

IRENEUSZ STAROŃ  
Uniwersytet Wrocławski

## Wiersz jako parodia cytatu. *List do PI* Krzysztofa Koehlera

Szczególne miejsce w poetyckim dorobku Krzysztofa Koehlera zajmuje utwór *List do PI*<sup>1</sup> z tomu *Partyzant prawdy* (1996). Intertekstem jest tutaj *List do Pizonów* Horacego, swoista *summa* literackiej wiedzy autora *Ód*, zwyczajowo zwana *De arte poetica*. Wobec tego należałoby się spodziewać, że także w tekście Koehlera będziemy mieli do czynienia ze sformułowaną wprost poetyką. Patronat Horacjański pozwala zaliczyć wiersz do modelowych przykładów dykcji neoklasycyzmu w poezji pokolenia „brulionu”. Kontekst sytuacyjny ówczesnych sporów estetycznych, a także deklaracje odautorskie samego Koehlera<sup>2</sup> to tylko nieliczne z wielu argumentów na rzecz neoklasycyzmu omawianego liryku. Programowy charakter utworu sprawił, że wiersz *List do PI* stał się punktem odniesienia w krytycznej dyskusji dotyczącej poezji autora *Porwania Europy*. Piotr Śliwiński w rozmowie z Andrzejem Franaszkiem, opublikowanej w okolicznościowym dodatku do „Tygodnika Powszechnego”, wśród interesujących zjawisk we współczesnej poezji polskiej wyróżnił m.in. „Wart uwagi pojedynek lirycznej wieloznaczności ze światopoglądową jednoznacznością w wierszach Krzysztofa Koehlera”<sup>3</sup>. Konstatacja ta stanie się przyczynkiem do analizy *Listu do PI* w niniejszym artykule. Obecna w wierszu nieustanna fluktuacja sensów związana jest z kategorią parodii i poetyką cytatu. Oba motywy skorelowane zostały z toposem peregrynacji i literackiego agonu. Na poziomie świata przedstawionego w utworze znakiem obu czynności jest górską wędrówkę — drogą ku metafizyce. Wiersz *List do PI* jest świadectwem gwałtownej epifanii sensu. Korzystając z określenia Wiktora Szklowskiego, można powiedzieć, że sztuka (w tym wypadku tożsama z działaniem Horacjańskiego błazna) „wyzwała” podmiot z automatyzmu percepcji<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Pierwodruk: „Brulion” 1996, nr 28, s. 19–20, także „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 19.

<sup>2</sup> K. Koehler, *O'haryzm*, „Brulion” 1990, nr 14–15, s. 141–142.

<sup>3</sup> A. Franaszek, P. Śliwiński, *W Polsce jest mnóstwo „wielkich poetów”*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/w-polsce-jest-mnostwo-wielkich-poetow-16062> [dostęp: 23.06.2017].

<sup>4</sup> W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łuźny, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 101.

## List poetycki

W tytule utworu została wyraźnie określona forma gatunkowa — list. Jednakże na poziomie linearnej lektury trudno znaleźć w nim wyznaczniki korespondencji epistolarnej. W wierszu brak typowych toposów eksordialnych i finałnych. Wpisana w utwór figura autora nie rozpoczyna ani nie kończy listu pozdrowieniem skierowanym do konkretnego adresata. Zatem ontologia wiersza jest ontologią nieobecności. Tytuł utworu stanowi niepełne powtórzenie nazwy Horacjańskiej sztuki poetyckiej. Inicjalną abrewiację można odczytywać jako gest afirmacji bądź też negacji tradycji literackiej, którą znamionuje antyczny hipotekst. Skoro rzymski poeta mógł napisać *List do Pizonów*, współczesnemu epigonowi pozostaje już tylko napisanie *Listu do PI*. W tak rozumianej poetyce autocenzury zawarta zostałaby nie tylko skromność afektowana, lecz i ta wynikająca bezpośrednio z uznania „wielkości” dokonaj przodków, których zapewne podmiot czuje się spadkobiercą. Z drugiej jednak strony skrót można odczytywać jako gest negacji, symbolicznego odcięcia od tradycji kulturowej. Współczesność jawiłaby się w tym kontekście jako gra skrótów, aluzji, domena hipertekstu. Jednakże ów hipertekst niekoniecznie musiałby odsyłać do hipotekstu, „list do PI” to bowiem łączy niepełne, parodia cytatu<sup>5</sup>, informacja lekturowa *à rebours*. Marcin Jaworski, próbując oddać intencje autora *Trzeciej części*, użył następującego sformułowania: „Nie należy powtarzać słów Horacego, Kochanowskiego, Mickiewicza, Rilkego, Eliota, należy znaleźć własne metafory — własne potopy i pejzaże pasterskie — szczególnie te wzniosłe, bo oddające grozę i złożoność świata”<sup>6</sup>. Uwagi te wydają się trafne także w kontekście omawianego utworu. Gest odwróconej repetycji staje się świadectwem poszukiwania własnej dykcji poetyckiej. Agnieszka Pluta w swojej dysertacji *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980* pisała, że Koehlerowski protagonista

Przypomina Dantego schodzącego w czeluści piekielne i pokonującego kolejne jego kręgi, Odyseusza, Don Kichota i innych wielkich bohaterów literackich. Pragnie zadrwić ze zła i brzydoty, ośmieszyć wszystko to, co w człowieku szkaradne, równocześnie doświadcza bylejakości, banału, brzydoty, zła, które otwierają przed nim drogę ku metafizyce<sup>7</sup>.

Taką „drogą ku metafizyce” jest w wierszu *List do PI* górską wędrowka. Zostanie ona podjęta wzorem Dantego, jednak przewodnikiem będzie nie Wergiliusz, lecz Horacy. Na kontekst dantejski wskazuje tytułowa abrewiacja. Skrót „PI” mógłby odnosić się do matematycznej liczby, której przybliżona wartość wynosi trzy. Symbolika trójkowa wiązana jest z wiekiem Chrystusowym, a więc tra-

<sup>5</sup> M. Butor, *Krytyka i inwencja*, [w:] *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971, s. 136.

<sup>6</sup> M. Jaworski, *Wers i wiara. O poezji Krzysztofa Koehlera*, [w:] *Nowa poezja polska. Twórcy — tematy — motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 402.

<sup>7</sup> A. Pluta, *Trzy warianty neoklasycyzmu w poezji polskiej po roku 1980*, <http://sbc.org.pl/Content/19761/doktorat3034.pdf>, s. 136 [dostęp: 12.03.2017].

dycyjnie pojętą „połową czasu” życia ludzkiego. W pierwszych wersach *Boskiej Komedii* Dantego czytamy zaś: „W życia wędrowce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak nieomyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”<sup>8</sup>.

## Cisza poznawcza

Utwór *List do PI* rozpoczyna lapidarna notatka: „Pochmurno, nadciąga deszcz”. Stwierdzenie dotyczące warunków pogodowych pełni rolę kryptocytatu z literatury diarystycznej bądź pamiętnikarskiej. Wers inicjalny charakteryzują zatem sytuacyjność i nastrojowość. Skrótowość notatki odpowiada momentalności doznania zmysłowego. Zmiana pogody sugeruje zmianę tonacji uczuciowej, zapowiada introspekcję. Otoczony bielą kartki, edytorskim światłem wers inicjalny stanowi zarazem najkrótszą strofoidę utworu. Zarówno przed nią, jak i po niej istnieje znamionująca ciszę przerwa w zapisie. Cisza skłania do intymności, tylko w niej bowiem można czytać wiersz. Intymność zaś zakłada już sama forma gatunkowa, a więc list. Familiarny ton, potoczne stwierdzenie rozpoczynające utwór, jest swego rodzaju zaproszeniem do współuczestnictwa w codzienności mówiącego. Zaproszenie podkreśla sytuację wędrowki, która pozostaje zasadniczym tematem *Listu*. Pielgrzymem bowiem jest nie tylko podmiot mówiący, zmierzający do źródeł kultury śródziemnomorskiej, lecz również czytelnik. Tworzy się na poły intymna więź współ-odczuwania, warunek konieczny spotkania z Innym. Aura pogodowa staje się zatem katalizatorem nadawczo-odbiorczej bliskości. Bliskość owa zostaje jeszcze uwypuklona w późniejszej apostrofie — „Nie przypuszczałem, by / odpowiedź podsunął mi poganin, / nawet tak wielki”<sup>9</sup>. Odbiorca zostaje dopuszczony do sfery osobistych mniemań mówiącego, staje się słuchaczem poetyckiej konfesji.

## Parodia cytatu

Druga strofoida byłaby w pewnym sensie traktatem poetyckim, ściślej zaś zbiorem reguł retoryki.

Początkiem i źródłem dobrego pisania  
jest mądrość. Kto poznał,  
co winien ojczyźnie, co przyjaciółom,  
jaka miłość należy się rodzicom, braciom,  
gościom, jaki jest obowiązek senatora,  
jaki sędziego, jakie jest zadanie wodza

<sup>8</sup> Dante Alighieri, *Boska Komedia. Pieśń I*, przeł. E. Porębowicz, oprac. M. Maślanka-Soro, Kraków 2009, s. 5.

<sup>9</sup> K. Koehler, *List do PI*, [w:] *idem, Na krańcu długiego pola i inne wiersze z lat 1988–1998*, Warszawa 1998, s. 119.

posłanego na wojnę.  
 Nie przypuszczałem, by  
 odpowiedź podsunął mi poganin,  
 nawet tak wielki<sup>10</sup>.

Druga strofoida to w całości cytat z *Listu do Pizonów* Horacego. Tak o tym fragmencie pisał przywołany już Śliwiński:

Słowa Horacjańskiej *De arte poetica* jako odpowiedź na pytania nękające poetę końca wieku? Wypowiadane bez ironii, bez gęsto rozsianych znaków dystansu, bez grymasu zawodu biorącego się ze świadomości, iż nic nie znaczą albo ledwie jakieś echo dawnych porządków? Słowa, które nie funkcjonują na warunkach cytatu, w jakiejś międzyprzestrzeni tekstów „już napisanych”, lecz na zasadzie żywej prawdy?<sup>11</sup>

Jednakże owa „żywa prawda”, jednoznaczność liryczna została w wierszu wyrażona w sposób nie do końca oczywisty. Koehler stosuje bowiem specyficzną odmianę chwytu autentyczności. Cytowanie nie jest obudowane stosowną ramą metaliteracką, informującą czytelnika o pochodzeniu przytoczonych słów. Mamy do czynienia z pełną asymilacją hipotekstu. Redukcja autonomiczności oryginału wzmacnia dyskurs prawdziwościowy wpisany w tekst rzymskiego poety, gdyż obce zostaje uznane za własne. Zatem relacje międzytekstowe stają się sekundarne, współczesny poeta zaś w pełni utożsamia się ze swoim antycznym poprzednikiem. Na pewnym poziomie ogólności powyższe konstatacje należy uznać za słuszne. I właśnie globalnego poziomu dotyczą spostrzeżenia Śliwińskiego. Zasadnicze przesłanie omawianej strofoidy można streścić następująco: dobrze pisać potrafi jedynie ten, kto poznał zasady rzymskiej cnoty republikańskiej (*virtus*). Literatura rozumiana jest tutaj w kategoriach etyczno-moralnych. Dobrze pisać może ten, kto współ-odczuwa z Innym. Mówiąc językiem Stanisława Barańczaka, *List do PI* to „etyka i poetyka”<sup>12</sup>.

Bohater podejmuje bowiem „podróż komiczną”, której finałem okazuje się „zabawa agonalna”<sup>13</sup>. W tym przypadku jest nią groteskowa scena wytrącenia filizanki z herbatą. Konwencja świata na opak zakłada wzmogoną czujność czytelnika. Być może zatem hermeneutykę „ufności”, jaką zastosował wobec inicjalnej partii wiersza Śliwiński, należałoby zastąpić hermeneutyką „podejrzeń”. Nawet jeśli drugą strofoidę utworu czytać w oderwaniu od karnawałowej konwencji, dokładniejsza analiza przytoczonych słów Horacego może wzbudzić pewne wątpliwości. Po pierwsze, umieszczona przed enumeracją przerzutnia sprawia, że słowa „Kto poznał” uzyskują pytającą intonację. Ten pozornie nieznaczący zabieg, dotyczący głównie sfery deklamatorycznej, staje się przyczynkiem do snucia refleksji epistemologicznych. *Quasi*-pytanie, nawet jeśli uznać je za czysto retorycz-

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 180–181.

<sup>12</sup> Zob. S. Barańczak, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.

<sup>13</sup> A. Pluta, *op. cit.*, s. 132, 135–137. Zob. też J. Huizinga, *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 86–88.

ne, może wzbudzić poznawczy niepokój. Czy mowa wygłaszana *ex cathedra* to przemówienie w tonacji serio? Druga wątpliwość dotyczy natury samego cytatu. Po wyliczeniu atrybutów tego, „kto poznał”, nie następuje składniowo-logiczne dopełnienie. Rolę uzupełniającej implikatury pełni zdanie wcześniejsze: „Początkiem i źródłem dobrego pisania / jest mądrość”. To istotne przesunięcie syntaktyczne względem intertekstu. W przywołanym tłumaczeniu łacińskiego oryginału podsumowaniem wyliczenia jest zdanie: „ten zaiste umie każdej osobie dać zgodny z nią charakter”<sup>14</sup>. Wobec tego mówiący posługuje się cytatem niepełnym. Niejasne są motywacje abrewiatury (być może chodzi tutaj tylko o retoryczną elipsę), jednakże zabieg ów skłania do refleksji nad adekwatnością samego przekładu, a zatem nad statusem ontologicznym nadawcy komunikatu. Być może nie wiemy, kto mówi, lecz niepewna atrybucja nie podważa jeszcze cytowanych zasad. Sytuacja jednak komplikuje się, jeśli weźmiemy pod uwagę status ontologiczny przytoczonych słów. Otóż, mówiący, powołując się na Horacego (łaciński archetekt), w istocie cytuje prozatorskie spolszczenie Sinki. Natomiast zapisując fragment przekładu prozą w formie wierszowanej, dokonuje kolejnego cytatu — własnej poetyckiej dykcji. Ta z kolei jest nie tylko konglomeratem indywidualnych upodobań, lecz również przytoczeniem określonego paradygmatu. Ścisłej zaś — immanentnym składnikiem historycznoliterackiej formacji poezji polskiej dziesiątej dekady XX w. Co więcej, Koehler nakłada siatkę arbitralnych pauz na arbitralny przekład łacińskiego oryginału. Realizuje tym samym powtórne „uwierszowanie” komunikatu. Jeśli Sinko spolszczając utwór, dokonał dekonstrukcji Horacjańskiego wiersza, Koehlerowski podmiot dokonuje translacji przekładu Sinki na język poetycki. W efekcie powstaje tekst „hiperrealistyczny”, wiersz wielokrotnie „uwierszowiony”, przekład „prawdziwszy od przekładu”. Clare Birchall, podejmując tematykę postmodernistycznego dyskursu hiperrealistycznego, powołuje się na spostrzeżenia Jeana Baudrillarda: „kino popełnia plagiat na samym sobie i powieliła się, przerabia swoją klasykę, na nowo ożywia własne pierwotne mity, stwarza remake’i niemych filmów doskonalsze niż oryginały itd.”<sup>15</sup> Podobny mechanizm rekontekstualizacji zachodzi w wierszu Koehlera. Palimpsestowy układ zależności pomiędzy figurami literackiej komunikacji (podmioty: Horacego — Sinki — Koehlera) wskazuje na ambiwalencję analizowanego wiersza. Umieszczony w pierwszej strofoidzie cytat pełni rolę apokryfu pism Horacego. Możemy mówić tutaj o Derridańskiej „iterowalności znamienia”, o swoistej dwoistości

<sup>14</sup> Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśn. opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951, BN II 57, s. 81–82.

<sup>15</sup> Fragment cytuję w przekładzie J. Niedzielskiej (J. Baudrillard, *Zły duch obrazu*, przeł. J. Niedzielska, „Film na Świecie” 2000, nr 401, s. 44) za: C. Birchall, *Być może masz paranoję, ale oni faktycznie chcą cię dopaść. Studia kulturowe o teoriach spiskowych i jako teorie spiskowe*, przeł. F. Czech, „Czas Kultury” 2016, nr 2, s. 28.

domniemanej perspektywy odautorskiej<sup>16</sup>. Co więcej, cytat okazuje się jedynie sugestią („Nie przypuszczałem, by / odpowiedź podsunął mi poganin, / nawet tak wielki”). Być może mamy do czynienia z kopią bez oryginału, strofoida z Horacego/Sinki staje się zaś próbą sensu, wprawką poetycką. Warto w tym kontekście przywołać myśl Michela Butora:

Najdosłowniejszy cytat jest już w pewnej mierze parodią. Przekształca go zmiana kontekstu, miejsce, dokąd go wprowadzam, rodzaj cięcia [...], swoboda, na jaką sobie pozwalam modyfikując gramatykę oryginalną i, naturalnie, moje podejście do cytatu, sens, który mu nadaję w moim komentarzu...<sup>17</sup>

Parodystyczny wymiar cytowania wydaje się zgodny z tematem utworu Koehlera. Jest nim, jak już wspomniano, „podróż komiczna”. Peregrynacja ma tutaj wymiar proteuszowy, a demaskacja tekstowego świata, „zdystansowanie się wobec obowiązujących standardów wyrażania prowadzi parodię do odnowienia języka”<sup>18</sup>. Paradoks ów nazywa Linda Hutcheon *authorized transgression*. Mówiący w wierszu Koehlera przekraczając antyczny kanon (do którego w istocie nie ma bezpośredniego dostępu), potwierdza jego znaki. Tylko bowiem rozpoznane może ulec negacji, zatem podmiot „obalając tradycję, jednocześnie ją konserwuje”<sup>19</sup>. Należy jednak dodać, że owo przekroczenie nie ma charakteru totalnego. W pierwszej części utworu można je odkryć dopiero po odwołaniu się do teorii cytatu.

## Labilność formy

Kolejnym poziomem wspomnianej przez Śliwińskiego „lirycznej wieloznaczności” jest repetycja poetyki Horacjańskiej. Do gestów polemicznych zachęca sam antyczny hipotekst. Zabiegu rekontekstualizacji, formalnego przesunięcia w obrębie traktatowego paradygmatu dokonał już Horacy. *List do Pizonów* nie był z definicji „podręcznikiem poetyki”, lecz, by posłużyć się słowami Sinki, „gawędą poety, który, zawiesiwszy na kołku lutnię, postanowił służyć młodym poetom za »osełkę« do ostrzenia talentu i sztuki”<sup>20</sup>. Jeśli uznać tę interpretację za słuszną, Koehlerowski wiersz byłby w pewnym stopniu realizacją Horacjańskiego postulatu twórczej emulacji. Obraz poetyckiego współzawodnictwa również został zaczerpnięty z *Listu do Pizonów*: „Kto chce w biegu osiągnąć upragniony

<sup>16</sup> J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 392.

<sup>17</sup> M. Butor, *op. cit.*, s. 136.

<sup>18</sup> M. Mrugański, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 178. Zob. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London 1991, s. 69.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> T. Sinko, *Wstęp*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne...*, s. XXV.

cel, już jako chłopiec musiał wiele znieść”<sup>21</sup>. W tym sensie u źródeł *Listu do PI* nie leżą współczesne teorie parodii i Derridiańska nieufność wobec oryginału. W istocie bowiem gest potwierdzenia poprzez negację wpisany został już w dykcję Horacjańską. Koncept polega tutaj na tym, że dosłowne odwołanie do wiersza Horacego jest jedynie sekundarne. Istotniejsza od samego cytowania okazuje się jego forma. Jak podaje Michaił Bachtin:

Forma stanowi wyraz aktywnego wartościującego stosunku twórcy — autora i odbiorcy (współtworzącego formę) do treści; wszystkie składniki utworu, w których możemy odczuć siebie, swoją wartościującą treść aktywność i w których ta aktywność przewyższa materialność, należy zaliczyć do formy<sup>22</sup>.

Ona bowiem uwiarygodnia znaczenie, staje się paradoksalną autorską sygnaturą mówienia serio. Podmiot liryczny nie realizuje strategii bibliofila, miłośnika antycznej przeszłości, skupionego na kontemplacji motta-epigrafu, zaczerpniętego z utworu Horacego.

Labilność formy można wytłumaczyć także przedstawioną w wierszu sytuacją komunikacyjną — toposem literatury jako biblioteki. Podmiot znajdujący się w tekstowym świecie czyta utwór Horacego w czasie rzeczywistym, a więc przerwa w lekturze oznacza także przerwę w zapisie — koniec strofy. Niepełny cytat wskazuje na modalność doświadczenia czytelniczego. Lektura pozostaje zależna od kontekstu, zmienna czasowo, a w końcu procesualna. Konkretyzacja nie musi oznaczać linearnego procesu. Czytany tekst okazuje się zatem służebny wobec cytującego-czytającego. To on bowiem jest osią wierszowego świata. Lektura staje się zatem nie tyle dialogiem, ile monologiem, w którym współczesny mówi językami przeszłości. Antyczny tekst nie jest czystą repliką, lecz został przefiltrowany przez doświadczenie twórczej wyobraźni, włączony w proces kreacji.

## Wędrownka

W kolejnych partiach utworu następuje gwałtowna zmiana poetyckiej dykcji z dyskursywno-refleksyjnej na opisową. Nagromadzenie obrazów może być bezpośrednio związane z topiką *ut pictura poesis*, której reguły wyłożył Horacy w *Liście*:

Poemat, to jak obraz. Jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka; jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu<sup>23</sup>.

Dlatego też mówiący w utworze przechodzi przez specyficzną galerię górskich „wyglądów”.

<sup>21</sup> Horacy, *op. cit.*, s. 86.

<sup>22</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 66.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 84.

Wędruję wzdłuż rzeki, w górę,  
wykroty, kamienie, las i  
szum; wodospady rozbryzgujące  
w tęczę uderzenia słońca,

sarny gubiące za sobą trop  
w spienionych nurtach, jesiotry,  
łososie w zmaganiach z grawitacją,  
ptaki o niemych dziobach;

pył i szum szpuntujący każdy  
inny dźwięk. Wędruję w górę  
strumienia, po mchach  
kołyszących miękko stopy,

po korzeniach, po  
nagłych wyrwach wydrapanych  
ravicami kozła, po bruzdach  
dzików i cienkich jak nici drogach

zająca. [...] <sup>24</sup>

Bohater został umieszczony raczej w modelowej przestrzeni górskiej, nieokielznanej natury niżli w rzeczywistości pozajęzykowej. Ukazana w utworze peregrynacja jest tyleż prawdopodobna, ile erudycyjna<sup>25</sup>, złożona z literackich chwytów. Wojciech Czaplewski zauważa, że w omawianym wierszu mamy do czynienia z kilkoma symultanicznymi planami obrazowania: „Wiersz dzieje się w trzech miejscach (dom, góra i Rzym), trzech czasach (przeszłość i dwie terażniejszości), mieszając je i gubiąc pościg rozpędza się do zawrotnej chyżości”<sup>26</sup>. Dynamika obrazowania związana jest nie tylko ze wspomnianym przez krytyka motywem pościgu, będącego analogonem poetyckiej rywalizacji. Jest ona przede wszystkim wynikiem zawieszonyj werystyczności opisu. Istnieją bowiem w utworze różne poziomy realności, a tym samym wiele odmiennych strategii nadawczych. Nadrzedną jest uobecniona poprzez motyw filizanki perspektywa domu. W nim bowiem odbywa się lektura *Listu do Pizonów*. Ambiwalencja przestrzenna nie oznacza całkowitego zawieszenia referencjalności. W świecie przedstawionym elementy przyrody ożywionej i nieożywionej mogą odpowiadać elementom pozajęzykowym, jednakże ich kontemplacja nie jest zasadniczym celem wiersza. W tym miejscu warto przywołać stwierdzenie Wiktora Szklowskiego: „Celem obrazu jest nie ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego widzenia,

<sup>24</sup> K. Koehler, *List...*, s. 119–120.

<sup>25</sup> M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 20.

<sup>26</sup> W. Czaplewski, *Niosę w sobie kawalek Koehlera*, „Akant” 2015, nr 11, <http://akant.org/archiwum/111-archiwum-miesiecznik-literacki-akant-2015/akant-2015-nr-11/4673-wojciech-czaplewski-niose-w-sobie-kawalek-koehlera> [dostęp: 8.03.2017].



nie poznawania”<sup>27</sup>. Przestrzeń wokół bohatera to dominium nieustannej fluktuacji, wszechogarniającego „szumu”. Synestezyjny ciąg wrażeń (leksemy: „szum”, „tęcza”, „trop”; instrumentacja: „tr”, „rt”, „gr”) aktualizuje odmienne porządki skojarzeniowe. Z jednej bowiem strony protagonista znajduje się w przestrzeni arkadyjsko-biblijnej (tęcza jako znak starotestamentowego przymierza), z drugiej zaś widzi niebezpieczną i okrutną naturę („łososie w zmaganiach z grawitacją”). Koehler stosuje w wierszu charakterystyczne dla metafizycznej poezji „obrazowanie kosmiczne”, w którym to podmiot znajduje się „między żywiołami [...] między pierwotną ciemnością a gwiazdami, między wodą a światłem”<sup>28</sup>. Dobra wa Lisak-Gębala, pisząc o twórczości Bogusława Żurakowskiego, podkreśla, że „ewokowane przedmioty, wyzbywając się zmysłowej rzeczywistości, pełnią funkcję poetyckich emblematów”<sup>29</sup>. Napięcie pomiędzy opisem a wyobrażeniem związane jest również z nadrzędną dla wiersza kategorią ruchu. Byłby on zatem „aktem symbolicznym”, „odtańczeniem pewnej postawy [*dancing of an attitude*]”<sup>30</sup>. W tym kontekście górską wędrowkę należy odczytywać jako układanie poezji. Topos liryki somatycznej, skorelowanej z rytmem oddechu i kroków, przywoływał chociażby Kenneth Burke. W *Filozofii formy literackiej* autor zanotował spostrzeżenia Williama Hazlitta:

Coleridge powiedział mi, że lubi układać poezje, chodząc po nierównym gruncie lub przedzierając się przez splątane gałęzie w młodym lesie; tymczasem Wordsworth, jeśli tylko miał taką możliwość, zawsze pisał, spacerując w tę i z powrotem po prostej, wysypanej żwirem alejce, albo też w miejscu, w którym ciągłość jego wersu szła w parze z brakiem wewnętrznych przeszkód<sup>31</sup>.

Zwłaszcza ostatnie stwierdzenie wydaje się niezwykle istotne w kontekście omawianego utworu. „Brak zewnętrznych przeszkód” na płaszczyźnie wersologicznej odpowiada harmonijnym pod względem prozodycznym wierszom zdaniowym. Natomiast niejednostajny rytm górskiej wędrowki mógł zostać oddany tylko za pomocą toku przerzutniowego. Kadencje w klauzulach stają się ciągiem pytań, a dopełnienia wersów następujących — jedynie sugestiami odpowiedzi. Te bowiem mogą zostać momentalnie podważone. Sens staje się płynny i migotliwy niczym „wodospady rozbryzgujące / w tęczę uderzenia słońca”. Specyficzny rytm pauz w toku przerzutniowym skorelowany został z akwatyicznym imaginariem, będącym motywem przewodnim wiersza. Przyspieszenia i retardacje intonacyjne odpowiadają na poziomie świata przedstawionego obrazom niespokojnej rzeki. Pomimo wyraźnej delimitacji można odnieść wrażenie, że wierszowa rze-

<sup>27</sup> W.B. Szklowski, *op. cit.*, s. 110.

<sup>28</sup> Cyt. za: D. Lisak-Gębala, „Trzeba poszerzać szczelinę”. *Poezja metafizyczna Bogusława Żurakowskiego*, [w:] *eadem*, *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014, s. 199. Zob. J. Błoński, *Mikolaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2002, s. 41.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> K. Burke, *Filozofia formy literackiej*, przeł. E. Rajewska, Gdańsk 2014, s. 15.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 15–16.

czywistość jest fizykalnie i temporalnie nieograniczona. Zawieszona enumeracja w inicjalnym wersie siódmej strofoidy („po korzeniach, po”) może wskazywać na swoistą dylatację czasu w świecie przedstawionym. Antykadencyjne zawieszenie głosu sugeruje, że zapis pozostaje jedynie fragmentem. Arbitralna pauza staje się znakiem kreatorskiego wymiaru wędrówki. Dlatego też przerwana enumeracja mogłaby być w zasadzie nieskończona.

## Filizanka

Punktem kulminacyjnym wiersza staje się „zabawa agonalna”<sup>32</sup>.

[...] Nade mną słońce, chmury,  
deszcz zimna i zasłona gorąca,  
idę poznać źródło siły tego  
gońca, co wciąż po mnie przychodzi i  
wytrącając mi z ręki filizankę  
z herbatą, wyganiając mnie  
z miejsca przy tobie, wymuszając  
omijanie, skracanie i darcie

się pazurami przez zbyt strome  
stoki, wiedzie mnie do  
odkrytych złóż, do źródła<sup>33</sup>.

Tok przerzutniowy skorelowany został z niejasną sytuacją ontologiczną. Nie wiadomo, czym albo kim jest katalizator literackiej wędrówki, co albo kto sprawia, że protagonista pisze. Spójnik koniunkcji w mocnej semantycznie klauzuli („gońca, co wciąż po mnie przychodzi i”) sugeruje zawieszenie, pytanie, przemilczenie. Emocje pozostają silniejsze od artykulacji, kategoria wpływu okazuje się zaś dwuznaczna moralnie i semantycznie. „Goniec” dokonuje destrukcji zastanych sensów, dekonstruuje obraz indywidualnej egzystencji. Radykalne działanie Horacego można rozpatrywać w kategoriach rytu inicjacyjnego. „Wytrącenie filizanki” byłoby transpozycją klasycznego przejścia z liryki miłosnej, symbolizowanej przez harmonię prywatnej egzystencji („miejsce przy tobie”), do bohaterskiego eposu, czasu agonu, literackiej walki („omijanie, skracanie, darcie”)<sup>34</sup>. Przerzutnia międzystrofowa może być odczytywana jako sygnał transformacji mówiącego bohatera. O ile potrójne wyliczenie „omijanie, skracanie i darcie” można traktować jako komunikat metatekstowy, o tyle poprzerzutniowa koniunkcja „darcie się pazurami” to już znak przemiany protagonisty. We strofoidzie następującej podmiotowi niejako wyrastają „pazury”. Poeta staje się szalonym Horacjańskim

<sup>32</sup> A. Pluta, *op. cit.*, s. 132. Por. J. Huizinga, *op. cit.*, s. 65–67.

<sup>33</sup> K. Koehler, *List...*, s. 120.

<sup>34</sup> M. Lisecka, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016, s. 103.

niedźwiedziem, groteskową, wampiryczną bestią. W *Liście do Pizonów* Horacy scharakteryzował takiego twórcę następująco:

to pewna, że jest szalony, i jak niedźwiedź, który zdołał wyłamać kraty swej klatki, rozpędza uczonych i nieuczonych, gdy zawzięcie recytuje swe wiersze; kogo zaś przychwyci, zatrzymuje go i zabija czytaniem, jak pijawka, która nie puści, póki się krwią nie napełni<sup>35</sup>.

Frenetyczna wizja poetyckiego obłędu oddaje sytuacyjny charakter twórczości. Pisarz-bestia jako jednostka narcystyczna uzależniony jest od literackiej publiczności. Zarówno nadawca, jak i odbiorcy w akcie komunikacji stają się uczestnikami psychodramy. Poeta-aktor, ogarnięty przez *furor poeticus*, potrzebuje reakcji słuchaczy, choćby miała ona być tożsama z niemą obecnością. Spektakl poetycki wymaga bowiem interakcji wykonawcy i świadków.

Występujące w wierszu zwierzęcenie zostało skorelowane z kategorią sobowtóra:

Niemiecki rzeczownik *der Doppelgaenger*, którym określa się sobowtóra, wywodzi się od słów *Doppel* — podwójny i *Gaenger* — wędrowiec. Ów „podwójny wędrowiec”, jak pisze Władysław Kopaliński, to w folklorze niemieckim „widmo, zjawia osoby żyjącej (w odróżnieniu od ducha osoby nieżyjącej). Jest on także obecny w folklorze innych narodów, czasem jako zwierzę, duch, postać o nieokreślonym wyglądzie lub bardzo często jako cień oraz odbicie”<sup>36</sup>.

Takim „podwójnym wędrowcem” mógłby być bohater utworu, który powtarzając gest Horacego, staje się mimowolnie sobowtorem rzymskiego pisarza. W tym sensie „Wiersz przechodzi od »ja« do innego »ja«, jest dyskursem, w którym można rozpoznać przeszłość innych”<sup>37</sup>. Utwór jako specyficzne miejsce współ-odczuwania staje się świadectwem dwoistości literackiej komunikacji. Goniec bowiem „wciąż po mnie przychodzi”, a więc nie tylko wzywa do działania, lecz również powtarza gesty protagonisty. Ta specyficzna korelacja staje się podobna do związku kochanków w koncepcji miłości romantycznej. W *Dziadów* części IV Pustelnik śpiewa: „Jej wyglądam, za nią gonię, / Zawsze przy mnie, lecz nie ze mną!”<sup>38</sup> W wierszu *List do PI* mówiący doświadcza obecności Horacego w sposób namacalny. Jest to element dykcji neoklasycystycznej, wyraźny chociażby w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. Ryszard Przybylski pisał następująco: „Cogito poety klasycznego to także duchy przodków, pamięć rodzaju. [...] to nieustanne Zaduszki”<sup>39</sup>. Twórca przekracza granicę bezpieczeństwa zawartą w ludowym obrzędzie: „Nie dysponuje bowiem żadnym zaklęciem.

<sup>35</sup> Horacy, *op. cit.*, s. 89.

<sup>36</sup> K. Garbulińska, *Sobowtóry, maski, zwierciadła — mit sobowtóra w „Diablich eliksirach” Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana i „Sędziwoju” Józefa Bogdana Dziekońskiego*, „Prace Literackie” 52, 2012, s. 46.

<sup>37</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 35.

<sup>38</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część czwarta*, [w:] *idem, Wybór pism*, red. D. Drabikowska, I. Orlewicz, Warszawa 1951, s. 259, w. 631–632.

<sup>39</sup> R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 27–28.

Toteż jego Zaduszki skończą się zwycięstwem umarłego, który raz przywołany odejść już nie może<sup>40</sup>. Podobnie rzecz ma się w utworze Koehlera. Lektura staje się swoistym obrzędem dziadów. Jednakże granica zostaje przekroczona, duch Horacego wytrąca podmiot z automatyzmu percepcji. Rozbita filiżanka w nowoczesnej poezji polskiej wiązana jest z imaginariem katastroficzno-nostalgicznym, ściślej zaś — z aktualizacją dwóch toposów: *ubi sunt* i śmietnika historii. Czesław Miłosz w *Piosence o porcelanie* umieścił rozbite „kwieciste filiżanki” w post-apokaliptycznej przestrzeni zagłady imponderabiliów kultury wysokiej:

Różowe moje spodeczki,  
Kwieciste filiżanki,  
Leżące na brzegu rzeczki  
Tam kędy przeszły tanki.  
[...]  
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana  
Bryzgami kruchej piany.  
Niczego mi proszę pana  
Tak nie żal jak porcelany<sup>41</sup>.

Z kolei podmiot wiersza Stanisława Barańczaka stwierdza: „Jeżeli porcelana to wyłącznie taka / której nie żal pod butem tragarza lub gąsienicą czołgu”<sup>42</sup>. „Wytrącenie filiżanki” można traktować jako przejście od nostalgiczno-Miłoszowskiej wizji do Barańczakowskiego aktywizmu, walki z sentymentem, postulatu duchowego wymiaru kultury, który wymusza tzw. konieczność dziejowa. Nie oznacza to jednak, że poeta rezygnuje z materialnego konkretnego. W wierszu Koehlera nie występuje „jakaś filiżanka”, lecz filiżanka z herbatą. Dlatego też bohater tym dotkliwiej odczuwa wytrącenie z ręki znanego sobie przedmiotu. Co więcej, „goniec” nie tylko wytrąca filiżankę, lecz także wygania „z miejsca przy tobie”. Atrybucja jest zatem podwójna. Moja jest nie tylko filiżanka, ale również „miejsce przy tobie”. Nie wiemy, kim jest osoba wspomniana w wierszu. Można jedynie założyć, że podmiot mówiący byłby z nią emocjonalnie związany. Opuszczenie bowiem owej tajemniczej osoby jest „wymuszone”, zostało wyraźnie nacechowane negatywnie.

## Prymat ruchu

Wiersz byłby w jakimś stopniu translacją *Listu do Pizonów* na język współczesności. Kluczowy w takim wypadku jest wygłos absolutny utworu.

A jednak ważny jest tylko ruch:  
połamane gałęzie, ślady w błocie,  
popchnięty kamień zawieszony

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cz. Miłosz, *Piosenka o porcelanie*, [w:] *idem*, *Poezje*, t. 1, Paryż 1984, s. 132.

<sup>42</sup> S. Barańczak, *Jeżeli porcelana to wyłącznie taka*, [w:] *idem*, *159 wierszy*, Kraków 1990, s. 88.

nad swoim łoskotem. To  
zostaje. To znaczy. Tylko to  
tłumaczy trud<sup>43</sup>.

Inicjalne stwierdzenie „A jednak ważny jest tylko ruch” nie odsyła, jak się zdaje, bezpośrednio do procesu kinezy, rozumianej zgodnie z zasadami mechaniki. Zauważmy, że mówiący nie dokonuje konceptualizacji skomplikowanego zjawiska fizycznego. Wskazuje raczej układy odniesienia, czynniki zewnętrzne, wobec których możemy ruch rozpatrywać: „połamane gałęzie, ślady w błocie”. Rzeczywistość jawi się jako palimpsestowy tekst, zadanie do odczytania. Ruch tożsamy byłby z rytmem „tekstu-systemu”, z punktem „połączenia dwóch różnych doświadczeń czasowych (podmiotu, który pisze i podmiotu, który czyta)”, wreszcie z „transsubiektywnością” opartą „na serii powtórnych wypowiedzi”<sup>44</sup>. Po lekturze dopiero można wysunąć hipotezę dotyczącą relacji przyczynowo-skutkowych. Mówiący zwraca uwagę na niemożliwą w świecie fizycznym stopklatkę, przenosząc uwagę czytelnika w sferę Cassirerowskiej przestrzeni mitycznej<sup>45</sup>: „popchnięty kamień zawieszony”. Brak znaków interpunkcyjnych wskazuje na możliwość lektury alternatywnej bądź też na koniunkcję. Kamień zatem jest „popchnięty” albo „zawieszony” lub „popchnięty i zawieszony”. Dopiero wers następujący wiąże imiesłów z członem dopełniającym: „zawieszony / nad swoim łoskotem”. Tak rozpisana fraza odsyła do symultanicznego postrzegania zjawisk, będących jednocześnie dokonanymi i nie-dokonanymi. Na kreatorski wymiar twórczości poetyckiej, zdolnej zmieniać otaczającą rzeczywistość, zwracał uwagę również Horacy. Obraz kamienia posłusznego boskiemu poecie pochodzi bezpośrednio z *Listu do Pizonów*: „Mówią także, że założyciel grodu tebańskiego, Amfion, porusza dźwiękiem lutni kamienie i łagodną prośbą prowadzi je, dokąd zechce”<sup>46</sup>. W polskiej literaturze znany jest przede wszystkim Amfionowski gest Konrada z *Wielkiej Improwizacji*:

Kiedy na chmur spójrzę szlaki  
I wędrowne słyszę ptaki,  
Żeglujące na ledwie dostrzeżonym skrzydle;  
Zechcę i wnet je okiem zatrzymam jak w sidle.  
[...]  
Kiedy spójrzę na kometę z całą mocą duszy,  
dopóki na nią patrzę, z miejsca się nie ruszy<sup>47</sup>.

W wierszu *List do PI* aktualizacja kulturowych kodów nie ma na celu kreacji współczesnego wieszca, reinterpretacji paradygmatu romantyczno-moderni-

<sup>43</sup> K. Koehler, *List...*, s. 120.

<sup>44</sup> A. Dziadek, *Rytm i podmiot w „Oktostychach” i „Muzyce wieczorem” Jarosława Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 35.

<sup>45</sup> H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, przeł. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

<sup>46</sup> Horacy, *op. cit.*, s. 86.

<sup>47</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część trzecia*, [w:] *idem, Wybór pism...*, s. 284, w. 854–857, 860–861.

stycznego. Ruch można rozumieć jako ustawianie poetyckiego głosu. Ustawianie, nie zaś ustawienie, albowiem konstytutywny byłby tutaj aspekt niedokonany. Poeta wypróbowuje różne rejestry poetyckie, podobnie jak wędrowiec stawia kroki w różnym rytmie. Zmienność owa skorelowana została z tokiem przerzutniowym. Na poziomie intonacyjnym korelatem zmiennego rytmu stają się antykadencje. Są one szczególnie wyraźne w końcowych wersach utworu.

[...] To  
zostaje. To znaczy. Tylko to  
tłumaczy trud<sup>48</sup>.

Trzykrotnie powtórzony zaimek „to” odnosi się do wymienionych uprzednio śladów ruchu. Zastosowana w wygłosie wiersza trójkowa kompozycja wskazuje na szczególną semantyczną doniosłość opisywanego. Poprzez wielokrotne wskazanie mówiący wychodzi niejako poza rzeczywistość tekstową. Jednocześnie zaimek staje się znakiem pewnej nieobecnej obecności, czy też raczej — niewyraźności. „To”, będące prymarnie częścią zastępującą rzeczownik, usamodzielnia się, wskazuje tylko na siebie, zyskuje tajemniczą wieloznaczność. Mówiący minimalizuje środki językowe, zamiast konkretyzacji wybiera nieokreśloność, a więc sensotwórczy ruch. Ruch-wędrowka jest wobec tego „trudem” podejmowanym przez uczestników literackiej komunikacji. Zatem *List do PI* byłby również listem do „pisania” — partyturą utworu niemożliwego, zadaniem do „na-pisania”. Efektem peregrynacji do źródeł okazuje się sztuka literacka, w tym przypadku przerzutnia, która pozwala „literalnie” zatrzymać kamień nad „swoim łoskotem”. Jednakże efekt poetycki można uzyskać dopiero po operacji hermeneutycznej dotyczącej zasad Horacjańskich. Jest to bowiem *Bildungsreise*, niezbędna na drodze samopoznania, a tylko twórca samoświadomy może podjąć zobowiązanie Horacego dotyczące dobrego pisania. Pisać może ten, „kto poznał”. Poznanie owo ma dwa aspekty. Pierwszy dotyczy literalnie rozumianych dyrektyw zawartych w *Liście do Pizonów*. Drugi natomiast dotyczy sensów nadbudowanych, do których czytelnik musi dotrzeć sam. Dlatego właśnie powinien podjąć „trud” podróży „w górę rzeki”. Peregrynacja rozumiana jako „podróż rozwojowa” implikuje perspektywę baśniową. Częstym motywem w ludowych bajkach magicznych była wędrowka po żywą wodę, której źródło miało znajdować się na szczycie tajemniczej góry<sup>49</sup>. Bohater baśni odbywał w ten sposób także symboliczną katabazę. Podobnie protagonista Koehlerowski, idąc w górę rzeki, powtarza orficko-dantejską podróż do krainy umarłych.

<sup>48</sup> K. Koehler, *List...*, s. 120.

<sup>49</sup> W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2003, s. 254.

## *Ad fontes*

Do czego prowadzi podróż przez symbole kultury? Repetytywne dążenie „do źródeł” ma wymiar nie tyle tekstowy, ile egzystencjalny. Mit ulega dekonstrukcji, jednakże, aby twórczo go odczytać, potrzebna jest re-konstrukcja, emulacja, nie zaś imitacja, akceptacja porażki w zmaganiach z nieosiągalnym ideałem tradycji. *List do PI* Koehlera byłby współczesnym „traktatem” dotyczącym epistemologii. Pamięć lekturowa bywa bowiem zawodna, opiera się na systemach banalnych skojarzeń. Banalność owa może ulec uniezwykleniu, gdyż filiżankę można złożyć na nowo, dokonując translacji, która nie zbliża do oryginału, jest jednak twórczym doświadczeniem egzystencjalnym. W nim przejawia się „dykcja odpowiedzialna”<sup>50</sup>. Nie jest to tylko odpowiedzialność za spuściznę „wielkich” przodków, lecz przede wszystkim za własną podmiotowość wobec niej, swoista „przekładalność literatury na życie”<sup>51</sup>. Koehler postuluje twórczy stosunek do tradycji, swoisty *close reading*, w miejsce projekcji domniemanych sensów — sensy właściwe.

### The poem as a parody of a quote. Krzysztof Koehler’s *List do PI*

#### Summary

The article attempts to analyse the poem *List do PI* (*The letter to PI*), one of the most representative of Krzysztof Koehler’s poetry. In the poem a quote from Horace’s *Letter to the Pisos* is treated as a crucial component of the lyrical subject creation. The lyrical “I” is both an Amfion’s creator and an ironist who changes the sense of each word during his “comic journey”. It must, however, be borne in mind that on the global level the ironisation of the lyrical world is only that what Linda Hutcheon called an “authorized transgression”. Essential for the Koehler’s parody is the reconstruction of the language.

<sup>50</sup> M. Jaworski, *op. cit.*, s. 407.

<sup>51</sup> *Ibidem*.