo leczyć – chcą chociaż schować, wykrzykując: „Rób to w domu po kryjomu!”. Gejowska duma – objawiająca się jako chęć publicznej prezentacji, chęć ujawnienia – pożąda spojrzenia tak samo, jak kiedyś wymuszany na „zбочerzcu” wstyd kazał mu się ukrywać<sup>29</sup>. Struktura ta jest podobna do struktury widzialności w przestrzeni poetyckiej, owej opozycji o’harystycznego „ekshibicjonizmu” i „kamufażu” w poezji Sosnowskiego. Ale nim poezję zdominowało uwikłane w spektakl spojrzenie, rządził w niej głos. On też miał homoerotyczną „podszewkę”: wiele studiów poświęcono w ostatnich latach wykazywaniu związków, jakie łączą zaproponowany przez Blooma model relacji prekursor – efeb z grecką „pedagogiczną” pederastią<sup>30</sup>; rozbrzmiewający w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych głos Franka O’Hary trudno więc uznać za skutecznie zdeseksualizowany – zwłaszcza, że miał uczyć ścisłego związku poezji z osobą i życiem autora. Czy Sosnowski wykorzystuje to w swojej grze z rówieśnikami? Problematyka queer nie jest, jak sądzę, tematem jego twórczości – ani na poziomie, choćby zaszyfrowanej, treści wierszy, ani personalnego zaangażowania. Wydaje mi się jednak użytecznym modelem, na którego wzór poeta rozstrzuwa swoją alegorię; być może jest rusztowaniem, pomocnym przy jej wznoszeniu, średnim terminem w metalesie, łączącym dwa obszary, których nie potrafi powiązać pojedyncza metafora. Przypomnijmy zestaw bohaterów intertekstualnych zabiegów Sosnowskiego: O’Hara, Ashbery, Rimbaud, Roussel, Flaubert – albo homo- i biseksualności, albo chociaż naznaczeni jakąś homoerotyczną dwuznacznością (w biografii lub tekstach). W tym kontekście nie dziwi dobór wzorcowych poetów polskich – i jaśniejsze stają się pokrętne słowa, które Sosnowski poświęca im w rozmowie z Michałem Pawłem Markowskim:

„M.P.M.: Czy mógłbyś przybliżyć cechy tej literatury, która przychodzi po modernizmie? Czy możliwa jest definicja wiersza ponowoczesnego, a więc czegoś, o czym niewiele się mówi w kontekście postmodernizmu?

A.S.: (...) Jameson definiował i narzekał, że to musi być coś jak John Ashbery (...). Bardzo cenię Ashbery’ego (...). Chodzi chyba o to, że »post« wprowadza taką prostą historyczność, podczas gdy należałoby raczej szukać wszędzie tam, gdzie nie zadziałała jakaś dobrze znana normatywna sankcja – nawet tacy autorzy jak Iwaszkiewicz czy Białoszewski są w cieniu bardziej przekładalnych na z góry przyjęty sens, a mniej ekscytujących (moim zdaniem) prawodawców”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> O relacjach dumy i wstydu do jawności (widzialności, wystawienia na spojrzenie) i ukrycia – zob. D.L. Nathanson, *Shame and Pride. Affect, Sex, and the Birth of the Self*, New York 1992, s. 19–21, 84–86, 144–145; o gejowskiej dumie jako zaprzeczeniu wstydu – Ibidem, s. 298–299.

<sup>30</sup> Szerzej o tym piszę w komparatystycznym wstępie do eseju Andrzejewski: *perwersje wpływu* [w:] *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, pod red. M. Dąbrowskiego, Warszawa 2008, s. 262–267; zob. też rozdział Wilde w mojej książce *Parabazy wpływu*.

<sup>31</sup> *Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym? Z Andrzejem Sosnowskim rozmawia Michał Paweł Markowski* [w:] *Lekcja żywego języka*, op. cit., s. 50.



Paralelizm między „niezadziałaniem normatywnej sankcji” w sferze poetyckiej i w sferze seksualnej wydaje się oczywisty – ale co z niego wynika?

Jaką właściwie rolę gra Sosnowski w skomplikowanej konfiguracji na przecięciu dwóch epok, nowoczesnej epoki głosu i ponowoczesnej – spektaklu spojrzenia, czym są jego wiersze jako akty mowy (czy raczej „akty pisma”)? Donald Nathanson, rozwijając myśl Silvana Tomkinsa, definiuje wstyd jako afekt przeciwstawiający się innym afektom, zwłaszcza pozytywnym jak zainteresowanie czymś, radość z czegoś; gdy nasze zaangażowanie staje się zbyt silne, a entuzjazm niebezpieczny – wstyd nas powstrzymuje, pozostawiając nienasyconymi, powstrzymując emocje tak, jak niesmak hamuje popęd jedzenia; jest zatem reakcją na przeszkodę, przerwaniem pierwotnej akcji<sup>32</sup>. U Lacana kondycja zerwania, przerwania to jedna z charakterystyk „obiekta a”. Jak to wygląda w przypadku spojrzenia (i wynikłego zeń wstydu), pokazuje przykład podany przez Sartre’a:

„Wyobraźmy sobie, że z jakiegokolwiek powodu – z zazdrości, z ciekawości, z perwersyjnej skłonności – przyszło mi podstuchiwać pod drzwiami albo podglądać przez dziurkę od klucza. Jestem sam i pozostaję na płaszczyźnie nietetycznej świadomości siebie. (...) Nie ma żadnego »ja«, które by miało zamieszkiwać moją świadomość. Nie ma więc niczego, do czego mógłbym odnieść swoje postęпки, aby je ocenić. Nie są one w żadnym razie *czymś* poznanym, ale raczej *to ja sam nimi jestem*, i już na mocy tego faktu zawierają one w sobie samych swoje całkowite uzasadnienie. (...) Oto usłyszałem kroki na korytarzu: a zatem ktoś na mnie patrzy. Co to znaczy? Zapewne to, że nagle osiągnięto mnie w moim bycie (...). Właśnie to wtargnięcie »ja« opisywano najczęściej; można by napisać: widzę siebie samego, ponieważ mnie widzą”<sup>33</sup>.

Dla Sartre’a spojrzenie innego i wywołany przez nie wstyd to zatem podstawowe czynniki wymuszające na nas konstytucję refleksyjnego „ja”; bez nich jesteśmy czystym działaniem, w którym podmiot nie odróżnia się od czynności. Wstyd nas powstrzymuje, odrywa od naszego działania (przytłapani nie możemy już dalej swobodnie podglądać czy podstuchiwać, zainteresowanie musi pozostać nienasycone). Podobny mechanizm opisuje Gilles Deleuze w książce o Nietzschem:

„Siły reaktywne, jeśli nawet się łączą, nie tworzą większej siły, która byłaby aktywna. Działają całkiem inaczej: dekomponują; oddzielają siłę aktywną od tego, co ta może; odbierają sile aktywnej część lub niemal całość jej władzy; a przez to nie stają się aktywne, lecz, przeciwnie, sprawiają, że siła aktywna je przyłącza, sama staje się reaktywna w nowym sensie. (...) Tryumf sił reaktywnych nie polega na tworzeniu siły wyższej, lecz na »oddzieleniu« siły aktywnej. I każdorazowo określenie to wspiera się na fikcji, na mistyfikacji lub zafalszowaniu. To wola nicości rozwija negatywny i odwrócony obraz, to ona dokonuje oderwania. Otóż w operacji oderwania istnieje zawsze coś wyobrazonego (...). Siła aktywna jest oddzielona od tego, co może wskutek fikcji, staje się jednak rzeczywiście reaktywna”<sup>34</sup>.

Deleuze w swym nietscheanizmie prezentuje się wyraźnie jako „wróg” sił reaktywnych, nie znaczy to jednak, że zbywa je prymitywna pogardą (która byłaby bardzo

<sup>32</sup> Zob. D. Nathanson, op. cit., s. 134–143.

<sup>33</sup> J.-P. Sartre, *Byt i nicość*, tłum. J. Kielbasa (i inni), Kraków 2007, s. 333, 335.

<sup>34</sup> G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 62–63.

nie-nietzscheańska). Przeciwnie, fascynuje go „rozwinęta siła reaktywna, moc rozcina-  
nia, dzielenia, oddzielania”<sup>35</sup>, przyznaje, że:

„Dostrzegamy tutaj bliską Nietzschemu ambiwalencję: wszystkie siły, w których ukazuje on cha-  
rakter reaktywny, (...) są wzniosłe dzięki perspektywom, jakie przed nami otwierają (...). Oddzielają  
nas od naszej możliwości, ale dają nam zarazem inną możliwość, jakże »niebezpieczną«, jakże »inte-  
resującą«. Przynoszą nam nowe poruszenia, uczą nas w nowy sposób podlegać wpływom. Jest coś  
wspaniałego w stawianiu się reaktywnym sił, wspaniałego i niebezpiecznego. Ten podwójny aspekt  
przedstawia nie tylko człowiek chory, ale też człowiek religijny: z jednej strony człowiek reaktywny,  
z drugiej człowiek o nowej mocy”<sup>36</sup>.

Wątek religijny kulminuje w postaci kapłana:

„Oto na czym wspiera się paralogizm resentymentu: fikcja siły oddzielonej od tego, co sama  
może. Dzięki tej fikcji tryumfują siły reaktywne. (...) Resentyment musi jeszcze stać się »geniuszem«.  
Potrzebny jest jeszcze artysta w dziedzinie fikcji, zdolny skorzystać z okazji i (...) poprowadzić oskar-  
żenie, dokonać odwrócenia. (...) Musi wkroczyć genialny artysta. (...) Ten, kto resentymentowi nadaje  
postać, (...) to kapłan. (...) Ażeby dokładnie oszacować wkroczenie kapłana, należy teraz zobaczyć,  
w jaki sposób współdziała on z siłami reaktywnymi, ale (...) bez utożsamienia się z nimi. Zapewnia  
on tryumf sił reaktywnych, potrzebuje tego tryumfu, ale zmierza do celu, który nie zlewa się z celem  
sił”<sup>37</sup>.

Wydaje się, że w sferze literackiej Sosnowski sytuuje się na takiej właśnie pozycji  
– kapłana, który, nie utożsamiając się z prymitywnym sprzeciwem *establishmentu* wobec  
nowej poezji, gra odrzuceniem podmiotowego ekshibicjonizmu, nadając temu odrzu-  
ceniemu postać artystycznie wzniosłą; nie wstydzi się – sam nie jest ani trochę ekshibicjo-  
nistyczny i wstydzić się nie ma czego, lecz administruje wstydem, odgrywa go, wreszcie  
„jest wstydem” (wstydem nie własnym, lecz przeznaczonym dla innych) – jego artystyczną  
hipostazą, właściwie personifikacją, choć personifikacją, która paradoksalnie chciałaby  
pozostać bezosobowa. Swoimi tekstualnymi fikcjami-alegoriami oddziela siły aktywne  
od tego, co mogą: rówieśników z „brulionu” od ich „niewinnej” egzystencjalnej ekspresji,  
mistrzów z przeszłości, w tym Franka O’Harę, od wpływu, jaki na tę ekspresję wywarli,  
wreszcie tychże mistrzów – od ich nienormatywnej seksualności, która zostaje zredukowa-  
na do osobliwości stylu. A także, oczywiście, skoro poezja Sosnowskiego to szandarowy  
przykład ponowoczesnego zawieszenia referencjalności – słowa od tego, co mogłyby  
znaczyć i co oznaczać.

„Niewolnikom” wystarcza zahamowanie tego, co aktywne; dla kapłana to tylko śro-  
dek. Prowokuje on spojrzenie destrukcyjne, budzące wstyd, by pomieszać szyki innym,  
ale w dalszej perspektywie chce je obrócić na własną korzyść, ku swej wzniosłej du-  
mie – dosłownie jak kapłan, który po to piętnuje grzeszników, by tym piękniej błyszczeć  
jako celebrans widowiskowych obrzędów. Zawstydzają nie z resentymentu (choć wyko-  
rzystuje go jako wstępny model, który artystycznie wysubtelnia), lecz dla prezentacji

<sup>35</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 131, 134.

własnej sztuki, tak wyrafinowanej, że bez odpowiedniego tła pozostałaby niewidoczna i nie przyciągnęłaby spojrzenia w ogóle. Mechanizm działa zatem w ten mniej więcej sposób: zrazu wydaje się, że kapłan wykorzystuje swą sztukę po to, żeby zasłonić innych – bardziej popularnych rówieśników lub mistrzów powszechnie uznanych, ale naczynych seksualną dwuznacznością. Z pozoru doznaje porażki – wydaje się zbyt słaby, aby skutecznie przyćmić lub zasłonić to, co kamufluje. Ale to część planu: nieskuteczna zasłona wskazuje, że w zasłanianym jest coś zasłaniać, jest coś wstydliwego – jego ekshibicjonistyczna ekspresja, historyczna osobowość, nienormalna biografia, naiwna referencjalność przekazu. Życiwe zainteresowanie recepcji hamuje w tym momencie cień wstydu: spojrzenie, które miało odebrać ekspresyjny komunikat, teraz zawstydzona – jeśli nawet nie samego pisarza, poetyckiego „ekshibicjonistę”, to czytelnika, który nagle czuje się jak Sartre’owski podglądacz, voyeur; kapłański hipertekst oddziałuje wstecznie na swe hipoteksty, wpisując w nie wstyd i oddzielając je w ten sposób od tego, co mogą – wobec treści, ale także wobec czytelnika, do którego chciałyby dotrzeć. I wreszcie wielki finał: „luźne” spojrzenie odbiorcy, które przez zawstydzenie straciło kontakt ze swym pierwotnym obiektem, jako obiekt zaczyna postrzegać to, co zrazu wydawało się tylko narzędziem zawstydzania: alegoryczne figury kapłańskiej fikcji. Czytelnik odwraca się od dawnego literackiego „świata” ku nowej religii literackich „zaświatów”, zawstydzony staje przed alternatywą, w której w gruncie rzeczy może wybrać tylko jedną opcję: tę nową, dzięki której podziw dla sztuki zastąpi zawstydzającą otwartość.

Omawiając koncepcję poetyckiego głosu przedstawioną przez Jacka Gutorowa, wskazałem na jej analogie z myślą Harolda Blooma; pewne wspólne z nim wątki pojawiają się także u Deleuze’a (źródłem łączącym obydwo jest najpewniej inspiracja nietzscheańska):

„Możemy wziąć siły reaktywne za to, czym są, czyli za siły, a nie za mechanizmy lub celowości, jedynie wówczas, gdy odnosimy je do siły, która nad nimi panuje i która nie jest reaktywna. (...) Bez wątplenia trudniej scharakteryzować te siły aktywne. Z natury bowiem umykają one świadomości: »Wszelka zasadnicza aktywność jest nieświadoma«. Świadomość wyraża jedynie stosunek pewnych sił reaktywnych do sił aktywnych, świadomość jest zasadniczo reaktywna”<sup>38</sup>.

Przekład na Blooma jest stosunkowo prosty: retoryczne zabiegi poetyckiego efebosa, jego figury i tropy możemy zinterpretować jako „siły” – wyraz jego woli bądź pragnienia – tylko wtedy, gdy świadomą grę literackiego ego odniesiemy do nieświadomej siły pierwotnej, aktywnej, ukrytej w poetyckim *id*: do wpływu prekursora; a właśnie wola i pragnienie interesują Blooma w poezji najbardziej, jak podkreśla Agata Bielik-Robson<sup>39</sup>. Sama reaktywność nie musi oznaczać potępienia – wszak: „Typ aktywny obejmuje (...) siły reaktywne, ale tego rodzaju, że określają się one przez moc podporządkowania lub podlegania działaniu”<sup>40</sup>. Czy to dostateczne usprawiedliwienie dla bloomowskiego

<sup>38</sup> G. Deleuze, op. cit., s. 47.

<sup>39</sup> Zob. na przykład: A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004, s. 375, 383.

<sup>40</sup> G. Deleuze, op. cit., s. 119.

efeba? Siły reaktywne (poetyckie tropy, obrony psychiczne) podlegające działaniu „cudnemu” (działaniu prekursora) to chyba nie to samo, co siły współdziałające z aktywnością własną. Co więcej, broniąc się przed prekursorem, efeb reaktywnie przeciwstawia się jego aktywności; niemniej: „nie wystarczy reakcja, by dać resentyment. Resentyment oznacza typ, w którym siły reaktywne biorą górę nad siłami aktywnymi. Otóż mogą one wziąć górę tylko w jeden sposób: przestając podlegać działaniu”<sup>41</sup>. Jednak (modelowy) efeb jest reaktywny wyłącznie o tyle, o ile podlega wpływowi (to jest „działaniu”): gdy się z niego wreszcie wyzwoli (czy też w stopniu, w jakim się z niego wyzwoli), sam zostaje aktywnym prekursorem, a nie człowiekiem resentymentu – reaktywnym, choć z pozoru wolnym (temu typowi u Blooma odpowiadają zapewne ci, którzy przegrali swój agon albo przed nim uciekli). Pochwale aktywności towarzyszy zatem – paradoksalna na pierwszy rzut oka, lecz w istocie uzasadniona – pochwała wrażliwości na wpływ:

„Wola mocy przejawia się jako możliwość podlegania wpływom. (...) Spinoza (...) pragnął, by każdej ilości siły odpowiadała możność podlegania wpływom. Ciało miało o tyle więcej siły, że mogło podlegać wpływom na większą liczbę sposobów. (...) Możliwość ta nie była fizyczną biernością (...). Tak samo jest u Nietzschego: możność podlegania wpływom nie oznacza nieuchronnie bierności, lecz afektywność, wrażliwość, zmysłowość. (...) Wola mocy jest (...) patosem. Oznacza to, że wola mocy przejawia się jako wrażliwość siły”<sup>42</sup>.

Bloomowskim przejawem takiej afektywnej wrażliwości jest oczywiście lęk; autor *Lęku przed wpływem* korzysta też zresztą, w podobnym co Nietzsche znaczeniu, z pojęcia „patosu”.

Lęk to reakcja na siłę jednoznacznie dominującą, aktywną; wstyd to także afekt rodzący się wobec dominacji, ale bardziej dwuznacznej: dominuje w tym przypadku, jak ustaliliśmy, „rozwinęta siła reaktywna”, a więc taka, która usamodzielnia się od aktywności i może jej, poprzez oddzielanie, przeszkadzać – ale sama nie staje się przez to aktywnością, przeciwnie, prowadzi aktywność do upadku, powoduje, że siła aktywna zwraca się przeciw sobie i sama staje się reaktywna<sup>43</sup>. Nietzsche i Deleuze postrzegają to nie jako przykry przypadek, lecz raczej jako tragiczną prawidłowość „upadłego” świata; tak też chyba jest obecnie w poezji: uleganie wpływom w tradycyjnym bloomowskim sensie tak silnie podlega dziś kontroli zawstydzającego spojrzenia, że łatwiej prowadzi do śmieszności – jak w kręgu „Zeszytów Literackich” z ich gronem efebów *Barbarzyńcy w ogrodzie* piszących w kolejnych pokoleniach eseje o coraz mniejszych włoskich miasteczkach (bo większe zajęli starsi koledzy) – niż do autentycznego poetyckiego rozwoju. Nic dziwnego zatem, że podziwiając teoretyczne konstrukcje Blooma, komentatorka uznaje je w pewnym momencie za podejrzane z pragmatycznego punktu widzenia – właśnie dlatego, że wystawiają na spojrzenie:

<sup>41</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 67–68.

<sup>43</sup> Zob. ibidem, s. 69: „Gdy siła reaktywna oddziela siłę aktywną od tego, co ta może, ta ostatnia ze swej strony staje się reaktywna”.

„Byłaby to szczególnie bolesna ironia: skatalogować wszystkie tropy obronne życia tak sumienie, by życie samo stało się już niemożliwe. Nic więc dziwnego, że, jak słusznie zauważa Bloom, poeci – jako poeci – nic nie chcą wiedzieć o swych sekretnych wybiegach wobec prekursorów. Wolą trzymać swój »ciemny warsztat« w bezpiecznym ukryciu. (...) Freud, pragnąc, by na miejscu id pojawiło się ego (...), stał się (...) rzecznikiem »zwykłej sublimacji« będącej synonimem klęski twórczej. Bloom, chcąc zastąpić odruchowe mechanizmy obronne krytyczną teorią wpływu, okazuje się niebezpiecznie *bliski* analogicznej pomyłki. (...) Nawet więc jeśli kolejne starcia rewizyjne rzeczywiście są tajnymi strategiami, których adept używa nieświadomie w walce z prekursorem, to uczynienie ich jawnymi na zawsze zepsułoby efekt. To, co mroczne (...) jest bowiem mroczne między innymi dlatego, że *nie powinno* ulec wyświetleniu (...) – (...) dlatego, że wyświetlone, wywleczone na światło dzienne, traci swą strategiczną skuteczność”<sup>44</sup>.

Wzięty z Winnicotta<sup>45</sup> schemat argumentacji wydaje się przekonujący – rzeczywistość: jeśli mechanizm ma działać, lepiej żeby pozostał ukryty, choć z drugiej strony już sama potrzeba ukrycia świadczy o bezpowrotnej utracie niewinności. Ukrycie antyfrastycznie antycypuje wstyd, który byłby skutkiem demaskacji, poczucie bezpieczeństwa w kryjówce jest wstydem się na zapas wyprzedzającym faktyczny atak spojrzenia. Zatem mleko się rozlało, coś, co Bielik-Robson formułuje w trybie przypuszczającym, w istocie jest historycznym faktem – i to chyba nie wina Blooma: nie on wystawił tajemny mechanizm na zabójczo ironiczne spojrzenie, on tylko pisze elegię po zabitym. Przejście od hegemonii głosu, lęku i wpływu do panowania spojrzenia i wstydu dokonało się w znacznie większej, „dziejowej” skali, kto inny był Napoleonem tej wojny – Bloom jest co najwyżej jej Heglem wylatującym o zmierzchu, żeby retroaktywnie przemyśleć to, co w działaniu już się zakończyło. W Polsce, jak w przypadku większości importowanych przemian duchowych, proces ten włókł się znacznie dłużej niż w światowych centrach myśli, tak iż dopiero Sosnowski może go refleksyjnie zaprezentować na nasz lokalny użytek.

Dla Bielik-Robson najwyrazistszym przeciwnikiem Harolda Blooma jest Paul de Man – ten, który swoją dekonstrukcyjną ironią niweczy wszelkie wysiłki skonstruowania spójnej podmiototwórczej narracji<sup>46</sup> – z deleuzjańskiego punktu widzenia jawi się zatem jako typowa „rozwinęta siła reaktywna” oddzielająca siłę (podmiototwórczą pasję Blooma i każdego nowoczesnego poety) od tego, co ona może – od efektywnej indywiduacji, wyróżnienia się z bezosobowego żywiołu retoryczności. Dekonstrukcjonista patrzy – tytułowe metafory z *Blindness and Insight* jasno wyrażają tę autocharakterystykę krytyka – i wyszukuje błędy czy aporie, po czym kontempluje klęskę woli, która stała za próżnym wysiłkiem pokonania ich retorycznym oszustwem; stojące za tą demaskatorską analizą spojrzenie – oczywiście – zawstydza, najchętniej aż do bazyliżkowego

---

<sup>44</sup> A. Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, op. cit., s. 288–289.

<sup>45</sup> Zob. ibidem, s. 289–293.

<sup>46</sup> Zob. ibidem, s. 327–397.

paraliżu<sup>47</sup>. Nie możemy zatem ignorować zainteresowania, jakie de Man wzbudził w Sosnowskim, swoim tłumaczu i redaktorze poświęconego de Manowi numeru „Literatury na Świecie”<sup>48</sup> – chyba jak zwykle w naszej kulturze poeta wykonuje pracę, którą gdzie indziej powierza się filozofom. Bielik-Robson mówi wprost: „Sosnowski (...) ma nieufność wobec języka jako wytwarzacza metafor, wytwarzacza figur. (...) To jest bardzo konsekwentne kończenie – i wykańczanie – modernizmu. I za to go podziwiam. (...) On w tym umiłowaniu literalności potrafi być bardziej demoniczny – czy może raczej demaniczny – od samego Paula de Mana”<sup>49</sup>. Poeta odpowiada wpisaniem „kryptoteologicznego” dyskursu Bielik-Robson we własną poetykę gestu:

„Prawdopodobnie nietrudno w gestach języka, we wszelkich przedstawieniach i wizerunkach odnaleźć element, jakąś gestykulację ku czemuś doskonale nietutejszemu. (...) To oczywiście niczego nie musi znaczyć poza samym gestem, »gestem teologicznym«, za takim gestem nie musi się kryć żadne przekonanie. W przekonaniu Agaty byłoby dobrze, gdyby taka kryptoteologia nie była nieościągająca, jak u dekonstruktorów, ale raczej rewitalizująca, jak u Harolda Blooma”<sup>50</sup>.

Ale Sosnowski sam jest tu „dekonstruktorem” – Bielik-Robson konsekwentnie powtarza, że bloomowska „rewitalizacja” opiera się na głosie, na oralności<sup>51</sup>, wizualny gest z założenia więc w tym dyskursie „nic nie znaczący”, jest tą „literalnością” czy „materialnością” języka, która niszczy jako fikcję wszelkie figury i figuratywność (zdaniem Bielik-Robson – po bloomowsku życiodajne<sup>52</sup>).

Dla Sosnowskiego i de Mana spojrzenie pozostaje czymś prymarnie hamującym – wprawdzie korzystając ze swej kaptańskiej sławy jako czegoś innego niż prosta reaktywność resentymentu, niemniej nie osiągają poziomu twórczej aktywności, odnosząc się zawsze pasożytniczo do czegoś uprzedniego zachowującego jeszcze łączność z dawnym światem głosu jak romantycy dla de Mana czy O’Hara i o’haryści u Sosnowskiego. Ich tematem nie jest tak naprawdę „nowe”, lecz sam moment przejścia; tak Bielik-Robson widzi de Mana, ale jak we wszystkich podobnych przypadkach, słowa te równie dobrze

<sup>47</sup> W kolejnej książce zabójczą siłą de Mana Bielik-Robson ujmuje w obsesyjnie powtarzanej metaforze „kamiennego spojrzenia” czytelnika-dekonstrukcjonisty. Zob. A. Bielik-Robson, „Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności, Kraków 2008, s. 183–185, 199). Główną ofiarą „kamiennego” (i czyniącego kamieniem) spojrzenia staje się oczywiście głos, fundujący podmiotowość: „Co wola perswazji stwarza mocą swego «entuzjazmu», odstania swą pozornoscą w «ironii» spojrzenia, które postrzega język jako zastany mechanizm tropów. (...) W swej krytyce romantycznej wiary w autentyczną ekspresję podmiotową de Man (...) mówi [że] istnieje tylko tekst, o podmiocie zaś nic nie wiemy (...). Wrażenie podmiotowości powstaje (...), kiedy obcujemy z iluzyjnym głosem autora, który w istocie jest tylko skomplikowanym tropem lekturowym (...). Stan subiektywnej pewności i intymności, kiedy to tekst zamienia się magicznie w żywy dialog głosów autora i czytelnika, to stan kulminacji retorycznej *blindness*, znajdujący się na biegunie dokładnie odwrotnym do tego, z którego promieniuje *insight* „lektury retorycznej”: (...) wgląd w (...) naturę pisma. W najbardziej intensywnym przeżyciu «prawdy subiektywnej» tkwi więc jednocześnie największa ślepota” (s. 187–189). Możemy więc przeżywać swoją (lub poety) subiektywność tylko o tyle, o ile ślepota zatrzyma spojrzenie – i Franka O’Hary wraz z jego polskimi uczniami dotyczący to tak samo, jak angielskich romantyków; „promieniujący wgląd” ironicznego spojrzenia bezpowrotnie odziera nas z takich złudzeń.

<sup>48</sup> Zob. Czy jesteś w takim razie poetą ponowoczesnym?, op. cit., s. 44–47.

<sup>49</sup> J. Borowczyk, M. Larek, op. cit., s. 32.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>51</sup> Zob. na przykład ibidem, s. 17.

<sup>52</sup> Zob. ibidem, s. 32.

można odnieść do Sosnowskiego: „de Man tym różni się choćby od Rolanda Barthes’a, że nie zajmuje go pośmiertne życie języka jako takie, (...) lecz sam moment, w którym język (...) razi strzałą śmierci, uśmiercając jednocześnie siebie jako «żywą mowę» i świat jako żywy przedmiot referencji: sam moment aporii”<sup>53</sup>. Dekonstrukcjonistom (i tym filozoficznym, i poetyckim) spojrzenie wydaje się zatem ciekawe o tyle, o ile zmusza głós do milczenia, ucisza jego podmiototwórczy monolog, zawstydzają. Deleuzjański Nietzsche widzi to inaczej: resentyment to „odwrócenie ustanawiającego wartości spojrzenia”<sup>54</sup>, co zakłada, że „normalnie” (bez inwersji) spojrzenie jest siłą aktywną – nawet jeśli, historycznie rzecz biorąc, owa normalność będzie dopiero kwestią przyszłości, w której narodzi się nadczłowiek (ta temporalna konstrukcja wydaje się istotna: spojrzenie, nawet aktywne, nadchodzi po tym, co ocenia, w przeciwieństwie do głosu, źródłowego w prostym sensie – jednocześnie jako przyczyna i coś uprzedniego w czasie). To już jednak temat dla innego niż Andrzej Sosnowski poety.

## Summary

### *The Priesthood of Andrzej Sosnowski*

The subject of this article is interpretation of reception; namely a philosophical interpretation of the most common reception style of Andrzej Sosnowski’s poetry. The concepts most significant to its critics – i.e. intertextuality and poetic camouflage – are situated in the context of Gilles Deleuze’s philosophy as well as Harold Bloom’s and Jacques Lacan’s theories. As to Deleuze, I especially refer to his reading of Nietzsche. As a conclusion I propose a new network of categories, which will enable placing Sosnowski in a broader cultural and literary context. The weights of this network are concepts such as the gaze, the shame and the reactivity.

---

<sup>53</sup> A. Bielik-Robson, „Na pustyni”, op. cit., s. 198. Następne akapity (s. 198–199) dopowiadają, że ascetyczna delekacja momentem śmierci, jakiej oddaje się de Man, to kolejne wcielenie „kamiennego spojrzenia” biegnącego z „kontemplującego oka”, o którym piszą Lacan i Žižek. Ważne, że nie jest to spojrzenie samego dekonstrukcjonisty – to czyniłoby go nazbyt podmiotowym w tradycyjnym sensie – lecz „wielkiego Innego” utożsamianego (w dużym przybliżeniu) z Bogiem lub Językiem; dekonstrukcjonista tylko odstania i eksponuje przed owym spojrzeniem to, co chciałby, żeby się zawstydziło (a nie sam zawstydzają – bo tu łatwo mógłby być wymiany jako uzurpator jak owi establishmentowi krytycy, których piętnował Pióro).

<sup>54</sup> Za: G. Deleuze, op. cit., s. 127; zob. s. 61.



Edyta Łukawska, *w podróży*