

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI
POETA SPÓJNIK. NOTATNIK O KILKU NIEPEWNYCH WIERSZACH¹

Tytuł może w ogóle człowieka zakłócić

Piotr Sommer²

1.

Piotr Sommer od dawna pisze wiersze. Pozwalam sobie na wypowiedzenie tej oczywistości, ponieważ stosunkowo od niedawna tak je nazywa³. Na 14 utworów otwierających zbiór *Rano na ziemi* aż 6 zatytułowanych zostało właśnie „wiersz”. Wystarczy jednak sięgnąć do wersji tych utworów w poszczególnych tomikach, by przekonać się, że pierwotnie tak nie było. W tomiku *W krzesle* wiersz pierwszy (Wiersz, RNZ, s. 9) nosił tytuł *Jestem ostrożną kroplą*⁴; wiersz drugi (Wiersz, RNZ, s. 11) sygnowany był incipitem **** [aż do ostatniej chwili...]*⁵; wiersz trzeci (Wiersz, RNZ, s. 15) nosił tytuł *Kiedy* i otwierał pierwotnie tomik *W krzesle*⁶; wiersz piąty – oznaczony był incipitem **** [moja matka...]*⁷; podobnie jak Wiersz (RNZ, s. 25), który otwiera drugi tomik Sommera – *Pamiętki po nas*⁸. Jedynie wiersz czwarty w tym wyliczeniu był od początku do końca (swej historii) *Wierszem*⁹.

Z perspektywy roku 2009 uznać należy opisywany tu gest Piotra Sommera, konstruującego swój wybór wierszy, za znaczący. Zobaczyć tu bowiem można próbę wskazywania na fakt, że wiersza nie było od razu, że – co podkreśla także sam poeta¹⁰ – pierwszy tomik (który zresztą Sommer najbardziej okroił w zbiorze *Rano na*

¹ Tytuł i podtytuł niniejszego szkicu tylko pozornie wygląda niewinnie – na różne sposoby żywi się zarówno tekstami o poezji Piotra Sommera opowiadającymi, jak i jego wierszami; zarówno tematycznie, jak i formalnie.

² J. Borowczyk, M. Larek, *Rozmowa była możliwa: wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 53.

³ Zjawisko, o którym mówię, zaobserwować można – choć na mniejszą skalę – już w zbiorze *Nowe stosunki wyrazów* (Poznań 1997), natomiast w pełni widoczne jest ono w najnowszym wyborze wierszy *Rano na ziemi (wiersze z lat 1968 – 1998)* (Poznań 2009; dalej cytaty z tego tomu sygnuję skrótem: RNZ).

⁴ Zob. P. Sommer, *W krzesle*, Kraków 1977, s. 9.

⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁶ *Ibidem*, s. 8.

⁷ *Ibidem*, s. 45.

⁸ Zob. *idem*, *Pamiętki po nas (1973 – 1976)*, Kraków 1980, s. 7.

⁹ Zob. Wiersz (RNZ, s. 18) oraz *idem*, *W krzesle...*, *op. cit.*, s. 40.

¹⁰ Por. choćby wypowiedź Sommera w rozmowie *Ucieczka w bok*: „[...] wydawało mi się [...] – że książka debiutancka miała ton przesadnie młodzieńczy, czy może była raczej świadectwem późnego dojrzewania”; i dalej: „Trochę zaskakujecie mnie, panowie, zainteresowaniem okazywanym tamtej książce, bo w następnych działa się chyba ciekawiej” (J. Borowczyk, M. Larek, *op. cit.*, s. 53).

ziemi) był swoistą przymiarką, niepewnym wstępem wobec późniejszych tomików. Podobne wrażenie spisywał swego czasu Jacek Gutorow w *Niepodległości głosu*, śledząc początki tej poezji. W szkicu *Maski Sommera* pisał: „Tomik debiutancki jawi mi się jako zbiór wierszy nieco bardziej lirycznych, niepewnych siebie [...], może nawet lekko sentymentalnych, choć częściej sentymentalnych z premedytacją”¹¹. To orzeczenia o tyle istotne, że pokazują, jak rodziła się ta poezja. W procesie upewniania się Sommerowego wiersza – to będzie mnie w tym szkicu zajmowało nade wszystko – utwór tak właśnie zatytułowany, który otwiera tomik *Pamiętki po nas* zajmuje miejsce szczególnie wyróżnione. Przyjdzie więc do niego osobno wrócić, by pokazać na czym mógłby polegać wiersz pewny, niesentymentalny w tej twórczości w roku 1980¹².

Tymczasem – by nieco rozjaśnić enigmatyczny tytuł mojego tekstu – chciałbym przywołać „pewny siebie” utwór z najnowszego tomiku Piotra Sommera, który w perspektywie powyższych uwag wydaje mi się znacząco zatytułowany. Wskazuje ona także na problem połączeń, spojeń wewnątrz utworu. Otwieram więc *Dni i noce* na stronie 11 i czytam *Wiersz o przecinkach*:

Nic oczywiście się nie zdarzyło
w te dwa tygodnie, nic się bez ciebie
nie zaważyło, koniecznie nikt
się nie musiał z tobą widzieć
i nie zostawił bardzo ważnej wiadomości,
przyszły trzy listy, w pracy
odłożono ci stos gazet, które
wychodzą dalej, mimo że pusto w nich
jak nigdy, choć dalej są zadrukowane
tym, czym wypełnia się historia¹³

Zwracam uwagę na ten wiersz także dlatego, że w ramach najnowszego tomiku poety otwiera on swoistą serię utworów poddanych temu samemu gestowi¹⁴. Co to za gest? Na pierwszy rzut oka nic szczególnego się tu nie zdarza. Jakiś ktoś, jakiś głos mówi do jakiegoś kogoś (to częsta sytuacja wierszy autora *Dni i nocy*¹⁵); nie

Oczywiście, trudno wykluczyć i wytłumaczenia prostsze (np. zwykłą chęć wyeliminowania incipitów, nadania wszystkim utworom tytułów) – proponowana tu hipoteza wydaje mi się jednak lepiej tłumacząca opisywany proceder.

¹¹ J. Gutorow, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 167.

¹² Por. także uwagę Gutorow: „*Pamiętki po nas* to, jak sądzę, książka ukazująca Zomera w momencie zwrotu, tak jakby poeta zatoczył koło, a zarazem wzniósł się na nowy poziom” (*ibidem*).

¹³ P. Sommer, *Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 11.

¹⁴ Zob. poemat prozą następujący bezpośrednio po *Wierszu o przecinkach* pt. *Nic się nie stało* (*ibidem*, s. 12), zbudowany na tej samej zasadzie. Od utworu *Taksówka* (*ibidem*, s. 13) zaczyna się zaś badanie możliwości „jakiegoś ułożenia” (por. szczególnie *Pęd powietrza* i *Dziewanny* – *ibidem*, s. 35 i 68).

¹⁵ Już na początku lat 80. T. Komendant wskazywał na tę właściwość poezji Sommera, pisząc o

komunikuje mu jednak niczego szalenie istotnego – wygląda to na konwencjonalne sprawozdanie kolegów/koleżanek z pracy, męża i żony w sytuacji domowej. Jedno jest tylko pewne: jedna osoba była (tu, czyli na miejscu) przez dwa tygodnie, ta druga natomiast – nie. Tyle. Drugie wrażenie jest jednak inne – dzieje się w tym jednym zdaniu sporo – mówiąc najkrócej: nadmiar przepycha się z brakiem. Te zapasy zaobserwować można zarówno na przestrzeni wersu (np. nagłos – „nie”, klauzula – „zdarzyło” w wersie pierwszym), jak i w konstrukcji przeczeń (np. „nie zaważyło się”) czy w wersowych paralelizmach (np. „trzy listy” a „stos gazet”) itd. Rodziłaby się więc pokusa, by z powyższego wrażenia ułożyć interpretację o budowanym napięciu między wartościami antynomicznymi, między sugrowanym przez język nadmiarem i obnażającym pustkę tego nadmiaru brakiem w tenże język wpisany. Przed śmiałym domknięciem rozmowy o tym wierszu powstrzymuje – składnia (swoiście wzmocniona przez tytuł). Mamy tu do czynienia z figurą asyndetonu (bezpójnikowym zestawieniem współrzędnych członów zdań). Napięcie zostaje w ten sposób rozbrojone, zbudowanie łatwych stosunków między wyrazami, między kolejnymi członami zdania, okazuje się niewykonalne.

Trzeba więc – i tu już bezpośrednio cytuję Rolanda Barthesa – „zobaczyć w tekście rozdziałający język asyndeton”¹⁶. A konsekwencje takiego zwrotu interpretacji są poważne. Jak przekonuje autor *Przyjemności tekstu*: niemożliwe okazuje się zbudowanie lektury na kształt anegdoty (czyli założenie ciągłości tekstu, który zmierza do pomyślnego, fortunnego domknięcia, czyli do puenty). Pozostaje lektura, która „lgnie do tekstu”. Barthes stawia w tym miejscu metaforę gry w łapki: „podniecenie bierze się tu nie z ciągłego przyspieszania, lecz z narastającego zamieszania (to wertykalność języka i jego destrukcji): kiedy każda dłoń unosi się nad inną dłonią (a nie kolejno uderza jedna po drugiej), powstaje luka i znika podmiot gry – podmiot tekstu”¹⁷. W tej perspektywie być może łatwiej zrozumieć swoistą korektę, którą w rozmowie *Ucieczka w bok* Piotr Sommer wprowadza w hipotezę Michała Larka, w hipotezę „upodobania do gry puentą”. Poeta mówi o „grze antypuentą”, wskazując na swoisty „instynkt spowolnienia” i dopowiadając – ponownie w duchu Barthesowskich metafor – że chodziłoby tu raczej o „improwizację, jazz, sterowane rozpraszenie i skupianie”¹⁸.

wszechobecnym, podstawowym dla niej „tonie rozmowy” (*Ja podanie ręki*, „Twórczość” 1981, nr 11, s. 123); P. Śliwiński wskazywał zaś, że nie tyle chodziłoby tu o rozmowę, co raczej o „gawędzenie” (*Mówić po ludzku*, „Kurier Czytelniczy Megaron” (nr 54) 1999, s. 27).

¹⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 20.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ J. Borowczyk, M. Larek, *op. cit.*, s. 55. Barthes pisał, szukając możliwości innej niż „powikłania anegdoty”, o „podniecających [...] mgnieniach i może czymś jeszcze – reżysersowaniu *black-outu*” (R. Barthes, *op. cit.*, s. 17).

Wiersz o przecinkach, wiersz „pewny siebie” pokazuje może najwyraźniej, że ów proces, który chciałbym tu zbadać, nie prowadzi poezji Sommera w kierunku poetyckiego spełnienia, jeśli takowe rozumieć by należało w kategoriach domknięcia, dopełnienia – puentowania. Ów zwrot pomiędzy „niepewnymi” początkami a utworami „pewnymi siebie” (lokalizowany między dwoma pierwszymi książkami – *W krzesle* i *Pamiętki po nas*) prowadzi raczej do uświadomienia sobie niemożliwości, problematycznego charakteru puenty. Uwaga zostaje przesunięta więc z tego, jak wiersz się spełnia, na to – by rzecz antypuentą *Wiersza o przecinkach* – „czym wypełnia się [jego] historia”.

2.

O Piotrze Sommerze jako poecie spójniku można mówić zarówno badając sytuacje liryczne jego wierszy, jak i rozpatrując sytuacje zewnętrzne wobec tej poezji. Wydaje mi się, że możliwe, i zarazem konieczne, jest zbudowanie takiego konceptu historycznoliterackiego, który pozwoliłby ujawnić szczególną pozycję tej twórczości w cyklu przemian polskiej poezji ostatniego półwiecza. Zacznę od kilku oczywistych faktów i pytań. Urodzony w roku 1948 był autor *Pamiętek po nas* w sposób naturalny niemal rówieśnikiem (jak ze Stanisławem Barańczakiem czy Julianem Kornhauserem) czy rówieśnikiem (jak ze Stanisławem Stabą) poetów Nowej Fali. Debiutował w roku 1971 zestawem dwóch wierszy ogłoszonym na łamach „Poezji”¹⁹, a więc w roku, który Leszek Szaruga ogłosił rokiem wejścia młodej poezji na salony²⁰. Próżno jednak szukać Sommera w antologijnych zestawieniach poetów Nowej Fali²¹. W książkach krytycznoliterackich również w żaden sposób nie mieści się w ramach tej generacji. Jacek Gutorow przyznaje poecie w swej książce *Niepodległość głosu* pierwsze miejsce w części trzeciej jako swoście otwierającemu linię: Jarniewicz, Sosnowski, Pióro, Sendeki, Majeran²²; Joanna Orska w *Lirycznych narracjach* nazywa Sommera „wiernym sekundantem rzeczywistości przede wszystkim językowej”, co sprawia, że okazuje się on – wraz z Zadurą i Machejem – prekursorem poezji lat 90.²³; wreszcie Piotr Śliwiński w *Literaturze polskiej 1976-1998* umieszcza Sommerland w ramach *Przesilenia wrażliwości* w latach 80., rozpoczynając ten podrozdział znaczącym sformułowaniem: „Poezja Piotra Sommera

¹⁹ Zob. P. Sommer, *Różewicz i Kawafis*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 125.

²⁰ Zob. I. Szaruga, *Wejście młodych na salony*, „Student” 1972, nr 2, s. 9.

²¹ Poezja Sommera nie mieści się ani w autobiografii tego pokolenia, ani nawet na marginesach tej generacji (zob. choćby *Określona epoka – Nowa Fala 1968-1993: wiersze i komentarze*, wybrał, ułożył i skoment. T. Nyczek, Kraków 1994).

²² J. Gutorow, *op. cit.*, s. 159-171.

²³ Zob. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków 2006, s. 19.

– prototypowa wobec znacznej części poetyckiego dorobku lat dziewięćdziesiątych [...]”²⁴. We wszystkich wypadkach widoczne jest wyraźne wahanie pomiędzy metaforami krytycznych gestów zerwania (wskazującymi na swoistość poezji po 1989 roku), a szukaniem krytycznego konceptu połączenia, zbudowania pewnej genealogii najnowszej poezji (Orska i Śliwiński próbują – jak mi się wydaje – odnaleźć brakujące ogniwo przemian najnowszej poezji, natomiast Gutorow – opisując w części pierwszej i drugiej zależności pomiędzy poetami Nowej Fali oraz „bruLionu” i post-„bruLionu”, w części trzeciej tworzy swoistą „inną tradycję” tychże zależności, więzów).

Warto zatem bliżej zbadać warunki owego połączenia. Tak widziana poezja Piotra Sommera może okazać się istotnym elementem genealogii najnowszej poezji polskiej²⁵. Jeżeli prawdą byłoby, że trudno mówić o przełomie roku 1989 w polskiej poezji najnowszej, jeżeli prawdą by było, że istotne sygnały apetytu na przemiany zlokalizować można już w drugiej połowie lat 70., niebezzasadne okazuje się przywołanie poematu Bohdana Zadury *1 VIII 1979 7.45 – 22.45 (czternaście godzin z Piotrem Sommerem)*²⁶. Można go uznać za tekst umożliwiający osłabienie, czy też przesunięcie cezury roku 1989 aż do końca lat 70.²⁷ Mnie interesuje jednak także aspekt inny – wyczytać bowiem można z niego historię wierszy Piotra Sommera w latach 70. Warto ją tu – w poetyce niespiesznej przechadzki zaproponowanej przez Zadurę – zrekonstruować. Znaczące w tym względzie okazują się szczególnie części III, IV i XI poematu autora *Zejsćia na ląd*.

W części IV pojawia się swoiste – spisywane w formie zanotu – wyznanie Sommera: „Dytyramb Różewicza nie otwierał / żadnych możliwości”. Zostaje ono wkomponowane w rozważania na temat rodzinnego domu i zarazem kategorii zadowolenia. W zakończeniu zaś tej części pojawia się komentarz (od)autorski:

²⁴ P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 180.

²⁵ Jak mi się wydaje, różnica efektywności pomiędzy periodyzacyjnym i genealogicznym modelem historii literatury jest zasadnicza. Co więcej, tenże model genealogiczny w najnowszych studiach modernistycznych zostaje szczególnie uprzywilejowany. Por. głośną książkę-manifest M. Perloff *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, w której badaczka za najistotniejsze zadanie na początku wieku XXI uznaje opis sposobów, na jakie najnowsze poetyki próbują odzyskać dziedzictwo wczesnego modernizmu (Malden, Oxford 2002, s. 5-6).

²⁶ B. Zadura, *Wiersze zebrane*, t. 1, Wrocław 2005, s. 316-340 (dalej cytaty z tego tomu sygnuję skrótem: Z).

²⁷ Por. w tej sprawie K. Maliszewski, *Nowa poezja polska 1989 – 1999: rozważania i uwagi*, Wrocław 2005, s. 48. Sam P. Sommer, zastanawiając się w szkicu *Nowy Jork jak włostowicki cmentarz (o nowych wierszach Bohdana Zadury)* nad warunkami „upragnionej nowej dykcji” wskazywał na poemat *1 VIII 1979* jako jedno z pierwszych miejsc odmienionej świadomości poetyckiej autora *Zejsćia na ląd* („Twórczość 1990, nr 3, s. 71 i 86).

Podziwiam naturalność
z jaką Piotr wprowadza w swe wiersze
takie słowa jak żona
czy teściowa

Nie mam – mówi – żadnych obciążeń.

[Z, s. 321]

Gdyby uznać, że jest (rzeczywiście) rok 1979, oznaczałoby to, że ten krótki fragment opisuje istotny zwrot w poezji Piotra Sommera, który debiutował przecież – przypominam – m.in. wierszem zatytułowanym *Różewicz*. Co więcej, w debiutanckim tomiku *W krzesle* odnaleźć można – oprócz oczywiście utworu *Różewicz* – także nieprzedrukowany w zbiorze *Rano na ziemi*, najsilniej chyba Różewiczowski wiersz *Słowa oczywiste* („zdziwiony / odkrywam / słowa oczywiste / niespodziewane”²⁸). W całym tomiku *W krzesle*, gdyby nawet uwzględnić jedynie wiersze przedrukowane w zbiorze *Rano na ziemi*, łatwo daje się wskazać na myślenie o domu w kategoriach pustki, braku (najsilniej, wprost, frazą walczącą o oddech wypowiedziane jest to doświadczenie w wierszu pt. *Dom*: „domu nie ma // jakże to nie ma / przecież był”; RNZ, s. 19). Dopiero naturalne wprowadzenie „żony” do wierszy z *Pamiętek po nas* (por. wiersze *Jak zostałem humorystą* czy *Miedzy przystankiem a domem*; RNZ, s. 29, 49) pomaga złapać oddech, rozluźnić frazowanie, otworzyć wiersz na drobiazgi (jak mówi o tym poeta w utworze *Coraz bardziej*; RNZ, s. 51)²⁹, rozmowę (zapisem takiej małżeńskiej, domowej rozmowy jest druga część utworu *Czasem tak*; RNZ, s. 44).

Inną nieco historię wierszy Sommera z lat 70., historię Sommera-tłumacza wyczytać można z części XI i III poematu *Zadury*. Cytuję te dwa fragmenty:

Nawet ten pomysł aby zrobić razem
trzeci List Longleya (Że byłoby fajnie
podpisać jeden przekład dwoma nazwiskami

²⁸ P. Sommer, *W krzesle...*, op. cit., s. 11. Wskazać by też można takie wiersze, jak *Przynajmniej tak to widzę* (drukowany dodatkowo już w 1973 roku w numerze 12 „Nurtu”), *Prawie, Wschód czy Półki jeszcze czas* (ibidem, s. 10, 12, 25, 50). Recenzenci debiutu Sommera mówili nawet o „fascynacji [poety] Różewiczem” (A. Kwiatkowski, *Nieskończony proces istnienia*, „Nowy Wyraz” 1978, nr 7, s. 94).

²⁹ Zresztą ciasnota wierszy ówczesnych jest w *Pamiętkach po nas* negatywnie tematyzowana w wierszu *Oddech Majakowskiego* (RNZ, s. 32). O „niewystarczalności polskiej tradycji współczesnej” wyrażnie odczuwanej w połowie lat 70. mówił P. Sommer w rozmowie z J. Borowczykiem i M. Larkiem, podkreślając szczególnie przeczuwaną wtedy „przewidywalność intonacyjno-składniową” poezji Różewicza i Herberta (*Rozmowa była możliwa...*, op. cit., s. 55-56).

Ty zrób to białym wierszem
a ja to zrymuję) zjawił się w czasie
określonym przez rozkład jazdy

[Z, s. 336]

Opowiadał o Lowellu i Berrymanie
o poezji konfesyjnej
która jego zdaniem
dominuje w Stanach i Europie.

[Z, s. 320]

Zamieniam kolejność tych fragmentów, by pokazać kierunek, w jakim przebiegała przygoda Sommera-tłumacza. Przekład „trzeciego Listu Longleya” (*List do Seamus Heaney*) istotnie powstał³⁰. Piotr Sommer był też w roku 1979 redaktorem prowadzącym tematycznego numeru „Literatury na Świecie”, poświęconego poezji Roberta Lowella i Johna Berrymana. W *Słowie o bieżącym numerze* tak tłumaczył potrzebę tej prezentacji: „[...] rozproszone w prasie ślady ich obecności są bardzo nieliczne i nie dają wystarczającego pojęcia o inspirującej roli poezji amerykańskiej dzisiejszej doby”³¹.

Poemat *Zadury* – opublikowany w tomie *Zejście na ląd*, w tym samym roku co trzeci tomik Sommera, *Kolejny świat* – opowiada zarówno historie poszczególnych wierszy autora *Pamiętek po nas*, jak i ich istotnych inspiracji: od „krótkiego oddechu” Różewiczowskiego, przez otwarcie na nową poezję brytyjską (podpowiadającą – jak sam to określił Sommer – lekcję „paradoksów uniwersalizmu”: „im bardziej drobiazgową przynosi wiersz relację, tym szerszą uzyskuje perspektywę”³²), po ścieżkę wiodącą bezpośrednio do twórczości tzw. poetów konfesyjnych. (Dalej byli, oczywiście, poeci szkoły nowojorskiej).

Sprawa tychże inspiracji była wielokrotnie podejmowana przez krytykę (choć sam Sommer raczej powściągliwie wskazywał na konkretne jej właściwości³³). Jerzy Jarniewicz uznawał nawet, że „stawką” przekładowej działalności Sommera jest „nowy język poetycki”. Wskazywał przy tym na następujące elementy tejże „nowej” poetyki: poddanie poezji żywiołowi codzienności, a co za tym idzie – żywiołowi prywatnej, intymnej rozmowy i codziennego detalu³⁴. Piotr Śliwiński, zadając pytanie „ile i czego nauczył się Sommer-poeta od Sommera-tłumacza?”, zaznacza-

³⁰ Zob. P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, Warszawa 1983, s. 208-209.

³¹ „Literatura na Świecie” 1979, nr 12, s. 302.

³² P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej...*, op. cit., s. 19.

³³ Por. symptomatyczną w tym względzie rozmowę z Tomaszem Radziszewskim *Dłubanie i inne czynności* („Tygodnik Powszechny” 1994, nr 27, s. 14).

³⁴ J. Jarniewicz, *Transatlantyckie wypadki*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 31, s. 12.

jąc trudności prostej odpowiedzi na tak postawione pytanie, opisywał podobny kierunek inspiracji jak Jarniewicz, dodając jednak rzecz szalenie istotną. Pisał badacz: „Doświadczenie tłumacza na trwałe skierowało jego uwagę ku takiemu językowi, w którym potoczność nie kłóci się z precyzją”³⁵.

Rysuję jednak ową wywiedzioną z tłumaczeń linię inspiracji także dlatego, by wskazać na pewne szerokie doświadczenie wspólnotowe. W części jedenastej ...[czternastu godzin z Piotrem Sommerem] Zadura spisywał istotne zdania: „straciwszy przed laty wiarę w pokolenie / zaczynam wierzyć w doświadczeń / wspólnotę” (Z, s. 336). Jeszcze wyraźniej ów kontur wspólnotowy wypowiada Bohdan Zadura w szkicu *John Asbery i ja. Poezja spójników?*, w którym tytułowa fraza w pewnym miejscu zostaje zamieniona na „John Ashbery Piotr Sommer ja” (s. 361). Przypominam, Zadura dochodzi do tego przekształcenia, stawiając na wstępie swego szkicu pytanie: „jak możliwa jest poezja we współczesnym świecie?” (s. 359), a następnie zaznaczając niebagatelną rolę Sommera-tłumacza w – jak to określał – procesie „intensywnej terapii” poezji polskiej lat 80.³⁶

Translatorska (i poetycka) aktywność autora *Pamiętek po nas* pozwoliła uspołnić linię inspiracji, odegrała ważną rolę także w biografii twórczej Jerzego Jarniewicza. W rozmowie z Michałem Larkiem zatytułowanej *„Te chwile, w których ciało rozsadza język”* poeta wyznawał, że zaraz po pierwszym istotnym doświadczeniu lekturowym, jakim była w jego przypadku poezja Eliota – został „doprowadzony do angielskiej i irlandzkiej współczesności” przez przekłady właśnie Sommera³⁷.

3.

Co jednak oznacza owo doświadczenie translatorskie w samej poezji Piotra Sommera. Spróbuję je opowiedzieć, wracając teraz do *Wiersza* (szósteo w zbiorze *Rano na ziemi*), otwierającego tomik *Pamiętki po nas* – cytuję:

Ach spać, spać,
a jednak wciąż widzieć
spod zaciśniętych powiek!

[RNZ, s. 25]

³⁵ P. Śliwiński, *Mówić po ludzku...*, op. cit.

³⁶ B. Zadura, *John Asbery i ja. Poezja spójników?*, w: idem, *Szkice, recenzje, felietony*, t. 1, Wrocław 2007, s. 359-366.

³⁷ Zob. *„Te chwile, w których ciało rozsadza język”*, w: *Ślady i więzy. Krytyczna topografia Jarniewicza*, wybór i oprac. Z. Jaskuła, Łódź 2008, s. 22.

Trudno ten wiersz usłyszeć bez tłumaczonego w latach 70. przez Piotra Sommera utworu Iana Hamiltona pt. *Poem* z tomu *The Visit*:

Ach, słuchaj teraz
Gdy każdy oddech bardziej powściągliwy, bardziej uprzejmy,
Bliższy śmierci.
Śpij dalej
I niech te słowa
Ledwie cię dobiegną, to taki próbny alarm,
Nie pozwól się obudzić³⁸.

Najprościej można by powiedzieć, że utwór Sommera przepisuje Wiersz Hamiltona (własnego tłumaczenia) w asonansowych aliteracjach (w całym wierszu), rytmicznie (przede wszystkim wers pierwszy), wreszcie w retoryce tematyzowanego przez Hamiltona „alarmu” śmierci. Gdyby wziąć pod uwagę takie, niewątpliwie korespondujące z *Wierszem* utwory z *Pamiętek po nas*, jak *Ościennosc* (RNZ, s. 54) czy *To życie, które śpi* (RNZ, s. 63), należałoby zapewne powiedzieć, że chodzi tu tyleż o śmierć w wierszu, co przeczucie egzystencjalnej natury (co u Sommera nie wydaje się możliwe do rozłączenia). Stawką nie jest jednak abstrakcyjnie pojęta erudycja³⁹, lecz znalezienie takiego językowo-emocjonalnego napięcia, w którym to studium utraty będzie w stanie wiarygodnie wybrzmieć⁴⁰.

Ta właśnie historia *Wiersza* stanowi – moim zdaniem – punkt zwrotny, przekierowuje poezję Sommera na ledwie przeczuwane w debiutanckim tomiku dykcję, tryby poezjowania. Zauważył ten fakt – dosyć późno – bo dopiero po ukazaniu się w roku 1986 tomiku *Czynnik liryczny*, Stanisław Barańczak. (Nowa Fala zresztą, niezbyt zainteresowana tym, co działo za jej plecami, wyraźnie przegapiła rozwój – szczególnie w połowie lat 70. – twórczości Sommera, Zadury czy Jarniewicza). Autor *Przed i po* pisał w szkicu *Nowa dykcja*:

³⁸ P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej...*, op. cit., s. 110-111.

³⁹ Bardziej jeszcze skomplikowane związki łączą obu poetów – Sommera i Hamiltona – z poezją J. Berrymana (z tą linią jego wierszy, którą wyznaczają utwory *Komunista*, sławny *Wiersz o pilce*, czy nade wszystko 156 wiersz *Piosenek snu*, zaczynający się znamieną frazą „Poddaję się. Nie wolno mi porzucić obrazu tej śmierci”). O Berrymanie jako „przede wszystkim poccie utraty” pisał autor *Pamiętek po nas* w tekście „Nie piszę autobiografii wierszem” (*kłopoty z narratorem*), wskazując, że poezja autora *Piosenek snu* stanowi „doświadczenie, bez którego nie sposób się obejść, [...] najdokładniej centralne” („Literatura na Świecie” 1979, nr 12, s. 210-219).

⁴⁰ Intertekstualizm Sommera zawsze jest subtelnie funkcjonalizowany (brak tu crudycyjnych ornamentów) – por. P. Śliwiński w tekście *Sommerland* wskazuje na polemiczne związki wiersza otwierającego wybór *Nowe stosunki wyrazów* z utworem rozpoczynającym Herbertowy cykl *Pan Cogito* (op. cit., s. 183); G. Jankowicz w omówieniu *Dni i nocy* zauważa zaś nawiązanie pierwszego utworu tomiku pt. *Zaniedbanie do krótkiej prozy poetyckiej* J. Ficowskiego *Czwartek* z wydanego w roku 1960 tomu *Amulety i definicje* i dodaje, że chodziłoby tu o współbrzmienie „podobnego doświadczenia” (*Czas Sommera*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 17).

[...] przypadek Sommera demonstruje, jak wielką rolę w rozwoju poety odegrać może jego wyjście poza granice tradycji rodzimej, jego zagłębienie się w przestrzeń obcego języka i obcej dykcji poetyckiej⁴¹.

Barańczak – słusznie – zauważa istotną rolę wyjścia Sommerowej poezji poza dykcję podpowiadane bezpośrednio przez rodzimą tradycję literacką (to oczywiste). Warto jednak zwrócić uwagę na dwa istotne wylomy w myśleniu autora *Przed i po*, które nie pozwalają mu, jak sędzę, w tym kanonicznym dla sommerologii tekście, znacząco przybliżyć się do projektu poetyckiego autora *Pamiętek po nas*.

Po pierwsze, dzieli obu poetów sposób rozumienia tradycji literackiej. O ile Barańczak rozumie ją genetycznie, a odwołania do jej tekstów stawać się mają elementem etycznej powinności, elementem określonego projektu literackiego, o tyle Piotr Sommer wybiera raczej „żywą tradycję”, a więc uczestniczenie w istotnych napięciach XX-wiecznych projektów poetyckich⁴². Być może najlepiej ilustruje ową różnicę spięcie na linii tłumaczeń e.e. cummingsa. Obaj poeci przekładali utwory amerykańskiego twórcy w kluczowych latach 70.⁴³ O ile jednak – jak przekonuje monografistka zagadnienia Ewa Rajewska – Barańczak szybko włączył cummingsa w obręb własnego projektu poetyckiego (była to poezja ważna dla autora *Sztucznego oddychania* przede wszystkim ze względu na awangardowy potencjał technik obracający się przeciw zafalszowanym konwencjom mowy publicznej⁴⁴), o tyle dla Sommera nie była to przygoda aż tak zobowiązująca – po latach, pisząc o wydanych w roku 1983 tłumaczeniach Barańczaka, zauważał wyraźnie ideologiczną słabość poezji e.e. cummingsa⁴⁵.

Po drugie zaś, autor *Nowej dykcji* nie dostrzega wyraźnie, jak mimo wszystko istotne było dla Sommera doświadczenie rodzimych dykcji poetyckich. Sam autor *W krzesle* wskazywał zwykle na wczesną poezję Krynickiego i opublikowany w roku 1982 tomik Juliana Kornhausera *Hurrraaa!* Jak ta istotność realizuje się w samej twórczości Piotra Sommera⁴⁶?

⁴¹ S. Barańczak, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 153.

⁴² Por. szczególnie P. Sommer, *Antologia nowej poezji brytyjskiej...*, op. cit., s. 18.

⁴³ Obszerna prezentacja tłumaczeń Barańczaka ukazała się choćby w „Twórczości” w roku 1975 (nr 9), a Sommera w roku 1979 na łamach „Literatury na Świecie” (nr 3).

⁴⁴ Zob. E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007, s. 62.

⁴⁵ Zob. P. Sommer, *Jest TAKaTAK, TAKaTAK, TAKaTAK, TAKaTAK, bo takto właśnie czuję (poprawki do Cummingsa)*, w: idem, *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, Gdańsk 1996, s. 40-60.

⁴⁶ Jak słusznie zauważa P. Śliwiński w szkicu *Sommerland* nie chodzi tu ani o ekwilibrystykę à la Barańczak, ani o ascezę à la Krynicki (zob. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976 – 1998...*, op. cit., s. 181).

4.

Na wyżej postawione pytanie postaram się odpowiedzieć, przyglądając się historii wiersza *Czym mógłby być* z tomiku *Pamiętki po nas*:

Wiersz musi być tym, czym jest.
Nie powinien udawać poematu
ani zastępcy naczelnika powiatu,
ani sklepowej, która ma okres.
Nie powinien wyrażać ducha czasu
ani go nie wyrażać, nie powinien
być dokumentem, ani nim nie być.
(Od czasu do czasu mógłby zapytać.)
Powinien umieć sobie wyobrazić
czym mógłby być, gdyby nie to
czy tamto.

[RNZ, s. 40]

Utwór Sommera w sposób ostentacyjny odwołuje się do wiersza otwierającego twórczość Ryszarda Krynickiego – myślę oczywiście o utworze *Jak powstaje wiersz*:

jak powstaje, z upadku kobiety czy upadku owocu: upadku
dziewcząt na gładkiej drodze siwizny, z upadłego
powstania (z martwych?) niewolników; z martwych przeżyć
czy z przeżycia zmartwień; jak – z upadku deszczu, zarastającego
pierwopis
powstaje ten wiersz, owoc
upadku,
upadku
na
kolana; skoro, szeptać będą: być może, wierząc że powiedzą: prawda, ufając,
że zakrzykną: fałsz, że zakrzyczą ten fałsz, światłość tego (nowego)
świata. Z wiary w nieufność (nieufność zaufanych) czy z nieufnej wierności: przeciwko
komu powstaje i przeciw komu wybiega – ten wiersz, nadzieja
i obawa przed jej spełnieniem, wiersz o tyle nieprzemijający, że nienapisany⁴⁷.

⁴⁷ R. Krynicki, *Jak powstaje wiersz*, w: *idem, Pęd pogoni, pęd ucieczki*, Warszawa 1968, s. 10. P. Sommer mógł ten utwór znać także w nieco zmienionej wersji opublikowanej w tomiku *Akt urodzenia* (Poznań 1969, s. 9), ze szczególnie wzmocnioną wartością programową i uwyraźnionym odwołaniem do poezji i manifestów Peipera.

Co dałoby się powiedzieć o tym – jak to określiłem – ostentacyjnym odniesieniu⁴⁸? Utwór Sommera jest oczywiście, na pierwszy rzut oka, parodią wiersza Krynickiego: jego gestu autotematycznego (wers pierwszy), jego programowości, ale także impasu, w jaki tekst *Jak powstaje wiersz* wpada (nie mogąc nawet zadać, zakończonego odpowiednim znakiem interpunkcyjnym, pytania)⁴⁹. W takiej lekturze umykają jednak dwie kwestie dla wiersza Sommera, jak mi się zdaje, kluczowe. Po pierwsze, utwór *Czym mógłby być* wydarza się w tej samej strukturze – w poetyce enumeracyjnego wyliczenia (potęgowanej jeszcze w tym wypadku wersyfikacyjną aluzją do wiersza zdaniowego). Po drugie, autor *Pamiętek po nas* bawi się (choć nie jest to zabawa niewinna) z głównym postulatem Peiperowskiego układu rozkwitania – jego jedyną „sprzączką”, jak rzecz określał autor *Nowych ust* – zasadą rozluźnienia rymów (wers 1 i 4 rymują się asonansowo-konsonansowo, wersy 2, 3 i 5 – asonansowo, wersy 7-9 zaś współbrzmia wygłosową samogłoską „e”). W tej perspektywie powtórzenie tej samej sylaby w dwu ostatnich wersach podważa (ośmiesza?) prawidłowość poezjowania spisaną w puencie utworu (czyni zeń antypuentę). Szukający pewności, pewnej poetyki wiersz Piotra Sommera wpada więc – świadomie i z pełną premedytacją (tu lokalizować by można punkt rozminięcia się tych dwóch projektów poetyckich) – w sidła identycznych ograniczeń, niemożliwości **poetyk wiersza nowoczesnego**. Inaczej niż Krynicki, Sommer nie przekuwa jednak klęski na zwycięstwo (na concept), lecz ją picłgnuje, jest jej w pełni świadomy – otwiera tym samym swój (współczesny) wiersz na – jak to określił – „przyjemność w języku”⁵⁰, trudną przyjemność w języku. Przy czym brak tu oczywiście patosu sytuacji, jaki Ryszarda Krynickiego doprowadził do milczenia, jest raczej badanie tego, co i jak można zasadnic powiedzieć w ramach poetyk, języków podpowiadanych przez współczesność. Innymi słowy, „trywialne puenty” nie stanowią tu przeszkody⁵¹.

⁴⁸ Podobną zależność można by wskazać w przypadku Sommerowego wiersza *Tamto* (RNZ, s. 128) oraz swoście domykającego wczesną poezję Krynickiego wiersza *to, nic* (pierw. „Nowy Wyraz” 1976, nr 7, s. 11, przedr. *idem*, *Nasze życie rośnie*, Instytut Literacki, Paryż 1978, s. 14). Szczególnym rozliczeniem z dorobkiem Nowej Fali pozostaje zaś wiersz *Ten przejmujący pęd powietrza* (RNZ, s. 181).

⁴⁹ Za dopowiedzenie tych kwestii można by uznać wiersz późniejszy Sommera z tomu *Kolejny świat* (1986) pt. *Czy artysta* (RNZ, s. 105).

⁵⁰ Co znaczące, tego określenia Sommer użył właśnie myśląc o wczesnych wierszach Krynickiego – w cytowanej już wypowiedzi poety w rozmowie z J. Borowczykiem i M. Larkiem – po frazie „ciekawym był wczesny Krynicki” pojawia się swoiste kryterium wyróżnienia poezji Krynickiego, Sommer nazywa lekturę jego wczesnych wierszy „przyjemnością w języku”. O dalszym rozwoju poezji nowofalowców mówi już poeta z nutą rozczarowania „zdrętwiała im melodia” (*Rozmowa była możliwa..., op. cit.*, s. 61). Znaczący w tym względzie jest też fakt, że wiersz *Czym mógłby być* w pierwotnej konstrukcji tomiku *Pamiętki po nas* wybrzmiewał zaraz po „trywialnej poincie” utworu *Oddech Majakowskiego*: „No klops, klops, klops” (zob. P. Sommer, *Pamiętki po nas..., op. cit.*, s. 17-19).

⁵¹ Por. Najczęściej chyba przywoływany w omówieniach poezji Sommera wiersz *Niedyskrete* (RNZ, s. 117).

5.

Czy istnieje fortunny koncept krytyczny, który pozwoliłby – w koniecznym dużym skrócie – ogarnąć snutą tu opowieść o kilku wierszach Sommera? Odpowiedź na tak postawione pytanie jest możliwa, zapewne niejedna. W tym miejscu chciałby wskazać na pewien koncept interpretacyjny, który pozwoli pokazać właściwość genealogicznej linii, jaką próbuję w tym tekście szkicować.

Myślę o klasycznym koncepcie Marjorie Perloff i jednocześnie tytule jej książki *The Poetics of Indeterminacy*⁵². Cóż miałyby oznaczać owe „poetyki nieoznaczoności”? Perloff nazywa je trybem modernistycznej poezji⁵³, który miałby się opierać na produkowaniu przez tekst poetycki swoistej niedosłowności dzięki różnorodnym grom z jego strukturą (pierwszą, założycielską realizacją tak rozumianej poetyki wiersza nowoczesnego miałyby być *Iluminacje* Rimbauda, wyznaczające dukt – jakże istotny dla poezji Piotra Sommera – wiodący przez twórczość m.in. Pounda i Ashbery’ego). Innymi słowy – na co zwraca dalej uwagę Perloff – wiersz może mieć „normalną” konstrukcję zdań, może poprawnie zadbać o łączliwość słów – nie produkuje jednak żadnego łatwego do deszyfrowania sensu. Dzieje się wręcz przeciwnie – wprowadza raczej czytelnika w zakłopotanie, w swej poetologicznej budowie pozostając łamigłówką nie do rozszyfrowania. Wiersz nowoczesny, w tej linii, jaką wyznaczają poetyki nieokreśloności, jest więc „wierszem-enigmą”, do której utracono (na zawsze?) zestaw zasad dekodujących, jest wierszem, który poluzowuje tryb lektury anegdotycznej, przesuwając się w stronę sposobu czytania na kształt asyndetonu.

W ciekawym, niespełna dwa lata temu opublikowanym tekście *The Poetics of Modernism*, stanowiącym próbę opowieści o pewnym spójnym paśmie (*one consistent strand*) tychże poetyk, Peter Nicholls zestawia zasadę poetyki nieoznaczoności z równie klasycznym konceptem J. Hillisa Millera, z jego książki *The Linguistic Moment*⁵⁴. Ów „moment lingwistyczny” – jako podstawowa zasada konstrukcyjna wiersza nowoczesnego – oznaczać ma, wedle krytyka:

[...] moments of suspension within the texts of poems, not usually at their beginnings or ends, moments when they reflect or comment on their own medium. I call this suspension the linguistic moment. It is the form of parabasis, a breaking of the illusion that language is a transparent medium of meaning⁵⁵.

⁵² M. Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton 1981.

⁵³ „A jeśli modernizm się nie skończył?” – to pytanie, spisane *explicitie* przez M. H. Whitewortha (*Modernism*, Blackwell 2007) swoiście podsumowuje czyniony od kilku już lat trud zachodnich studiów modernistycznych, by mało funkcjonalną kategorię postmodernizmu literackiego zastąpić szeroką charakterystyką późnego modernizmu (por. choćby M. Perloff, *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Blackwell 2002 czy A. Mellors, *Late Modernism Poetics*, Manchester 2005).

⁵⁴ P. Nicholls, *The Poetics of Modernism*, w: *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, red. A. Davis, L. M. Jenkins, Cambridge 2007, s. 51–67.

⁵⁵ J.H. Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, s. XIV („[...] mo-

Słowa zaczynają wchodzić w kolizję z prostymi, „przezroczystymi” znaczeniami, jakim – zdawałoby się – powinny podlegać. Retoryczna struktura wiersza zrywa iluzję przezroczystej referencji. Wiersz działa tutaj więc – jak podpowiada Nicholls – „dziwnego napięcia” pomiędzy jego precyzyjną i klarowną dosłownością a jednocześnie oddaniem go we władanie swoistej nieoznaczoności⁵⁶.

Taki mechanizm działania wiersza opartego na grach słownych opisuje zresztą sam Sommer, przyglądając się poezji Wisławy Szymborskiej. W zakończeniu szkicu *Język, ten żywy instrument*, pisał o autorce *Wielkiej liczby*: „Wisława Szymborska chyba naprawdę nie chce, aby język polski – »to żywe mięso« – mądrzył się i panoszył w jej ustach, ażeby w jakikolwiek sposób mówił nią. A zależy jej tylko na tym, by mówić nim”⁵⁷. Sommer rysuje tu swoistą linię rozdziału pomiędzy poetykami, które doprowadzają do konceptu, konceptystycznego domknięcia wiersza (pozostawiając swemu czytelnikowi „stosunkowo mało niespodzianek”), a utworami poddającymi się „smakowitym grom leksykalnym i frazeologicznym”⁵⁸.

Opisywana przygoda – śmiem twierdzić – zarówno wczesnej poezji Ryszarda Krynickiego, jak wierszy Piotra Sommera, który z „nowofalowej lekcji” wyciągnął poważne wnioski, wyznacza linię – warto to wyraźnie dopowiedzieć – doprowadzającą do wielu poezji, poetów polskiej współczesności. Z opisywanego przeze mnie korzenia wyrastają bowiem tak różne wiersze (pozwolę sobie wymienić kilka tytułów), jak poemat Bohdana Zadury *I VIII 1979 7.45 – 22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, poemat Andrzeja Sosnowskiego *Zoom*, wiersz otwierający debiutancki tomik Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego *Nenia i inne wiersze*, świetny utwór Marcina Świetlickiego *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (i zapewne wiele innych). To wczesną poezję nowofalową, i doświadczony w jej centrum zasadniczy problem nowoczesnych poetyk, uznać należy za punkt otwarcia opisywanej tu linii genealogicznej. Koniecznym poetą spójnikiem takiej linii genealogicznej jest zaś Piotr Sommer.

ment zawieszenia wewnątrz tekstów wierszy, nie zwykle na ich początku lub końcu, moment, w którym wiersze namyślają się nad lub omawiają swoje własne medium. Nazywam to zawieszenie momentem lingwistycznym, który rozumiem jako formę parabazy, zerwanie iluzji, że język jest przezroczystym medium znaczenia”).

⁵⁶ P. Nicholls, *The Poetics of Modernism...*, op. cit., s. 58.

⁵⁷ P. Sommer, *Smak detalu*, Lublin 1995, s. 92.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 91.