

**HELENA HEJMAN**

Uniwersytet Gdański  
<https://orcid.org/0000-0002-2568-2015>

## Słowami bólu. Transmutacje Aleksandra Wata

### In the Words of Pain. Aleksander Wat's Transmutations

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

#### Abstract

Aleksander Wat was one of those “great ill men of literature” who, dissatisfied with the indifferent language of medicine, stressed in their experience of an illness a human, own perspective. Testimonies of Wat's painful malady – scattered in diaries, correspondence, and the book *Mój wiek*, and markedly present in his prose and poetry – never resemble observations of indices from a patient's chart/diary and are always already interpretations and carriers of anthropological meanings. This sketch starts with the story *Śmierć w szpitalu* (*Death in Hospital*) in which the poetry of pain appears intra-typographically so as to once again read the poem with the *W czterech ścianach...* (*Within Four Walls...*) incipit as an explanation and transmutation of the poem about pain into a written down poem. This brief and frequently commented work constituting a hopeless centre of “the regions of suffering”, provides insight into the personality of the patient divided by an inner wall of pain, and explains this experience to citizens of the “world of the healthy” unfamiliar with it.

**Keywords:** Aleksander Wat; pain; poetry; maladic studies; medical anthropology

#### Abstrakt

Aleksander Wat był jednym z tych „wielkich chorych” literatury, którzy nie zadowolając się obojętnie obiektywnym językiem medycyny, podkreślali w doświadczeniu choroby część ludzką i własną perspektywę. Świadczenia choroby bólowej Wata – rozsiane po dziennikach, korespondencji, *Moim wieku*, obecne silnie w jego prozie i poezji – nigdy nie przypominają obserwacji wskaźników życiowych z karty/dzienniczka pacjenta, zawsze są już interpretacjami, nośnikami znaczeń antropologicznych. W niniejszym szkicu wychodzę od opowiadania *Śmierć w szpitalu*, w którym intratypograficznie zjawia się poezja bólu, by jeszcze raz przeczytać wiersz o incipicie *W czterech ścianach...* jako tłumaczenie, transmutację odczutego wiersza bólu w wiersz zapisany. Ten krótki i wielokrotnie komentowany utwór, stanowiąc beznadziejne centrum „okolic cierpienia”, daje wgląd w osobowość chorego, przedzielonego wewnątrznie ścianą bólu, i tłumaczy to doświadczenie nieznaną go obywatelom „świata zdrowych”.

**Słowa kluczowe:** Aleksander Wat; ból; poezja; studia maladyczne; antropologia choroby

#### O autorce

**Helena Hejman** – literaturoznawczyni, redaktorka, członkini redakcji „Schulz/Forum”. W 2024 roku obroniła pracę doktorską poświęconą wybranym przypadkom psychosomatyczności w literaturze.

## Słowami bólu. Transmutacje Aleksandra Wata

W domenie cudzych doświadczeń psychocieleśnych jesteśmy na ogół niedowiarkami, ignorantami, może wręcz analfabetami. Wstępnym świadectwem takiego stanu rzeczy niech będzie – śmiało można powiedzieć: topiczne – zdumienie cierpiącego tym, „do jakiego stopnia obce jest ludziom nie cierpiącym elementarne rozumienie, czym jest stały, od lat, chroniczny ból fizyczny, *la maladie-douleur*, choroba-ból”<sup>1</sup>. Aleksander Wat, który kilkanaście ostatnich lat życia spędził na prawie nieustających sesjach tortur swej choroby bólowej, wiedział, że w świadomości i ciele innych osób, nawet bliskich i najbliższych, jego cierpienie przybierać może kształty, cechy i rozmiary co najwyżej widmowe: niedostępne ich zmysłom, ledwo sugestywne dla „zdrowej” wyobraźni somatycznej, łatwo sprowadzalne do hipochondrycznej fanaberii. Ból bowiem to cielesny komunikat stojący w poprzek międzyludzkiej komunikacji, specyficzny rodzaj mowy (dla wielu obcej), której nie sposób scharakteryzować w pełnej analogii do lingwistycznej definicji systemu języka: „wymowy bólu – pisze Jakub Momro – nie da się zredukować do czystej fizyczności, ale też nie sposób ująć w karby zracjonalizowanego dyskursu”<sup>2</sup>. Choć ból jest werbalnie nieartykułowalny – w tym sensie, że żadne słowo nie stanowi jego ekwiwalentu – bez jakiegokolwiek próby przekładu na język komunikacji słownej pozostaje zupełnie niezrozumiały poznawczo i empatycznie dla osób rozczytujących go od zewnątrz. Świadomość tego mogła stać u podstaw licznych prób przewyciężenia nieprzekładalności bólu, podejmowanych przez Wata, motywować poszukiwanie środków zdolnych wzbudzić w odbiorcy takie same skojarzenia (reminiscencje cielesne), jakimi operuje oryginał (cierpiący przez pisarza ból), zbliżających do siebie somatyczną mowę choroby i kulturowy kod językowy.

Bogata bibliografia komentarzy dotyczących bolącej poezji Wata pozwala sądzić, iż porozumienie, którego autor *Wierszy somatycznych* nieczęsto doświadczał za życia, nawiązywało się raz za razem w literaturze, tam, gdzie możliwe jest bliskie czytanie, wrażliwe na wszelkie znaki pozostawione w tekście. Empatyczne odczytania literaturoznawców poświadczają, że „języki choroby» – jak pisze

Iwona Boruszkowska – mają potencjał, są równouprawnione wśród języków. Mowa defektu, potraktowana jako mowa, jak każdy «obcy» język czy język Innego, może zostać od-czytana, od-czuta, z-rozumiana, przetłumaczona, poddana procesowi interpretacji w hermeneutycznym sensie”<sup>3</sup>. Idąc tropem przekładowym, można dostrzec, że w całym późnym dziele Wata (nawiedzanym niekiedy przez poetykę jego przedwojennych utworów, choćby *Namopaniaków*) występują różne warianty „tłumaczeń” z bólu: od wewnątrzjęzykowego, obecnego w tych fragmentach autokomentarzy, gdzie opisane są próby wzmacniania słownej relacji z bólem dającą wyobrażenie o nim mimiką (por. DBS 240–242), przez swoistą metafrazę *Dziennika bez samogłosek*, w którego stenograficznych zbitkach dopatrzeć się można pisemnego, parajęzykowego ekwiwalentu mowy cierpienia<sup>4</sup>, po wytłumaczenia, eksplikacje oferowane przez liczne metafory chorobowe o funkcji łączącej, literackiej, narracyjnej, mające przyswajać obcość generowaną przez społeczne metafory chorób, którymi później zajmowała się Susan Sontag (nie myśląc o tym, że – jak pisze Monika Ładoń – „rezygnacja z nich skazałaby chorujących na pozostawanie jedynie w orbicie języka medycyny, a jest to kod obcy i dla wielu przerażający”<sup>5</sup>). W szkicu tym skupię się jednak na transmutacji, przekładzie intersemiotycznym, którego przejawem są, jak sądzę, niektóre maladyczne wiersze Wata. Na tle tekstów prozatorskich rezonują one *a fortiori*, tłumaczeniu bowiem podlega w nich nie sam ból, ale jego poezja. Wiersze, w których interpretacja poetycka udziela głosu/języka cierpieniu, stanowią najbardziej udane przekłady doświadczenia psychocieleśnego Wata.

W opowiadaniu *Śmierć w szpitalu*, napisanym prawdopodobnie w 1953 lub 1954 roku (jeszcze przed „drugim debiutem”, czyli *Wierszami*, których większość powstała w 1956), pozasłowna poezja bólu pojawia się niemalże dosłownie. Bohater tej krótkiej prozy, chory podobnie jak Wat, przeżywa swoją mękę w absolutnym odosobnieniu szpitalnej separatki:

Bóle twarzy stały się tak piekące, że po raz pierwszy pociekły mu łzy z oczu, ciecz jeszcze bardziej rozjątrzyła ból lewego oka i policzka. Czuł się okropnie: z trudnością oddychał, serce tak stwardniało, że dławilo w gardle, było ciężkie jak żelazna kula, niepokój rozsadał mu czaszkę i piers<sup>6</sup>.

Zażycie leku sprowadza sen, z którego szybko jednak wyrывa chorego przerażające uczucie, że oto wymknął się obecnej już w nim śmierci. Kolejna dawka środków nasennych nie działa, bohater może tylko leżeć w udręce.

I po raz pierwszy od lat, od wielu lat, w głowie poczęły się znów wiązać i kołać wiersze. Były od razu gotowe, jak gdyby ktoś je już kiedyś napisał – może on sam? – i teraz jego pamięć pracowicie, ale bez szczególnego wysiłku dobierała słowa do słowa. Oto one:

Zaczął szukać po omacku ołówka, ale nie mógł znaleźć.  
[...]

Chory rezygnuje z zapalania światła, budzenia żony, wydaje mu się, że wiersze „to arcydzieła, których nie ma prawa zapomnieć”, więc utrwała je, powtarzając, „aż do śmiertelnego uprzykrzenia”. W tym czasie bóle słabną, zaczyna świtać, po niebie przelatuje ptak i cierpienie znów odzywa się w ciele... Podczas gdy na świecie robiło się coraz jaśniej, „przed oczyma chorego coraz bardziej mroczniało”, aż do samego „jądra ciemności”. W tym mroku zgaśł i on. „I przestał cierpieć”.

*Śmierć w szpitalu* mogła odegrać dla swego autora – po roku życia z chorobą będącego wciąż, jak się miało okazać, zaledwie u początku kilkunastoletniej, dożywotniej męki, a przecież i u (bez)kresu wytrzymałości – rolę konsolacyjnej autonarracji, osławiającej lęk przed śmiercią konkretnym wyobrażeniem ostatnich godzin nocnych, myśli, słów, wizją poetyckiej apoteozy, łabędziego śpiewu, i obietnicą kresu cierpienia<sup>7</sup>. Nieintencjonalnie w opowiadanie to wplotły się także zapowiedzi, przebłyski cyklu *W okolicach cierpienia, Wierszy somatycznych czy Ody III*, wierszy, które można odczytywać jako tłumaczenia wypełniające lukę, intratypograficzną przestrzeń pozostawioną w opowiadaniu na poezję bólu. Dlaczego takie czytanie miałyby być możliwe? Uzasadnienie widzę w zestawieniu kilku argumentów. Na plan pierwszy wysuwa się niewątpliwy autobiografizm twórczości Wata (amalgamat życia-ciała-psychiki-tekstu znajduje odzwierciedlenie w koncepcji „ja” sylleptycznego<sup>8</sup>, ściśle korelującego rzeczywistością i literacką podmiotowością), który pozwala rozpoznawać *Śmierć w szpitalu* jako autoinscenizację, tyle że z paradoksalnie szczęśliwym – czyli śmiertelnością – zakończeniem. Kolejny argument wynika z poprzedniego – choroba bólowa oznaczała dla Wata terminowanie (bo przecież niepełnie życie) w sferze liminalnej<sup>9</sup>: zdarzenia z tekstu musiały powtarzać się wielokrotnie, nigdy jednak nie docierały do puenty opowiadania/konania. Dalej: z treści prozy wynika, że w bezkresnym *spatium* cierpienia trafić się mogą (wciąż zarówno postaci literackiej, jak i poecie z krwi i kości) pola, na których ból jak gdyby kultuwyje poezję. W tej samej głowie, gdzie wciąż panuje niepokój i fizyczna udreka, niezapowiedzianie zaczynają się „wiązać i kołatać wiersze” – i to te wiersze będą w stanie na jakiś czas obłaskawić, osłabić, złagodzić ból, z którego powstały. Wreszcie wieńczący argument, czyli kwestia, cóż, niejednoznaczności autorstwa. W opowiadaniu czytamy, że wiersze były „od razu gotowe, jak gdyby ktoś je już kiedyś napisał – może on sam?”. Nie przyszły co prawda skądinąd, pochodzą z głowy, ze środka – ale czego? jakiej, czyjej – i czy – tożsamości? Ich autorem *z d a j e s i ę* „ktoś”, „może on sam”. Niepewność poddaje, że nie należą do sfery w pełni jawnej, świadomej działalności twórczej. Więc może są to jednak (u)twory bólu? Znamienne, że dwa pierwsze cykle powojennego tomiku *Wierszy* przywołują dwa źródła pracy poetyckiej kłopotliwe do jed-

noznacznej atrybucji – ból (*W okolicach cierpienia*) i sen (*Sny*). Wynika z tego interesująca analogia. Wat, który adekwatnie oddaje *dictum* własnych, często koszmarnych i nieprzynoszących ukojenia marzeń sennych<sup>10</sup>, dzieli z nimi autorstwo, tłumacząc je poetycko – na wiersze; to znaczy... dzieli albo nie, wszystko zależy od podmiotowych negocjacji, które mogą podkreślać odrębność języka snu od języka jawy, nieświadomości od świadomości, „ja” śniącego od „ja” przytomnego bądź asymilować jedno z drugim bez troski o różnicę. Tak na przykład pisał o tym Albert Béguin we wstępie do *Duszy romantycznej i marzenia sennego*:

Czy to ja śnię w nocy? – Czy też stałem się teatrem, w którym ktoś lub coś odgrywa swoje spektakle – czasem zakrawające na kpiny, a czasem pełne niewyjaśnionej mądrości? [...] Odpowiedzi na takie pytania, jakie podsuwa nam marzenie senne, zależą w pierwszym rzędzie od granic, jakie wytyczamy pomiędzy tym, co jest nami, a tym, co nami nie jest; w jakiej części naszego życia chętnie się rozpoznajemy? [...] Można tym tajemniczym działaniom przypisywać tylko podrzędne znaczenie, lub też przyznawać im godność pełnoprawnych narzędzi poznania [...] co więcej, można w nich nawet wielbić tę część nas samych, gdzie oddając władzę „innemu”, stajemy się już tylko miejscem obecności czegoś<sup>11</sup>.

Podobnie jest z bólem, zwłaszcza – *nomen omen* – granicznym, który niby należy do „ja” chorego, a jednak przybiera postać wewnętrznego obcego, przemawiającego jakoś znajomym, lecz nierozpoznawanym jako własny głosem, lub też zawłaszcza najbardziej intymną tożsamość cierpiącego, tak iż nawet on sam nie może wiedzieć, kto/co mówi, gdy mówi on. Sen ma swój osobny, anizomorficzny względem mówionego, język, z którym oswoiła nas dobrze zorientowana literacko psychoanaliza Freuda. Twórczość Wata przekonuje, że i ból posługuje się kodem, który może spełniać funkcję nie tylko symptomu, organicznego alarmu, ale także mowy (*Dziennik bez samogłosek*), a nawet mowy poetyckiej.

Wróćmy do *Śmierci w szpitalu*. Brak tekstu wierszy w miejscu na nie przeznaczonym („Oto one: \_”) może sugerować, że następująca po dwukropku wypowiedź poetycka „zabrzmiała” tam w języku *o r y g i n a ł u*, czyli w pozasłownych wyrazach (bo wyraz nie musi być słowem) cierpienia. Powiększone światło między akapitami to intratypograficznie zasygnalizowany moment ciszy, w którym nie słycać mowy, nie widać pisma, a jednak znać jakoś obecność wewnętrznego „śpiewu”. Bohater/Wat „czyta”, „słyszy”, a raczej doświadcza i czuje poezję bólu w sobie (niepokój towarzyszący cierpieniu fizycznemu znów nie pozwala mówić o doświadczeniu wyłącznie somatycznym). Aby mogli ją przeczytać i odczytać inni, musi dokonać transmutacji<sup>12</sup>, stworzyć przekład intersubiektywny, który uniesie swoistą doświadczalność, taktowność rozumienia wierszy bólu – wrażenie bycia

dotkniętym<sup>13</sup> od środka w podobny do poety sposób, wniknięcia w intymność cudzego doświadczenia psycho-ciesnego.

Poezja tłumaczona z innego języka przez poetę staje się właściwie dwuautorska. Hans-Georg Gadamer w szkicu *Lektura jest przekładem* pisał: „Gdy prawdziwy poeta tłumaczy wersy innego poety na własny język, może wyjść z tego prawdziwy wiersz. Tyle że wtedy będzie to bez mała jego własny wiersz niż wiersz autora oryginalnego”<sup>14</sup>. Podobną uwagę sformułował Wat w swoim odczycie *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, powstałym na okoliczność wydania trzech antologii poezji polskiej w 1967 roku: „W teorii: tłumaczem idealnym byłby świetny poeta, po mistrzowsku władający własnym językiem i wtajemniczony w «język» poety”. „Zachodzi tu [jednak – przyp. H.H.] niebezpieczeństwo, że jako świetny poeta uformuje on cudzy wiersz w matrycy własnej poetyki, upodabiając się do zbyt dobrego aktora, który bywając i królem Learem, i Shylokiem, jest nade wszystko i zawsze sobą”<sup>15</sup>. Ból, tak jak i wiersz, jest idiosynkrazją, co usprawiedliwić może paralelę między uwagami dotyczącymi tłumaczenia literackiego a przekładem rozumianym jako antropologiczna adaptacja *maladie-douleur*.

Kompozycja tomiku *Wierszy* – „drugiego debiutu” Wata – nie jest kunktatorska i nie zwleka ze wskazaniem rzeczy dla poety pierwszych: podejmując lekturę, wchodzimy bezpośrednio „w okolice cierpienia”<sup>16</sup>, a poznajemy je nie od strony obrzeży, które stopniowo przybliżałyby do centrum promieniowania bólu, a od samego środka, skupionego w psychosomatycznym „ja”. \*\*\* [*W czterech ścianach mego bólu...*] można by określić jako wiersz programowy – jeśli w ogóle o sprytnie wykoncypowany program poetycki, podobny futurystycznemu, mogłoby tu chodzić; jako że nie chodzi, nazwę go w planie późnej twórczości Wata wierszem podszewnym (słysząc tu jednocześnie podszewkę oraz trzewia), daje on bowiem dwustronny wgląd: i w to, co stale operuje mową (wewnętrzną, językową, cielesną) pod wierzchnią warstwą zapisu i semantyki wszystkich utworów napisanych po pierwszym paroksyzmie choroby, i w to, co dzieje się podskórnym w cielesnej jaźni podmiotu *Wierszy nowych*<sup>17</sup>. *W czterech ścianach* daje do zrozumienia, że podszewka – jako pewna podstawa twórcza – jest tak samo istotna jak dyskursywny wierzch (którego nierozzerwalną część zresztą stanowi), że jej poznanie musi inicjować lekturę zaangażowaną w rozumienie „ja” sylleptycznego (ucieleśnionego w życiu oraz tekście) oraz „ja” psychociesnego. Gdyby odwrócić na nice każdy z późnych, pisanych po 1953 roku wierszy Wata, spotkalibyśmy się twarzą w twarz właśnie z nią, zapośredniczającą tłumaczeniem niedostępny oryginał poezji bólu.

Z tak rozumianą podszewką mamy zresztą do czynienia już w przedwojennym dorobku Wata. Jeżeli Jacek Łukasiewicz podkreśla, że „Gorączka towarzysząca pisaniu *Mopsożelaznego piecyka* nie tylko była gorączką wizjonera, ale także gorączką chorego, cierpiącego człowieka, który od swojej choroby nie uciekał, ale ją obserwował w sobie,

przetwarzał, może sublimował w «techniczne wynalazki»”<sup>18</sup>, jeżeli tekst *Piecyka* robi na czytelnikach wrażenie gorączkowego czy mającego, to musi on stanowić udany przekład doświadczenia psychociesnego, będącego p r e t e k s t e m jego powstania. Młodzieńczy poemat świadczy też o ciągłości metody oraz bardzo wczesnym narzuceniu się Watowi chorobowego „tworzywa” poetyckiego, które wyniszczając organizm, inicjuje zarazem proces pisarski. Dwa debiuty poetyckie Wata – *JA z jednej strony* i *JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* oraz *Wiersze* (a szczególnie utwór je otwierający) – to początki dwóch rozdziałów twórczości, tyleż osobnych, co spokrewnionych, spotykających się w „zbiorze strof” zamkniętych między okładkami (ze) skóry poety<sup>19</sup>, przeglądających się w sobie wszędzie tam, gdzie futurologia futurizmu okazywała się wieszczką losu Wata i tematów jego późnej twórczości – między innymi „filozofii bólu”<sup>20</sup>. *Piecyk* musi pozostać w zasięgu lektury wiersza *W czterech ścianach mego bólu* z jeszcze jednej istotnej racji – mówiącego w tym poemacie dwustronnego „JA”, zniuansowanego pojawiającym się w tekście z nazwiska autorem, i usytuowanego wobec czegoś trzeciego – w tym wypadku piecyka. Tak o korelacji owych aktantów pisał Tomasz Bocheński:

Wokół ciepłego (gorącego?) piecyka krąży gorączkowo JA. Albo gorączkowo wyobraża siebie raz z jednej, raz z drugiej strony, eksperymentuje ze zmysłami, by nie widzieć w mopsożelaznym piecyku tylko piecyka. [...] Zestawienie tytułu całości i tytułu pierwszej części utworu – *Pachnące ręce Aleksandra Wata* – wzmacnia jeszcze odczucie zmienności i ruchu. JA zmienia się w Niego, w „ja”-obce, którego imaginacyjną podróż będziemy czytać. [...] W pozornie absurdalnych nazwach początku można dostrzec również dowcipne przedstawienie wywiedzionej z twórczości Baudelaire’a zasady tworzenia, a enigmatycznie sformułowanej przez Rimbauda w *Liście jasnovidza*: „JA to ktoś inny”<sup>21</sup>.

Odnutowawszy paralelę z tworzonym niemal czterdzieści lat wcześniej poematem, spójrzmy na sedno „okolic cierpienia”:

W czterech ścianach mego bólu  
nie ma okien ani drzwi.  
Słyszę tylko: tam i nazad  
chodzi strażnik za murami.

Odmierzają ślepe trwanie  
Jego głuche puste kroki.  
Noc to jeszcze czy już świt?  
Ciemno w moich czterech ścianach.

Po co chodzi tam i nazad?  
Jakże kosą mnie dosięgnie,  
kiedy w celi mego bólu  
nie ma okien ani drzwi?

Gdzieś tam pewno lecą lata  
z ognistego krzaka życia  
Tutaj chodzi tam i nazad  
strażnik – upiór z ślepą twarzą<sup>22</sup>.

Krystyna Pietrych, rozpatrując wiersz pod kątem pytania o poetycki sens bólu, dostrzegła w zastosowaniu tradycyjnej konstrukcji metrycznej tryumf – nawet jeśli doraźny – poezji nad cierpiącym ciałem: „Słowo sytuuje się tu na antypodach cielesności, chce być jej przewyciężeniem i zaprzeczeniem. I choć doświadczenie ciała zapisuje, to nie po to, by o nim świadczyć, ale – aby mu do końca nie podlegać, aby się z nim nie identyfikować, by stanąć po stronie myśli, konstrukcji i świadomości”<sup>23</sup>. Podobnie zdaje się interpretować *W czterech ścianach* Piotr Śliwiński, według którego wiersz jako „szczelina w bólu” możliwy jest wtedy, gdy podmiot ból nie tyle wyraża, co oddziela od swojego „ja”, uprzedmiotawia, kielzna rygorami poetyki i poddaje autorefleksyjnej analizie. „Wiersz robi to samo, co język opowieści o śmierci, o którym pisał Michel Foucault – nie daje bólowi zatryumfować ostatecznie, gdyż czyni go swoim przedmiotem. Dopóki to ja mówię o nim, dopóty on nie mówi o mnie, nie mówi wszystkiego”<sup>24</sup>. Powyższe lektury podkreślają różnicę między dwiema podmiotowościami: jedną somatyczną i bolącą, drugą kulturową i tworzącą – umacniając wtórnie dychotomię upokarzającej (więc tu upokorzonej) sfery somatycznej oraz wyzwalającej sfery myśli. Tymczasem cel tej poezji nie zawsze wydaje się tak jednoznaczny. Bywa, że jest nim rzeczywiście działanie paliatywne, dążące do uwięzienia, uprzedmiotowienia bólu w mowie wiązanej – czyli, jak określili to Wat: „wiersze przeciw bólowi fizycznemu”, „inteligencja przeciw bólowi” (DBS 214) – ale może to być również terapeutyczna dla świadomości próba upodmiotowienia bólu w tłumaczeniu: jako własnego wewnętrzne-go innego, którego poeta stara się w sobie rozpoznać i zrozumieć, tworząc z bólu (jako tworzywa) oraz z bólem (jako innym), a nie wyłącznie pomimo bólu<sup>25</sup>. Liczyłaby się tu nie tyle dążność do językowego zapanowania nad cielesną męką, co usiłowanie oddania w wierszu poezji bólu, której tematem jawi się raz spór lub walka z ograniczeniami narzucanymi przez chorobową kondycję, a raz trudna koegzystencja „ja” chorego i „ja” kulturowego. Ból bowiem to nie tylko uciążliwy katalizator mowy, nadmiar, wymagający upustu w słowach, przeciwnik jasnego myślenia słowami, jest on także niekiedy samodzielnym improwizatorem, który poprzedza poetę piszącego pod jego dyktando, albo koniecznym do przewyciężenia prekursorem, gdy poeta-efeb pisze swoje wiersze przeciwko jego głosowi i jemu samemu. „Poezja – zauważa Pietrych – staje się poszukiwaniem takiej formy, która nie chcąc (czy nie mogąc) być czystą ekspresją, stara się cierpienie nie tyle oddać, ile się z nim zmierzyć i skonfrontować”<sup>26</sup>.

Nakładanie się na siebie różnych perspektyw na kolację cierpienia, podmiotowości i twórczości wynika bezpośrednio z treści *W czterech ścianach*, zabarwionej do-

świadczeniem konkretnego człowieka i prowokującej do ponawiania pytań o to, „Czy jest możliwy dystans między «ja» a «boli», między «ja» a «ciało»?”<sup>27</sup>, „co uczynić, by «ja» i «ból» nie były tym samym lub przynajmniej nie do końca tym samym”<sup>28</sup>, albo: jak rozkładają się role tłumacza i poety w wierszu Wata?

Utwór pozwala wejrzeć w podszewkę doświadczenia podmiotu, zdaje sprawę z wsobnej komunikacji kilku „ja”, które uwidaczniają się jako oddzielne, zajmujące różne pozycje, jedynie gdy rozszczepia je pryzmat bólu. Szczególne w tym wierszu jest to, że znalazłszy się poprzez lekturę w czterech ścianach cudzego bólu, czytelnik nie jest w stanie, co prawda, odczuć go na własnym ciele, ale może ulec symulacji, projektując na siebie wewnętrzny rozdźwięk „ja”, wytwarzany przez fizyczne cierpienie, i rzutując „model architektoniczny” granicznego bólu na własną wyobraźnię psychosomatyczną.

Konstrukcja, którą funduje choroba Wata, nie przypomina fantastycznych lub odwołujących się do archetypu domostwa budowli stawianych przez nieświadomość we śnie. A jednak w pierwszym wierszu z cyklu *Sen* (o tym samym tytule) znajdziemy alternatywny, oniryczny, pozornie otwarty wariant celi konania, którym jest noszona wewnątrz (ucieleśnionego podmiotu?) wyspa odgradzona od świata rzeką (jak czterema ścianami?), nad którą górują nieba (w pierwszym utworze z cyklu *W okolicach cierpienia* nie ma mowy o niebie, ale nie wspomina się też o suficie)<sup>29</sup>. Ponieważ woda zdaje się stanowić w wyobraźni Wata kryptogram bólu (o czym świadczy kolejne pokrewieństwo między dwoma cyklami: wiersze *Echolalie* i *Sen flaminga*), można powiedzieć, że obraz opływanego przez cierpienie fizyczne wnętrza noszonego we własnym wnętrzu stanowi konsekwentną metaforę dotkniętej przez *maladie-douleur* podmiotowości.

W utworze *W czterech ścianach* ascetyczna forma pozabawiona wszelkiej funkcjonalności, składająca się wyłącznie z pustych ścian, kojarzyć się może z zamurowaną kryptą, miejscem stworzonym nie do życia, chronienia się i mieszkania, ale do bezkresnego trwania w zamknięciu. Formuła czterech ścian zakłada nieśmiertelność bólu górującą nad śmiertelnością człowieka, pozostaje samowystarczalna, niewzruszona, wyklucza możliwość, że wyczerpie się wraz z życiem tych, którzy sytuują się po obu stronach murów: „ja” mówiącego i strażnika. Jest monolityczna – w przeciwieństwie do tkwiącego w niej podmiotu. Widać, że inaczej niż w prozatorskich tekstach Wata, w których odbiorca sytuuje się na zewnątrz bólowej konstrukcji, nieświadomy jej głuchej obecności po stronie nadawcy, w tym wierszu czytelnik zostaje wpuszczony do środka – od środka; nie tylko do wewnątrz cudzej myśli, ale do sedna cierpiącej świadomości. Tłumacząc swoje doświadczenie bólu na poezję, Wat stworzył niezwykle wymowną scenę dla rozgrywającego się w nim monodramu. Nie mówi się tu o bólu inaczej niż poprzez wywołanie wrażenia jego milczącej, materialnej i przytłaczającej obecności, nie stara się scharakteryzować jego odcieni,

tego, w jaki sposób ciało odczuwa, znosi, przeżywa ból, nie nadużywa się epitetów, nie tworzy neologizmów, nie stosuje medycznej terminologii: wystarczy obraz. Czterech ścian. Tyleż gładkich, pustych i obcych, co dotkliwych, pulsujących, potencjalnie wypełnionych synapsami, nerwami, krwią, wszystkim, co przewodzi obcy język bólu. Obraz przywołany przez Wata jest wyobrażeniem jakby osobnego organu, obcego ciała, swą trwałością zdającego się przeczyć nietrwałości biologicznych tkanek, podporządkowującego sobie ciało i psychikę, istniejącego tylko po to, by boleć. Wizja takiego arcyopatologicznego narządu bólu wypełnia w wyobraźni chorego lukę niewiedzy medycznej, jest próbą psychosomatycznego wyjaśnienia ekscentrycznych zachowań ciała: co sprawia, że biologicznie możliwe jest, że psychiczne urazy znajdują swoje analogie akurat w takich, a nie innych schorzeniach? Gdzie słowa „demonia komunizmu” wiążą się z wystąpieniem objawów zespołu opuszkowego Wallenberga?<sup>30</sup> Co to za choroba, skoro „właściwie jej nie ma, właściwie wszystkie organy są już w porządku”<sup>31</sup>? Już Jeleński pisał, że w wierszach Wata „również ciało ma «podświadomość»”<sup>32</sup>. W *Czterech ścianach* projektuje zatem jeden z możliwych „modeli” nieświadomości trzewi<sup>33</sup>.

Do statycznego obrazu czterech ścian bólu dołącza pod koniec strofy rytmiczny dźwięk: odgłos kroków strażnika przechadzającego się tam i z powrotem. Postać ta udziela w pewnym sensie głosu cierpiącemu za murami „ja”: to trocheiczna miara jej kroku<sup>34</sup> nadaje formę wierszowi, pozwala go zaakcentować i odpowiednio wyartykułować; to jej przynależność do świata zewnętrznego, w którym możliwy jest ruch, dźwięk i komunikacja, sankcjonuje adaptację poezji bólu w kodzie odbiorczym mowy wiązanej. Dlatego też być może postać ta zajmuje tyle miejsca w tym krótkim wierszu.

Odgłos kroków strażnika wiąże się nie tylko z rytmem ośmioletkownika, ale i z kategorią bezczasu bólu. Miarowy dźwięk wywołuje skojarzenie z nieustannie pompującym krew sercem, bezsennym metronomem, który w przeciwieństwie do zegara nie służy orientacji w czasie, w porach dnia i nocy, a jedynie odmierza „ślepe trwanie”, wyrwane z dobowego rytmu obowiązującego w świecie zewnętrznym, gdzie po oznaczonym godzinami okręgu przemieszczają się tykające wskazówki chronometrów. W czterech ścianach bólu panuje wieczna chwila – nie można określić jej położenia na tarczy zegara, zaznaczyć w kalendarzu, przypisać jednoznacznie do którejś z faz cyklu dobowego, aczkolwiek ciemność kojarzy ową wieczną chwilę z wieczną nocą, noc zaś „w okolicach cierpienia” oznacza topicznie borykanie się z bólem, wsłuchiwanie się w śmiertelny, lecz nie śmiercionośny śpiew, zawodzenie, krzyk jego poezji. Okrutne piękno, w którym noc, śmierć i ból sprzęgają się w nieśmiertelną triadę, pojawia się już w opowiadaniu *Śmierć w szpitalu*, a wśród późniejszych od niego *Wierszy* opiewa je *Noc w szpitalu* („a noc filtruje ból, esencje jego czarne, / i słowiki, słowiki śpiewają mi śmierć...”<sup>35</sup>) czy *Nokturny*:

[...]

Co za piękne kontralto. Z początku  
myślałem, że Anderson Marian  
śpiewa spirituals. A to był krzyk  
nie na ratunek nawet. W nim  
był początek i koniec  
tak zespolone że nie ustalić gdzie  
koniec kończy się  
początek zaczyna. To  
krzyczy noc.  
To krzyczy noc.  
Chociaż ma usta  
zagipsowane.  
To krzyczy noc. Potem  
dzień rozpoczyna swoje tralala  
aż padnie i skona  
z wyczerpania.  
Noc – ta nie skona.  
[...]<sup>36</sup>

O ile *Śmierć w szpitalu*, tak jak każda opowieść – o czym pisał Łukasz Musiał – odboleśnia cierpienie swą niemimetyczną formą, ponieważ ma wstęp, rozwinięcie i zakończenie, o tyle *W czterech ścianach* oraz wymienione powyżej wiersze nocne starają się wiernie – na poziomie metaforycznych obrazów – oddać prawdę cierpienia, które „jest, jeśli jest czymkolwiek, istnieniem na krawędzi, pozbawionym początku, środka i końca” i którego „centrum znajduje się wszędzie, a środek nigdzie”<sup>37</sup>. Mając na myśli rozszarpienie dyskursu przez fizyczne cierpienie, Tadeusz Sławek odnotował, że „«Ja bolę» możliwe jest dopiero wtedy, gdy odmierzone stopami poetyckich miar, starannie wykoncypowane pieśni przejdą w z a w o d z e n i e”<sup>38</sup>. U Wata – który wraca do pisania wierszy po wielu latach przerwy, z dykcją znacznie już odmienioną doświadczeniem historii oraz choroby – jest jednak inaczej: samo (potencjalnie liryczne) zawodzenie bólu, słyszalne na ogół tylko dla cierpiącego, zostaje – mimo iż „ja boli” – przetłumaczone na język poetycki, zaadaptowane w kodzie odbiorczym poprzez skojarzenie poezji bólu ze śpiewem słowicznym, zwiastującym nie poranek, a śmierć; z bezgłośnym, lecz przenikającym człowieka od wewnątrz krzykiem nocy; natomiast w interpretowanym tu wierszu *W czterech ścianach* – z monotonnym i nieustannym krokiem nadzorcy, słyszalnym w warstwie metrycznej.

*W czterech ścianach* było dla Stanisława Barańczaka, który jako jeden z pierwszych omawiał problem cierpiącego ciała w poezji Wata, utworem z gruntu wsobnym, wpisującym się w dialektykę ja/nie-ja, zorganizowaną wokół jednej z granic, które pod różnymi postaciami pojawiają się w tej twórczości: skóry<sup>39</sup>. Przyjęcie powyższej sugestii przez kolejnych interpretatorów sprawiło, że z jednej strony (skóry) widziano podmiot „właściwy”, doświadczający hermetycznej izolacji w celi męki, z drugiej zaś nadzorującego „ja” strażnika, który ze względu na charakterystyczny atrybut utożsamiany był z nieosiągalną śmiercią, upiorem,

widmem<sup>40</sup>. Choć takie czytanie zgodne jest z literą wiersza, wiele wskazuje na to, że „więzień” i strażnik są raczej dwiema częściami tej samej rozbitej bólem jaźni. Śliwiński zauważył, że postać strażnika jest paradoksalna, pilnuje on bowiem zamkniętej, pozbawionej drogi ucieczki przestrzeni<sup>41</sup>. Funkcją strażnika może okazać się zatem nie tyle pilnowanie więźnia, co stróżowanie przy ścianach, trzymanie bólu w społecznie akceptowanych ryzach. Jest to konieczne, ponieważ doświadczenia chorobowe i psychiczna męka związana z degradacją potencjału twórczego nie dają się przełożyć w taki sposób, by stały się dojmująco czytelne dla osób pozostających na zewnątrz bólu, niemogących rozszyfrować skomplikowanej struktury „ja” i mylących ze sobą poszczególne jego oblicza: ja-choroby, ja-kultury, ja-Aleksandra Wata<sup>42</sup>:

własnością choroby-bólu nieuleczalnej i chronicznej, z którą można żyć, ale do której nie można się przyzwyczaić, jest to, że przewarstwia ona inteligencję i całe zachowanie się społeczne chorego; oglądając zatem moje akty, moje pisma i słowa, a nie widząc, jakie modyfikacje wnoszą w nie choroba, tworzą sobie w umyśle model Aleksandra Wata, którego u przyjaciół nie chcę tolerować, tak jest dla mnie poniżający. Więc odpowiadam coraz częściej machnięciem ręki, zrażam sobie najzyczliwszych i wbrew swej naturze zamuruję siebie w mizantropijnym milczeniu. A w ten sposób sataniczna moja choroba może tym lepiej się nade mną pastwić, wznosząc naokoło mnie glucho mury (DBS 243–243).

Interesujące, że układ więzień-cela-strażnik, tak jak i ograniczona przestrzeń czterech ścian, znajduje swój oniryczny odpowiednik w – tym razem w późniejszych od *Wierszy – Snach sponad Morza Śródziemnego*, które otwiera taki obraz:

Oburącz, w zmysłów skupieniu, pieczołowicie, doktorze, jak latarnię nosiłem przed sobą klatkę z młodej trzciny, a kołował w niej motyl, nie umiem go nazwać. Nie tyle biały, co utkany ze światła, tylko ożebrowanie grube, nieprzezroczyste. Mówię „latarnia”, bo w istocie oświetlał drogę przede mną. Bo i noc była, ale od światła motylego jasny zaranek<sup>43</sup>.

Analizująca senne motywy w twórczości Wata Anna Sobolewska dopisała do tego fragmentu frapujące pytania: „Poeta sam na sam z własną duszą? Ten, który jest i więźniem i dozorcą klatki? W niewoli i wewnątrz i na zewnątrz? Nie wiadomo”<sup>44</sup>. Wiadomo jednak, że za pomocą tych kategorii można spojrzeć także na wiersz *W czterech ścianach*. Z przywołanego ustępu *Snów sponad Morza Śródziemnego* wyłania się troisty, na pierwszy rzut oka freudowski schemat psychiki: *ego* to podmiot liryczny relacjonujący swój sen, *superego* – klatka, w której kołacza się kluczowy element układanki: motyl, czyli odpowiednik *id*<sup>45</sup>. Gdy nałożymy na ów schemat układ z inicjalnego

wiersza cyklu *W okolicach cierpienia*, okaże się jednak, że mamy w nim do czynienia raczej z trzema różnymi wariantami „ja”, kohabitującymi w ramach osobowości żyjącej z – i rozwarstwionej przez – *maladie-douleur*.

„Ja”, które dysponuje mową, to strażnik reprezentujący pozostałe „ja” w porządku społecznym i kulturowym, biorący udział w komunikacji międzyludzkiej. Jest on tym, który pełni funkcję zarówno fasady okazywanej światu w ramach społecznego spektaklu, jak i strażnika pilnującego reszty podmiotowości przed objawieniem się w pełni, a także chroniącego ją przed intruzją świata zewnętrznego (niezdolnego empatycznie pojąć tego, co dzieje się za kulisami chorego człowieka). Postać ta odgrywa więc także rolę pośrednika, tłumacza, stara się negocjować ze sobą dwa porządki, na których styku musi działać. Śasiadujące w niej represyjne, asekuracyjne i hermeneutyczne rysy sugerują, że jest ona wcieleniem „kata samego siebie” – figury wewnętrznej sprzeczności; osoby dotkniętej chorobą psychosomatyczną; podmiotowości jednocześnie wyrozumiałej i bezwzględnej wobec samej siebie. Pozostałe dwa elementy to cztery ściany (czyli klatka, ból) oraz „motyl”, czyli *psyche*, część „ja” beznadziejnie samoświadoma, a zarazem przechowująca pamięć o blaskach życia, od których bieżącego doświadczenia odcięła ją choroba.

Jest to jeden z momentów interpretacyjnych, w których dobrze widać, co miał na myśli Wat, gdy pisał o konieczności rewindykacji *Piecyka* (DBS 181), zwracając uwagę na profetyczny charakter swego młodzieńczego poematu: już wówczas w tytule i strukturze podmiotu lirycznego zawarł się sens późniejszej poetyckiej twórczości: JA z jednej strony i JA z drugiej strony czterech ścian mego bólu. Oba „ja”, sytuujące się po różnych stronach bólu, ale pozostające z nim w stałej łączności, przechodzą w siebie niepostrzeżenie<sup>46</sup> – ściany bólu zakrzywiają się tak jak wstęga Möbiusa, utożsamiając ze sobą to, co wewnętrzne i zewnętrzne, intymne i społeczne, somatyczne i kulturowe.

Owe ściany wydają się nie do pokonania przez śmierć. Nawet jeśli „społeczne”, wychylone ku zewnątrz „ja” chciałoby spróbować uśmierzyć mękę swego uwięzionego w sednie bólu odpowiednika poprzez samobójczy gest wymierzony przeciw całemu układowi („ja” kulturowe – ból – „ja” chore), nie mogłoby sforsować ścian, w których nie ma otworów, wyrw, rys. Ściany wydają się wieczne w przeciwieństwie do ciała i psychiki, na których wyrastają. Wat odnotował w *Dzienniku* znamienne, wspomniane już słowa jednego ze swych lekarzy – że z tej choroby wychodzi się oknem. Tymczasem w czterech ścianach bólu „nie ma okien ani drzwi”, konstrukcja jest domknięta, szczelna, nie do naruszenia. Kosa strażnika nie może osiągnąć „ja” także dlatego, że nieśmiertelnej spistości murów zdają się dodatkowo dopełniać wahania Wata co do eskapistycznego wymiaru samobójstwa, które przez długi czas odraçał ze względu na żonę.

Ostatnia strofa wiersza dostarcza jeszcze kilku wskazówek tłumaczących skomplikowany związek Wata z chorobą.

Podmiot żałuje życia, które toczy się mimo niego, „gdzieś tam”. Jak pisze Tadeusz Sławek: „«Ja bolę» to konsekwencja sytuacji, w której «ja» nie harmonizuje już z tym, co dookoła”<sup>47</sup>. Człowiek chory może niekiedy pracować, rozmawiać, spać itd., jednocześnie nie przestając być gdzie indziej, w utajonej przed cudzym wzrokiem klatce swojej patologii. W wierszu *W czterech ścianach* sytuacja wygląda tak, że od wewnątrz władze poznawcze i zmysłowe doznania są zredukowane i podporządkowane bólowi (na przykład odgłos kroków stanowi, jak wspomniałam, metrum wiersza-bólu), od zewnątrz zaś istnieje co prawda jakaś styczność ze światem, ale strażnik nie może opuścić swego posterunku, oderwać się od układu, którego część stanowi, i żyć na własną rękę tam, gdzie „leczą lata / z ognistego krzaka życia”. Musi pozostać „tutaj”, tuż przy ścianie bólu, jako kat samego siebie. Zresztą, co pokazuje zakończenie pierwszej części *Snów sponad Morza Śródziemnego*, nie może istnieć bez swej celi i uwięzionej w środku części siebie:

[...] Bo noc jest i droga  
przez duszące rozlewiska, a ja zostałem bez latarni, bez skrzydeł,  
bez klatki, i nie wiem doprawdy, co robić z wolnością  
bez mojego motyla?

Po latach życia z chorobą doszło do trwałej deformacji podmiotowości, której ból stał się integralną częścią, niemożliwą do porzucenia. Zacytujmy jeszcze raz słowa Sławka:

„Ja bolę” [...] to agon podjęty przeze mnie wobec mnie samego i z sobą samym. Jestem swoim sprzymierzeńcem i wrogiem. Ktoś wykonuje zwykle czynności mojego dnia [...], gdy „ja bolę”. Ktoś jest w świecie, ale to nie jestem do końca ja, który jestem gdzie indziej, zajęty zupełnie czym innym. Bolenie jest alternatywą dla świata; to rzeczywistość odmienna, sąsiadująca ze światem, pozwalająca go zobaczyć, lecz oddalona na tyle, że pełne uczestnictwo w jego sprawach jest niemożliwe<sup>48</sup>.

Strażnik skazany jest więc na terminowanie u boku ścian tak samo jak świadomość uwięziona w ich wnętrzu, stając się po prostu upiorem „z ślepą twarzą”, nabywając cech maski, którą jest nieznane nawet dla samego siebie oblicze cierpiącego, bez charakterystycznych dla zdrowego „ja” rysów.

Ostatni wers przypomina lustrzane odbicie – strażnik, owa fasada, którą „ja” zwraca się do świata, odkrywa własne oblicze jako pozbawioną życia i dawnej tożsamości straszliwą powłokę. I można podejrzewać, że jak w wierszu *Przed weimarskim autoportretem Dürera* szepce: „Jak strasznie jest spotkać w nocy własny obraz”.

Lustra nie ma. A przecież widzę swoje ciało prerażone  
oblewane wolno spływającymi dreszczami lęku

w liturgicznej zieleni świecy.

Lustra nie ma. Jest tylko oczarowanie.

Jest tylko echo, które nie wie, czym jest echem?

Czy czymś jest echem?

[...]

Jest tylko ja, lecz i ono nie wie, czym jest ja?

Czy jest czymś ja? [...] <sup>49</sup>

## Przypisy

- Aleksander Wat, *Dziennik bez samogłosek*, przyp. i indeksem opatrzyli Krystyna i Piotr Pietrychowice, wyd. zm., Czytelnik, Warszawa 2001, s. 240. Cytując tę publikację dalej, podaję w nawiasie skrót DBS i numer strony.
- Jakub Momro, *Uporczywa intensywność cierpienia. Doświadczenie graniczne w „Moralinach”, „Dzienniku bez samogłosek” i „Kartkach na wietrze” Aleksandra Wata*, [w:] *Apokalipsa: symbolika, tradycja, egzegesa*, t. 2, red. Krzysztof Korotkich i Jarosław Ławski, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2007, s. 661.
- Iwona Boruszkowska, *Écriture patographique – język i pismo podmiotu defektywnego*, [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, red. Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata, Monika Ładoń, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2019, s. 43. Więcej na ten temat w publikacji tej autorki: *Defekty. Literackie auto/pato/biografie – szkice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Dopiero wersja *Dziennika* opracowana przez Michalinę Kmiecik pozwala także czytelnikowi doświadczyć pierwotnej materii zapisu i wziąć samodzielny udział w „egzorcyzowaniu” – jak określa to badaczka – okaleczonych tekstów Wata; w poprzednich wydaniach słowa były rozwijane i emendowane przez edytorów. Zob. Michalina Kmiecik, *Posłowie. Obcy w swojej mowie. Status szyfru w „Dzienniku bez samogłosek”*, [w:] Aleksander Wat, *Dziennik bez samogłosek*, transkrypcja i oprac. na podstawie zasyfrowanego maszynopisu Michalina Kmiecik, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018, s. 393–397. Zob. też Michalina Kmiecik, *Szyfr w „Dzienniku bez samogłosek” Aleksandra Wata*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Monika Ładoń, *Choroba jako literatura. Studia maladyczne*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2019, s. 20.
- Aleksander Wat, *Śmierć w szpitalu*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3: *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. Krzysztof Rutkowski, Polonia, Londyn 1988, s. 134.
- Nie sposób streścić tu zmiennego i skomplikowanego stosunku Wata do śmierci, ale – by podjąć choćby część wątku – z zapisków w *Dzienniku* wynika, że *imagerie* śmierci przez długie lata (prawie do końca pobytu w Stanach) nosła pocięłość – pod postacią raka lub odejścia we śnie – nie tylko poprzez wizję kresu męki, ale również jako zwolnienie z konieczności popełnienia samobójstwa, które mogłoby zostać uznane za eskapizm (przez tych, wobec których poeta czuł się zadłużony), ale przede wszystkim musiało (by) zranić żonę bardziej niż śmierć w wyniku powikłań chorobowych. O przełomie w myśleniu o śmierci zob. DBS, s. 232–236.
- Jak tłumaczy Ryszard Nycz, „«Ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to «ja», które musi być rozumiane na dwa odmiennie sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”. Jako przykład takiego „ja” Nycz podaje podmiot *Piecyka* Wata. Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznolite-*



- rackie, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997, s. 108–110. Zob. też Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 67; Patryk Szaj, *Dotkliwe wiersze Aleksandra Wata*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 1, s. 112.
- <sup>9</sup> Czy – jak to określił Patryk Szaj – „niedo-konanie” / „nie-usta-ją-ce dokonywanie ciała”: „choć bezpośrednio zapowiada ono [konanie] śmierć, to równocześnie stale odracza jej nadejście, jakby skazane było na niedo-konanie”; tamże, s. 113, 124.
- <sup>10</sup> Anna Sobolewska, „Poczekalnia sądu ostatecznego”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. Jacek Brzozowski i Krystyna Pietrych, IBL PAN, Warszawa 1999, s. 185–186.
- <sup>11</sup> Albert Béguin, *Dusza romantyczna i marzenie senne. Esej o romantyzmie niemieckim i poezji francuskiej*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2011, s. 7, 9.
- <sup>12</sup> Pozajęzykowy system znaków ma zostać zinterpretowany za pomocą znaków językowych, by odwrócić formułę Jakobsona; Roman Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. Lucylla Pszczółowska, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Piotr Bukowski i Magda Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 44.
- <sup>13</sup> Dotknięcie przez cierpienie i gadamerowskie doznanie „porażenia przez sens tego, co powiedziane” analizował Szaj, *Dotkliwe wiersze...*, dz. cyt., s. 125.
- <sup>14</sup> Hans-Georg Gadamer, *Lektura jest przekładem*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, dz. cyt., s. 324.
- <sup>15</sup> A. Wat, *O przetłumaczalności utworów poetyckich*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 3, dz. cyt., s. 183.
- <sup>16</sup> *W okolicach cierpienia to oczywiście pierwszy cykl Wierszy nowych*.
- <sup>17</sup> Czyli w to, co za Adamem Dziadkiem i Johnem Vernonem można by określić procesem trzewnym, z którym utożsamiana jest praca wiersza. Zgodnie z główną tezą *Projektu krytyki somatycznej* energia trzewna słów manifestuje się przez rytm; A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, dz. cyt., s. 81.
- <sup>18</sup> Jacek Łukasiewicz, *W dwudziestoleciu (O poezji Aleksandra Wata)*, „Pismo” 1981, nr 5–6, s. 10–11.
- <sup>19</sup> *W Odzie III* podmiot skórę mianuje spadkiem, prosząc, by potomni oprawili w nią zbiór jego strof, Aleksander Wat, *Ody (III)*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. Anna Micińska i Jan Zieliński, Znak, Kraków 1992, s. 316.
- <sup>20</sup> Fragmenty prognozujące chorobę bólową Wata cytował Konstanty A. Jeleński, *Lumen obscurum. O poezji Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Zbiegi okoliczności*, KOS, Kraków 1981, s. 257–258.
- <sup>21</sup> Tomasz Bocheński, *Szalony Orestes-Wat?*, [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, dz. cyt., s. 10.
- <sup>22</sup> A. Wat, \*\*\* [W czterech ścianach mego bólu...], [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 175.
- <sup>23</sup> Krystyna Pietrych, „Co poezji po bólu?”, [w:] tejże, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 82.
- <sup>24</sup> Piotr Śliwiński, *Wiersz, szczelina w bólu*, [w:] *Elementy do portretu. Szkice o twórczości Aleksandra Wata*, red. Agnieszka Czyżak, Zbigniew Kopeć, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 327.
- <sup>25</sup> „Im dłużej czytam wiersze Wata, tym częściej mam poczucie obcowania z dziełem wyjątkowym, które powstało w równej mierze z bólu, jak i pomimo bólu, właśnie”; K. Pietrych, „Co poezji po bólu?”, dz. cyt., s. 80.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 94.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 78.
- <sup>28</sup> P. Śliwiński, *Wiersz, szczelina w bólu*, dz. cyt., s. 325.
- <sup>29</sup> „Jest we mnie wyspa / i nieba nad nią / i rzeka wokół”. A. Wat, *Sen*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 193.
- <sup>30</sup> Podobne pytania stawia w swojej pracy Elizabeth Wilson, zwracając uwagę na zastanawiającą zgodność biologiczno-psychologicznych faktów u pacjentów, których przypadki były opisane przez Freuda, Elizabeth A. Wilson, *Psychosomatic. Feminism and the Neurological Body*, Duke University Press, Durham–London 2004, s. 9 (i passim).
- <sup>31</sup> A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, rozmowy prowadził i przedm. opatrzył Czesław Miłosz, do druku przygotowała Lidia Ciolkoszowa, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 52.
- <sup>32</sup> K.A. Jeleński, *Lumen obscurum*, dz. cyt., s. 256.
- <sup>33</sup> Zob. omówienie psychosomatycznej koncepcji biologicznej nieświadomości Sándora Ferenczi, Elizabeth A. Wilson, *Gut Feminism*, Duke University Press, Durham–London 2015, s. 49–59.
- <sup>34</sup> P. Szaj, *Dotkliwe wiersze...*, dz. cyt., s. 117.
- <sup>35</sup> A. Wat, *Noc w szpitalu*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 180.
- <sup>36</sup> Tenże, *Nokturny*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 190–191.
- <sup>37</sup> Łukasz Musiał, *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 124.
- <sup>38</sup> Tadeusz Sławek, „Ja bolę”. *Boleść i terapia*, [w:] *Fragmenty dyskursu maladycznego*, dz. cyt., s. 90.
- <sup>39</sup> Stanisław Barańczak, *Wat: cztery ściany bólu*, [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, red. Wojciech Ligęza, Universitas, Kraków 1992, s. 35–37.
- <sup>40</sup> Interesujące tropy dotyczące postaci strażnika zgromadził P. Szaj, *Dotkliwe wiersze...*, dz. cyt., s. 119. Moja interpretacja zmierza w jeszcze innym kierunku.
- <sup>41</sup> P. Śliwiński, *Wiersz, szczelina w bólu*, dz. cyt., s. 325.
- <sup>42</sup> Podobnie rozwarstwienie podmiotu w chorobie ujmował Tadeusz Sławek: „w chorobie rozprawiam się z samym sobą, rozprawiając się z chorobą, co znaczy, że bez wątpienia jest to moment, w którym rozprawiam sam ze sobą. [...] [Następuje] rozpodobnienie monolitycznego dotąd podmiotu. Teraz rozprawia on sam z sobą, a układ tych rozmówców wygląda następująco: najpierw jest ja, które mówi „ja bolę”, a jego partnerem jest ktoś, kto nadal wykonuje [...] dotychczas rutynowo wykonywane czynności. A dalej jest ja sprzed choroby [...] i ja cierpiące”; T. Sławek, „Ja bolę”, dz. cyt., s. 101.
- <sup>43</sup> A. Wat, *Sny sponad Morza Śródziemnego*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 288.
- <sup>44</sup> A. Sobolewska, „Poczekalnia sądu ostatecznego”, dz. cyt., s. 194.
- <sup>45</sup> Motyl to jednak odpowiednik całości psyche, zob. K. Pietrych, *Mały traktat o sensie cierpienia*, [w:] tejże, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, dz. cyt., s. 57.
- <sup>46</sup> Inaczej niż w interpretacji Piotra Śliwińskiego czy w jednym ze śródtytułów artykułu Patryka Szaja: „«Ja» z jednej strony i «ja» z drugiej strony granicy skóry”. Ból bowiem nie jest w mojej interpretacji granicą, tak jak nie jest nią osmotyczna, zewnątrzno-wewnętrzna, sfaldowana skóra.
- <sup>47</sup> T. Sławek, „Ja bolę”, dz. cyt., s. 90.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 101.
- <sup>49</sup> A. Wat, *Przed weimarskim autoportretem Dürera (w dwóch wariacjach)*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 188–189.