

ANDRZEJ SOSNOWSKI

STARE ŚPIEWKI



S Z E Ś Ć G O D Z I N L E K C Y J N Y C H O P O E Z J I

Andrzej Sosnowski

Stare śpiewki

(sześć godzin lekcyjnych o poezji)

WIERSZ I SEKS

Oczywiście jestem w sporym kłopotcie, za sprawą nieszczęsnego tytułu dzisiejszego wystąpienia. Tytuł z całą pewnością został wymyślony pod publiczność, ma też niewątpliwie w sobie coś z tak zwanych obietniczek cacanek. To są puste obietnice, mili Państwo, bo dzisiaj nie ośmielę się nawet udawać, że mam pojęcie o wierszach, tym bardziej o seksie, więc w jaki sposób mógłbym cokolwiek powiedzieć o jednym lub o drugim, na dodatek za jednym zamachem. Tak że będę nieustannie odbiegał od tematu, aż w końcu ucieknę w jeden niewinny i ładny wiersz, który będziemy mogli wspólnie przeczytać, co być może komuś przyniesie jakąś małą korzyść.

Chcę jednak przede wszystkim nawiązać do rzeczy, które już były tutaj mówione poprzednimi razy, miesiąc temu i dwa miesiące temu – także ze względu na tych z Państwa, których w tym miejscu dotychczas nie było – ponieważ zrobiliśmy kilka kroków w pewnym określonym kierunku, jak mi się wydaje, a kroki te prowadziły nas ku jakiejś cielesności wiersza, ku jego odczuwalnej, materialnej, dźwiękowej, zmysłowej, może niemal fizycznej aktywności. Najpierw więc mówiliśmy dość impresyjnie o poezji i muzyce, cytując między innymi Bolesława Leśmiana, potem trochę ściślej i dosadniej o wierszu i tańcu – jeśli więc mamy już na warsztacie takie dwa żywioły, muzykę i taniec, to czemu nie mielibyśmy pójść dalej i porwać się na erotyczność, na seksualność? Nie będzie to przecież erotyka błyskawiczna, natychmiastowa, bezpośrednia, nic z tych groźnych rzeczy – doskonałym wykładem tak działającej erotyki jest szkic duńskiego filozofa Sorena Kierkegarda „Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna”. Tekst celebrytuje operę Mozarta *Don Giovanni*, a już z tytułu wynika, że tego rodzaju erotyczne efekty mają być niejako zastrzeżone dla demonicznej muzyki. Tak więc jesteśmy całkiem bezpieczni, choć do postaci Don Giovanniego spróbuję jeszcze powrócić.

Teraz coś jakby od innej strony, lecz w gruncie rzeczy bez zmiany podstawowego tematu. Na pierwszym spotkaniu mówiliśmy przez chwilę o starych kategoriach, takich jak dobro, prawda, piękno, i bardzo spokojnie zawiesiliśmy te kategorie, mówiąc, że dla nowoczesnej sztuki, dla nowoczesnej poezji nie mają one zasadniczego znaczenia. Zasadniczego, to znaczy: one nie zostają kategorycznie wykluczone, ale schodzą jakby na dalszy plan, stają się pozaobowiązkowe, w jakimś poważnym sensie drugorzędne. Zaczyna bowiem rządzić – właściwie od przewrotu romantycznego; z biegiem dziewiętnastego wieku w coraz większym stopniu; w dwudziestowiecznym modernizmie już całkowicie – zasada intensywności. Powiedzmy: zasada zintensyfikowanej przyjemności wzbogaconej o mroczniejsze rozkosze spoza zasady przyjemności. Ujmując rzecz w sposób bardzo powierzchowny, chodzi o to, że utwór ma teraz przede wszystkim czymś nas uderzać, zaskakiwać, zdumiewać, zadziwiać, zachwycać, straszyć, porażać, porywać, ranić. Ma zatem być czymś ekscytującym, ma być najnowszym wydarzeniem. Ma być czymś, czego jeszcze nie było. Coś w nim musi się naprawdę dziać, coś mało przewidywalnego lub nawet nieobliczalnego. A zarazem powinno to być coś nie do odparcia, coś, czemu się ulega. Możemy tu pomyśleć choćby o rozmaitych technikach operowania szokiem, stosowanych – zresztą w formach jeszcze przeważnie i przebiegle klasycystycznych – przez Charlesa Baudelaire’a. Albo przeskoczyć o ponad pół stulecia i zobaczyć *Święto wiosny* Igora Strawińskiego.

W ten sposób zaczyna się, nawiasem mówiąc, tak zwana awangarda; ona się wywodzi z romantycznego ducha rewolucyjnego, lucyferycznego, tytanicznego, prometejskiego, mesmerycznego, magnetycznego, libertyńskiego, mniej lub bardziej skrycie sadycznego i mocno melancholijnego – ta głęboka melancholia to jest spadek po baroku. Nieważne; rzecz w tym, że intensywność to niemal synonim siły, a więc podstawową kategorią dla poezji stopniowo staje się siła: jak wiadomo, znany amerykański literaturoznawca Harold Bloom zajmuje się poetami mocnymi, *strong poets*. On próbuje ustalić, jacy są ci *strong poets* i dlaczego, za sprawą jakich poetyckich działań oni są tacy mocni. Poeci albo są słabi, albo mocni; nie ma żadnych innych.

I tytułem trywialnej aluzji trzeba by tu tylko zaznaczyć, że to wszystko nie jest oczywiście bez związku z historycznymi spektaklami siły i prze-

mocy w kolosalnej skali minionego wieku. A może pamiętają Państwo taką rzutką myśl Pascala: gdy nie ma miłości, zostaje jeszcze sprawiedliwość; jeśli nie ma sprawiedliwości, jest już tylko siła? Można rzucić tę myśl na nowoczesność i powiedzieć, że nowoczesność to jest czas bez miłości i bez sprawiedliwości – pozostała tylko i wyłącznie siła.

W przypadku rzeczy artystycznej chodzi więc o siłę jej działania i oddziaływania, czyli o siłę, z jaką działania danej siły może doświadczyć odbiorca teje siły, widz, słuchacz, czytelnik. Rozwija się kult intensywnego przeżywania w romantyzmie – jak usilnie pragnie coś przeżyć pani Bovary, na przykład – i trwa do dzisiaj, w całym rejestrze sztuk, aż po muzykę rockową czy transową, dla których imperatyw żywiołowej reakcji jest w ogóle niezbędnym warunkiem ich agresywnej skuteczności. Aż do utraty głowy czy utraty tchu. Wspomniany Baudelaire, ponoć beznadziejnie uzależniony od zmysłowych przyjemności, ubolewał jednak nad czymś, co uważał za sedno miłosnej awantury, twierdząc, że nikczemnie jedynym celem jest doprowadzenie drugiej istoty – i siebie – do haniebnej utraty panowania nad sobą, do utraty zmysłów, jak to się czasem mówi, do utraty głowy. Zacytuję trzy mocne momenty: „Słyszycie to wzdychanie, preludium hańbiącego dramatu, te jęki, krzyki, rżenia?”. Widzicie „te wyrócone niby w hipnozie oczy, te napięte mięśnie kończyn, stężale jak pod działaniem stosu galwanicznego”? „Jedyną i najwyższą rozkoszą miłości jest pewność czynienia zła”. Ha, ha. Tyle Baudelaire.

Osiągnęliśmy jakieś apogeum, pora więc wrócić w spokojniejsze rejony wyrachowanego poetyckiego słowa. Najpierw znów tylko teoretycznie, lecz trochę inaczej niż poprzednimi razy: jakim innym sposobem – poza brzmieniem, rytmem, obrazem i tak dalej – ono jeszcze d z i a ł a? Jakim prawem? Obiecałem Państwu powrót Don Giovanniego. Obiecałem. Jak działa Don Juan, to brzmi trochę jak tytuł filmu Antonisza, Juliana Antoniszczaka, *Jak działa jamniczek*, który niniejszym polecam. Co on w ogóle wyprawia z językiem, jak on traktuje słowo, siebie samego, Pana Boga oraz innych ludzi? Rozdźwięk między Don Giovannim a resztą świata polega na tym, że bohater na co dzień posługuje się ciałem jak tancerz, a słowami jak poeta. Jest więc podwójnie zdrożny i wykolejony, i stąd stały konflikt z rzeczywistością, w istocie z samą zasadą rzeczywistości, która z trzeźwą

rezerwą udostępnia płochym słowom i tańcom jedynie wyodrębnione miejsca i chwile. I tę coraz bardziej surową, coraz groźniejszą, coraz bardziej mściwą i zawziętą rzeczywistość bohater przez cały czas ma na karku, czuje jej oddech na plecach, powinien natychmiast uciekać, ale w sumie tego nie robi, ponieważ poza tą rzeczywistością nie miałby już nic do roboty. Podobnie poeta. Jest tu życiodajna, dialektyczna, erotyczna, w końcu śmiertelna sprzeczność. Cóż on zatem robi, jak działa – w języku?

On łudzi, zwodzi, obiecuje. Zwodzi i łudzi, p o n i e w a ż obiecuje. Obiecuje, ale też ładnie śpiewa, co zawsze powinno być jakimś sygnałem ostrzegawczym. Sam jest obietnicą przeżyć, do których żadnej kobiety nie musi specjalnie przekonywać, ale on też nierzadko obiecuje ślub, a to już jest co innego. Obiecuje mocne wrażenia, czyli „galwaniczny stos”, ale obiecuje też siebie, cokolwiek to jest – i nie jedynie siebie, tylko dużo, dużo więcej: jakieś życie, przyszłość, czas – na stałe. Na serio. A każde takie „stałe” i „serio” znajduje się w obrębie jurysdykcji zasady rzeczywistości. Tutaj żarty się kończą. Tutaj toczy się proces. Tutaj rzadko tańczymy. Tu nie kocha się słów bez pokrycia – dwuznaczność przypadkowa, wybryk samego języka. Wyznanie dozgonnej miłości w wierszu, nawet z użyciem stosownych symboli i rozwinięciem ślubnego kobierca, obojętne czy w stylu przysięgi małżeńskiej, czy w stylu Juliusza Słowackiego – to nie ma żadnej mocy wiążącej czy obowiązującej, prawda? Co innego przed urzędnikiem.

Najprostsza konkluzja: jedno i te same słowa co innego – no i tak, tu jest straszny szkopuł – znaczą? Nie; w zasadzie to samo znaczą, bo przecież nie uciekną ze słownika, ale inaczej, z innym skutkiem działają – w zależności od tego, czy padają w serenadzie, czy przed urzędnikiem. Można by powiedzieć, że „znaczą” przed urzędnikiem, a działają w pieśni, tyle że to byłby taki wielce upraszczający skrót, krzywdzący i dla działań, i dla znaczeń. Otóż wiersz też może obiecać niemal wszystko, absolutnie na nic się nie oglądając. Gruszki na wierzbie albo złote góry. Nie tylko może, wiersz zawsze obiecuje, kiedy tylko zamajaczy na stronie i da się rozpoznać jako wiersz. Obiecuje oczywiście p o e z yę, czymkolwiek ona jest; może w ten sposób obiecywać wzruszenie czy tak zwaną przyjemność estetyczną, estetyczne przeżycie. Ale jakby tego było mało, on obiecuje znaczenie, rzeczywiste znaczenie, jak gdyby nigdy nic; zwyczajowo obiecuje jakiś komu-

nikat, sens, odkrycie, poznanie, naukę, porozumienie, rozmowę czy bliską więź z czytelnikiem, ba, może obiecać uniwersalne przesłanie – i to nawet w trybie „serio”, nawet w trybie „na stałe”. Tak zwane doniosłe przesłanie. Lecz tak obiecując, zawsze też trochę czaruje, ponieważ koniecznie musi być sobą, czyli właśnie wierszem. A jeśli obiecując, czaruje, to nie można mu tak z miejsca uwierzyć, chyba że chcemy dać się uwieść. A to też jest termin, który należy do sfery erotyki. Uwieść widza, uwieść czytelnika – to przecież jest dziennikarski frazes. Jeśli wiersz choćby w najmniejszym stopniu uwodzi, to już przede wszystkim urzekająco działa. A nie umie nie uwodzić, nie umie nie obiecywać, choćby nawet bardzo starał się być nieprzyjazny, nieprzystępny, szorstki, obcesowy, mrukliwy. Wiersz potrafi przyrzec jednoczesne zaślubiny z prawdą, dobrem, pięknem, a potem udawać Greka. Albo jakoś inaczej się rozprasza lub zamyka, rozwiewa, zanika. I szukaj wiatru w polu.

Już obiecuję, że za moment kończę. Wiersz retorycznie działa na najrozmaitsze sposoby, czasami bardzo podstępnie. Na przykład, podsuwając coś w rodzaju: „Kształtem miłości piękno jest – i tyle”. Cokolwiek to znaczy, choć pewnie można byłoby sobie wyobrazić takie słowa podczas ceremonii ślubnej, jako kodę w serii uroczystych sentencji urzędnika. Taki dobitny, zobowiązujący jedenastozgłoskowiec. Ale mam jeszcze coś lepszego, może nawet donioślejszego – a lepszego dlatego, że przynajmniej po części, jak mi się wydaje, prawdziwego. „To, co zostaje, ustanawiają poeci”. Niemiecki poeta Friedrich Hölderlin, linijka pochodzi z początku dziewiętnastego wieku i jest niezmiernie romantyczna. Co te dwa zdania mają ze sobą wspólnego? To są sentencje, takie mocne stwierdzenia, konstatacje mądrościowe i prawdziwościowe. Cóż jednak zostało tu istotnie „skonstatowane”? Ano chyba prawie nic. Jednak w jakiś sposób zniewala czy urzeka, dając do myślenia, skłaniając do zadumy, sam sposób mówienia, sama formuła mocnej konstatacji. Jeśli chodzi o zdanie Hölderlina, to nie bardzo wiadomo, czy kiedykolwiek coś faktycznie zostaje, ale wydaje mi się, że poeci rzeczywiście przede wszystkim ustanawiają i być może tylko ustanawiają – narzucają prawdopodobne języki, które mają działać na mocny sposób czegoś, co mogłoby zwodzić i uwodzić swoim podobieństwem do prawdy lub czegokolwiek innego, czemu skłonni bylibyśmy ulec. No

i czasem w takim celu można się posłużyć trybem konstatacji. Używam tego słowa, oczywiście nawiązując do językoznawców, bo niektóre z tych rzeczy zostały opracowane teoretycznie. Zajmował się nimi, między innymi, angielski analityk Austin, w książce pod tytułem *How To Do Things With Words*, czyli: jak robić rzeczy, posługując się słowami, jak działać za pomocą samych słów. W tych teoriach analizuje się z jednej strony konstatację, a z drugiej – szarą strefę nagminnej performatywki, czyli to, czym my się tutaj zajmujemy, mówiąc o rozmaitych akcjach poetyckiego słowa. I te tak zwane akty językowe performatywne, czyli działające, mogą być jedynie udane albo nieudane, co też można sobie metaforycznie interpretować w wymiarze erotycznym. Czyli znów: albo są mocne, albo słabe; nie ma żadnych innych.

A teraz ten ładny wiersz, który Państwu obiecałem, niechaj nas uspokoi niczym *chillout zone*. Ale proszę, a nie mówiłem? Z miejsca obietnica, bo tytuł brzmi „Czym jest poezja”, „What Is Poetry”, więc zaraz wszystkiego się dowiemy. Taki śmiały tytuł od razu uwodzi, pociąga. „Czym jest poezja”, tu nawet nie ma znaku zapytania. Wszystkie pytajniki zostały umieszczone w wierszu. Mają Państwo dwie kartki; najpierw może ta z tłumaczeniem Bohdana Zadury. Czym jest poezja?

Średniowiecznym miastem, z fryzem
Skautów z Nagoi? Tym śniegiem,

Co spadł wtedy właśnie, gdyśmy tego chcieli?
Pięknymi obrazami? Próbą uniknięcia

Pojęć, jak w tym wierszu? A jednak wracamy
Do nich jak do żony, porzucając

Kochankę, której pragniemy. Teraz będą
Musieli w to uwierzyć,

Tak jak my wierzymy. W szkole
Wyczesano calutką myśl:

Jak pole było to, co pozostało.
Zamknij oczy, wyczujesz to na mile wokół.

Teraz je otwórz na wąską i pionową ścieżkę.
Mogłaby dać nam – co? – trochę kwiatów zaraz?

Teraz po angielsku, „What Is Poetry”:

The medieval town, with frieze
Of boy scouts from Nagoya? The snow

That came when we wanted it to snow?
Beautiful images? Trying to avoid

Ideas, as in this poem? But we
Go back to them as to a wife, leaving

The mistress we desire? Now they
Will have to believe it

As we believe it. In school
All the thought got combed out:

What was left was like a field.
Shut your eyes, and you can feel it for miles around.

Now open them on a thin vertical path.
It might give us – what? – some flowers soon?

Wiersz powstał, kiedy jego autor, współczesny amerykański poeta John Ashbery, nauczał tak zwanego twórczego pisania, *creative writing*, jest to więc jakby odpowiedź czy reakcja na pytanie w takiej sytuacji zasadnicze: a czym jest wiersz, co to jest poezja, proszę pana. W wierszu jednak napotykamy kwestię, która sugeruje, że raczej nie dowiemy się tego w szkole, skoro „w szkole wyczesano calutką myśl”, tak że „Jak pole było to, co pozostało”: „What was left was like a field”. I jest to szczere pole, lecz z drugiej strony, proszę zobaczyć, takie оголоcenie z myśli również umożliwia otwarcie, być może nawet początek intuicyjnego rozumienia, bo teraz możemy zamknąć oczy i wyczuć to „na mile wokół”. Czyli wszędzie; chyba jesteśmy blisko znajomej myśli „wszystko jest poezją”. To, wyczuć to, czyli co? Prawdopo-

dobnie wyczuć to, czym jest poezja. W takim wypadku należałoby jednak zasygnalizować pewne zastrzeżenia do przekładu, bo każde „to”, każde „it” – a mamy ich aż pięć w tym wierszu – odnosi się mniej lub bardziej bezpośrednio do tytułu, nawiązując grę z tytułem, udając początek odpowiedzi. What is...? It is... Czyli powinniśmy tu mieć raczej coś jak „Zamknij oczy, a wyczujesz ją na mile wokół”, co może nie jest jakoś szczególnie fortunate – chyba że „it” w tej linijce odnosi się do „pola”, a gramatycznie oczywiście też tak jest. Niemniej jednak wydaje mi się, że „Co jest poezją” albo „Co to jest poezja” byłyby lepszymi tytułami, wymuszając na polskim wierszu mianownik: „średniowieczne miasto”, „śnieg”, i tak dalej. „Co” jest mocniejsze od „czym”; mianownik mocniejszy od narzędnika.

„Średniowieczne miasto, z fryzem skautów z Nagoi” – dziwny początek, taki ni stąd, ni zowąd, ale cóż, czemu nie właśnie coś takiego, gdy człowieka ogarnia bezradność wobec pytania „co to jest poezja”. Chodziłoby oczywiście o fryz przedstawiający skautów z Nagoi. To jest tak zwana logika dziwnego zestawienia, w poezji czasem bardzo funkcjonalna; albo piękno na modłę surrealistyczną: coś może być piękne jak spotkanie maszyny do szycia z parasolem na stole w prosektorium, jak napisał Lautréamont. Ten początek w ogóle jest zaskakujący i mocny, również w brzmieniu, może szczególnie w brzmieniu, za sprawą dyftongów i długich samogłosek: słyszemy *ii au ii oj au oj* – czyżby jakaś udręka? – w słowach „*medieval/ town/ frieze/ boy/ scouts/ Nagoya*”. A wyraz „*frieze*”, „fryz”, na którym zatrzymuje się pierwszy wers, wymawiamy tak samo jak „freeze”, co znaczy zamarzać, a także zamierać, nieruchomieć – policja w Ameryce krzyczy do człowieka „Freeze!”, żeby już nie ważył się poruszyć. To jest też zatrzymanie filmu, stopklatka. Zamarznięta stopklatka. Wiersz rusza z miejsca i zaraz potemastyga, jakby pytając: wystarczy?

Samemu wierszowi to nie wystarcza, bo mamy skromny znak zapytania i zaraz potem śnieg, który pada, kiedy akurat tego chcemy, co chyba jest po prostu jakoś przyjemne, jak na przykład pierwszy śnieg, który czasem bywa taką miłą, rozradowującą niespodzianką. Dla wiersza najważniejsze jest w tym momencie jednak to, że on może się teraz w tym śniegu rozluźnić, ponieważ jego autor zrobił już sporo poezji na samym początku, w istocie od pierwszego słowa udzielając odpowiedzi na to pytanie, które pytaniem

nie jest: co to jest poezja. Innymi słowy, państwo adepci mogą po prostu czytać dalej, bo to chyba rzeczywiście jest, kto wie, od samego początku, poezja. Może najlepszą, może jedyną odpowiedzią na takie pytanie jest przykład lub szereg przykładów: to i to, i jeszcze to, a także tamto – to najprawdopodobniej, czemużby nie, jest poezja.

Chodziłoby w niej o „piękne obrazy”? Z pewnością nie brak czytelników, którzy na nie czekają. Autor dał w sumie niebrzydki obraz, więc podsuwa kuszącą myśl o tych „beautiful images?”, zaraz jednak pisze „Trying to avoid” i przez chwilę wygląda to tak, jakby on właśnie tych pięknych obrazów próbował unikać. Ale czymś, czego poezja być może naprawdę stara się unikać, są raczej idee, czytamy dalej, a to zmienia postać rzeczy w wierszu pod tytułem „Czym jest poezja”. Jeśli poezja jest czymś, w czym próbujemy obyć się bez pojęć, to wiersz pod tytułem „Czym jest poezja” nigdy nam nie powie, czym poezja jest. Nie otrzymamy wyjaśnienia, nie będzie definicji. A kiedy pytamy, czym to czy tamto jest, oczekujemy jakiejś definicji.

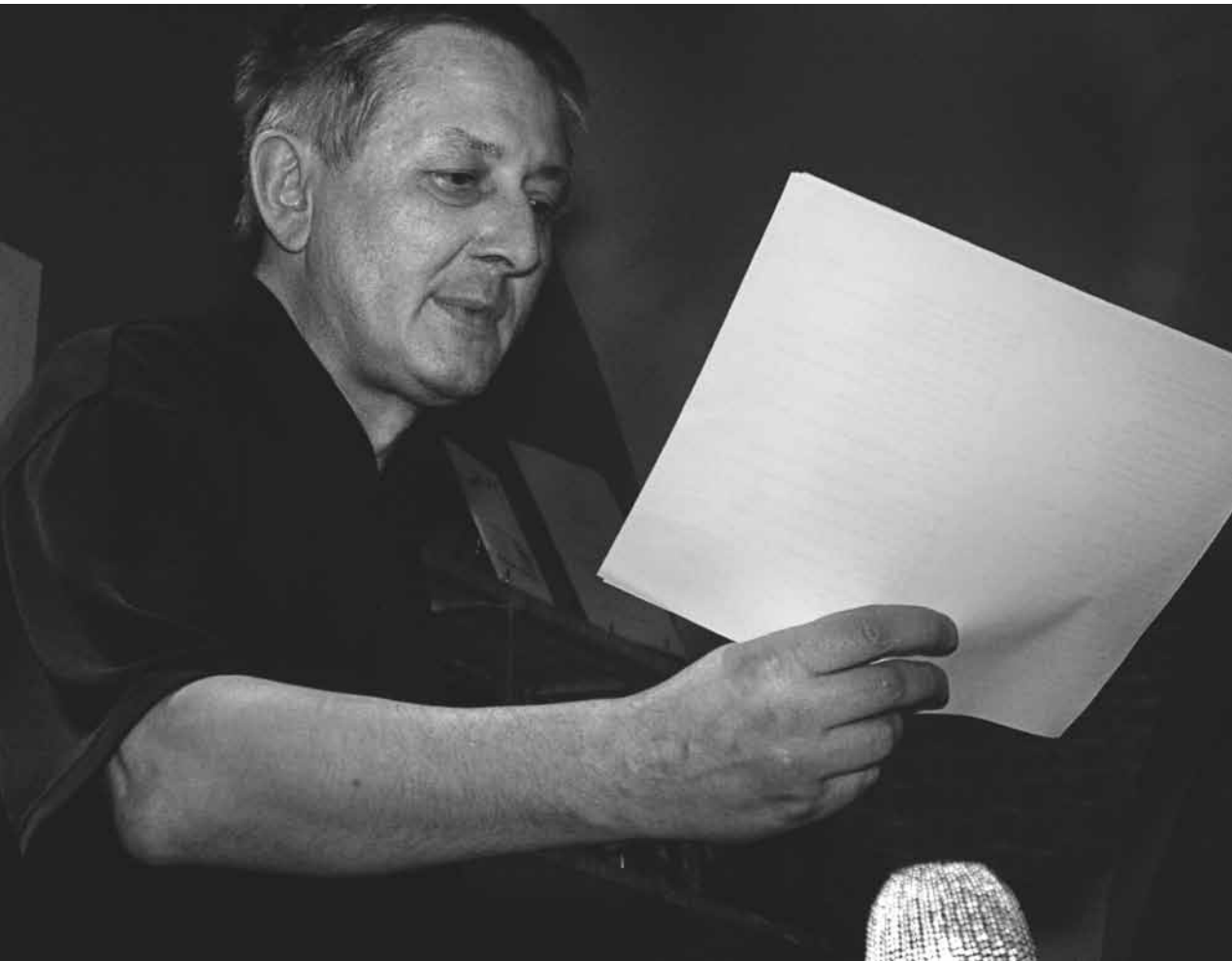
Jest wszakże cień nadziei, bo do pojęć, do idei „jednak wracamy”, jak do j a k i e j s żony – „as to a wife” – „porzucając/ kochankę, której pragniemy”. Myśl bardzo rozsądna, a przy tym wdzięczny użytek ze stereotypu. Jak to często u Ashbery’ego bywa, wiersz jest życzliwy i przychylny światu, nie lubi sądów, przesądów, wykluczeń, czyli właściwie czemu też nie idee, skoro i tak w języku pewnie nie da się całkiem ich uniknąć, a one też mają swoje racje i zalety? Czemu nie jakaś żona, która od niepamiętnych czasów czeka ze skropioną łzami, skromną, acz pożywną kolacją? A kochanka? Wiadomo. Naturalnie marzy się człowiekowi poezja szalona i dzika, jak słynne „rozprzężenie wszystkich zmysłów” u Rimbauda. Przypominam sobie teraz rozmowę młodego Ashbery’ego z równie młodym Kennethem Kochem, też nowojorskim poetą, kiedy Ashbery się martwił, że oni dwaj chyba nie są „crazy enough”, nie są dostatecznie szaleni. W swoich wierszach.

Wracając jeszcze do szczego pola, to zaraz za nim, kiedy otwieramy oczy, widzimy „wąską i pionową ścieżkę”. Cieniutką, pionową ścieżkę. Czyli z jednej strony, owszem, „wszystko wszędzie jest poezja”, a z drugiej strony jest to coś zapewne karkołomnie trudnego, coś nader wymagającego – pionowa ścieżka być może wiedzie na skałę Kaliope. Chyba że tą ścieżką jest drabinka obowiązkowych lektur, jakiś uniwersytecki kanon.

„Mogłaby dać nam – co?” Ona, poezja. Jeszcze jeden powód, żeby dać „Co” w tytule polskim, bo tutaj powraca pierwsze słowo tytułu oryginalnego, teraz z tym częściowo brakującym pytajnikiem. „It might give us – what? – some flowers soon?” Trochę kwiatów zaraz? Znowu występuje tu jakieś oczekiwanie, słysząc coś z mowy obietnic. Ale widzą Państwo, że chodzi przede wszystkim o wdzięk tego zakończenia. Wiersz nie powiedział, czym jest poezja, ale nie chce, żebyśmy się za to nań gniewali – chce nas udobruchać i rozbroić, chce, żebyśmy co najwyżej wzruszyli ramionami i może jeszcze uśmiechnęli się, myśląc: no tak, to chyba rzeczywiście jest poezja. Beznadziejna sprawa. Nadal nie mamy idei, nie znamy pojęcia poezji, dalej nic o niej nie wiemy, ale podobno właśnie ją czytamy, więc kiedy ktoś nas z kolei zapyta, czym jest poezja, to tak samo wykręcimy się sianem, cytując ten wiersz.

Ostatni wers pochodzi podobno z nasłuchu. Autor usłyszał i zapamiętał taki dziwnie ładny szereg ośmiu słów, wypowiedziany w rozmowie dwojga młodych ludzi w księgarni. Prosty i zrozumiały, a przecież dość nieprzenikniony. A w kontekście tytułowej poezji? Cóż, poeci dostają czasem kwiaty po tak zwanym wieczorze autorskim. Ależ skąd, wolne żarty; to m u s i być mylny trop. Ze względu na ten emfaticzny powrót słowa „what” – „co” – w ostatnim wersie, jedna z odpowiedzi na tytułowe pytanie/nie-pytanie mogłaby brzmieć: Co – to jest poezja. Słowo „what” i w ogóle każde „co” lub „co?” – to jest poezja. No i może trzeba jeszcze powiedzieć, że to jest taki niby-sonet, dzielony na dwuwiersze.

Cóż, mam nadzieję, że spodobał się Państwu dzisiejszy wiersz i że już zapomnieli Państwo wszystkie niewczesne uwagi wstępne dotyczące „Wiersza i seksu”. Bardzo dziękuję.



Andrzej Sosnowski, „Wiersz i śmiech”, Wrocław, 27 II 2008.

Spis treści

Usprawiedliwienia i podziękowania	5
Wiersz i taniec	7
Wiersz i seks	23
Wiersz i sen	35
Wiersz i jawa	51
Wiersz i śmiech	67
Wiersz i płacz	85
Indeks osób	103

SZKICE 20

OPRACOWANIE GRAFICZNE • Artur Burszta
ZDJĘCIE NA OKŁADCE • Elżbieta Lempp
KOREKTA • Anna Krzywania
SKŁAD, INDEKS OSÓB • Mateusz Martyn
DRUK I OPRAWA • Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN
WYDANE PRZY WSPARCIU • Miasta Wrocław
i Miejskiej Biblioteki Publicznej we Wrocławiu

Copyright © by Andrzej Sosnowski
Copyright © by Elżbieta Lempp
Copyright © by Biuro Literackie, 2013

BIURO LITERACKIE
Przejście Garncarskie 2, 50-107 Wrocław
tel. 71 346 01 42, poczta@biuroliterackie.pl
www.biuroliterackie.pl

ISBN 978-83-63129-55-2



Książka dostępna w księgarni



Wrocław miasto spotkań

ISBN 978-83-63129-55-2



9 788363 129552 >

cena 34 zł

S Z E Ś Ć G O D Z I N L E K C Y J N Y C H O P O E Z J I

