„Śląskie Studia Polonistyczne" 2024, nr 1 (23)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2024.23.01

CC BY SA

Opublikowano:
5.06.2024

Katarzyna Trzeciak
Uniwersytet Jagielloński
https://orcid.org/0000-0002-1339-3400

Plastikowa postmedialność
Poetyckie użycia tworzyw sztucznych

Plastic Post-mediality
Poetic Uses of Plastics

Abstract: This article refers to the transgressive dimension of plastic explored today in experimental poetic practices. The author refers to Lynn Keller and devotes attention to the "poetry of conscious Anthropocene", examples of which are analyzed in terms of introducing visual elements into poetic volumes, and the epistemological consequences of reaching for anachronistic, modernist techniques of combining visual and discursive areas in poetry. In the poetic projects discussed, there are clear references to plastic – not only as a topic, but also as an organizing principle of the volumes. The author shows the ways of a poetic manifestation of aesthetics, ontology and economy of plastic, and also portrays post-media poetry as a cognitive practice revealing non-obvious reconfigurations of plastic.
Keywords: plastic, poetry, chemopoetics, Adam Dickinson, Evelyn Reilly

Abstrakt: Niniejszy artykuł odnosi się do transgresyjnego wymiaru plastiku, wymiaru sondowanego dziś w eksperymentalnych praktykach poetyckich. Autorka powołuje się na Lynn Keller i poświęca uwagę „poezji świadomego antropocenu", której przykłady analizuje pod kątem wprowadzania do tomów poetyckich elementów wizualnych i epistemologicznych konsekwencji sięgania po anachroniczne, modernistyczne techniki łączenia w poezji obszarów wizualnych i dyskursywnych. W omawianych projektach poetyckich eksponuje wyraźne odniesienia do plastiku – nie tylko jako tematu, lecz także jako zasady organizującej tomy. Ukazuje sposoby poetyckiego uobecniania estetyki, ontologii i ekonomii tworzywa, a także omawia postmedialną poezję jako praktykę poznawczą odsłaniającą nieoczywiste rekonfiguracje plastiku.
Słowa kluczowe: plastik, poezja, chemopoetyka, Adam Dickinson, Evelyn Reilly

Poezja jako radykalna epistemologia

Plastik, jak przekonuje jedna z badaczek zyskującego na popularności pola *plastic studies*[1], dosłownie wymusił kres postrzegania

1 Tak określam rozrastające się pole badawcze humanistyki (przede wszystkim amerykańskiej) zorientowanej na sondowanie artystycznych artykulacji plastiku, głównie w perspektywie neomaterialistycznej czy ekodekonstrukcyjnej. Studia nad plastikiem mają charakter transdyscyplinarny, zakładający swobodne korzystanie z dyskursów różnych dziedzin wiedzy i interpretacyjne

integralności fizycznych granic między bytami (Whittaker, 2018, s. 7). Kres ów jest o tyle znaczący, że stanowi część szerszego przekroczenia, którego dokonuje plastik, czyli konceptualnego poszerzenia czasu i przestrzeni. To rozpoznanie stanowi dziś *locus communis* wielu popularnych i naukowych ujęć plastiku, szczególnie tych odwołujących się do hybrydycznej materialności plastiglomeratu – syntetycznej skały, której istnienie odkryto w 2006 roku na jednej z hawajskich plaż[2], czy też do uznania powszechnej już wiedzy o obecności mikroplastiku w krwiobiegu organizmów żywych. Transgresyjny wymiar plastiku okazuje się od pewnego czasu atrakcyjny również dla praktyk poetyckich. Ich badacze i badaczki konstatują adekwatność medium poetyckiego do reprezentowania materialnej relacyjności, której wehikułem są tworzywa sztuczne. Podatny na znaczeniowe przekształcenia termin „materialna relacyjność" pochodzi ze słownika dyskursów nowomaterialistycznych, szczególnie nośnych w bieżących analizach znaczenia tworzyw sztucznych w polu humanistyki, w tym literaturoznawstwa uprawianego przez pryzmat antropocenu.

O „materialnej relacyjności" poezji bezpośrednio odwołującej się do plastiku i związanego z nim imaginarium pisze się aktualnie głównie w związku z twórczością geografa i poety Tima Cresswella (autora tomu wierszy *Plastiglomerate* z 2020 roku), poety i profesora Craiga Santosa Pereza czy poety Stephena Collisa, których wiersze zachęcają do ekokrytycznych lektur, tematyzujących możliwości poetyckich interwencji w środowiskową wyobraźnię błękitnej (niebieskiej) humanistyki (*blue humanities*)[3]. Do opisu tych praktyk poetyckich adekwatne okazują się nowe (tzw. czwartofalowe) ujęcia ekokrytyki, w tym szczególnie wpływowa kategoria „poezji samoświadomego antropo-

zestawienia obiektów szeroko pojętej produkcji kultury (Irr, ed., 2021; Davis, 2022; Gosh, 2022).

2 Charles Moore, oceanograf, odkrył substancję w 2006 roku, natomiast termin „plastiglomerat" został użyty w 2012 roku, gdy profesorka geologii Patricia Corcoran i kanadyjska artystka wizualna Kelly Jazvac ponownie zbadały próbki z hawajskiej plaży i dowiodły antropogenicznego pochodzenia substancji powstałej w wyniku spalania plastikowych śmieci, nie zaś wyłącznie (jak twierdził Moore) aktywności wulkanicznej. Dla wyobraźni artystycznej szczególnie inspirujący jest podwójny status plastiglomeratu – jako obiektu geologicznego i estetycznego, która to podwójność nie tylko wpływa na naturokulturowy wymiar skały, lecz także wskazuje na bieżącą skuteczność awangardowych praktyk przechwyceniowych typu *ready mades*. Jak przekonuje Kelly Jazvac, plastiglomeraty afektywnie oddziałują na oglądających, przyciągając uwagę atrakcyjnymi teksturami i kolorystyką, by ostatecznie ukazać się jako naukowe i kulturowe dowody środowiskowego skażenia, co podtrzymuje konfuzję w spojrzeniu odbiorcy (podaję za: Boscagli, 2021, s. 147).

3 W tych projektach poetyckich istotny jest kontekst zanieczyszczenia oceanów plastikiem.

cenu" (Fiedorczuk, 2020, s. 82), zaproponowana przez amerykańską badaczkę poezji eksperymentalnej Lynn Keller w książce *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Keller, 2017)[4]. Oprócz atrakcyjnego *novum* terminologicznego ujęcie Keller dostarcza przekonujących argumentów na rzecz konieczności urefleksyjnienia analizy językowej poezji, która nie daje się opisać za pomocą środowiskowych metafor z konwencjonalnego repertuaru czy ekologicznych obrazów. I nie chodzi tu wyłącznie o wymianę obrazów (zastąpienie idyllicznych przedstawień hybrydycznymi, skażonymi krajobrazami), ale i o przeformułowanie statusu języka, wykraczającego poza ograniczenia „ekomimesis" (Morton, 2009, s. 33). Keller podąża za rozpoznaniami jednego z bohaterów swoich interpretacji, kanadyjskiego poety Adama Dickinsona; postulował on rozpoznanie semiotycznej natury nauki i wynikających z tego korzyści poznawczych, które eksperymentalne praktyki poetyckie mogą przynieść rozumieniu nauki. Za Danielem Tiffanym, autorem materialistycznej analizy nowoczesnej liryki[5], Dickinson (a po nim Keller) powtarza przekonanie, że „materializm w najbardziej rygorystycznej formie nieuchronnie osuwa się w język, w którym materia nie daje się odróżnić od tropów i analogii czyniących tę materię zrozumiałą"[6] (Dickinson, 2007; zob. też Keller, 2017, s. 90). Dlatego w *Recomposing Ecopoetics* Keller tak dużą wagę przywiązuje do analizy najnowszej poezji eksperymentalnej, której przykłady uznaje za przejawy „radykalnej epistemologii"[7], przekształcające formy poznania dostępne w piśmie i poprzez nie (Keller, 2017, s. 42). Ostatecznie bowiem, jak zdaje się przekonywać badaczka, ekokrytyczne nastawienie nie ma na celu wydobywania z języka poetyckiego naukowych opowieści o świecie, ma natomiast umożliwić potraktowanie wierszy jako zasad koordynujących kompozycje heterogenicznych pól dyskursywnych i rozmaitych dziedzin materialności, z których składane są poszczególne utwory.

Za punkt wyjścia niniejszego artykułu chciałabym przyjąć przytoczone rozpoznanie Keller, po to, by uwagę poświęcić konkretnym aspektom „poezji świadomego antropocenu", mianowicie sposobom wprowadzania do tomów poetyckich elementów wizualnych i epistemologicznym konsekwencjom sięgania dziś

4 Na gruncie polskim znaczenie tej kategorii dla odnowienia ekokrytycznych ujęć podkreślił już Patryk Szaj (2021, s. 17–18), a jej interpretacyjny potencjał zarysowała Julia Fiedorczuk (2020, s. 81–93).

5 Co istotne, analizy Tiffany'ego zorientowane są na materializm historyczny i polemicznie odnoszą się do nowomaterialistycznych lektur poezji (Tiffany, 2020).

6 Jeśli nie podano inaczej, przekład fragmentów – K.T.

7 Keller podąża tu za ustaleniami Joan Retallack, autorki eseju *What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?* (Retallack, 2007).

po anachroniczne modernistyczne techniki łączenia w poezji obszarów wizualnych i dyskursywnych. Za przykłady posłużą mi dwa projekty poetyckie, które – oprócz tego, że spajają elementy wizualno-obrazowe i dyskursywne – łączy wyraźne odniesienie do plastiku; zarówno jako motywu (tematu) tomów, jak i jako zasady je organizującej. Chciałabym bowiem przyjrzeć się temu, jak estetyka, ontologia i ekonomia tworzywa infiltrują wiersze oraz jak poezja, ujmowana w horyzoncie postmedialnym, staje się praktyką poznawczą odsłaniającą nieoczywiste rekonfiguracje plastiku.

Styropian, kolaż i wynajdywanie medium

Styrofoam amerykańskiej poetki Evelyn Reilly (2009) już źródłowo umocowany jest w porządku wizualności. Oto bowiem projekt zrodzony – jak wyjaśnia sama autorka – pod wpływem wystawy Rudolfa Stingela; na tej wystawie konceptualny artysta pokazał prace wykonane z płaskich kawałków styropianu, na którym odcisnął swoje ślady, nadając monochromatycznym obrazom wymiar niemal fotograficzny[8]. Reilly zaczęła wówczas myśleć o „pięknie fabrykowanych materiałów" i z tą myślą pracowała nad swoim tomem poetyckim. Przywołuję tę odautorską frazę, ponieważ reprodukcja pracy Stingela znalazła się w *Styrofoam* obok wielu innych materiałów graficznych, wśród których znajdziemy choćby fotografie: wysypiska plastikowych śmieci, zwłok ptaka znalezionych na ulicy, rzeźby Berniniego *Ekstaza świętej Teresy*, komórek pod mikroskopem, ale także rycinę z tabelą substancji termoplastycznych i graficzne przedstawienia budowy cząsteczek chemicznych. Już sam spis przykładowych obrazów wskazuje na technikę kolażu jako sposób organizacji elementów wizualnych w tomie. Kolaż jest również zasadą kompozycji językowych – na poszczególne wiersze składają się fragmenty komunikatów przechwyconych z mediów, konsumpcyjno-marketingowych formuł, pól nauki, literatury, łączące się na poszczególnych stronach tomu w słowno-obrazowe struktury, ukazujące polistyren jako wiązkę aktantów, migrującą między organizmami, obiegami konsumpcji i odpadu, rejestrami komunikacji i doświadczeń. W przestrzeni jednego tomu dochodzi więc do przygodnie ustanawianych zespoleń pomiędzy obiektami z różnych porządków znakowych, organizowanych w estetyczne splątania, generowane plastycznością słowno-wizualnych tworzyw.

„Plastyczność słowno-wizualnych tworzyw" i kolaż jako technika ekspozycyjna odsyłają przede wszystkim do modernistyczne-

8 Wyjaśnienie poetki, sformułowane podczas dyskusji na konferencji w Berkeley, przytaczam według transkrypcji opublikowanej w czasopiśmie „OmniVerse" (Reilly, 2013).

go rodowodu estetycznych eksperymentów. Na jakich zasadach korzysta z nich współczesna ekopoetka? O jaką stawkę toczy się gra w tym estetycznym anachronizmie? W eseju *Eco-noise and the Flux of Lux* (2010) Reilly powoływała się na patronat Charlesa Olsona jako twórcy obiektyzmu, w którym poetkę fascynuje przede wszystkim obietnica wyjścia z ograniczeń „ja" lirycznego i odnalezienia języka „w stanie permanentnego przepływu między podmiotem-przedmiotem a przedmiotem-podmiotem" (podaję za: Keller, 2007, s. 38). Koncepcja Olsona, ześrodkowana na przestrzennej organizacji strony, pozwala poetce na odzyskanie zinstrumentalizowanego medium, umożliwiając otwarcie poezji na dynamiczne relacje pomiędzy zróżnicowanymi jakościami. Takie założenie wyraźnie umieszcza praktykę poetycką w horyzoncie transmedialnym, a cel pracy poetyckiej samej Reilly zaskakująco współbrzmi z postulatem „wynajdywania medium", sformułowanym przez Rosalind Krauss w kontekście diagnozowanej przez krytyczkę kondycji postmedialnej. Zdaniem autorki *Oryginalności awangardy* „wynajdywanie medium to kwestia »artykulacji różnicującej« – rekontekstualizacji i przemieszczeń, wydobywających wewnętrzne rozsunięcie, moment dysfunkcji w wykorzystanej technice lub konwencji" (Rejniak-Majewska, 2010, s. 51), co z kolei umożliwia uwolnienie danej techniki od zinstrumentalizowanych, skonwencjonalizowanych zastosowań.

Evelyn Reilly, pytana o swoje sposoby inkorporowania nauki do poezji (zarówno językowe, jak i wizualne), akcentuje przede wszystkim możliwość wyjścia z ograniczeń tradycyjnych znaczeń przypisanych „poetyckości": „Słownictwo naukowe, lingwistyka nauk stosowanych, wszystko w tym stylu pomaga mi wyrwać się z rutyny i sprawia, że znów jestem bardziej podekscytowana językiem. Ale dotyczy to w równym stopniu innych słowników, takich jak słownik prawniczy, język architektury i projektowania, prawie wszystkiego" (Reilly, 2012). Dlatego w *Styrofoam* obiektów wizualnych nie sposób traktować jako ilustracji, tak jak pozaliterackich komunikatów nie da się sprowadzić do poziomu metafor. Ich współobecność ma sprawić, że wiersze staną się sfabrykowanymi polami równoważności wyobraźni poetyckiej i naukowej, pozwalającymi wytworzyć nowe relacje między polami dyskursywnymi i wizualnymi w ich niehierarchicznym splątaniu. Kluczowy w takim nastawieniu jest wreszcie centralny motyw plastiku, w wierszach nie tylko sondowany poprzez obrazy ekologicznej katastrofy, ale przede wszystkim służący za wehikuł doświadczenia dziwności jako warunku „wynalezienia medium", czyli nieinstrumentalnego potraktowania poezji jako plastycznego medium, zdolnego do aranżowania percepcji poza jej konwencjonalnie wytyczonymi polami zmysłowego odbioru. Dlatego Reilly przywraca także estetyczny anachronizm plastiku, o którym w połowie XX wieku Roland Barthes pisał jako o „cudownej

materii", całkowicie przesyconej zaskoczeniem wynikającym z przekształcenia natury (Barthes, 2008, s. 214). Przy czym pole formalnych artykulacji dyskursywno-wizualnych pozwala wierszom odsłaniać te przekształcenia, a zatem i wydobywać napięcia generowane na styku pól – pomiędzy obrazami i słownikami wchodzącymi z sobą w poetycko aranżowane relacje. Wiersze stają się więc hipotezami nowych kontekstów, w których na nowo oglądać można fragmenty o heterogenicznym (estetycznie, politycznie, dyskursywnie) pochodzeniu.

Amerykańska poetka korzysta z modernistycznych technik (kolażu, olsonowskiego obiektyzmu), by ukazać hybrydyczny charakter samego tworzywa – plastiku, który jest wiązany przez wiersze w doraźne asamblaże, umożliwiając kwestionowanie istniejących modeli reprezentacji poprzez splątanie językowo-wizualnych materialności.

Polimery i chemomimesis

O ile w tomie amerykańskiej poetki podstawową zasadą ustanawiania pola językowo-wizualnej współobecności jest pragnienie „wynajdywania medium" w horyzoncie niewspółmierności[9], o tyle drugi z projektów – *The Polymers* Adama Dickinsona (2013) – potraktować można jako próbę radykalnego, formalnego uwspólnienia porządków poprzez teoretyczno-konceptualne odświeżenie eksperymentu patafizycznego[10] i spojrzenie na polimery oraz polimeryzację jako zjawiska jednocześnie chemiczne i społeczne.

Tom Dickinsona składa się z części poświęconych konkretnym grupom polimerów (jak poliester, polietylen, polichlorek winylu, polipropylen, polistyren) oraz wydrukowanej na transparentnym tworzywie części wstępnej, zatytułowanej *Celofan.* Dwa dyskursywne fragmenty stanowią jednocześnie metaliterackie objaśnienie projektu i zarys historii plastiku jako tworzywa „odtwarzającego świat w alternatywnej lub przetłumaczonej rzeczywistości" (Dickinson, 2013, [b.n.s.]). Symptomatyczna jest już ta początkowa przyległość dwóch porządków historii: historii globalnego przemysłu chemicznego, który opracował tworzywo nieodróżnialne od natury, oraz historii książki poetyckiej

9 Owa niewspółmierność jest widoczna, zgodnie z modernistyczną tradycją kolażu, pomiędzy właściwościami materiałów a obiektem jako całością. Horyzont niewspółmierności widoczny w poezji Reilly dałoby się opisać, za Anną Kałużą, jako pole splątania językowo-wizualnych materialności (Kałuża, 2019, s. 199).

10 W artykule poświęconym możliwościom, jakie tradycja patafizyki przynieść może ekokrytyce, Dickinson przypominał o krytycznym wymiarze eksperymentalnej dyscypliny jako tej, która zwraca uwagę na nieprzejrzystość, niejasność naukowych formuł w ich dążeniu do obiektywności i czytelności właśnie. Wyobrażona nauka pozwala, jak przekonuje poeta, odsłonić zmarginalizowane obszary znaczeń (Dickinson, 2014, s. 133).

zrównującej procesy naukowe (chemiczne) i społeczne. Obie historie wydrukowano na jednej karcie, na przeźroczystym, celofanowym tworzywie, tak, by obie były widoczne jednocześnie, niczym awers i rewers, a ich poetyka i forma przypominają abstrakt tekstu naukowego (Ambroży, 2017, s. 277). Zakończenie tomu z kolei to osobliwa lista „materiałów i metod", czyli zbiór „eksperymentalnych protokołów" zastosowanych w wierszach z poszczególnych części – „protokołów", czyli zarówno środków stylistycznych i retorycznych (takich jak anagram, polisyndeton, lista, alegoria), jak i fragmentów komunikacyjnych (jak ankieta w hipermarkecie) czy też teoretycznych pojęć (*fort-da*). Pomiędzy celofanowym początkiem a metodologicznym zakończeniem wyodrębnione są części zgrupowane wokół nazw handlowych konkretnych polimerów, a każda część rozpoczyna się od graficznego przedstawienia wzoru chemicznego molekuły, którego składowymi są tytuły kolejnych wierszy. To pierwszy sposób operowania przez poetę kodem wizualnym; sposób, który pozwala traktować konwencję przedstawienia chemicznego wzoru jako ramę kompozycyjną układu poetyckiego. Druga praktyka przejawia się w graficznych i fotograficznych przedstawieniach cząsteczek polimerów w samych wierszach; trzecia z kolei łączy się z eksperymentem przełożenia wypowiedzi dyskursywnych na konkretne modele cząsteczkowe, zgodnie z założeniem samego Dickinsona: „Chciałem zobaczyć, czy uda mi się znaleźć powtarzające się jednostki stanowiące podstawę niektórych istotnych dokumentów kulturowych – tekstów, które w rezultacie, ze względu na swoją kontrowersyjność, zostały poddane polimerycznemu powtórzeniu na przestrzeni dziejów. Jako przykłady wybrałem Darwina *O powstawaniu gatunków* oraz Kanadyjską Kartę Praw i Swobód. Manipulowałem tekstami zgodnie z różnymi procedurami sortowania (litery, słowa, częstotliwość i rozkład zdań), aby określić podstawowe, powtarzające się jednostki. We współpracy z chemikiem opracowałem metodę, za pomocą której można stworzyć model wyimaginowanej, ale funkcjonalnej cząsteczki" (Barwin, 2013).

Do czego czytelnikom i czytelniczkom *Polimerów* służyć ma wizualne przedstawienie „wyimaginowanej, ale funkcjonalnej cząsteczki"? Odpowiedź samego poety jest tyleż zaskakująca, co symptomatyczna. Pytany wprost o relacje między „wizualnymi" a „czysto słownymi" (*purly verbal*) wierszami, Dickinson mówi o chęci uruchomienia dwóch trybów czytania, z których pierwszy obejmuje „polimeryczny instynkt czytania" łańcucha tekstu, drugi natomiast, związany z wizualnością, ma „przeciwdziałać samozadowoleniu" wynikającemu z linearnego podążania za rozwijającym się tekstem (Barwin, 2013). Widać więc wyraźnie, że Dickinson myśli o odrębności systemów językowego i wizualnego, więc także właściwych im reguł percepcyjnych, że jego

zdaniem oba systemy aktywnie oddziałują na siebie nawzajem, napędzane strukturalną logiką polimerowego przetworzenia.

Plastik jest przez Dickinsona traktowany nie jako substancja, lecz jako paradygmat. Rozróżnienie to ma istotne konsekwencje, także w zakresie poetyki. Pojmowany substancjalnie plastik mógłby w przedsięwzięciu poetyckim pełnić funkcje metaforyczne – służyć do zobrazowania niedostrzegalnych w pozalirycznym kontekście podobieństw między zróżnicowanymi bytami i jakościami. Jako paradygmat otwiera pole przekształcania samej substancji, uwalniając ją od formuł stabilizujących obecność i znaczenie. Zamiast tych formuł wiersze eksponują procesy stabilizowania tych znaczeń poprzez uobecniające dystans jukstapozycje, na których zbudowane są poetyckie formuły – montaże fragmentów językowych o różnorodnych rodowodach gatunkowych, stylistycznych i dyskursywnych. Przechwycenia typu *ready made* umożliwiają tu nakładanie na siebie historii społecznych i geologicznych, a wiązania między nimi łączą nieoczywiste obszary.

Wszystko to jednak odbywa się w poezji Dickinsona w ramach konkretnego artystycznego eksperymentu, czyli wspomnianego już pokrewieństwa z patafizyką. O patafizyce, w kontekście jej potencjału dla ekokrytyki, Dickinson pisał przynajmniej dwukrotnie, między innymi w artykule poświęconym transgatunkowemu zbiorowi Lisy Robertson *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*. Charakteryzując możliwości teorii urojonych rozwiązań, podkreślał, że umożliwia ona „zaangażowanie w metodologie i konsekwencje naukowego myślenia" i jako taka jest czymś więcej aniżeli „mimetycznym objaśnianiem naukowych wglądów w literackich formach" (Dickinson, 2011, s. 620). Czym zatem miałaby być patafizyka dla poezji? Mogłaby konstytuować deterytorializacje (za Deleuze'em i Guattarim) naukowych idei i praktyk w alternatywne możliwości epistemologiczne: „Nauka i poezja, jako dyscypliny, jako asamblaże strategii metodologicznych, łączą się w patafizyce nie jako totalna jedność, nie jako dosłowny wyraz zasady naukowej formy poetyckiej (jak chcieliby tego niektórzy ekokrytycy), ale jako artykułowany związek, który przekształca pozorne »terytoria« w naukę i poezję" (Dickinson, 2011, s. 621).

Dickinsona, jako interpretatora patafizycznych eksperymentów, interesują projekty, które działają na zróżnicowanych polach znaczeń i tym działaniem eksponują relacje zachodzące pomiędzy polami negocjowania tych znaczeń. Warunkiem widzenia relacji jest jednak utrzymanie osobności pól, nie ich unifikacja. Za szczególny przykład takiej perspektywy Dickinson uznaje biosemiotykę, faworyzującą siatki komunikacyjne, mechanizmy przenoszenia znaczeń z przekonaniem, że procesy semiozy dotyczą również materii. Biosemiotyka wiąże się z rady-

kalnie tekstualną perspektywą[11], a tę Dickinson uważa za istotną, by ukazać możliwości poezji w związku z potencjałem komunikacyjnych zakłóceń kapitalistycznego kodu[12], sprowadzającą jednak obecne w tomie elementy wizualne przede wszystkim do roli generatorów skojarzeń, przerywających i zwielokrotniających lekturę. To więc swoiście pojęte ilustracje kompozycyjno-strukturalnej procedury, swoistego łańcucha, kierujące czytelniczą uwagę na określone struktury formalne układów tekstowych (quasi-cząsteczkowe powtórzenia, zwielokrotnienia etc.), a zarazem służące skomplikowaniu odbioru wierszy, których czytelnik/czytelniczka wstrzymać powinien/powinna dotychczasowy tryb lektury i zastanowić się nad przesłankami uzgadniającymi niewspółmierne porządki. Wizualność służy Dickinsonowi jako zwornik kryzysu komunikacji wynikającego z zestawienia kombinacji kodów, a następnie z odkrycia nieoczekiwanych podobieństw motywowanych chemicznymi regułami aplikowanymi poza swoim macierzystym kontekstem. Ostatecznie więc źródłem zakłócenia powinna okazać się przyległość rejestrów separowanych poza kontekstem poetyckiego eksperymentu. Polimerowe wiązania, unaocznione kodem wizualnym, mają odsłonić się jako zasada organizacji tekstowej; tekstualność z kolei ma przeformułować konwencjonalne reprezentacje wizualne służące naukowym (chemicznym), zobiektywizowanym znaczeniom.

Jak ta perspektywa wpływa na medialne rozwiązania *The Polymers*? Rytm pisania jest tu podporządkowany grze identyfikacji i odpodobnień, zwielokrotniania struktur polimerów (w artykulacjach piśmienno-wizualnych) i postaci plastiku jako tworzywa. Przykładem takiej gry może być utwór z pierwszej, „poliestrowej" części tomu, zatytułowany *Halter top (translating translating a polyester)*, opatrzony mottem: „Polyethylene terephthalate", odsyłającym do nazwy jednego z termoplastycznych polimerów (politereftalanu etylenu, czyli PET, z grupy poliestrów), stosowanego w produkcji między innymi włókien syntetycznych i popularnych butelek:

> Let the python plot the thorn.
> Let the hornet paper the tree.
> Let pollen apron the path to the pharaoh.

11 Choć, jak przekonują Serpil Oppermann i Serenella Iovino, rozwijające biosemiotykę w polu nowych materializmów traktowanie materii jako tekstu prowadzi do zakwestionowania samego pojęcia tekstu, obejmuje bowiem materialno-dyskursywne wytwory już nie tylko ludzkie, lecz także nie-ludzkie (Iovino, Oppermann, 2012, s. 83).

12 Za McKenzie Wark Dickinson przyjmuje, że „kapitalizm jest chorobą przenoszoną komunikacyjnie w postaci choroby komunikacji" (Dickinson, 2019).

Neoprene phyla are really an alloy art.
The telltale pattern,
the protean trophy pelt.

Nylon antelope threaten the Tylenol People,
Open the paternal peephole to the athlete panther
and her alternate entropy.

Her teeth apply to the planetary apathy.
They are polar, they are throttle,
The error apparent

to the hyperreal
apple

(Dickinson, 2013, s. 9)

W tym wierszu aliteracyjne konstrukcje są mniej istotne w perspektywie jednoznacznego komunikatu, bardziej w związku z tytułem. Podwójne tłumaczenie poliestru odsyła do dwóch kontekstów. Pierwszy to nawiązanie do eksperymentalnego projektu *Translating Translating Apollinaire* bpNichola (kanadyjskiego poety patafizycznego), czyli przekładu konceptualnego z zastosowaniem wymyślonych procedur językowych, którym poddane zostało autorskie tłumaczenie *Strefy* Apollinaire'a. Drugi kontekst sugeruje czynność tłumaczeniową samego poliestru, czyli przekładu polimeru na strukturę poetycką „według masy molekuł w anagramach" – jak deklaruje sam Dickinson w objaśnieniu do tego akurat wiersza (Dickinson, 2013, s. 105). Metaliteracki komentarz odsłania procedurę wzorowania anagramu na zasadach określających zróżnicowane użycie termoplastycznego polimeru PET – każdorazowo wymaga on innego poziomu polimeryzacji, osiąganego zmianą warunków procesu. Co jest efektem tej podwójności? Wiersz, który inscenizuje (formalnymi procedurami) i tematyzuje „sztukę ze stopu" (*alloy art*), czyli heterogeniczny wytwór chemopoetycki.

Pojęcie „chemopoetyka" zaproponował, na określenie specyficznej praktyki poetyckiej (widocznej między innymi właśnie w twórczości Dickinsona) Ranjan Gosh. Autor *The Plastic Turn* (Gosh, 2022) przekonuje, że o chemopoetyce mówić można wówczas, gdy literatura (głównie, acz nie wyłącznie poezja) inscenizuje „zróżnicowane porządki łączące życie i jego pofałdowanie z formacjami molekularnymi" (Gosh, 2022, s. 21), otwierając dialog między pisaniem i modelami chemicznymi. Gdyby pójść tropem Gosha i potraktować chemopoetykę jako ogólne pojęcie odsyłające do zróżnicowanych artykulacji poetyckich, przykład Dickinsona określić można by jako „chemomimesis" – praktykę akcentującą przede wszystkim element poetyckiego naśladowa-

nia chemicznych struktur. Ta chemiczna odmiana „biomimesis”[13] oznaczałaby – przez analogię – formalne praktyki literackie fabrykujące podobieństwo między heterogenicznymi polami wiedzy i właściwymi im językami, które w *The Polymers* potraktowane zostają jako „bliźniacze porządki strukturyzujące świat i sposoby jego rozumienia” (Ambroży, 2017, s. 294). Chemomimetyczny tryb pisania oznaczałby wreszcie otwarcie pola niezróżnicowania tam, gdzie dyscypliny nauki utrzymują granice artykulacji. Poetyckie przepisanie struktur polimerów za pomocą środków literackich potraktować można jako praktykę transmedialną, ukazującą dynamikę przechodzenia z jednej dziedziny medialnej (modeli chemicznych) w inną (retorykę poezji) i wyłaniające się z tego skażone obiekty, których wehikułem jest plastik, infiltrujący każdy aspekt współczesnej codzienności, w tym, jak przekonuje Dickinson, reguły komunikacji.

Szczepionki na syntetyczną uniwersalność

Odkrycie istnienia plastiglomeratu wymusza porzucenie klasyfikacji opartych na odrębności substancji. Jak przekonuje Heather Davis, plastiglomerat „jest dowodem plastyczności plastiku, jego zdolności do przybierania praktycznie wszystkich kształtów, penetracji wszystkich środowisk, rekonfiguracji tego, co często jest rozumiane jako solidne, nawet litej skały pod naszymi stopami. Ucieleśnia paradoksalność samego plastiku: substancji zaprojektowanej z myślą o uniwersalności, nielokalizacji i oddzieleniu od ziemskich problemów, która ostatecznie ponownie wtapia się w ziemię, stając się jej częścią” (Davis, 2022, s. 41).

„Syntetyczna uniwersalność”, którą w swoich rozważaniach wprowadza Davis jako paradygmat nowoczesności, oznacza konieczność dostrzeżenia plastiku jako specyficznie pojętej semiotyki – „uniwersalnej, nieumiejscowionej i zaprzeczającej swojemu otoczeniu” (Davis, 2022, s. 5). Wiersze, powstające w horyzoncie świadomego antropocenu, traktujące plastik jako paradygmat, fabrykują tę właśnie syntetyczną uniwersalność, czyniąc ją widzialną poprzez możliwość wyartykułowania w poetyckich formach, wydobywających napięcia pomiędzy różnymi modalnościami uobecniania i kategoryzowania plastiku. Evelyn Reilly i Adam Dickinson dokonują tych inscenizacji na różne sposoby – w swoich tomach korzystają z transmedialnego horyzon-

13 O biomimetyczności w kontekście praktyk literackich pisała Aleksandra Ubertowska. Badaczka zreinterpretowała pojęcie Jussiego Parikki, określające tendencje architektury czy informatyki do imitowania budowy i mechanizmów zachowań owadów. Zarysowała możliwość literaturoznawczego użycia biomimetyczności jako kategorii pozwalającej na rozpoznawanie w tekstowych i wizualnych reprezentacjach strategii naśladowania organicznych kształtów oraz mechanizmów (Ubertowska, 2020, s. 47).

tu poezji eksperymentalnej, z tradycji konceptualnych praktyk. Te ostatnie bowiem, jak przekonywała Anna Kałuża, stanowią dziś „szczepionkę na myślenie uniwersalistyczne i idealistyczne" (Kałuża, 2019, s. 104), a w kontekście wszechobecności plastiku mogą umożliwiać unaocznienie warunków jego uniwersalizowania i idealizowania.

Bibliografia

Ambroży Paulina, 2017: *„In your synthesis the signal condenses": Adam Dickinson's „Polymers" and Kacper Bartczak's „Organic Poems", and the Plastic Poetics of the Contemporary Organic Poem*. „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych", T. 29/1, s. 275–296.

Barthes Roland, 2008: *Plastik*. W: Idem: *Mitologie*. Przeł. Adam Dziadek. Wstęp Krzysztof Kłosiński. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Barwin Gary, 2013: *Writing Social Plastics. Cultural Polymers in the Visual Poems of Adam Dickinson*. Jacket2, 17.10.2013. https://jacket2.org/commentary/writing-social-plastics [dostęp: 12.05.2024].

Boscagli Maurizia, 2021: *On the Beach. Porous Plasticity, Migration Art, and the Objet Trouvé of the Wasteocene*. W: *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity*. Ed. Irr Caren. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, s. 137–161.

Davis Heather, 2022: *Plastic Matter*. Duke University Press, Durham.

Dickinson Adam, 2007: *The Weather of Weeds: Lisa Robertson's Rhizome Poetics*. „Rhizome", issue 15. http://www.rhizomes.net/issue15/dickinson.html [dostęp: 12.05.2024].

Dickinson Adam, 2011: *Pataphysics and Biosemiotics in Lisa Robertson's Office for Soft Architecture.* „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment", vol. 18, no. 3 (Summer), s. 615–636.

Dickinson Adam, 2013: *The Polymers*. Anansi, Toronto.

Dickinson Adam, 2014: *Pataphysics and Postmodern Ecocriticism: A Prospectus*. W: *The Oxford Handbook of Ecocriticism.* Ed. Greg Garrard. Oxford University Press, New York, s. 132–152.

Dickinson Adam, 2019: *„Prickly new cells". Diffractive Reading and Writing in Juliana Spahr's „The Transformation"*. Jacket2, 2.08.2019. https://jacket2.org/commentary/prickly-new-cells [dostęp: 12.05.2024].

Fiedorczuk Julia, 2020: *Poezja samoświadomego antropocenu*. W: *Prognoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*. Red. Szymon Kloska, Maciej Jakubowiak. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, s. 81–93.

Gosh Ranjan, 2022: *The Plastic Turn*. Cornell University Press, Ithaca.

Iovino Serenella, Oppermann Serpil, 2012: *Material Ecocriticism: Material, Agency, and Models of Narrativity*. „Ecozon@", vol. 3, no. 1, s. 75–91.

Irr Caren, ed., 2021: *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London.

Kałuża Anna, 2019: *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Keller Lynn, 2017: *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. University of Virginia Press, Charlottesville.

Morton Timothy, 2009: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, Cambridge.

Reilly Evelyn, 2009: *Styrofoam*. Roof Books, New York.

Reilly Evelyn, 2012: *Metaphor or More?* W: *Like a Metaphor. Ongoing Relations Between „Poetry" and „Science"*. Ed. Gilbert Adair. Jacket2, 13.03.2012. https://jacket2.org/interviews/metaphor-or-more [dostęp: 12.05.2024].

Reilly Evelyn, 2013: *Environmental Dreamscapes and Ecopoetic Grief*. „OmniVerse". http://omniverse.us/evelyn-reilly-environmental-dreamscapes-and-ecopoetic-grief/ [dostęp: 12.05.2024].

Rejniak-Majewska Agnieszka, 2010: *„Kondycja postmedialna" i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss*. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialne*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 42–52.

Retallack Joan, 2007: *What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?* „Jacket Magazine", vol. 32, April. http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml [dostęp: 14.08.2024].

Szaj Patryk, 2021: *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*. „Forum Poetyki", nr 24, s. 6–25. https://doi.org/10.14746/fp.2021.24.30229.

Tiffany Daniel, 2000: *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. University of California Press, Oakland.

Ubertowska Aleksandra, 2020: *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Whittaker Nell, 2018: *„What the sea brought: poly.flotsam.faux.foam": An Attempt to Develop a Queer-Influenced Sea-theory with Evelyn Reilly's „Styrofoam"*. University of Cambridge. [Praca magisterska]. https://www.academia.edu/45188113/_What_the_sea_brought_poly_flotsam_faux_foam_an_attempt_to_develop_a_queer_influenced_sea_theory_with_Evelyn_Reilly_s_Styrofoam [dostęp: 14.05.2024].