

Jerzy Madejski

# Ciało poetyki

k r y t y k i :  
Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*,  
Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014

Wszystkie dylematy i aspiracje dzisiejszej poetyki dobrze widać w książce Adama Dziadka. Nazywa ją autor *Projektem krytyki somatycznej*. Tytuł brzmi znajomo. Maria Janion ogłosiła na początku lat 90. ubiegłego wieku *Projekt krytyki fantazmatycznej*<sup>1</sup>, w części poświęcony „egzystencji duchów” (w literaturze i kulturze). Dziadek jednak zajmuje się ciałem. Ponadto autor nawiązuje do zachodniego i anglosaskiego rozumienia badań literackich (Nowa Krytyka, Nowy Historyzm). Ale tytuł książki należy czytać w kontekście epistemologicznym. Wybierając „krytykę”, Dziadek zachowuje ostrożność, określa się wobec statusu humanistyki, zajmuje stanowisko wobec kryzysu poznania naukowego. Autor przedkłada więc pewną propozycję „odczytań” filologicznych nad „badania” literaturoznawcze.

Wydaje się, że Dziadek przedstawia w swojej książce po prostu zestaw interpretacji poetów współczesnych (Aleksandra Wata, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Joanny Pollakówny, Edwarda Pasewicza, Themersonów), w których posługuje się narzędziami literaturoznawczymi. Tak jednak nie jest. *Projekt krytyki somatycznej* to w istocie pewna propozycja poetyki. I niekoniecznie tylko tej, która jest wyeksponowana w tytule. Kolejne rozdziały książki odnoszą się przecież do klasycznej, tektonicznej koncepcji dzieła literackiego, składającego się z brzmień, leksyki, stylu, gatunku, ikonizacji (słowa). Co zatem Dziadek wyczytuje z twórczości kolejnych poetów?

Zacznijmy od rozdziału o Joannie Pollakównie. Wpierw zauważyć trzeba, że interpretacja wierszy niejako nadbudowana jest tu nad komentarzem Jana Zielińskiego, autora wstępu do poezji zebranych poetki. Nie można stwierdzić, że słowo Dziadka jest polemiczne wobec kolegi historyka literatury. Raczej śląski badacz wykorzystuje i rozszerza ustalenia Zielińskiego oraz włącza je w swoją poetykę. A zajmuje Dziadek wiersz nowoczesny, ale tu widziany jako zapis brzmienia, rytmu, głosu. Dziadek cytuje Paula Valéry’ego: „Wiersz – to przedłużone wahanie pomiędzy dźwiękiem i sensem” (s. 102). Jego analizy potwierdzają tę myśl zarówno w tym, jak i w dalszych rozdziałach.

W kolejnych partiach książki Dziadek przedstawia swoją poetykę somatyki. W projekcie Dziadka jednak mamy nie poetykę, lecz poetyki zmysłów przedstawione na materiale różnych wierszy. Nie jest to jakaś poetyka synestezji, bo nie chodzi o to, by badać, jak słowo poetyckie bywa zapisem wrażeń. I w tym rozdziale pojawia się rytm, również jako kategoria ciała (rytm pulsu). I nie chodzi tylko o liczenie głosek, Dziadek docieka, jak rytm wiersza łączy się z rytmem serca. Albo inaczej, by być w zgodzie z tytułem książki, jak dźwięk mowy łączy się z pulsem krwi. Nawiasem mówiąc, jesteśmy tu blisko innej problematyki i innej poetyki, poetyki choroby.

W tej partii książki Dziadek rozpoczyna jeszcze jeden wątek. Rozważa wstępnie, jak ma się poezja do muzyki nowoczesnej (np. kompozycji Tadeusza Bairda). Nie trzeba dodawać, że autorowi zależy, aby metrum i sens pokazane zostały w kontekście podmiotu wiersza i gatunku (także form krótkich, „mikrowierszy”, jak je nazywa).

<sup>1</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

Jeśli w rozdziale o Pollakównie autor przedstawia zmysł dotyku (w pewnym miejscu pojawia się nawet uwaga o „czytaniu palcami”), to w partii o Edwardzie Pasewiczu zaciekawiony jest wzrokiem (patrzeniem). Aby jednak wydobyć z wiersza *Czerwony autobus* pożądanie (homoseksualne), pokazuje, jak funkcjonują w nim interteksty (piosenka z czasów PRL, *Suplikacje* i wiele innych). Badacz ukazuje trud poety wykorzystującego i scalającego cudze głosy oraz odtwarzającego emocje pasażerów publicznej komunikacji. Poeta eksponuje w czerwonym autobusie „pięknego chłopca”, który skupia na sobie wzrok. Spojrzenia innych (a także autobusowe przedmioty) pseudonimują tylko zachłanne spojrzenie podmiotu. Ale najciekawsze jest to, że utwór Pasewicza nasycony jest formami muzycznymi. W rezultacie interpretacja, wyjaśniając subtelności wiersza Pasewicza, jest też argumentem na rzecz tezy, że poezja objawia się nie w lekturze wzrokowej, ale w głośnym czytaniu (śpiewaniu?). A kończy Dziadek tak: „Słuchanie jako doświadczenie somatyczne – to ogólna formuła, dzięki której można się zbliżyć do bogactwa znaczeń zawartych w tej polifonicznej i wielogłosowej poezji. To poezja, która doświadcza świata i świadczy sobą zarówno o świecie, jak i o pojedynczym, niepowtarzalnym istnieniu. Nie da się tej poezji nie słuchać, ponieważ tylko dzięki słuchaniu można uchwycić ten jeden, jedyny i niepowtarzalny rytm wyznaczający ślady tożsamości, które zamierają w piśmie po to, aby mogły ożyć w lekturze” (s. 135).

Trochę inaczej jest w rozdziale o sonecie. Jeśli wcześniej Dziadek interesował się poetykami indywidualnymi, tu zajmują go gatunek i szczególna forma stroficzna, która trwa długo w literaturze polskiej i europejskiej, a i współcześnie jest chętnie uprawiana. Dziadek solidnie omawia historię gatunku, pokazuje warianty, odmiany, mutacje... W pewnym momencie zastanawiamy się nad funkcjonalnością tej partii tekstu. Podejrzewamy, że to ma być wstęp do współczesnego i obszernego wyboru sonetów (obszerniejszego niż poprzednie). Albo że Dziadek przymierza się do pisania historii poezji polskiej widzianej poprzez jeden gatunek; wiadomo, że są takie opracowania<sup>2</sup>. Jesteśmy skłonni tak odczytać rozdział, bo w interpretacji Dziadka sonet jest gatunkiem wyjątkowym i ze względu na rozmiar (14 wersów),

i z uwagi na reguły formalne (które się zresztą zmieniały). Zatem opowieść o sonecie to relacja o dziejach literatury, a także analiza literatury jako takiej (literackości?). Ponadto jeśli sonet tak długo trwa w literaturze, to staje się naturalnym materiałem do uprawiania komparatystyki literackiej. Gatunek może być uznany za jednostkę elementarną europejskiej i światowej historii literatury. A wreszcie, w rezultacie „demokratyzacji” literatury, sonet trafił do popkultury. Wobec tego opowieść o gatunku pozwala rozprawiać o styku literatury wysokiej i niskiej, a nawet o grafomanii. To wszystko prawda, ale Dziadkowi nie tylko o to chodzi. Znowu, jeśli miałbym wskazać to, co wybija się w tym rozdziale, to początek i koniec. W pierwszym akapicie tego rozdziału Dziadek przypomina łacińskie znaczenie wyrazu „korpus” (tzn. „ciało”). A więc zajmując się konkretnym gatunkiem, bada „ciało” literatury. W zakończeniu rozdziału autor książki pisze – by odwołać się do terminu Balcerzana – o sonecie multimedialnym: „Korpus sonetu nie ogranicza się jedynie do tekstu literackiego, ponieważ otwiera się ku innym praktykom sztuki, ku innym – by tak rzec – praktykom ciała, ku innym doświadczeniom zmysłowym” (s. 165). Jeszcze raz powracamy do rytmu, do brzmienia sonetu i do głosu literatury.

Mogłoby się wydawać, że książka Dziadka traktuje o poezji – tak jednak nie jest. Bo przecież współczesna poetyka nie może traktować tylko o jednym obszarze tekstów. Czy nie najważniejszym rozdziałem książki jest ten, w którym Dziadek analizuje twórczość Aleksandra Wata? A w tej części tomu pojawiają się uwagi o poezji, a także o prozie. Dziadek daje próbkę interpretacji autobiografii Wata, cytując fragment opublikowany w londyńskich „Wiadomościach” w 1968 roku: „Odkąd siebie pamiętam: *vis-à-vis* mego łóżeczka stał zegar kątowny. Cyferblat z zagadkowymi znakami i ruch dwóch wskazówek był pierwszym objawem nieruchomości i zagadki ruchu. Różnica w szybkości obu wskazówek – pierwszą intuicją relatywizmu i raptowność przesunięcia ich demonstracją gry ciągłości i mutacji. Ważniejsze było wahadło: dysk z miedzi zakończony ostrym szpikulcem i po brzegach ostry. W samej regularności jego ruchów była dla mnie groźba. Nie wiem teraz, jakiej pracy niemowlęcego umysłu, w samej niezmienności i regularności ruchu wahadłowego od-do była założona konieczność jego transgresji. Zapewne nie myślałem, jakim sposobem, ale widziałem

<sup>2</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

z pewnością, i czekałem na ten moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii nic już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie, jak ramię mego starszego brata, poprzez tę głupią kilkumetrową przestrzeń i ostrym dyskiem przetrznie moje gardło, którego słabość, miękkość, *vulnérabilité*, wåtłość znałem od wewnątrz lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odtąd fascynowały” (s. 54).

Ten wyimek autor uzupełnia innym, który znalazł w archiwum pisarza w Beinecke Library, następnie go interpretując. Pokazuje różnicę pomiędzy tym, co opublikowane było kiedyś, a tym, co pozostało w archiwum. Bada logikę pominięcia. Czy londyńskie pismo emigracyjne mogło upublicznić fragment autobiografii, w którym tak wiele znaczących dzień urodzenia, 1 maja, i który jest interpretowany poprzez skojarzenia z manifestacją robotniczą? To jednak tylko przygrywka do tego, co dalej badacz ma do powiedzenia o wydobytym z archiwum tekście. Pisząc w zasadzie o poezji, Dziadek niejako ustala reguły interpretacji autobiografii (proza). Oto fragment jego dociekliwego komentarza:

„W przypadku Wata nie chodzi o prostą zmianę nazwiska, ale o zerwanie i odrzucenie «imienia ojca» (Chwat). Przekształcenie «imienia ojca» na Wat nie jest z pewnością prostym, najzwyczajszym chwytem retorycznym futurysto-obrazoburcy («wåt» jako jednostka mocy mechanicznej lub elektrycznej, symbol mocy prądu elektrycznego, łatwo się o tym przekonać, czytając *Miliard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew* i zawartą w nim dedykację: «Oli ten miliard kilowatów + Wat»), ale, głębiej, wiąże się też z ustanowieniem zupełnie nowego dyskursu rozpiętego pomiędzy znakiem i ciałem, świadomością i popędem. Mając na uwadze buntowniczą postawę Wata, to drugie wyjaśnienie jest bardziej przekonujące, a samo nazwisko poddać można lekturze anagramatycznej, aby odsłonić znaczenie tego radykalnego gestu, jaki wykonał poeta na początku swej drogi twórczej. W nazwisku Chwat wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne, a w nazwisku Wat głoska w odzyskuje dźwięczność. Ten proces udźwięcznienia – załóżmy, że jest nieświadomy – idzie w odwrotnym kierunku niż semantyka, «chwåt» bowiem znaczy ‘chłop na schwał’, ‘zuch’, ‘ktoś odważny’, co podkreśla falliczność. Tymczasem w semantyce jest odwrotnie – ubezdźwięcznienie *ch* i *f*, co, posługując się terminologią psychoanalitycz-

ną, oznaczałoby kastrację. Zmiana nazwiska powoduje odcięcie bezdźwięcznej głoski *ch* i udźwięcznienie *f*: *ch/f* → *w/at*. Idąc dalej za wskazówkami psychoanalizy, dostrzegamy, że nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając głoskę *ch* – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego. To znaczący gest buntu, zbiegający się także z wyborami życiowymi pisarza. Transformacja nazwiska nie jest w tym wypadku żadną grą czy zabawą fonetyczną – jest w tym coś znacznie głębszego, co F. de Saussure określił «aktywnością anagramatyczną» poety, samego zaś poetę określał jako «przede wszystkim specjalistę od fonemów». W przypadku Wata – jak to zobaczymy dalej – ta definicja jest jak najbardziej odpowiednia, i to zarówno w odniesieniu do wczesnych jego tekstów poetyckich, jak i tych pisanych w latach 50. i 60.” (s. 54).

Już ten fragment jest wystarczającą podstawą, aby Dziadkowi przyznać członkostwo w Polskim Towarzystwie Autobiograficznym. Nie mogę jednak tego fragmentu szerzej omawiać. Zwrócę więc tylko uwagę na trzy kwestie. Po pierwsze, będąc wnikliwą wykładnią autobiografii, fragment ten jest właściwie wstępem do ukazania właściwości poezji Wata. Po drugie, interpretacja autobiografii jest sporządzona narzędziami, jakimi posługuje się Dziadek w opisywaniu wiersza. Ma to dalekosiężne konsekwencje poznawcze (i dla autobiografii, i dla poetyki). Po trzecie, Dziadek, wnikliwie odsłaniając reguły gatunku, czyni to niejako obok bardzo dzisiaj wpływowej odmiany badań, czyli etnopoetyki. A warto odnotować, że i w odniesieniu do Wata ma ona ciekawe realizacje<sup>3</sup>.

Na marginesie dodam, że proza autobiograficzna Wata, a także komentarz Dziadka mówią o tym, dlaczego do powstania obszernej opowieści o swoim życiu (*Mój wiek*<sup>4</sup>) był potrzebny Watowi rozmówca, czyli Czesław Miłosz. W takim modelu opowiadania o sobie, jaki wydobywa z archiwum Dziadek, można napisać wiersz, poemat, ale nie obszerną autobiografię.

<sup>3</sup> Zob. E. Kuźma, „Nieświęty belkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2001.

<sup>4</sup> A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, red. R. Habielski, Kraków 2011.

Tak więc poszczególne rozdziały łączą się ze sobą, bo obejmują problematykę ciała (w jednej z licznych interpretacji) oraz zagadnienia rytmu. Jest jednak jeszcze coś, co scala kolejne partie rozprawy Dziadka. Gdybym miał skrótowo wskazać jakiś motyw, byłyby to dwie sekwencje o dźwięku. Pierwsza to „tyk-tak” zegara kątówki z autobiografii Wata. Druga to „kukułka” z wiersza Pollakówny, którą Dziadek wielostronnie interpretuje. To właśnie te słowa, ich brzmienie i ich symbolika, dają wgląd w poetykę rytmu, w poetykę ciała oraz w poetykę czasu. Jakby to powiedzieć, pokazują ramy, w jakich przeprowadzane są analizy w *Projekcie krytyki somatycznej*. Z jednej strony, mamy „tyk-tak” jako miarę podstawowej jednostki narracyjnej, z drugiej – „kukanie” jako jednostkę dźwięku, pewną postać onomatopei. W tej przestrzeni rozgrywa się poetyka wiersza i ciała. A sprawa jest niebagatelna, bo pamiętamy, jakie znaczenia z zegarowym tyk-tak łączy Frank Kermode. Dla niego te słowa są nie tylko modelem opowieści, bo oznaczają początek i koniec, ale także stanowią „ubogą” wersję genesis i „kiepskiej” apokalipsy, a wreszcie wskazują na *chronos* i *kairos*<sup>5</sup>. Tak poetyka zbliża się do mitologii i teologii. A to już inna opowieść.

Powtórzmy, książka Dziadka jest nie tyle projektem krytyki, ile poetyką. Rozumianą tak, że zasadniczą rolę odgrywa w niej rytm jako właściwość wiersza i świata. Aż chciałoby się zacytować jeden ze szkiców Bolesława Leśmiana *Rytm jako światopogląd*. Albo inny, tego samego poety, z 1915 roku, zatytułowany *U źródle rytmu*, w którym znajdziemy słowa, jakie, w innej stylistyce, mogłyby się znaleźć w książce Dziadka: „Pieśń raz jeszcze odśpiewana, wiersz raz jeszcze odczytany – dzieją się ponownie od początku do końca i umierając na wargach, zachowują zdolność zmartwychwstania. Powtarzamy bowiem dzięki rytmowi nie tylko ich brzmienia i słowa, lecz i całkowity przebieg ukrytego w nim istnienia”<sup>6</sup>.

*Projekt krytyki somatycznej* stwarza okazję, aby pokazać jeszcze inne cechy współczesnej poetyki. Przede wszystkim należy dostrzec, jak Dziadek doszedł do swojej „nowej

krytyki”, jak zmierzał od pracy poświęconej Jarosławowi Iwaszkiewiczowi<sup>7</sup> do książki o ekfrazie<sup>8</sup> i dalej. Należy wspomnieć też jego opracowanie poezji Wata dla Biblioteki Narodowej<sup>9</sup>. Ale trzeba by też odnotować dociekania Dziadka o archiwum literackim<sup>10</sup>, a wreszcie napomknąć o tłumaczeniach prac z zakresu semiologii i dekonstrukcji<sup>11</sup>. Wszystko to łączy się w całość w poetyce somatyki.

Ale książka Dziadka jest też reprezentatywna dla śląskiej polonistyki. Znamienna dla tej szkoły jest pamięć o poprzednikach. Jeśli Dziadek tak wiele wagi przykładu do rozumienia gatunku, to nietrudno dostrzec tu kontynuację genologicznych dociekań nad formami literackimi Ireneusza Opackiego. Lecz przede wszystkim w poetyce Dziadka obecna jest śląska sztuka interpretacji (Krzysztof Kłosiński, Aleksander Nawarecki, Stefan Szymutko i wielu innych).

Dziadek we wstępie do książki pisze (i cytuje *Kobiety piśtolety* z płyty *Maria Awaria*) o Marii Peszek. Uznaje słowa jej piosenki za poezję. Jeśli czegoś żałuję, to tego, że porzucił na deklaracji i nie rozwinął tego wątku. A co musiałby zrobić, gdyby dał wyraz swojej fascynacji Peszek? Rozbudować swoją poetykę w jeszcze jednym kierunku ku poetyce słowa śpiewanego. Mamy bowiem poetologię piosenki literackiej Anny Barańczak<sup>12</sup>, nie mamy poetyki współczesnej piosenki estradowej (a także hiphopowej). Napisanie jej nie byłoby łatwe. Trzeba by opisać barda z epoki popkultury (jak by to brzmiało w rodzaju żeńskim?).

<sup>7</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.

<sup>8</sup> Tenże, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

<sup>9</sup> A. Wat, *Wybór wierszy*, Wrocław 2008.

<sup>10</sup> A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 251–258.

<sup>11</sup> R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa 2000; J. Derrida, *Szibboleł dla Paula Celana*, Katowice 2000.

<sup>12</sup> A. Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław 1983.

<sup>5</sup> F. Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford 2000.

<sup>6</sup> B. Leśmian, *U źródle rytmu. Studium poetyckie*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 74.