



Kacper Bartczak

Wystawanie w nicość Hybrydowy ośrodek wiersza w *Nich* Konrada Góry*

Sticking out into Nothingness Hybrid Medium of the Poem in Konrad Góra's *Nie*

Próba wstępu:

ośrodek wiersza i jego postsekularne eko

Ośrodek wiersza, jak ośrodek fizyczny, to zaaranżowana czasoprzestrzennie substancja, która pozwala na wydarzenie się innych procesów fizycznych. Tą substancją jest niewymierna interakcja między człowiekiem jako organizmem językowym a jego fizycznym środowiskiem, interakcja, w której wyłania się wieloaspektowe i wielowymiarowe działanie językowe i materialne, angażujące zarówno psychologię i emocje, jak i materialność środowiska.

Ośrodek wiersza to posiadający też rozciągłość w czasie zapis przejścia w obrębie terenu, zapis, który ustanawia własną czasowość. Coś więcej niż zapis – teraźniejszość tego przejścia. Dopiero tu bodźce pierwotne zyskują swoje trwanie, przeszłość i teraźniejszość spotykają się, przyszłość staje się możliwa.

Czasoprzestrzenność własna ośrodka pozwala zastanowić się nad tym, kto przechodzi, czym jest teren przejścia, co dzieje się z przechodzącym i z samym terenem. Henry David Thoreau porusza się w dziedzinie Walden po to, żeby dowiedzieć się, co to znaczy, że jest żywy. Tekst, który pochodzi z tej czynności, jest zarówno zapisem, jak i utrwaleniem, a raczej wyłonieniem sensu dziwnych czynności podejmowanych przez pisarza – właśnie **ośrodkiem**, dzięki któremu sam Thoreau, a później jego czytelnicy mogli zacząć się zastanawiać nad „znaczeniem” wykonanych

* Tekst jest częścią rozdziału książki, nad którą prace cały czas trwają i która ukaże się w 2026 roku nakładem wydawnictwa Ossolineum. W rozdziale tym staram się zbliżyć do opracowywanego pojęcia „ośrodek wiersza”, ważnego dla całej książki. Zaczynam od namysłu nad dziwnymi sposobami przejścia przez teren naturalny, które znamy z tekstów Walta Whitmana i Henry’ego Davida Thoreau. Później rozważam, jak te przejścia realizują się dzisiaj u trojga poetów polskich: Natalii Malek, Konrada Góry, Przemysława Owczarka. W niniejszym fragmencie dzielę się rozważaniami poświęconymi Konradowi Górze.

przez pisarza działań. Ośrodek wiersza jest smugą przygotowawczą – terenem, na którym mogą zaistnieć znaczenia, a wraz z nimi życie organizmu mówiącego.

W ośrodku następuje intensywna wymiana między zmieniającym się w jego obrębie, dochodzącym do siebie, w pewnym sensie „rosnącym” w nim ludzkim organizmem językowym a otaczającym go obszarem, środowiskiem materialnym. Smuga ośrodka pozwala na przemianę nie tylko wyłaniającego się podmiotu – w ośrodku przejawia się też kondycja samego środowiska. Czy środowisko jest żywe, czy martwe? Czym jest jego życie i czym jest życie idącego w nim podmiotu?

Idąc brzegiem oceanu, Walt Whitman tworzy ośrodek poetycki, który jest sposobem nawiedzenia materii na granicy życia i śmierci. To linia brzegowa, sama w sobie niewymierna, kluczowe „pomiędzy”. Thoreau natomiast wykrawa kawałki lodu, przygląda się im, dostrzega coś ważnego między grudami materii a tym czymś, co jest jego (ponoć) żywym ja. „Bytuję na krawędzi słowa” – tak kwitował te czynności Tadeusz Sławek.

Ośrodek wiersza rodzi się i przebiega po tej właśnie krawędzi – między zależnymi od siebie, ale też opozycyjnymi wobec siebie porządkami życia i śmierci. Także immanencji i transcencji. Ośrodek jest smugą przejścia, której nie da się zredukować do porządków immanencji i transcencji. Uczestnicząc w immanentnie pojętym strumieniu substancji materialnej, sam ośrodek tworzy świadomość luki – śladu tego, co nieobecne. Luka natomiast działa tylko w przyległości do strumienia, ale nie jest tożsama z nim. Ośrodek wiersza to ślad tego niemożliwego przystawania, katalizator nawiedzenia tego, co jest, przez to, czego nie ma.

Ból wystawiania – *Nie* Konrada Góry

Nie Konrada Góry (2016) to monumentalny wiersz ośrodek, w którym udostępnione nam jest widzenie nas samych w naszym fatalnym, zgubnym, przemocowym i toksycznym usieciowieniu. Ale jest tu także zarys czegoś na kształt wyjścia, zakłócenia strumieniowego biegu, śladu pewnej modalności bycia osobnego, niezbędnego dla skonstruowania oglądu etycznego sprzeciwu.

Nie to wiersz ośrodek, który zakreśla, odwiedza, angażuje i w ten sposób realizuje swój nieubłagany i przerażająco narastający kształt w terenie naturalnym, leśnym lub biegnącym na granicy lasu i ludzkiej osady (na granicy, która w pewnym momencie zupełnie znika, żebyśmy byli jednocześnie wszędzie i nigdzie). Formalnie wiersz ten stanowi niemal niemożliwą kombinację wywiedzionego jeszcze od obiektywistów minimalizmu oraz niezwyklej ekspansjonizmu formalno-językowego, który da się porównać do wielkich poematów międzynarodowej

awangardy. Jako taki jest też odpowiedzią daną tamtym awangardowym tradycjom, odpowiedzią inną niż ta, którą znajdujemy na przykład w *Obręczach* Natalii Malek. Jednocześnie poemat to problematyzowanie założeń różnych odmian istotnych dla współczesnej humanistyki nowych materializmów.

W *Nich* Góra z jednej strony wzmacnia to, co już u Oppena było wykorzystaniem minimalizmu i estetyki zerwań w celu zbudowania oporowości; wzmacnia i doprowadza do ekstremum. Z drugiej strony stanowiąca kanwę tego tekstu rzeczywistość globalnego usieciowienia życia opracowana jest z perspektywy podważająca witalizm i optymizm, którymi cechują się podejścia nowomaterialistyczne. Jako ośrodek *Nie* to tekst, który określa pewien teren, stanowi przejście przezeń, ale przede wszystkim buduje bardzo silne doznanie tego przejścia. Jest to doznanie bólu, zarówno fizycznego, jak i metafizycznego¹. *Nie* to radykalny gest sprzeciwu, który, choć poczyna się w proteście przeciw konkretnym realiom zglobalizowanego kapitalizmu, przekracza ten horyzont, by ukazać patologie rzeczywistości późnokapitalistycznej jako część większego zwichnięcia. Usieciowienia kapitalizmu są tu sektorem krytycznego spojrzenia na formułę życia w świecie materialnym w ogóle. Radykalny opozycjonizm sygnalizowany w samym geście formalnym został świetnie zauważony przez krytykę. Alina Świeściak pokazuje dobitnie, jak formuła poematu, jako cyklu czy też serii ponad tysiąca silnie dysjunktywnie ustawionych dystychów, przerzuca samą warstwę formalną natychmiastowo w wymiar znaczenia. Świeściak postrzega *Nie* jako „jeden z najbardziej radykalnych współczesnych polskich eksperymentów poetyckich, o konsekwencjach daleko wykraczających poza kwestię formy” (Świeściak, 2019, s. 256).

Wiersze Oppena, Zukowsky'ego, Reznikoffa były precyzyjnymi wersyfikacyjnymi rzeźbami, w których gra między referencją i konstrukcją wersu odślaniała materialne, społeczne i historyczne zależności. W tych antysentymentalnych rzeźbach nieraz znaczenia się zacierały przez niedopowiedzenie, strategiczne usunięcie semantycznych bądź logicznych łączników albo przez politycznie znaczące wycofanie podmiotu, po to jednak, by wyeksponować jego uwikłanie w te powiązania². Wiersz imagistowski i jego obiektywistyczna kontynuacja miały być

1 Na ten postsekularny aspekt *Nich* zwrócił uwagę Jakub Skurtys, który przypisał tomowi akcenty „metafizyki sakralnej, ofiarowania, winy, metafizyki daru...” (Skurtys, 2020, s. 79).

2 Michael Davidson, jeden z czołowych amerykańskich znawców twórczości Oppena, pisze o znaczeniu tego, co usunięte lub wyciszone, niewypowiedziane, w trudnych formalnie, precyzyjnych wierszach obiektywistycznych poety, nazywając je „ramami odmowy” (*frames of refusal*) (Davidson, 2002, s. XXXII).

zdarzeniem o wyraźnym konturze w czasie i przestrzeni – cechowały się własną ziarnistością. Ziarnistość tę zachowywały nawet takie radykalne rozwinięcia tej estetyki, jak Poundowskie *Pieśni*. Mimo rozmachu oparte były na jednostce wiru/worteksu – zderzeniu kilku elementów, które, jako konkretnie uchwycone „światliste detale” (*luminous details*), miały funkcjonować jako punktowo zaaranżowane portale do ponadczasowych, twórczych stanów kognitywnych odpowiedzialnych za postęp historii.

Podobna ziarnistość, chociaż oczyszczona już z tych ponadhistorycznych ambicji, charakteryzuje poetykę George’a Oppena. Jego pierwszy tom nosi tytuł *Discrete Series*, odnoszący się do pojęcia matematycznego ciągu, którego każdy kolejny element wygenerowany jest przez pewną zasadę, ale jednocześnie istnieje całkowicie osobno. Jak wskazywał sam Oppen, takie „osobne” postawienie słowa, frazy, ale też ich umiejętnie zwersyfikowanie stanowiło próbę oddania pewnego empirycznie namacalnego zdarzenia i jego prawdziwości. Odrębność elementu stanowi o jego empirycznym i obiektywnym zakotwiczeniu w materialnej rzeczywistości. W wierszu odrębność tę podkreśla wspomniana już precyzja i ekonomia wyborów leksykalnych oraz ustawień wersyfikacyjnych.

Wiesz obiektywistyczny jest więc językową rzeźbą pewnego zdarzenia w jego wielowymiarowości, ale jednocześnie osobności. Góra, pracując w podobnej stylistyce podwyższonej uważności na konstrukcję wersu oraz brzmienia nie tylko słów, lecz także ich części morfologicznych, osiąga jednak efekt inny, przynależny inaczej rozumianej materialności, a ostatecznie też innej metafizyce. W *Nich* poeta sięga po estetykę do złudzenia podobną do modernistycznej. Jego poemat posługuje się precyzyjnym, oszczędnym i minimalistycznym zapisem dwuwersowym. Jak wskazały już niektóre szczegółowe analizy, dwuwiersze te odchodzą jednak od oczekiwanej od tej formy regularności. Zamiast domkniętych dystychów mamy tylko ich ślady w systemie przerzutni i semantycznych dopełnień powiązanych misterną konstrukcją foniczną (zob. Ciemiera, 2021, s. 129–154). Jak u imagistów i obiektywistów, każde słowo jest tu wybrane z dbałością o jego foniczne oraz wersyfikacyjne uytuowanie.

Góra zbliża się zatem do ziarnistości wiersza modernistycznego, do jego precyzyjnej, mającej wyraźny kontur w czasie i przestrzeni rzeźby. A jednocześnie pracuje tak, by tę ziarnistość rozciągnąć w czasie i przestrzeni, co oznacza też, że ziarnistość ścierać się będzie, co wydawałoby się całkiem niemożliwe, z tendencją ujednocającą, przemocową. Ziarno walczy tu z potwornością mielącego je, niewidzialnego żarna. Osobność powtarzana jest tak często i uporczywie, że tworzy się ciąg niemożliwy – ciąg przerw i zerwań istniejący w konstrukcji celowo

nadmiernej, która stale przeczy osobności elementów³. W planie samej matematyki czynność liczenia – zamiany świata na wartość wymierną, policzalną – jest jednocześnie włączona i natychmiast zakwestionowana. Seria właściwie nie zaczyna się wcale, bo jeśli każdy dwuwiersz jest „jedyнкą”, czyli początkiem, to nie ma początku. Ta sama procedura jednak celowo włącza ryzyko umasowienia – jeśli każdy dwuwiersz jest „jedyнкą”, to może istnieje taki wymiar, taka perspektywa, z której każdy dwuwiersz jest tym samym.

I znów, stwierdziwszy takie ewentualne umasowienie, odeśłani jesteśmy natychmiast do ziarnistości – utwór napisany jest tak, że uwaga musi być skupiona na niemal każdej sylabie. Rozciągnięcie tej metody na cały obiekt powoduje, że powstaje tekst, który wypycha czytelnika z siebie. Zamiast rzeźby mamy raczej przestrzenny monument, być może przestrzeń litanijną, do której możemy wkroczyć tylko fragmentarycznie, a gdy to czynimy, od razu poddani jesteśmy sprzecznie, rozrywając, działającym wektorom w tym formalnym koszmarze napięć.

Odczuwany natychmiast na poziomie emocji i doznania, poprzecinany sprzecznymi napięciami monumentalizm poematu jest, jak wiadomo, sposobem, w jaki wiersz nawiązuje do katastrofy budowlanej w kompleksie Rana Plaza w Bangladeszu, gdzie w 2013, na skutek celowych zaniechań i zaniedbań w zakresie przestrzegania przepisów bezpieczeństwa, zawalił się nadmiernie obciążony ośmiopiętrowy budynek. Pod gruzami po-grzebanych zostało wówczas około 1140 ofiar. Góra odnotowuje to zdarzenie pod koniec tekstu. Ze względu na niektóre sformułowania ten fragment nie jest zwykłą notą odautorską, a częścią całej konceptualnej konstrukcji tomu. Wszystkie ofiary były kobietami, szwaczkami. Góra upamiętnia ich zawód – jego pseudo-dystychy są stale prującym się szwem.

W samym wierszu nawiązanie do katastrofy ma charakter niebezpośredni. W niektórych fragmentach znajdujemy tylko, niczym szczątki wśród ruin, postrzępione, odległe wzmianki. W jednym miejscu czytamy: „Pospolite, masowe morderstwo/kobiet” (Góra, 2016, s. 10). Ta fraza ginie jednak natychmiast w nieubłaganym postępie całej masy kolejnych, równie fragmentarycznych wyrażań. W tym sensie, mimo iż napisany z wyraźnym i sygnalizowanym odniesieniem do konkretnego zdarzenia, utwór nie ma właściwie tematu. Praca formy odmawia nam komfortu, jakim byłoby sprzężenie zdarzenia wiersza z faktem,

3 Odnosząc się do zastosowanej przez autora procedury (anty)numerowania dystychów – każdy dwuwiersz oznaczony jest jedynką – Świeściak pisała: „Konrad Góra niby rezygnuje z numerowania, ale oznaczając wszystkie dystychy (ciała) numerem jeden, tym bardziej je do siebie upodabnia, a więc indywidualizuje i dezindywidualizuje równocześnie” (Świeściak, 2019, s. 262).

który wydarzył się w świecie realnym. Tym samym Góra proponuje inne upamiętnienie niż to, na które stać przekaz medialny. Niemożliwość poetyckiej formy wydobywa coś, co jest niemożliwe – nieobjęte, niedające się zredukować do społecznych dyskursów – w samym zdarzeniu.

Nie ma tematu, bo nie ma możliwej ramy pojęciowej dla tego, co dzieje się w naszym świecie. Zamiast tej ramy jest potworny przyrost ośrodka, zbliżenie, nasycenie warstwy semantycznej nominalnością, substancją, w której mieszają się materiały, w tym język, ślady działań, ludzkie i zwierzęce ciała. Postęp niemożliwej rzeźby – litanii skatalogowanych elementów języka/świata, w którym precyzja obrazowania łączy się i stale wymienia z nadmiarem katastrofy życia. Ta rzeźba właśnie, kreowana przez nią przestrzeń, jest tu ośrodkiem – zapisem, śladem i utrwaleniem przejścia w terenie, w którym człowiek spotyka się z czymś, co kiedyś zwało się naturą i co teraz jest obszarem kłęski. Odwiedzamy teren, leśny, jak się początkowo wydaje, ale idziemy w nim ze spojrzeniami skierowanymi w dół, żałobnie, jak pokutnicy, ze wzrokiem, właściwie ze wszystkimi zmysłami przywiedzionymi do poziomu jakiegoś bazowego, próchnicowego przemiału. Głębokim, ale jednocześnie ujawnionym łożyskiem ekosystemu jest materiał próchniczny – zbiorowisko opiółków bytu, na skraju życia i śmierci, jak w Whitmanowskiej linii brzegowej.

Konstrukcja dwuwierszy tnie, trze, miazdzy, miesza rzeczy z substancjami, ze śladami czynności lub abstrakcyjnych doznań. Uzyskana całość zachowuje się tak jak stworzona w duchu nowomaterialistycznej plastyczności instalacja: kod językowy ustawiony jest w taki sposób, by spręzać przelewowość sensów między materią nieożywioną, substancjami materialnymi występującymi w stanie niepoliczalnym (głina, „butwiny”, żywica) i skrawkami materii organicznej ludzkiej bądź zwierzęcej (palce, naskórek, krew, pot, ślina). Do pół tych dołączają też śladowo ujęte czynności (palenie, piłowanie, łamanie, tarcie, kopanie). Jakub Skurtys poddał te zbiory szczegółowej analizie i wyróżnił w nich kilka ciągów semantycznych – na przykład stolarski, roślinny, zbożowy – które zostają przez krytyka przyrównane do „kłączy”, wijących się, plotących i spotykających na kilku przyległych „planach”, przede wszystkim planie ziemi i ognia. Zauważył też, że plany te, czy też „pola”, angażować będą semantykę i materię związaną ze zwierzęcością, ale też z abstrakcją (Skurtys, 2020, s. 74–75).

Na to włączenie samego języka w zakres mielonej materii zwróciła wcześniej uwagę Alina Świeściak: „Materialną masą jest tu również język: doświadczany w jego somatycznych przebiegach: zderzeniach, rozerwaniach, kumulacjach, przeciążeniach. Jego materialne przeinwestowanie wywołuje efekt semantycznego

niedoinwestowania (pozornego, bo będącego efektem semantycznych właśnie nadmiarów)” (Świeściak, 2019, s. 260).

Analizy te ujawniają natychmiast problem klasyfikacyjny: wiersz Góry zakłóca wyraźne linie podziału na ontologiczne kategorie. Zamiast nich mamy strumień życia pojętego jako stały proces próchniczny, czyli taki, w którym życia nie da się odróżnić od procesów materii.

Ośrodek/rzeźba Góry komunikuje, prawie nie mówiąc. Zmieszany język wnika w to, co z zasady jest bezjęzykowe, i daje język bólowi, staje się jego językiem⁴. Ból jest komunikatem wynikającym z zasadniczej, choć ukrytej w tle, czynności ośrodka. Jest nią wspomniane już mielenie. Czynność ta anuluje lokalność. Stanowi dalekie echo, przedłużenie makabrycznego pokawałkowania ciał w katastrofie na Rana Plaza. W swojej nocie Góra tak pisał o ofiarach: „ich ciała zostały zgniecione bądź rozdarte w sposób uniemożliwiający integralne ustalenie tożsamości” (Góra, 2016, s. 138). Ośrodek w wierszu Góry to część większego ekosystemu, przez który miażdżąco-rozrywająca siła katastrofy przechodzi falą, a właściwie w którym odnajduje się jako stała zasada naszego „tu”. Owo przekazanie językowości na ogół bezjęzykowemu bólowi polega na połamaniu słów, przywiedzeniu ich do bolesnego wybrzmienia, natychmiastowego rozrwania ich potencjalnych sensów. Wyróżnione przez Skurtysa kłaczowate ciągi semantyczne pokazują nakładanie się wielu mniej lub bardziej odległych od siebie przestrzeni. Jeśli, jak sugerowałem wcześniej, ktoś lub coś chodzi tu po lesie, to ów las traci kontury i jest właściwie wszędzie. Tasują się z sobą widoki budynków („Piętra/ domu zasypanie”), urządzeń („Pełen/ godności czujnik”), migawkowo ujętych miast („Stacja/ benzynowa, kościół”), stert śmieci i wyzutych z postaci mas materiałowych („ciśnienie plastiku/ wskroś pojmanej// cieczy”) (Góra, 2016, s. 52, 59, 102, 82).

Przedmioty, drobiny materii organicznej i nieorganicznej wydają się w głównej mierze przynależne okolicy. Jak wspomniałem, w początkowych pasażach można odnieść wrażenie, że jesteśmy w lesie. „Pójdziemy do lasu/ w cielisty deszcz” (Góra, 2016, s. 9), czytamy w jednym z pierwszych fragmentów. Idący rozpoznaje też najdrobniejsze szczegóły, na przykład widzi drzewo, które „goi rzez”, czyli nacięcie pozostawione na pniu drzewa do wyrębu. Takie detale spostrzega ktoś, kto, chodząc po lesie, zna go na tyle dobrze, że nie musi stale się martwić o bieg ścieżki. Albo może ktoś, kto już o ten bieg nie dba. Lokalność jednak znika pod presją wspomnianych już nagromadzeń i przetasowań.

4 Na to właśnie przeprowadzone w duchu agambenowskiego poszukiwania nagiego substratu wiersza, czyli znajdującego się u progu języka samego głosu, zwróciła uwagę Katarzyna Ciemiera (2021, s. 136).

Konstelacje rzeczy są stale poddawane obróbce, przy czym nie są to nawet zwyczajne czynności, na przykład produkcja tarczy, tylko ich fragmenty. W skład ośrodka wchodzi przedmioty, skrawki procesów, migawki spostrzeżeń i doznań. Dostrzegamy na przykład bliżej niezidentyfikowane „zatrzaski” (nie wiemy, czy chodzi o elementy konstrukcji, czy może o akty zatraskiwania czegoś w czymś), które sąsiadują z abstrakcyjnymi „limitami tłuszczu” (czyżby wspomnienie obowiązującego w jakimś zakładzie spożywczym przepisu, a może skrawek dokumentu, który te limity ustalał?). Materia jest stale mielona, ale przemiał zawiera też fragmenty kognitywne, psychologiczne, a nawet całkowicie abstrakcyjne, przy czym zawiązywane między nimi korelacje wydają się głęboko odkształcone, zwichnięte. W pewnej chwili „pochylnia” wzmiankowana jest tuż obok frazy „jawa rozumu”. Czy „pochylnia”, jako narzędzie, ma sygnalizować sferę kognitywną? Niestety pochylnia jest tu częścią, wyznaczonego przez pojedynczy wers, dwuelementowego zbioru, którego drugim członem jest „człowiek” – „człowiek, pochylnia”. Poszerzenie zbioru o poprzednie wersy wskazuje, że zarówno człowiek, jak i pochylnia są tu traktowani jako narzędzia. Kognitywne rozwiązanie okazuje się koszmarem. Potwierdzają to domieszki psychologiczne. „Jak długo jesteś/ swoim wrogiem?” (Góra, 2016, s. 20), zapytuje bez ostrzeżenia nieznany głos. Nie wszystkie kombinacje podlegają jednak wymiernym, przyczynowo-skutkowym objaśnieniom. Wspomniane już wyżej „zatrzaski” oraz „limity tłuszczu” sąsiadują z dziwnym pojęciem „nadobecności”, sygnalizowanym zresztą rozpisaniem słowa na dwa wersy: „[...] Nad-/obecność” (Góra, 2016, s. 23), co uplastycznia relację słowa i pojęcia, wplata „nadobecność” w resztę przepływu.

Niezliczone zestawienia sensów uczestniczą więc w jakiejś immanentnie ujętej nadrzędności – płyną w jednym strumieniu. Mamy wyraźnie do czynienia z zupełnie nowymi geologią, biologią, ontologią i ekologią. Słowa i sensy są gniecione, albo ścinane, siłami, które mają w sobie coś z geologicznego ruchu. Powstaje szmer, czy raczej stłumiony, ale słyszalny zgrzyt, łoskot odbywającego się gdzieś ponad nami, albo niezauważalnie i skandalicznie wokół, czy nawet pośród nas, większego ruchu, okrutnego i bolesnego. Sam ten niedefiniowalny dźwięk jest nie-narracyjną opowieścią o tym, że wszyscy jesteśmy dziś implikowani w tego typu kataklizmach – uczestniczymy w nich, po trosze jako sprawcy, po trosze jako ofiary. Procesy tnące, kaleczące, rozrywające, miażdżące są tu spowodowane wadliwością jakichś aranżacji wstępnych, nadrzędnych, które z logicznego punktu widzenia muszą być uprzednie wobec obserwowanego przez nas w ośrodku tego wiersza stale trwającego mielenia. Wadliwie zaaranżowane i katastrofalnie oddziałujące procesy są tu przy należne rzeczywistościom globalnym. Implikowany w poemacie

podmiot, podmiot celowo nieobecny⁵, może przemierzać lasy, miasteczka, ulice konkretnej lokalności geograficznej, ale konkretność ta wystawiona jest na wadliwość rozlaną już globalnie. Właśnie jej efektem była katastrofa w Bangladeszu. W ośrodku Góry wyłania się nowa antylokalność – niesamowite i przerażające otwarcie na nie-tu i nie-teraz.

A zatem – usieciowienie. Być może, na jakimś poziomie, podobne do tego, o którym pisze w wielu książkach Bruno Latour, angażujące ludzi, maszyny, konkretne rozwiązania technologiczne i produkcyjne, wykorzystujące lub, jak w przypadku katastrofy w Rana Plaza, celowo ignorujące debaty polityczne, więc usieciowienie zwichnięte, źle spożytkowane z powodu ślepoty zglobalizowanego turbo kapitalizmu. Ale jest coś jeszcze. W wymykającej się konkretnemu przypisaniu czasoprzestrzennemu aurze tworzonej przez ośrodek Góry, we wnętrzu jego dziwnie przemieszanego klimatu, neoliberalne mechanizmy ekonomiczne same stają się składnikiem większych sieciowości. Jak w ekologicznie usposobionych estetykach nowomaterialistycznych sensy, a właściwie ich strzępy, rozciągają się, rozlewają, stają się kategorią graniczną, interfejsem między ludzkim i nie-ludzkim. Niektóre aspekty określanego przez Górę terenu korespondują z ufundowaną na założeniach nowego materializmu posthumanistyczną ekokrytyką, której przykładem może być zaproponowane przez Timothy'ego Mortona pojęcie hiperobiektu.

Ale czy na pewno? Zastanówmy się nad przystawalnością tych perspektyw do ośrodka Góry. Sieciowe modele materialistyczno-naukowe, jak teoria Latoura, czy ekokrytyka nowomaterialistyczna, jak hiperobiekty Mortona, niosą zakodowaną w sobie płaskość. W leżącej u podłoża teorii sieci próbie jednania nauki z humanistyką usieciowienie oznacza rozpisanie kategorii człowieka na cały ekosystem. Ma on być poznawalny przez skorelowane z sobą multidyscyplinarne badania. Badanie wymazuje samą naturę – pojęcie to znika i zostaje zastąpione opisem naukowym. Rugując ekscesy oświeceniowej i modernistycznej buty – naiwność tej pierwszej i psychologizmy tej drugiej – całkowicie unieważniając postmodernistyczny romans z szaleństwem i rozjazdem między językiem, sensem i rzeczami, Latour eksponuje relacyjność. Jego metodą jest przyglądanie się sieciom zależności w terenie, badaniom i urządzeniom. Teoria sieci staje się więc badaniem nad badaniami, co prowadzi do rozplenienia się tworu, który jest encyklopedycznym, kartograficznie rozpisany raportem, dokumentacją badania. Czyli właściwie kolejną bazą danych. Albo laboratorium. W modelu sieciowym nadzieję pokłada się w przywróceniu zaufania do wiedzy ściśle naukowej.

5 Świeściak nazywa go „nieobecnym podmiotem ekonomii” (Świeściak, 2019, s. 260).

Życie to być, a być to poznawać. Sieć Latoura, jego układ powiązań, czyni z podmiotu laboranta⁶.

Podobnie pewny siebie, choć bardziej czujny na niesamowitość opisywanych form usieciowienia, jest nowy materializm Timothy'ego Mortona. Człowiek, jeśli myśleć o nim jako o obdarzonej wnętrzem jednostce, znika – staje się pyłkiem bez wnętrza, mikroskopijnym uczestnikiem sieci zależności, rozpisujących go na jego zewnątrz. Sieci te, nazywane przez Mortona hiperobiektyami, to zjawiska spowijające całą planetę. Są wszędy, do wszystkiego się klejące, nielocalne, rozpylone niejako w przestrzeni, ale też wykraczające poza wąsko pojętą teraźniejszość. W przeciwieństwie do Latoura Morton jest świadomy ich niesamowitości. Bierze się ona z faktu, że człowiek współtworzy hiperobiekty – naczelnym przykładem jest globalne ocieplenie klimatu – potem jednak traci nad nimi kontrolę.

Współtworzenie oznacza, że nie uczestniczymy już w „świecie”, tylko w pewnym tworze, który wziął się częściowo z naszych fikcji: technologicznych, filozoficznych, religijnych, politycznych. To one, a może raczej ich późny konglomerat, stanowią dziś „klimat” planety, zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym. Zanika ważna dla Heideggera opozycja ziemia – świat; nie ma już tej ziemi, która u Thoreau stanowiła bazę otwarcia na niesamowitość natury (Morton, 2013, s. 4). Utrata nastąpiła w momencie, gdy na skutek rozwoju technologii zaczęliśmy wpływać na klimat planety. Wkraczamy na skażony teren zgubnego dla ludzkości i jakże pozornego jej „panowania” nad przyrodą, czyli teren antropocenu. Nie ma tu wnętrza ani zewnątrz, tylko kolektywne obiekty. Przylegając do wszystkiego, hiperobekt również wszystko zasysa. Nie ma już „mnie”. „Ja” jest tylko „kolejnym bytem pochwyconym w obręb hiperobektu”⁷ (Morton, 2013, s. 3). Każde „ja” staje się przezroczystą fikcją, w zasadzie przedmiotem skolekcjonowanym wśród innych przedmiotów, w immanencji płaskiej ontologii⁸. Kolekcje rozpisują „mnie” na coś, co Morton

6 Gdy Latour chodził po lasach Amazonii wraz z grupą badaczy, dokumentował ich czysto naukowe czynności: sadzenie, mierzenie, nakładanie na teren różnych przyrządów pomiarowo-kartograficznych. „Aby świat stał się poznawalny, musi zamienić się w laboratorium” (Latour, 2013, s. 75), pisze autor, podsumowując swoje studia nad nauką. Byt całkowicie wymierny jest tu wszystkim. Nie ma miejsca na to, czego nie ma: „Chodzi nam o politykę rzeczy, a nie o przestarzałą dyskusję nad tym, czy słowa odnoszą się do świata. Oczywiście że się odnoszą!” (Latour, 2013, s. 53). Teoria sieci niestrudzenie dokumentuje te odniesienia.

7 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – K.B.

8 Morton idzie szlakiem wyznaczonej przez Grahama Harmana antykorelacyjnej filozofii, z jej tezą płaskiej ontologii ukierunkowanej na przedmiot (*object oriented ontology*). Z punktu widzenia mojego omówienia tomu Góry

nazywa usytuowaniem (*situatedness*). Każdym zakupem, każdą podróżą, każdym kliknięciem myszki komputerowej przyczyniamy się do pogłębienia katastrofy. Owo usytuowanie wyciska ślad tego, co było niegdyś moim wnętrzem, w fizycznej konstytucji środowiska. „Jestem wyłęczkowany ze swojego wnętrza”, pisze Morton (2013, s. 5). Lęki, pragnienia i sny nie zniknęły – są teraz na zewnątrz nas. Jest trochę tak, jakbyśmy byli „protagonistami w wierszu Wordswortha albo postaciami w filmie *Blade Runner*” (Morton, 2013, s. 5). Żyjemy pod kloszami, które powstały z naszych obsesji.

W *Nich* Góry początkowo mamy wrażenie podobnego zamknięcia w obiegu tyleż niesamowitym, co spłaszczonym. Chodzimy **tu**, być może gdzieś w podwrocławskich latach; ale jednocześnie **tam** – po gruzowisku na Rana Plaza. Podobnie rozmyty jest wymiar czasowy. Nie ma też żadnego „my” w sensie podmiotów: kroczymy w terenie, w którym, podobne do plastycznego i nowo-materialistycznego przelanie języka w materię, u Góry wzmocnione przez przypominające techniki obiektywistów „połamanie” języka, daje ekosystem ostatecznego pokawałkowania. Nie może się tu zawiązać żadna struktura podmiotowości wewnętrznej, psychologicznej. Rozpad nie jest jednak widmowo-językowy, jak w katachretycznych makabreskach Sosnowskiego, tylko materialny. Nasze myśli, odczucia, pojęcia są tu rozkawałkowane, rozłożone do poziomu gleby, a następnie wyzute z lokalności. Myśl, minerał, śrubka, kość, skrawek folii, plastiku, metalu, fragmentaryczne doznanie strachu, fragmentaryczne doznanie przerażenia – istnieją tu jak mineralne składniki hiperobiektalnej kolekcji. Czy przemiał ten jest jednak u Góry całkowity? Czy sam poemat jedynie odnotowuje zjawisko, jest odegraniem owego przemiału?

Otóż związane z hiperobiektalną estetyką spłaszczenie nie wyczerpuje siły oddziaływania tego utworu. W ostatecznym rozrachunku wszystko w ośrodku tego wiersza przeczy spłaszczonej ontologii obiektów. Rzecz w tym, że w mającej cechy hiperobiektalne glebie w *Nich* na plan pierwszy nie przebija się wcale sieciowe uszeregowanie obiektów zrównanych z innymi obiektami. W tomie nie chodzi o sam spis deformacji przedmiotów, do których to deformacji dołącza deformacja ciał ludzkich lub zwierzęcych, a następnie, na innym poziomie, dokonana w estetyce różnie pojętej immanencji fragmentacja pojęć i odczuć. Miazga wyłaniającego się u Góry ekosystemu jest dziwnie żywa, ale jest to żywotność, która sugeruje coś obcego wobec czynności spisu. Przejawem żywotności jest pojednanie bólu fizycznego z żalobą

ważne jest zbliżenie do modeli immanentnych, eliminujących wszelką transcendencję. Morton pisze: „hiperobiekty kładą kres możliwości transcendentalnego skoku poza rzeczywistość fizyczną [...] zmuszą nas do uznania immanentnej przynależności myśli do tego, co fizyczne” (Morton, 2013, s. 2).

sygnalizowaną stałym otwarciem na nieobecność. Przebiegi dwuwierszy Góry dają nie tylko miazgę. Jest tu miazga plus coś jeszcze: *staccato* wybrakowań, coś, co zauważa sam wiersz i nazywa to „sitem/ ok” (Góra, 2016, s. 17). Ten przestrzennie i czasowo rozproszony kompostownik, w którym się przemieszczamy, składa się z luk, dziur, ubytków i nieobecności. W zamkniętym obiegu sieci stanowią one rodzaj otwarcia. Złom materii organicznej układa się w ciąg braków i luk. Szczegółowo przeanalizowany przez Katarzynę Ciemię system niedomykania dystychu przez coś, co krytyczka nazwała „dopełnieniem dwuwiersu” (Ciemię, 2021, jest w innym planie systemem wybrakowania lub wystawiania. Przeczytajmy kilka fragmentów:

Rondo O
Wybłągany

Niepowrót.
Jesteśmy po gałąź

(Góra, 2016, s. 64)

Rondo – kolejne puste oko. Przerzutnia „Wybłągany// Niepowrót” sygnalizuje sprzeczność, napięcie, które ściera się natychmiast z jakże niepokojącym obrazem: co to znaczy „być po gałąź”? Potraktowane jako całość oba dwuwiersze stają się systemem semantycznej nierozstrzygalności, którego odpowiednikiem jest ból nieprzystawiania i wykręcenia. Ból wystawiania. Jeszcze jeden przykład:

Orzech
Skrzydło drzwi: śpiew

pogłowania z kanałów
burzowych

(Góra, 2016, s. 56)

„Skrzydło drzwi” to kolejny element ruiny, coś jak położona na gruzach belka u Reznikoffa⁹. Belka Reznikoffa była jeszcze „sobą”. Góra deformuje silniej. Czy „orzech” to rosnące obok ruiny drzewo, czy może nazwa drewna, z którego kiedyś wykonano drzwi? Deformacje są kontynuowane w sygnale bólu. Nie da się przełożyć „śpiewu// pogłowania z kanałów/ burzowych” na regularny sens. Miesza się tu z sobą zbyt wiele porządków rzeczywistości: architektura, meteorologia, zglobalizowane rolnictwo

⁹ Nawiązuję do obiektywistycznego dwuwiersza Charlesa Reznikoffa, który w przekładzie Piotra Sommera brzmi: „Na stercie cegieł i tynku łączy/ belka, nadal pozostająca sobą pośród gruzu” (Reznikoff, 2018, s. 30).

(hodowla), sygnalizowany metaforą wymiar etyczny („śpiew/pogłównia” odsyła do horroru globalnego przemysłu spożywczego). Takie przykłady można mnożyć. Skończę tę serię jeszcze jednym, podsumowującym cytatem:

Luka na tronie z butwiny:
numerowanie, nic nie-

chroniące żebro

(Góra, 2016, s. 12)

Niezwykły moment autoreferencyjny – wiersz wskazuje na czynność swojego ośrodka. Numerowanie dystychów nie zmierza do nikąd, nie tworzy żadnego zbioru całościowego – przede wszystkim nie tworzy „formy”. Pozornie objęta liczbą, pozornie przyrastająca, powodowana jakimś fatalnym automatyzmem masa połamanych dwuwierszy w istocie grzęźnie, staje się bezpostaciową plechą, próchnicą zjawiska życia usieciowionego, hiperobiektnego, jego „butwiną”. A jednak bezkształt tej masy jest przebity „luka”, sygnalizowaną tu przez nieotoczone ciałem „żebro”. Chociaż pozbawione usytuowania (może być to szczątek ludzki z gruzowiska na Rana Plaza, może być to również szczątek zwierzęcy, napotkana w lokalnie odwiedzionym lesie padlina), wystające żebro zyskuje pojedynczość. Stercząca z miazgi kość jest zarówno empirycznie namacalna, jak i obciążona znaczeniami symbolicznymi, abstrakcyjnymi i transcendentnymi – wskazuje na zwanie materii i nicości – czy może raczej właśnie **rozwarcie** między nimi, uchwycone w splecionych z sobą aktach stworzenia i śmierci. Ontologia przestaje być płaska, immanentna: obrastająca kostny odłamek nicości „jest” tak samo silnie, jak jest kość, będąc przy tym zjawiskiem osobnym, bo śladowym. Trudno powiedzieć, że ta transcendentna nicość jest tylko, jak u Deleuze’a, „fałdą immanencji”.

W wierszu Góry wystające z miazgi poskręcane obiekty obrastają pustką. Ale właśnie dzięki temu niewymiernemu obrastaniu, a nie dzięki uczestnictwu w miazdze, wciąż jeszcze znaczą. Zamiast zawiązywania się miazgi w bezpostaciowy kompost mamy ból biorący się z nieprzystawalności zbliżonych do siebie fragmentów postświata. Kompost Góry nie doprowadza do kolejnych faz rozkładu, aż po zanik, tylko do niemożliwego do wytrzymania i utrzymania (jak pisałem, ten tom wypycha czytelnika z siebie) spotkania z tym wystawianiem. Nim obróci się całkiem w niwecz, materia, uznana na modłę ekologiczną za uczestniczkę wymiaru etycznego, przyoblecze się w żałobę. Właśnie tak – materia, również pozaludzka, zdolna jest nosić żałobę, ale tylko ze względu na wystawianie w pustkę. Dzięki temu ból fizyczny przemieni się w inny ból: ból konfrontacji z pustką po utracie. Ośrodek wiersza w *Nich* produkuje substancję niemożliwą. Jako

upostaciowienie bólu fizycznego materia emanuje też ból psychologiczny. I tym samym zaczyna nieść duchowość. Umasowienie rozzerwań daje pasaż niefizyczny, którego nie odnotują modele sieciowych laboratoriów: „torujące powietrze w/ ostateczności z żywego w duch” (Góra, 2016, s. 46). To substancja niemożliwa, ustanowiona plastycznie, na granicy formy i nicości, jak w plastyczności Thoreau, czyli na krawędzi między słowem a materia, stale pulsująca granica życia i śmierci. Jest przez nas odczytywana na tyle, na ile jesteśmy w stanie utrzymać się w tym niemożliwym ośrodku, jako żałobne wołanie za tym, co nieobecne.

„Proszę/ wstać, liście traw”, pisze w pewnym momencie Góra i przywołuje w ten sposób Whitmana. Whitman ożywia wynaleziony przez siebie, znajdujący się na granicy życia i śmierci ośrodek nagłym i ostatecznym spojrzeniem w górę, przyzywaniem Innego. Góra, nieoczekiwany, pochodzący spod Wrocławia następcą Whitmana, osiąga podobne ożywienie, ale już bez parzenia ponad siebie. Mające tu miejsce przecięnięcie się materii w ducha stanowi jednak perforację w płaszczu immanencji. Ośrodek wystawiania składa się z tego, czego nie ma – co zostało zabite, zniszczone, zamordowane – uczestniczy w sensach kompostu. Immanencję próchnicy nawiedza buntownicze widmo. Stąd żałoba i ból – ostateczny, postsekularny sens produkowany przez ośrodek Góry. To właśnie pokruszenie i wystawianie zastępują tutaj tradycyjne religie. Ich kościoły i nazwy migają tu i ówdzie, widziane w pokawałkowanych obrazach pochodzących z miazgi, w rumowisku źle scalonego świata, i po prostu przestają cokolwiek znaczyć. Nie ma wymiaru krytycznego *Nich* Góry bez postsekularnie pojętego odtworzenia znaku pustki, który jest tu ostatnią szansą na coś innego od miazgi.

Bibliografia

- Ciemiera Katarzyna, 2021: *(Nie)zaangażowany głos Innego – „Nie” Konrada Góry*. „Wielogłos”, nr 4 (50), s. 129–154. <https://doi.org/10.4467/2084395XWI.21.033.15296>.
- Davidson Michael, 2002: *Introduction*. W: George Oppen: *New Collected Poems*. A New Directions Publishing, New York, s. xiii–xxxvi.
- Góra Konrad, 2016: *Nie*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Latour Bruno, 2013: *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*. Red. naukowa Krzysztof Abriszewski. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Morton Timothy, 2013: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology After the End of the World*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Reznikoff Charles, 2018: inc. „Na stercie cegieł i tynku [...]”. W: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*. Wybór wierszy i obrazów, przekł., oprac. i postłowie Piotr Sommer. Z reprodukcjami obrazów Jane Freilicher. Wyd. 2 zm. i rozszerz. Karakter, Kraków, s. 30.

Skurtys Jakub, 2020: *Wspólny mianownik. Szkice o poezji i krytyce po 2010 roku*. Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.

Świeściak Alina, 2019: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią i zaangażowaniem*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.