

**WOBEC
NADMIARU.
POMIĘDZY
ODCZUCIEM
A ANALIZĄ
TEKSTU¹**

KAROL
MALISZEWSKI

1

Po latach czytania wierszy Klary Nowakowskiej natrafiam w Internecie na skromną notatkę, w której poetka ustosunkowuje się do komentarzy pod jej wierszem *zima w rynku*. Jednym internautom przeszkadza kończący wiersz dopisek kursywą, inni uważają, że jest niezbędny. Olśnienie: ta siła opiera się na bezsile², rozchwianiu, niepewności, może nawet pęknięciu. Z tych jakości robi się poetycki i poznawczy walor, główną cechą procesu nieokreślonego doznawania wyrażanego w nieoczywistym zapisywaniu. Dopisek kursywą za każdym razem na nowo otwiera zamknięty – wydawało się – wiersz. Paradoks zamknięcia, które jest jednocześnie otwarciem, wypowiedzenia zaskoczonego swoją nieodwołalnością i ujawnieniem określonych (dlaczego właśnie

tych z cisnącego się mrowia) słów, całe to napięcie wyboru – w takich wielokrotnie zastrzeżonych warunkach ekspresji rozgrywa się komunikacyjna gotowość (stylizowana niegotowość?) bohaterki. Być może jest to *gest sprzeciwu wobec nadmiaru*³, lecz już raczej nie *chęć zamknięcia się w czterech ścianach wiersza*⁴, skoro demontaż owych ścian wydaje się odbywać tu z każdym podjętym aktem mówienia. *Jedną z nadrzędnych i zarazem najbardziej intrygujących cech tej poezji jest powtarzalna obecność niepokojącego impulsu, biegnącego ze strefy nieświadomego i niewypowiedzianego w stronę języka*⁵, pisze Grzegorz Hetman, w pewien sposób potwierdzając moją intuicję oraz inne interpretacje, wskazujące na skrętnie przez autorkę opracowywany (i rozpracowany) rozziw między tym, co nadchodzi z wnętrza – a więc i języka – a tym, co prokuruje zewnętrznosc.

Ten wątek zdaje się dominować w tekście Joanny Orskiej czytającej *Składnię*: *Dość ważne pozostają tu bowiem, jak się wydaje, zagadnienia powiązane z wewnętrznoscia i zewnierznościa, z poczuciem izolacji i możliwościami usunięcia tego, co oddziela*⁶. Zauważa to również Jacek Gutorow: *Zastanawia częstotliwość, z jaką poetka używa metafor mających podkreślić rozdźwięk wnętrza i zewnierzności*⁷. Interpretacja motto otwierającego *Składnię* łączy intuicje Orskiej i Gutorowa. Motto wzięte przez poetkę z pism Georgesa Bataille'a brzmi: *Zasada doświadczenia wewnętrznego: wyjść poprzez projekt z obszaru projektu*⁸. Orska traktuje je jak klucz do większości wierszy: *Być może mowa tu o projekcie „ja” wychodzącego jednocześnie z siebie i poza siebie, niejako samo-wyzwalającego się – może to właśnie powinna ułatwić tytułowa składnia*⁹. Gutorow również mówi o *wierszach destabilizujących opozycję wnętrza i zewnierzności, niosących impuls transgresji. Przekraczać język przy pomocy języka; przekraczać siebie w przestrzeni zakreślonej przez imię i własny idiolekt – oto istota doświadczenia, którego zdarzenie powraca z uporem w kolejnych wierszach*¹⁰. Orska zgrabnie podsumowuje: *Tak czy inaczej, jeżeli już traktować to założenie z całym serio,*

jakie właściwe jest utworom Nowakowskiej, pamiętać trzeba, że nie będzie to składnia tylko w znaczeniu organizacji językowej, na poziomie zdania; w „logiczną całość” powinien składać się także świat¹¹.

I tu można wrócić do wspomnianego internetowego autokomentarza, otwierającego mnie na możliwość nowego odczytania; powinienem przytoczyć go wcześniej: *Co do kursywy – dotyczy ona bardziej mojego wewnętrznego dialogu niż jest jakimś konkretnie literackim chwytem. Kwestia jej odczytania dotyczy wyboru pomiędzy odczuciem a analizą tekstu. Ja chyba w ogóle piszę „na czuja” i to, co mnie w tekście najbardziej zajmuje to jakaś mikropsychologia zapisu i odbioru, niekoniecznie sterowana formą, lub sterowana raczej jej niuansami niż najbardziej wyrazistymi chwytami¹².*

Zwróćmy uwagę na rozróżnienie między *wewnętrznym dialogiem* a *literackim chwytem*. Niepewność orzekania, chwiejność ustanawianych, i coś znaczących obrazów znajduje wsparcie w idei nieprzystawalności języków – tego wewnętrznego (neurotyczne, wsobne dialogi) i tego zewnętrznego, „światowego”, literackiego. Pierwotny paradoks fundowania wypowiedzi otwartej, budowanej na chęci zasłonięcia się (zamknięcia), znajduje swoje odbicie w paradoksie wtórnym, polegającym na pokładaniu nadziei w literaturze, ale poza repertuarem proponowanych przez nią „chwytów”.

To, że tak postrzegam, a nawet ułomność tego postrzegania, podkreśla drugie rozróżnienie. W jego świetle tekst można odczuwać bądź analizować. Z tym związany jest wybór. Napięcie towarzyszące wyborowi słów, fraz i sytuacji, wyborowi rzucanych na białą kartkę czarnych znaków, symbiotycznie przechodzi w napięcie tego, który stojąc po drugiej stronie transferu wrażliwości też musi się na coś zdecydować. Z tym, że nie wie dokładnie, jakiego właściwie dokonuje wyboru – czy w określony sposób czując wiersze Nowakowskiej, już nie zaczyna interpretować... Mówię tu o sobie nieustannie wybierającym, odczuwającym spontanicznie pewną bliskość wrażliwości,

ale już po chwili zaczynającym interpretować w imię tej bliskości, a czasem na przekór. Czy to jest taka *mikropsychologia odbioru*, o jaką chodziłoby autorce, nie wiem. Błądzi się po zakresach, które sama uruchomiła. I niech to będzie robocza metafora każdej przygody z tekstem, w tej chwili nie mam pod ręką lepszej.

Jest jeszcze *mikropsychologia zapisu*.

I być może w tym miejscu pojawia się też kwestia „rzeczywistości” i odnoszenia się do niej. Po co właściwie rzeczywistość, skoro wszystko skupia się w woli i przedstawieniu, w wewnętrznym dialogu chcącym uzyskać odrobinę wolności w sporze z literackimi chwytami. Pytanie o rzeczywistość w takim towarzystwie brzmi nieprzyzwoicie. Coś jednak w recenzjach o tej rzeczywistości się napomyka, przywołując ją tak, jakby podawało się sole trzeźwiące tej (?), temu (?) projektowi, poezji. Alina Świeściak w swojej wypowiedzi na temat *Składni* (co miała jakoś składać w całość podmiot, świat i w ogóle – przypominam dystynkcje podkreślane przez Joannę Orską¹³) wskazuje na umiejętność *metafizycznej penetracji rzeczywistości*, której materiału dostarczają *życie miejskie* i *sytuacje ludzkie*¹⁴. Krytyczka umieszcza te liryczne inklinacje Nowakowskiej w perspektywie buddyjskiej, w której *przestrzeń zdarzeń-myśli staje się natura, ustępująca w końcu przestrzeni czystej kontemplacji*¹⁵.

W takiej poezji nie tyle chodzi o obraz rzeczywistości, co raczej o ekspresję wyzwalającego doznania jedności z nieokreślonością prowokującą do tworzenia dość określonych ekwiwalentów, obrazów, które Świeściak nazywa *realnomagicznymi, mówiącymi same za siebie*¹⁶, tu dostrzegając wyjątkowość tych wierszy. Działają jak aforyzm, który, wedle Blanchota, *zachowuje się tak, jakby nic przed nim i po nim nie istniało*¹⁷. Podobnie wiersz Klary Nowakowskiej wypowiada coś i milknie, zawieszając na chwilę poczucie tego, co rzeczywiste bądź nie. Oto staje się czyste doznanie, przesywa cię na chwilę pewność uzyskanej zgody (ze światem? z językiem?

z egzystencjalnym wyrokiem?). A wynika to, zdaniem Świeściak, z emocjonalnego dystansu i sposobu obrazowania, w którym dominuje plastyczny, somatyczny opis. Większości wierszy Składni udaje się uzyskać ów efekt absolutnego zawieszenia i – można rzec – buddyjskiego niez zaangażowania¹⁸.

(A więc coś się jednak „składa”, lecz tak jakby obok rzeczywistości, tak jak wcześniej miało się składać obok reprezentatywnych dla poezji „chwytów”, w przestrzeni subtelnie wykorzystywanych „niuansów”, tak rozgrywanych, by nie przypominały typowego kontaktowania się wiersza ze światem, nie kojarzyły się z martwymi rytuałami, a raczej zbliżały do źródła „żywej mowy”; tu nawiązując do istotnego fragmentu *Zrostów* (– *żeby się wyraz w martwe nie osunął/ słowo, językiem otwórz kontur,/ dogrzeb się do mowy*¹⁹), bardzo ważnego również dla Jacka Gutorowa: *Ale przypomina Miłobędzką w pragnieniu dogrzebania się do mowy – nie tyle dojścia do jakiegoś punktu, od którego można się następnie odbić, co osiągnięcia punktu, od którego nie ma już powrotu, który jest w istocie absolutyzacją mowy*²⁰).

2

Co chciałem powiedzieć przed laty w książce *Rozproszone głosy*, co chciałem wyrazić w tym fragmencie?

Od tego jest rzemiosło, żeby rozdarcie wydawało się artystem. I nie chodzi o wstyd uczuć, chodzi o wstyd (bezwstyd?) sprawności, techny. [...] Monotonna staje się stała ochrona rany, przekazywanie z wiersza na wiersz konieczności zachowania tajemnicy. Napinanie się, staranie, odpowiednie zachowanie – twarzy, gestu, siebie samej (w obrębie wiersza). Bo właściwie dlaczego miałyby być inaczej? Dla kogo i dla czego? Dla bezsensownego ogromu tak zwanej rzeczywistości, która chaotycznie dzwoni za uszami i błyska przed oczami zestawem poszarpanych plam? Wiersz

nie będzie wyrywać się do przodu. Wiersz ciągnie się za światem. Rzadkie chwile porozumienia są jak zrosty. Cokolwiek symboliczne pojednanie, chwilowa uluda. Monotonia jest słyszalna, dotykalna. Ma się ją w tkanach, nosi wszczepioną tak samo jak nudę. Powtarzalność ujęć, przesuwalność klatek na poźółkłej kliszy znalezionej na strychu. Te wszystkie wokół wegetacje. Klara je zapisuje. Chyba z rozpaczy²¹.

Pytam o zasadność pojawienia się „narracji zranienia”, skoro z wcześniejszych rozważań wynika, że najważniejsze są tu dystans, zrównoważenie, *życie kontemplacyjne*²², buddyjska powściągliwość, *wychodzenie z sobą poza siebie*²³. Trudno mówić o narracji, rozplywa się ona raczej w aluzjach i sugestiach. Powstaje tylko wrażenie, że prawdopodobnie chodzi o jakieś praźródło postawy, wcześniejszą historię, która doprowadziła do konieczności skorzystania z barw ochronnych i strategii wycofania. Tak jakby niegdyśjsze „zaangażowanie” i związany z nim ból rzutowały na zdystansowaną dojrzałość. Przeżywało się za dużo, zbyt jawnie dla świata i języka, więc doprowadziło to do minimalizmu i ascezy. Nadwrażliwość jest do ocalenia w nielicznych przejawach, w stosownych momentach, niektórych sytuacjach i ich ujęciach. Tak sobie tłumaczę zarządzonego *chłód*, który Bartosz Sadulski nazwał *skandynawskim*, pisząc o nowych tomikach wrocławskiej autorki, o *Ulicy Słowiańskiej* i *Niskiej rozdzielczości*.

Wcześniej jednak więcej było o bólu i zranieniu, szczególnie w debiutanckich *Zrostach*, lecz nie działało to wprost. Sugerowało, wciągało w orbitę przeżycia, w metaforyczny sposób otwierało rany w czytelniku: *Można zaryzykować twierdzenie, że zimna dykcja, jasny podmiot, brak nacechowanych emocjonalnie przymiotników, daleko posunięta językowa oszczędność, prostota opisu wywołuje u czytelnika swego rodzaju (paradoksalny) emocjonalny wstrząs, pozwala mu bowiem korzystać z własnych doświadczeń, dobudowywać do zarysowanych jedynie strzępów zdarzeń własne emocje*²⁴.

O bliźnach i pęknięciu pisał też Jacek Gutorow, interpretując w tym duchu charakterystyczną strukturę wiersza Nowakowskiej, składającego się z bloku zasadniczego i kruchego dopisku kursywą. Może nie dostrzegał w tym śladu zranienia, jednak niepokoiło go to podwójne istnienie wiersza otwierającego się na własną obcość, kłopotliwą inność fragmentu: *Anafory, paralele i paralaksy rozwijają się jakby obok wierszy, nigdy się z nimi nie zrastając; tworzą osobne składnie i osobne przestrzenie logiczne*²⁵. Autor *Księgi zakładek* podjął też kwestię zagłębienia pod podszewkę rzeczywistości, w tajemnicze nisze nieopatrzone jeszcze żadnym istotnym, esencjonalnym komentarzem, przywołując przy tej okazji Keatsa i jego *zdolność negatywną, czyli umiejętność opatrywania słowami tego, co ciemne, skryte, zamknięte w sobie*²⁶, i stawiając pytanie: *Jak się opatruje słowami (znowu bliźny i rany)?* Udzielona odpowiedź, celnie podkreślająca aporetyczny klimat tej poezji, godna jest przytoczenia w całości: *Chyba poprzez nadawanie ciągłości temu wszystkiemu, co pocięte i pokawałkowane. Brzmi to jak kolejne paradoks, bo przecież wiersze Nowakowskiej charakteryzują się dużym stopniem eliptyczności i fragmentaryczności – nie odnajdziemy w nich ani „mocnych” tez, ani „mocnego” wywodu. Poetka wypiera się siły na najbardziej podstawowym poziomie: poziomie słów. Wiersze pochodzące z obu tomów są pisane jakby z doskoku, choć lepiej byłoby powiedzieć, że przybierają formę serii skoków. Bardzo trudno zatrzymać je w kadrze. Znaczą ślady, to wszystko*²⁷.

3

Można czytać te wiersze na wiele sposobów. Kolejna lektura wcale mnie nie przybliży, może właśnie oddala. Ale znów próbuję, zbierając się do podsumowania.

W twórczości Klary Nowakowskiej znalazło swój wyraz przekonanie o nieadekwatności języka w stosunku do dynamicznie zmieniającego

się, wymykającego się świata. Te sygnały wydają się najważniejsze: niepewna wyrażalność „ja” nakłada się na świadomość błędnego rozpoznawania rzeczywistości i „niemożliwej składni”. Zapisywanie mylnych tropów staje się nowym tropem, notowanie kolejnych omyłek rozumu i lapsusów języka nie kończy się bezsilnością. Choć na pierwszy rzut oka bohaterka wydaje się zamknięta w ciasnym świecie, zastygła w bryle lodu (*jestem w klepsydrze*²⁸), a jej mówienie brzmi jak monologowanie autystycznego dziecka, są to tylko pozory. To zaledwie punkt wyjścia, stylistyczny fundament praktyki duchowej zmierzającej do ujawnienia zarysów pewności. Nie wierząc w grunt pod stopami, szuka się go jednak. Często przywoływanym słowem w pierwszej fazie twórczości jest „kontur”. Toczy się gra o uszczegółowienie podstawowych dla tego małego świata spraw, rzeczy i wartości, o obrysowanie ich konturem. Nawet rozważania o ułomności języka, wciąż pozostającego na niejasnej granicy jawy i snu, wywołują to ratunkowe hasło: *językiem otwórz kontur, / dogrzeb się do mowy*²⁹. A robić to należy po to, by nie dać się inercji, rutynie i martwocie, zgodnie podsuwającym gotowe, więc puste już, formuły, mechanicznie kadrującym określone wycinki rzeczywistości. Tylko poezja może temu stawić opór, odświeżając widzenie, uruchamiając ciąg własnych, niepoprawnych skojarzeń. Pojawiające się w tytule debiutanckiego zbioru „zrosty” można rozumieć i w ten sposób. W sensie autobiograficznym są to „obrazki warszawskie”, kadry z wczesnej młodości w tym mieście – z ważną adnotacją o tym, że *dziewczyzna z ostrym/ profilem [...] pozostaje// poza kadrem*³⁰.

Widać ją wyraźniej w następnych wierszach kojarzonych już z życiem we Wrocławiu. Są to na początku *wodne wiersze*³¹, dość nieokreślone, szukające zaczepienia w materii i żywiole obmywającej wszystko wody, a także miłości, a potem coraz wyraźniejsze, konkretne, wręcz topograficzne, dostępujące wtajemniczenia w miejsce i życie wypełniających go ludzi, w jakikolwiek rodzaj zaangażowania. Tom

*Ulica Słowiańska*⁵² w całości poświęcony jest wspólnocie określanej przez miejsce i jednocześnie to miejsce określającej. Cichy głos poetki scala wszystkie rozproszone dźwięki i barwy lokalności w bezpośredniej i sugestywnej narracji.

Nie znaczy to, że uzyskano całkowitą pewność w kwestii prostej siły oznaczania i znaczenia, że bohaterka zupełnie otrząsnęła się z młodzieńczego autyzmu. „Znak wodny” tej poezji odciska się na każdym następnym zdaniu, nie zważając na coraz bieglej opanowane formy. Nazwałbym to „gestem konfuzji”. Bo co znów wybrało się z teatru świata? Maleńką, jakby już chromą od początku, scenkę, której nadaje się większe znaczenie i wikła w symbolizm. Z całą świadomością, że w zgodzie z niepisaną konwencją odgrywa się te „większe znaczenia”, obrysowuje kontury – rzekomo wiele mówiące nagłe szczeliny między istniejącym a reprezentowanym. Ale jest w tym też pokora, jakaś mnisia asceza, wahanie, niepokój. Z tekstowego wyroku świat nie może sprostować naszych kolejnych błędnych rozpoznań, uroszczeń, urojeń – jak mówi się w którymś niedokładnie tu cytowanym utworze. Tym większa odpowiedzialność po stronie zapisującej ręki, troska o niesklamaną dyspozycyjność medium, skoro poezja jawi się jako rosnący w arytmetycznym postępie ciąg złudzeń, błędów, przeinaczeń. Niekiedy jesteśmy pewni tylko tego, że nie mamy nic ponadto, że te przeinaczenia najlepiej, jak umieją, mówią coś ważnego o człowieku.

Taka filozofia wymusza myślenie o powściągliwej formie i stopniowym redukowaniu jej kompetencji. Wspomniane poczucie odpowiedzialności ma wpływ na lakoniczność wyrazu. Klarze Nowakowskiej piszą się wiersze coraz krótsze. Tak jakby chciała powiedzieć dość „zakłamywaniu świata” albo też „okłamywaniu samej siebie”. Jedno i drugie („dany świat” i „sama ja”) w świetle tych wierszy wydaje się wmówione, umowne. Któregoś dnia wiele lat temu nastoletnia Klara postanowiła zerwać prostolinijną umowę i wypowiedzieć

obligatoryjny kontrakt. Najnowsze wiersze dojrzałej poetki potwierdzają, że nie ustąpiła ani na krok. Dalej jest czujna, podejrzliwa, ironiczna i czupurna. Może tylko wiara w skuteczność (czy też konieczność) frenetycznego „obrysowywania konturów” jakby już mniejsza.

SŁOWA KLUCZOWE:

**NOWA POEZJA POLSKA, JĘZYK POETYCKI, INTERPRETACJA,
DOŚWIADCZENIE WEWNĘTRZNE, „BUDDYJSKIE NIEZAANGAŻOWANIE”**

- 1 Tytuł powstał z fragmentów tekstów Bartosza Sadulskiego i Klary Nowakowskiej (o czym dokładniej w następnych przypisach).
- 2 Podobną intuicję znajduję u Jacka Gutorowa: *Zastanawiam się, na czym polega siła debiutanckich wierszy Nowakowskiej. Wydaje mi się teraz, że bierze się ona, paradoksalnie, z braku siły, z takiego użycia składni, które odsłania jej niemoc, a także z takiego podejścia do narracji, które już na samym początku ukazuje proces ich wyczerpywania się* (J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 289).
- 3 B. Sadulski, *Skandynawski chłód*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4956-skandynawski-chlod.html>
- 4 Tamże.
- 5 G. Hetman, *Dziewczyzna z ostrym profilem*, [w:] *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku*, red. Jacek Bierut, Wojciech Browarny, Grzegorz Czekański, Wrocław, 2012, s. 440.
- 6 J. Orska, „zamykam oczy, by wyraźniej poczuć jak to, co na zewnątrz, we mnie się obraca”, *Studium*, 2004, nr 2/3, s. 171.
- 7 J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 292.
- 8 K. Nowakowska, *Składnia*, Wrocław 2004, s. 5.
- 9 J. Orska, „zamykam oczy...”, dz. cyt., s. 171.
- 10 J. Gutorow, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 292.
- 11 J. Orska, „zamykam oczy...”, dz. cyt., s. 171.
- 12 K. Nowakowska, wypowiedź internetowa bez tytułu, <http://fundacja-karpowicz.org/klara-nowakowska-zima-w-rynku/>
- 13 Dla ścisłości należy podkreślić, że Orska w poincicie swojej recenzji pozbawia nas złudzeń co do realności „wyjścia poza projekt”, czyli „składnego” ułożenia się ze światem. W jej interpretacji wierszy Nowakowskiej jest to możliwe jedynie we śnie bądź przez doświadczenie ostateczne, śmierć.
- 14 A. Świeściak, *Martwa natura rzeczy*, „Opcje”, 2004, nr 1/2, s. 159.
- 15 Tamże.
- 16 Tamże.
- 17 Tamże, s. 160.
- 18 Tamże.
- 19 K. Nowakowska, *Zrosty*, Łódź 1999, s. 11.
- 20 J. Gutorow, *Księga zakładek*, dz. cyt., s. 290.
- 21 K. Maliszewski, *Rozproszone głosy*, Warszawa 2006, s. 278–79.
- 22 A. Świeściak, *Martwa natura rzeczy*, dz. cyt., s. 159.
- 23 J. Orska, *Pięć poetek*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/piec-poetek/>
- 24 J. Bierut, *Fragmentaryczność*, <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/fragmentarycznosc/>
- 25 J. Gutorow, *Księga zakładek*, dz. cyt., s. 288.
- 26 Tamże, s. 289.
- 27 Tamże.
- 28 K. Nowakowska, *Zrosty*, dz. cyt., s. 47.
- 29 Tamże, s. 11.
- 30 Tamże, s. 17.
- 31 Tytuł wydane go w niewielkim nakładzie arkusza (Wrocław 2002).
- 32 K. Nowakowska, *Ulica Słowiańska*, Wrocław 2012.

Karol Maliszewski

Toward Superabundance: Between Feeling and the Analysis of Text

Klara Nowakowska in her poetry expresses her conviction about the inadequacy of language in relation to the dynamically changing, elusive world. Uncertainty of the „self-expression” overlaps with the awareness of misreading reality. Writing misleading clues becomes a new clue, quoting another mistakes of reason and lapsus of language does not end with powerlessness, rather tends to revive the poetic idiom. This is an action aimed at fighting against inertia, routine and torpor of ready-made formulas, mechanically framing certain sections of reality. According to the author, only poetry can resist this by refreshing vision and triggering a sequence of own, incorrect associations.

KEYWORDS:

NEW POLISH POETRY, POETICAL LANGUAGE, INTERNAL EXPERIENCE, 'BUDDHIST NON-INVOLVEMENT'