

Druk, głos i inne media

O wierszach Piotra Sommera

Michał Larek

Technologia i sztuka

Piotr Sommer to prawdziwy artysta. Traktuje zatem sztukę jako rzemiosło, rodzaj pracy, która polega także na cierpliwej „obróbce” fizycznie istniejących obiektów. Rzadko, niechętnie, jak wiemy, mówi o znaczeniach i sensach emitowanych przez swoje wiersze, natomiast bardzo często i z widocznym zapałem opowiada o warsztatowym wymiarze swojego poetyckiego fachu. „W pisaniu najważniejszy jest rejestr i ton” – zaznaczał w jednym z wywiadów, trawestując na swój sposób słynny aforyzm „medium jest przekazem” i po raz kolejny przypominając, że to, o czym traktuje utwór, to, jak go rozumiemy, jest pochodną autorskich operacji na materialnym tworzywie¹. Poezja w ujęciu (i wykonaniu) Sommera to swoista technologia, w ramach której działa się na dźwiękach, piśmie, obrazach, aby uzyskać pewne efekty, nie tylko semantyczne².

„Multimedialność” poezji

Sommer ma w dorobku wiele tekstów (rozmaitej proveniencji gatunkowej), które ujawniają jego stosunek do własnego poezjowania i stanowią w związku z tym ciekawe wsparcie dla czytelnika.

Dobrym przykładem jest wiersz *Stuk, stuk (sąsiedzki, Markowi S.)*.

Zacznijmy od czwartej strofy.

¹ **W detalu (rozmowa Barbary Łopieńskiej)**, [w:] P. Sommer, **Ucieczka w bok (pytania i odpowiedzi)**, Wrocław 2010, s. 12.

² To oczywiste? Doprawdy? Adam Zagajewski, który nieodmiennie pozostaje dla mnie ważnym punktem odniesienia w tych sprawach, całkiem niedawno proceder pisania wierszy porównywał do robienia herbaty: „Te dwie pierwsze linijki są jak esencja, do której trzeba «dolać wody»: pojawia się więcej obrazów, sprecyzowanych myśli. I wszystkie grawitują wokół tego, co pojawiło się na początku. Ale ta woda musi być wrząca”. Co więcej, herbaciana retoryka (chyba jednak niefortunna, choćby ze względu na swoją infantylność) poprzedzona została następującym aforyzmem, wyodrębnionym zresztą jak lead artykułu: „**Napisanie wiersza jest jak zakochanie. I co z tego, że poeta się nie klika?**” **Z Adamem Zagajewskim rozmawia Milena Rachid Chebab**, „Gazeta Wyborcza” 20-21.07.2013, s. 22.

„Czas wraca, nie jest tak źle.
 Otwierasz drzwi pracowni
 a strumień słońca
 wyświetla ci na ścianie, tuż pod grzybem
 listopadowy album liści, powiew
 przewraca kartki – ach, urodziny,
 mnożenie zdziwień i dóbr.

Stara przenośna maszyna do pisania
 zaczyna odstukiwać
 całe swoje czarne życie –
 wałek obraca się, klawisze synkopują, zwiększają tempo,
 tak, tak, przedmiot
 wydaje głos.

Pochylasz się
 trzymając w palcach peta,
 czekając aż ci przeschnie płótno,
 żeby to odczytać –
 ale ta martwa
 jest żywa
 i gada³.

Otwieramy drzwi pracowni, jak powiada „narrator”, zwracając się do kogoś, i dostajemy całkiem drobiazgowy opis pomieszczenia, w którym stoi maszyna do pisania. Kolejna strofa stanowi metaforyczną „interpretację” wskazanego tu urządzenia. Ostatnia natomiast, tyleż realistyczna, co wizyjna, każe ujrzeć nam jakąś postać, trzymającą papierosa i wpatrującą się w kartkę papieru.

Co z tego wynika?

Po pierwsze, znaczące jest to dyskretne powiązanie pracowni pisarza z pracownią malarza – chociażby poprzez frazę „czekając aż ci przeschnie płótno”. Działania językowe nawiązują zatem do działań graficznych. Litery rzuca się na papier, trzeba czekać aż wyschną, i dopiero wtedy można je dokładnie obejrzeć, dotknąć, wziąć do rąk, a potem ewentualnie udostępnić innym. Wiersz ma swoją fakturę, jest obiektem, który zmienia się fizycznie w czasie. Weryzm, plastyczność cytowanego fragmentu mogą dodatkowo wzmocnić skojarzenie sztuki słowa ze sztuką obrazu, która ewokuje wyglądy, kształty, formy.

³ P. Sommer, *Stuk, stuk (sąsiedzki, Markowi S.)*, [w:] idem, *Po ciemku też (wiersze z książek)*, Poznań 2013, s. 192–193. Rzecz pochodzi z tomiku *I inne wiersze*, datowanego na 1988 rok.

Po drugie, Sommerowi najwyraźniej zależy na demonstracyjnym przekroczeniu swojej dziedziny twórczej, macierzystego medium. Poeta chce, żeby jego utwór był mniej autonomiczny, bardziej transdyscyplinarny, „multimedialny” poniekąd.

Po trzecie, maszyna do pisania, konkretna, wysłużona, przechodzi tu ciekawą metamorfozę. Być może warto tę „ścieżkę” utworu czytać jako alegorię, wypowiedź z lekka programową. Owa maszyna, czyli wiersz, jest z jednej strony urządzeniem, z drugiej zaś organizmem. Jest naturą, jednocześnie martwą i żywą, a także mechanizmem akustycznym, który generuje mówione artefakty. Wiersz Sommera ma więc jeszcze jeden wymiar, audialny.

Mój wiersz, zdaje się sugerować poeta, musi być tak zrobiony, żeby czytelnik odnosił wrażenie, że gada, brzmi, odtwarza dźwięki, które znamy z codziennej rzeczywistości⁴.

„Akuratny” zapis

Wiersz czasownikowy to kolejny utwór, który można odczytywać jako głos na temat poetyckiego warsztatu.

„To takie anachroniczne mówić
coś do druku. Czy komu by się chciało
zagadać i nie zagłuszyć? Kiedy
już nawet nie chce się zapisać
bo to by zaraz musiało być
o czymś naprawdę bardzo
smutnym, co musi się źle
skończyć. Twój przyjaciel
nie wyjdzie już z tego hospicjum
a M. od niego nie odstąpi
dopóki nie poleganie sama.
Ktoś cię niewinnie pyta
co będzie dalej, a ty
zgadujesz”⁵.

⁴ Mój, ale także, dodajmy, ten, który tłumaczę. Kacper Bartczak, analizując działania filologiczne Sommera w trakcie prac translatorskich, pisze: „Sommer upraszcza, eliminuje dykcję, którą odczuwa jako archaizującą, odkręca inwersje, zmniejsza ilość słów. Uspódcześnia, unerwia, aktualizuje, dynamizuje”. K. Bartczak, **Piotra Sommera rzut światła na obraz poezji**, [w:] idem, **Świat nie scalony**, Wrocław 2009, s. 163.

⁵ P. Sommer, **Wiersz czasownikowy**, [w:] **Po ciemku...**, op. cit., s. 362. Ten z kolei utwór pochodzi z książki **Dni i noce** z 2009 roku.

Elżbieta Winiecka, omawiając ten wiersz w swoim referacie, pisze między innymi: „Zapisywanie słowa mówionego (np. podczas wywiadu) jest czymś rozczulająco nie na czasie, skoro można utrwalić je w pierwotnym kształcie: nagrywając na płycie lub innym nośniku jego brzmienie”⁶. Czy to opinia badaczki, czy poety? Jak właściwie rozumieć zdanie otwierające utwór? „To takie anachroniczne mówić / coś do druku”. Jak rozumieć stosunek wypowiadającego kwestię do tej kwestii? Czy według Sommera naśladowanie języka mówionego w tekście literackim jest „rozczulająco” anachroniczne i wobec tego trzeba skończyć z tego rodzaju techniką? A może Sommer każe tu swojej podmiotowej figurze ironizować?

Przywołajmy jeszcze jeden wiersz, tym razem *Korektę*.

„Nie przejmuj się przecinkami, te wszystkie
znaki przestankowe, dwukropki, średniki
i myślniki, które tak skrupulatnie
zaznaczasz, zostaną mocą nieuwagi
korektora, przeoczone; twój rytm
zdania, myślenia, języka
okaże się mniej ważny, niż się
spodziewałeś, czy może niż chciałeś.
To były wszystko pobożne życzenia –
nie będziesz czytany do muzyki mowy
ale do zgiełku rzeczy”⁷.

Nie trzeba być „sommerologiem”, żeby wiedzieć, że „muzyka mowy”, czyli przemyślane i precyzyjne zarządzanie intonacją, jest głównym elementem poetyckiej teorii i praktyki tego autora. W gruncie rzeczy w owej muzyce, jak dobrze nam wiadomo, zawiera się sens poezji według Sommera. Dlatego wyrażona tu (ironicznie, jak sądzę) porada oznacza coś odwrotnego. Chodzi właśnie o to, żeby w trakcie tworzenia wiersza skrupulatnie dbać jednak o interpunkcję, dzięki której czytelnik (choćby wirtualny) będzie mógł „odtworzyć w piśmie intonacyjne właściwości mowy”⁸. Fakt, że ktoś w trakcie swojej lektury zlekceważy te wytyczne, ani trochę nie działa demotywująco na Sommera. Po prostu trzeba robić swoje i uczyć odbiorców – w trakcie rozmów, wieczorów autorskich, festiwali poetyckich – jak dany wiersz mógłby zabrzmieć, zagrać, zadziałać.

⁶ E. Winiecka, „Mówić coś do druku”. Uwagi o mowie, piśmie i „Wierszach ze słów”, [w:] P. Śliwiński (red.), *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, Poznań 2010, s. 71.

⁷ P. Sommer, *Korekta*, [w:] *Po ciemku...*, op. cit., s. 179. Tekst pochodzi z tomiku *Czynnik liryczny* (1986).

⁸ E. Winiecka, „Mówić coś do druku”, op. cit., s. 83.

Zresztą nie chodzi tu tylko o wiersz, ale każdy rodzaj zapisu tego, co się powiedziało, usłyszało lub pomyślało. Żywy, „autentyczny”, adekwatny zapis – oto wielka troska poety.

Jeden przykład. W tekście o (wymownym) tytule *Jak było*, który stanowi krótki wstęp do *Ucieczki w bok*, Sommer opisuje swoją emocjonalną reakcję na prośbę Barbary Łopieńskiej o wywiad z nim.

„Poczułem się nieswojo: powiem coś głupiego, Basia nagra albo zanotuje – i nie będzie od tego odwołania ani odwrotu? No skądże, dostanę zapis do autoryzacji – powiedziała – i będę mógł gmerać przy nim, ile będę chciał. Gmerałem sporo, choć może i tak za mało. Towarzyszyło mi przekonanie, że nie tyle autoryzuję tekst mówiony, ile piszę śladem mówienia, w którym odnajduję znajome kształty, ale w którego melodii niezbyt się rozpoznaję”⁹.

Podkreśliłbym ujawnioną tu wzmożoną potrzebę kontroli nad zapisem własnych słów, które zostaną publicznie rozpowszechnione.

Ważniejszy jest jednak ten moment, w którym Sommer informuje nas, że usłyszał fałszywą (bo przekształconą) melodię jego własnych słów.

„Basia była wielka fachmenka, więc mężnie zniosła dwie tury moich wstawek i poprawek, tylko mnie było głupio, że jej utrudniam. Usprawiedliwiałem się pewnie tym, że rozmowy nie nagrywała, ale notowała ją. A zanotować akuratnie, jak wiadomo, wszystkiego się nie da”¹⁰.

No właśnie, „akuratnie”. Nie da się wszystkiego „zanotować akuratnie”, ale należy dołożyć wszelkich starań. Wbrew poczuciu (kogo?), że to anachroniczne, „rozculająco” anachroniczne. To przekonanie zostaje raz po raz wyrażane w kolejnych wierszach, czasem przy użyciu postulatycznych, nakazujących trybów gramatycznych. Tego rodzaju instruowanie czytelników świadczy zapewne o silnej determinacji Sommera. Najślynniejszy przykład pochodzi z *Piosenki pasterskiej*, której puenta brzmi tak: „Czytaj, jakbyś miał słuchać, / nie rozumieć”¹¹.

Pracownia Sommera

„Nacisk położony na słuchanie chce unieważnić pośrednictwo druku” – w ten sposób komentuje Winiecka przytoczony powyżej dwuwiersz¹². Widziałbym to troszkę inaczej. Według mnie, nie chodzi tu o unieważnienie pośrednictwa

⁹ P. Sommer, *Jak było*, [w:] idem, *Ucieczka w bok...*, op. cit., s. 5.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ P. Sommer, *Piosenka pasterska* [w:], idem, *Po ciemku też...*, op. cit., s. 259. Rzecz pochodzi z tomiku *Piosenka pasterska* (1999).

¹² E. Winiecka, „Mówić coś do druku”, op. cit., s. 81.

druku. Sommer to przecież poeta pisma, podmiot typograficzny, rygorystyczny filolog, autor, który jest perfekcjonistą w zakresie prac nad składem własnych książek. Mocnym argumentem byłaby tu ostatnia książka Sommera *Po ciemku też (wiersze z książek)* – to przecież rzecz pod względem edytorskim doskonała, co ma bezapelacyjny wpływ na lekturę samych wierszy! Nie. On nie unieważnia go, on zeń czerpie, ile się tylko da.

Powiedziałbym to tak, odwołując się do słownika antropologów słowa: Sommer w ramach swoich wierszy próbuje wykorzystać obie technologie wyrażania, oralną i piśmienną. W jego utworach dochodzi do wyrafinowanej gry pomiędzy tymi dwiema tradycjami. Do remediacji, która oznacza „proces wzajemnego wywierania wpływu na media przez inne media ze względu na fakt, że żadne z nich nie funkcjonuje w próżni”¹³. Druk wspiera słowo mówione i na odwrót, oralizacja uatrakcyjnia pismo. Podkreślmy jeszcze, że ten właśnie transfer pomiędzy mediami, zachodzący w obrębie poezji Sommera, świadczy o odrębności tejże. Wiersz ma oddziaływać na nas zarówno swoją wizualnością, jak i audialnością. Grafia (rozmszczenie tekstu na stronie książki, wyróżniki typograficzne) ma być swoistą „płytą dźwiękową” dla czytelnika, który, motywowany nader interaktywną retoryką (np. częste zwroty do adresata, pytania), umie jej odpowiednio używać w trakcie lektury, najlepiej głośnej.

Wróciłbym jeszcze do fragmentu *Jak było*, w którym Sommer zdradza, całkiem wiarygodnie, kulisy swojej pracy nad tekstem, w tym wypadku będącym rozmową czy wywiadem.

„Było tak, że najpierw o wywiad zahaczyła mnie Barbara Łopieńska. Robiła serię rozmów, których pretekstem były domowe biblioteki jej wybrańców – mnie też postanowiła wziąć na spytki. Poczuję się nieswojo: powiem coś głupiego, Basia nagra albo zanotuje – i nie będzie od tego odwołania ani odwrotu? No skądże, dostanę zapis do autoryzacji – powiedziała – i będę mógł gmerać przy nim, ile będę chciał. Gmerałem sporo, choć może i tak za mało. Towarzyszyło mi przekonanie, że nie tyle autoryzuję tekst mówiony, ile piszę śladem mówienia, w którym odnajduję znajome kształty, ale w którego melodii niezbyt się rozpoznaję.

„Basia była wielka fachmenka, więc mężnie zniosła dwie tury moich wstawek i poprawek, tylko mnie było głupio, że jej utrudniam. Usprawiedliwiałem się pewnie tym, że rozmowy nie nagrywała, ale notowała ją. A zanotować akuratnie, jak wiadomo, wszystkiego się nie da.

Potem już mi tak zostało, również w przypadku moich «naszeptów» magnetofonowych. Za każdym razem pisałem tekst po nowemu, idąc mniej więcej

¹³ M. Filiciak, A. Tarkowski, **Alfabet nowej kultury: r jak remediacja**, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html> (29.07.2013).

śladem zapisu i niecnie udając, że mówię. Pisałem je wszystkie do tego stopnia, że potem zauważałem nawet drobne zmiany, które niekiedy wnoszono, gdy moi rozmówcy drukowali te utwory w prasie”¹⁴.

Powyższa relacja, stylizowana po mistrzowsku na wypowiedź „gadana”, uprzytamnia pożytecznie, że praca Sommera nad tekstem (jakimkolwiek) to rzeczywiście działania multimedialne. Mamy tu przecież żywy głos, zapis magnetofonowy, autoryzację (dzisiaj już ostatecznie na komputerze), tekst drukowany, który chce brzmieć jak mówiony. Co więcej, z owego fragmentu wynika też to, że oratura nie jest prostym zapisem wypowiedzianych kwestii. „Za każdym razem pisałem tekst po nowemu, idąc mniej więcej śladem zapisu i niecnie udając, że mówię” – szczególnie mocno podkreślmy frazę „udając, że mówię”, bo przecież ona podkreśla retoryczność proponowanej tu oralności. Druk, „naszept” magnetofonowy zwiększają możliwości manipulacyjne słowem, dzięki czemu upragniony efekt może być tym doskonalszy.

Przy innej okazji Sommer, odpowiadając na pytania Joanny Orskiej, wyraził, nie pierwszy raz zresztą, uznanie dla *Hurrraaa!*, bardzo szczególnego tomiku poetyckiego Juliana Kornhausera z 1982 roku. Warto przytoczyć krótki wyimek tej rozmowy, domysły bowiem na temat cudzej twórczości wskazują jeszcze inne źródła, także medialne, z których może czerpać twórca nastawiony na rekonstruowanie potocznych rejestrów polszczyzny.

„To była książka – *Hurrraaa!* – naprawdę pełna nowoczesnego wiersza, czytamy, i jednocześnie nadzwyczajnie podsłuchane ówczesne mówienie. Nie wiem, jak Julian to robił – czy nagrywał z magnetofonem czy notował, patrząc w telewizor albo słuchając radia – ale to była bardzo precyzyjna robota w języku”¹⁵.

Wniosek? Tekst nastawiony na efekt oralny to rezultat pracy typograficznej, powiązany niekiedy z pracowitym przeszukiwaniem istniejących platform medialnych, które posiadają złoża języka mówionego. Radio, telewizor – tam także można znaleźć „czynniki oralne”, stanowiące, jak sugeruje Sommer, o wartości poezji.

Wiersz w tym ujęciu pełni zatem kilka ciekawych funkcji: monitoruje „mówienie” danego czasu, gromadzi jego najciekawsze elementy i przetwarza na swój sposób.

¹⁴ P. Sommer, *Jak było...*, op. cit., s. 5.

¹⁵ *Część krajobrazu* (rozmowa Joanny Orskiej), [w:] *Ucieczka w bok*, op. cit., s. 128.

„Certyfikat prawdziwości”

„W najważniejszych językach świata doszło do sytuacji, w której literatura – pisze Christian Vandendorpe – długo podporządkowana ścisłym normom wypowiedzi pisemnej, zaczyna się zwracać w stronę potocznej i swojskiej oralności”¹⁶.

W następnym zdaniu kanadyjski badacz tłumaczy to zjawisko jako „wyraz zaniepokojenia niektórych pisarzy rozmiarami owej przepaści między dwoma wielkimi systemami ekspresji językowej”¹⁷. Afektywne słowo „przepaść”, ujawniające emocjonalną stawkę w grze między drukowanym a żywym głosem, pojawia się także w innym miejscu książki. „Dziś, za sprawą zadziwiającego nawrotu, poszukiwania stylu w literaturze zdają się w coraz większym stopniu zwracać w stronę tekstu mówionego, tak jakby chciano zasypać rosnącą przepaść między słowem a coraz bardziej zmechanizowanym i zestandaryzowanym pismem”¹⁸.

Czy Sommer również chce zasypać „przepaść”, kierowany tego rodzaju obawą? Tego nie wiem, w tym momencie to nie jest istotne, choć wydaje mi się, że jego wiersze i komentarze do nich zdradzają pozytywne motywacje, na przykład zwyczajną przyjemność odtwarzania w wierszu konkretnych zjawisk fonicznych usłyszanych w tak zwanym tu i teraz.

Nawiązując do *Eseju o przemianach tekstu i lektury*, próbuję jedynie wpisać twórczość Sommera w szerszy kontekst działań na rzecz oralizowania literatury. Chodzi mi bowiem o to, żeby uwypuklić sens jego strategii poetyckiej. Vandendorpe zdaje się tu szczególnie pomocny. Na przykład kiedy pisze, że zmysł słuchu „wiąże się z naszym pierwotnym doświadczeniem językowym”, w związku z tym „owocna kombinacja [mowy i pisma] wytwarzana w umyśle czytającego nadaje tekstowi coś w rodzaju certyfikatu prawdziwości”¹⁹. Ale przede wszystkim wówczas, gdy wskazuje, że dzięki drukowi możemy doprecyzowywać, niestrudzenie dopracowywać, poddawać kontrolowanym zmianom myśli²⁰ (ale też przecież słowa), i uprzytamnia, że poprzez oralizację jesteśmy w stanie przywrócić tekstowi utraconą intymność głosu (czyli jego wibrację, drżenie, wahanie, chwile milczenia i zawieszenia, zająknięcia, zduszenia)²¹.

¹⁶ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, przekł. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 37.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, s. 20.

¹⁹ *Ibidem*, s. 25.

²⁰ *Ibidem*, s. 23.

²¹ *Ibidem*, s. 20.

Na przykład *Siostrzyczka*

Oto więc cel Sommera. Pisać wiersze, który zachęcają – czy wręcz zmuszają – czytelnika do odczytania, głośnego odczytania, i zarazem zdają relację z tego, jak ludzie mówią, jak mogliby czasem coś rozegrać fonicznie, które przypominają nam, co słyszymy na co dzień (i od święta), a co nie zawsze sobie uświadamiamy, i które, dzięki temu wszystkiemu, uatrakcyjniają audialny wymiar poezji.

Gdybym miał podać przykład tego rodzaju wiersza, w tej chwili zdecydowałbym się na *Siostrzyczkę*, mistrzowski utwór, prawdziwe arcydzieło, które domaga się głośnej, wielokrotnej lektury dokonanej przez najrozmaitszych czytelników – tylko w ten sposób moglibyśmy przecież usłyszeć językowe bogactwo tego zapisu, pewnie i tak niekompletne.

Fragment:

„«Ona, rozumiesz, w okularkach z Kentuki przyjechała, wiesz, tam gdzie się perliczki tuczy» – jakby w ogóle nie zauważył, że brat mu się wcina, i wyciąga z katany książkę, bo akurat zimno już było. «Nie Handler, ale Ciendler – mówi brat – bo to po angielsku i się inaczej pisze». A *Siostrzyczka* chyba się trochę pogubił że mu para w bok idzie, a nie w gwizdek, i że mu brat nie daje nawet tego kawałka przerobić”²².

„Utarło się uważać – powiedział/napisał Sommer Łopieńskiej – że wiersz czemuś służy – jeśli nie polityce, to przynajmniej autorskiemu «wyrażaniu siebie». Ale wierszowi często bardziej chodzi o ustalenie tego, co i jak «wyrazić» – o ustawienie własnego głosu – również wtedy, kiedy robi inne rzeczy. Wiersz może się wówczas przysłużyć nawet językowi – w tym sensie mówię o roli zdania i melodii. W pisaniu najważniejszy jest rejestr i ton”²³.

Na koniec: czytając ów wyimek, warto zachować czujność i wyłapać niezwykle ważną sugestię, że tego rodzaju wiersz, Sommerowy wiersz, nie sprowadza się tylko i wyłącznie do artykulacyjnej aktywności, bo przecież w tym samym czasie często „robi też inne rzeczy”, czyli, jak się domyślamy, oferuje sensy, znaczenia, przesłania i inne semantyczne wytwory. Tego wymiaru, rzecz jasna, nie chcę lekceważyć. ●

²² P. Sommer, *Siostrzyczka*, [w:] *Po ciemku też...*, op. cit., s. 270. Tekst pochodzi z tomiku *Piosenka pasterska* (1999).

²³ *W detalu*, op. cit., s. 12.