

Magdalena Graf, Paweł Graf

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„A usta znów rozluźniają się do słów okaleczających” – namopaniki Aleksandra Wata (recepca, język, interpretacja)

*wszystkie słowa zostały mi odebrane już
prócz jednego.
(...) Tamto słowo, ostatnie zachowane,
wymienić mi go nie kazano:
ptaki pospadałyby w locie!*

[A. Wat, ***]

Refleksja transdyscyplinarna stała się codziennym doświadczeniem współczesnej humanistyki¹, a twórczość Aleksandra Wata (zwłaszcza jego namopaniki) jest – jak się wydaje – szczególnie predestynowana do tego typu badań. Pierwszy namysł powinien brać swój początek z obserwacji samego języka tekstów warszawskiego futurysty, a koncentracja uwagi na lingwistycznym aspekcie jego pisarstwa wynika z faktu, iż Aleksander Wat żywił głębokie przekonanie, że to właśnie poezja, jako najdoskonalsze doświadczenie mowy, pozwala nam najlepiej zrozumieć świat „z zadziwieniem i poczuciem ciemnej zagadkowości tej rzeczy”². By zatem poznać to, co skryte i odmienne, by poznać innych, najlepiej zacząć od analizy używanego przez nich języka. I tak, przykładowo, aby zrozumieć komunizm, Wat „czyta” Stalina: właśnie nie jego pisma, ale samego wodza rewolucji, by w używanym i zapisanym przezeń słowie widzieć klucz do uchwycenia sensu samej ideologii. „Pasjami lubię czytać Stalina – pisał. Jego styl. Styl chama? Monotonna logorea? Drętwa mowa? Pogardzi tym esteta, ale nie ten, kto wie, że styl to przede wszystkim energia i własna logika. I człowiek”³. Wszystkie działania maszyny terroru, polityczne decyzje,

¹ Artykuł poniższy jest sumą refleksji czynionych przez językoznawcę oraz teoretyka i historyka literatury.

² A. Wat, *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1991, s. 193.

³ Ibidem; zob. też s. 193–209.

czyli to, co często nazywamy historią, dają się pojąć dopiero wówczas, gdy poprzedzi je analiza języka. Nie zaskakuje zatem obserwacja przez Wata takich jakości, jak: styl, stosowane figury i trwałe epitety, trywialność mowy, „litanie powtórzeń”, cechy składni „świadczące o niedostatkach powiązań świata słów Stalina i przebiegu życia” oraz słownik. Warto w tym miejscu przywołać diagnozę poety, który zauważał, iż leksykon ten jest „uderzająco ubogi” i

Co rzuca się w oczy, to przewaga rzeczowników i czasowników, czyli wg terminologii psychiatrycznej słów *języka konceptualnego* nad słowami *języka koneksyjnego* (zaimki, przyimki, słowa posiłkowe), odwrotnie niż to się dzieje u maniaków. Ale u Stalina sprawdza się goethowskie [sic!] w *ograniczeniu pojawia się mistrz*. Ubóstwo składni i słownika sprawiło, że słowa Mistrza stawać się mogły katechizmem, który miliony katechetów-półanalfabetów przyswajały sobie bez trudności. A monotonia służyła dobrze do celów psychologicznej perseweracji, uporczywego, latami, wbijania w mózgi haseł i nauk uproszczonych do całkowitego niezbędnego minimum⁴.

Gwałt dokonany przez Stalina na narodzie – twierdzi Wat – miał swój początek w gwałcie na języku:

żaden naród – to cytat z Rudolfa Kassnera – na świecie tyle nie rozmyśla [co Rosjanie – M.G., P.G.]. Stalin, narzucając swoje absolutnie nierosyjskie abstrakcje mózgom rosyjskim, [abstrakcje – M.G., P.G.] ściśle zdominowane do najmniejszych szczegółów, chciał doprowadzić do tego, żeby [naród] przestał raz na zawsze rozmyślać. Musiał zadawać gwałt rosyjskiemu oraz podległym mu językom⁵.

Zatem język, jego mechanizmy, uwikłanie w semantykę i obrazowość, żywo Wata interesowały. Tak teoretycznie, jak i eksperymentalnie. W tekście *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*⁶, analizując mechanizm, w wyniku którego poezja staje się przystępna, zrozumiała, ironizuje: „Tak na przykład [...] najbardziej rozjątrzoną przeciwnikiem nowej poezji jest wielki uczyony, logik, którego pracy nie rozumie nikt na świecie, poza setką wtajemniczonych. Może właśnie dlatego, znużony własną hermetyczną sytuacją, wymaga od poezji, by była łatwa, strawna jak chleb powszedni”⁷. Tymczasem język jest –

⁴ Ibidem, s. 197.

⁵ Ibidem, s. 200.

⁶ Idem, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. Rutkowski, Warszawa 1990, s. 152–164.

⁷ Ibidem, s. 153. Ironiczność wzmaga też przywołanie aforyzmu Goethego, zalecającego temu, kto narzeka na ciemność poety: „Zastanów się, czytelniku, może to ty jesteś ciemny” (s. 152).

zwłaszcza w swej warstwie metaforyczno-metonimicznej – spowinowacony z magią, co – jak podkreśla Wat – zauważyli Claude Lévi-Strauss i Roman Jakobson, jest rzucaniem czarów. Wskazuje na to – zdaniem poety – określenie „magia słów” i etymologia leksemu „poezja”, który, jak wiadomo, wywodzi się od *poiein*, czyli „czynić”, a czynienie w językach indoeuropejskich wiąże się z praktykowaniem magii⁸. Dziś, twierdzi Wat, głębi tych problemów ani się nie rozważa, ani nie rozumie. Konwencjonalne użycie chwytów, bezmyślne metaforyzowanie, fałszywe przekonania – one to gubią związek poezji i języka, czyniąc ją niezrozumiałą. Jednym z obszarów takiej „wiedzy zdeprawowanej” stał się rym: „Rymowanie doszło do rozkwitu nie w szkołach dla celów mnemotechnicznych, ale w [...] mistycznej poezji, gdy podobieństwa słów i analogie ich końcówek były figuracjami analogii głębszych” – i w innym miejscu –

Rymy wstrząsały, zbieżność końcowych zgłosek ewokowała inną finalną zbieżność – losów ziemskich z wyrokami boskimi. Nieporozumieniem było stosowanie rymów do tematów świeckich, empirycznych, racjonalnych! Zawinił Petrarca i Dante [...]. Odtąd trwa to nieporozumienie. Rymy spospolociały zredukowane do efektu operowego [...] *Pan Tadeusz*? Ile by zyskał bez rymów!⁹.

Słowa te pochodzą z *Dziennika bez samogłosek*, zbioru zapisków poety, którego tytuł – jak wiadomo – został pośmiertnie nadany przez Olę Watową. Ma to ścisły związek z faktem, iż notatki te w znacznej części zostały zapisane wyłącznie z zastosowaniem spółgłosek. Zastanawiając się nad powodem takiego „szyfrowania” wypowiedzi, żona poety pisze m.in.: „Samogłoska jest światłem, oddechem, życiem słowa, jego pulsowaniem. A zatem te strony, które były wypełnione zbitkami spółgłosek, musiały świadczyć o cierpieniu. Chropowate, szorstkie, zmiażdżone słowa były i symbolicznym, i bardzo konkretnym wyrazem jego ówczesnego stanu”¹⁰. Tym tropem podążały, często banalne, interpretacje tego faktu: oto schorowany poeta, oszczędzając siły, notował to, co niezbędne, a więzienne doświadczenia potęgowały konieczność skrótowości, ekonomiczności zapisu. Jednak pisanie w taki sposób jest nie łatwiejsze, ale właśnie trudniejsze do wykonania i raczej odnajdujemy tu nawiązanie do bezsamogłoskowych języków biblijnych, a znając Wata i jego myślenie o języku, można założyć, iż poprzez analogię sięgał on do tajemnych źródeł mowy, do istotności używanego języka, otwierając tym samym swój tekst na czytelniczą

⁸ Ibidem, s. 154.

⁹ Ibidem, s. 156 i s. 53.

¹⁰ Ibidem, s. 5.

interpretację¹¹. Lektura jego zapisków uwidacznia, jak niebagatelny problem było uchwycenie, w jaki sposób, poprzez mechanizmy konstrukcyjno-kombinatoryczne oraz przy minimalizacji elementów leksykalnych, tworzy się znaczenie: „Szekspir użył 20 000 wyrazów. Biblia po angielsku – 6000. Tymczasem przeciętny współczesny Anglik (dorosły) zna 30 000–60 000 wyrazów, a wykształcony 100 000. [...] Czy mowa i proza współczesnego Anglika jest bogatsza od języka Szekspira? Bogactwo nie polega więc na ilości wyrazów, ale na ich stosowaniu”¹². Tym zatem, co nadaje językowi głębię, sens i wartość, jest jego świadome, twórcze wyzyskanie. W innym przypadku zawsze następuje osunięcie w wyśmiewaną, w tym miejscu również przez Wata, młodopolszczyznę, w której „łapano wrażliwością, emfazą, grandilokwencją, zagadkowością i insynuacjami bez pokrycia, wykrzyknikiem i wielokropkiem [...] całym arsenałem udziwniania”¹³. W dzienniku poeta notował m.in.:

Zacząłem czytać i coś mi ocmuchnęło. [...] Ta wzniosłość tonu! Czy to nie Mickiewicz aby? Może Goethe? Nie Norwid przecie! No... Tomasz Mann! A może oni wszyscy do spółki? Bywały przecież spółki autorskie. Spojrzałem na okładkę: biedny, poczciwy Ignas Zadęty [...] Boże! Co za żalosna XIX-wieczna prowincjonalność¹⁴.

Jak wielu pisarzy Wat uwrażliwiony był na potęgę słowa, ale też jak mało kto trwał w nieustannym wobec słowa zadziwieniu. Zachwycali go poeci – magicy języka: „Chropowatości, syczące zbitki, nieładność naszej mowy – skarb dla poezji, w tym wielkość Norwida – pisał – I to, co zrobił z nią genialny sztukmistrz Słowacki i w naszych dniach Tuwim, w jaką absolutnie giętką niematerialnie materię ją obrócił”¹⁵; „Różewicz talent wielkiej miary, a co najważniejsze: energia słów. To w słowie poetyckim najcenniejsze: energia, libido w znaczeniu nie Freuda, bynajmniej, ale Junga, także teologii średniowiecznej. Kiedy uroda, piękno mowy i jej sens zostały zużyte, skompromitowane, zdeprawowane, sprofanowane”¹⁶. Autora *Świata na haku* zdumiewały wewnętrzne mechanizmy języka, czemu często dawał wyraz w swoich pismach: „Odtąd jestem uwrażliwiony na słowa – na ich dźwięk, barwę, siatkę znaczeń i zawartych w nich możliwości składni [...] odtąd [...] zastanawiam się nad słowami

¹¹ Tym samym „rekonstrukcja” tekstu, uzupełnienie przez redaktorów brakujących samogłosek w druku wydaje się niszczyć istotną jakość tego utworu.

¹² Ibidem, s. 46.

¹³ Ibidem, s. 57.

¹⁴ Ibidem, s. 54.

¹⁵ Ibidem, s. 305.

¹⁶ Ibidem, s. 241.

w metamowie, zawsze z naiwnym zdziwieniem stwierdzam, jak wypadają popularne słowa z obiegu”¹⁷.

Język – będąc przedmiotem wzmoczonej uwagi twórcy *Bezrobotnego Lucyfera*, który spoglądał na niego z perspektywy poznawczej – jest przecież przede wszystkim materią najważniejszego – tekstów literackich. Już w pierwszych manifestach Wat podkreślał, że przynależy do grona poetów języka: „Słowa mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZE-STRZENI. [...] znaczenie [sic!] słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia **należy je traktować jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEONOMATOPEICZNIE**”¹⁸. Jego teksty, nie tylko poetyckie, w swej warstwie językowej wymagają od odbiorcy wzmoczonej uwagi, wręcz buntują się przeciwko czytelnikowi, który pragnąłby objąć je natychmiastowym rozumieniem lub chciałby przejść obok słowa obojętnie. Pierwsze z brzegu przykłady pokazują istniejące napięcie: „Białousty krawat”, „Z śnieżnych gór gromadą zakapturzonych pątników schodzi monotonna egzegeza”, „Na białym tramwaju z pawich główek i złotoślepych samumów królowa Mab bawi się feerją rakiety”, „Semaforey moich pragnień są zapomniane” – to fragmenty z *Mopsożelaznego piecyka* czy: „[niepokój] nagle znikł gdy tupftoptoptopfff beczki gwiazd rzucone w nocną świeżość”, „Pani Maria [...] wgestykulowała mi pęk białych kamelii”, „Ja, błądy, wyprostowany, przemówiłem do wszystkich: dzikonda a kuku” lub „Aberacja chromatyczna mojej psychiki uczyniła mnie fou” (*Bezrobotny Lucyfer*). Każda z tych przypadkowo zacytowanych linijek tekstu wymaga zabiegów uspoźniających, pogłębionej refleksji sensotwórczej, niekiedy wręcz wymyka się możliwości ustalenia, nawet chybotliwego, sensu.

Najciekawszym jednak przykładem mierzenia się z językiem są słynne Watowskie namopaniki, z których, dla przypomnienia, przywołajmy kilka fraz:

A charmoniki – w poranionych charmonjach sfer – chdyście jach ja poDrzewiach chropolistnych postali! O! charmoniki charmonki rozcharmonki charmoniuny charmoniętr o pocharmonik charmoniacze! Charmoniaczki i płononce chury! o charmonize – o niże charmonji! I w **podartych** draperjach wieczoru cheruBy duchże i chrobe w chitonkach chromatuw płakon.

a na renkachach pod chrbotami trzepocha **ptach** młodości.

(*Namopanik charuna*)

¹⁷ Ibidem, s. 305.

¹⁸ Idem, *Publicystyka*, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 11. Wytluszczenia w tekście jak w oryginale.

Utwory te, choć powstały blisko sto lat temu, również dziś mogą wywoływać poznawczy niepokój. O czym mówią? Są bardziej zadaniem dla czytelnika czy może zaproszeniem go do zabawy? Realizują dyrektywy futuryzmu czy też wpisują się w światopogląd dadaistyczny. Wreszcie najprościej: jak można je rozumieć? Wywoływały one też – niezbyt liczne – reakcje krytyczne (m.in. Edwarda Balcerzana, Jarosława Borowskiego, Zdzisława Jarosińskiego), w których uznawano je najczęściej za rodzimą redakcję języka pozarozumowego (zaumu). Krystyna Pietrych, pisząc o namopanikach, zauważa, że przedmiotem destrukcji jest w nich „pojedyncze słowo. Jest ono przekształcane i deformowane wbrew regułom języka [...]”. Podstawowym czynnikiem konstrukcyjnym jest instrumentacja głoskowa. [...] [a] tematem zdań z *Namopanika Barwistanu są przygody* głosek a, r, b” i dodaje: „mimo wszystko mamy do czynienia nie z przypadkowym bełkotem, lecz z tekstem”¹⁹. Tym samym *Namopanik charuna* „zyskuje” swój sens – jest pośmiertną sielanką, w której nicość zostaje zastąpiona harmonią świata²⁰.

Tomas Venclova widzi w namopanikach czysty eksperyment językowy w duchu Chlebnikowa, potęgujący znaczenia wynikające z właściwości warstwy fonetycznej; np. zwielokrotnione głoski [x], [f], [k], [g] sugerować mają – jego zdaniem – charkot. Nad tym znaczeniem nadbudowuje się poziom wiedzy, która poprzez ukontekstowanie pozwala, obok wcześniejszego „zucia i słyszenia” wiersza, zobaczyć go i usemantyczyć. Zjawisko to ma jednak momentalny charakter – materia wiersza natychmiast przypomina nam o swej bezpostaciowości, ta zaś w ostateczności bliska jest, wspomnianym już, magicznym cechom języka: „Prócz tych *projektowanych, regularnych* zniekształceń pojawiają się inne: nieprzewidywalne, niesemantyczne. [...] Próba ustalenia precyzyjnego znaczenia wiersza byłaby prózną zabawą. Nie ma w nim innej logiki niż logika schematu fonetycznego i morfologicznego. [...] Wat tworzy neologizmy i wykorzystuje wszystkie możliwości derywacyjne słowa zmierzając do muzycznej instrumentalizacji”²¹. W tej sytuacji znak językowy staje się – zdaniem badacza – nosicielem funkcji magicznej. Wytwarzanie i burzenie sensu ma w sobie coś perwersyjnego, prymitywnego i wulgarnego, ale też odsyła nas w sferę religii, budząc m.in. skojarzenia z chóralem gregoriańskim i salwami grzmotów²².

Najbogatszy, choć niepozbawiony uproszczeń, komentarz do interesującej nas tu grupy utworów przedstawili Jarosław Płuciennik i Beata Śniecikowska. Płuciennik swą interpretację zaczyna od, z pozoru żartobliwego, pytania, co

¹⁹ K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, w: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 79.

²⁰ Ibidem, s. 80.

²¹ T. Venclova, *Aleksander Wat obrazoburca*, tłum. J. Gośliński, Kraków 2000, s. 70–71.

²² Ibidem, s. 71–72.

począć z poczuciem bezsensu towarzyszącemu lekturze namopanika i odpowiada cytatem z „autorytetów”, że można uznać autora za opętanego: „przez diabła nawiedzony osobnik mówi językiem cudzoziemskim, nienauczonym” (Julian Tuwim) lub za umysłowo chorego: „zniekształcenie wypowiedzi przez liczne neologizmy [...] nadawanie wyrazom nowego znaczenia np. w związku z kojarzeniami fonetycznymi” (takie wytłumaczenie niesie *Leksykon psychiatrii*), lub za politycznego prowokatora: „celowa, planowa a chytra robota rozkładowa, zamaskowana bezmiarem wykoszlawionych idiotycznie słów, zlewających się w rozhukane morze bezsensu i – ohydy” (to Maciej Wierzbński)²³. Ich oczywista niewystarczalność „zmusza” Pluciennika do poszukiwania innych sensów namopaników, które to, jego zdaniem, nie przynależą do sfery nonsensu, aczkolwiek się nim posługują. Czysty nonsens jako nieprogramowy i ludyczny byłby awerssem zaumu jako „nonsensu” zaprogramowanego i poważnego. Podchodząc do sprawy poważnie, Pluciennik pyta, „w jakim języku rzecz została napisana? [...] co się da z tego «bełkotu» zrozumieć”²⁴. Poszukując skrupulatnie rodzimych podstaw obcobrzmiących leksemów, badacz stwierdza ostatecznie, że „słowotwórstwo Wata w *Namopańniku* [sic!] przebrzmiewa obco”, choć dla odmiany neologizmy te realizują rodzime paradygmaty fleksyjne i można im przypisać określone funkcje składniowe²⁵. Ostatecznie jednak badacz zarzuca ten typ analizy, zwracając się ku strukturze tekstu, w której odnajduje mechanizm echolalii. Wszystko to, za Romanem Ingardenem, uznaje za „mgławicowe zarodzie sytuacyjne”, które uruchamiają istniejące w leksykonie mentalnym odbiorcy schematy tworzące „gniazda asocjacyjne skupione wokół sakralności”²⁶, dopełnione odniesieniami do wojny, śmierci, nieba, czasu i barw. To zaś buduje „język nawiedzony”, sytuując polskiego futurystę w bliskości Chlebnikowa i prowadzi nas do konkluzji, „iż Wat stworzył w swoim *Namopańniku barwistanu* poetycki odpowiednik «świętego bełkotu», glosolalii [...] [pozwalający] [dop. M.G., P.G.] uzyskać efekt wzniosłości”²⁷. Mamy zatem przed sobą namopanik – tekst operujący językiem świętym, który wywołuje entuzjazm, a jednocześnie jest – prowadzącym ku ekstazie i fascynacji – wtargnięciem w sferę profanum: „Tak więc ów entuzjazm [...] może charakteryzować podmiot mówiący tego utworu: jest to ktoś, kto szaleje, bełkocze [...]. Mówiący podmiot miałby wiele wspólnego z tańczącym szamanem, magiem i ekstazytycznym prorokiem czy tańczącym chasydem”²⁸. Wszystko to, jak rozpoznaje

²³ J. Pluciennik, *Awangardowy „święty bełkot” Wata. O Namopańniku Barwistanu*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego i K. Pietrych, Warszawa 1999, s. 24–25.

²⁴ *Ibidem*, s. 29.

²⁵ *Ibidem*, s. 30–31.

²⁶ *Ibidem*, s. 35–36.

²⁷ *Ibidem*, s. 37–38; zob. też s. 44–46.

²⁸ *Ibidem*, s. 38–39.

Pluciennik, nie dzieje się na serio, a leksem *boga Watami*, naznaczający analizowany utwór autoironią, wskazuje nie na samą wzniosłość, ale na jej parodię, na futurystyczną wersję śmiechu, skandalu i prowokacji, w efekcie czego tekst staje się przykładem antyepifanii²⁹.

Odmianą propozycję interpretacji interesujących nas tekstów odnajdujemy w pracy Beaty Śniecikowskiej, która namopaniki, uznawane przez nią za „najbardziej radykalne słowotwórcze eksperymenty polskiego futuryzmu”³⁰, podobnie do Pluciennika, analizuje w rozdziale zatytułowanym *Mowa tajemna*. W obszernym omówieniu odnajdujemy m.in. tezy o bliskich asocjacjach języka poezji Wata z sanskrytem i kulturą Bliskiego Wschodu. Polemizując z Heleną Zaworską – która w słowotwórczych zabiegach widzi zabawę, i dla której *słowo* jest głównym bohaterem tych wierszy – Śniecikowska wskazuje, iż innowacyjność języka Wata ma jednak charakter sensotwórczy. Czytelnik czuje, że jest mu dane obcować z *mową tajemną* o niejasnym znaczeniu. Jednocześnie twórczość taka przypomina malarstwo abstrakcyjne czy nawet dźwiękowy kubizm. Jak zauważa autorka: „Jakobson pisał o «wyróżnieniu metonimicznej orientacji» malarstwa kubistycznego, «gdzie przedmiot zostaje przekształcony w zespół synekdoch». Tu mamy do czynienia ze specyficzną synekdochą wyrazu – czytelnik otrzymuje tylko «pars», na którą składa się rdzeń i to, czego domyślić się można z kształtu formantu”³¹. Badaczka kończy rozważania „słownikową” definicją gatunku: „*namopaniki* – teksty bardziej [od *słopiewni*] [dop. M.G., P.G.] niedookreślone znaczeniowo, dalsze od struktur gramatycznych mowy, prezentujące niesystemowe [...] słowotwórstwo. Kompozycje bliższe asemantycznemu bądź też niezrozumiałe *nadsemantycznemu* bełkotowi”³².

Po tych wszystkich ustaleniach należałoby powrócić do analizowanych tekstów i raz jeszcze spytać o możliwość ich zrozumienia. By to uczynić, powinniśmy spojrzeć na te utwory najpierw „pozasemantycznie”, nie doszukiwać się „na siłę” ukrytych znaczeń, nie „odnajdywać” w ich nie do końca zrozumiałych językowych cząstkach ech i rezonansów słów indyjskich czy starosłowiańskich, ale usłyszeć, czy może odsłuchać w sobie ich rytm, ujrzeć linie sił wyznaczające ich kontury, dotknąć ich wewnętrznej energii³³. I tak,

²⁹ Ibidem, s. 39–40.

³⁰ B. Śniecikowska, „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 171.

³¹ Ibidem, s. 192–193.

³² Ibidem, s. 203.

³³ Zapropionowana tutaj interpretacja osadzona jest w szeroko rozumianej refleksji fenomenologicznej, powiązanej z przekonaniem krytycznotematycznym o idiotematycznym charakterze każdego doświadczenia artystycznego.

czytając *Żywoty*, możemy rozpoznać następujący ciąg obrazów. Coś (kosujka) zatrzymuje się z zadziwieniem w obliczu przemożnego ruchu, ogromnej bujności kształtów i dźwięków. Stojąc przed tym czymś energetycznym i nieomal pędzącym doświadcza namopaniki – ogromnego, niezorganizowanego, zmiennego i dynamicznego ruchu:

czarnoważe ważki i grajce i rozgarniać
krawędzi żółciebiesów i rozwrażon i tragowaszcz
i trawąszcz gąszcze zielone, zielone, zielone!

Kosujka, będąc zewnętrznym obserwatorem tego układu, pragnie, pragnie przemożnie, znaleźć się wewnątrz, w samym środku, chce uczestniczyć w owej energii i jej doświadczyć:

i kosujka płonąc tak i płomyki płomień
rozpłonecznionych bezpłonieć dopłonać, dopłonać

Stając się częścią dynamicznej prędkości ukazanego świata, stapia ona swą energię z jego energią i... znika z pola widzenia porwana przez ruch:

Gdzie
kosujka płonęła płomieniem płonących płoń?
O! gdzie?

Ale też ruch, fascynujący dla kogoś, kto obserwuje go z zewnątrz, traci swój czar dla istoty stającej się trybikiem w rozpedzonej maszynie. Odsłania się tu dehumanizująca moc prowadząca do melancholii i poczucia utraty:

i nieba przyszły siwe nagle banie nieba
i kosujka płacze płaczem płaczących szczęk

Namopanik Barwistanu odczytywany w ten sposób budzi w nas odmienne odczucia. Oto na początku doznajemy wręcz leniwej powolności, niemal ociążałości:

baarwy w arwah arabistanu wrabacają wrabacają poowracają racają na baranah
w rnah jak na narah araba han

Powolność ta z wolna zaczyna przyspieszać, by przeistoczyć się w szybki, wręcz oszłamiający taniec:

o barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw
obarwiasy, o syrawy – o basy wiary, o bary ras

ten zaś znów przechodzi w uspokojenie, tym razem jednak pełne zrozumienia istoty życia, będącego opozycją mnogości, wielorakości, szybkości i pojedynczej refleksyjności, indywidualnego lenistwa. Uczestnictwo w doświadczanym fenomenie koloru staje się metaforycznym znakiem uzyskania wyższej samoświadomości:

O krale koloruuw – o bawoły barw o każdydzi barwoh kral w niebiopaszni – o każdydzi barwoh kraluje nogahi na śmierceży – takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom białość i po śmierceży powendrujem do oraju od ograju Barwistanu.

Natomiast *Namopanik Charuna* wydaje się obrazem jakiegoś rozzgardiaszu, nieoczekiwanego, nawet niepokojącego ruchu pełnego szmerów, pokrzykiwań i popiskiwań:

Ptachorenki rozchorągwił **roz** i grajency na pstrych charmonikach w pachnurach chromawy **charun** chrapał w chmurach i wbarwistach. A chmurawie munrawy ogroi i grujce rozgrai na grajkatych guranach.

Ktoś temu wszystkiemu się przygląda, wpierw rozumiejąco, potem komentująco, pochwalnie dla wzbudzonego ruchu, będącego najistotniejszym składnikiem życia. Sam próbuje wziąć w nim – w tej wiecznej młodości – udział:

chdyiście jach jaDrzewach chroplistych postali! O!

Chęć uczestnictwa napotyka jednak na opór sił przeciwnych, dążących do unicestwienia przejawów niepokornego życia:

O chdyiścia chrufały, o chruwajonce archaniły chorogwiazы! [...] – on że kokodryl w złotawach [...] rozchorogw chorongwiy i pochorongw chorongwiassy!

Namopanik – rozpoznany wcześniej jako ogromny, niezorganizowany, zmienny i dynamiczny ruch, zostaje przez owe siły zawłaszczony, pozostając nieosiągalnym, niespełnialnym marzeniem, wiecznym pragnieniem i wieczną utratą:

I **charun** zrzął garbarza. A oNże na czarnoskrzydłach panosi **namopanik**.

Z czym jedynie pozostaje się pogodzić, melancholijnie krążąc pamięcią oraz słowem wokół tego, co utracone i niemożliwe do nazwania:

O niebiosch niebaszne niebientaich w liściatych chorałach chorych archniołłów
chromy jednookchi staruch rubinowospłachał chorunami pacierz.
charmonii chromatuw i żywiołów GABIE

Wszystkie *Namopaniki* Wata, próbując wyrazić niewyraźalne (stąd zabiegi językowe i przekraczanie granicy zrozumiałości), są pochwałą opisanej przez Henriego Bergsona siły życia, wyborem futurystycznego pędu, aprobatą dla dynamizmu – jednocześnie widać w nich biologiczną niemoc kogoś / czegoś, kto / co pragnie w energii tej zanurzyć się na stałe. Uczestnictwo w pędzie życia jest jednak możliwe tylko momentalnie, tym samym rozpoznana wartość paradoksalnie staje się niemożliwa do osiągnięcia. Prowadzi to do powstania podmiotu melancholijnego³⁴ – kogoś, kto sławiąc dynamizm jako największy walor, wie, że nieodwołalnie czeka go odejście w „świat kamienny”³⁵.

Można powiedzieć, że rozumiane jako poetyckie obrazy przedstawiające linie sił, energie i kierunki, napięcia i natężenia, pragnienia i niemożności utwory Wata nie sprawiają trudności w ich głębszym, filozoficznym czy teoriopoznawczym odczytaniu, o ile tylko nie zaczniemy od skazanych na niepowodzenie prób wyjaśniania znaczeń „okaleczających słów”. Prawdziwym bowiem sensem jest tu, wpisane w te teksty, przekonanie o fragmentaryczności świata, który składając się ze zdarzeń, prowokując uczestnictwo w nich, nigdy nie ukazuje się nam jako logiczna i uporządkowana całość. To, co jest nam dane, to – sięgając do ustaleń Edwarda Łazikowskiego³⁶ – fragtory: termin ten oznacza fragment, który mając swą siłę i energię, wyodrębnia się z rzeczywistości, zostawiając ślady swego ruchu, na podstawie których możemy go uchwycić, co z kolei odsyła nas do nieskończonego bytu: „zrozumiałem – pisze Łazikowski – **jaki proces** jest źródłem pojawiania się różnych bytów; źródłem i niezbywalną podstawą dokonywania wszelkich **podziałów**, a co za tym idzie: przemian, rozwoju i integracji. Tym procesem źródłowym jest **proces**

³⁴ Co wydaje się zaskakujące w pierwszej fazie futuryzmu, naznaczonej optymizmem i wiarą w moc stwarzającą tej poezji.

³⁵ To określenie Wata z *Pieśni wędrowca*. Jednocześnie ów „świat kamienny” nie jest przeznaczeniem i kresem jednostki, jest raczej kolejnym etapem na drodze samowiedzy, po którym następuje, naznaczony pogodzeniem z bytem, powrót do świata żywych.

³⁶ Zob. E. Łazikowski, *Fragtoryzacja świata. Labirynt refleksji o światowych procesach formotwórczych*, Łódź 2004.

wyodrębniania i wyodrębnienia się fragmentów w istoczącym się bezmiarze świata. [...] pojąłem wyższość idei świata fragmentarycznego nad ideą świata całościowego³⁷. Dopowiedzmy, że namopaniki Aleksandra Wata wiedziały to znacznie wcześniej niż nauka, a futurizm to zarówno sztuka, jak też forma poznania, istotna wiedza o rzeczywistości. *Namopaniki* ukazują nam (obrazowo i jednocześnie inteligibilnie), jak rozmaite formy bytu i języka rozpadają się i łączą, jak się przesuwają, wirują, jak nas bądź wciągają w swój zmienny rytm, bądź pozostawiają patrzących w zaaferowaniu na życiowy pęd. Czytelnik tych wierszy współlistnieje z bytem, jest energią otoczoną przez energię. Tworzy znaczenia, nadaje nazwy, te jednak stale będą poza nim i możliwością pełnego, prawdziwego poznania. Zawsze coś wie i nigdy nie wie na pewno i na stałe; zawsze jednak uczestniczy, wchłaniany przez dynamikę rzeczywistości, bytu, który pozwala wydarzyć się jego życiu. To zaś, tak jak dzieło, ma opisany przez Umberta Eco charakter otwarty, niedokończony, wręcz niemożliwy do zamknięcia. Jak zauważa włoski badacz: „Poetyki współczesne oferują nam całą gamę form apelujących do mobilności perspektyw, do wielości różnorodnych interpretacji – od struktur, które są w ruchu, po te, w których my się poruszamy. [...] żadne dzieło sztuki nie jest w gruncie rzeczy *zamknięte*, każde bowiem pod zewnętrzną skończonością zawiera w sobie nieskończoność możliwych *lektur*”³⁸.

Magdalena Graf, Paweł Graf

“A usta znów rozluźniają się do słów okaleczalnych”³⁹ – Namopaniki (Poems) by Aleksander Wat (Reception, Language, Interpretation)

The authors of the article, knowing about Wat’s interest in language mechanisms, focus their attention on *namopaniki* – the genre created by the poet. Arguing with the previous findings which concentrated on the presentation of the properties of semantics of the non-rational futuristic word, they propose an interpretation based on the demonstration of the inner energy of text.

KEYWORDS: Aleksander Wat, futurism, poetic language, antisyntax, energy of text, idiothematic criticism, interpretation.

³⁷ Ibidem, s. 9.

³⁸ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przekł. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 2008, s. 99.

³⁹ “And the mouth relaxes to speak crippled words”.

dr Magdalena Graf – adiunkt w Zakładzie Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego i Onomastyki UAM; autorka książki *Onomastyka na usługach socjalizmu. Antroponimia w literaturze lat 1949–1955* oraz artykułów poświęconych m.in. onimicznej przestrzeni miejskiej, nazewnictwu literackiemu w polskiej prozie współczesnej.

dr Paweł Graf – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM; autor książki *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza* oraz artykułów poświęconych m.in. metaforze, związkom literatury i filozofii, futurystyce.