

Zaczarowywanie świata w poezji Ewy Sonnenberg

[*Pisane na piasku*, Korporacja Ha!art, 2007]

Z ponad rocznym opóźnieniem zabrałam się za pisanie o książce Ewy Sonnenberg *Pisane na piasku*¹ – niektóre książki mają taką właściwość, że nie da się wypowiedzieć o nich od razu; może są zbyt nieuchwytny, by dało się je w prosty sposób skategoryzować. Kiedy przeglądałam ten zbiór po raz pierwszy, wiedziałam, że na pewno chcę o nim napisać, a jednak to „chcę” przenosiło się z miesiąca na miesiąc, książka zdawała się wymagać więcej czasu i przestrzeni, niż byłam w stanie dla niej znaleźć. Jednak przypominała o sobie – wystarczyło, że rzuciłam okiem na półkę, a jej kremowo-czarna okładka i oryginalny kształt samoistnie przyciągały wzrok. Może był to zwykły efekt Zeigarnik, niedokończone zadanie dawało o sobie znać, a może jej nietypowość, przestrzenność domagały się uwagi.

Pisane na piasku – już sam tytuł wprowadza niepokojące wibracje; odsytając nas do kategorii nietrwałości, ulotności, tak charakterystycznej dla estetyki japońskiej, zapowiada zatarcie granic, płynność, przenikanie się form i stylów. Jednocześnie komentarz poetki umieszczony na czwartej okładce: „Ta książka będzie się składać z samym pięknymi i potrzebnymi słów” – wprowadza pewien dysonans, gdyż jest deklaracją na miarę zachodnią, nie wschodnią, gdzie raczej podkreśla się niezamierzony efekt, niewymuszone pojawienie się pewnej doskonałej całości, w momencie wycofania się „ja”. Tom wierszy buddyjskich – bo pod takich hasłem promowany był zbiór *Pisane na piasku* – również budzi kontrowersje – poetka buddystką nie jest, nawet jeśli z kulturą Wschodu sympatyzuje; buddyjskość utworów poświęconych związkom damsko-męskim, nawet jeżeli potraktujemy je w kategoriach relacji mistrza i ucznia, nadal wywołuje pewne zdumienie; temat ten nie jest i nie może być z oczywistych względów (wyrzeczenia) typowym przedmiotem zainteresowania buddyjskich poetów japońskich, którzy w większości byli mnichami. Odsuńmy jednak na bok te pierwsze krytyczne impresje, a zamiast tego przyjrzyjmy się kwestiom, które w projekcie Ewy Sonnenberg wydają się najciekawsze – dialogowi i przenikaniu się kręgów kulturowych; temu, jakie postacie przyjmuje współczesny orientalizm oraz zapisowi pewnej wizji kobiecości i męskości, jako spotkania i podróży.

Przypomnijmy, że według twórcy pojęcia orientalizmu, Edwarda Saïda, orient to europejski wynalazek, coś wymyślonego – sceneria dla romansów, niezwykłych krajobrazów, doświadczeń, wspomnień. Wschód jako kraina tajemniczej, mistycznej mądrości;

¹ Ponieważ w tym krótkim szkicu będę się odwoływać do dwóch tylko książek, poniżej podaję ich dane bibliograficzne, a w tekście, w przypadku cytowań, posłużę się skrótami je reprezentującymi (*Pisane na piasku* – PP, *Pochwała nieokreśloności* – PN), po których podam numery stron.

E. Sonnenberg, *Pisane na piasku*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007

F. Jullien, *Pochwała nieokreśloności*, tłum. B. Szymańska, A. Śpiewak, WUJ, Kraków 2006

miejsce przemiany, intensyfikacji przeżyć, godzenia przeciwieństw. Śladów takiego rozumienia Wschodu u Ewy Sonnenberg – doświadczenia zapośredniczonego przez pewne kulturowe kategorie – jest wiele. Słowa-klucze, których używa, takie jak: mistrz/sensei, ceremonia parzenia herbaty, zen, pustka, kwitnąca wiśnia, kwitnąca jabłoń, wachlarz, droga, odsyłają do symboli współtworzących „japońskość” w rozumieniu europejskim, idealizujących ją. Podobnie jak tajemniczne znaki, tak odmienne od naszego alfabetu – subtelność reguł sztuki kaligrafii, którą Europa zapomniała dziesięciolecia temu; nigdy zresztą nie została ona doprowadzona na naszym obszarze kulturowym do takiej, jak w Kraju Kwitnącej Wiśni, doskonałości. Nawiązania nie ograniczają się wyłącznie do kultury Japonii – w tomie pojawia się postać Dalajłamy, przedstawiciela jednej z tybetańskich odmian buddyzmu, a więc zupełnie innej niż zen, będący tradycyjną linią buddyzmu w Japonii. Motto dla tomu tworzy chińska legenda, wprowadzająca w kolejny krąg inspiracji. Ten postmodernistyczny mix kulturowy współtworzy oprawę dla przedstawienia relacji kobiety i mężczyzny, rozumianej w europejski sposób – uwznioślonej, mityzowanej, a równocześnie równościowej, bo zakładającej wymianę i wzajemne uczenie się. W ten sposób powstaje „droga serca”, droga dla której w kulturze japońskiej nie byłoby miejsca, droga, dla której w naszej przeracjonalizowanej kulturze też brakuje przestrzeni. Porady seksualne, odślonięcie biologicznych mechanizmów miłości, rozczarowująca zwierzęcość praw, które kryją się za, z pozoru wzniosłymi, uczuciami – to wszystko stoi w bolesnej sprzeczności z naszą potrzebą nadawania światu sensu.

Jednym ze sposobów przywracania równowagi zmechanizowanej i stechniczowanej rzeczywistości może być tworzenie nowych, często prywatnych, mitów, które ratują przed całkowitą jej negacją. *Pisane na piasku* wydaje się być właśnie taką próbą – ponownego zaczarowania świata, odpowiedzią na jego demityzację, zwłaszcza w odniesieniu do relacji mężczyzny i kobiety. Popularne motywy i symbole zaczerpnięte z kultury Wschodu służą tu przede wszystkim jako narzędzia magiczne, alchemiczne, umożliwiające usensowienie świata, a zwłaszcza przelotnych spotkań, w których zdarza się nam uczestniczyć czy też więzi, które ulegają rozpadowi, nie mają kontynuacji i pozostawiają po sobie bolesne uczucie rozczarowania.

Jednocześnie zetknięcie z kulturą Wschodu, choć powierzchowne (nie mylmy z powierzchownością), wpłynęło również na sam styl pisania poetki, dobór słów, brzmienie frazy – szczególnie uwidacznia się to w środkowej części tomu noszącej taki sam tytuł jak cały wybór wierszy – „*Pisane na piasku*”. Zdania i pojedyncze słowa zostają tam skonfrontowane z pustką kartki, z nieokreślonością bieli, przestrzeni niezapełnionej znaczeniami. Nieobecność staje się równie ważna jak obecność, a to, co niewypowiedziane równie istotne jak to, co zwerbalizowane. Dlatego pytanie: „Czym było nasze spotkanie?” (PP, s. 80) zajmuje tylko maleńki skrawek ogromnej białej płaszczyzny, reprezentującej milczenie lub też pierwotne niezróżnicowanie, z którego dopiero wyłonią się wszelkie możliwe odpowiedzi, ze swej natury puste, niechwytające istoty rzeczy.

Nieokreśloność to kategoria kluczowa dla estetyki chińskiej, jednakże odwołanie się do niej w odniesieniu do tego rozwiązania estetycznego, które zastosowała Ewa Sonnenberg, wydaje się przynajmniej częściowo uzasadnione. Jak pisze François Jullien:

„nieokreśloność pojawia się na samym krańcu tego, co zmysłowe, u progu tego, co niewidzialne; jeśli dochodzi do powstania jej zmysłowo uchwytnych przejawów to tylko po to, aby mogła znowu w sposób harmonijny je przekraczać, aby je w milczeniu usuwać” (PN, s. 71).

Kategoria nieokreśloności odnosi się do powrotu do pierwotnego niezróżnicowania, poszukiwania harmonii. Jest to doświadczenie z istoty swej ulotne, nie da się go zatrzymać, umyka też wszelkim próbom opisu:

„Jakie słowa podobają ci się najbardziej?

Jakie słowa?

Zdanie urwane w połowie: przechadzka piaszczystą drogą” (PP, s. 32).

Tym pierwotnym niezróżnicowaniem w przypadku tomu *Pisane na piasku* jest gra *jing* i *jang*, energii kobiecej i męskiej, które konstytuują świat, dlatego miłość nie jest tu uczuciem jednostkowym, ale wszechogarniającym, przenikającym wszystko, a równocześnie nieuchwytnym, niemożliwym do nazwania i zrozumienia. Jest stawianiem się świata i rozpoznawaniem siebie równocześnie:

„Miłość jest najpiękniejszą zagadką świata

(...)

Miłość to książka, którą odczytuje się nie otwierając ani jednej strony

(...)

Książka o wielu imionach i twarzach poprzez które odnajdujemy: JA i TY” (PP, s. 62).

Nieokreśloność może być rozumiana również jako wartość wysiłku lub ekstazy. Wysiłku, polegającego na ascezie, rezygnacji z łatwych przyjemności lub też rozumianego jako „wyzwolenie świadomości i jej gotowość do osiągnięcia doskonałej otwartości” (PN, s. 81). Poezja Ewy Sonnenberg bliższa jest temu drugiemu krańcowi, ekstazie, przepływowi, wielości wrażeń – pojawia się w niej wiele doznań, uczuć, obserwacji, nieraz sprzecznych czy wzajemnie się określających:

„Uchwycone ale zaraz zagubione

Zrozumiałe ale zaraz zagmatwane

Radosne ale zaraz bolesne” (PP, s. 52).

Wiersze stanowią zapis wrażeń, które pojawiają się i znikają; gdy się wyłonią i przyjmą twardą formę zdań, natychmiast proszą o to, by je zdekonstruować, rozbić, podważyć lub przyzwolić im na rozmycie się.

Forma, na którą zdecydowała się Sonnenberg, to forma celowo niedokończona, niedoskonała, tak samo jak nieporadne i niedoskonałe musi być używanie „wielkich”, a jednocześnie prostych słów (miłość, prawda, serce).

W wiersze te należy wnikać w stopniowym procesie lektury, smakować, nie analizować, intonować, a nie próbować dokonać deszyfracji znaczeń. Pozwolić im, by przepływały i powoli odkrywały przed nami piękny świat wyłaniających się form, doskonałych iluzji, marzeń, dryfującego umysłu, który próbuje się zmierzyć z tym, co namacalnie dotykliwe i rzeczywiste: nietrwałością. Już motto wprowadza fałszywy (w idealnym świecie) ton: „musieli się rozstać”, „była to ich pierwsza i ostatnia rozmowa”. Udratyzowana, upozowana rzeczywistość, w której rozgrywa się spotkanie, przypomina sztuki grane w japońskim teatrze *bunraku*, gdzie wypracowane ruchy i zachowania lalek ukazują nam stałe prawdy o ludzkiej egzystencji.



Wojciech Gola, *Geometria*