

Sośnicki, poeta z kamerą.

O Marlewie

Michał Larek

Wiersz, czyli kamera

Świetna sugestia! „Jednak najwłaściwsza jest dla niego mikroperspektywa oraz wrażliwość filmowca, ze znanstwem komponującego każdy pojedynczy kadr” – tak pisze Paweł Olszewski, puentując swoje rozważania *O rzeczach i ludziach* Dariusza Sośnickiego¹.

Dzięki tej konstatacji możemy dobitniej zauważyć, że poznański autor to twórca, który z sukcesem przełamuje literackość swojej poezji i zarazem wzbogaca ją o środki wyrazu cechujące utwory kinematograficzne. Być może najefektywniej czyni to w debiutanckim *Marlewie*, zgodnie rozpoznanym przez krytyków jako przedsięwzięcie realistyczne ze względu na swoją intensywną obrazowość. Warto więc rozbudować ten koncept. Dlatego to, co dla cytowanego recenzenta jest punktem dojścia, trochę niespodziewanym nawet, dla mnie stanowi coś w rodzaju idei założycielskiej. Ważną jej konsekwencją będzie próba potraktowania wiersza nie tyle jako dzieła, którego znaczenia („głębsze”) należy zdekodować, ile jako zapisu pewnych działań naśladujących gesty „człowieka z kamerą”.

W zaproponowanym tu trybie lekturowym praca nad językiem zostaje powiązana z pracą, której istotna funkcja sprowadza się do zarządzania kadrami. Postrzegam zatem *Marlewo* jako specyficzny scenariusz, w którym czytelnik odnajdzie rozpisane kolejno ujęcia audiowizualnej opowieści. Znaczenie wiersza posiada zatem naturę, by tak rzec, intermedialną, jest wszakże efektem gry po-

¹ M. Olszewski, **Podglądnięte, podejrzone**, „Wyspa – Kwartalnik Literacki”, <http://kwartalnikwyspa.pl/marek-olszewski-podgladniete-podejrzone/> (21.11.2013).

między mediami, pomiędzy poezją a filmem, frazą a kadrem². Wobec tego ów wiersz, rozwijając się, generując kolejne frazy, modeluje nasz wzrok, prowadzi go, uwrażliwia na wizualne bodźce. Można to ująć w inny sposób i zarazem zaakcentować angażujący charakter poetyckich utworów z *Marlewa*. Oto wiersz jest sugestią. Podpowiada nam, że to, co językowe, moglibyśmy przeobrazić w to, co wizualne, bo przecież czytanie i pisanie polega także na ewokowaniu obrazów.

Figura czytelnika, wpisana w moją interpretację, przypomina nieco przedstawiciela społeczeństwa, które scharakteryzował Jean Baudrillard na przykład w *Zbrodni doskonałej*. Dwa cytaty. „Tak czy owak, wirtualne kamery mieszczą się w naszych głowach” oraz „Wchłonęliśmy w końcu nasze odbiorniki [...]”³. Piszę „nieco”, bo francuski autor lamentuje nad takim stanem rzeczy, ja natomiast chcę jedynie zasugerować, korzystając z poręcznych metafor, że „mój” czytelnik czyta wiersz tak, jakby przyglądał się pracy kamery, a zatem sekwencje słowne przerabia na wiązki kadrów filmowych. Jest tak mocno zakotwiczony w kulturze audiowizualnej, że inaczej nie może postępować i, co najważniejsze, nie chce⁴.

Klasyczna lektura

Zanim jednak dopuszczę do głosu „intermedialnego” czytelnika, zrelacjonuję pokrótce dwie interpretacje *Marlewa* autorstwa Elżbiety Winieckiej i Joanny Orskiej. Ta pierwsza koncentruje się na *Osadzie*, liryku otwierającym tomik.

Oto on:

Kamień porastający ścianki czajnika,
 żółty osad na zębach, kurz w ustach,
 kurz w gardle i na ubraniu –

nasze życie w wierszu⁵.

² Owszem, można przywołać tu tradycję badań intersemiotycznych, bliższa jest mi jednak opcja metodologiczna powiązana z tzw. zwrotem medialnym. Jednym z jej przedstawicieli jest Henry Jenkins, do którego niebawem nawiążę, niestety, bardzo skrótowo ze względu na brak miejsca.

³ J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przekł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 37.

⁴ Dodajmy: częściej czyta wypowiedzi reżyserów niż pisarzy czy teoretyków literackich. Klasyczną lekturą będą dla niego szkice Siergieja Eisensteina. Jeden przykład: **Przykłady analizy budowy filmowej w dziele poetyckim**, przekł. I. Piotrowska, „Film na Świecie” 4/1956, s. 26–39.

Dla tego rodzaju odbiorców znakomita analiza Orskiej (którą przytaczam poniżej), utrzymana w duchu Paula de Mana, a zatem oznajmiająca stanowczo niereferencjalność *Marlewa*, jest czystą (i kontrowersyjną wielce) abstrakcją.

⁵ D. Sośnicki, *Osad*, [w:] idem, *Marlewo*, Poznań 1994, s. 5.

Winiecka stwierdza, że *Osad* podsuwa „czytelnikowi jeden z możliwych sposobów czytania tej poezji. Charakteryzowane tu «nasze życie w wierszu» jest wyłącznie śladem, produktem ubocznym, odpadkiem prawdziwej egzystencji – tym, co stanowi znamiona upływającego czasu: są nimi osadzające się kurz i pył, odkładający się kamień”⁶. Lektura Winieckiej jest zatem komentarzem zakładającym, że wiersz to zagadka semantyczna, którą należy rozwiązać. Roland Barthes nazywa takie postępowanie krytyką literacką „typu hermeneutycznego (zmierzającej do interpretacji tekstu według prawdy, jaką miałby on skrywać)”⁷. Przywoływana tu strategia wcale nie dziwi. Sośnicki tak ustawił w wierszu świat przedstawiony, tak go zagęścił, za-inscenizował, udrapował, że jego demonstracyjnie niedoskonała, skażona natura mimowolnie narzuca nam całkiem konkretne konotacje. Kamień, osad, kurz – wprost nie można się oprzeć pokusie alegoryzowania⁸. Tym bardziej że poeta w kolejnych wierszach *Marlewa* będzie raz po raz sięgał po te znaczące rekwizyty, projektując swoistą emocjonalną aurę. Niewykluczone zatem, że inicjalny liryk rzeczywiście jest swoistym kluczem, którym można otworzyć semantykę tomiku.

Jeśli Winiecka objaśnia znaczenia debiutanckich wierszy Sośnickiego, to Joanna Orska, inspirując się dekonstrukcjonizmem Paula de Mana, podważa ich oczywistość.

„Powtarzanie się rzeczy – powiada wrocławska badaczka – można rozumieć na zasadzie swoistych autocytatów – i znowu, nie większych całości, ale samych słów-elementów budujących świat przedstawiony”⁹. Dalej autorka notuje obecność takich elementów, jak „wilgotny pokój, kurz w ustach, na ubraniu i między deskami podłogi [...]”. Te całkiem drobiazgowo oględziny realiów marlewskich podsumowuje (wracając do kategorii powtórzenia) w ten oto sposób: „Powtarzalność przedmiotów powoduje, że tracą one swoją dosłowną, referencjalną wartość. Przedmiot wielokrotnie «cytowany» gubi swoje dosłowne znaczenie i zaczyna znaczyć symbolicznie czy w końcu staje się tylko utekstowionym elementem wierszowej retoryki”¹⁰.

Mimo pewnych różnic obydwie lektury (rzetelne, znakomite) są efektem tej samej metody: eksplikatywnej, nastawionej na rozszyfrowywanie znaczeń, sugerującej, nie bez racji przecież, że wiersz to urządzenie, które generuje, regeneruje bądź degeneruje sensory. Nazwałbym ją „monomedialną”, przedstawia bowiem „czysto” językowe podejście do tekstu. Przywołałem je, żeby na zasa-

⁶ E. Winiecka, **Kiedy kończy się zima...**, „Czas Kultury” 2/2008, s. 116.

⁷ R. Barthes, **Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poeego**, przekł. M.P. Markowski, [w:] idem, **Lektury**, Warszawa 2001, s. 132.

⁸ Michał Głowiński twierdził w klasycznym tekście, że „alegoryczny styl odbioru” polega między innymi „na szukaniu «drugiego dna»”. Zob. M. Głowiński, **Świadectwa i style odbioru**, [w:] idem, **Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej**, Kraków 1977, s. 128.

⁹ J. Orska, **Retoryka przedmiotów**, [w:] eadem, **Liryczne narracje**, Kraków 2006, s. 164.

¹⁰ Ibidem.

dzie kontrastu (ale nie wywołując przy tym konfliktu) wyraziściej przedstawić swój pomysł na lekturę. Nie lepszy, rzecz jasna, a nawet zapewne o wiele prostszy, ale, być może, bliższy aktualnym standardom komunikacyjnym (w tym artystycznym), które Henry Jenkins nazwał „konwergencją mediów”¹¹.

Pierwsze ujęcia

Wracamy do *Osadu*. Oto pierwsze ujęcie, będące efektem ostrego podjazdu kamery; zbliżenie, „duże zbliżenie”. „Kamień porastający ścianki czajnika” – to przecież radykalna interwencja optyczna, wiersz zagląda do wnętrza przedmiotu, wyolbrzymiając jego specyficzną materialność. Wiersz stanowi zatem bardzo mocny początek tomiku. Skłonność poety do stosowania mikroperpektywy znalazła tutaj nader ostentacyjny wyraz.

Obserwujemy dalej. Kolejne ujęcie. Figura zbliżenia ciągle wycina plan, ale teraz jeszcze intensywniej. „żółty osad na zębach”. Kolejny kadr: „kurz w ustach” i następny: „kurz w gardle”, praca kamery robi się surrealna, coraz trudniej ją sobie wyobrazić. Autor aktywizuje więc „poetycki program montażowy”¹² – liryczność zakłóca tu dotychczasowy porządek lektury, nastawiony na wyobrażeniowe kreowanie obrazów.

Zmiana planu, kamera wydołała się już na zewnątrz, kadr jest teraz nieco większy, obserwujemy sytuację z pewnego, bliżej nieokreślonego dystansu – „i na ubraniu” (kurz).

Ostatni fragment, czyli myślник, spacja i fraza „nasze życie w wierszu” – stanowi ważny przełom w transmisji. Po pierwsze, „obiektywistyczną” retorykę zastępuje retoryka bardziej subiektywna. Po drugie, naoczność znika na rzecz refleksyjnej generalizacji (jak pamiętamy, jej sens wyklarowała Winiecka). Nagle uobecnia się tu podmiotowa instancja (głosu z offu?), która próbuje ogarnąć komentarzem zaprezentowaną sekwencję, obramować ją jakoś, podsumować. Czyni to w sposób paradoksalny. Z jednej strony, zamyka przestrzeń (poetyka

¹¹ Powiada amerykański badacz: „Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę”. I jeszcze: „Konwergencja reprezentuje raczej zmianę kulturową, polegającą na zachęcaniu konsumentów do wyszukiwania nowych informacji i tworzenia połączeń pomiędzy treściami rozproszonymi w różnych ośrodkach przekazu”. H. Jenkins, **Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów**, przekł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9. W obrębie polskiego świata poetyckiego efekt konwergencji stymuluje metodycznie Biuro Literackie, ogłaszając konkursy z cyklu **Nakręć wiersz**. W efekcie czytanie wierszy staje się działalnością wytwórczą, której rezultatem są klipy poetyckie.

¹² M. Hendrykowski, **Język ruchomych obrazów**, Poznań 1999, s. 105.

aforyzmu), z drugiej zaś, otwiera ją, zachęcając czytelnika do dociekań, na przykład alegorycznych (poetyka zagadki).

„Ja” wobec kamery

Kolejny wiersz materializuje jakiegoś mężczyznę¹³. Czy jest on „właściwym” bohaterem książki, tym, który stanowi figurę uspojnającą całe *Marlewo*? Tego nie wiemy na pewno, jednakowoż z wykorzystanych tu przez autora apostrof, raz konwencjonalnie poetyckich („kochanku łupieżu”), innym razem uporczywie realistycznych („wystarczy ci tych po mnie, resztek zupy z brzegów / talerza”), wyłania się postać osadzona w bardzo podobnej (i alegorycznie sugestywnej) scenerii: „w wilgotnych pokojach”.

W wierszu trzecim, *O, tak*¹⁴, po raz pierwszy główny bohater mówi wprost na swój temat, w trybie konfesyjnym: „Z końcem zimy odstało ode mnie / pragnienie naprawy świata – [...]”. Dalej poetyka wyznania współpracuje ściśle z poetyką unaoczniającą: „częściej myślę teraz o sobie; / o butach z pękniętą podeszwą, / rozdartych spodniach i wiadrze / rdzewiejącym gdzieś w kącie ogrodu”. Tekst przypomina trochę finałową scenę z *Amatora* Krzysztofa Kieślowskiego, w której główny bohater, Filip Mosh, ustawia kamerę naprzeciw siebie, mówi o ostatnich wydarzeniach z własnego życia i tym samym zaczyna autobiograficzny film¹⁵. Różnica polegałaby na tym, że bohater Sośnickiego, zawołany dokumentalista, powściągliwiej gospodaruje swoją obecnością w poszczególnych kadrach. Owszem, ujawnia prywatne aspekty swojego życiorysu, ale czyni to na tle dokładnie rozpisanej rzeczywistości zewnętrznej. Wizualność zatem osłabia po trosze egotyzm konfesji.

Przedwiośnie, kolejny wiersz, kończy się tak: „A teraz? – Patrzymy przez okno / jak słońce kryje się, / to znów wychodzi zza chmur”¹⁶.

To ważny fragment, zarysowuje wszakże dokładniej perspektywę, „mikroperpektywę”, z której dane jest nam obserwować wycinek Marlewa. Oto przyglądamy się postaci, która patrzy przez okno.

„Bohater liryczny rzeczywiście jest w tej książce bardzo wyraźny – stwierdził sam autor w jednej z rozmów – ale przez zmagania z formą, przez to pracowite i żmudne umuzycznianie kolejnych wierszy, udało mi się chyba uniknąć egocentryzmu”¹⁷.

¹³ D. Sośnicki, *Mężczyźni łysiejący, chłopczki malowany*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 6.

¹⁴ D. Sośnicki, *O, tak*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 7.

¹⁵ *Amator*, reż. K. Kieślowski, 1979.

¹⁶ D. Sośnicki, *Przedwiośnie*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 8.

¹⁷ *Kiedy się zapominam*, rozmowa z Dariuszem Sośnickim, [w:] J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 158. Tu trzeba wskazać jeden z największych przebojów poetyckich Sośnickiego, *Noc. Sklepek przy pętli*, czyli wiersz rymowany i silnie zrytmizowany.

Poeta w autokomentarzu zwraca więc naszą uwagę na foniczny wymiar, ja natomiast chciałbym powrócić do konotacji filmowych. Wszakże specjalnością Sośnickiego są zbliżenia, powiększenia. Wydaje się, że czasami mają one wręcz obsesyjny charakter. Wymowny pod tym względem jest wiersz *Ślady potu na kłamce u drzwi*¹⁸. Pierwsza strofka brzmi tak: „Ślady potu na kłamce u drzwi, / plamka krwi w pościeli, / kropla śliny na krawędzi szklanki – [...]”. Mamy tu chyba do czynienia jednak z jakimś swoistym odpersonalizowaniem spojrzenia. Tak jakby wiersz uwalniał się – na chwilę – od perspektywy podmiotowej i przeobrażał w „nie ludzką” maszynę do patrzenia. Na chwilę, bo kolejny wers, oddzielony spacją, brzmi tak: „to jest mój pot, moja krew i ślina”.

Ostatnie ujęcia

Spójrzmy teraz, jak Sośnicki kończy *Marlewo*. Oto *Przedpołudnie, ciemno*:

Przedpołudnie, ciemno, chmury tuż przy ziemi. Nie czeka
trawa na nic – rośnie. Deszcz po szybie ścieka.

Sąsiadka wynosi z domu dziwny kwiat w doniczce. Jej córka
miskę stawia na ganku. Pośrodku podwórka

dojrzewa kałuża. Mowa strug jedynie. Bezwzględny alfabet
kropel wymywa inne znaki. Nawet

pies zamilkł. Stał przy pniu kasztanowca. Powoli rozlewa
się jego brunatna plama na tle plamy drzewa¹⁹.

Najpierw plan ogólny: „Przedpołudnie, ciemno, chmury tuż przy ziemi”. Zostajemy więc zapoznani z przestrzenią, w ogólnym zarysie. Kamera obniża swój lot i jednocześnie przysuwa się do obiektów wypełniających ową przestrzeń (chmury, tuż przy ziemi, trawa, rośnie).

Pomiędzy pierwszym a drugim wersem dochodzi do swoistego spięcia. Żywiol realistyczny „gryzie się” z konfesyjnym, porządek dosłowny odsyła do porządku przenośnego. Poeta nakłada niejako na konkretny obraz z lekka emocjonalną frazę: „Nie czeka / trawa na nic – rośnie”. To pewnie sygnał, że obraz jest filtrowany przez wrażliwość bohatera, który oprowadza nas po swoim mikroświecie.

¹⁸ D. Sośnicki, *Ślady potu na kłamce u drzwi*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 14.

¹⁹ D. Sośnicki, *Przedpołudnie, ciemno*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 35.

Dodajmy, że tego rodzaju subiektywne przebitki będą raz po raz aktywizowane w toku wiersza. Dzięki temu konstruowana przed naszymi oczami rzeczywistość zostaje delikatnie naznaczona uczuciową atmosferą.

Druga część drugiej linijki to powrót do weryzmu. „Deszcz po szybie ścieka” – kolejne ujęcie i znowu zbliżenie, a zarazem sugestia, że prezentowane tu migawki kadrowane są przez kogoś, kto stoi w oknie, kto ulokował się wewnątrz domu.

Trzy następne zdania, bardzo rytmiczne, demonstracyjnie wręcz rytmiczne (choćby: „córka miskę stawia”), odwzorowują plan pełny. W efekcie dostajemy scenkę rodzajową, którą można rozpisać na trzy ujęcia. Kobieta wychodzi z domu, jej córka pojawia się na ganku, „na środku podwórka dojrzewa kałuża”.

Kiedy kamera koncentruje się na kałuży, poeta znów włącza „liryczny program”, który emituje emocjonalne alegorie, niby stonowane, ale jednak intensywne: „[...] dojrzewa kałuża. Mowa strug jedynie. Bezwzględny alfabet / kropel wymywa inne znaki”. Być może deszcz się nasila.

Ten moment Sośnicki kojarzy z nagłym udźwiękowieniem scenerii (paradoksalnym, co prawda: „Nawet pies zamilkł”). Następuje zbliżenie, w kadrze widnieje pies, ale za chwilę perspektywa się powiększa. Widzimy przecież zwierza-ka na tle pnia drzewa, pewnie rozległego.

Końcówka utworu nabiera dynamizmu. Kamera odjeżdża, zacierając ostrość obrazu. Oto plama (psa) na tle płamy (drzewa). Sośnicki podkreśla procesualność tego zjawiska: plama rozlewa się – powoli.

„[...] odjazd kamery narzuca się jako wygodny środek uogólnienia w ujęciach k o ń c z ą c y c h film” – pisał Jerzy Płażewski w *Języku filmu*²⁰. A zatem znowu alegoria, która tym razem puentuje całą książkę, całą opowieść, narzucając nam intensywne odczucia i sensory? Niewykluczone. Ale teraz następuje jednak cięcie.

„Dodatki”

Na poły żartobliwie, na poły poważnie można powiedzieć na zakończenie, że *Marlewo* zostało opatrzone w „dodatki”, „bonusy”. Chodzi mi tu o posłowie Marcina Świetlickiego, już wtedy znanego poety i muzyka, oraz reprodukcje rysunków Artura Pławskiego.

Krakowski twórca, mizdrząc się trochę, przedstawia nader perswazyjny scenariusz lekturowy: „[...] od dawna nie czytałem wierszy, które tak precyzyjnie

²⁰ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 119.

określają Miejsce”²¹. Wiarygodność realistycznego idiomu zostaje więc potwierdzona. Co więcej, autor *Zimnych krajów* zaświadcza również o sensualności debiutanckiej książki: „Bo przecież c z u j ę, czuję wyraźnie opisywaną przez Sośnickiego pogodę, s ł y s z ę stukanie kropel deszczu w wiadrze”²². W owym posłowie ważna jest też sugestia dotycząca klaustrofobicznego charakteru *Marlewa*: „Sośnicki opisuje swoje miejsce. Wszelkie próby ucieczki są udaremnione przez poetę w załączku”. Wyodrębnijmy jeszcze fragment, w którym mowa jest o „metafizyce” tomiku: „Pod opisami Miejsca, Pogody i Stanu Ducha jest jeszcze Coś. Pozostańmy przy słowie «Coś». To Coś pojawia się wielu momentach książki. To Coś wyrażane jest powracającymi motywami gnicia, psucia się, niszczenia”²³. Coś, czyli ładunek alegoryczny poezji Sośnickiego, tak zwane drugie dno, nie do końca uchwytne? Może.

To było dyskursywne zamknięcie *Marlewa*. Za otwarcie natomiast, wizualne, odpowiedzialny był student filozofii, grafik amator. Na pierwszej stronie okładki bowiem umieszczono jego rysunek. Bardzo charakterystyczny. Oto na brązowym tle Pławski czarną, nonszalancką, przeciągłą kreską naszkicował nastrojową scenkę.

Chmury. Droga wchodząca w zakręt. Środkiem spaceruje mężczyzna, samotny, w cylindrze. Głowę ma lekko schyloną w dół. Wokół niego kilka domów, parę ławek, drzewa, lampy, a także biurko i krzesło; mamy więc nawiązanie do aktu pisania (które czasami przełamuje realistyczną konwencję). Postać nieśpiesznie idzie gdzieś, jest zamyślona; rysunek może skrywać w sobie jakieś potencjalne narracje czy mikronarracje. W książce znajdziemy jeszcze cztery inne dziełka Pławskiego. Wszystkie rysunki tworzą sekwencję, którą scala refreniczne przywoływanie kilku elementów (mężczyzna, stolik do pisania, droga, drzewa). Przystawiany w ten sposób świat jest zredukowany, odgraniczony, wsobny, trochę jak ten, który stworzył poeta w *Marlewie*. Dzięki temu sojuszowi artystycznemu wizualny wymiar opowieści Sośnickiego może zostać wzmocniony. Wpatrując się w rysunki, przypominamy sobie wiersze. Czytając wiersze, przywołujemy rysunki. To przecież całkiem możliwy scenariusz.

Ja sam, kiedy zmierzam do końca utworu *Odwilż (wersja 2)*, próbuję wyobrazić sobie, jak Pławski odniósłby się graficznie do ostatnich wersów, jakże emblematycznych: „Stanąłem przy szybie, bezpieczny. Szczelnie zamknięty / Nautilus zanurza się coraz głębiej”²⁴. ●

²¹ M. Świetlicki, *Posłowie (myślę, że bez tytułu)*, [w:] D. Sośnicki, *Marlewo*, op. cit., s. 37.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 38.

²⁴ D. Sośnicki, *Odwilż (wersja 2)*, [w:] idem, *Marlewo*, op. cit., s. 30.