

ANNA KAŁUŻA Uniwersytet Śląski, Katowice

„O WIELE WIĘCEJ” POEZJA ANDRZEJA SOSNOWSKIEGO I OBRAZOWOŚĆ

Niewykluczone, że nie powinno nas dziwić małe zainteresowanie Andrzeja Sosnowskiego innymi systemami znakowymi niż język. Co prawda, poeta mógłby wspomagać się obrazem, chcąc uniknąć tradycji logocentrycznych. Obraz jednak – już od debiutanckiego zbioru *Życie na Korei* z 1992 roku – budził większe wątpliwości Sosnowskiego niż słowa, gdy brać pod uwagę ich podatność na wszelkiego rodzaju zawłaszczenia. Dlatego, myśląc i pisząc przeciwko sensom i ideologiom podporządkowującym sobie wiersz, poeta wypracował strategię polegającą na uwydatnianiu oporu medium, współtworzącego odpowiednio uformowany tekst. Autor *Sezonu na Helu* – przynajmniej na początku swojej drogi poetyckiej – nieszczerłonie interesował się obrazem i jego użytecznością przy próbach oswobodzenia języka z dominacji znaczonego, wyzwalał koncepcję wiersza od obowiązku przedstawiania opartego na dialektyce pozoru i prawdy, szukania sposobu wyrazu poetyckiego, który ustanawiałby sens również poza porządkiem lingwistycznym.

Dlaczego obraz?

Sosnowski, bardziej zaintrygowany dźwiękami niż obrazami, wypracowywał swoistą odmianę języka. Utrzymuje się ona na granicy oralności i piśmienności w warunkach postpiśmiennych, które tu chciałabym rozumieć także jako transmedialne. Oznacza to, że najważniejsze napięcie w tych wierszach powstaje między usłyszanym a zobaczonym, zapośredniczonymi w materiale piśmiennym. Ścieżki dźwiękowe, często prowadzące na manowce sensu, funkcjonują w ramach różnego rodzaju relacji z materialną (czyli właśnie piśmienną) postacią języka. Typografia złączona z akustyką wiersza otwiera sensoryczne kanały oddziaływania poezji. To złączenie nie jest jednak specyfiką tylko poezji Sosnowskiego – w takim zakresie, w jakim jego wiersze uzmysławiają „obrazy” słowa i prowadzą ku pejzażom dźwiękowym, są dziedzicami (neo)awangard. Możemy oczywiście podkreślać, że poeta osiąga sensoryczne efekty wiersza za pomocą minimalnych środków poetyckich: nie wspomaga się prawie żadnymi mediami oprócz pisma, a to nie jest charakterystyczne dla „rozbudzonej” medialnie neoawangardy. Niemniej autor *Sezonu na Helu* w swojej fascynacji procesami rozrostu i zaniku oraz dyslokacji różnych struktur bardzo specyficznie ukierunkowuje nasze widzenie. Nie pozostaje to bez wpływu na jego sposób myślenia o piśmiennych procedurach wiersza, których nie chciałabym sprowadzać wyłącznie do – najbardziej widocznych i oczywistych – rozwiązań typograficznych. Mimo że Sosnowski prawie zawsze mówi o języku, tekście, słowach, nie

rezygnuje przecież całkowicie z obrazów. I to pojmowanych przynajmniej trojako. Najpierw jako graficzne elementy wkomponowane w książki poetyckie. Następnie – jako wyobrażeniowy (malarski) potencjał wiersza¹, pozwalający na dotarcie do koncepcji widzenia charakterystycznej dla autora *Sezonu na Helu*, bardzo istotnej dla jego rozumienia liryki. Wreszcie – jako obrazy samych leksemów i utworów.

Dostrzeżenie, że element wizualny bierze w tekstach Sosnowskiego niebagatelny udział w konstruowaniu ich znaczeń i postaci, jest ważne z kilku powodów. Można stwierdzić, że obrazowość stanowi rodzaj zapłonu, który uaktywnia tłumione energie wierszy Sosnowskiego². Pozwala dopatrzyć się śladów, jakie wprowadzają one do historii toposu *ut pictura poesis* przefiltrowanego przez praktyki awangardowe, a także z odmiennej perspektywy opowiedzieć o polityce reprezentacji, w jaką zwyczajowo wpisywano wiersze Sosnowskiego, odnosząc się do cyrkulacji zamkniętego obiegu słów³. To z kolei niewątpliwie wpływa na całościowy ogląd tych tekstów. Autor *Domu ran* broni poezji jako sztuki – i n n e j sfery naszego życia, oddzielonej na własnych zasadach od codziennych praktyk i kolektywnych wyobrażeń. Usiłuje stworzyć wiersz, który zachowa coś więcej niż wyłącznie translacyjny potencjał wartości wymiennej i użytkowej⁴. Nie utrzymuje, że Sosnowski – najczęściej pokazywany jako poeta „zwrotu językowego”, utraconej wiary w niezapośredniczony dostęp do rzeczywistości – w kilku książkach kieruje swoją uwagę ku potencjałowi poznania i doświadczania świata poza ograniczeniami języka. Sądzę jednak, że można ujmować jego twórczość także w takiej perspektywie komunikacyjnej

¹ Malarskość rozumiem za J. Rancière'em (*Estetyka jako polityka*. Przeł. J. Kutyla, P. Mościcki. Przedm. A. Żmijewski. Pośl. S. Żiżek. Warszawa 2007, s. 51): „Po pierwsze, słowo pozwala, dzięki narracji lub opisowi, widzieć nieobecną widzialność. Po drugie, pozwala ono widzieć coś, co w ogóle nie należy do domeny widzialności, wzmagając, osłabiając lub ukrywając wyrażenie idei, pozwalając odczuć natężenie lub osłabienie emocji. Ta podwójna funkcja obrazu zakłada stabilny porządek relacji między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, na przykład między uczuciem i wyrażającym je tropem językowym, ale także śladami ekspresji, za pomocą których ręką rysownika przekłada ową emocję i transponuje owe tropy”. Taka stabilność według Rancière'a znamionuje przedstawieniowy porządek sztuki. W porządku estetycznym dochodzi do zmiany, ani jednak nie rozpada się wszelka odpowiedniość między słowami a sztukami wizualnymi, ani nie zastępuje się przedstawienia abstrakcjami (zob. *ibidem*, s. 52: „Zerwanie z tym systemem nie polega na tym, że maluje się białe lub czarne kwadraty w miejsce starożytnych wojowników”). Czego jednak dotyczy ta zmiana, Rancière (*ibidem*) określa w sposób niezwykle enigmatyczny: „obraz nie jest już skodyfikowaną ekspresją myśli lub emocji. Nie jest także sobowtorem czy przekładem, lecz sposobem, w jaki same rzeczy mówią i milkną. Obraz, w pewnym sensie, zajął miejsce w samym środku rzeczy jako ich nieme słowo [...]”.

² To, oczywiście, odwołanie do *Poetyki* Arystotelesa (w: *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra. – Poetyka*. Przeł., wstęp, koment. H. Podbielski. Warszawa 2009, s. 196), który w związku z unaoczniającymi przedstawieniami językowymi pisał o „energei”. Filozof rozumiał ją jako rodzaj mocy retorycznej ożywiającej obrazy.

³ Zob. m.in. szkice zebrane w antologiach *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego* (Red. G. Jankowicz. Kraków 2003), *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* (Red. P. Śliwiński. Poznań 2010), *Kwitek rozumienia. Wybór tekstów o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* (Wybór, oprac. M. Koronkiewicz. Kraków 2023).

⁴ Zob. rozważania Rancière'a (*op. cit.*, s. 54) o obrazach artystycznych, które na nowo zostały zdefiniowane pod koniec XIX wieku jako „zmienna relacja między surową obecnością i zaszyfrowaną historią [...]”.

i medialnej, która w istotny sposób odnosi się do obrazowego komponentu języka, z trudem stabilizującego konkretne struktury ideologiczne czy moralistyczne.

Takie ujęcie jeszcze bardziej komplikuje i tak już złożone refleksje dotyczące poezji Sosnowskiego. Wszystko bowiem zależy odąd od naszego rozumienia tego, jak komponenty obrazowe działają w obrębie wiersza. Jeśli uznamy, że powodują one zwiększenie nieokreśloności semantycznej zgodnie z przekonaniem, że nad wizualnym porządkiem języka (tu utożsamionym z obrazem w ogóle) kontrolę musi sprawować zasada lingwistyczna, aby udało się ustanowić zrozumiałość komunikatu, to odnaleziona wizualność poezji Sosnowskiego może posłużyć za argumentację tym, którzy chcieliby traktować tę poezję jako proces niekończącej się *semiosis*. Jeśli jednak stwierdzimy, że komponenty owe są względnie samodzielne wobec porządku lingwistycznego, to musimy również dostrzec, że wiersz przekracza swoje ograniczenia językowe. Dociera do niego także to, co pochodzi z obrazów materialnych, mobilizujących swoje moce w transformacjach obejmujących ciała i słowa. Dlatego język pisany staje się u Sosnowskiego w pewnych (historycznych i typograficznych) warunkach bardziej obrazem niż znakiem, jakby upodabniając się pod względem możliwości metamorficznych do obrazów, na które reagujemy czasami jak na żywe wizerunki, zmuszając tym samym ciała, by zaczęły je przypominać⁵.

Widma elokwentnej fizyczności

O tym, że myślenie Sosnowskiego o obrazach mogło się z czasem zmienić, świadczy fakt usunięcia przez poetę następującej frazy z wiersza *Czym jest poezja?* w kolejnych edycjach zbioru: „A dla nie znających rzeczy obraz jest pociechą”⁶. Jakiego rodzaju to pociecha? I czemu nie wspomina się o niej w kontekście obrazów w późniejszych wersjach tego wiersza?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, można odwołać się do wielu argumentów spod znaku tzw. krytyki obrazu, zwłaszcza koncepcji społeczeństwa spektaklu Guy Deborda oraz konsumpcyjno-towarowych przechwyceń różnych form życia indywidualnego i zbiorowego. Ale wydaje się, że zasadniczą rolę w tym utworze odgrywa – zdaniem Sosnowskiego – tradycja przedstawieniowego wymiaru wiersza, jego opisowy charakter, który stowarzyszony z (auto)biograficznymi odczytaniaми, stanowić może rodzaj nawracającego koszmaru, co jakiś czas wpędzającego instytucje poezji w podporządkowania ideologiczne. A więc pociechą byłaby świadomość stabilnych mocowań kultury, życia, społeczeństwa, którą budują języki i – zwłaszcza – obrazy. Pociechą byłoby mocne ideologiczne wsparcie decyzji życiowych i artystycznych, nienaruszalny fundament wartości (również estetycznych). W tym właśnie duchu opowiada Sosnowski o futuryzmie:

Przychodzi [...] na myśl futuryzm, taka myśl, że futuryzm ze swoimi środkami wyrazu nie jest w stanie komunikować jakiegoś spójnego stanowiska ideologicznego. A przecież futurysty tylko o tym marzyli. Futuryzm musi drastycznie ograniczyć swoje środki i niejako wyprzeć się siebie, żeby zająć stanowisko modernistyczne w sensie Kennerowskim. Mamy tutaj do czynienia z wejściem w pewną

⁵ Zob. wywód H. Bredekampa dotyczący substytucyjnych i schematycznych aktów obrazu w książce tegoż autora zatytułowanej *Akt obrazu* (Przekł. M. Słabicka-Turpeinen. Pośl. P. Mościcki. Red. nauk. M. Saryusz-Wolska. Warszawa 2024, s. 198–266).

⁶ A. Sosnowski, *Czym jest poezja*. W: *Życie na Korei*. Warszawa 1992, s. 29.

nowoczesność i natychmiastowym wycofaniem się z niej w celu odbudowania jakichś podstaw tradycyjnych (metafizycznych, politycznych, społecznych *etc.*). Chłopcy wskazują do basenu na głęboką wodę i od razu rozglądają się za deską⁷.

Poglądy, stanowiska ideologiczne nie stwarzają się więc z poezją bezkolidyjnie. Według Sosnowskiego reprezentacja konstruowana mocą obrazowego charakteru języka mogła bardziej niż w przypadku użycia jakiegokolwiek innego medium trwać w służbie właśnie takiego myślenia, wiążącego komunikat z konkretnym przekazem/treścią/wartościami:

To sam język mówi, że w poezji, którą bardzo umownie nazywam poezją pocziwą, język traktowany jest nieciekawie, w nieszczególny sposób, na przykład jako nośnik prawd i uczuć nieprzemijających. Na przykład jako nośnik dla jakiegoś górnolotnego *ego*. Na przykład jako nośnik dla jakiegoś kokieterijnie uskromnionego *ego*. I tak dalej. Wydaje mi się, że język może podszeptać taką kwestię – że on chce być traktowany nieco inaczej. Że o wiele więcej w nim tkwi. Na tyle wspaniałych rzeczy można sobie pozwolić w muzyce, w malarstwie – z wiara, że tam są zawsze potężniejsze światy niż świat melodii czy harmonii, niż świat malarskiego przedstawienia. Pasma jest wciąż bardzo szerokie⁸.

Zdaniem Sosnowskiego, zredukowanie języka – podobnie jak innych mediów w innych sztukach – wyłącznie do funkcji nośnej wyklucza niespodziewane możliwości artystyczne. Produkuje, co prawda, pocziwą poezję, ale za cenę przemian w nieciekawy środek przekazu. Traktowanie języka/wiersza jako transmitera *ego* – górnolotnego bądź uskromnionego – czy też prawd i uczuć mocno uspoja koncepty poezji. Przyjmując takie założenie, nie trzeba zastanawiać się, czym ona jest i kiedy jest, ma się po prostu pewność co do sposobu rozumienia tych kwestii. I podobna świadomość towarzyszy zazwyczaj większości, która „zna się na poezji”. Niechęć Sosnowskiego do przedstawieniowego trybu wiersza wynika najprawdopodobniej z przekonania, że figuratywność języka na poziomie gotowych, skonwencjonalizowanych wyobrażeń faktycznie uniemożliwia jednoczesne skryształizowanie się formy i materii. To z kolei niweczy szansę na pomyślenie utworu jako wielozmysłowej ścieżki dla naszej percepcji: dźwięków znaczących, szumów, wyobrażeń (idei) oraz wizerunków (pisma, kształtu fizycznego).

Medium najczęściej bywa rozważane jako nośnik i pośrednik – gdy myślimy o nośniku, mimo wszystko dostrzec musimy jego fizyczną, materialną postać, choć znika ona momentalnie, kiedy zaczynamy zastanawiać się nad znaczeniami, sensem, treścią, informacją itd., czyli wtedy, kiedy na pierwszy plan wysuwa się funkcja pośrednicząca⁹. Sosnowski nie odróżnia od siebie tych dwóch funkcji – gdy pisze o nośniku, jak sędzę, chodzi mu po prostu o konsekwencje ujmowania go w kategoriach nieautonomicznych. W kontekście malarstwa pytanie dotyczy tego, czy możemy jednocześnie percypować obiekt materialny i to, co na nim przedstawiono¹⁰. W kontekście poezji Sosnowskiego brzmiałoby ono zaś: czy realne jest

⁷ Big Bang, jak to się czasem mówi. Z A. Sosnowskim rozmawia G. Jankowicz. W zb.: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*. Wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz. Wrocław 2010, s. 118.

⁸ *Rzeczywistość i przeżywanie*. Z A. Sosnowskim rozmawiają J. Borowczyk, M. Larek. W zb.: *iw.*, s. 164.

⁹ Zob. M. Salwa, *Czy medium można oddać „sprawiedliwość”*. W zb.: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. T. Załuski. Łódź 2010.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 25.

wykorzystywanie wszystkich możliwości medium – dźwiękowych (oralnych) i obrazowych (wizualno-piśmiennych) języka, ukazywania wiersza/poezji w ramach całej szerokości pasma zmysłowego, semiotycznego, materialnego, energetycznego?

Szczególna dbałość o środek przekazu, tworzywa, kody i znaki, o owo „więcej”, na które można sobie pozwolić, pracując artystycznie, wyróżnia wiele decyzji kreacyjnych Sosnowskiego. To tłumaczy także jego ciągłe dążenie do ufizyczniania medium, wskazywania na podmiotowy charakter wiersza, za którym stoi przekonanie o cielesności jego genezy. Poeta stwierdza:

język o podwyższonej intensywności, język o zmienionej temperaturze i gęstości, język w odmiennym stanie skupienia – cały czas mówię tylko o poezji – to jest taki język, który dobrze rozumie swój cielesny początek i chce go zaprowadzić jak najdalej, wytwarzając coś w rodzaju widma niemal elokwentnej fizyczności¹¹.

Język taki nie może nie pojmować zmysłowości konkretnego ciała: możliwości artykulacyjnych ograniczonych przez budowę aparatu głosowego, rytmu oddychania, warunków percepcyjnych. Eric A. Havelock, opisując przemiany związane z wynalezieniem pisma, ze szczególną atencją traktuje *Prace i dni* Hezjoda. Uważa go bowiem za pioniera w podróży „po nowym języku i nowym umyśle”. Istotą tej podróży było, zdaniem badacza, pojawienie się widzenia, udział dodatkowego zmysłu w komunikacji, „przekształcenie mowy oralnej do postaci widzialnego, materialnego artefaktu”¹².

Mówiąc o cielesnym początku języka, Sosnowski wyraźnie sugeruje, że medium nie jest abstrakcyjnym systemem, nawet jeśli potrafi się w taki przeobrazić, ale że jego wyjściowa forma – przyjmując, że skoro przechowująca rozumienie takiego początku, to oralna – wymusza współpracę wszystkich aktualnych potencji w celu poprowadzenia tegoż początku „jak najdalej”. Przekształcanie języka w wierszu zachodziłoby zatem zgodnie z inwencją oka i ucha, możliwość widzenia słów komponowałaby się z możliwościami akustycznymi i architektonicznymi, a przekroczenie estetyki nowoczesnej okazywałoby się wejściem w estetykę haptyczną. Zakładam, że to, co kieruje język w poezji ku „poprowadzeniu dalej” impulsu cielesnego, powinno stanowić przedmiot zainteresowania Sosnowskiego. Obraz byłby zatem medium inspirującym i potrzebnym językowi oraz wierszom tylko pod warunkiem stowarzyszania się z „widmem elokwentnej fizyczności”.

W gościach u siebie

Sosnowski skomponował kilka książek z elementami wizualnymi. *Nouvelles impressions d'Amérique* (Nowe impresje z Ameryki) z 1994 roku zawierają krótkie prozy poetyckie dopisane do ilustracji, jakie Henri-Achille Zo wykonał do *Nouvelles impressions d'Afrique* (Nowych impresji z Afryki) Raymonda Roussela, na zamówienie autora. Tak Sosnowski określał zależności między obrazkami a tekstami występujące w jego książce:

¹¹ *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu*. Z A. Sosnowskim rozmawia G. Jankowicz. W zb.: *Trop w trop*, s. 184.

¹² E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Przekł., wstęp P. Majewski. Warszawa 2006, s. 119.

Pojawiły się te instrukcje, które Roussel posłał przez agencję detektywistyczną rysownikowi i ilustratorowi, który na podstawie tych wskazówek miał stworzyć serię obrazków, które to obrazki, już bez żadnych podpisów, weszły do książki Roussela [...]. I to był interesujący punkt wyjścia – a właściwie dwa punkty – instrukcja, która była z góry założonym tytułem kawałka, i obrazek, w którego stronę każda proza również miała podążać. Innymi słowy, pisałem pomiędzy tytułem i ilustracją, trochę tak, jakbym ilustrował tekstem książkę składającą się z samych ilustracji i ich tytułów. Takie ograniczenia dają wiele możliwości. Można na przykład starać się, aby w każdym z utworów zachodziła inna relacja pomiędzy tekstem a tytułem i rysunkiem. Tytuł zawsze oznacza pewne nachylenie, zawsze jest pod pewnym kątem do rzeczy napisanej. I w niektórych kawałkach *Nouvelles impressions...* tytuł powraca w środku tekstu, jest powtórzony, w innych te relacje są bardziej skomplikowane, a czasem wszystkie związki są przypadkowe lub wręcz żadne, bo kilka razy po prostu na chybił trafił, losowo, dobierałem tytuł do napisanej uprzednio prozy¹³.

W roku 2005 ukazał się zbiór *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* z rysunkami Macieja Malickiego oraz z 26 fragmentem *Suity zakopiańskiej* Witolda Szalonka. Pytany z kolei o tę książkę, Sosnowski opowiadał:

Rzecz zaszła bez premedytacji. Najpierw były słowa, a Maciej Malicki w pewnej chwili powiedział, że spróbuje coś narysować. I bardzo wspaniałomyślnie narysował, no i doszło do takiego spotkania. W jakimś sensie wiersze po prostu goszczą pomiędzy jego okładkami, w towarzystwie kilku innych rysunków. W innym sensie to rysunki występują gościnnie¹⁴.

W zbiorze *Po tęczy* został zreprodukowany rysunek Vincenta van Gogha z listu do brata. Grzegorz Jankowicz sugeruje, że rozwiązania typograficzne z obu tęczyowych książek uniemożliwiają linearną lekturę. „Teksty zamieniają się w ideogramy, a raczej w antyideogramy [...]”, mówi krytyk, i ta zamiana powoduje, jego zdaniem, że patrzymy na słowa, zamiast konstruować znaczenia¹⁵. Sosnowski podkreśla, że choć aspekty wizualne okazują się istotne, to podstawowa dla niego jest wypowiedź językowa. I na koniec tego wyliczenia: zbiór *poems* (2010) został opracowany graficznie przez Biankę Rolando, a do tomu *Sylwetki i cienie* z 2012 roku dołączone są fragmenty tzw. kodeksu drezdeńskiego – rękopiśmiennego dokumentu Majów opartego na ideogramach. *Dom ran* z 2015 roku rozpoczyna zaś Sosnowski od motta z Denisa Diderota w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Opowiedz mi swój obraz i bądź zwięzły, bo upadam z senności”¹⁶.

To niewiele: zaledwie sześć książek z typograficznymi i obrazkowymi komponentami, przy tak sporym dorobku. A do tego Sosnowski traktuje elementy wizualno-graficzne bardziej chyba jako dodatki, uzupełnienia; dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy ktoś – np. Jankowicz – zwraca na nie szczególną uwagę i przeciwstawia reguły zachowań wobec takich obiektów regułom zachowań wobec obiektów wyłącznie piśmiennych. Dwukrotnie jednak w komentarzu Sosnowskiego pojawiła się konstatacja o wymianach zachodzących między kodami. W przypadku *Nouvelles impressions d'Amérique* mówi on o ilustrowaniu tekstem książki, co jest zaskakującym odwróceniem potocznego, dosłownego rozumienia tej czynności. Opowia-

¹³ 50 lat po Oświęcimiu i inne sezony. Z A. Sosnowskim rozmawiają M. Maciejewski, T. Majeran. W zb.: *Trop w trop*, s. 30.

¹⁴ *Zlusterkiem, na krze, w ujściu rzeki*. Z A. Sosnowskim rozmawiają T. Majeran, A. Zdrodowski. W zb.: *iw.*, s. 130.

¹⁵ *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu*, s. 182.

¹⁶ D. Diderot, motto w: A. Sosnowski, *Dom ran*. Wrocław 2015, s. [5].

dając zaś o tomie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, autor odwołuje się do kategorii gościnności: „w jakimś sensie” wiersze goszczą pomiędzy okładkami, „w innym sensie” obrazki goszczą w książce. Być może, to przełączanie między kodami odbywa się u Sosnowskiego na zasadzie metafory: teksty wyjaśniają obrazki, pełniąc funkcję unaoczniającego (przemawiającego do wyobraźni) komentarza, choć zazwyczaj jednak ilustruje się coś za pomocą form obrazowych, a w książce z wierszami (z ich liczbową przewagą) raczej nie występują one gościnnie, lecz przynależą im prawa gospodarzy. Z pewnością jednak metafora ta informuje o bardziej afirmatywnym stosunku Sosnowskiego do obrazów krążących w książkach niż do tych tworzących spektakularne widowiska: „System barwnych fotek i rysunków utrzymuje społeczeństwo w stanie lekkiego niedosytu” – możemy przeczytać w XXVII fragmencie z *Nouvelles impressions d'Amérique* (N 60)¹⁷.

Niewiele korzyści interpretacyjnych przyniesie analizowanie poszczególnych układów słów, rysunków i tytułów w tych zbiorach. *Nouvelles impressions d'Amérique* zdają się zbliżać do zasad działania deskrypcji ekfrastycznych: obrazek i podpis, przejęte z Roussela, do których dodaje swój tekst Sosnowski, od razu przywołują tradycje pokazywania (uobecniania) obrazu przez tekst¹⁸. Ale obrazki są tu już objaśnione przez podpisy i w zasadzie to wystarczy – pamiętajmy, że Zo sporządził rysunki właśnie do podpisów wysłanych przez Roussela. Istota owych relacji – jak wolno sądzić – sprowadza się do rygorów, o czym wspomina sam Sosnowski, i niewiele znaczy to, że determinują je akurat formy rysunkowe. Nawet jeśli pobrzmiwa tu mgliste wspomnienie fascynacji ekfrastycznych, to swobodniej traktuje się funkcję mocującą obraz w bardziej konkretnych znaczeniach. Obraz jest wytłumaczony przez zdania bezpośrednio do niego przynależące, lecz teksty Sosnowskiego czynią nieczytelnym to, co przedstawione. Jego komentarz wykracza daleko poza dość prosty i schematyczny rysunek, budując fantazyjną, meandryczną opowieść o zauroczeniach literackich, zawsze pełną zaskakujących, niespodziewanych zdarzeń, niesamowitych postaci i nagłych zwrotów akcji. Zwroty te są także osobliwymi połączeniami aspektów wizualnego i fabularnego – np. potraktowany jako punkt wyjścia obraz fontanny w parku daje asumpt do snucia geograficzno-erotycznej fabuły, w której mieszają się nazwy miejsc i opisy ciał, co wiedzie do historycznego wątku związanego z czarownicami: „I zastanów się: w tych zalotnych miasteczkach, trochę średniowiecznych – ile sprytu i zwykłego czarodziejstwa. Nazywają ją czarownicą. Czy przejdzie próbę wody?” (N 42). Tym samym wizerunki fontanny i parku niemal na naszych oczach przekształcają się w narzędzia szukania winy. Najczęściej jednak Sosnowski dodaje narrację do rysunku,

¹⁷ Skrótem N odsyłam do: A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*. Il. H.-A. Zo. Wyd. 2, uzup. Wrocław 2004. Ponadto stosuję skrót S do tomiku tego poety *Sylwetki i cienie* (Wrocław 2012). Liczby po skrótach wskazują stronicę.

¹⁸ Zob. m.in. W. J. Th. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*. W: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago-London 1994. – J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago-London 2004. Omówienie i twórcze wykorzystanie teorii Mitchella – zob. m.in. G. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja*. W zb.: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010. – B. Swołoda, *Zniewalająca siła ekfrazy (rzec o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W. J. T. Mitchella)*. „Przestrzenie Teorii” t. 16 (2011).

jak wtedy, gdy grafice zatytułowanej *Kobieta opuszczająca żaluzję w oknie – żaluzja jest już na poły opuszczona, a listewki sterczą poziomo* towarzyszy fabuła o mężczyźnie i jego aktywnościach, które doprowadziły kobietę do śledzenia tego, co za oknem (N 72–73).

Nawet jeśli działanie artystyczne Sosnowskiego podobne jest pod tym względem do postępowania najbardziej znanego autora ekfraz, jakim był Filostrates opowiadający o obrazach galerii neapolitańskiej¹⁹ i wiodący nas daleko poza pokazywaną na nich scenę, to nie kierują Sosnowskim ekfrastyczna nadzieja, obojętność ani tym bardziej strach²⁰. Gdyby jednak upierać się, że uwzględnienie rysunków pełni tu jeszcze inną funkcję niż narzucanie ograniczeń formalnych, to moglibyśmy uznać, że *Nouvelles impressions d'Amérique* ukazują, kontynuowaną również w innych książkach tego autora, filozofię myślenia o podziale naszych zdolności percepcyjnych, o różnicy medialnej i o wartościowaniu mediów. W tym sensie dzieło stanowi dyskusję z tradycyjnymi założeniami pozwalającymi na istnienie podziałów między reprezentacją wizualną a werbalną – hierarchicznie uporządkowanych i ocenianych w konkretny sposób. Narracja u Sosnowskiego nie ma ambicji imperialnych, jak William John Thomas Mitchell określa dążenia filozofów i badaczy języka do usytuowania obrazu w niemej, służebnej i poddańczej pozycji²¹. Autor *Sezonu na Helu* nie kontroluje obrazu, jego granic semantycznych i możliwości produkowania sensów. Raczej dynamizuje relacje między systemami znaków i nie zatrzymuje żadnego ich układu w jednym miejscu, w jednym położeniu. Co więcej: robi wszystko, aby osłabić imperialne ambicje języka, choć nie za cenę odebrania mu możliwości rozumienia jego cielesnych początków. Słowa zyskują widzialność jako byty fizyczne, nigdy jednak granica między mediami nie jest na tyle niedookreślona, by zniknąć zupełnie. Wręcz przeciwnie: Sosnowski dba o zachowanie różnicy, a ponadto chce ją wykorzystać dla poezji. I nawet wtedy, gdy w jego książkach nie pojawiają się bezpośrednio żadne obrazy, obrazowość draży znaki piśmienne w jego wierszach.

Aby to zaobserwować, nie trzeba prowadzić bardzo obszernych badań – Sosnowski wprost nas o tym powiadamia w zbiorze *Sylwetki i cienie*, do którego

¹⁹ Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przekł., wstęp, koment., przypisy R. Popowski. Warszawa 2004: „Na przełomie I i II wieku po Chr. Teon, autor podręcznika ćwiczeń retorycznych, pisał: »Ekfrazja jest retorycznym opisem, żywo stawiającym przed oczami objaśniany przedmiot« (s. 34); »Z tej oryginalnej definicji ekfrazy wynika, że jest ona swego rodzaju periegeza po opisywanym obiekcie i choć wyraża się w słowach, tworzy obraz wizualny, oddziałujący nie tyle na słuch, ile raczej na oczy, a w przenośni na wyobraźnię i wszystkie władze postrzegania» (s. 36); »Zwolennicy semiotycznego pojmowania ekfrazy utrzymują, że polega ona na werbalizacji tekstów realnych lub tekstów fikcyjnych, skomponowanych w systemie znaków niewerbalnych. Dobra ekfrazja jest ikonyczną projekcją dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej [...] Istotę ekfrazy stanowi opozycja między znakami naturalnymi i umownymi, czyli między znakami bezpośrednio dostępnymi dla zmysłów i znakami wymagającymi pracy myśli» (s. 37).

²⁰ Odwołuję się tu do rozróżnień Mitchella (*op. cit.*) na trzy fazy: ekfrastycznej obojętności (*ekphrastic indifference*), nadziei (*ekphrastic hope*) i strachu (*ekphrastic fear*).

²¹ W. J. Th. Mitchell, *Word and Image*. W zb.: *Critical Terms of Art History Writing*. Ed. R. S. Nelson, R. Schiff. Wyd. 2. Chicago–London 2003. Polskie tłumaczenie: *Słowo i obraz*. Przel. S. Herczyńska. „Teksty Drugie” 2022, nr 1.

włącza kodeks drezdeński. Nieprzypadkowo jest to – poza apokaliptycznym kontekstem, istotnym dla scenografii tomu – dokument zapisany za pomocą połączenia logogramów z sylabogramami.

Marnotrawstwo języka

Sylwetki i cienie nie poszerzają zagadnień poezji Sosnowskiego o nowe wątki, ale wprowadzają informacje świadczące o jego filozofii języka. Krytycy przyglądający się temu zbiorowi zwracali uwagę na rolę powtórzeń, zwłaszcza tego samego tekstu *Seans po historiach* (z wkomponowanym tzw. kodeksem drezdeńskim i bez niego), na cyrkulację fraz i scen, na odesłania, cytaty, zwielokrotnienia, które nabierały znaczenia w perspektywie apokaliptycznych wydarzeń z tomu. Marta Koronkiewicz uznała, że to „najbardziej Duchampowska spośród książek Sosnowskiego”²². Wyczulenie na minimalną choćby różnicę w powtórzeniu podkreślał sam Sosnowski, podrzucając czytelnikom pojęcie *infrathin*, wymyślone przez Marcela Duchampa, polisemiczne i niedefiniowalne. Sam artysta pisał, że nie sposób tego pojęcia objaśnić, da się tylko pokazywać jego sens. Koronkiewicz przywołała również innych twórców, których dzieła mogły stanowić dla Sosnowskiego istotne inspiracje: wspomnianego już Roussela, ale też Johna Ashbery’ego i Johna Cage’a. Podobnie Alina Świeściak widziała w powtórzeniu połączenie „Rimbauda z Rousselowską kpina z podróży jako takiej”²³, wspominała także Mozartowską operę, tekst Percy’ego Shelleya, film Tima Burtona, płytę Vana Morrisona:

bo Dominika Sosnowskiego nie musi mieć nic wspólnego z bohaterem [wiersza] *Domino*, może być kimś zupełnie innym, na przykład dalekim echem – widmem – Hortensji Rimbauda lub dominikania Eckharta²⁴.

Zarazem obie badaczki kierowały swoje refleksje w stronę niepowagi, żartu, zabawy, ironii. Dyskontować one miały ich własne interpretacje oraz wartości, do których odnosił się Sosnowski. Koronkiewicz stwierdziła: „Zawarta w *Sylwetkach i cieniach* wizja końca świata, jako któraś z kolei, właśnie ze względu na powtórzenie niesie ze sobą mniej grozy”²⁵. Ironiczną pantekstualność podkreśliła Świeściak:

Poważne traktowanie tego „dyskursu” byłoby [...] przedsięwzięciem bardzo ryzykownym. Jeśli bowiem Sosnowskiego interesuje jakaś teologia, to „teologia cienia” – teologia negatywna, daleka od jednoznaczności, będąca domeną nieobecności. „Generalnie” – mówi Sosnowski w *Seansie po historiach* – „to nie są regaty, to nie dyskoteka, / nie festyn upiórów, lecz widzenie / srogie [...]”. „Widzenie” nie potwierdza rzeczywistości, wręcz przeciwnie, jest przeciwstawione obecności. Również głos niczego nie potwierdza²⁶.

Wit Pietrzak opisał ramę ironiczności, która nadaje ton całości *Sylwetek i cieni*:

²² M. Koronkiewicz, „*I jest moc odległego życia w tej elegii*”. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wrocław 2019, s. 95.

²³ A. Świeściak, *Pisane światłem*, „biBLioteka. Magazyn Literacki” 2012. Na stronie: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/pisane-swiatlem> (data dostępu: 17 II 2026).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Koronkiewicz, *op. cit.*, s. 95.

²⁶ Świeściak, *op. cit.*

zagadka Sosnowskiego, „fałdka źródła”, staje się zagadką „czasu, spazmu i śmiechu”, które tkwią u podstaw jego projektu poetyckiego. Czas wydaje się tu użyty w znaczeniu Derridiańskiego „odwlekania”; spazm tyczy się owych „zagięć” i „pęknięć”, na których opiera się praktyka pisarska autora *Sezonu na Helu*. Śmiech natomiast wskazuje na dogłębną ironię, którą *Seans po historiach*, podobnie jak wcześniejsze dzieła Sosnowskiego, jest podszyty²⁷.

Wygląda jednak na to, że nikt nie zwrócił uwagi na wykorzystanie kodeksu drezdeńskiego. Co prawda, Świeściak odnotowała, że sam tytuł prowokuje skojarzenia wizualne. Badaczka odwołała się tu do mitycznego początku malarstwa oraz do historii cienia w tej sztuce. Przedmiotem zainteresowania Świeściak nie stało się wszakże pismo.

Gdy kategoria ta pojawia się w kontekście poezji Sosnowskiego, komentowanego za pomocą pojęć pantekstualizmu, postmodernistycznej gry (odwlekania) znaczeń, różnicy i powtórzenia, śmiechu i śmierci, trudno nie przywołać – najbardziej oczywistych w tym kontekście – refleksji o piśmie utrzymanych w duchu Derridiańskiej dekonstrukcji. Co prawda, to Paul de Man występuje jako jeden z bohaterów *Sylwetek i cieni* i to na konsekwencjach jego postrzegania dekonstrukcji koncentrowała się większość komentarzy dotyczących wierszy Sosnowskiego. Choć więc w zbiorze czytamy frazę: „Słowo Panu zawirowało, zatańczyło, zaczęło figurować i majaczyć nad wodami. Stąd mowa, lecz nie ma substancji; żyją bez istoty kochający i bezustannie upadają w dziwnych miejscach” (*Epilog*). *Nadzieja*, S 49), to nie sądzę, że trzeba w interpretacjach tej poezji ograniczyć się do myślenia o słowie jako o figuratywności zakłócającej przebiegi znaczeniowotwórcze. Nie należy przede wszystkim zapominać, że słowo nie idzie tu samo; zawsze towarzyszy mu swego rodzaju technologia medialna. Dlatego – być może – pismo u Sosnowskiego jest podobnie ważne jak wyrazy i język.

Sylwetki i cienie autor komponuje za pomocą dwóch systemów pisma: obrazkowego i alfabetycznego. Kodeks drezdeński przywołuje skomplikowane historie kultur Ameryki prekolumbijskiej, „plastycznie barokowych” inskrypcji uważanych za niemożliwe do odkodowania (dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku odczytano tajemnicze znaki Majów, uświadamiając sobie, że zapisy ideograficzne sąsiadują tu z fonetycznymi²⁸), materiałów służących do zapisywania, wreszcie – podbojów utrwalających władzę określonego systemu pisma.

Z kultury piśmiennej Majów zachowały się tylko cztery manuskrypty: znane jako kodeksy drezdeński²⁹, madrycki, paryski i Grolier. Ten pierwszy uważany jest za najwybitniejsze osiągnięcie piśmienne Majów – trwają oczywiście dyskusje

²⁷ W. Pietrzak, *Poezja po końcu świata* – „Sylwetki i cienie” Andrzeja Sosnowskiego. „Wielogłos” 2013, nr 3, s. 38.

²⁸ Zob. M. Kuckenburg, *Pierwsze słowo. Narodziny mowy i pisma*. Przeł. B. Nowacki. Warszawa 2006, s. 217: „Podstawowymi elementami inskrypcji Majów były kwadratowe lub prostokątne bliki glifów, które mogły składać się z pojedynczego ideogramu, lecz także ze znaku głównego bądź tematu i jednego lub kilku mniejszych znaków dodatkowych (afiksów), służących podaniu uzupełnienia fonetycznego, elementów gramatycznych itp.”

²⁹ W witrynie internetowej Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) można obejrzeć kodeks na fotografiach, a także przeczytać opisy jego poszczególnych kart. Zob. SLUB, *Content*. Na stronie: <https://www.slub-dresden.de/en/explore/manuscripts/the-dresden-maya-codex/content> (data dostępu: 17 II 2026).

dotyczące czasu i miejsca jego powstania³⁰. Manuskrypt ów dotarł do naszej epoki po licznych perturbacjach – udało mu się „przeżyć” podbój Hiszpanów, którzy niszczyli wszystkie dokumenty kolonizowanej społeczności, co przekonuje nas po raz kolejny, że każda konkwista niesie ze sobą nowy porządek kulturowy:

W okresie kolonialnym, po fazie przejściowej, podczas której zdobywcy pozwolili przetrwać po-jedynczym elementom rodzimych systemów pisma, by wykorzystać je do celów misjonarskich i do indoktrynacji ludności, jako jedyny lub dominujący system pisma rozpowszechnił się alfabet europejski. Przykład ten pokazuje zatem, że alfabetyzacja świata bynajmniej nie następowała zawsze i wyłącznie za pośrednictwem swobodnej konkurencji systemów pisma, lecz co najmniej w takim samym stopniu także wskutek brutalnej polityki sił³¹.

Nie wiadomo, jak kodeks drezdeński znalazł się w Europie, ale – co ciekawe w wykorzystywanej tu perspektywie lingwistycznej – kilka kart po raz pierwszy zamieścił w 1810 roku w swojej książce *Vues de Cordilleras* (Widoki na Kordyliery) Alexander von Humboldt³². Jak można przeczytać na stronie biblioteki w Dreźnie, manuskrypt podzielony jest na 13 rozdziałów, a oprócz krótkich tekstów hieroglificznych i kolumn liczb zawiera około 400 częściowo kolorowych rysunków. Rozpoczyna się od sceny złożenia ofiary z bohatera o imieniu Jun Ajaw:

Leży przywiązany i rozebrany na plecach z otwartym ciałem na ofiarnym kamieniu pod drzewem, na którym znajduje się drapieżny ptak z okiem ofiary w dziobie. Jun Ajaw i jego brat bliźniak Yax Balam, synowie boga kukurydzy, poświęcili się, aby mógł zmartwychwstać ich ojciec³³.

W manuskrypcie możemy oglądać również przedstawienia różnych bogów i bogiń (słońca, deszczu, kukurydzy) oraz cykl planet (Wenus i Marsa), a ponadto przeczytać opisy bitew, wezwania kierowane do istot nadprzyrodzonych, przygotowywanie proroctw, przewidywania dotyczące deszczu, wiatru i burz. Znajdziemy tu także obrazy tablic deszczowych, wykorzystywanych do obliczeń meteorologicznych i do orientacji w uprawie pól. Jedną stronę wypełnia kolorowy obraz powodzi, na którym można wyodrębnić zwierzęta: krokodyla, węża i sowę, a ponadto postaci bóstw.

Seans po historiach Sosnowskiego zaczyna się od przedruku fragmentu zapisu dotyczącego tablic zaćmienia. Informacje o nich zamieszczono na internetowej stronie biblioteki drezdeńskiej:

Tablic zaćmienia używano do przewidywania zaćmień Słońca i Księżyca, jakie były możliwe w odstępach pięciu lub sześciu orbit księżycowych. Majowie obawiali się zaćmień jako oznak niepokoju i niebezpieczeństwa³⁴.

Kolejnym identyfikowalnym fragmentem jest rysunek ze s. 8 manuskryptu, odnoszący się do wzywania bogów i przygotowywania proroctw. Sosnowski zamieścił też rysunki pokazujące boginię księżycową (s. 15–16, 30). Więcej wysiłku

³⁰ Zob. K. Jagodziński, *Znaczenie almanachu 1c z kodeksu drezdeńskiego dla rozwoju epigrafiki majańskiej*. „*Studia Europaea Gnesnensia*” 2017, nr 15, s. 131–132.

³¹ Kuckenburger, *op. cit.*, s. 218.

³² Jagodziński, *op. cit.*, s. 132.

³³ SLUB, *op. cit.*

³⁴ *Ibidem*.

wymagałoby prześledzenie, jakie teksty zostały wybrane – sam autor nie zlokalizował swoich cytatów.

Koncentruję się na tym odwołaniu (kulturowo, literacko i czasowo zupełnie odmiennym od reszty cytatów zawartych w zbiorze Sosnowskiego) ze względu na jego charakter – obcy całej dotychczasowej twórczości. W genealogii postaci, motywów, wątków i inspiracji kulturowych, o których wspominali krytycy, próżno szukać takich wzmianek. A Sosnowski wkomponowuje fragmenty kodeksu drezdeńskiego w swoje teksty w taki sposób, jakby stanowiły one dopowiedzenie/uzupełnienie konkretnych fraz: jego wersy dosłownie urywają się, przedzielone ideogramami.

Pozostaje oczywiście do rozstrzygnięcia, na ile szczegółowe analizy konkretnych ideogramów potrzebne są do zrozumienia *Sylwetek i cieni*, a na ile wystarczy pomyśleć ogólnie o zmianach w systemach pisma, o kolonizacji i konkwiście, o ekonomii pisma itd., by zająć się relacjami owych systemów w zbiorze. Relacyjność ta nie musi automatycznie oznaczać zgodności obu stron, nierazko bowiem zapowiada wręcz konflikt sprzecznych interesów. Pismo alfabetyczne wyparło ideogramy, choć funkcje obu systemów były podobne. Sosnowskiego nie interesuje jednak, jak sędzę, konkurencyjność tych znaków. Z jego przytaczanych już wypowiedzi wynika raczej, że zależy mu na pokazaniu obrazowego komponentu pisma. Byłaby to obrazowość różna od figuratywności i niesprowadzalna wyłącznie do obrotu figur retorycznych, ale przechowująca gesty całego ciała i poruszenia ręki. Cieleśności, której język nie może zapomnieć i której nie zapomina także dzięki obrazowości pisma ideograficznego, najbliższego obrazowi. Przenosi nas ona do czasów, gdy nie dokonała się jeszcze autonomizacja widzenia i separacja poszczególnych zmysłów, przygotowujące obserwatorów na spektakularną konsumpcję³⁵. Wzrok nie został jeszcze odseparowany od dotyku. Jonathan Crary, badający zagadnienie przemian percepcyjnych, podkreśla, że zwycięstwo oka wymagało zakwestionowania ciała jako fundamentu widzenia. Gdy ruszyły procesy wykształcające nowoczesnych konsumentów obrazów i słów, odcieleśniły one przede wszystkim wzrok, wyabstrahowały go z ciała. Tak traktowany, zyskał on status najważniejszego zmysłu przy poznawaniu rzeczywistości (zapewniającym dystans, abstrakcję kognitywną, racjonalność). I chociaż trudno byłoby klarownie połączyć określone media z aparatem percepcyjno-zmysłowym³⁶, to jednak redukcja sfery cielesno-materialnej i odebranie jej autonomiczności nie są działaniami neutralnymi. Wydaje się, że tu tkwi sedno filozofii poezji Sosnowskiego: twórca ten orientuje się na język rozumiejący swój cielesny początek. Początki takie mają bowiem też pismo i obraz.

Porównanie dwóch systemów pisma uprzytomniło, że lingwistyczna koncepcja znaku działa tylko wtedy, gdy funkcjonuje w warunkach pisma alfabetycznego. Przedstawienie, referencja, denotacja, deiktyczność – wszystkie te właściwości naszego sposobu myślenia o znakach i rzeczywistości wobec konfrontacji dwóch

³⁵ Zob. J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., 1999, s. 19.

³⁶ Mitchell (*Słowo i obraz*, s. 145) pokazuje, że choć jest to kuszące, nie na wiele się przydaje: „Różnica między słowem a obrazem idzie w poprzek podziału na doświadczenie wizualne i słuchowe”.

systemów pism ulec muszą przewartościowaniu. Wydaje się, że jakiegoś rodzaju moderacja zachodzi w zakresie ich ważności kulturowej. Systemy te – i przynależące do nich sposoby postrzegania rzeczywistości, ciała, podobieństwa znaków do tego, do czego nas one odnoszą – Sosnowski prezentuje jako niejedynie możliwe, historycznie (nie)aktualne. Wprowadzając do zbioru inny system notacji, autor tomu *Taxi* kwestionuje założenia logocentrycznej kultury budowanej na dialektyce znaku i referencji, pokazywania i opisywania, czytania i patrzenia – co więcej robi to dużo gruntowniej niż w innych swoich książkach.

Przedstawianie oraz doświadczanie świata uczestniczą w twórczości Sosnowskiego w próbach kalibracji naszych zmysłów. Próby te włączają poezję w długą tradycję negowania prymatu wzroku w unaocznianiu rzeczywistości. Najbardziej znanym i najbardziej spektakularnym XX-wiecznym obrazem owej tradycji jest ostatnia scena *Powiekszenia* Michelangela Antonioniego. Patrzymy na obraz i nie widzimy tego, co słyszymy. Dociera do nas dźwięk uderzenia o ziemię odbijanych piłek, widzimy kort z grającymi ludźmi, ale nie wiemy, któremu zmysłowi zawierzyć: oczom czy uszom.

Wymowne obrazy literackie

Oprócz obrazowości pisma/znaku, prowadzącej nas do zakotwiczenia w pamięci ciała, można mówić jeszcze o innych realizacjach antywzrokowego (antywizualnego) dowartościowania przedstawienia obrazowego u Sosnowskiego. Wersy, które tego dowodzą, brzmią następująco:

Chodźmy na pola, zanocujmy w wioskach?
Tak, to jest takie ładne zdanie, które znam.
Powiedz nam, co w nim widzisz. W polu
widzę trawy i ścieżki, łąny, maki, wzgórza,
a kiedy przychodzi zmierzch i zmrok, i noc
kładzie kres malignom dnia (małym i złym
gnomom dnia), to kłosa lśnią jak deszcz
z planet i rosa na ten suchego przestwór
pada jak księżycowy eter i jest ponadto
w tym srebrnym zbożu taki cichy wiatr,
jakby rzeński sen siedłł środkiem Galilei,
tak że oczy wilgotne są od tego wiatru,
może szczęśliwe, kiedy coś tam spada,
ale co to jest? Jarzmo, brzemie, bielmo,
bierzmo? Nie pamiętam. Lecz olśniewa
coś jak pogłos, echo słońca w winnicach
tych onirycznych wiosek, i właśnie tam,
właśnie tam mielibyśmy słodko spać.
(*Tymczasem nocujemy gdzie indziej*, S 38)

Fragment ten rozpoczyna szybki montaż krajobrazu: tekstowego i realnego (tego, co widać w zdaniu, i tego, co widać na polu). Wymiana między semiotycznym a materialnym następuje tu niemal niezauważalnie. Ma to swoje konsekwencje: Sosnowski wprowadza obrazy do wiersza ostrymi cięciami, iluzją przedstawienia musi w związku z tym podlegać deziluzji – jakby poeta wątpił, czy sama poetyka hiperboli i enumeracji nie stanowi czytelnego sygnału, że światy harmonii przy-

rodniczej i szczęścia, które kryją się za tymi obrazami, są niewspółmierne ze światem kryzysu.

Warto jednak podkreślić, że owa opisowość upodabniająca obrazy do malarstwa pejzażowego, pastoralnego, w konwencji sielankowej, ze scenami przyrody i wiejskiego życia, charakterystyczna pozostaje również dla wielu innych wierszy Sosnowskiego. Do idyllicznego krajobrazu z wiersza *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* można zatem dołączyć inne fragmenty utrzymane w podobnej konwencji deskrypcyjnej. Nie bez znaczenia okazuje się to, że takie nawiązania pojawiają się w wierszu *Czym jest poezja* z debiutanckiego zbioru, wraz z frazą:

kiedy wspominasz zakłète jeziora,
szumiące bory i głuche jaskinie, w których głos
idzie echem i pewnie trwa wieki. [...] ³⁷

Podobne opisy możemy przeczytać w utworze zatytułowanym *Mężczyzna, który wyjmuję z książki zasuszony kwiatek z Nouvelles impressions d'Amérique*. Sosnowski inscenizuje tu pastoralność obrazami „zachodzącego słońca”, „bożej krówki”, „hucznych pastwisk”, „dziewczętami wysupłanymi z rajstop”, a także kolorystyką: zielenie, złoto, róż tworzą barwne sekwencje, wszystko zaś – jak się wydaje – utrwalone zostało na kliszy: podmiot nazywa siebie turystą, podróżuje z „ciepłym obiektywem”. To ktoś z obrazów Nicolasa Poussina (*Et in Arcadia ego*), Jeana-Antoine'a Watteau (*Odjazd na Cyterę*), François Bouchera (*Letnia scena pastoralna*):

Patrzę na zachodzące słońce w bogatych zieleniach,
Na lęk bożej krówki, gdy nów stoi w niebie,
Ciężarówką snów jadę przez huczne pastwiska
I mówię do siebie: jestem wszak turystą,
Wolny jak ptak w kąpieli, z ciepłym obiektywem.
Lubię domki z czeków w kantorach wymiany
Przeżyć miękkich na twarde, złotych na zielone
I różowe dziewczęta wysupłane z rajstop
Zimnych jak Eskimosi w rezerwatach głazów
Serwujący pamiątki indiańskim wycieczkom.
Więc jestem turystą, pełnym gardłem spijam
Budujące trunki w mocnych barwach tęczy
W rolę zwiniętej jak fala w czułym aparacie.
Znowu świat się przekreślił i znów bez oporu

Patrzę na zachodzące słońce w bogatych zieleniach, etc. [N 13]

Zapełnienie wizji jest oczywistym, najmocniejszym sygnałem iluzoryczności, ułud, sztuczności przedstawionego krajobrazu: na zachodzące słońce w bogatych zieleniach patrzy się nieskończenie długo. Podobne obrazowanie oparte na barokowych konwencjach malarskich odnaleźć można też w utworze *Przydźwięk sieci*: „Złotoniebieskie światło przed burzą, / pył w popielatym powietrzu jak bajeczna sierść”³⁸; albo w *Wierszu dla czytelnika*: „Zamglone jezioro. W drodze nad zatokę /

³⁷ Sosnowski, *Czym jest poezja*, s. 29.

³⁸ A. Sosnowski, *Przydźwięk sieci*. W: *Taxi*. Legnica 2003, s. 34.

mieliśmy deszcz na twarzach i poziomki w ustach”³⁹. Opisowość ta przywołuje mądrze pomyślany porządek rzeczywistości przyrodniczej i kosmologicznej. Sosnowski naśladuje nawet litanijne wyliczenia, wspomina instrumenty – flety i oboje – by wzmocnić wyrazistość wizji teokratycznego świata. Osobnej uwagi wymagałaby analiza, która pokazałaby, w jaki sposób obrazowy pastoralizm (zarówno przywołujący nostalgię za utraconą więzią z przyrodą, modelujący ją idealistycznie, pozakulturowo, jak i w jakiejś mierze odzwierciedlający kryzys ekologiczny) kreuje przestrzeń do refleksji apokaliptycznych, też związanych u Sosnowskiego z bardzo charakterystyczną retoryką wizualną.

Opisowe fragmenty pozwalające nam na wyobrażenie sobie świata (potem okazuje się, że namalowanego, sfotografowanego) są dodatkowo kontrapunktowane frazami, które uniemożliwiają wyłonienie się obrazu: coraz krótszymi, wzmacniającymi dźwiękowe aspekty utworu. W wierszu *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* słyszymy, jak grają sylaby, morfemy, podwojenia głosek i liter – „*ding a ding a ding*”:

Lecz ta rosa to chyba tylko jest w rosarium.
Tymczasem nocujemy w innym miejscu.
Dla mnie *violoncello*. Ja wezmę *fagotti*.
Bierzesz podwójne *fagotti*? Tak. Lubię
zabijać czas; i ten czas jeszcze przy tym
ozłacać. Ale ozłacać jest od zła, prawda?
Niezawodnie. Od zagadkowego zła,
Od niemego dzwonu. Ale ptak, jak poeta,
pamięta, że *hey ding a ding a ding* i tyle.
To pokażesz tu dziś Behemota. Pokaże.
I zrobisz też Lewiatana. Naturalnie [...]. [S 38]

O ile idylliczne pejzaże wytwarzały zdystansowany ogłód, uwydatniały konwencję, gatunek, retoryczność, stając się metaobrazami, o tyle antywizualna, „mówiona” część pozwala nam się niemal zanurzyć w świecie, choć nie możemy sobie go wyobrazić. Wiersz kończy bezpośredni zwrot:

[...] Ale popatrz tam –
dlaczego widmowe okienko znów miałoby
sinieć i blednąć w stropie krypty? (*Śmiech*). [S 39]

To bezpośrednie skierowanie patrzenia na „widmowe okienko” przenosi nas z barokowo-pastoralnych krajobrazów do romantyzowanej, nie mniej halucynacyjnej przestrzeni, skąd tylko skok do cyfrowych okienek w wierszu *Sylwetki i cienie*:

Nasze są te czarne lotniska bez światła, wejścia do portów bez jednej latarni? Ależ skąd. Wszędzie plazmowa breja, cyfry, nieustająca plazmodia. Jakże frenetycznie infantylny ten Twój triumfujący egipt, siostró. Lecz kiedyś tu powrócimy jako kunsztownie muzykujące imperium, które czasem też kontratakuje. [S 41]

Aby wytłumaczyć sens naśladowania określonych konwencji pejzażowych przez Sosnowskiego, odwołam się do pomysłów francuskiej artystki konceptualnej Sophie Calle. Będzie to być może nieco okrężna droga, ale ostatecznie – mam nadzieję –

³⁹ A. Sosnowski, *Wiersz dla czytelnika*. W: jw., s. 7.

prowadząca do prowizorycznych choćby wyjaśnień tego, co robi Sosnowski, gdy umieszcza w wierszu tak ikoniczne znaki malarstwa.

Calle w 1991 roku rozpoczęła serię eksperymentów polegających na opisywaniu obrazów. Taka praktyka ekfrastyczna nie byłaby niczym niezwykłym, gdyby nie to, że obrazy te były albo zagubione, albo skradzione, albo pożyczone. A wypowiadały się o nich zupełnie przypadkowe osoby. O pomysł związany z pierwszym projektem, *Ghosts* (Duchy), Call mówiła, że powstał w wyniku zaproszenia jej do udziału w wystawie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W trakcie pobytu artystki pięć obrazów (René Magritte'a, Amedeo Modiglianiego, Giorgia de Chirica, Edwarda Hoppera, Georges'a Seurata) było wypożyczonych przez inne muzea. Calle poprosiła wówczas kuratorów, ochroniarzy i osoby z obsługi o to, by opisały owe dzieła. Ich deskrypcje – słowne wspomnienia – zastąpiły artefakty⁴⁰. Następny projekt, *Last Seen* (Ostatnio widziane)⁴¹, dotyczył obiektów skradzionych z Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie. Calle postąpiła jak poprzednio – zapytała kuratorów, strażników i innych pracowników, co zapamiętali na temat tych płócien, autorstwa np. Rembrandta, Édouarda Maneta, Johanna Vermeera. Wypowiedzi, oprawione w ramki, umieszczono na ścianie muzeum wraz z fotografiami dokumentującymi puste miejsca po dziełach. W roku 2013 Calle wróciła do muzeum, w którym nadal wisiały „puste ramy” skradzionych obrazów, i stworzyła kolejny projekt, *What Do You See?* (Co widzisz?)⁴², tym razem prosząc pracowników, a także odwiedzających o to, by opowiedzieli, co widzieli i czuli, gdy patrzyli w owe punkty. Innych artefaktów bowiem nie powieszono – nic nie przejęło roli tych skradzionych. Odpowiedzi stanowią podstawę do realizacji dużych litografii tekstowych usytuowanych obok zdjęć, które przedstawiają anonimowego obserwatora, odwróconego plecami do nas, ze wzrokiem skierowanym na pustą ramę.

Linda Nochlin tłumaczy sens przedsięwzięcia Calle w Benjaminowskiej perspektywie aury dzieła sztuki, którego niepowtarzalności nic nie może zastąpić ani zrekompensować. Wspomina o opłakiwaniu skradzionego obrazu jako o czynności ekwiwalentnej do opłakiwania śmierci człowieka⁴³. Najważniejsze jednak jest to, że krytyczka nazywa opisane działania „końcem ekfrazy” (*the end of ekphrasis*):

Sophie Calle, tworząc *Ghosts*, zapewnia porażkę ekfrazy, odmawiając wielkiego werbalnego odтворzenia utraconego obrazu, a zamiast tego redukując go do serii utraconych wspomnień, spekulacji, urwanych fraz, żalu, różnych opinii, w tym negatywnych, wyrażanych przez zwykłych ludzi, a nie przez pojedynczą błyskotliwą świadomość. W ten sposób, nieintencjonalnie, formułuje nieświadomą feministyczną odpowiedź na Wielką Sztukę muzeum i jej autoryzowane dyskursy⁴⁴.

„Ekfrastyczne” projekty Calle stanowiły reakcję na kradzież płócien. Ich opisy

⁴⁰ S. Calle, *Ghosts*. Arles–Paris 2013, s. 7. Cyt. za: L. Nochlin, *Sophie Calle. Word, Image and the End of Ekphrasis*. W zb.: *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. Ed. M. Reilly. London 2015, s. 403.

⁴¹ Zob. m.in. S. Calle, *Last Seen... (Rembrandt, „The Storm in the Sea of Galilee”), 1991*. Na stronie: <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-last-seen-dot-dot-dot-rembrandt-the-storm-in-the-sea-of-galilee> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴² Zob. *Sophie Calle. Artist-in-Residence*. Na stronie: <https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴³ Nochlin, *op. cit.*, s. 414.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 415.

były zupełnie „niemalarskie”, w ogóle nie wykorzystywały plastycznego i wizualnego potencjału języka, miały raczej – jak uważa Nochlin – przekonywać w demokratycznym impulsie, że każdy może stworzyć sobie swojego Vermeera. Calle w rozmowie z Melissą Harris mówiła z kolei, że interesują ją zbiorowe wspomnienia. Podkreślała też jednak, że nie wiadomo, kto faktycznie jest autorem zanotowanych uwag o dziełach, nie ma bowiem żadnych podpisów ani informacji na ten temat⁴⁵.

Zestawienie projektów Calle z wierszami Sosnowskiego imitującymi pejzaże pastoralne okazuje się przydatne, bo pozwala na wyostrzenie różnic w myśleniu o relacji słowa i obrazu. Francuska artystka prosi o przygotowanie deskrypcji artefaktów specyficznych, skradzionych, co w efekcie daje rodzaj zbiorowego wspomnienia poobrazowego, rozmytego, mało absorbującego, nieprzykuwającego uwagi, ugruntowującego świadomość pustych miejsc. Zatrzymują one naszą percepcję na poziomie informacji, werbalności. Sosnowski tworzy opisy malarskie, zmysłowe, artystyczne, co prawda nieodnoszące się do konkretnego dzieła, ale rekonstruujące zbiorowe wyobrażenia o idyllicznych pejzażach, zapośredniczonych w malarstwie. Nieobecność artefaktu, istotna dla Calle i Sosnowskiego, ustanawia dla nich inne relacje tekstograficzne. Warunkiem takich relacji jest zniknięcie obrazu-przedstawienia. Jej skutkiem u Sosnowskiego okazuje się powidok pewnego świata, do którego słowa otwierają i zamykają dostęp. U Calle natomiast – bezradne, ubogie leksemy świadczą przeciwko możliwości translacji. Choć obudowują uniwersum dzieł malarskich językową siecią, unaocniają, że nie ma tu żadnej nadziei na ekwiwalencję. Projekt Calle w zestawieniu z praktyką poetycką Sosnowskiego jawi się jako radykalnie ikonoklastyczny, mimo że oplakuje utracone artefakty.

W tym kontekście ambicją autora *Taxi* jest jednak nie szansa na przekład intersemiotyczny, wymianę opierającą się na stabilności porządku relacji między widzialnym a niewidzialnym, wypowiedalnym a dostrzegalnym⁴⁶, ale na takie działania estetyczne, które pozbywają się obaw o to, że *mimesis* przeszkodzi semiozie⁴⁷. Sosnowski nie opisuje obrazu, lecz sprawia, że wkraczamy w metaobraz, stający się wszystkim, co znamy i czego doświadczamy jako władzy symbolicznej. Pastwiska, źródła, tęcza, nawet Behemot i Lewiatan – to mocne obrazy-ikony kulturowe⁴⁸. Takie ikonograficzne oprowadzanie po historii idei dobra i zła unaocnia, że rozgrywanie różnic między fikcją/iluzją przedstawienia a realnością pejzażu będącego przedmiotem deskrypcji nie jest stawką artystycznego przedsięwzięcia Sosnowskiego. Interesują go konwencja artystyczna i tradycyjna ikonografia, które urealnia tylko po to, by zaprezentować je jako pracujące w ramach referencji niedostępnej, ukradzionej, pożartej przez – w przypadku wiersza *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* – zwirtualizowane krajobrazy. Konwencja jednak nadal istnieje. Jej mechanika okazuje się co prawda inna, ponieważ włącza nas w odmienny układ

⁴⁵ Zob. *What Do You See? Melissa Harris Speaks with Artist Sophie Calle about Her Most Recent Projects, „Last Seen”, and „What Do You See?”* „Aperture Magazine” 2013, nr z 18 X. Na stronie: <https://aperture.org/editorial/what-do-you-see> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴⁶ Zob. Rancière (op. cit.) o malarstwie.

⁴⁷ Zob. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja*.

⁴⁸ Zob. H. Bredekamp: *Thomas Hobbes, „Der Leviathan”. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651–2001*. Wyd. 2. Berlin 2003; *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*. Berlin 2016.

widzenia i odczytywania znaczeń, ale nadal stanowi odesłanie do pamięci o wspólnych wyobrażeniach. Układ ten reprezentuje technika montażu, hiperboli i enumeracji oraz odniesień do świata wirtualnego, symulacyjnego.

To, co Sosnowskiemu udaje się osiągnąć poprzez uwzględnienie wizualności charakterystycznej dla retoryki poetyckiej będącej przetworzeniem różnych aspektów malarskiej widzialności, nie jest, co prawda, oczyszczaniem, destylacją języka zmierzającą do jego najbardziej sformalizowanej postaci (liczby, rachunki), ale i tak prowadzi do mocnych obrazów (ikonicznych, dowodzących obecności) i ich równie mocnych znaczeń (innych niż zapośredniczone w języku, bo obraz rozumiany na sposób ikoniczny ma zaświadczać o tym, co było). Ich przemianę możemy śledzić na osi czasu, nie możemy jednak zaakceptować wyłącznie ich bycia pozbawionego sensu, ponieważ Sosnowski pokazuje je w trybie montażowym, włącza w narrację. Nie należy też dopatrywać się w nich nieokreśloności semantycznej. Tego rodzaju obrazowość „zakotwiczałaby” *semiosis* językową w *mimesis* obrazowej zupełnie inaczej, niż prezentował owo zagadnienie Roland Barthes, gdy przyglądał się reklamie lat sześćdziesiątych XX wieku⁴⁹. W tej perspektywie obraz w wierszach Sosnowskiego nie tylko emocjonalnie i zmysłowo wzmacniałby opowiadane historie i ich idee. Byłby także specyficzną ochroną sensów przed automatycznym przekształcaniem zbiorowych wyobrażeń w medialne formy komercyjnych konstruktów.

Abstract

ANNA KAŁUŻA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-6267-1043

“O WIELE WIĘCEJ [A LOT MORE]” ANDRZEJ SOSNOWSKI'S POETRY AND IMAGERY

The paper explains the differences that lie between the linguistic order and the pictorial order (imagery) in the poetry of Andrzej Sosnowski, one of the most widely known poets who made their debuts after 1989. The starting point of investigations in pictorial elements of the poems is a presentation of Sosnowski's language philosophy, characterised by appreciation of language's bodily beginnings. The subsequent parts of the paper contain descriptions of three cases which show the modes of understanding the picture in this poetic output: first, pictorial items built directly into the poetic collections (*Nouvelles impressions d'Amérique* *⟨New Impressions of America⟩*), second, a pictorial form of writing (*Dom ran* *⟨A House of Wounds⟩*), and third, language imagery (*Sylwetki i cienie* *⟨Silhouettes and Shadows⟩*). In each of the above-mentioned volumes Sosnowski employs a unique context (Henri-Achille Zo's illustrations ordered by Raymond Roussel to his *Nouvelles impressions d'Afrique*, a Maya book known as the Dresden Codex, and a convention of pastoral images typical of Baroque, respectively), and variously arranges the word-image relationships. In the coda, the author gives an overview as well as problematises special cases of such connections. She also formulates a thesis that language imagery and other cases of using such components lead to viewing Sosnowski's poetry not only as an autotelic writing that challenges the “outside” of language. It also enters the collective circulations of fantasy, while pictures and imagery anchor language in firm meaning-images.

⁴⁹ R. Barthes, *Retoryka obrazu*. Przeł. Z. Kruszyński. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.