

AGNIESZKA JEŻYK

„Chciałbym cię pocałować w jakimś innym języku” – o dyskursie miłosnym w prozie poetyckiej Andrzeja Sosnowskiego

Literatura jako dyskurs miłosny?

Związki między literaturą a miłością mogą się wydawać problemem dość oczywistym. Niemal natychmiast nasuwa się kontekst funkcjonowania wątków i motywów miłosnych w kulturze, a także ich niezwykle nośny charakter. Wielu badaczy zauważa jednak, że ta relacja zasadza się na znacznie głębszej korespondencji. Miłość, tak jak literatura, ma w sobie potężny potencjał transgresji. Każdy akt pisania i każda próba podjęcia miłosnej gry wiąże się z wyjściem z siebie ku innemu. Warto też zauważyć, że oba te zjawiska nie wpisują się w tradycyjnie pojęte reguły ekonomii, gospodarki czy życia społecznego. Okazują się rodzajem kontrolowanego chaosu, dopuszczalnej w obrębie wspólnot aberracji¹.

Inne zależności podkreśla Anna Burzyńska. W szkicu *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu* badaczka przedstawia koncepcję literatury jako siły, która wciąga czytelnika w rodzaj miłosnego zaangażowania. Staje się on obiektem erotycznej gry, której zasady są mu niejednokrotnie nieznane, ale odbiorca zahipnotyzowany słowem, frazą i obrazem daje się jej uwieść. Ten pierwotny impuls zbliża nas do genezy pisania:

Jednoznacznie erotyczny, oczywiście nie jedyny, ale niewątpliwie upragniony kontekst „uwodzenia” przywołuje wizję literatury jako aktywności wywodzącej

¹ W *Antropologii filozoficznej* Gernot Böhme podaje przykład *Roku 1984*, gdzie miłość jest pokazana jako działanie wręcz niedopuszczalne w społeczeństwie, jako czyn wymierzony przeciwko systemowi i cywilizacji (G. Böhme, *Miłość* [w:] *Antropologia filozoficzna*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998, s. 82).

się z impulsu seksualnego, stając się propozycją wyprawy w kierunku intymnych źródeł pisania i czytania².

Parafrazując słowa Burzyńskiej, można powiedzieć, że w tę wyprawę po raz pierwszy zabrał nas Roland Barthes. Autor *Przyjemności tekstu* i *Fragmentów dyskursu miłosnego* nie tylko przyczynił się do zmiany optyki, wedle której postrzegano dotychczas relację między czytelnikiem a tekstem³, ale także zainicjował wprowadzenie do badań literaturoznawczych nowego języka koherentnego z miłosnym dyskursem, gdzie kluczową rolę odgrywają pojęcia fascynacji i przyjemności. Chodziło o to, by przyjąć wyzwanie rzucone nam od strony tekstu, poddać się rozkoszy lektury, dać się jej uwieść. Trafnie określa metodę francuskiego twórcy Michał Paweł Markowski we wstępie do polskiego wydania *Fragmentów dyskursu miłosnego*:

We *Fragmentach* Barthes cały czas z uporem powtarza: tym, co Wam przedkładam, nie jest historia miłości (...). Tylko fragmenty, które oddawać mają ową „radikalną nieciągłość językowego wzburzenia rozlewającego się w głowie kochanka”. Teksty były więc naśladowaniem dyskursu, próbą retorycznej symulacji wewnętrznego porządku językowego szaleństwa, miłosną mimesis doprowadzoną do skrajności⁴.

Wyłania się z tej koncepcji wizja doświadczenia miłosnego jako nigdy niescalonego, bo poddającego się z jednej strony władzy zawodnej pamięci, z drugiej zaś dyktowanego głównie przez erosa, wymykającego się niejednokrotnie władzy logosu. Koncepcja Barthesa pokazuje także, że chcąc pisać o miłosnym dyskursie, zostaniemy przezeń wchłonięci, wciągnięci w tryby tradycji pisania o miłości, ale i zawładnięci nami język intymnego doświadczenia, wraz z jego metaforą, brzmieniem i uwodzającym charakterem, który może (choć oczywiście wcale nie musi) porwać czytelnika.

Proza poetycka Andrzeja Sosnowskiego wydaje się idealnym obiektem literaturoznawczego pożądania. Wszak, jak pisał Pascal Quignard: „To, że zdobycz wymaga wysiłków i poświęceń, zwiększa jej atrakcyj-

² A. Burzyńska, *Literatura jako sztuka uwodzenia. Przyczynek do tematu* [w:] *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 252.

³ W szkicu *Teoria i lektura. Niebezpieczne związki* Anna Burzyńska podkreśla, w jaki sposób poszczególne koncepcje teoretyczno-literackie nakładały na czytelnika wiele obowiązków, z których niejednokrotnie nie był on w stanie się wywiązać. Przykładowo Roman Ingarden nie brał pod uwagę sytuacyjności doświadczenia lektury, Umberto Eco zaś życzył sobie, by modelowy czytelnik skupił się na docieraniu do struktur głębokich tekstu, wyrzucając poza margines swych zainteresowań przyjemność, która powinna być udziałem doświadczenia lektury (A. Burzyńska, *Teoria i lektura. Niebezpieczne związki* [w:] *Anty-teoria...*, s. 175–228).

⁴ M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie* [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Warszawa 1999, s. 31.

ność”⁵. Teksty autora *Zoomu* niewątpliwie należą do niezbyt uległych względem analitycznych i krytycznych zalotów, ale nie ten głównie powód przesądza o zasadności podjęcia tropu miłosnego dyskursu w tych właśnie utworach. To, w jaki sposób Sosnowski dokonuje reinterpretacji pojęcia języka intymnego, jak podejmuje grę z tą konwencją, a jak w końcu przeciw niej występuje, jest kwestią intrygującą, a do tej pory szerzej nieomówioną. Przyjrzyjmy się zatem przygodom miłosnego dyskursu, czyniąc punktem wyjścia impresje z *Nouvelles impressions d’Amerique*, by następnie przyrzeć się prozom poetyckim z *Opery*.

Dyskurs miłosny w nowych impresjach, nowe impresje o dyskursie miłosnym

Nouvelles impressions d’Amerique, w przeciwieństwie do utworów z *Opery*, nie są tomem, którego czytanie przez pryzmat miłosnego dyskursu wydawałoby się na pierwszy rzut oka uprawomocnione. Sam Sosnowski twierdził, że ten zbiór, który powstał podczas pobytu autora w Kanadzie, jest historią „języka ojczystego, który znalazł się w sytuacji obłężenia przez zupełnie inny żywioł językowy, przez zupełnie inne rytmy”. Kluczem do zagadki i głównym argumentem przemawiającym za taką strategią lektury jest impresja XIV – *Kobieta otwierająca telegram, na jej twarzy maluje się niepokój*. Ten fragment nawiązuje do tradycji epistolarnej, o czym świadczy wiele przesłanek: ilustruje go grafika przedstawiająca kobietę czytającą list, tekst jest ujęty w cudzysłów, a całość uzupełnia podpis. W tym miejscu zbliżamy się do sedna, bowiem sygnatariuszem tajemniczego telegramu okazuje się Kolumb. Za adresatkę tej miłosnej narracji możemy zatem uznać tytułową Amerykę – w końcu także rodzaju żeńskiego. Uosabiałaby ona kobiecość, która objawia się jako nowy ład, kuszący swoją tajemnicą, ale i wzbudzający niepokój, wywołujący rodzaj miłosnego *reisefieber*. W tej historii podboju pierwszoplanową rolę zagra autor-on-zdobywca, a celem jego peregrynacji stanie się tekst-ona-Ameryka.

Opowieść o tym romansie podana jest we fragmentach zdarzeń i rozmów, w strzępkach wrażeń i doznań, gdzie nie ma żadnej chronologii, i odnosimy wrażenie, że właśnie miga przed nami kalejdoskop obrazów i myśli, w których nie ma jednego uprzywilejowanego momentu. Konkretów jest niewiele: sierpniowa noc, pociąg, na który nie zdążą, herbata i alkohol z barku rodziców (jej czy jego?), jazz i jej nowa fryzura.

⁵ P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 70.

Detale te odnoszą się wyłącznie do sytuacji, która stała się katalizatorem miłosnej relacji i urastają tu do rangi symboli i znaków.

Bardzo istotny staje się aspekt zmysłowego doświadczania miłości. Uczucie przedstawione jest tu jako siła będąca prawdziwym szokiem dla zmysłów. Do tej pory ciało funkcjonowało w normalnym trybie. Było przyzwyczajone do rutynowych działań, oczywiście, ale przez to „niezauważalne”. Teraz nie tylko zyskuje na znaczeniu, ale też staje się niezbędnym warunkiem spełnienia, gdyż tylko ono gwarantuje erotyczne doznania: „i czułem się przybity do ciała jak motyl na szpilce”⁶.

Znika dotychczasowa hierarchia wartości, która sytuowała podmiot w centrum, a jej miejsce zajmuje szaleństwo uniesień, w którym „ja” ztraca się:

Pomyśl o tych wszystkich granicach, o podniecaniu do nieprzytomności. Gdybyś strzelała w moje stopy, tańczyłbym jak pijany niedźwiedź, i mógłbym leżeć pod twoimi drzwiami gryząc szkło⁷.

Nie ma tu miejsca na dystans, a zniewolenie przez obiekt, ku któremu skierowane jest pożądanie, odczytuje się jako wybawienie. Obiekt dla podmiotu:

Jest (...) fantazmatem, który zajmuje przestrzeń wykreowanej przez nią pustki, ożywiając sobą pragnienie podmiotu. Jest on w stosunku do owej pustki pewnym materializującym się nadmiarem, pewną rozkoszą, która istnieje w ciągłym wykraczaniu poza siebie i „ciągnie” za sobą podmiot, nadając mu w zapomnieniu o sobie samym pozór ciągłości i konsystencji⁸.

Miłość staje się fundamentem, na którym imaginacja buduje iluzję doskonałej symbiozy. Okazuje się jednak, że to ukochana „ustawiła granice”⁹, nie dopuszczając tym samym do realizacji zuchwałego planu. Utopia została rozbita, bo ktoś, z kim mieliśmy się w pełni stopić w słodkim duecie, do kogo skierowane było nasze pożądanie, okazał się obcy.

Post factum pozostaje kwestia oceny tego, co się wydarzyło. Żadne stwierdzenie i żadna ocena nie scalą tej miłosnej narracji, która się zakończyła, a pytanie: „Czy jechaliśmy na sankach, czy byliśmy w zawrotnie szybkiej windzie?”¹⁰ pozostanie bez odpowiedzi. W tym miejscu urocze *rendez-vous* miłości i języka zmierza do pozornego finału. Prawdziwie niepokojące wydają się bowiem ostatnie słowa: „Każda rzecz powinna kosz-

⁶ A. Sosnowski, *Kobieta otwierająca telegram, na jej twarzy maluje się niepokój* [w:] *Nouvelles impressions d’Amerique*, Wrocław 2004, s. 32.

⁷ Tamże.

⁸ P. Dybel, *Fantazmaty ideologii* [w:] *Urwane ścieżki. Przybyszewski-Freud-Lacan*, Kraków 2000, s. 297.

⁹ A. Sosnowski, *Kobieta otwierająca telegram...*, s. 33.

¹⁰ Tamże, s. 32.

tować tyle, ile słowo w tym telegramie. Dopiero wówczas udałoby się ustalić związek między rzeczą i słowem”¹¹. Problem, który sygnalizuje zakończenie impresji XIV. *Kobieta otwierająca telegram, na jej twarzy maluje się niepokój*, okaże się znamieny nie tylko dla perspektywy oglądu dyskursu miłosnego w *Nouvelles Impressions d’Amerique*, ale także dla całej twórczości Sosnowskiego. Jeśli przypatrzymy się bliżej, zobaczymy, że „trop ekonomiczny”¹² pojawia się w tekście raz jeszcze, w zdaniu przytoczonym nieco wcześniej, które ma na celu przybliżyć źródło finału romanisu: „Ale byliśmy tak rozrzutni”. Czyli jacy i o jakiego rodzaju rozrzutność chodzi autorowi? Po modelowej historii miłosnej nadchodzi czas na autotematyczną refleksję. Okazuje się bowiem, że język niczego nie obrazuje, jest arbitralnym systemem znaków i w tej mierze odpowiednikiem pieniądza. Wydaje się zatem, że autor w zakończeniu nie demaskuje przed czytelnikiem za pomocą metafor zakorzenionych w ekonomii konwencji miłosnej jako opartej na pozorach, ale zaczyna podważać istnienie miłosnego dyskursu jako takiego.

Wątek zasygnalizowany we wcześniej omówionym tekście rozwija się w następnych impresjach, które mają już charakter *stricte* autotematyczny. Bohaterem negatywnym staje się tutaj język, co wydaje się spójne z teoriami Lacana:

Nigdy bowiem nie jest tak, że język, którym mówimy, stanowi całkowicie przezroczyście medium w stosunku do naszych „myślowych intencji”, tak, iż mówiąc cokolwiek, nie odczuwamy żadnego oporu z jego strony¹³.

W impresji XXXVII. *Mężczyzna słusznej postawy i karzeł sięgający mu do pasa (widzimy ich od tyłu; stoją przed dużym lustrem, jakby porównywali swój wzrost)* ograniczający charakter języka uwidacznia się także w konstrukcji podmiotu. Ten, kto do nas mówi, z wielką precyzją zaciera ślady, by uniemożliwić czytelnikowi lokalizację siebie w tekście. On nie jest już nawet w tradycyjnym ujęciu podmiotem, to głos: „mówię do ciebie z jakiejś ciepłej niszy głosem rozpoznawalnym jako głos osoby, która próbuje cię wysławić we właściwym czasie”¹⁴. Dystans presuponuje sugestię, że nie ma indywidualnej wypowiedzi w obrębie skonwencjonalizowanego języka wypowiedzi miłosnej. Ja, który mówi o miłości, nie jest już mną, tylko

¹¹ Tamże.

¹² Na ten motyw w poezji Sosnowskiego zwraca uwagę Jacek Gutorow w szkicu *W sercu słońca* z tomu *Urwany ślad*, gdzie w oparciu o koncepcję ekonomii słonecznej Georges’a Bataille’a autor analizuje wiersze z tomu *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*. Także Grzegorz Jankowicz w tekście *Sosnowski i nowoczesność* twierdzi, że *Konwój* można odczytywać przez teorie dotyczące lichwy sformułowane przez Ezrę Pounda.

¹³ P. Dybel, *Wstęga nieświadomości* [w:] *Urwane ścieżki...*, Kraków 2000, s. 265–266.

¹⁴ A. Sosnowski, XXXVII. *Mężczyzna słusznej postawy i karzeł sięgający mu do pasa (widzimy ich od tyłu; stoją przed dużym lustrem, jakby porównywali swój wzrost)* [w:] *Nouvelles impressions d’Amerique*, Wrocław 2004, s. 82.

kulturowym konstruktem. Kto jest więc adresatem tego komunikatu? Istnieje oczywiście jakaś ona, „przyjaciółka”, którą ten, kto mówi, chce „wysławić”, ale pojawia się też cały arsenał postaci, do których skierowany jest utwór i które spotykają się w obrębie utworu: „Wy też to znacie”¹⁵, „ona wymyśliła różę”¹⁶, „ale on miał wątpliwości”¹⁷, „może oni to wiedzą”¹⁸. Okazuje się, że proces odpodmiotowania w obrębie miłosnego dyskursu nie dotyczy wyłącznie osoby mówiącej w tekście, ale uruchomiona zostaje również w ten sposób dezintegrująca spirala i włącza w to także odbiorców wypowiedzi. Język, za pomocą którego chcemy zwerbalizować emocje, kieruje nas w dobrze znane obszary, w których króluje schematyzm i banał. Dlatego w momencie, gdy osoba mówiąca w tekście stwierdza: „jesteśmy swobodni, zakochani”¹⁹, natychmiast konstatacja ta zostaje skompromitowana, ponieważ miłość wysłowiona automatycznie ulega konwencjonalizacji. Proces ten dzieje się w języku, ale spowodowany jest obecnością mitów funkcjonujących w obrębie danej kultury. Jak twierdzi Denis de Rougemont:

Żaden Europejczyk nigdy nie był Tristanem ani Don Juanem, i nie bardziej w przeszłości niż dziś, lecz bez tych mitów Europejczyki nie byłiby tymi, którymi są, nie kochaliby tak, jak kochają, a ich namiętności pozostawałyby niezrozumiałe: gdyż one rodzą się z ich marzeń, a nie z doktryn²⁰.

O ile jednak u Rougemonta mit pełni funkcję integrującą dane społeczeństwo, w impresji Sosnowskiego przyczynia się on do zafałszowania rzeczywistości i pozbawienia miłosnej relacji autentyczności. Prawdziwe i autentyczne zdaje się tylko ciało, które pokazane jest jako kategoria pozbawiona wzniosłości niezbędnej dla stworzenia patetycznej metafory: „ale obłoczki spermy na błękitach prześcieradła to za mało, za mało, żeby niebo mieć pod sobą jak łożę”²¹. Ciało wymyka się językowej egzaltacji, nie ustawia się w opozycji do mitów, ani się w nie nie wpisuje. Jest samowystarczalne i aby się wyrazić, nie potrzebuje żadnej konwencji. Dyskurs miłosny żeruje zaś na przemieszaniu transcendencji z romansową szmirą, wysokiego tonu i trywialnych spostrzeżeń, gdzie obydwie kategorie postrzegane są jako równoważne.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 83.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 82.

²⁰ D. de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002, s. 20.

²¹ A. Sosnowski, *XXXVII. Mężczyzna słusznej postawy...*, s. 83.

Bal w Operze czy symfonia rozpadu?

W jaki ton uderzą dźwięki *Opery* i czy w tym kolejnym cyklu poetyckiej prozy dyskurs miłosny ulegnie dalszej serii przeobrażeń? A może ten język intymny puszczonego przez Sosnowskiego w ruch postanowi poddać się zniewalającemu urokowi kompilacji? Być może warto podążyć tym właśnie tropem, bo w przypadku *Opery* sytuacja od początku nie jest jednoznaczna, mimo że dyskurs miłosny okazuje się oczywistym kontekstem. Nie ma tu linearności: przed oczami czytelnika migają obrazy wielokrotnego użytku, rozgrywa się jakiś miłosny dramat, w tle zaś co chwile pojawia się namysł nad naturą relacji erotycznych, emocjonalnych związków i seksualnych iluzji.

Moglibyśmy pokusić się o rekonstrukcję tej miłosnej opowieści:

Zaczynają się kobieta i mężczyzna, to momentalna kolizja, ale w zenicie zwarcia: stop – i scena rozwija się dalej w czasie oszołomionym: wyobraźmy sobie, że oboje wykonują śmiertelnie powolne salto w powietrzu, jak łyżwiarski skok przez plecy stopklatka w stopklatkę²².

Początkowi romansu, tak jak poprzednio, towarzyszy cały szereg rekwizytów (szminka, kolczyk, zapalniczka) i seria zamazanych w pamięci obrazów. Później wszystko toczy się wedle starego schematu: on i ona grający główne role w codzienności, gdzie jest dziecko, remont, praca. Brak porozumienia i słowa wytarte ze znaczeń, które stają się orężem w walce przeciw sobie. Alkohol ma coś przywrócić, ale nie przywraca. „Koniec wszystkich rzeczy” to rozstanie kochanków.

Opowieść bardziej z życia, niż z mydlanej opery, ale już na tym najbardziej podstawowym poziomie zostaje skompromitowana. Pierwsza scena powraca w *Operze* nieustannie, jak refren po kolejnych zwrotkach romanisu, stając się swoją własną karykaturą. Całość domyka ironiczne przywołanie konwencji bajki zaczynające się od zdań: „Dalej się kończą kobieta i mężczyzna. Żyjąc długo i szczęśliwie. Krótko i szczęśliwie. Długo i nieszczęśliwie. Albo krótko i nieszczęśliwie”²³. Następnie zaś skwitowano sytuację dosadną frazą „Bądź inaczej”²⁴. Na dobrą sprawę wcale nie musieli się więc sobie zdarzyć. Nie musieli się też zdarzyć w ogóle, bo i w tej historii, jak i w każdej innej, karty rozdaje przypadek.

Opera ma także swojego kluczowego solistę, skonstruowanego polemicznie do Kolumba z *Nouvelles impressions d’Amerique*:

A nawet Crusoe nie był tak bezradny, albowiem mógł zużytkować szczątki rozbitego okrętu, zabierać z niego narzędzia, broń, zboże, bydło i różne zapasy,

²² A. Sosnowski, *Opera* [w:] *Dożynki*, Wrocław 2006, s. 153.

²³ Tamże, s. 179.

²⁴ Tamże.

które pozwalały zaspokoić niezbędne potrzeby życiowe. Nie był bezbronny wobec dzikiej przyrody, gdy tymczasem nasi rozbitkowie – kobieta, mężczyzna – muszą wszystko tworzyć z niczego?²⁵

Bohaterowie romansu nie są więc nawet Robinsonem – rozbitkiem skonfrontowanym z nieznanym mu dotąd kontekstem, w którym powinni się odnaleźć. Nic nie ma, zatem rzeczywistość można budować tylko z niczego. Nie ma już tajemnicy symulowanej odkrywaniem nowego kraju. Złudzenia, które dawały jeszcze impresje, zostają ostatecznie rozwiane.

Autor polemizuje ze swoimi poprzednimi tekstami także na innych płaszczyznach. Fraza „kiedy usunęłaś grunt spod moich stóp i niebo / zanosło się śniegiem”²⁶ z wiersza *Piosenka dla Europy* zamieszczonego w tomie *Sezon na Helu* zostaje dopowiedziana słowem „miłość” i powtórzona. Ta nadprodukcja i udosłownienie transponują romantyczne wyznanie w rejony kiczu i tandety.

Metafory ekonomiczne, które pojawiają się już w *Nouvelles impressions d’Amerique*, demaskujące miłosny dyskurs jako konwencjonalny i niezdolny do wyrażenia kwestii najistotniejszych, zostają w obrębie *Opery* dodatkowo wyeksponowane. Autor przytacza historię, która równie dobrze mogłaby przynależeć do porządku snu, jak i być perwersyjnym wspomnieniem. Sosnowski pisze: „Jeśli przychodzą ci do głowy słowa, bo ja wiem? – »cykl«, »hurt«, »przemysł«, »machinacja« – to jesteś na właściwym tropie”²⁷. Nie wiadomo, czy to po prostu spółkujące pary młodych ludzi ujęte w nietypowej terminologii czy jakaś szalona fabryka seksu.

Związki między sferą ekonomii i seksu okazują się też bardziej oczywiste. Powracają uparcie urywki telefonicznych rozmów z numerem z gatunku 0 700, symbolizującym rodzaj seksualnej utopii, gdzie za pieniądze możesz dostać wszystko, o czym marzysz. Przez cały tekst przewija się też motyw prostytutki. Mężczyzna jest kuszony, a gdy wreszcie ulega, okazuje się, że „seks już nie pracuje i pieniądze jest obok, nic tu się nie napędza, już nic nie gromadzi”²⁸. Miłość nie stanie się towarem, za który można zapłacić kartą kredytową, tak jak nie dostaniemy odpowiedniej liczby sensów, za analogiczną liczbę słów. Prostytucja słowa, które spełni wszystkie nasze zachcianki, to iluzja. Każde bardziej skomplikowane zjawisko, zwłaszcza miłość, wymyka się wszelkim zamiarom dyskursywnej kategoryzacji. Sosnowski pisze wprost: „(...) więc trzeba się w końcu zgubić i błędzić, z nieubłaganą cierpliwością spóźniać się na wszystko, co tyl-

²⁵ Tamże, s. 161.

²⁶ A. Sosnowski, *Piosenka dla Europy* [w:] *Dożynki...*, s. 49.

²⁷ A. Sosnowski, *Opera...*, s. 167.

²⁸ Tamże, s. 170.

ko jest. Jak sens spóźnia się na słowo, słowo na przeżycie, przeżycie na swój czas”²⁹.

Jaka całościowa wizja miłosnego dyskursu wyłania się z dźwięków *Opery*? Bardzo trafna wydaje się diagnoza Tadeusza Pióro:

„Operowość” *Opery* polega na wtłoczeniu wielkiej dawki patosu do sytuacji codziennych, banalnych, a zarazem ostatecznych, to znaczy zawsze dotykających śmierci – własnej, ukochanych, wreszcie śmierci pewnego typu pisania o miłości, pewnego sposobu myślenia o miłości rodzinnej czy erotycznej³⁰.

Opera jest zatem symfonią rozpadu. Dyskurs miłosny goni tu w piętke (to chyba zbyt kolokwialne), wyczerpuje się i traci wartość, zataczając ciągle koła powracających słów i fraz. Ale nie tylko kompromitacja języka miłości jest tu głównym problemem. Wszak takich refleksji dostarczały już *Nouvelles impressions d’Amerique*. Tam jednak chodziło bardziej o niewystarczalność dyskursu w stosunku do zjawisk, które ma przedstawiać. Był to tom o dramacie niewyraźności. *Opera* porusza kwestie bardziej podstawowe. Prowadzi nas bowiem do konstatacji, że ta aporia wynika z natury rzeczy. Doświadczenie nie jest wcale stałym punktem odniesienia, nie daje absolutnie żadnej pewności. Znika przecież we wspomnieniu, a i to, które przyjdzie, jest przypadkowe, często zupełnie zbędne lub spóźnione, zawsze nieadekwatne. Rzeczywistość umyka językowi, ale jak właściwie opisać coś, czego nie ma, bo mogło być równie dobrze „inaczej”, a każda narracja może zmierzać zarówno do pięknego „happy endu”, jak i spektakularnej „katastrofy na morzach południowych”?

²⁹ Tamże, s. 177.

³⁰ T. Pióro, *Czas to biurokracja, którą tworzą wszyscy* [w:] *Lekcja żywego języka: o poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 114.