

Mśc. Ku literaturze metamorficznej (Wat i Stern)

Marta Baron-Milian*

DOI 10.24425/rl.2022.140963

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 2 (371) PL

PL ISSN 0035-9602

Kosujka wylatuje o zmierzchu. Choć pozwala zobaczyć rzeczy jasno, swą hybrydyczną naturę pozostawia w ukryciu. W interpretacjach bywa połączeniem kosa i sójki¹, albo krzyżówką sójki i kosówki². Jak by jednak nie było, od niej się zaczyna:

I kosujka na białopiętrzach sfrunęła i płonącoręką
dobiedrza złotogórzy i podgórzy i rozgór tu grały
namopaniki.³

To fragment – najbliższego zaumowi⁴ – wiersza *Żywoty* Aleksandra Wata, uznawanego niejednokrotnie za trzeci, a właściwie pierwszy z namopani-

* Marta Baron-Milian – Uniwersytet Śląski.

ORCID: 0000-0002-5430-4339

- 1 Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 173; H. Zaworska, *Nurt „Nowej Sztuki”*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 370.
- 2 Komentarz edytorski Adama Dziadka. A. Wat, *Żywoty*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, s. 58.
- 3 A. Wat, *Żywoty*, „GGA. pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów”, Warszawa, grudzień 1920, s. 43. Dalej jako (AW, Ż).
- 4 Zob. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, s. 173.

ków, w którym neologizm pojawia się na tekstowej scenie po raz pierwszy. Wróćmy jednak do kosujki, o której wiemy co prawda niewiele, ale jednak coś. Ptasia hybryda⁵ sfruwa na „białopiętrzach”, a zatem jak się zdaje z nieba, przynosząc z sobą „płonącorkę” ogień. Jak czytamy dalej:

i kosujka płonąc tak i płomyki płomień
 rozptonecznionych bezpłonieć doptonąć, doptonąć
 płonacze i płonaczki spłonący płomieńcarze
 białouście! Daj białouściech! Gdzie
 kosujka płonęła płomieniem płonących płoń

(AW, Ż)

I choć dziwnej, niepokojącej kosujce, daleko do białej gołębicy, obraz sfruwającego z nieba ptaka, ogień, płomyki oraz nieznany język glosolaliów niewątpliwie odsyłają ku symbolice Ducha Świętego i dnia Pięćdziesiątnicy, który kiedy wreszcie nadszedł, „dał się słyszeć z nieba szum, jakby uderzenie gwałtownego wichru, i napełnił cały dom, w którym przebywali. Ukazały się im też jakby języki ognia, które się rozdzielały i na każdym z nich spoczął jeden. I wszyscy zostali napełnieni Duchem Świętym, i zaczęli mówić obcymi językami, tak jak im Duch pozwalał mówić” (Dz 2, 1–4). Ku scenie z Dziejów Apostolskich kieruje rzecz jasna i tytuł tekstu Wata, w którym *Żywoty* aż proszą się o dopełnienie słowem „świętych”. Hybrydyczna kosujka płonąc roznieca płomień w warstwie ewokowanych obrazów, ale i przede wszystkim w językowej materii, w której „płonący” rdzeń obejmuje kolejne gramatyczne i niegramatyczne formy, a następujące po sobie słowa jakby „zajmują się płomieniem” jedno od drugich, odkształcając się, odbiegając od swych pierwotnych form w różne strony, „szalejąc” jak ogień, symbolizujący wszak również metamorfozy i transmutacje, w polu których Wat niewątpliwie pozycjonuje tu język. Wzniosła poetyka glosolalicznej wariacji, osiągnięta za pomocą precyzyjnie dobranych figur (powtórzenia, wykrzyknienia, apostrofy, anafory, paralelizmy składniowe), ujawnia oczywiście swój parodystyczny rys, wymierzony zarazem w futurystyczną poetykę, „święty bełkot” i język zaumny: „na tramwajach tram na wyjach trawa” (AW, Ż).

Gdy jednak docieramy do końca wiersza, kosujka okazuje się wcale już nie na pewno ptasią hybrydą, do której obrazu zdążyliśmy się przywiązać. Kim zatem jest skoro „płacze płaczem płaczących szczęk”? Finał kieruje nas raczej ku obrazowaniu apokaliptycznemu: „i nieba przysły siwe nagłe banie nieba”, a obdarzona szczękami kosujka ma teraz znacznie więcej

⁵ Na temat hybryd, krzyżówek i mieszańców w twórczości Wata szczególnie ciekawie pisał Piotr Bogalecki. Zob. tegoż, *Wszystkich brat? Krzyżując Ody*, „Czas Kultury” 2017, nr 3, s. 131.

z drapieżnej bestii niż z gołębiczy, kosa czy sójki. „Płomienne” rdzenie, które dotychczas rozpleniały się w tekście, ustępują wszak miejsca tym kierującym ku wyrazowi ‘karcz’: „i ty karcze karczyno róż znuż rzęś/ i ty karczem do karczem pędzące niebo” (AW, Ż). Mamy więc przed oczami wielkie karczowanie, wycinkę czy ścinkę, w świetle której nagle kosujka być może objawia swą prawdziwą etymologię, nie ptasia, lecz śmiercionośną, przywodząc na myśl nie kosa, lecz kosę, mającą wszak znacznie więcej wspólnego i z karczowaniem, i z apokalipsą. Czyżby zatem prawdziwym przeznaczeniem kosujki, spieszczonego ptasiego neologizmu, było nas zwiść? Wat wszak ani na chwilę nie pozwala nam potraktować „mówienia językami”, „świętego bełkotu” na serio – komicznie fałszywymi etymologicznymi napięciami „wyją” nie tylko tramwaje, ale i inne futurystyczne „przybytki”: „karczem do karczem pędzące niebo”, w którym karcz zdaje się przekształcać w karczmę, a między bełkotem świętym i pijanym nie ma już granic. A może i tu jeszcze raz Wat gra z tekstem świętym, w którym wszak przysłuchując się mówiącym językami apostołom, „zdumiewali się wszyscy i nie wiedzieli co myśleć: „Co to ma znaczyć?” – mówili jeden do drugiego. „Upili się młodym winem” – drwili inni” (Dz 2, 12–13). I być może o to – zupełnie na futurystyczną modłę – cała ta karczemna awantura.

Powyższa historia kosujki, ognia, Ducha i glosolaliów prowadziaby nas z całą pewnością ku obrazowi namopaników jako pełnej biblijnych aluzji parodystycznej gry z natchnioną mową, a zarazem ku parodii samego języka zaumnego. Ale to nie w *Żywotach* kosujka pojawi się po raz pierwszy. Znajdziemy ją także w *Piecyku*, w wyjątkowo pięknej, lecz ciemnej apostrofie: „i ty kosujko wież chorych i klin bezwargich powiek”, napisze Wat w swoim monstrualnym tekście sklejonym z obcych języków, zmieszanych głosów i ech. Także i tutaj kosujka zdaje się otwierać wymiar metajęzykowy, skoro wiąże się z „klinem bezwargich powiek”, a jej pozycję w tekście poprzedzają i „nieme bezusty”. Odsyła jednak do zgoła innego obrazu niż miało to miejsce w *Żywotach* – w *Piecyku* jest „kosujką wież chorych”. Czyżby więc jako neologiczny językowy mieszaniec, w którym rozbrzmiewają echa obcej mowy, mogła nie odsyłać za pośrednictwem „wież chorych” do owego „starożytnego pomnika ludzkiego szaleństwa”⁶, jak o wieży Babel napisze Daniel Heller-Roazen? Jest zatem być może kosujka zarazem i figurą pomieszanej mowy, i „klinem” nieporozumienia, znakiem „zapomnianego języka” i jego echa, które rozlega się w języku znanym.

⁶ D. Heller-Roazen, *Echolalie. O zapominaniu języka*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2005, s. 154.

Przemianowania i metamorfozy

Namopaniki⁷, będące jednym z najbardziej radykalnych eksperymentów polskiego futuryzmu, doczekały się wielu niezwykle ciekawych interpretacji. Jarosław Płuciennik w swojej wielostronnej lekturze podążył drogą nonsensu i awangardowej parodii „świętego bełkotu”⁸, Beata Śniecikowska dokonała z kolei znakomitej analizy dźwiękowego wymiaru namopaników, sytuując teksty Wata przede wszystkim w dwóch awangardowych kontekstach: zaumnego języka oraz praktyk dadaistycznych⁹. Kilkakrotnie w swoich tekstach powracała do namopaników Krystyna Pietrych, a kolejnym interpretacjom badaczki wspólne było przekonanie o destrukcyjnym, dadaistycznym „z ducha”, wymiarze stosowanych przez Wata językowych operacji oraz pragnieniu „przekształcania i deformowania słów wbrew regułom języka”¹⁰. Eksponując rolę rytmu i ciała, anagramatycznej lektury namopaników podjął się Adam Dziadek¹¹, nawiązując między innymi do wcześniejszych rozpoznań Tomasa Venclovy, na temat blasfemicznego wymiaru bełkotliwych tekstów Wata¹². Jako manifestację bergsonowskiego pędu życiowego i ruchu namopaniki zdecydowali się przeczytać Magdalena i Paweł Grafowie¹³. Z kolei możliwość lektury podążającej ścieżką semanalizy Julii Kristevej wskazał Erazm Kuźma,

7 A. Wat, *Namopanik choruna*, [w:] A. Stern, A. Wat, *Nieśmiertelny tom futuryzm*, Warszawa 1921; dalej jako (AW, Nc); A. Wat, *Namopańnik Barwistanu*, „Nuż w bżuhu. 2 Jednodniuwka Futurystuw”, Kraków 1921; dalej jako (AW, NB). „Chorun” pojawia się jedynie w tytule w pierwodruku, w tekście i w przedrukach znajdujemy już „charuna”.

8 Zob. J. Płuciennik, *Awangardowy „święty bełkot” Wata. O Namopańniku Barwistanu*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych oraz J. Płuciennik, *Namopanik*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 440–442.

9 B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”, s. 171–205, 376–378.

10 K. Pietrych, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992, s. 79; K. Pietrych, „Gdybym był ornitologiem, ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów” – *Aleksander Wat o Julianie Tuwimie*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012, s. 156; K. Pietrych, *Dadaistyczne z ducha poszukiwania młodego Wata*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polt, Łódź 2017, s. 144–149.

11 A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 103–108.

12 T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, tłum. J. Goślicki, Kraków 1997, s. 71.

13 M. Graf, P. Graf, „A usta znów rozluźniają się do słów okaleczonych” – *namopaniki Aleksandra Wata (recepcja, język, interpretacja)*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2014, t. 21, z. 1, s. 45.

otwierając jednak także inny ciekawy trop: językowych operacji w bełkotliwych eksperymentach Wata jako zmagania się z aporetyczną językową „protezą oryginalną”¹⁴.

W gąszczu tych inspirujących kontekstów powraca pytanie o to, skąd właściwie pochodzi energia bełkotliwego eksperymentu Wata. Najpewniejsze drogi interpretacji wiodą ku zaumowi i dada, pojawiały się jednak i inne próby odpowiedzi. Łącząc językowe operacje z *élan vital* i futurystycznym pędem, Magdalena i Paweł Grafowie interesująco opisywali namopaniki jako „poetyckie obrazy przedstawiające linie sił, energie i kierunki, napięcia i natężenia, pragnienia i niemożności”¹⁵. Rozpoznanie te prowadziły jednak badaczy nie ku – jak można by sądzić – obrazom „upłynnienia” języka, ale defragmentacji: łączenia się i rozpadania językowych form w zmiennym rytmie. W pewnym sensie puenta ta sytuowałaby się więc dość blisko wyjątkowo interesującej, zaproponowanej przez Beatę Śniecikowską, lektury namopaników przez pryzmat własnej koncepcji „kubizmu dźwiękowego”, związanej z „rozbijaniem nie tyle samego świata przedstawionego, ile raczej z pokazywaniem z różnych perspektyw tworzywa, z jakiego świat ten zbudowano”¹⁶. Do „nierozkładalnych rdzeniów” Wat doklejałby „jakby w niezrozumiały sposób zdeformowane, formanty, badając, jak dalece można odkształcić komunikat, w jakim stopniu udziwnić i odpodobnić przekaz [...], by pozostał tekstem dającym się jakkolwiek semantycznie eksplikować”¹⁷. Tą drogą Śniecikowska dochodzi do wniosku, że kompozycja namopaników zdecydowanie bliższa niż płynnym impresjonistycznym przejściom, jest „ostrym, niepokojącym, kaleczącym płaszczyznom kubistycznym”, a sam eksperyment Wata jednocześnie „bliższy abstrakcji”¹⁸. Gdy jednak czytam namopaniki nie mogę oprzeć się wrażeniu, że stoją one raczej po stronie ekspozycji płynnej materialności języka niż abstrahowania, raczej po stronie niepochwytniej, metamorficznej dynamiki kłacza niż rozpadających się, ruchomych fragmentów, raczej po stronie płynności i zmienności niż kaleczących, pozostawiających ostre krawędzie cięć czy analitycznych fragmentaryzacji. Zupełnie jak gdyby ukazywały język w stanie zmienności i dynamicznej metamorfozy, językową materię nie jako pokawałkowaną i w pokawałkowaniu tym wprawioną w ruch, ale taką, która nieustannie staje się czymś innym, „uchodząc” spod prawa języka, z kolejnych gramatycznych, słowotwórczych form, eksponując

14 E. Kuźma, „Nieświęty bełkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopec, Poznań 2011, s. 20–28.

15 Tamże.

16 B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”, s. 192.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 193.

zarazem nie same formy, lecz miejsca ich rozszczelniania, upłynniania, kolejnych nieoczekiwanych połączeń i przemian.

Na niewielkiej tekstowej przestrzeni osiągnął tu Wat niezwykłą wprost intensyfikację oddziaływania językowej materii, wprawiając ją w stan wzmózonej aktywności, zupełnie jak gdyby uzyskiwała tu stężenie znacznie większe niż gdzie indziej, przeciwstawiając symbolicznemu użyciu języka jego użycie czysto intensywne, wydając język – by posłużyć się metaforą Deleuze'a i Guattariego – „na użytek intensywności, które go prowadzą przez twórcze linie ujścia”¹⁹. Wyprowadzanie z form, deterytorializowanie języka odbywa się tu równocześnie z procesem neutralizacji sensu, odsuwania na plan dalszy znaczeniowych aspektów języka i wyeksponowaniem jego innego planu – materialnej powierzchni, najsilniej eksponowanej w brzmieniu. To z jednej strony, z drugiej jednak – Wat otwiera jakby wyrazowe formy na siebie nawzajem, czyniąc z nich nie formy zastygłe i ugruntowane, lecz otwarte i aktywne – w pozycji „ku”, w drodze do innych i nowych, bynajmniej nie zredukowanych, lecz raczej zwielokrotnionych sensów, jak choćby w „pachnurach” (które dają wszak wielkie pole do popisu: po pachy dać nura w pachnących chmurach, przy dźwiękach pańskich chórów?). W dziwnych afektywnych konstrukcjach, w paradoksalnie eksponujących zmienność form powtórzeniach, w ciągłych wzrostach emocjonalnego natężenia i wzmagającej intensywności napiętej do granic artykulacji, język się miesza, płącze, bełkocze, pozwalając uchodzić znaczeniom po linii afektu.

A jeśli w namopanikach istotnie język zostaje wprowadzony w stan ciągłej zmienności, byłyby zatem jednocześnie wierszami o przemianach, albo raczej o przemianach, ujawniających się w bezustannych przemianowaniach. Jako takie byłyby zarazem tekstami o meta-morfozach, w których plastyczne morfy i morfemy przechodzą jedne w drugie, a kolejne formy w inne, pokazując język jako „płynną materię”²⁰ i jej potencjał zmienności. Być może zasługiwałyby więc namopaniki na miano wierszy metamorficznych, w których język uchwycony zostaje w stanie przemiany; nie w ruchu „ku przeszłości”, ani ruchu „do głębi”, a raczej „horyzontalnie”, nie próbując ujawniać tajemnych, archaicznych powinowactw słów, jak w przypadku zaumu, ani nie będąc tylko zabawą w dadaistyczne cięcia i destrukcje. Wat jednak zdaje się obydwu tych awangardowych praktyk świadomie, parodystycznie „używać”, wciągając w praktykę własną i praktykując we własnym interesie.

Przyjrzyjmy się więc przemianowaniom i meta-morfozom: „Na pagurach chrabąszczy lew o chrabonczyzna o chrabonczyki i rozchrabonczyn i lew chrabonszczoncy on jach chrabąszcz” (AW, Nc) – czytamy w *Namopaniku*

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, red. C. Rudnicki, Kraków 2016, s. 121.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015, s. 118.

charuna, śledząc jak kolejne metamorfozy chrabąszcza stanowią „lwią” część tekstu. Gdy tymczasem w *Namopaniuku Barwistanu*: „O barwy o baruwy – o raby barbaruw, barany herubuw/ o barwicze o czabary – babuw czary, o bicze rabuw” (NB); język doskonali się nie tyle w metaforycznym mieszanu barw, co w materialnych transformacjach głoskowych układów: barw w barany herubów i babuw czary z udziałem licznych stadiów pośrednich. Chodzi tu wszak wciąż o powtarzanie – na różne sposoby odsyłających do rzeczywistości pozatekstowej, lecz nie ją czyniąc najważniejszą – morfemów w nowych układach, o plastyczność, o transformowanie językowej materii, gdy kolejne wyrazowe formy przeformułują się jedna w drugą. Wprzęgnięte w ciągi przekształceń morfemy otrzymują bardziej lub mniej konwencjonalne prefiksy i sufiksy, ulegają anagramatycznym przetasowaniom, aż w końcu rozpraszają się, by powrócić nieco dalej echem w coraz to nowych formach i układach. Wiersz metamorficzny byłby więc określeniem wieloznacznym, które pozwala być może metaforycznie uchwycić meta-morficzny, a zatem także metajęzykowy charakter tekstu namopaników, którego zarówno przedmiotem, tematem, jak i tworzywem zdaje się język w stanie materialnej metamorfozy.

Namo! panik

Wat nie tworzy jednak w namopanikach całkiem niezrozumiałego języka, a to, co w nich najważniejsze zdaje się sytuować właśnie w polu pomiędzy językową regułą a od niej odstępstwem, pomiędzy materią polszczyzny a jej przekształceniem czy deformacją, „odszczepieniem” od samej siebie. Język namopaników uchodząc spod prawa języka ojczystego nie dąży do nowego prawa, lecz odkrywa dla siebie taki teren, na którym nie podlega żadnemu innemu nadrzędnemu porządkowi. Byłby więc osobliwym „odstępstwem”, które staje się ruchem tylko w jedną stronę. Zdeterytorializowany w ten sposób język namopaników sprawia, że doświadczamy przy próbie powrotu ku językowi ogólnemu, przy próbie przejścia czy translacji na język interpretacji, przy próbie poszukiwania reguł czy praw, nie tylko pewnego rodzaju blokady, ale – co najciekawsze – osobliwego rozczłonkowania, obrazującego niemożliwość podporządkowania ani formie, ani znaczeniu. Można powiedzieć, że namopaniki mają nie tyle znaczyć, co – niejako programowo – „odznaczać”, jednocześnie naprowadzając na trop i go „metamorficznie” myśląc, jak gdyby od procesu stabilizacji form i sensów zawsze szybsza była ich metamorfoza.

Choć Jarosław Płuciennik w słownikowym haśle *Namopanik* pisał: „Etymologia gatunku trudna do ustalenia”²¹, to jednak próby takie podejmowano niejednokrotnie. Beata Śniecikowska opowiadała się za połącze-

21 J. Płuciennik, *Namopanik*, s. 440.

niem słów „mania” i „panika”²². Adam Dziadek z kolei zauważał, że tytułowe słowo wiąże się z przyjmowaną przez namopaniki formą modlitwy, jako „utworzone na zasadzie anagramatycznej [...] od modlitewnych czy litanijnych słów „Nam o Panie” – poeta zmienia jedynie repartycję tych słów, które w ciągu fonetycznym dają słowo „namopanik”²³. Co ciekawe, obydwie tezy potwierdzałby charakterystyczny zapis słowa widniejący na okładce *Nieśmiertelnego tomu futuryz*: „namo! panik”²⁴. Graficzny chwyt zastosowany przez Sterna i Wata oraz połączenie dwóch powyższych interpretacji nasuwa jednak być może inną jeszcze możliwość, pozornie oczywistą. W jej świetle namopanik mógłby ukazać się jako paniczny ruch imion czy nazw własnych – ‘name’ – całkiem jawnie wszak pomieszczonych w inicjalnej części neologizmu, wyodrębnionej na okładce pierwodruku wykrzyknikiem: *namo! panik*. Nie ma zresztą wątpliwości, że zarówno charun (/chorun), jak i Barwistan to słowa ukute na wzór nazw własnych – imienia i nazwy krainy, ale choć dookreślają namopanik w tytule, to jednak nie tylko ich owa panika imion czy nazw, rzecz jasna, dotyczy. Być może jej pole odniesienia byłoby znacznie szersze, kierując naszą uwagę ku panicznym – a więc intensywnym, gwałtownym i nielogicznym – ruchom słów czy samego języka. A jeśli skryty w tytule „pan” nie jest jedynie „Panem”, do którego kieruje się tu słowa bluźnierczej modlitwy, lecz także mitologicznym bożkiem Panem – nierzadkim bohaterem futurystycznych tekstów – od którego imienia faktycznie pochodzi słowo panika, tym, który miał dwa oblicza: za dnia przechadzał się po lasach i dobywał ze swojej fletni słodkie dźwięki, a wybudzony ze snu wydawał przeraźliwe krzyki i dziwne odgłosy, siejąc paniczny strach?

Wiąże się to być może z zaskakująco rzuconym przez Wata w *Żywotach* światłem na sens tytułowego neologizmu: namopaniki „grały”, jak można by sądzić, gdzieś wśród gór, a zatem widział je Wat jako instrumenty, z których dobywa się dźwięk. Instrumentalnym tropem hiperbolicznej instrumentacji podąży Venclova: „Niby-zdania, które zaczynają się od pozornie przypadkowego słowa, nadymają się i rozciągają jak miech akordeonu. Trwa to tak długo, póki nie zostaną wykorzystane wszystkie potencje harmoniczne drzemiące w słowie generującym”²⁵. Dalej badacz rozwinie metaforę „zakłóconej muzyki”, a skoro „semantyka dźwięku znajduje oparcie w samej strukturze wiersza, w nieskończonej liczbie ech i modulacji”²⁶, chrapiące i charczące zaburzenia „w poranionych charmo-

22 B. Śniecikowska, „Nuż w uhu?”, s. 171.

23 A. Dziadek, *Wstęp*, [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, s. XXXI.

24 Zob. A. Dziadek, *Ruch w uchu*. „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 109.

25 T. Venclova, *Aleksander Wat*, s. 71.

26 Tamże, s. 71.

niach sfer”, wprowadzające „dysharmonię”, zdają się jednym z najważniejszych „tematów” namopanikowych zmagani Wata. Szczególnie interesujące wydają mi się konkluzje Venclovy, wedle których *Namopanik charuna* nie byłby „wyłącznie celebracją magicznych właściwości języka, ale także deklaracją jego niedoskonałości i ułomności [...] Nie imituje on wcale triumfalnej *Inkantacji śmiechem* Chlebnikowa; unieważnia ją, jest jej gorzką parodią”²⁷. Rzeczywiście parodia ta wydaje się gorzka, ale nie dlatego, by widział Wat sam język jako niedoskonały; przeciwnie. Podstawowym punktem odniesienia namopaników, czymś na kształt „intertekstu” – inaczej niż ma to miejsce w przypadku zaumu – jest przecież właśnie „doskonały” język ogólny, polszczyzna, z którą nawet na moment nie chcą utracić łączności, stając się językiem obcym, nieistniejącym, mową tajemną. Cel jest tu odmienny. Poetycki występki namopaników wydaje się skierowany jakby przeciwko językowi doskonałemu w swej systemowej kompletności, w świetle reguł i praw. Polszczyzna, jej zasady i formy, zostają tu poddane atakom i operacjom, ale nie jak w dadaistycznej, wolnej od reguł totalnej zabawie, a raczej w misternym – jednocześnie wystudionowanym i afektywnym – układzie, który ma pokazać nie tyle (dadaistyczną) destrukcję czy nicowanie, co zdarzenie wewnętrznego „psucia” i rozszczelniania skostniałych form, sytuujące język w pozycji zmienności, eksponujące jego metamorficzne właściwości i pozwalające polszczyźnie „uchodzić” gdzieś poza samą siebie, „poróżnić” się z sobą.

Jeśli przyjrzeć się i – zwłaszcza – wsłuchać dokładniej, wydaje się, że w obydwu namopanikach językowe eksperymenty zmierzają w podobnych kierunkach, czyniąc je tekstami na co najmniej dwa głosy, najzupełniej różne, choć operujące dokładnie tymi samymi głoskami. I tak, w *Namopaniku charuna* rozpleniają się głoski ‘h’ i ‘r’, napędzając jakby ciągi przeróżnych metamorfoz językowej materii, wprowadzonej w tytule słowem charun. W *Namopaniku Barwistanu* analogiczne transformacje dotyczą zaś tytułowych barw. W pierwszym wierszu dźwiękowa materia odbija echem wcale nie tak odległe sensory: harmonijnie formuje się w harmonie, chorały cherubów czy chóry archaniołów („O! charmoniki charmonki rozchramonki charmoniuny charmoniętr o pocharmonik charmoniacze! Charmoniaczki i płononce chury!” (AW, NC); w drugim zaś – w ulegającą rozmaitym językowym przeobrażeniom krainę barw, barwną feerię, która rozszczepiona niczym w pryzmacie w tęczę, ostatecznie powraca do światła białego („barwiotacze oracze, barwiotucze obrucze, barwotęcze obręcze”; „takoh na czarnoszczu kraluje wszem kolorom białość”, AW, NB). A zatem, harmonia i światło... To w pierwszym głosie, w którym poddawane kolejnym metamorfozom morfemy przywodzą na myśl wcale nie tak znowu mgliste sensory. Jeżeli jednak spróbujemy potraktować tekst asemantycznie

27 Tamże, s. 72.

i skoncentrujemy się jedynie na brzmieniu, wówczas w *Namopaniku charuna* usłyszemy tę samą wspomnianą dominację głosek 'h' i 'r', lecz nie składających się już na harmonijne dźwięki chórów, a chrobot, charkot²⁸, chrup czy chrap nieznośnej instrumentacji – „chrrrr”... Cały *Namopanik charuna* zdając się tekstem o harmonii – przede wszystkim bowiem charczy, chrapie i chrobocze²⁹, a ów drażniący i niepokojący ludzko-nieludzki głos, który nie wiedzieć skąd przychodzi, zdaje się „robić podkop”, drażyć w tekście swój własny korytarz. Nie inaczej dzieje się w *Namopaniku Barwistanu* – i ten ma swoje „podziemne” źródło niepokoju. Zdaje się, że tym razem bierze ono swój początek w różnych połączeniach głosek 'r' i 'w', które „na pierwszy rzut oka” rozjaśniają się w „barwach”, ale – znów – gdy rozplenią się w tekście, odłączone od odbijających się echem barwnych znaczeń, formują brzmieniowe „uskoki”: „rw”, „wr” – rwane dźwięki, tekstowe wyrwy, wewnątrzwyrazowe przerwy, intensywne zrywy, rowy i urwiska – fundujący nadmiar dźwiękowych wrażeń, rwetes. Rwać, przerywać, charczeć, chrobotać i chrapać... Z namopanikiem więc jak z bożkiem Panem: w barwie dnia – harmonijne dźwięki fletni, pod osłoną nocy – dziwne odgłosy, jęki i chrapania.

Ku literaturze mniejszej

Jedna z ról w opowieści o bożku Panie przypada nimfie Echo, która w lekturach namopaników zdaje się na miejscu bardziej niż gdzie indziej – ze swoim ciałem rozerwanym na strzępy, rozrzuconym po ziemi i w strzępach tych wydającym wciąż ten sam zapamiętany dźwięk. A skoro wszystkie ślady się mieszają i tyle już razy Aleksander Wat wyprowadzał nas w namopanikach w pole, pozwólmymy sobie raz jeszcze podążyć niepewnym tropem.

Zdarzają się odkrycia zupełnie przypadkowe, a przy tym fascynujące. Tak jest z pewnym drobiazgiem, pozornie zupełnie marginalnym, niewiele znaczącym rękopisem, który znajduje się w pudle „Box 1” w obwolucie oznaczonej „0₁”. Na obwolucie ktoś odręcznie napisał, że jest to jeden z namopaników. W istocie nie jest to

- 28 T. Venclova odnotowuje, że „w inkantacji wiersza tkwi jednak coś perwersyjnego. Poeta stwarza stan magicznej harmonii, po czym burzy ją, wprowadzając dewiacje komiczne i absurdalne oraz – z przekąsem – zmiany nastroju. Przesycenie tekstu głóską „ch” upodabnia go do zapisu potoku słów jakiejś osoby prymitywnej („ch” wywołuje skojarzenia obsceniczne jako pierwsza głóska słowa „chuj”). T. Venclova, *Aleksander Wat*, s. 70–71.
- 29 M. i P. Grafowie zobaczą w operacjach tych obraz „jakiegoś rozgardiaszu, nieoczekiwanego, nawet niepokojącego ruchu pełnego szmerów, pokrzykiwań i popiskiwań”. M. Graf, P. Graf, „A usta znów...”, s. 44.

namopanik, a modlitwa *Kadisz jatom*, zapisana ręką poety na fragmencie niebieskiej okładki zeszytu z napisami w języku rosyjskim³⁰

– pisał Adam Dziadek w 2009 roku, zdając sprawę z badań w archiwum Wata. Nie wiemy, czyją ręką został dokonany ów mylny dopisek, ani w którym roku. Być może była to ręka Oli Watowej, która błędnie uznała transliterację tekstu aramejskiej modlitwy za jeden z dwóch znanych namopaników lub może za namopanik trzeci³¹. Jak by jednak nie było, tekst modlitwy musiał skojarzyć się z brzmieniem tekstu Wata nieprzypadkowo. Dziadek pisze o pewnych „podobieństwach formalnych i fonetycznych”³², które znajdujemy przy porównaniu *Namopaniku charuna* z tekstem *Kadisz jatom*. Choć jednoznaczne potwierdzenie, że modlitwa ta miałyby stać się podstawą czy inspiracją tekstu Wata zdaje się trudne i niepewne, może wcale nie o ową jednoznaczność i ścisłość ustaleń tu chodzi. Trop ten zdaje się sugerować nie tyle formalne pokrewieństwo pomiędzy tekstami (rodzaj parafrazy, instrumentacyjnej imitacji, cytatu figur czy struktur), co raczej otwierać namopaniki na inne możliwe lektury. Być może zaskakująco „nagłaśnia” echo języka obcego, który rozlega się w języku własnym? Czym byłyby jednak ów obcy język? Może to język „ze snu”, nieojczysty język ojca?

Śni mi się, że w nocy ciemnej i głębokiej słyszę z drugiego pokoju modlitwę cichą, ale rozpaczliwą Ojca. [...] I uświadamiam sobie, że Ojciec zwraca się do Boga zawsze po hebrajsku, a ja hebrajskiego nie znam. Więc śnię!³³

– jak głosi znany fragment dziennika. O „przeszłym języku”, którego się nigdy nie miało, bo pozostaje nieznanym – niczym hebrajski dla Wata – Derrida pisze jako o „języku odjętym”, którego obcości na różny sposób stale się szuka. „Lubię go – pisze Derrida – słuchać przede wszystkim poza wszelką »komunikacją«, w poetyckim dostojeństwie śpiewu lub modlitwy”³⁴. Czy podobna przyjemność nie mogłaby kierować także Watem piszącym swoje namopaniki, pozwalające wysłyszeć obcość języka i własną obcość zarazem „w poetyckim dostojeństwie śpiewu i modlitwy” oraz „poza wszelką komunikacją”, w bełkocie? Być może Wat performatywnie odgrywa więc w namopanikach aporię bycia obcym we własnym języku, aporię

³⁰ A. Dziadek, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 253.

³¹ Za wszystkie informacje na temat archiwalnej wersji tekstu bardzo dziękuję Panu Profesorowi Adamowi Dziadkowi.

³² Tamże.

³³ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek, Pisma zebrane*, t. 3, oprac. K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001, s. 143; dalej jako (AW, DBS).

³⁴ J. Derrida, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 65.

własności i wywłaszczenia, które sprzęgają się w jednoczesnej kreacji i destrukcji językowych form?

Zdaje się jednak, że aporię tę najlepiej ujmuje Wat dużo później sam, w paradoksie języka „dziedzicznie obcego”. Impulsem dla tej myśli stają się dziennikowe refleksje o prozie Franza Kafki³⁵, zapisane 8 grudnia 1963 roku:

Co mnie najpierw, przed wizją, uderzyło w *Zamku*, to język, krystaliczność języka. Na swój czas podobną krystaliczność miała najlepsza proza Heinego, *Przyczynki do historii religii i filozofii w Niemczech*. Teraz podobnie Tuwim. Okazuje się, że by dotrzeć do osi krystalicznej języka, trzeba, żeby to był język dzieciństwa, ale dziedzicznie obcy, trzeba być w nim i poza nim (AW, DBS, s. 155).

O swojej fascynacji „krystalicznością języka” Wat zdecydował się opowiedzieć językiem na różne sposoby niekrystalicznym, we fragmencie, w którym nie tylko mieszają się języki (polski, francuski, niemiecki), ale i którego polszczyzna została zdeformowana i okaleczona brakiem samogłosek³⁶. Czym jednak byłaby owa „oś krystaliczna języka”, którą znajduje Wat u trzech bohaterów swojej notki: Franza Kafki, Heinricha Heinego i Juliana Tuwima? Tego dokładnie nie wiemy, ale wiemy, jaką drogą można do niej dotrzeć: „trzeba, żeby to był język dzieciństwa, ale dziedzicznie obcy, trzeba być w nim i poza nim”. Docierają do niej trzej bohaterowie Wata, których łączy żydowskie pochodzenie³⁷, mniejszościowe usytuowanie, a zarazem paradoksalna sytuacja bycia obcym we własnym języku – posługiwanie się językiem dzieciństwa, który jest zarazem „dziedzicznie obcym”.

Być może więc pod metaforą krystalicznej osi języka nie ukrywa Wat wcale automatycznie nasuwającej się krystalicznej czystości, lecz przeciwnie. Ustawić kryształ w słońcu to wszak rozszczępić światło w pełne widmo. Być może zatem krystaliczna właściwość języka to właściwość rozszczępienia, a oś wyznacza miejsce, w którym pojedynczość rozprasza się w spektrum, czysty język ojczysty ujawnia swoją wielość jako własny, lecz „dziedzicznie obcy”. Wat nie pisze jednak traktatu o optyce, a przez „krystaliczną” soczewkę języka Kafki, Heinego i Tuwima, próbuje być może przede wszystkim uchwycić własne usytuowanie w języku³⁸ – jednocześnie

35 Znaczącą rolę twórczości Kafki dla Wata pokazuje Piotr Bogalecki. Zob. P. Bogalecki, *Wszystkich brat?*, s. 135.

36 Zob. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. M. Kmiecik, Kraków 2018.

37 Łączność tę odnotowują przypisowo edytorzy dziennika, Krystyna i Piotr Pietrychowie: „Cały fragment zbudowany został na aluzji do żydowskiego pochodzenia Kafki, Heinego i Tuwima” (AW, DBS, s. 459).

38 Krystyna Pietrych wskazuje, że analiza sytuacji Tuwima miałaby pełnić dla Wata rolę „(krypto)autorozpoznania”. K. Pietrych, *„Gdybym był...”*, s. 158.

„w nim i poza nim” – nakładające konieczność zmagania się z „dziedziczną obcością” „protezy oryginalnej”, by użyć paradoksalnej metafory, za pomocą której w jakże podobny do Wata sposób ujmuje rzecz Jacques Derrida w *Jednojęzyczności innego*, mającej swój autobiograficzny punkt wyjścia w sytuacji algierskiego Żyda piszącego w języku francuskim³⁹. Powraca tu uporczywe pytanie, jak to możliwe, „by jedyny język, którym owa monojęzyczna osoba mówi i którym mówić jest zmuszona na zawsze [...] nie był jej językiem?”⁴⁰, jak to możliwe, by wciąż musiał być „wymyślany na nowo bez szlaku ni mapy?”⁴¹. Wydaje się, że uporczywość tego samego paradoksu próbuje uchwycić Wat. Owa „krystaliczna oś” byłaby więc być może miejscem, w którym dochodzi jak do załamania światła, do złamania „hegemonii homogeniczności”⁴² języka i otwarcia sporu z jednojęzycznością.

W wielojęzycznym fragmencie, wywiedzioną poza samą siebie polszczyzną bez samogłosek uchwycił Wat nie doświadczenie indywidualne, lecz wspólne: takie, które miałyby stawać się udziałem różnych pisarzy pochodzenia żydowskiego piszących we własnym, lecz dziedzicznie obcym języku. Można powiedzieć, że dokładnie od takiego wspólnego doświadczenia rozpoczyna się historia polskiego futuryzmu, inicjowana wystąpieniem nierozłącznej wówczas pary warszawskich, jak sami siebie określają w pierwszej ulotce *Tak*, neofuturów – Anatola Sterna i Aleksandra Wata, prowadząc nas zarazem ku kafkowskiemu pojęciu „literatury mniejszej”⁴³. Nie będąc literaturą „mniejszego” języka, a taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku większości, literatura mniejsza na różne sposoby decentralizuje i „minoryzuje” język większościowy. Polityczność relacji pomiędzy mniejszościowym a większościowym rozciąga się na całe pole literatury mniejszej, a każde formułowane w jej obrębie wypowiedzenie nabiera wymiaru kolektywnego. To dobrze znane, wskazywane przez Deleuze’a i Guattariego, najważniejsze właściwości literatury mniejszej⁴⁴, dla której szczególnie istotne staną się eksperymentalne gesty przekształcania językowej materii, różnego rodzaju ingerencje w język większości. We

39 O istotnym dla Wata „byciu na pograniczu językowym” pisał E. Kuźma: „jidysz ze strony ojca, polski ze strony spolszczonej matki, rosyjski jako język urzędowy w „Przywiślańskim Kraju” i w szkole, niemiecki w zajętej przez Niemców Warszawie czasów pierwszej wojny światowej, polski w gimnazjum i na uniwersytecie po odzyskaniu niepodległości. Mógłby Wat powtórzyć za tym francuskim Żydem urodzonym w Algierii: „mam tylko jeden język i nie jest to mój język”. E. Kuźma, „*Nieświęty bełkot*”, s. 21.

40 J. Derrida, *Jednojęzyczność innego*, s. 92.

41 Tamże, s. 94.

42 Tamże, s. 64.

43 F. Kafka, *Dzienniki 1910–1923*, tłum. J. Werter, Kraków 1969, s. 154.

44 Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, s. 83.

wszystkich wskazanych powyżej aspektach, „mniejszościowy” wymiar wspólnego wystąpienia Sterna i Wata wydaje mi się niezwykle interesujący. Obaj pochodzenia żydowskiego, nieuchronnie usytuowani w pozycji mniejszości, które to usytuowanie ze sobą dzielą i w osobliwy sposób próbują sobie z nim radzić, debiutując w atmosferze antysemitycznych ataków na młodych „wywrotowców”. Nie tylko indywidualnie, lecz zwłaszcza kolektywnie poddają swoją mniejszościową pozycję wielu rozmaitym operacjom: z jednej strony, bywa na różne sposoby kamuflowana, z drugiej zaś – do granic eksponowana w parodiach, persyflażach, prowokacjach, ujawniając obszar tożsamościowych konfliktów oraz ich artystycznych konsekwencji. Zwłaszcza w przestrzeni języka i zarysowanego przez neofuturów-prymitywistów awangardowego projektu, który choć nieustannie sytuowany względem zachodnich i wschodnich poprzedników, zdaje się ujawniać swoje nieoczekiwane osobliwości wówczas, gdy spojrzy się na niego w perspektywie mniejszościowej.

Sterna i Wata czynią, jak sądzę, z niepozwalającego się zredukować doświadczenia obcości w świecie i języku ukryty temat swoich neofuturystycznych praktyk, który jest zarazem łączącym ich „tematem wspólnym” i który sprawia, że kolejne „gagi” można czytać jako głos rozchodzący się z owego „mniejszościowego” położenia, „skazany” na ciągłe – ujawniające się nie wprost, lecz w skomplikowanej sieci zapośredniczeń – odnoszenie się do tego, co większościowe. Być może więc z tej perspektywy artystyczna aktywność Sterna i Wata pozwala się czytać jako szczególnego typu „praktyka mniejszościowa”, w której wywrotowym wymiarze daje o sobie znać sytuacja bycia obcym w języku oraz nieustanna aktualizacja napięcia pomiędzy własną (niedosięzną) przeszłością i możliwą przyszłością. Pole tego napięcia wyznaczają tu przede wszystkim dwa wymiary: językowy eksperyment i awangardowa prowokacja. Jawnej polityczności przeciwstawia się w nich ukryta, na różne sposoby maskowana polityczność mniejszościowego oporu, cechująca, jak sądzę, wczesne teksty Sterna i Wata. Ujawnia się ona jako suma wewnętrznych napięć, które zarazem dają początek i rezonują w językowych eksperymentach dwójki warszawskich futurystów.

Dotknąć płomieniem

Jeżeli literatura mniejsza, „draży” język większości, poddając go różnego rodzaju procesom odmieniania i destruowania, działa na rzecz przemieszczania, podkopywania i „psucia”, próbuje napiąć „tensory w całym [...] języku, by wydobyć zeń krzyki, wycia, wysokości, trwania, barwy, akcenty i intensywności”⁴⁵ – być może to właśnie jest najwyższą stawką „namopa-

⁴⁵ Tamże, s. 123.

nicznego” bełkotu. W tym sensie namopaniki byłyby niezwyklej eksperymentem z jednojęzycznością, z poszukiwaniem miejsca jednocześnie w języku i poza nim, próbą dotarcia do „krystalicznej osi”, na której język się rozszczepia na to, co swoje i to, co obce, poprzez metamorficzne upłynnianie form i drażnienie „podziemnych” korytarzy.

Być może więc z pozoru wydające się jedynie aplikacją na terytorium polszczyzny zasad zaumu, fascynacją chwytem, dadaistyczną zabawą, eksperymentatorskim gestem i awangardową prowokacją, namopaniki mają swój początek w doświadczeniu najzupełniej innym. Może to ono właśnie staje się skrytym za „futurystyczną zasłoną” motorem napędowym tego wyjątkowego eksperymentu, w którym polszczyzna wyobcowuje się, wprawiona w ruch, wprowadzona w stan wielkiej metamorfozy, znajdując ujście spod dyktatu językowych form i praw. Najważniejszym dążeniem byłoby tu nie dążenie nowatora, lecz tego, kto chce dotrzeć do rozszczepiającej język „osi krystalicznej”. Ta zaś dostępna jest w szczególny sposób pisarzom „mniejszym”, o których Deleuze pisał, że są wszak „wielcy siłą minoryzowania: pozwalają językowi umknąć, pozwalają mu poruszać się po czarodziejskiej linii i bezustannie wprawiają go w stan nierównowagi, każą mu się rozszczepiać i zmieniać każdy z jego terminów, zgodnie z nieustanną modulacją”⁴⁶. Wat pod postacią swojej „osi krystalicznej” zdaje się doskonale wprost przeczuwać ową „czarodziejską linię” rozszczepienia, do której można dotrzeć stając się – by użyć raz jeszcze słów Deleuze’a – „obcym we własnym języku”⁴⁷. W tym sensie robiłby Wat w namopanikach z języka użytek „mniejszy”, z pozycji mniejszości decentralizując język większości, we własnym języku „wykrawając język obcy, uprzednio nieistniejący”. Siłą ekspresji rozbijając formę, „zrywając z wcześniejszym porządkiem rzeczy”⁴⁸, znajduje swój własny „twórczy bełkot” – nie tyle święty czy nieświęty, co raczej „mniejszy”. Być może to wspólne doświadczenie w pewnym sensie nawet bardziej niż awangardowe inspiracje napędza poetycką pracę Wata i Sterna, pchając ku eksperymentowaniu z językiem, ku jego „mniejszemu opracowaniu”, w awangardowych poetykach znajdując być może przede wszystkim zestaw przydatnych chwytów, wykorzystywanych z własnych pobudek i dla własnych celów.

I tu właśnie, gdzie już tak, a nie inaczej „grają” namopaniki powinna sfrunąć ponownie kosujka, ze swą „płonącą ręką”, od której cały tekst, zapowiadających namopaniki, *Żywotów* „zajmuje się ogniem”, uwalniając „żywiol” językowej metamorfozy. Jej iskra tkwi jednak być może wcale nie w wyeksponowanym do granic parodii zaumnym eksperymencie, lecz

⁴⁶ G. Deleuze, *Wyjąkał...*, [w:] tegoż, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016, s. 180–181.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, s. 126.

właśnie w owej w ambiwalentnej relacji wobec języka, którego słowa są jednocześnie odstrasżające i upragnione, otwierając tym samym pole dla szczególnego typu eksperymentalnej ingerencji, w którym to punkcie łączą się refleksje Derridy i koncept działania literatury mniejszej. W praktyce tej – jak pisze Derrida – język „trzeba [...] jednocześnie przywłaszczyć sobie, oswoić, pozyskać, czyli pokochać niecać ogień, podpalić [...], być może zniszczyć, a w każdym razie naznaczyć, przekształcić, pociąć, naciąć, wykuć, dotknąć płomieniem”⁴⁹... Jednak nie po to, by „zadać ból językowi [...] by go uszkodzić lub zranić w jednym z tych odruchów odwetu [...], by go maltretować w jego gramatyce, składni, słownictwie, w ciele jego reguł i norm”⁵⁰, ale by w ten własny język obcy nieustannie ingerować i go naruszać, sprawić, by „coś się temu językowi zdarzyło [...] wciąż nie-ktniętemu, wciąż czcigodnemu i czczonemu, wielbionemu w modlitwie jego słów i w zobowiązaniach, które się w nim zaciągają – żeby mu się więc zdarzyło coś tak wewnętrznego, by nie był już nawet w stanie protestować, nie protestując jednocześnie przeciw własnemu dobywaniu się, by nie mógł się temu przeciwstawić inaczej, jak tylko wstrętnymi i niegodnymi symptomami”⁵¹.

Zaskakująco podobna wizja pełnej ambiwalencji i napięć relacji wobec języka i działania w językowej materii jest nie tylko widoczna w futurystycznych praktykach Wata, ale staje się też rodzajem powracającego wciąż refrenu jego późniejszych metaliterackich refleksji. I choć nie zawsze będzie łączył ów dwuznaczny stosunek z mniejszościową pozycją i sytuacją bycia obcym w języku – jak ma to miejsce w przypadku rozważań o Kafce czy Tuwimie – to jednak nieustannie będzie eksponował napięcie pomiędzy afirmacją i negacją, twierdząc na przykład, że „stosunek dzisiejszego poety do mowy ojczystej jest stosunkiem neurotycznego dziecka do rodziców: *Liebe-Hass*. Co wyróżnia autentycznego pisarza: jednoczesna obecność w każdym jego zdaniu i miłości, i nienawiści, oddania i nieufności, adoracji i wzdargy, sympatii i odrazy do słów” (AW, DBS, s. 317). Miłość dookreśli Wat jako radość, którą daje „najpierw zmysłom, potem inteligencji, sama materia języka”, nienawiść z kolei będzie łączył z „oporem materii słownej, niewspółmiernością słów z idealnym [...] ich prototypem” (AW, DBS, s. 317). Z kolei napięcie miłość-nienawiść spróbuje doprecyzować następująco: „Miłość-nienawiść: poeta dzieckiem mowy i transcendentu, chciałby poślubić mowę, zamordować transcendent, niekiedy odwrotnie” (AW, DBS, s. 318). Kreśląc ten osobliwy poetycki „trójkąt edypalny”, Wat wyprowadza jednak destrukcyjne pragnienia daleko poza awangardową praktykę, ukazując je jako takie, które podszywają całe jego pisanie, zmuszone

49 Tamże, s. 74–75.

50 Tamże.

51 Tamże.

do ciągłej konfrontacji z oporem materii⁵². Niszczenie słów, „dręczenie” i „zncanie się” nad językiem ma w twórczości Wata bardzo długą historię, znakomicie widoczne już w *Piecyku*. Venclova zdiagnozuje w tym przypadku wyjątkowe „urzeczenie kata swoją ofiarą”, która zachwyca go „nawet wtedy, kiedy z rozkoszą oddaje się dziełu niszczenia”⁵³... Za sprawą owego urzeczenia Wat być może stwierdzi: „Wydaje się, że najwłaściwsze są wiersze polskie, w których odczuwa się opór i mękę surowca językowego”⁵⁴. Refleksja ta prowadzi nas z kolei ku późnemu szkicowi o Tuwimie, gdzie tymi, którzy w sposób szczególny odczuwali opór surowca i polszczyznę jako krnąbrną są właśnie – jak nazywa ich Wat – „poeci minoryci”, poeci mniejsi. Nie zapominajmy jednak, że mamy do czynienia z futurystyczną farsą...

Mśc

Jeśli dla Wata eksperymentowanie z językiem poetyckim osiąga swoje ekstremum w namopanikach, dla Sterna punktem tym z pewnością jest słynny *romans peru*⁵⁵. Poemat stanowi niewątpliwą parodię romansu rycerskiego, poddając – wywołującej efekt komiczny – hiperboli wszystkie jego elementy: począwszy od heroiczno-erotycznej tematyki, poprzez techniki i schematy fabularne, oparte tu na motywie pierwotnej rozłąki kochanków, którzy po licznych perypetiach wreszcie mogą być razem, podróżniczą, egzotyczną oprawę, a skończywszy na wykwintnym, podniosłym stylu. I tak, w jaskrawej parodii, neofuturystyczny rycerz, podróżuje drogą morską do dalekiego kraju, by wyzwolić zamkniętą w malachitowej wieży księżniczkę, która o świcie ma zostać złożona w ofierze, jak grozi „głos”, rozlegający się w wyczelowanej, patetycznej poetyckiej formie:

jutro na niebie złote cyfry gdy zbledną
narzucę na się płaszcz miękki, czerwony,
przeżyjesz królowo noc jeszcze jedną –

52 Przykładów znajdziemy wiele: „Ja na przykład szedłem świadomie na bełkot, który ma teraz odpowiednik, powiedzmy, w białoszewszczyźnie. Na gnienie słowa, na niszczenie słowa” (AW, MWI, s. 45); „nieufność, pogarda, i nienawiść do słów, do mowy [...] Ten sam świadomy wybór nonsensu, redukcja do bełkotu [...] W mojej wczesnej młodości [...] w *Mopsożelaznym piecyku* miałem tego przecucie, byłem na tropie”. (AW, DBS, s. 269).

53 T. Venclova, *Aleksander Wat*, s. 98.

54 A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, [w:] tegoż, *Publicystyka. Pisma zebrane*, t. 5, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008, s. 625.

55 Pierwsza część *romansu peru* opublikowana została w *Futuryzjach* (1919), całość – rok później w almanachu GGA (1920).

jutro z brzaskiem, złote oczy gdy zbledną
 spadnie nóż mój na kark twój schylony.
 (tak mówił kapłan skrwawiony).⁵⁶

Ale choć romansowa forma wzniosła i piękna, a raz po raz dają się posłyszeć przeróżne stylizacje i echa prowadzące nas być może aż do *Pieśni nad pieśniami* (trzepoczą złote synogarlice, roznosi się zapach nardu, wiośła są różane i wonne, a tekst inkrustowany „malachitem”, „hebanem” i „lazurem”), to w roli wtaczającego się na firmament słońca występuje wydająca dziwne dźwięki „krowa płomienna”, wybawiciel nie pędzi do ukochanej, lecz „rypie po peru”, a gdy już się połączą, to na jej „hebanowo złote kolana” spływają nie pocałunki, ale ślina, by na koniec przypomniały o sobie niedawne napady podagry. Mimo udanej parodii, fabuła to jednak wątpliwie atrakcyjna, która najzupełniej już blednie w obliczu intryg i przygód, jakie Stern przygotował dla języka. Gdy dochodzi wreszcie do rozmowy kochanków wygląda (brzmi?) ona tak:

rozmowa kochanków:

? ? ? ? ? ? !....	czyżby, czyż?.
a, a, ak, agh, akh! !!!	twe czyż ćwierka
bee. dlin. mm	jak z świerku czyż
bu lu	„lu bu” fr!
bu lu lu	„lu lu bu” fr fr frfr!!
kizia	
milusieńki kukusieńki kukusieńki sieńki	
maluteńka kulusieńka pienka-cieńka-enka	
mimi ba – mm mm, w!!	
kr trk. (ń ń...) wr! wrr	
aa	

(AS, rp, s. 71)

Dwukolumnowy, symultaniczny zapis rozmowy stanowi oczywistą parodię zderzenia obcych języków kochanków, w których sytuacja komunikacyjnego nieporozumienia zostaje wyjaskrawiona i doprowadzona do absurdu⁵⁷. Naprzeciw obcych, niezrozumiałych, jawiących się jako przypadkowe dźwięków obcego języka, Stern stawia frazy nie tylko

⁵⁶ A. Stern, *romans peru*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985, s. 67; dalej jako (AS, rp).

⁵⁷ Zob. M. Tarnogórska, *Formuła symultaniczna. O poemacie futurystycznym*, [w:] tejże, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997, s. 159; P. Majerski, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001, s. 23.

parodiując lirykę sentymentalną, ale przede wszystkim – eksponując brzmieniową specyfikę polszczyzny: „czyżby? czyż?./ twe czyż ćwierka/ jak z świerku czyż”; „milusieńki”, „maluteńka”. Rozmowa kochanków nie składa się jednak z kolejnych replik, imitujących dialog niemożliwy. Rezygnując z klasycznej, linearnej formy zapisu i decydując się na zapis symultaniczny, Stern buduje raczej tekstowe pole współbrzmienia głosów, w którym polskie słowa stopniowo mieszają się z dźwiękową materią obcego, nieznanego bohaterowi języka i – co najciekawsze – poczynają się odkształcać, przemieniać, a wreszcie rozpadać...

pełnia Księżycą nad morzem

mśc ttt bł 000 (uu)

źź st st

lu — la — lu oang

mlst o — lo — lo

szarf rozęcze . ma

lanka. lanka.

h — eh — thhh ttt

AAAA (uu) K?

dzann. dzan

(AS, rp, s. 72)

Tę część utworu Sterna Paweł Majerski nazwie „literową (dźwiękową) kompozycją” czy „partyturą pełni Księżycą”⁵⁸, podejmując próbę rekonstrukcji sensów, szukając dla głoskowych zbitek uzasadnień w fabularnym kontekście *romansu peru*. Beata Śniecikowska określi ów fragment z kolei jako „dźwiękowe przedstawienie pełni księżycą, na które nałożono fragmenty rozmowy kochanków”⁵⁹, pozostając sceptyczną wobec prób rekon-

⁵⁸ P. Majerski, *Anarchia i formuła*, s. 26.

⁵⁹ B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, s. 311. Na temat „wizualnych pejzaży dźwiękowych” zob. B. Śniecikowska, *Awangardowe widokówki dźwiękowe*, [w:] *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań 2018, s. 37–38.

struowania znaczeń, usytuuje swoją wnikliwą analizę w perspektywie językowych teorii awangardy. Majerski dowartościowuje futurystyczne inspiracje Sterna, wykazując podobieństwa do utworów Marinettiego⁶⁰. Śniecikowska, szczegółowo analizując przejawy „marinettowskiego z ducha onomatopeizowania”, interpretuje fragmenty *romansu peru* raczej jako formę „dadaizującej prymitywizacji tekstu” czy „emocjonalnego, ekspresywnego, dadaistycznego bełkotu”⁶¹. Zdaniem badaczki te „glosolaliczno-onomatopeiczne konstrukcje” nie stanowią jednak dominanty utworu; niewątpliwie trafnie określa je mianem „zaskakującego, prymitywizującego sztafażu”, uniezwykającego dodatku do „tekstu głównego” w „obcej dadaizmowi poezji koherentnej semantycznie i rozbudowanej fabularnie”⁶², widząc ich rolę jako „inkrustacyjną”. Choć z pewnością bełkotliwe fragmenty stają się w utworze miejscami „prymitywizowania” tekstu, wydaje się jednak, że ich rolę można zinterpretować także odwrotnie – jeśli miałyby być inkrustującymi dodatkami, to może raczej takimi, jakimi bywają kryształy, nie tylko przykuwając wzrok najbardziej, ale i posiadając właściwość rozszczepiania?

W analizowanym wcześniej, „symultanicznym” fragmencie rozmowy kochanków, współbrzmienie języka własnego oraz niezrozumiałego bełkotu stopniowo prowadzi do „infekowania”, „zanieczyszczania” języka własnego, który wyobcowuje się, wyprowadzony z formy, naruszany i destruowany. Uchwycił tu Stern zarazem w ciekawy sposób proces marginalizowania warstwy semantycznej i przenoszenia „punktu ciężkości” na materialność języka: stopniowo językowa materia zaczyna dominować nad sensem, przenosząc nas ze sfery symbolicznego użycia języka ku jego użyciu – można powiedzieć – intensywnemu. Metamorficzny impuls, jaki przynosi ze sobą bełkotliwy język obcy, osiąga apogeum swojego działania w kolejnym zacytowanym powyżej fragmencie, w którym ze słów pozostają już tylko resztki (jak być może twór „mśc” ze słowa „miłość” lub „miesiąc”, czyli księżyc), rozbijają się leksemy, pojawiają asemantyczne zbitki głosek, autonomizują litery, a wraz z nimi brzmienia, udiwniony zostaje zapis (wymienność małych i wielkich liter, pogrubienia czcionki, nieumotywowana interpunkcja, „poszarpany” typograficzny układ wersów).

Z komiczną dosłownością pokazuje nam się tu może Stern – by posłużyć się zdaniem Derridy – w tej właśnie chwili „gdy jakiś gość niezrozumiały, jakiś przybysz bez określonego pochodzenia, sprowadza mu ów język i zmusza go, tenże język, do mówienia w języku Jednego – inaczej”⁶³. Parodystycznie zlewają się więc głosy pięknie władającego wzniosłą

⁶⁰ Zob. P. Majerski, *Anarchia i formuła*, s. 22–24.

⁶¹ B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”?, s. 310–312.

⁶² Tamże, s. 315.

⁶³ J. Derrida, *Jednojęzyczność innego*, s. 75.

polszczyzną bohatera i księżniczki mówiącej w nieznanym języku, a ostatecznie z własnego języka zostają tylko „destrukty” – mśc, ħħ, źż st st, mlst, lanka, lanka, współbrzmiące z obcymi polszczyźnie zbitkami głosek – oang, thhh, dzann... Monojęzyk ujawnia swą wielość i nietożsamość, staje się bełkotliwym „podłożem dla najradykałniejszego przeszczepu, dla zniekształceń, dla przekształceń, dla wyłączenia, dla jakiejś a-nomii, dla anomalii, dla de-regulacji”⁶⁴, a użytek, jaki robi Stern z języka niewątpliwie nazwać moglibyśmy „mniejszym”. O takim ambiwalentnym pragnieniu, by coś się własnemu-obcemu językowi przydarzyło, Derrida napisze jako o „odruchu miłości bądź agresji wobec tak eksponowanego ciała” języka, który jest „obydwoma tymi odruchami naraz”, jak „pieszczenie pazurami, czasem cudzymi”⁶⁵... Czyż można więc wyobrazić sobie lepszą formę gatunkową dla spektaklu totalnej destrukcji językowej materii niż romans? Zdaje się, że podobne pragnienie „gniecenia”, „niszczenia” słów, do którego przyznawał się tak często Wat, opisując paradoks *Liebe-Hass*, miłości-nienawiści do języka, udało się Sternowi ująć znacznie krócej, zaskakująco blisko Watowi miazgą bez samogłosek: *mśc...*

* * *

Piszząc o *Amour bilingue* Abdelkebira Kathibiego, Derrida posługuje się metaforą trzymania „przy uchu rozmownej muszli języka podwójnego”⁶⁶. Może Stern też pozwala nam znaleźć w *romansie peru* jakąś muszlę i to w scenerii doprawdy sugestywnej i pięknej, przy „pełni księżycza nad morzem”... Gdy podniesiemy do ucha ów komicznie przetworzony futurystyczny rekwizyt, być może pozornie znacząca nic lub niewiele rozsypanka mniej lub bardziej przypadkowych głosek czy wyrazowych cząstek – zdających się jedynie praktykowaniem awangardowych chwytów – złoży się w szum, w którym własna, tak dobrze znana mowa, wyobcowuje się przez deformujące echa obcego języka.

Zgubić muszlę i zagłuszyć ten szum – czyżby taki był cel nerwowego działania Sterna, gdy zaledwie w kilka miesięcy po publikacji swojego poetyckiego debiutu zdecydował się na wykupienie całego nakładu *Nagiego człowieka w śródmieściu*, skazując tym samym swój pierwszy poemat na nieistnienie? Czym sobie ów pre-futurystyczny debiut na taki los zasłużył? Nie wiadomo, choć zwykło się przypuszczać, że niedoborem wywrotowych środków, który nie przystawał temu, kto chwilę później mianował się futurystą. Być może jednak odpowiedź jest inna; być może podobny szum, który słyhać nad dalekim morzem *Peru*, rozlegał się także w *Śródmieściu*,

⁶⁴ Tamże, s. 102.

⁶⁵ Tamże, s. 103.

⁶⁶ J. Derrida, *Jednojęzyczność innego*, s. 64.

w części zadedykowanej „Mojej Matce”, „na najbardziej odludnych ulicach”, na które bohater trafia „ręką melancholii [...] wymiata[ny] [...] z domu”:

Blady, nad brzegiem rzeki siadam, której nie ma
 I nad nieszczęściem tego co sobą nie władnie
 Płaczę, głowę rękoma objąwszy obiema.⁶⁷

Intensywny intertekstualny szum Psalmu 137, a wraz z nim babilońskich rzek, „których nie ma”, słyhać tu wyraźnie i – jak bardzo rzadko we wczesnych wierszach Sterna – bez tekstowej parodystycznej osnowy, która pozwalałaby „zgubić wątek”. Skaże go więc Stern na zgubę sam, dbając od teraz bardzo o to, by żadnego echa obcego języka nie dało się posłyszeć, by zagłuszyła go futurystyczna, pełna gagów farsa, by potencjalną „głębię” wyparła mechanika śmiechu, wciągnął tektoniczny „ruch powierzchni”, w ramach którego sprzymierzają się komizm, erotyzm, witalizm, orientalizm i bief z anarchistycznym gestem wyzwiania słów spod panowania językowych praw.

Dobrze znany futurystyczny bunt synów przeciw ojcom, wyprowadzający poza genealogię i przemoc ojcowskich figur, wiodący ku obietnicy „nowego braterstwa”, w poezji neofuturów – Sterna i Wata – staje się o wiele bardziej złożony, w ową „rodzinną historię” nieuchronnie wikłający językową materię, mieszający poetycki eksperyment w kolektywnie „prywatne sprawy”. Wszystko to nadaje tekstom warszawskich futurystów potencjału właściwego literaturom mniejszym, sytuując język w pozycji metamorficznej, każe „drażnić” go na swój własny sposób, odnajdować własną „gwarę”, własny „twórczy bełkot”, a wraz z nimi własną „niekompletność”⁶⁸, do których dociera się w kolektywnym układzie, lecz nie gdzie indziej jak na „krystalicznej osi”. Właściwości te nie ujawniają się jednak nigdy u neofuturów „na serio”, a niemal zawsze jako parodystycznie przemieszczone, „ograne” gągiem, w neutralizowanym (jeszcze) śmiechem paradoksie miłości-nienawiści. Albo krócej: *mśc...*

⁶⁷ A. Stern, *Nagi człowiek w śródmieściu*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 1, s. 25.

⁶⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka*, s. 94–95.

Marta Baron-Milian

Institute of Literary Studies, University of Silesia, Katowice

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-5430-4339](https://orcid.org/0000-0002-5430-4339)

“Mśc...”: Towards metamorphic literature (Aleksander Wat and Anatol Stern)

Summary

This article is an attempt at interpreting the experimental verse of two Warsaw Futurists, Aleksander Wat's *namopaniki* and Anatol Stern's *romans Peru* [*A romance of Peru*]. A series of analyses, conducted from the perspective of the materiality of language, indicates that the key to the generic status of Wat's verse is to be sought in the concept of metamorphism. Indeed, his *namopaniki* are best described as metamorphic poems in which the dynamic of transformation gets the better of both their linguistic material and their presumptive subjects. By associating the linguistic experiments of the two Warsaw Futurists, who came from Jewish families, with the situation of 'being a stranger to one's language' (Deleuze and Guattari) and Jacques Derrida's chafing at monolingualism, the article argues that Wat's and Stern's early poetic practice represents a turn to 'minority art', i.e. a form of discourse subversive of the dominant hierarchies of the 'majority' language and literature. Furthermore, the Deleuzian concept of minor literature (*littérature mineure*) may be used to seek a finer differentiation between the Warsaw Futurist avant-garde and the East or West European models of Futurism and Dadaism.

Key words

Polish literature of the 20th century – Futurism – Dadaism – Warsaw avant-garde – Aleksander Wat (1900–1967) – Anatol Stern (1899–1968) – minor literature – Gilles Deleuze (1925–1995) – Jacques Derrida (1930–2004)

Słowa kluczowe

futuryzm, Aleksander Wat, Anatol Stern, namopaniki, literatura mniejsza

Bibliografia

- „Nuż w bżuhu. 2 Jednodniówka Futurystuw”, Kraków 1921.
- Bogalecki Piotr, *Wszystkich brat? Krzyżując Ody*, „Czas Kultury” 2017, nr 3.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, red. C. Rudnicki, Kraków 2016.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Deleuze Gilles, *Krytyka i klinika*, tłum. B. Banasiak, P. Pieniążek, Łódź 2016.
- Derrida Jacques, *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*, tłum. A. Siemek. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- Dziadek Adam, *Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6.
- Dziadek Adam, *Ruch w uchu*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5.
- Dziadek Adam, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Graf Magdalena, Graf Paweł, „A usta znów rozluźniają się do słów okaleczonych” – *namopaniki Aleksandra Wata (recepja, język, interpretacja)*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2014, t. 21, z. 1.
- Heller-Roazen Daniel, *Echolalie. O zapomnianiu języka*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2005.
- Kafka Franz, *Dzienniki 1910–1923*, tłum. J. Werter, Kraków 1969.
- Kuźma Erazm, „Nieświęty bełkot” we wczesnej twórczości Aleksandra Wata, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. A. Czyżak, Z. Kopeć, Poznań 2011.
- Majerski Paweł, *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*, Katowice 2001.
- Pietrych Krystyna, „Gdybym był ornitologiem, ułożyłbym portret Tuwima z ptasich fragmentów” – *Aleksander Wat o Julianie Tuwimie*, [w:] *Julian Tuwim. Biografia, twórczość, recepcja*, red. K. Ratajska, T. Cieślak, Łódź 2012.
- Pietrych Krystyna, *Dadaistyczne z ducha poszukiwania młodego Wata*, [w:] *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Łódź 2017.
- Pietrych Krystyna, *W chaosie i nicości. O młodzieńczych utworach Aleksandra Wata*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. W. Ligęza, Kraków 1992.
- Płuciennik Jarosław, *Awangardowy „święty bełkot” Wata. O Namopaniaku Barwistanu*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Warszawa 1999.
- Płuciennik Jarosław, *Namopaniak*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.
- Stern Anatol, *Futuryzje*, Warszawa 1919.
- Stern Anatol, *Nagi człowiek w śródmieściu*, Warszawa 1919.

- Stern Anatol, Wat Aleksander, „GGA. pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów”. Warszawa 1920.
- Stern Anatol, Wat Aleksander, *Nieśmiertelny tom futuroz, Warszawa 1921.*
- Stern Anatol, *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Kraków 1985.
- Śniecikowska Beata, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008.
- Śniecikowska Beata, *Awangardowe widokówki dźwiękowe*, [w:] *Widzenie awangardy*, red. A. Stankowska, M. Telicki, A. Lewandowska, Poznań 2018.
- Tarnogórska Maria, *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*, Wrocław 1997.
- Venclova Tomas, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, tłum. J. Gościński, Kraków 1997.
- Wat Aleksander, *Dziennik bez samogłosek*, oprac. M. Kmiecik, Kraków 2018.
- Wat Aleksander, *Dziennik bez samogłosek. Pisma zebrane*, t. 3, red. K. Pietrych, P. Pietrych, Warszawa 2001.
- Wat Aleksander, *Poezje. Pisma zebrane*, t. 1, red. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997.
- Wat Aleksander, *Publicystyka. Pisma zebrane*, t. 5, oprac. P. Pietrych, Warszawa 2008.
- Wat Aleksander, *Wybór wierszy*, oprac. A. Dziadek, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Pisma zebrane*, t. 2, cz. I i II, red. L. Ciołkoszowa, Warszawa 1998.
- Zaworska Helena, *Nurt „Nowej Sztuki”*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.