

Wit Pietrzak

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-2231-7036>

„Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura”
Er(r)go. Theory–Literature–Culture
Nr / No. 38 (1/2019)
Dyskursy weg(etari)anizmu
Discourses of Veg(etari)anism
E-ISSN 2544-3186
DOI:10.31261/ERRGO.2019.38.10



Poezja poczlowiecza:

Pokarm Suveren Kacpra Bartczaka

Poetyka Kacpra Bartczaka na przestrzeni ostatnich piętnastu lat uległa nie tyle zmianie, ile radykalizacji. Jeśli spojrzeć na wczesne książki, jak choćby *Domy mediowe* (2003), od razu widać problematyczną składnię, nieoczywisty rytm wersów i zdawkową interpunkcję. Wszystko to wymusza zmianę toru lektury, bo trudno polegać na semantyce, do której przywykliśmy, kiedy wiersz za zadanie stawia sobie tę semantykę zakwestionować. W tym sensie Bartczak z *Domów mediowych*, a nawet *Życia świętych ludzi* (2009) to poeta lokujący się, bardziej lub mniej ochoczo, w obrębie szeroko pojętej poezji lingwistycznej. Nie przypuszczam, aby przyłożenie go do poetów typu Barańczaka, Karpowicza, Sommera i Pióry, a także częściowo Białoszewskiego, przynosiło uszczerbek jego wierszom, jeśli już, to w warstwie tematycznej bardziej niż stylistycznej. Bartczak bowiem przygląda się światu toczonemu przez klisze językowe, frazesy wsączające się w swoją drogą, ledwo zipiącą mowę potoczną z tzw. języków specjalistycznych, jak ekonomia, marketing czy IT, i widzi w tym niepokojące zjawisko zamierania potencjału – z braku lepszego słowa – znaczeniotwórczego. Tu sprawa się komplikuje, a to dlatego, że przecież na wygrywaniu żargonów przeciw nim samym skonstruowali swoją poetykę Sosnowski i właśnie Pióro, ale Bartczak – wtedy, dziesięć czy piętnaście lat temu, ale i teraz – nie podziela optymizmu, ba! nie podziela nawet pesymizmu, który przenika np. *Dom ran* (2015) Sosnowskiego. A to dlatego, że dla Bartczaka, już w *Świecie świętych ludzi*, nie chodzi o język jako jedyną dostępną nam formę obcowania ze światem, jedyne medium między świadomością (też zresztą skonstruowaną na podobieństwo języka) a doświadczeniem zewnątrz. Na szali leży nie medium, ale pewna forma życia, i to właśnie ona – poobijana i rozpaczliwa – dochodzi do głosu w *Przenicacach* (2013) i *Wierszach organicznych* (2015), lecz jej charkot i rżeniezienie dobywają się w sposób dotąd niesłychany dopiero w książce *Pokarm Suveren* (2017), którą zmuszony jestem nazwać poczlowieczą.

Ważny punkt odniesienia stanowi tutaj myśl postromantyczna Agaty Bielik-Robson, która w szkicu poświęconemu poematowi *dr Caligari resetuje świat* (z *poems* [2010]) Sosnowskiego zwraca uwagę na „wątki kreacji i destrukcji,

stwarzającego recytowania i odwołującego byt resetowania¹. Choć w „warstwie znaczeniowej wiersza” (sformułowanie Bielik-Robson) poeta sugeruje, że „słowo nie ożywia. Nie ma skarbu. Nie ma życia w ogóle – nie tylko w wierszach”, to mimo to, że „jego wiersz nadal nie znaczy, albo przynajmniej, nie tylko znaczy – lecz także, wbrew temu, co znaczy, czyli wielką apokalipsę, *przeżywa*: żyje dalej, *lives on*”. W efekcie, *dr Caligari resetuje świat* „znaczy śmierć – sam jednak, jako taki, staje się oznaką życia”². Wiersz może sugerować nadejście śmierci – „gigantyczne dymiące oszalałe miasta / hotele zburzone lotniska spalone / hale towarowe w łuku deflagracji”³, po których zostają już tylko „Widma i sylwetki, sylwetki i cienie. / Kamyki domina, polarne kamienie”⁴ – lecz w samym głosie poety, słowach odnalezionych, by tę wizję konflagracji opisać, przejawia się iskra życia. Tak postawiona sprawa wynika z szerszego ujęcia kondycji ludzkiej, którą Bielik-Robson wyklada najpierw w *Innej nowoczesności* (2000), zdecydowanie szerzej zaś w *Duchu powierzchni* (2004). Wychodząc od pism Harolda Blooma, Bielik-Robson stwierdza, że w ponowoczesności, gdy odczarowana została wizja człowieka jako bytu danego apriorycznie – podmiot ludzki odnajduje się nie w Kartezjańskim *Cogito*, ale w zabiegu „ironizacji”, czyli „rozpuszczeniu konturów», odsłaniając się jako sfera możliwości otwartej na twórcze dopełnienie podmiotowości. Dlatego też ironia jest wstępnym, absolutnie niezbędnym stadium procesu, którego koroną stanowi novalisowa »romantyzacja«: akt, w którym wyobraźnia twórcza nadaje światu piętno podmiotowe, znosząc jego uprzednie odczarowanie”⁵. Wyobraźnia twórcza, Bloomowski silny poeta zadający kłam swemu zapóźnieniu wobec prekursorów⁶, to ów głos przemawiający w *poems* i *Sylwetkach i cieniach*, owa „resztką po języku, pozostałość znaczenia, ślad mowy”⁷.

Nakreślona tu wizja „głosu po historiach” wydaje się bliska zakończeniu *Sylwetek i cieni* (2012) Sosnowskiego, w którym spotykają się Bóg i piewca śmierci człowieka na rzecz upodmiotowionego języka Paul de Man. Lecz pozornie finalna batalia przybiera formę rozmowy, w której wiodącym tropem jest „Aberracja”, „podwójne »r«”, a patronem zmagania jest „Erros” – „Błąd do drugiej potęgi”⁸. „Erros”

1. Agata Bielik-Robson, *A poem should not mean but live. Oznaki życia w późnej poezji Andrzeja Sosnowskiego*, w: *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2010, s. 97.

2. Agata Bielik-Robson, *A poem should not mean but live...*, s. 98.

3. Andrzej Sosnowski, *poems*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 18.

4. Andrzej Sosnowski, *Sylwetki i cienie*, Biuro Literackie, Wrocław 2012 s. 35.

5. Agata Bielik-Robson, *Duch powierzchni*, Universitas, Kraków 2004, s. 202.

6. Zob. Harold Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster, Universitas, Kraków 2002 oraz Harold Bloom, *Mapa przekrzywień*, przeł. Adam Lipszyc, „Literatura na świecie” 2003, nr 09–10, s. 5–34.

7. Jacek Gutorow, *Mutacja*, w: *Wiersze na głos...*, s. 236.

8. Sosnowski, *Sylwetki i cienie...*, 50.

to kolejne z całego szeregu nawiązań do Bielik-Robson w *Sylwetkach i cieniach*⁹, figura ta bowiem opisywana jest przez filozofkę w książce o takim samym tytule, gdzie oznacza „ludzki, wyłącznie ludzki, typ seksualności jednocześnie »bezdomej« i »zbląkanej«, dopiero poszukującej swego spełnienia – przeciwstawionej zwykłemu Erosowi, bohaterowi »teologii naturalnej«, w którym popęd znajduje fałszywe pojednanie ze światem, naturą i życiem zamkniętym w ramach porządku samozachowawczego i jego naturalnego cyklu powstawania i ginięcia”¹⁰. Dla Sosnowskiego liczą się właśnie takie aporetyczne wybiegi w kierunku ironicznego wycofania i uniku, w których życie zaznacza się w słabym trwaniu gorzkiego zagrożonego zapomnieniem głosu, jak w ostatnim wierszu *Domu ran*: „zamiast krwi w ich żyłach płynie dykta Lete”¹¹.

Wiersz jako forma życia, jako głos wołający na pustyni ponowoczesności, jest ideą wyraźnie obecną u Bartczaka w *Życiu świętych ludzi*, gdzie podmiot zмага się z dosłownością, światem wyzutym z twórczej ironizacji: „Świat jak spółdzielnia działa / pospołu Handluje dosłownie / wszystkim”, podczas gdy „Myśleliśmy że nie będzie wyjścia / jak tylko wymykać się schematom Tryskać energią / Niczego się nie spodziewać od życia Albo lepiej / spodziewać się wszystkiego”¹². Ta w gruncie rzeczy postromantyczna kondycja ironii i uniku, która dominuje w pierwszych trzech tomach, ulega radykalizacji w *Przenicacach*, przez które przewijają się rozpoznawalne obrazy bezosobowych postaci: „Wy co nikniecie odchodzicie / jak wody Wy musicie płynąć jakby nigdy nic / nie zniknęło w tym co zostało powiedziane”¹³. Słyszymy tu znów echa zmagania myśli witalistycznej z pustynnymi otchłaniami ponowoczesności, słyszymy lingwistyczne zabiegi parataktyczne, znane z wcześniejszej twórczości Bartczaka; do głosu dochodzi też powyginana składnia – jak dowcipnie ujmuje to jeden z wierszy: „katastrofa logii antropo / ministro moja gramatyko” (*P* 20) – która przywodzi na myśl Białoszewskiego. Pośród znanych motywów pojawia się w *Przenicacach* nowy wątek – oto bowiem poeta skupiony na falowaniu frazy i wyginaniu jej wbrew wszelkim oczekiwaniom dokonuje literalizacji hasła „więcej życia”, przywracając „Erosowi” to, czym jego kuzyn Eros od zawsze zawiaduje: ciało. „Obsłużymy ci biosferę / obywatelu”, powiada poeta, dodając „Czytelnik biologiczny / nie czyta wiersza Wiersz / czyta go nieprzerwanie” (*P* 30). Zwrot ku cielesności, łączący Errosa i Erosa, jest tu ledwie zarysowany, niemniej jednak, figura „czytelnika

9. Zob. Wit Pietrzak, *Poezja po końcu świata: Sylwetki i cienie Andrzeja Sosnowskiego*, „Wielogłos” 2013, nr 3, s. 29–41.

10. Agata Bielik-Robson, *Errors: mesjański witalizm i filozofia*, Universitas, Kraków 2012, s. 13.

11. Andrzej Sosnowski, *Dom ran*, Wrocław, Biuro Literackie 2015, s. 57.

12. Kacper Bartczak, *Życie świętych ludzi*, Kwadratura, Łódź 2009, s. 11, 21.

13. Kacper Bartczak, *Przenicacy*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań 2013, s. 19. Dalej w tekście jako *P* z podaniem numeru strony.

biologicznego” wydaje się w pewnym sensie powrotem do somy, z którą język pozostaje w nierozzerwalnym uścisku w kolejnych wierszach: „Nigdy nie widziałem takiego / diamentu jędrnego że / prawie detergent / w klozecie Petro China w Toruniu” (P 31). Onomatopeiczność (pobrzękujące „r”) sugeruje namacalność języka, w miarę jak wiersz chce żyć w dosłownym – *pace* romantyczna ironizacja – tego słowa znaczeniu.

To, co w *Przenicacach* przewija się jako jeden z motywów, w *Wierszach organicznych* staje się istotną częścią składową. Ważnym wierszem jest tu *Polymer i nic*, który odwołuje się do pojęcia plastiku; do wiersza wprowadzają dwa cytaty, pierwszy z *Mitologii* Barthes’a, drugi z Mariusza Grzebalskiego. Obydwa zwracają uwagę na fizyczność i namacalność rzeczy, dla Barthes’a plastik to „coś więcej niż tylko substancja, plastik jest samą ideą przemiany nieskończonej”, cytat z Grzebalskiego to natomiast: „Mówię jak jest”¹⁴. W złożonym z dziesięciu dwuwersów wierszu poeta próbuje właśnie przebić się przez prozaiczność plastiku, w wyniku czego dociera nie do szerokiego spektrum użyczeń plastiku czy też do jego potencjału figuratywnego, lecz do wymiaru fizycznego: „najbardziej jest plastik”, „bo nie kruszeje najbardziej jest / z tego co jest w tym sensie plastik” (WO 29). Ponawiane próby wyrażenia materialności plastiku wiodą dośrodkowo ku niemu samemu – to nie plastik jest w świecie, ale „jest jak jest i plastik jaki jest / każdy mówi który chce mówić jak jest” (WO 30). Przedmiot przesunięty zostaje w miejsce, które wcześniej zajmował język, a ironię zastępuje anakolut w miarę jak obecność plastiku wyrывa się próbom uporządkowania go za pomocą składni. W tym właśnie miejscu upatruję kluczowe przejście w twórczości Bartczaka od lingwizmu i ironizacji ku materialności, która odrzuca wszelki porządek rzeczy, zwłaszcza ten narzucony nam przez semantykę. W *Wierszach organicznych* materializacja ta dotyczy zwłaszcza języków specjalistycznych, które stają się wirusami toczącymi organizm – jedno z kluczowych pojęć całej książki. W *Końcu alienacji organizmu* poeta przechodzi od ontologicznego wyobcowania wspomnianego w motcie z *Alienacji Pana Cogito* Herberta ku somatycznemu obrazowi organizmu, który „trzyma głowę w dłoniach / i puszcza na synapsach”, potem „skanuje otwiera naczynie / przyobleka żywi włącza // nie istnieje poza tym / tym wierszem co poza nim” (WO 14). W *Świecie nie scalonym* Bartczak wyznaje, że myśli „o wierszu jako o dziwnym i nieprzewidywalnym rozmówcy, który nie tylko mówi coś do mnie, ale się wobec mnie zachowuje, jakbyśmy byli uczestnikami sytuacji konwersacyjnej”¹⁵ i takie ujęcie widać też w *Końcu alienacji organizmu*, bo wiersz ukazany zostaje tu jako jednocześnie zewnętrzny wobec

14. Kacper Bartczak, *Wiersze organiczne*, Dom Literatury, Łódź 2015, s. 29. Dalej w tekście jako WO z podaniem numeru strony.

15. Kacper Bartczak, *Świat nie scalony*, Biuro literackie, Wrocław 2009, s. 10.

organizmu („co” w ostatnim wersie czytam jako zaimek względny), ale też dlań konstytutywny. W efekcie wiersz przyjmuje rolę rozmówcy, w kontakcie z którym organizm wyłania się jako osobny byt.

Jedną z implikacji, jakie niesie za sobą idea wiersza jako osobnego podmiotu odkrywającego się w akcie rozmowy z czytelnikiem, jest to, że w tak zaproponowanym ujęciu język staje się ciałem wiersza. Jedną z cech poezji dla Bartczaka niemal definicyjnych jest odrzucenie tego, co nazywa on „kognitywnymi gotowcami”. Są to ograne koncepty, języki i pojęcia, które wykorzystujemy właściwie bezwiednie, aby zrozumieć otaczającą nas rzeczywistość. Takie „kognitywne gotowce”, poddane działaniu literalizacji i odczarowania, to dla Bartczaka śmierć języka. Toteż *Wiersze organiczne* w kolejnych odsłonach przedstawiają działanie pozbawionych żywotności znaczeniowców języków takich, jak wspomniane dyskursy ekonomii czy bankowości. Zanurzony w nich organizm „jest wdzięczny / przenika go radio / ma udział w błocie filmu // wiatr rzeźbi go tabelą notowań” (WO 11) i tak w samotności organizm poddaje się odrętwieniu, „zajmuje się spisem informacji” (WO 11). Jednak uczynienie języka osobną formą świadomości, a właściwie osobnym podmiotem wyłaniającym się w trakcie rozmowy z czytelnikiem, niesie za sobą możliwość głębszego przewartościowania, które zarysowane jest w *Wierszach organicznych*, ale szerzej przedstawione jest w *Pokarm Suweren*.

W otwierającym tom wierszu *Konsubstancje* przywołana zostaje typowa dla Bartczaka figura podmiotu wyrażanego bez udziału świadomości. O ile jednak we wcześniejszej twórczości odpowiedzialnym za wyrażanie był z reguły wiersz – ten drugi obecny w sytuacji konwersacyjnej – o tyle tu do głosu dochodzi samo ciało. Poeta inwokuje somę: „ciało niechwalebne / bo moje żywo nie potwierdza // upławy serdeczne światło / nieutwardzalne mówcie mnie”¹⁶. Wiersz wraca do pojęcia organizmu, ale radykalizuje jego materialność, teraz to „owiane organizmy upojone / obiata własną wziewne” (PS 5). Jeśli wiersz jest tu podmiotem, to nie tylko jako pewna formacja językowa; jeśli podmiot i wiersz są ze sobą związane, to nie tylko sytuacją konwersacyjną, ale ciałem:

samo z siebie śliny nasienia skóry
robot liryczny białkowego skryptu
który wybucham płaczem rześnistym
w gnój ily tomy genomu (PS 7)

Zawarty w trzecim wersie anakolut zaburza składnię strofy, wiążąc „robotę lirycznego” z poetą, jak gdyby w „tomach genomu” zapisane było jakieś przedję-

16. Kacper Bartczak, *Pokarm Suweren*, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2017, s. 5. Dalej w tekście jako PS z podaniem numeru strony.

zykowe połączenie pomiędzy nimi. Tutaj „ja” nie jest już wytworem słowników – tak, jak było to pierwszych trzech tomach Bartczaka – ale działającym lepiej lub gorzej ciałem: „Ja się pławi / sławne poświaty // Ja przyjmuje / wybiera pokarmy” (PS 31); „jestem / z czarnych nitek biorę udział jestem / magmą albo plazmą w róży” (PS 33). Konsekwentnie powraca tu ton inwokacyjny, wiersze najbardziej skupione na cielesności nierzadko odwołują się do języka psalmów i ewangelii: „ja owodniowy / poślubiony transmisji / jakbym paragraf miał / a miłości bym nie miał” (PS 25); „anima” staje się „amino sekwencją” (PS 25) w miarę jak poeta przenosi akcent z samego ciała na poziom komórkowy, czyniąc zarówno wiersz, jak i podmiot produktami złożonych przemian chemicznych. Nie jest to już tylko przestrzeń gry słów, bo *Pokarm Suweren* kładzie nacisk na połączenie języka z pracą organizmu, które zachodzi na poziomie mikroskopijnym.

W tytułowym wierszu poeta woła „sycę morfologie / torfemy zdaniowe / parametr nukleiny we mnie / trwa rekonstrukcja stacji glebowej” (PS 28). W pojęciu morfologii doskonale łączą się porządki biologii i lingwistyki, wskazując na współistnienie ciała i języka. Interesujące w tej perspektywie jest nasycenie kolejnych wierszy neologizmami („torfemy”, „niechwile”), odniesieniami do terminologii biologicznej („organelle”) i mało znanych żargonów („szczęźnik”), co, podobnie do często stosowanych anakolutów, podkreśla trudne do zaklasyfikowania przenikanie się języków. Pozornie nieprzystające do siebie słowa i końcówki koniugacyjne wskazują na połączenia, które jednocześnie się konstituują i rozpadają. W wierszu tytułowym poeta wyjaśnia ten proces łączenia i rozbijania:

koduję tkanę kult kodeks
tablet morfem na morał

morfologie są mi nad wyraz
ikonostatyczne

hoduję wersje szczepów przez nie
ślę osoby miłe mi wasze (PS 28)

Mamy tu więc do czynienia z procesem konstruowania nowego organizmu cielesno-językowego, który w praktyce rodzi się przez cały tom. Wiersze w *Pokarm Suweren* nie odnoszą się zatem do figury wiersza wyłącznie jako przestrzeni ironicznej gry o resztkę głosu, o możliwość wyłamania się z kliszy, nie są postromantycznym przejawem życia mimo wszystko, „seansu po historiach”, jak ujmuje to Sosnowski. To już nie rzeczywistość symulacji językowej, jak np. u Witolda Wirpszy, gdzie „próba aktora z aktorem / (W obrębie jakiegokolwiek tekstu) będzie / Jedynie próbą tekstu z tekstem i / Gestu z gestem; udawania z udawa-

niem¹⁷. Nie jest to też – jak u Krzysztofa Siwczyka – wizja języka jako formy badania ontologicznego, w której „nikt już nic rozumie dalej nie nalega / dalej nie ma¹⁸. Ucieleśniony język Bartczaka spogląda ku przestrzeniom dotąd ograniczonym zdeklarowanym lingwo-centryzmem – uznaniem języka za jedyną formę obcowania ze światem i ciałem. Czyniąc wiersz bytem żywym w ciele, rozpisując inwokacje do jego „mięsiści”, Bartczak konstruuje obraz z gruntu posthumanistyczny. Odzyskując kategorię somy i sprowadzając ją do procesów chemicznych, poeta przekracza horyzont języka dotąd kojarzonego z jedynym dostępnym nam sposobem bycia w świecie. To, co za tym horyzontem znajduje, to ciało wiersza, cechujące się swoją morfologią, genetyką (w wierszu *Gen* wywiezioną ze współczesnych prób publicznego zawłaszczenia idiomatyki słowa: „gen straty”, „genetyczny zdrajca”, „gen pogardy” [PS 11–12]) i balansem chemicznym.

W 1985 roku Donna Haraway ogłosiła *Manifest cyborgów*, w którym definiowała cyborga jako figurę istniejącą na granicy „wyobraźni i rzeczywistości materialnej”: „Cyborg jest tworem w świecie postpłciowym; wymyka się biseksualizmowi, preedypalnej symbiozie, niewyalienowanej pracy czy jakimkolwiek uwiedzeniu przez organiczną całość, przez ostateczne zawłaszczenie wszelkich mocy poszczególnych części w jedności na wyższym poziomie¹⁹ – zamiast tego, cyborg to byt gotowy zaakceptować podobieństwo zarówno do ludzi, jak i zwierząt. Nie odrzuca cielesności ani duchowości, jednocześnie pozostając „ściśle związany[m] ze stronniczością, ironią, intymnością i perwersją²⁰. Haraway łączy cyborga z myślą feministyczną po to, by wyrwać się z oków zachodniej myśli patriarchalnej, która pokłada nadzieje w obliczalnej cyrkulacji kapitału zarówno ekonomicznego, jak i kulturalnego. Dobrą ilustracją figury zachodniego kapitalizmu, przeciw której występuje Haraway, jest Eric Packer z *Cosmopolis* (2003) Dona DeLillo. Packer jest wcieleniem człowieka na szczycie zaawansowanej formy rozwoju cywilizacji zachodniej. Wierzy, że umysłem i kalkulacją będzie potrafił okiełznać przepływ kapitału giełdowego, jak kilkukrotnie przypomina swojemu analitykowi, „wszystko się układa we wzór²¹. Packer istnieje niemal

17. Witold Wirpsza, *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 104.

18. Krzysztof Siwczyk, *Jasnopis*, Wydawnictwo A5, Kraków 2016, s. 8.

19. Donna Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, przeł. Sławomir Królak i Ewa Majewska, „Przegląd filozoficzno-literacki”, 2003, nr 3, s. 50–51 (49–87).

20. Haraway, *Manifest cyborgów...*, s. 51.

21. Po polsku fragment „everything charts” przełożony został jako „wszystko tam jest”, ale wydaje się, że w takim tłumaczeniu zanika kluczowe dla powieści znaczenie „chart” jako „mapować” lub „śledzić rozwój czegoś, nadając mu rozpoznawalną strukturę”, dlatego posługuję się tu własnym przekładem. Por. Don DeLillo, *Cosmopolis*, przeł. Robert Sudół, Noir sur blanc, Warszawa 2005, s. 38.

jako byt bezcielesny – zapatrzony w ekrany monitorujące giełdy na całym świecie, jest widmem podróżującym po Manhattanie w drodze do ulubionego fryzjera. Groteskowość podróży przeradza się w dramat, w wyniku którego Packer ginie, cały czas nie do końca uświadamiając sobie, że istnieje jako istota cielesna. Packer jest zresztą uosobieniem człowieka ponowoczesnego – wszystko, co go otacza, wydaje się chwilowym efektem narracyjnym, obce są mu sentymenty za przeszłością i zachwyt nad sztuką, oba traktuje instrumentalnie. Właśnie w kontrze do tak zarysowanej figury zachodu Haraway proponuje cyborga, produkt zaawansowanej cyfryzacji, której cielesność definiuje ją jako jednocześnie przynależącą do ludzi i zwierząt oraz wykraczającą poza te kategorie. Podsumowując coraz prężniej rozwijającą się myśl posthumanistyczną, Rosi Braidotti stwierdza, że „podmiot postludzki nie jest postmodernistyczny – czyli że nie jest antyfundacjonistyczny. Nie ma też charakteru dekonstrukcyjnego, ponieważ nie jest konstytuowany językowo. Posthumanistyczna podmiotowość [...] jest raczej materialistyczna i witalistyczna, ucieleśniona i lokalnie osadzona, zawsze gdzieś umieszczona [...]”²². Choć z pewnością mniej sceptyczny względem językowej natury podmiotu niż proponuje to Braidotti, Bartczakowy „organizm” jest jedną z pierwszych figur posthumanistycznych w polskiej poezji.

Podobnie do Haraway i Braidotti, Bartczak w *Pokarm Suweren* proponuje wizję organizmu jako figury granicznej, tyle że tam, gdzie Haraway wyobraża sobie cielesność z informatyzowaną, Bartczak widzi proces chemiczny. Niemniej nacisk w obu przypadkach pada na mutację, w wyniku której wyłania się nowa forma życia, już nie człowiek ani nie zwierzę. To szczeźnik z *Obozu genetycznego*: „nadmieniony w tlenie nadpalony / kodujesz obecność / skok spinu szatę graficzną / poliwers wielkiego szczeźnika” (PS 10). Przemykamy pomiędzy rzeczywistością cyfrową a zjawiskami fizycznymi w świecie zwielokrotnionym, w tym poliwersie, gdzie niosą się echa „syntetycznych głosów” i „sztucznego życia”. Język, który w *Wierszach organicznych* wyłaniał się jako formacja podmiotowa odkrywająca swą materialność, staje się tutaj nomen omen pełnokrwistym bytem na funkcjonującym w obrębie wiersza na równych prawach z człowiekiem. Zespolenie to odbywa się doświadczeniu abiektu:

kiedyś wymiotowałem nocą do rzeki
drżałem z zimna rozkoszy

po wielodniowej biegunce woda
mówiła masz prawo do skóry

22. Rosi Braidotti, *Po człowieku*, tłum. Joanna Bednarczyk i Agnieszka Kowalczyk, PWN, Warszawa 2013, s. 124.

jesteś wierszem rozumnym
albumem ze zwierząt

choroby są w to wpisane krwinki
mutacje odruch wymiotny

ciekłe wirusy niech wspomną o tym
sekretarzom sekt (PS 41)

Dla Kristevej „wy-miot” jest figurą „przeciwstawiania się”, bo „jest na zewnątrz, z dala od całości [jakiegoś ‘nad-ja’], [a] jednak, będąc na wygnaniu to, co wstrętne nieprzerwanie rzuca wyzwanie swemu panu”²³. W sytuacji, gdy przedmiotem wstrętu jest sam podmiot, ujawnia się fundamentalna cecha „ja”, czyli brak: „nic lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, iż każdy wstręt to w istocie uznanie braku leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”²⁴. Jak dalej zauważa Kristeva, „wszelka praktyka słowna, o ile wywodzi się z pisania, jest językiem lęku” – czyli językiem braku, „który ustanawia znak, podmiot i przedmiot”²⁵ i właśnie w takim braku ujawnia się tu podmiot Bartczakowego wiersza. Czy jest jeszcze człowiekiem, skoro sprowadzony został do procesów fizjologicznych? Dlaczego nazywany jest „rozumnym wierszem”, jeśli w kolejnym wersie okazuje się zwierzęciem? Kondycja niepełności, która się tu otwiera, daje asumpt do mutacji, która odbywa się w geście upodlenia podmiotu. W tym właśnie cielesnym upodleniu, podmiot uzmysławia sobie swoją cielesność po to tylko, by po chwili uświadomić nam, że mamy tu do czynienia nie z człowiekiem, ale z wierszem ucieleśnionym.

W zamykającym tom wierszu *Żywic* pojawia się kolejna figura ucieleśnionego wiersza:

Ten wiersz o silniku z torfu
ścieku organizmach skażonych
był o mnie był we mnie w postaci
która da się powiedzieć
tamtym wierszem o skórze
cieple przylegania
nasiąkania [...] (PS 53)

Naraz splatają się tu wszystkie podnoszone wątki, bo z jednej strony wiersz jako „silnik z torfu” jest ponownie sprowadzony do bytu cielesnego, świadomego całej swej ułomności; lecz z drugiej strony wiersz ten, to właśnie „ja”, poeta piszący

23. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia: Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 8.

24. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 11.

25. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 40.

ten wiersz, który „da się powiedzieć / tamtym wierszem”. Sieć intertekstualna przypomina tu sieć komórek, które dopiero w połączeniu tworzą organizm. Tak, jak słowa łączą się w zdania, tak też komórki, atomy, aminokwasy, mięśnie składają się na ciało. Nie jest to jednak dla poety analogia, ale faktyczny stan rzeczy: organizm wiersza nie jest „jak” żywy byt cielesny, on jest żywym bytem cielesnym, inną – być może nową – formą życia; bezsprzecznie życiem na granicach i poza domykającymi kategoriami. Co więcej, podobnie do ciała toczzonego wirusami, wiersz walczy z infekcją myślenia zadaniowego, nastawionego na jedyny cel zachodniego świata: „pasja daje profesjonalizm profesjonalizm rodzi jakość jakość to komfort” (PS 29). Poddając się kliszom, ale też uznając hegemonię składni, stajemy się „niezdolni do myślenia wierszem” (PS 36) i popadamy w anachroniczną już formułę życia dla komfortu, której czas dobiega końca.

Wizja świata wierszy ucieleśnionych to wizja świata po człowieku czy to rozumianym jako postromantyczna podmiotowość ironiczna, czy też jako pozbawiona tożsamości przestrzeń gry znaczeń. To świat cyborgów, czyli bytów niebinarnych, zbudowanych ze słów i substancji chemicznych organizmów w trakcie mutacji: „Trans bez istoty bez wymiany postaci / człowiek jest formą myślenia wierszem // Koniec substancji transu wieczności / człowiek żywy śmiertelnym wierszem” (PS 37). To być może fragment najbliższy tematowi całego tomu, oto „trans wieczności” zastąpiony zostaje pozbawionym istoty czasem trans. Ewangeliczna dykcja wierszy w *Pokarm Suweren*, która często odwołuje się do tradycyjnych wizji absolutu, za każdym razem przemienia się w ewokację skończonej cielesności tak, jak w *Substancja odmiana trans*: „Substancja analizy wieczności / odmienia się”, w wyniku czego „Esencja podmiotów które pragną świętości / podniecają się śmiercią strasznie” sprowadzona zostaje do cielesnego bycia w świecie: cholesterolu, ciała oddychającego „brudnym powietrzem” (PS 36), a poeta deklaruje „Dzięki za propozycję jakiejś wieczności” (PS 36). W tym świecie nie ma miejsca na stałe w postaci wieczności czy absolutu, ale też na wyizolowany, istniejący widmowo język – w świecie „trans” Bartczaka, ciało jako konstrukt chemiczno-biologiczny staje się niezbywalnym aspektem każdej świadomej istoty, w tym wiersza. W takiej perspektywie krytyka, której wcześniejszej książki Bartczaka poddają języki specjalistyczne, klisze i przesiąknięte ideologiami frazesy, przechodzi z poziomu intelektualnego na poziom somatyczny. Wiersz nie jest konstrukcją radykalizowanego wymykania się „kognitywnym gotowcom”, ale pierwotnym stanem języka, a w optyce *Pokarm Suweren* stan ów nazwać należy zdrowym. Wypaczenia, którym język poddawany jest w codziennym użyciu (tym, co na przykład Heidegger nazywał „gadaniną” – *Gerede*²⁶), to zatem choroby toczące organizm idiomu. Bartczak przypomina nam, że w jego materialnej, cielesnej istocie języ-

26. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 227–231.

kowi obce są uproszczenia, jest on bowiem przestrzenią wydarzania się różnic (w tym sensie „różnia” Derridy to, zgodnie zresztą z tym, co sam filozof wielokrotnie pokazywał, rzeczywisty stan języka), które mają miejsce nie tylko na poziomie intelektualnym, ale dosłownym, wewnątrz-światowym. Miejscem wiersza jest tu i teraz, świat „trans” i „substancji bez potrzeby wieczności” (PS 36) – świat somatycznego obcowania z językiem, w którym człowiek, czy to Kartezjańskie *Cogito*, postromantyczny silny poeta, czy też ego złożone ze znanych mu słowników, jest kategorią coraz bardziej anachroniczną. Jeśli już są tu ludzie, to tylko „odmienni” (PS 36).

