



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media  
nr 1 (16) 2021 | s. 67–80  
ISSN (print) 2353-8694  
ISSN (online) 2719-4361  
DOI: 10.18276/au.2021.1.16-04



## TEORIE

PIOTR BOGALECKI\*  
Uniwersytet Śląski

# Cykanie i poetyka (Białoszewski – Sommer)

*Dla M.*

### Streszczenie

Artykuł stanowi analizę porównawczą i interpretację dwóch tekstów poetyckich: wiersza *Przeziębienie* autorstwa Piotra Sommera, pochodzącego z tomu *Dni i noce* (2009), oraz utworu Mirona Białoszewskiego z 1961 roku, rozpoczynającego się od słów „kochać taka sztuka”. W obu z nich kluczową rolę odgrywa metafora cykania-tykania, przywołująca antyczny metaliteracki topos poety-cykady, ale i problematyzująca fakt ciągłego pomiaru czasu w nowoczesności. Odwołując się do używanego przez Wolfganga Ernsta pojęcia chronopoetyki oraz do postsekularnej analizy sestyny zaproponowanej przez Giorgia Agambena, autor artykułu stawia pytanie o związek mechanicznego odmierzenia czasu i temporalnej struktury współczesnego wiersza wolnego. Porównanie chronopoetyk obu analizowanych tekstów koncentruje się na funkcji zabiegów rytmicznych, powtórzeń i, licznych zwłaszcza u Białoszewskiego, chwytów udziwnienia. Próba opisu ich specyficznych czasowości zreinterpretować pozwala obecne w treści tropy egzystencji: bezsenności u Sommera i ciemnej nocy ducha Jana od Krzyża u Białoszewskiego.

### Słowa kluczowe

chronopoetyka, cykada, Miron Białoszewski, Piotr Sommer, postsekularyzm, rytm

---

\* Kontakt z autorem: piotr.bogalecki@us.edu.pl; ORCID: 0000-0002-6527-9765.

„Poezja jest czymś, o czym wiadomo od samego początku, że dobiegnie końca” – pisze Giorgio Agamben w *Czasie, który zostaje*<sup>1</sup>. Przytomne to spostrzeżenie pozwala uznać wiersz za „swego rodzaju czasowy organizm bądź mechanizm, który od samego początku zmierza do końca, kryje zatem w sobie pewną eschatologię. Niemniej przez pewien – dłuższy lub krótszy – czas swego trwania wiersz posiada swoistą i niepowtarzalną czasowość, *ma swój czas*”<sup>2</sup>. Przeprowadzona na marginesie analiz Pawłowego Listu do Rzymian wirtuozerska interpretacja sestyny jako „miniaturowego modelu czasu mesjańskiego” pozwala Agambenowi na ogólniejszą, przekraczającą ramy jego książki konstatację:

Sestyna, a w tym sensie – każda forma poetycka, jest machiną soteriologiczną, która przy pomocy wyrafinowanej *méchané* zapowiedzi i powtórzeń słów-rymów, odpowiadających typologicznym relacjom między przeszłością a teraźniejszością, przeistacza czas chronologiczny w czas mesjański. Ten zaś nie jest czasem różnym od czasu chronologicznego i wieczności, lecz przemianą, jakiej ulega czas, ustanawiając się jako reszta, dlatego czas sestyny jest przeobrażeniem, jakiemu ulega czas jako czas końca, jako *czas, jaki zabiera wierszowi dobiegnięcie swego końca*<sup>3</sup>.

Ujęcie Agambena uznać można za rodzaj postsekularnego *pendant* do inspirujących badań Wolfganga Ernsta nad „chronopoetykami” nowych mediów. Oto zdaniem niemieckiego filozofa „elektroniczne i cyfrowe media nie wyłącznie odzwierciedlają tradycyjne koncepcje czasu, lecz generują oryginalne figury temporalnej procesualności”<sup>4</sup>; w swej monografii nowe „chronopoetyki” te (m.in. kinematografu, taśm magnetycznych, radia, telewizji i komputerów) poddaje Ernst analizie w historycznej perspektywie archeologii medialnej. Chociaż dygresyjnie podejmuje przy tym również namysł nad literaturą, na moment cofając się aż do Homera, w *Chronopoetics* wiersz jako taki nie stanowi przedmiotu jego zainteresowania. Podobnie ma się rzecz z mesjańską interpretacją czasu – choć grecki *kairos* pozostaje dla filozofa na tyle inspirujący, że o swoim zadaniu mówi on jako o „kairotycznym przeformułowaniu historii mediów”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Giorgio Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic!, 2009), 97.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Agamben, *Czas*, 101.

<sup>4</sup> Wolfgang Ernst, *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*, transl. Anthony Enns (London–New York: Rowman & Littlefield, 2016), VII.

<sup>5</sup> Tamże, 8.

Znacznie skromniejsze są ambicje niniejszego szkicu. Choć stawia on pytanie o rolę powtórzenia w chronopoetyce współczesnego, „komponowanego w zgodzie z frazą muzyczną, a nie taktem metronomu”<sup>6</sup> wiersza wolnego, ogranicza się do interpretacji dwóch tylko tekstów poetyckich, w których do podjęcia refleksji nad związkiem odmierzania czasu a poetycką formą zaprasza tematyzowane w nich cykanie i obecność – przywołującego tradycję poezji antycznej z konstytutywną dla niej metrycznością – toposu poety-cykady. W proponowanych odczytaniach interdyscyplinarny namysł nad nowoczesnymi chronopoetykami oraz mesjański wymiar teologii Pawłowej pozostają istotnymi kontekstami; pierwszoplanowy wydaje się wszakże rys autobiograficzny, jaki analizowanym wierszom nadaje sięgnięcie po wzorzec lirycznego wyznania.

### Sztuka cykania (Sommer)

Noc jest czymś, o czym wiadomo od samego początku, że dobiegnie końca – chyba że za nic w świecie nie potrafi się zasnąć. Dzieje się tak np. w pochodzącym z tomu *Dni i noce* (2009) wierszu Piotra Sommera o świetnym, bezpretensjonalnym tytule *Przezięcie*:

Cykady całą noc mierzyły czas  
a ja nie mogłem dobiec do snu.  
Byłem spóźniony o trzy godziny,  
potem o cztery, potem pięć.  
Liczyłem, że czas się sam wyłączy,  
pozwoli jakoś dojść do mety.  
A jednak i przez wiatr słyszałem  
jak niemiłosiernie stukał, dudnił,  
to znaczy tykał bez miłości.  
I wcale nie śpiąc śniłem, że się spieszę,  
choć niby wiem, że pośpiech na nic.  
Na nic się nie zda, na nic, na nic,  
wołałem refren, jakbym grał staccato  
lub własną nogą szarpał strunę skrzydła.  
Wtedy odkryłem, że to ja czas mierzę,  
pocieram przestrzeń, tykam od środka,  
że zasnąłbym na dobre, gdybym przestał<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Ezra Pound, „Rzut oka za siebie”, tłum. Leszek Engelking, *Literatura na Świecie* 1 (1985): 3.

<sup>7</sup> Piotr Sommer, *Po ciemku też (wiersze z ksiązek)* (Poznań: WBPiCAK, 2013), 367.

Czas bez snu odmierzają cykady, czyli pluskwiaki z rodziny plewikowatych (*Cicadidae*), które za sprawą wydawanych przez siebie głośnych dźwięków – powstających dzięki tymbalom umieszczonym na odwłokach samców – stanowią charakterystyczny element audiosfery wielu części świata, w Europie zwłaszcza ciepłych krajów basenu Morza Śródziemnego. Nie dziwi zatem, że „śpiew” chętnie łączonych z muzyką i liryką cykad wyraźnie wybrzmiewa w mitologii i literaturze (nie tylko grecko-rzymskiej, lecz także dalekowschodniej), choć akurat ich symbolika – nieśmiertelności i odrodzenia, w uniwersum chrześcijańskim zaś zmarłych wstania – wiąże się nie z nim, ale z długoletnim cyklem życiowym tych często mylnych ze świerszczami owadów<sup>8</sup>. W poezji polskiej, również współczesnej, cykady przywołują na ogół śródziemnomorskość, miłość i beztróskę („słońce rozpala nagie ciała” w *Cykadach na Cykladach* Maanamu), chociaż wyśpiewywać mogą też pieśni nostalgii i doświadczenia: *W Mediolanie* z jego „fabrykami” i „halami maszyn” rozmyśla Miłosz o „cykadach w sycylijskich ruinach”<sup>9</sup>, z kolei w *Lecie '95* Zagajewskiego „śmiertelnie przerażone” cykady obserwują masakrę w Srebrenicy<sup>10</sup>. W wierszu Sommera tymczasem „mierzą czas” i to „całą noc”, co oznacza zapewne, że nie jest to noc nadwiślańska, choć próba ujęcia opisanego doświadczenia jako emigracyjnej tęsknoty za Ojczyzną byłaby grubym nadużyciem. Zamiast tego zauważmy, że inaczej niż w poezji antycznej, w której śpiew świerszczy i cykad kołysać miał do snu (prosi Meleager: „od udręki serdecznej, bezsennej, wyzwól mnie, świerszczu drogi, snując bez przerwy ten śpiew, co tak dobrze rozprasza myśl o miłości”<sup>11</sup>), u Sommera utożsamiony został on z dźwiękiem miarowo odmierzającego czas zegara. W istocie – bardziej z cykaniem niżli z cykadą mamy tu do czynienia; dwukrotnie czytamy wszak o „tykaniu”, funkcjonującym we współczesnej polszczyźnie jako synonim „cykania”. Już dla Doroszewskiego prymarnie znaczenie tego ostatniego określa definicja: ‘o chodzącym zegarze lub innym mechanizmie: wydawać odgłos cyk-cyk’. W porządku słownika ludzka, arcyłudzka potrzeba odmierzenia czasu zdążyła zepchnąć zatem owadzie odgłosy godowe na dalszy plan. W rzeczywistości wiersza rzecz ma się jednak inaczej: jak dawniej zaczyna się od cykad i jak dawniej chodzi o bezsenne udręki miłości. Podczas gdy u nieznanego dźwięku zegara

<sup>8</sup> Zob. np. Rory Egan, „Cicadas in Ancient Greece. Ventures in Classical Tettigology”, *Cultural Entomology Digest* 3 (1995): 21–26; Teresa Michałowska, „Świerszcz i poeta. Na marginesie Muzy Jana Kochanowskiego”, *Pamiętnik Literacki* 4 (1980): 165–171; Ewa Buksa, „Ptaki, świerszcze i cykady w poezji greckiej i rzymskiej”, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2000), 209–218.

<sup>9</sup> Czesław Miłosz, „W Mediolanie”, w: tegoż, *Wiersze wszystkie* (Kraków: Znak, 2011), 489–490.

<sup>10</sup> Adam Zagajewski, „Lato '95”, w: tegoż, *Wiersze wybrane* (Kraków: a5, 2014), 315.

<sup>11</sup> Meleager, „Prośba do świerszcza”, w: *Antologia palatyńska*, wyb., tłum. i oprac. Zygmunt Kubiak (Warszawa: PIW, 1978), 138.

Meleagra ich „śpiew” ból koił i wyzwalał, to u Sommera ich „tykanie” ból wzmagą i więzi. Zaiste bohater jego wiersza wydaje się więźniem czasu, na którego „wyłączenie” daremnie czeka, a na razie ścigać musi się z nim bez ustanku; w daremnych zawodach występuje, biegu nie kończy, wiara mu po nic.

Stanowiąca oczywisty krąg odniesienia epigramatu Meleagra cykliczność natury (świerszcz „jest jak lira” nie dzięki *techné*, lecz „z przyrodzenia”, to zaś, że jego gra „tęsknotę oszukać potrafi”, należy do odwiecznego porządku rzeczy<sup>12</sup>) została przełamana, by czas mógł odtąd, jak strzała, mknąć do celu; nie przez przypadek to właśnie bieg – jak w analizowanym przez Agambena rymowanym fragmencie z Drugiego Listu do Tymoteusza (4,7–8) – stanowi metaforę kluczową *Przejęcia*. Jego czas jest bez wątpienia linearny, co doskonale podkreśla odmierzanie „o trzy godziny,/ potem o cztery, potem pięć” – a jednak chronopoetyka wiersza Sommera okazuje się złożona. Oto inkantacyjny wers „Na nic się nie zda, na nic, na nic”, oto niespodziewane nazwanie go „refrenem” i równie zastanawiające określenie poezji mianem „gry staccato” (z wł. ‘oderwany, oddzielony’), oto wreszcie zastanawiająca – jak na autora *Czynnika lirycznego* i jak na poezję XXI wieku – metryczna regularność wiersza, pozbawionego przerzutni i rozciągającego się pomiędzy dziewięciozłłoskowcem (5+4) a jedenastozłłoskowcem (5+6). Wszystko to wydaje się odzwierciedlać regularną pracę czasomierza, swoim tykaniem rozrywającego zasadniczo ciągłe doświadczenie czasu na sekundy, na nic, na nic, cyk-cyk, cyk-cyk... A jednak ta sama regularność, ta sama refreniczność, to samo odliczanie zdają się przecież kołysać do snu, usypiać, a być może nawet – pozwalają śnić na jawie. „I wcale nie śpiąc śniłem” – czytamy przecież; dalej zaś: „zasnąłbym na dobre” – zatem przynajmniej o przysypianiu, drzemaniu tu mowa. Zanim więc wiersz dobiegnie swego kresu, zapadnie w sen kilkukrotnie – sen to jednak „stacatto”, urywany, niemogący zapaść „na dobre”. Poezja jest czymś, o czym od samego początku wiadomo, że dobiegnie końca – nim to jednak nastąpi, pozwala nam śnić. Poezja jest drzemką języka.

Sen zatem u Sommera jest – ale płytki i niespokojny, wcale nie taki, jakiego pragniemy i jakiego przyzywamy; mijają godziny, a wyczekiwane zaśnięcie – zbawienie każdej bezsennej nocy – nie nadchodzi... Wydaje się, że przeszkadzają cykady i ich głośne mierzenie czasu, który uparcie nie chce się „wyłączyć”. Gdy jednak tylko wiersz pozwoli nam wsłuchać się w ich cykanie, zaczynamy uświadamiać sobie, kto w istocie je wydaje: „pośpiech na nic./ Na nic się nie zda, na nic, na nic/ Wołałem refren”. Nie zatem cykady. A raczej – woła jedna z nich: dziwacznie przegięta cykada „bez miłości”, nieukojoną snem, bezradnie miotająca się po łóżku, „własną nogą szarpiąca strunę skrzydła” i „pocierająca przestrzeń”. W konstrukcji tomu *Dnie i noce* zacytowane frazy nie mogą nie przywoływać pojawiającego się w nim

<sup>12</sup> Tamże.

wcześniej obrazu „konika polnego”, który – jak czytamy w wierszu *Był świadkiem* – niestrużenie „udami pocierał o skrzydła/ i wydawał dźwięk”<sup>13</sup>. Niemal identyczne zdanie („dalej pocierał udami o skrzydła”) użyte zostało kilka stron wcześniej w *Zasklepiance*<sup>14</sup>. Powtarzając je prawie słowo w słowo, mistrzowsko przygotowuje Sommer rozpoznanie z *Przejęcia* – swojej wariacji na temat Kafkowskiej *Przemiany* – pracując na rzecz jego onirycznej chronopoetyki jeszcze przed pierwszym słowem tekstu. „Wtedy odkryłem, że to ja czas mierzę” – wyzna w końcu pierwszoosobowy bohater wiersza rozpoczynającego się od słów: „cykady mierzyły czas”. Choć cykanie tych ostatnich nie zmieniło się znacząco od Meleagra i wciąż skłania poetów, by utożsamiali z nim swój „śpiew”, w dobie mechanicznego, ciągłego pomiaru czasu nie mogą oni uwolnić się od nieznanego Grekom zegarowej chronopoetyki. Nowoczesny podmiot (tylż podmiot-cykada, co podmiot-zegarek) „tyka od środka” – i przestać nie może. To przede wszystkim czas, nie zaś obiekt kochania, jest dlań „niemiłosierny”, a zeświecczony pomiar jego biegu przybiera postać wypełnionego rezygnacją i rozpaczą „tykania bez miłości”: na nic, na nic, na nic.

#### Sztuka kochania (Białoszewski)

Tekstem rezygnacji może się wydawać **również** napisany prawie pół wieku wcześniej pozbawiony tytułu wiersz Mirona Białoszewskiego, przechowywany w zbiorach Henka Proemego, a opublikowany dopiero w 2017 roku, w trzynastym tomie *Utworów zebranych*<sup>15</sup>:

kochać            ) taka sztuka  
a to natchnienie: nie kochać, nie chcieć  
                          nie latać, nie dbać  
(trudsze, pożytsze)

ajsobą            ) nie gardzić  
myślałem: ja? tfu! jak się nienawidzę  
nienienie – lepiej cykać  
„znieść siebie z pokorą, pogodą”\*

Wwa 31 I 61

\* Jan od Krzyża: „Znoszę samego siebie z pokorą i pogodą ducha”.

<sup>13</sup> Sommer, *Po ciemku też*, 354.

<sup>14</sup> Tamże, 350.

<sup>15</sup> Miron Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty 1942–1970* (Warszawa: PIW, 2017), 192.

Chociaż zestawienie wiersza Sommera z ważną dla niego poezją Białoszewskiego nie powinno dziwić<sup>16</sup>, zastanawiać może, dlaczego *Przeięciu* towarzyszyć miałyby akurat powyższy eksperymentalny drobniak, różniący się od niego pod wszystkimi niemal względami. Powodem jest, rzecz jasna, cykanie – choć te słyszalne jest także w kilku innych tekstach Białoszewskiego<sup>17</sup>. Tylko jednak w powyższym rezygnacja wybrzmiewa tak mocno, a negacja wydaje się tak przemożna, że korespondować może z czterokrotnym „na nic” z „niemiłosiernej” nocy Sommera. Zresztą skoro w wierszu Białoszewskiego pojawia się Jan od Krzyża, również musi chodzić w nim o noc, tyle tylko, że o *Noc ciemności i oschłości (bierną)* – jak podpowiada tytuł kolejnego wiersza z archiwum, napisanego niecały miesiąc później, a w *Utworach zebranych* umieszczonego na sąsiedniej stronie<sup>18</sup>. Zarówno w tekście tym, jak i we fragmencie *Rozkurzu* mistyczna ta noc zyskuje wykładnię zgoła nieświętą: „Rozmawiamy z Le. o depresji. On:/ – Nic się wtedy nie chce, zupełna bierność. To jest to, co pisze Jan od Krzyża. Ciemna noc ducha./ – Ale tam jeszcze dochodzi niesmak./ – Tak?/ – I to wszystko trzeba pokonywać, robić na siłę./ – To jest to, święci to mieli”<sup>19</sup>.

Mistyczna czy nie, zaiste jest to noc, w której wszystkie słowa wydają się czarne<sup>20</sup>. W niedużym, ośmiowierszowym utworze Białoszewskiego partykuła „nie” występuje aż jedenaście razy, buduje też – oto przeczenie dwunaste – czasownik „nienawidzę”. Najwięcej „nie” pojawia się w wersach drugim i trzecim: poeta zaprzecza w nich siedmiokrotnie, można jednak odnieść wrażenie, że gdyby mógł, zrobiłby to nie siedem, ale siedemdziesiąt siedem razy. Wersy te przyjmują wszak postać wymownej enumeracji zaprzeczeń – „nie kochać, nie chcieć/ nie latać, nie dbać” – która mogłaby być kontynuowana jeszcze długo, zwłaszcza że poprzedza ją przykuwająca wzrok trzykrotną negacją forma: „a to nienienie”. Rezygnacja z odstępów pomiędzy kolejnymi przeczeniami, właściwa stylizacji na język mówiony – tak

<sup>16</sup> Zauważał wszak Piotr Śliwiński [„Trudny dostęp (krótki wstęp) do Sommera”, w: *Wyrazy życia. Szkice o poezji Piotra Sommera*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2010), 7], że „Sommer jest niewątpliwie zafascynowany poezją Mirona Białoszewskiego”, Joanna Orska [*Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (Kraków: EMG, 2013), 241] zaś orzekała, że lingwista jest dla niego „autorem niezwykle istotnym”. Z kolei Marcin Jaworski („Prywatne, normalne – codzienne”, w: *Wyrazy życia*, 146–147) pokusił się o tezę, zgodnie z którą Białoszewski – obok Różewicza – jest najważniejszym „prekursorem wierszowania Sommera”, a jego wpływ widoczny „jest nie tylko w technice opisu, ale też w grze wiersza z potocznością, z potoczną składnią w szczególności”.

<sup>17</sup> Tyleż żartobliwe, co złowrogie tykanie słychać np. w jednej z *Awanturek* o treści: „– ty ty ty ty ty ty ty ty/ czas paluszkciem grozi” [Miron Białoszewski, *Odczepić się i inne wiersze* (Warszawa: PIW, 1994), 254].

<sup>18</sup> Zob. Białoszewski, *Polot*, 193–194. Znaczenie religijnych „aluzji do góry Karmel w twórczości Białoszewskiego” podkreślał jako pierwszy Henryk Pustkowski w książce „*Gramatyka poezji*”? (Warszawa: Pax, 1974), 61.

<sup>19</sup> Miron Białoszewski, *Rozkurz* (Warszawa: PIW, 1980), 111.

<sup>20</sup> Następujące niżej akapity niniejszego podrozdziału wykorzystałem także – w skróconej, pozbawionej przypisów postaci – w nierecenzowanym eseju „Cyk” wchodzącym w skład antologii wierszy Mirona Białoszewskiego „Zaskok na uwięzi. Wiersze” (red. J. Kornhauser), która ukaże się w Krakowie w 2022 roku.

charakterystycznej dla autora *Oho*, obdarzonego, jak ujmuje to Sommer, „niezwykłym słuchem i bigłem językowym”<sup>21</sup> – ewokować ma zapewne lingwistyczne roztargnienie towarzyszące intensywnemu namysłowi, w którym myśli wydają się wyprzedzać słowa. Nienienie... – mamroczone pod nosem bezwładnie, ogarnięci złym przeczuciem, wątpliwością tak mocną, że jest w stanie postawić pod znakiem zapytania nasze dotychczasowe przekonania. Nie zmienia to jednak faktu, że trzykrotne „nie” odsyłać może również do innych wypowiedzi i sytuacji komunikacyjnych: próby zaprzeczenia w ożywionej dyskusji, gorączkowego wypierania się formułowanego właśnie zarzutu czy stanowczego odrzucenia. „A to nienienie” może być wreszcie wyrazem niechęci przechodzącej w lekceważenie bądź pogardę.

Niezależnie już jednak od sposobu, w jaki odczytywać należy głosową partyturę wiersza<sup>22</sup>, naszą uwagę zwrócić może sama logika trzykrotnego zaprzeczenia – widocznie dla poety istotna, skoro „nienienie” pojawi się raz jeszcze w drugiej, do pewnego momentu paralelnie konstruowanej strofie. Dobrze znamy semantykę negacji podwójnej, pamiętamy też, że – już wbrew logice – w żywej polszczyźnie negację stanowić może również podwójne potwierdzenie (dobra, dobra...). Co jednak z negacją potrójną? Nikt nic na to nie odpowie... Z całą pewnością logiczna ta zagwozdzka zajmuje myśl, sprawiając, że „czas wiersza” zwalnia. Na efekt ten pracuje też grafia. Tym bowiem, co w omawianych wersach nie może nie rzucać się w oczy, jest specyficzny – można zaryzykować tezę, że stanowiący autorski wynalazek Białoszewskiego – znak interpunkcyjny, złożony z połączonych ze sobą dwukropka i pytajnika. Co miałyby oznaczać? Chociaż najczęściej używamy dwukropka na początku wyliczenia, jego nadrzędną rolą jest wyodrębnienie, wprowadzenie wyszczególnionej partii tekstu, w tym zdań przynoszących wyjaśnienie bądź uzasadnienie zdania poprzedzającego – jak być może właśnie u autora *Obrotów rzeczy* (enumeracja tłumaczyłaby zaprzeczenie). Tymczasem dwukropek obciążony pytajnikiem dramatycznie traci pewność siebie. Ziarnko wątpienia, które kiełkować musiało w jego górnej kropce, wypuściło pęd i wystrzeliło w górę. W efekcie chwiejna łodyga niepewnego siebie pytajnika wyrasta ponad darń wersu, uginając się nad nim i dzieląc go na dwie części. Świetnie to w wierszu widać – ale i równie dobrze słyhać: właściwe dla prozodii zdań z dwukropkiem zawieszenie głosu ustąpić musi górującej nad nim wznoszącej intonacji zapytania. Jednocześnie jednak wyrosły w bujnym i nieplewionym ogrodzie poezji Białoszewskiego interpunkcyjny dwuznak wydaje się działać trochę jak akolada w zapisie partyturowym – wybijając ponad wysokość jednego wiersza, spina ze

<sup>21</sup> Piotr Sommer, „Nie okrzyczane zwycięstwo zjadaczy kartofli”, w: tegoż, *Smak detalu* (Lublin: Kresy, 1995), 94.

<sup>22</sup> Na temat partyturowości wierszy Białoszewskiego zob. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2021), 149–235.



sobą pierwszy i drugi wers. Nie tylko zatem dzieli, lecz także i łączy, znacząco komplikując wewnątrztekstowe relacje: zaprasza do poszukiwania w nich figury chiazmu (kochać – nie kochać, taka sztuka – a to nienienie), a przede wszystkim do pytania, czy pozostawionego w rękopisie utworu nie należy aby odczytywać kolumnowo<sup>23</sup>. Jeśli jest to intuicja celna, prawa kolumna wiersza przybierałaby konsekwentnie przeczącą postać: „taka sztuka/: nie kochać, nie chcieć,/ nie latać, nie dbać// nie gardzić/ [...] nienawidzę”. Tak czy inaczej – linearność lektury została zaburzona po raz kolejny, my zaś rozumieć zaczynamy zamysł Białoszewskiego i chronopoetykę jego tekstu: mnożąc pospołu negacje i dezautomatyzujące percepcję chwytły udziwnienia, tok wiersza odgrywa niemożność wyjścia z nocy.

W natłoku negacji szczególnie mocno uderza ostatni wers pierwszej strofy utworu: tak wyraźne dotąd „nie” nagle znika – powodując przy tym spektakularne wypadki z gramatyki. Umykając ze słowa „trudniejsze”, a w pośpiechu zabierając z sobą nawet jotę, „nie” pozostawia aberracyjną formę „trudsze”. Opuszczając zaś (z jeszcze większym bagażem literowym) „pożyteczniejsze”, konfrontuje nas z kalekim leksemem „pożytsze”. Co mówią nam powstałe w ten sposób, poukrywane w nawiasach formy? Być może nade wszystko to, że choć od „nie” uwolnić się niełatwo (myślenie obywające się bez negacji jawi się jako „trudsze”), to jednak jest to dobry, wartościowy kierunek (myśl taka może dać nam więcej – jest „pożytsza”). Intuicję tę wydaje się potwierdzać postać – wizualna i brzmieniowa – przekornie agramatycznych neologizmów Białoszewskiego. Myśl „pożytsza” jawi się jako bardziej „pożywna”: służąca życiu i stojąca po jego stronie – „żyta”, przeżywana, egzystencjalnie autentyczna. Owszem, jest ona „trudsza” (ruchliwa armia negacji ma wszak liczebną przewagę), nie przez przypadek też przywołuje konotujący niedosyt przymiotnik „chudsza”, ostatecznie jednak wydaje się (mowa wszak o „lataniu”) brać górę. W dodatku agramatyczność zaprasza do zabawy w anagramatyczność<sup>24</sup> – a w zlepku trUDSZE ukrywają się przecież DUSZE: których obecność w eschatologicznej perspektywie „po życiu”, uruchomionej przez neologizm PO ŻYTszE, nie może dziwić. W tym ostatnim słyhać w dodatku ŻYTO, mogące odsyłać do chleba (czy eucharystycznego?), który najwyraźniej zaradzić może na chude wersy odmowy. Dopóki życie jest żyte, dopóty pożytsza, choć trudsza, jest troska o duszę – wbrew różnym wątpliwościom i pleniącym się negacjom, wybierająca „kochanie”.

Czy aby jednak, mimo wszystko, nie idzie poecie o tę sztukę kochania, w którą wtajemniczała Michalina Wisłocka („pożytsze” konotuje wszak pożyście...), i czy „duszne” anagramatyczne intuicje znajdują przekonujące potwierdzenie w drugiej strofie? Tak jak poprzednio, jej

---

<sup>23</sup> Być może zasugerowaniu tej możliwości służyłaby zastępująca tytuł wiersza i sięgająca jedynie jego połowy pozioma kreska, pojawiająca się w części – nierzadko zbudowanych na podobnej zasadzie – zapisów poety z początku lat 60. (zob. Białoszewski, *Polot*, np. 106–108, 174–180, 198–201).

<sup>24</sup> Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: IBL, 2014).

inicjalne wersy połączy z sobą „dwukropytajnik”, ustanawiający między nimi odpowiedniość wykraczającą poza linearny bieg wiersza. Zacznie się jednak inaczej: od ukłucia wywołującego mimowolny okrzyk „aj!”. Nie ma on wszakże czasu, by wybrzmieć w pełni: nakłucie musiało nastąpić w momencie wypowiedzania słowa „sobą” bądź frazy „a sobą”, wskutek czego z gardła mówiącego wydobyć się musiał jakiś rodzaj nieartykułowanego pisku. Wydaje się, że właśnie taki lekturowy efekt osiągnąć chciał Białoszewski, rozpoczynając strofę neologizmem „ajsobą”. Na prawach ewokowanego przez „pytajnikropek” chiazmu forma ta łączy się z pytaniem „ja?”, rodząc niemal doskonale zwierciadlane zestawienie: aj – ja? Dwie litery, jeden znak zapytania plus ewokowany semantyką niezapisany wykrzyknik – a ile treści! Czyż Białoszewski nie zgłasza tu wręcz zastrzeżeń do słynnej formuły Kartezjusza? Nie przez przypadek w tekście pojawi się przecież czasownik „myślałem”. Padnie on jednak dopiero w kolejnym wersie – albowiem ja nie zaczyna się od namysłu, lecz ukłucia: nie od *studium*, tylko *punctum*, nie od myślenia, ale bólenia. *Cogitatio* poprzedzone jest przez *passio*; zamiast *cogito ergo sum* Białoszewski mówi nam swym wierszem: *patior ergo sum*: nie jestem wolnym podmiotem, kształtującym życie niepodległą myślą, lecz wydanym na pastwę negacji pomiotem cierpiącego ciała: nie żyję – jestem żyty.

Chociaż więc w istocie pojawiającą się pod koniec pierwszej strofy duszę na początku drugiej zastępuje ciało, nie jest to ciało doznające przyjemności, ale bólu: cierpiące „ajciało” raczej niż erotyczne „achciało”. Jak się zaś szybko okazuje, od „ajsiebie” niedaleka już droga do odrzucenia „ja” – i pogardy. Negacja powraca natychmiast: od początku tekstu nieudolnie wypierana i stale pastwiąca się nad „sobą”, triumfuje teraz w bezlitośnie autodestrukcyjnym wykrzyknieniu: „ja? tfu! jak się nienawidzę”. Warto zauważyć, że w „nienawidzę” pierwszy raz w tekście „nie”, nie występując osobno (jako partykuła), lecz na trwałe łącząc się z materią słowa (jako prefiks), zostaje uwewnętrznione; interioryzacja ta wydaje się podkreślać nieubłagalność i uniwersalność (re)prezentowanego tu mechanizmu. Na drzewie chiazmu krzyżuje wszak Białoszewski czasowniki „myśleć” i „gardzić” – jakby chcąc pokazać, że choć, owszem, dobrze byłoby, gdyby myśl „nie gardziła” przygodnością i dotkliwością ciała, to wydaje się to dla niej zbyt silną pokusą. Jakby powracające już w następnym wersie „nienienie” musiało prędzej czy później zatriumfować...

Oto jednak w teatrze znaków interpunkcyjnych, jaki w istocie stanowi niewielki rozmiarami wiersz Białoszewskiego, pojawia się aktor nowy. Jest nim myślnik – którego nieśpieszne wejście na scenę przynosi to, czego najbardziej potrzeba: pauzę, wystarczającą na wzięcie głębokiego oddechu, i chwilę namysłu, dzięki któremu znienacka rodzi się w tekście myśl nowa. „Lepiej cykać” – myśli myślnik, dając do myślenia i nam. Jeszcze chwilę wcześniej co najwyżej cykaliśmy się, słusznie drżąc przed ponownym naporem negacji. Teraz – mielibyśmy cykać – jak cykada? A może dodawać sobie kurażu, stukając się kieliszkami i nieśpiesznie je wychylając? Robić zdjęcia? Naśladować miarowe dźwięki zegarka? Skoro większość znaczeń

czasownika „cykać” wiążą się z jego onomatopeicznością, zadanie pytania o znaczenie myśli „lepiej cykać” poprzedzać winien namysł nad jego brzmieniem. Cyk, cyk – cykamy. I lepsze to niżli pastwienie się nad sobą nienawistnymi myślami. Cyk, cyk, cyk – miast „nienienie”. Cyk, cyk, cyk, cyk – być może chodzi nie tylko o miarowość i regularność, lecz także o zbawienny moment oddechu, krótkiej pauzy, do tego zaś o nieomal mechaniczną powtarzalność, pewność nastąpienia. Cyk, cyk – istnieję: niezależnie od tego „jak się nienawidzę”, maszyna mojego ciała, organiczna *mêchanê* zapowiedzi i powtórzeń, wciąż funkcjonuje. Cyk, cyk – i funkcjonować będzie: choć kiedyś (lecz jeszcze nie teraz) wykręcą się sprężyny. Zamiast pozwalać „nie” niszczyć „ja” – „lepiej cykać”. Cyk, cyk, tak, tak, ja, ja...

Jeżeli zatem „lepiej cykać” stanowi podstawową nienarcystyczną afirmację „ja”, to jej wykładnia musiałaby obejmować akceptację niewielkości naszych aktywności i dokonań. Cykać to wszak wydzielać małymi porcjami, dawać niewiele, odzywać się cicho, robić coś bez zadęcia, czasem nieomal niedostrzegalnie (by usłyszeć cykanie zegarka, musimy nadstawić ucha, jeszcze zaś ciszej działa na co dzień mechanizm naszego ciała). Pochwała cykania jako formy egzystencji to więc przede wszystkim zgoda na dzianie się codzienności, na upartą nieustępliwość czynności życiowych, na dyskretne następowanie po sobie wszystkich naszych dziennych spraw. W poincie wiersza minimalizm ów znajduje nader przekonującą, dosłowną artykulację. „Znieść siebie z pokorą, pogodą” – czytamy. I cyk: wszystko staje się prostsze.

Prostota bywa jednak złożona – a przynajmniej jest tak w przypadku wiersza, którego wysoce idiomatyczny korpus wieńczy cudza, zaczerpnięta skądinąd pointa. Niezwykłą tę decyzję uwypukla Białoszewski jeszcze jednym nietypowym dla wypowiedzi poetyckiej zabiegiem – opatrzeniem wiersza przypisem, z którego dowiadujemy się, że autorem formuły jest Jan od Krzyża. Zatrzymując się na niekompletności przypisu – skutecznie utrudniającego jednoznaczny identyfikację cytatu w korpusie dzieł autora *Nocy ciemnej* – nie powinniśmy stracić z oczu sprawy zasadniczej: jest nią wprowadzenie na scenę teatru interpunkcji jeszcze jednego znaku – cudzysłowu. Opierając się pokusie zwieńczenia wiersza własnymi słowami, a oddając głos komuś innemu, Białoszewski nie tylko dyskursywnie pochwała pokorę, lecz także ją, tym samym, praktykuje. Tak manifestacyjnie występując przeciw pierwszemu przykazaniu artystów „Nie cudzysłów”, ryzykując ostrość pointy i stawiając na szali swą niemal legendarną autentyczność – nie może jawić się nam jako poeta niepokorny.

Sztuka jednak w wyborze – i dyskretnym, cyk, retuszu. Podane w przypisie słowa Mistyka brzmią: „Znoszę samego siebie z pokorą i pogodą ducha”, do wiersza jednak trafiają one zrzecznie przekształcone i przycięte: „znieść siebie z pokorą, pogodą”. Znikają: Wielka Litera (gdzieżby taka w wierszu z cykaniem?), spójnik (gdzieżby taki w teatrze interpunkcji?), zaimek „samego” (gdzieżby taki w wierszu o kochaniu?), a wreszcie – „duch”, który, podobnie jak w pierwszej strofie „dusza”, ma wiersz raczej widmowo nawiedzać, niżli brać w posiadanie. Pokorna rezygnacja z aż tylu elementów okazuje się jednak (taka sztuka!) zbawienna: utrata

okazuje się błogosławieństwem. Co takiego zyskuje wiersz? Rzecz jasna: rytm – i to jaki! „Znieść siebie z pokorą, pogodą” to wszak trójstopowiec amfibrachiczny – synteza symetrii: trzy akcenty, trzy stopy, trzy trójki. Łapiąc rytm, wiersz łapie równowagę – jak życie, cudownie wyzwalające się z okowów negacji. Szwankujący dotąd mechanizm zaczyna cykać: pewnie, miarowo, regularnie – co świetnie słyhać w rytmicznym następstwie samogłosek budujących aliterację „z pokorą, pogodą”. „Lepiej cykać”: mówi Białoszewski nie tylko do samego siebie – lecz także i do wiersza, w którego chronopoetyce ukrywa sekret sztuki życia.

Jak się to jednak stało? Co uruchomiło mechanizm? Co odegrało w wierszu rolę Pierwszego Poruszyciela? Nie. To samo „nie”, które wcześniej dwunastokrotnie występowało przeciwko „ja”, podając w wątpliwość każdą jego aktywność. Oto w ostatnim wersie tekstu totalność negacji (dwunastka to wszak symbol kompletności, całościowości) zostaje zniweczona: podmieniając pojawiające się w przypisie „znoszę” na „zNIEŚĆ”, Białoszewski – *nomen omen* – znosi negatywność. Wcześniej sukcesywnie odrzucana, okazuje się ona teraz – niczym u Hegla – koniecznym momentem w dialektyce ducha, warunkiem syntezy, błogosławieństwem. Wybrzmiewająca w poincie wiersza o sztuce kochania afirmacja „ja” rodzi się „z nie” – z wirtuozerską, cyk, łatwością włączonego w arcydialektyczny czasownik „zNIEŚĆ”. „Nienawidzę” nie będzie zatem ostatnim słowem tekstu, co nie oznacza, że oto „nie” miałyby zostać (o naiwności!) definitywnie przezwyciężone (nie może nie zostać nie). „Cykanie” jednak – kochanie, „taka sztuka” – „zniesie” każdą negację, każde „nie”: „wszystko zniesie, wszystkiemu wierzy, we wszystkim pokłada nadzieję”.

#### Z pokorą, poezją (sztuka znoszenia)

Zarówno u Sommera, jak i u Białoszewskiego źródłem cykania – zrazu „niemiłosiernego”, natrętnego, autodestrukcyjnego – okazuje się podmiot, odkrycie zaś to zmienia wszystko. Zakończenie *Przegięcia* interpretować można jako upragnione zapadnięcie w sen; odmierzanie czasu urywa się na słowie „przestał”, na którym kończy się wiersz – i jego czas może wreszcie dobiec kresu. Zakończenie *kochać taka sztuka* jawi się jako performatywna odpowiedź na konstatację „lepiej cykać”; wiersz łapie rytm, a ciężące nad „ja” chmury negacji zaczynają się rozstępować. I noc bezsenną, i noc ciemną – obie nienawistne i „bez miłości”, pełne za to niszczących, okrutnych myśli – trzeba znieść: z pokorą, a być może i z poezją, która jedna może nie tylko o nich opowiedzieć, lecz także pozwolić ich doświadczyć. Chronopoetyki wierszy Sommera i Białoszewskiego są bez wątpienia odmienne (wszak wedle Agambena wiersz ma czasowość „swoistą i niepowtarzalną”, „*ma swój czas*”, *swój koniec*), obie jednak – za sprawą opartej na repetycjach, a nie metrycznie regularnej struktury, odzwierciedlającej rozedrgane „tykanie bez miłości” – prowadzą nas przez bród czasu. Inkantacyjna chronopoetyka wiersza Sommera wiedzie nas krok za krokiem, miarowo, wręcz monotennie, a jej

oniryczna refreniczność niepostrzeżenie zawraca nas i wciąga w krąg nieukojenia, z którego wyrwać może jedynie – choćby na kilka godzin – akceptacja swej przygodności. W „trudniejszej” chronopoetyce Białoszewskiego potykamy się na każdym niemal kroku; za sprawą licznych i zróżnicowanych chwytów uniezwyklenia czas wiersza wydaje się odmierzać chwiejny rytm stóp przemierzających ciemną noc ducha. I choć nie są to bynajmniej „pełne wdzięku nogi zwiastuna radosnej nowiny” (Iz 52,7), ni udręczone stopy Pawła, kończącego „dobre zawody” z „wieńcem sprawiedliwości” (2 Tm 4,7–8), chronopoetyka ta pozwala mimo wszystko wierzyć, że „z pokorą, pogodą” noc uda się przetrwać i – po czasie – otworzyć oczy. Koniec końców oba wiersze przekonują (również na dyskretnie, acz wyraźnie obecnym w nich poziomie meta), że to wcale a wcale niewykluczone: z „na nic” i z „nie” udało się wszak złożyć wersy – z duchem czasu – znoszące mrok.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Czas, który zostaje. Komentarz do Listu do Rzymian*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2009.
- Białoszewski, Miron. *Odczepić się i inne wiersze*. Warszawa: PIW, 1994.
- Białoszewski, Miron. *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty 1942–1970*. Warszawa: PIW, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Rozkurz*. Warszawa: PIW, 1980.
- Bogalecki, Piotr. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2021.
- Buksa, Ewa. „Ptaki, świerszcze i cykady w poezji greckiej i rzymskiej”. W: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. Aleksander Nawarecki, 209–218. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2000.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: IBL, 2014.
- Egan, Rory. „Cicadas in Ancient Greece. Ventures in Classical Tettigology”. *Cultural Entomology Digest* 3 (1995): 21–26.
- Ernst, Wolfgang. *Chronopoetics. The Temporal Being and Operativity of Technological Media*. Transl. Anthony Enns. London–New York: Rowman & Littlefield, 2016.
- Jaworski, Marcin. „Prywatne, normalne – codzienne”. W: *Wyrazy życia. Szkice o twórczości Piotra Sommera*, red. Piotr Śliwiński, 144–154. Poznań: WBPiCAK, 2010.
- Meleager. „Prośba do świerszcza”. W: *Antologia palatyńska*, wyb., tłum. i oprac. Zygmunt Kubiak, 138. Warszawa: PIW, 1978.
- Michałowska, Teresa. „Świerszcz i poeta. Na marginesie Muzy Jana Kochanowskiego”. *Pamiętnik Literacki* 4 (1980): 165–171.
- Miłosz, Czesław. „W Mediolanie”. W: tegoż, *Wiersze wszystkie*, 489–490. Kraków: Znak, 2011.

- Orska, Joanna. *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*. Kraków: EMG, 2013.
- Pound, Ezra. „Rzut oka za siebie”. Tłum. Leszek Engelking. *Literatura na Świecie* 1 (1985): 3–17.
- Pustkowski, Henryk. „Gramatyka poezji?”. Warszawa: Pax, 1974.
- Sommer, Piotr. „Nie okrzyczane zwycięstwo zjadaczy kartofli”. W: tegoż, *Smak detalu*, 93–97. Lublin: Kresy, 1995.
- Sommer, Piotr. *Po ciemku też (wiersze z książek)*. Poznań: WBPiCAK, 2013.
- Śliwiński, Piotr. „Trudny dostęp (krótki wstęp) do Sommera”. W: *Wyrazy życia. Szkice o twórczości Piotra Sommera*, red. Piotr Śliwiński, 5–10. Poznań: WBPiCAK, 2010.
- Zagajewski, Adam. „Lato '95”. W: tegoż, *Wiersze wybrane*, 315. Kraków: a5, 2014.

## Chirping and poetics (Białoszewski–Sommer)

### Summary

The paper is a comparative analysis and interpretation of two poetic texts: the poem *Przejęcie* by Piotr Sommer, from the volume *Dni i noce* (2009), and Miron Białoszewski's poem from 1961, starting with the words *kochać taka sztuka*. In both of them, the key role is played by the metaphor of chirping-ticking, evoking the ancient metaliterary topos of the poet-cicada, but also problematizing the fact of the continuous measurement of time in modernity. Referring to the notion of chronopoetics used by Wolfgang Ernst and to the post-secular analysis of the sestina proposed by Giorgio Agamben, the paper raises a question about the relationship between the mechanical measurement of time and the temporal structure of modern free verse. The comparison of the chronopoetics in both analyzed texts focuses on the function of rhythmic devices, repetitions and, especially in Białoszewski, effects of defamiliarization. An attempt to describe their specific temporalities allows us to reinterpret the traces of existence present in the content: insomnia in Sommer and John of the Cross' dark night of the soul in Białoszewski.

### Keywords

chronopoetics, cicada, Miron Białoszewski, Piotr Sommer, post-secularism, rhythm

*Translated by Piotr Bogalecki*

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Piotr Bogalecki, „Cykanie i poetyka (Białoszewski–Sommer)”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2021), 16: 67–80. DOI: 10.18276/au.2021.1.16-04