



## **Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielościowe**

### **Etap pierwszy: wiersz jako organizm mówiący**

W pewnym okresie zacząłem eksperymentować z pojęciem wiersza jako „organizmu mówiącego”<sup>1</sup>. Koncepcja ta miała być próbą przemyślenia poezji po absolutnym i całościowym odrzuceniu wszelkich modeli dualistycznych, wszelkich podziałów na język i świat, język i jaźń, doświadczenie i rzecz-samą-w-sobie, ale też umysł i ciało, fizjologię i myśl, proces poznawczy i estetykę. Co by było, myślałem, gdybyśmy przestali widzieć język jako abstrakcyjnego Minotaura, bestię labiryntu, coś różniącego się od ucieleśnionego bytu ludzkiego. Tak, wiedziałem: język jest wcześniejszy, język mówi człowieka, jesteśmy wrzuceni w język. Ale, myślałem sobie, od czego w końcu jest wiersz?

Jak należałoby myśleć o wierszu, gdyby – może właśnie przez doświadczenie poetyckie – zacząć traktować język jak narząd, zmysł, a raczej regulator pracy zmysłów, jako jedno z pól dostępu do rzeczywistości, pozostające w stałej zależności i we współdziałaniu z innymi polami: fizjologią, somą, sferą konceptualną, wolą, sferą afektywną, emocjami. Każda z tych sfer mogłaby mieć – jak zakładałem – swoje mniej lub bardziej językowe momenty, a więc przyjmować różne kształty w zależności od stopnia „nałożenia się na” język, jednak wyznaczenie jakiejś regularności tych nałożeń, a więc mówienie o stałej językowości bądź niejęzykowości tych przestrzeni, uznałem za daremne. Ciało na przykład ma stany afektywne bądź somatyczne, które są rodzajem inteligentnego bycia w świecie, odmianą „rozumienia”, świadomego i aktywnego uczestnictwa w sytuacjach, ale wachlarz relacji tych stanów z językiem jest zbyt niejednorodny i dynamiczny, by mówić o stałej językowości, niejęzykowości czy nawet przedjęzykowości tych obszarów. Ta wymiennność, zmienna przylegalność, współzależność były – zacząłem sobie wyobrażać – kondycją pewnej ogólnej językowości. Przy czym przez językowość rozumiałem tu raczej cechę wiersza. Teza

<sup>1</sup> Nawiązuję do fragmentów książki *Świat nie scalony* (BARTCZAK, 2009). Pojęcie wiersza jako „organizmu mówiącego” jest pewnym założeniem, czy też koncepcją, do której zmierza większość tekstów w tej książce. Najważniejsze dyskusje związane z tym pojęciem znajdują się jednak w rozdziale *Wiersze, które się zachowują* (s. 170–207).

ta była bardziej poetycko-estetyczna niż lingwistyczna. Traktowałem wiersz jako specjalne wydarzenie komunikacyjne, częściowo powiązane ze stanami mowy tzw. potocznej i niepoetyckiej, ale też częściowo od nich odmienne, ponieważ wykazujące inne skupienie, inną dbałość o świadomość własną. I jako taki traktowałem wiersz – jako coś w rodzaju aktywnego bytu komunikacyjnego, którego wejście w środowisko miało być podobne do wejść ludzkich: miało być miejscem wymiany warstwy materialnej (materialne bycie słów w wierszu, w jego formie), emocjonalnej i pojęciowej. Takie wejścia z kolei miały dawać mi wiersz, który pojmowałem jako pewnego żywego partnera komunikacyjnego, quasi-osobę wyposażoną w ciało, jakiś kontur zachowań kogoś, kogo zachowania da się obserwować i sporządzać o nich raport obserwacyjny (tak myślałem o wierszach Roberta Creeleya, Krzysztofa Siwczyka, Macieja Meleckiego, Andrzeja Sosnowskiego, Jerzego Jarniewicza, Bohdana Zadury, Johna Ashbery’ego). Albo też – tu przyjmowałem nieco inną optykę – myślałem, żeby traktować wiersz jako próbnik wytyczający jakąś wspólną sytuację komunikacyjną. W obu przypadkach chodziło o zniesienie podziału na sztuczność i naturalność. Te sztucznie, formalnie zaaranżowane twory miały być portalami wejściowymi w rzeczywistość żywą i bezpośrednią, pojętą holistycznie.

Wiersz był więc pewnym kształtem, stanem wejścia w przestrzeń, skonceptualizowanym zbiorem elementów formalnych, rzeźbą złożoną tym razem nie z płaszczyzn kamienia, ale z planów afektywnych, pojęciowych, emocjonalnych. Cały zakres wymiany między tymi sferami, sposób jej wyregulowania był „estetyką” wiersza.

Prostym modelem tej poetyki był aktywny imagizm Williama (ten imagizm, który żyje w poezji O’Hary, ale też Sommera, nie tylko w jego przekładach), wsparty może nieco bardziej abstrakcyjnym, myślowo-medytacyjnym imagizmem Stevensa (do którego jeszcze wrócę). Williamsowskie modele odnajdywania aktywnej, autentycznej, bezpośredniej, materialno-językowej i lokalnej przestrzeni kipiły szansą na życie własne, na życie właściwe, na „Amerykę” – dziewiczy teren, na którym ludzki organizm językowy wchodzi w swoją materialną zewnętrzną i odczuwa „ekstazę” bycia w niej, a zatem windykuje siebie, swoją historię, ale też historię rasy, która dała mu do dyspozycji narzędzia formalne pozostające gdzieś w tle, w formalnej pamięci „wiersza” Williama.

*Czerwona taczka* Williama Carlosa Williama – radość płynąca z obłąskawienia, ale też ocalania materii; człowiek poeta ratujący materię prostym stwórczym gestem, w którym znika różnica między interpretacją, konstrukcją a spontanicznym działaniem, bo patrzeć staje się działaniem:

Tak wiele zależy  
od

czerwonej  
taczki

lśniącej  
po deszczu

obok białych  
kurcząt

(przeł. Julia Hartwig, s. 5)<sup>2</sup>

Podobnie, choć intensywniej, rozwija się widzenie-bycie  
w *Wiosna i wszystko (Spring and All)*:

W drodze do szpitala zakaźnego  
pod falą błękitu  
skłębione chmury pędzące z  
północnego wschodu, zimny wiatr. Niżej  
obszar szerokich podmokłych łąk brązowy  
ze sterczącymi lub leżącymi pokotem suchymi chwastami,

łaty stojącej wody  
kępy wysokich drzew.

Wzdłuż drogi rudo  
purpurowa, sztywna, splątana, rozgałęziona  
masa krzewów i drobnych drzewek  
z opadłymi zielonymi liśćmi,  
nagie pędy wina -

Nagie tylko z pozoru - zbliża się  
leniwa, nierozbudzona wiosna -

Wchodzą w nowy świat, nagie, zziębnięte,  
niepewne bezpieczeństwa  
przyszłych dni. Wokół nich  
zimny, znajomy wiatr -

I naraz trawa, a jutro  
Sztywny pęd dzikiej marchwi.

<sup>2</sup> Wszystkie wiersze Williama pochodzą z tomu *Spóźniony śpiewak* (WILLIAMS, 2009). Po cytatach podaję nazwisko autora przekładu i numer strony.

Jeden po drugim przedmioty określają się  
Coraz szybciej: wyrazistość, zarys liścia.  
Ale teraz posępna godność  
wejścia – Jednak przychodzi po nim  
głęboka zmiana, zakorzeniają się,  
umacniają i zaczynają się budzić

(przeł. J. Hartwig, s. 66)

Podgniły, zwymiotowany przez zimę, nieforemny wycinek zdestawowanego środowiska zostaje odmieniony za dotknięciem – czego: widzenia? formy? słowa? – skoncentrowanych na chwilę, zawartych w patrzeniu ludzkiej celowości. Czy te aspekty można by rozdzielić?

Po doświadczeniu tych wierszy nie można było już dłużej udawać, że chodzi tu o jakiś „podmiot liryczny”, o jakieś „ja” mówiące w wierszu. W tego rodzaju zaistnieniach tworzących rzeczywistość mówi podmiotowość całej sytuacji, podmiotowość będąca przetworzeniem, ujednoczeniem, puszczeniem w ruch jakiejś genialnie usprawnionej wymiany między wszystkimi tymi sferami. Nazwą tej podmiotowości miał być właśnie konstrukt **wiersza jako organizmu mówiącego**.

Z kolei w wierszu *Danse Russe* po całym dniu pracy dorosły mężczyzna, lekarz, w swoim pokoju nocą, podczas gdy rodzina śpi, tańczy nago przed lustrem:

Kiedy moja żona śpi  
i śpi  
dziecko i Kathleen  
i słońce jest ognistym białym kręgiem  
w jedwabnej mgłę  
nad lśniącymi drzewami –  
kiedy w moim północnym pokoju  
tańczę nagi i groteskowy  
przed lustrem,  
powiewając koszulą wokół głowy  
i śpiewając sobie cichutko:  
Jestem sam, jestem sam  
i tak mi jest najlepiej! –  
Kiedy oglądam moje ręce, moją twarz  
moje ramiona, boki i pośladki  
w pręgach żółtych cieni –

Kto zaprzeczy, że jestem  
dobrym duchem mojego domostwa?

(przeł. J. Hartwig, s. 32)

Skądś, z zewnątrz, dociera do mężczyzny wymóg uzasadnienia czynności tańca, pytanie o zdrowie, równowagę; cały wiersz służy przetworzeniu tego pytania, przemożeniu go, przerobieniu na zdrowie własne. Ruch wiersza jest ruchem tańca mężczyzny, który dotykając się, podziwiając swoje niewątpliwie starzejące się już ciało, staje się amerykańskim Adamem, obmywa się, odkrywa zdrowie, odzyskuje zwyczajność swojego życia-świata jako teren własny. Wiersz jest instancją świadomości, która pozwala mężczyźnie stać się dobrym duchem swojego domostwa. Taniec mężczyzny ocala inne obszary jego interakcji, inne role: ojca, lekarza, męża, obywatela, osoby społecznej. Ocala, bo odnawia, obmywa, przywraca do autentyczności. Wiersz jest katalizatorem wymiany ról społecznych, przekierowaniem i odnowieniem energii. Nie ma już maski, *pace* Gombrowicz.

„Ameryka” Williama – obszar odnowy, przestrzeń czystej potencjalności bycia w świecie, sztucznie (bo za pośrednictwem formy) wytworzona świadomość przynależnej organizmowi radości z posiadania ciała, oddechu, skóry, ruchu. Nie ma nic naturalnego w tej radości; sama ta radość jest wierszem, a więc sztucznym wytworem, który przechowuje w sobie ewolucję poprzednich wyborów formalnych. Przed modernistami w swoich wierszach docierali do radości romantycy: Whitman i Dickinson. Dickinson dochodzi do tego rodzaju intensywności przeżycia przez traumę biorącą się ze zdolności do odczuwania bólu, traumę odpadania od tzw. natury; ale dochodząc – wierszem – do tego odpadania, do tej traumy swojego nie-bycia w naturze, odzyskuje, windykuje swoją ucieleśnioną kondycję, kondycję człowieka, który „wychodzi na powietrze”; i tylko dlatego w jednym ze swoich listów może napisać: „znajduję ekstazę w byciu żywym – samo poczucie bycia żywym starczy za całą radość”<sup>3</sup>.

Współczesny poeta amerykański Peter Gizzi pisze, że Dickinson wlewa słowa w ciało świata, i to słowa stają się ciałem – takim, które odczuwa ból i ekstazę, które współ-czuje z resztą materii, pociągają z sobą, ożywia. Ból, poróżnienie ze światem (reakcją wiersza Dickinson na naturę jest „różnica w środku”, „internal difference”, „tam, gdzie są znaczenia”) wchodzi do wiersza, zrastają się z jego bytem, są częścią interakcji; nie są już poza świadomością, przebijają się ku intensywnemu doznaniu bycia żywym, przekraczającym nicłość pyłu (GIZZI, 1994, s. 179–185).

Najbardziej bezwstydnym postulatem przestrzeni wiersza jest **Whitmanowski katalog**. Whitman tworzy formę wier-

<sup>3</sup> Cytat jest fragmentem z listu T.W. Higginsona, przyjaciela Dickinson, i znajduje się na stronie 2544 antologii *The Norton Anthology of American Literature* (БАУМ, ed., 2003); w oryginale: „I find ecstasy in living – the mere sense of living is joy enough”.

szową, która pochłania materię ludzkich interakcji, obejmuje ją, anektuje, przetwarza w wiersz. Wiersz Whitmana to syntezyzator, który miał ujawniać większą współ-przynależność ludzkiej pracy i materii.

Wiersz Whitmana miał być zatem **wierszem jako organizmem mówiącym** – usprawiedliwieniem materii, wierszem-ciałem, który odnajduje swój kontur w żywej relacji ze światem wzmacnianej świadomością swojej sztuczności. O takich tekstach nie da się przecież powiedzieć, że się je czyta. W nich się uczestniczy, ale jest to po części uczestnictwo w poprzednio wytworzonej już świadomości.

Whitmanowski katalog, Williamsowska rzeźba ruchliwego imagizmu – to konstrukty ekologiczne, ponieważ zakładają rekultywację otoczenia. Jako takie są otwarte na to otoczenie, a więc podlegają jego historycznym przetworzeniom i muszą na nie reagować. Dlatego generowane przez tę poezję spojrzenie metapoetyckie ma swoją historię, zależy od innej historii, historii zewnętrznej. Wiersz jako organizm mówiący musiał „przemysleć” swoją ekologię, własną przenikalność, chłonność, podatność w odpowiedzi na proces, w którego wyniku środowisko stawało się coraz bardziej zanieczyszczone, a ciało wiersza jako organizmu mówiącego zbyt podatne na kontaminację.

Receptą na tak rozpoznane niebezpieczeństwo miało być zamazanie konturu, unik, przy jednoczesnym przyspieszeniu pracy formalnej wiersza, zwiększeniu ilości pól wymiany, wzmocnieniu ciemnego ośrodka figuratywnego odpowiedzialnego za tę wymianę.

### **Etap drugi: wiersz jako formalne pole wielościowe**

Żaden wiersz dzisiejszy nie może dawać już sobie prawa do działania w terenie tak nieskażonym, jaki mieli do dyspozycji, przynajmniej w założeniach, poeci doby modernizmu. Wiersz modernistyczny, odrobiwszy romantyczne lekcje, proklamował swoją światotwórczą moc biorącą się z przetworzenia zwykłości i lokalności, z dotarcia do czystej materii i czystej interakcji z nieskażonymi ideologicznie artefaktami przestrzeni ludzkich. Elementy tego terenu uległy daleko idącej kontaminacji. Romantyczno-modernistyczne moce prerobowe wiersza zostały przechwycone przez inne ośrodki świadomości, które teraz wykazują własne moce światotwórcze: ideologie, propagandy, medialne nie-prawdy, historie. Charakterystyki skażenia można by mnożyć. Zasadnicze są natomiast jego cechy: nie tylko fakt zapośredniczenia, ale też głęboka inwazyjność i wrogość wobec tych doznań emancypacyjnych, które miały być udziałem wiersza jako organizmu mówiącego. Andrzej Sosnowski pisze o „świecie śmiertelnie napromieniowanym przez spektakl” (SOSNOWSKI, 2015, s. 45). Sosnowski widzi ten świat jako zmartwiały, przeniknięty na wskroś owym promieniowaniem, ogłupiały; jako

nową „ziemię jałową”. Taki jest teraz teren, w którym odnajduje się wiersz. Co stanie się z jego żywotnością?

W wierszu *Psalm*<sup>4</sup> Sosnowski przedstawia panoramę wycofania autonomicznego życia wiersza pod presją silnej kontaminacji jego środowiska zewnętrznego. Środowisko to nie tylko stało się opresywne, nieautentyczne, drapieżne wobec czynności myślenia w języku – czyż takie nie było zawsze? – także poziom nasycenia tego środowiska indoktrynacją dyskursów społecznych, politycznych, kulturowych, gospodarczych przekroczył, jak się wydaje, pewną granicę, poza którą teren nie wytrzymał, rozpadł się, właściwie strupiesział.

Nawet jednak taki wiersz jak *Psalm* – wiersz proklamujący wyjście z terenu kłęski, wiersz jako panoramiczny obraz obszaru skażenia – nie może się obyć bez konceptualno-figuratywnej pracy własnej. Zwróćmy uwagę na dziwną – odwróconą – whitmanowskość *Psalmu*. Wiersz Sosnowskiego odwraca gest, moc i znaczenie katalogu Whitmanowskiego, który, jak wspominałem, czerpał moc z wykazania swojej ścisłej przynależności do przechwyconych scen ludzkiej współpracy z materią (karmił się tym?). Ta przynależność była zarazem „transcendującą” syntezą pozornie fragmentarycznych scen, przemienieniem ich w nową, jednolitą rzeczywistość. Potrzeba było następców Whitmana – Williama, Steina, Stevensa, Ashbery’ego, O’Hary – by pojąć, iż rzeczywistość ta, jawiąca się fragmentarycznie i w sposób niepełny w rozpatrywanych osobno sektorach życia organizmu społecznego: polityce, gospodarce, religii, etc., jest w zasadzie rzeczywistością wiersza. To forma wiersza, jej przebieg, forma jako pole przetworzeń figuratywno-koncepcyjnych była jedyną rzeczywistością pełną. O to chodzi u Whitmana, a nie, jak zdawało się Miłoszowi, o powrót do mowy naturalnej, biblijnej, do normy. Normą jest wiersz – jego formalny byt i kształt. A raczej był. Bo – jak teraz widzimy, już po odrobieniu lekcji wielu następców Whitmana, w tym Sosnowskiego – wiersz został zhakowany, ograbiony, uwikłany, a przez to ugodzony i osłabiony.

Żadne wycofanie czy wyjście nie będzie jednak możliwe bez zachowania łączności z figuratywno-konceptualnym ciałem własnym wiersza, z jego życiem, nawet jeśli utajonym, z pulsem jego formalnego przetwornika. Odnajdujący się w obszarach skażonych wiersz współczesny – uwikłany w przeróżne strategie przetrwania – musi mieć dostęp do siebie, by nadal być wierszem, swoją rzeczywistością własną. Jeśli synteza przeprowadzana w wierszu Whitmana była rezultatem tak, a nie inaczej ustawionej figuratyw-

<sup>4</sup> *Psalm* był częścią tekstu, który Sosnowski napisał do publikacji dokumentującej jedną z „Pracowni Silesius”; ten wiersz wszedł w skład *Domu Ran*.



ności, to dokładnie takim samym efektem konkretnych zabiegów formalnych jest „wyjście” wiersza Sosnowskiego. Nowym terytorem staje się forma własna wiersza, jego kształt, ciało formalne. To, co wcześniej nazywałem organicznym ciałem wiersza – jego materialna osobowość konwersacyjna, jawny kontur, bezpośredniość – przechodzi w sferę tła. Wiersz zachowuje swoją „organiczność” – ale zmienia ona teraz swoje parametry i zaczyna polegać na przyspieszeniu wymiany między materią (brzmieniem i wyglądem wyrazów, ich ustawieniem w wersie, w strofie, na stronie) a sferą figuratywno-konceptualną.

Tańczący mężczyzna Williamsa miał głęboką świadomość spojrzenia zewnętrznego. Słysząc to w dialogicznej gramatyce wiersza. Mimo to tamten mężczyzna mógł czuć się u siebie. Zapewniała mu to jego tańcząca rzeźba imażystowska, niewinna bezpośredniość jej materialności. Narcystycznie odkryte ciało mężczyzny należało jeszcze do niego. Ale sprawy się skomplikowały. Zmieniły się parametry przechwytywania, przenikania, pracy z materiałem obcym, wymiany między materią i abstrakcją. Samo środowisko, wspomniany rozpad, stało się sceną o wiele bardziej niejednorodną, nieliniową, zagadkową. Maszyny dyskursywne zaczęły produkować materiał ekspansywny, czasem fascynujący, przenikający i przenikliwy. Zmieniło się pojęcie cielesności i organiczności – ciało nie należy już do nas, dawno przestało należeć.

Wiersz współczesny musi przemyśleć swoją cielesność, organiczność, materialność. Te jego cechy nie giną. Stają się natomiast silniej związane z formalną pracą wiersza. Ciało to – jak forma – nie zanika, ale staje się pojęciem inaczej, na nowo splecionym z tym, co konceptualne, abstrakcyjne, sztuczne. Nie rezygnujący ze swojej osobności formalnej wiersz musi się też rozwijać w warunkach zaniku granicy między wnętrzem i zewnętrzem. Tempo wymiany między tymi teraz już bardzo umownymi obszarami przyspiesza. Gra staje się bardziej niż kiedykolwiek pasożytnicza, drapieżna, zyskowna, nastawiona na wyzysk.

Przyspieszone interakcje wiersza ze środowiskiem mają charakter pasożytniczy. W świecie ścieralnych prawd uruchamiane przez maszyny dyskursywne sieci przekonań wdzierają się w tkanę społeczną, w masę ludzkiego organizmu i żywią się nią. Organizm ludzki, by żyć, musi żywić przekonania. Bez nich staje się bezwładną masą białkową. Taka zależność istniała zawsze. Jednak w napromieniowanym środowisku to, co niegdyś było życiem, ewoluowało w skażony system wymiany. Organizm żywi się, żywiąc przekonania – musi je w sobie przyjmować jak inne, obce substancje, z nich czerpać energię, by później spłacać swój dług i energię oddawać. Przeprowadzony pod ołtarze dyskursywnych maszyn, staje się ich silnikiem.



Cóż zatem dzieje się z organizmem wiersza? Jak ów organizm odnajduje się w przyspieszonym układzie pożywień? Szansa na życie wiersza nie znika: to życie trwa. Załóżmy tu roboczo, że jako pierwszy dokopuje się do niego Stevens, który, po conceptualnym zdemontowaniu pejzażu w słynnym *Człowieku ze śniegu* (*The Snow Man*), natrafia pod koniec swojej czynności na dwa rodzaje nicości:

Umysł trzeba mieć zrobiony z zimy,  
Żeby patrzeć na mróz i gałęzie  
Sosen w skorupie śniegu;

I bardzo trzeba być zmarzniętym  
Żeby zobaczyć jałowce poczochrane lodem,  
Świerki rosochate w dalekim blasku

Styczniowego słońca; i nie myśleć  
O żadnym bólu kiedy słycać wiatr,  
Kiedy słycać tych kilka liści,

Kiedy słycać tę krainę,  
Pełną właśnie tego wiatru,  
Który wieje w tym samym pustym miejscu

Dla tego, który słucha pośród śniegów  
I, samemu będąc niczym, widzi  
Nic, którego nie ma i takie nic, które jest.

(STEVENS, 2017, s. 222)

Tę drugą nicość, „nicość-która-jest”, powinniśmy traktować jako korelat pracy wiersza: wiersz musi się stać jeszcze bardziej giętki niż zakładała to rzeźba Williamsowska, bardziej niewidzialny, wycofany. Wiersz jako „nicość-która-jest” to pusta przestrzeń rekonfiguracyjna, pojemnik rekultywacyjny, poręczna oczyszczalnia ścieków, uzdatniacz pokarmu.

Chociaż wynalazek Stevensa powstał w pracy z tzw. naturą, pejzażem, to dziś przechowuje się w montażach poetów pracujących z materiałem po wielokroć przetworzonym, którzy wyszli już poza Whitmanowskie i Stevensowskie przeróbki szkoły nowojorskiej (szkoła nowojorska – jakaż to piękna, jakaż odległa historia), jak choćby Rae Armantrout. Formalne pole wiersza – jego „nic-które-jest” – działa tutaj i odnajduje się w rozbiórce pojęcia „jedności” w wierszu *Liczba całkowita* (*Integer*):

1  
Jedno co?  
  
Jedno ujęcie?  
  
Żadnych rąk  
  
Żadnego zbioru  
  
gwiazd. Coś ciemnego  
  
przenika to.

2  
Metafora  
jest ofiarą rytualną.  
  
Zabija  
element podobny.  
  
Nie,  
metafora jest homeopatią.  
  
Zdrowa komórka  
przejawia hamowanie kontaktowe.

3  
Ta nadpłata  
nie znajdzie odbicia  
przy kolejnych rachunkach.

4  
„Ciemne” znaczy  
niedające odbicia,  
  
niepodatne  
na namowy.

(ARMANTROUT, 2018, s. 28–29)

Utwór ten to lekki montaż gatunkowo ciężkich fragmentów. Byt tego tekstu jako osobnego kształtu formalnego jest regulowany przez czynność konceptualną, którą wiersz nazywa czymś, co jest

„»Ciemne« znaczy / niedające odbicia, // niepodatne / na namowy”. Bezpośredniość, autonomia, życie zostają teraz rozpisane jako parametr pola formalnego wiersza, tego pola, które umożliwia nie tyle „wyjście” wiersza, ile tak naprawdę pewien rodzaj jego rekonfiguracji. Powiedzmy, że ta rekonfiguracja jest niemożliwym gestem skoncentrowania-przez-rozproszenie. Żadne wyjście z pola skażenia nie jest możliwe bez uruchomienia własnej pracy formalnej: „A przecież nieobecność wyobraźni musiała zostać / Wyobrażona” – pisał Stevens (*Zwyczajna postać rzeczy* – STEVENS, 2008, s. 82). Życie wiersza trwa więc w jego specyficznym otwarciu się, specyficznym, bo ostrożnym, czynionym z rezerwą; otwarcie to jest zawsze już jakoś ustawioną absorpcją formalną, przyjęciem przez selekcję. Te manewry są autonomią wiersza, jego „pochodnią niepodległą” (Peter Gizzi)<sup>5</sup>. To w tej autonomii zawiera się jego „niepodatność na namowy”, w jego pustym formalnym ciele, gdzie dochodzi do uruchomionych formą pojęciowych przesunięć będących z jednej strony życiem wiersza, z drugiej zaś jego formą zaangażowania w świat.

Taki przetwornik będzie mógł się zanurzać w dotkniętą rozpadem materię świata. Wytwory takiego wiersza będą coraz bardziej nieprzewidywalne – bardziej „wielościowe”. W porównaniu z osobowością wiersza jako organizmu mówiącego ta osobowość jest mniej oczywista, poszukuje intensywniejszych pluralizmów. Jego „ciemność”, jego „nicość-która-jest” sprawia, że spontaniczne doznanie bezpośredniości, o które chodziło wcześniej, nie musi tonąć w niedostępnych oceanicznych czeluściach niczym zaginiona czarna skrzynka, odległy pulsar<sup>6</sup>. Ciało wiersza staje się teraz jego formalną dystrybucją, powierzeniem swojego życia ruchliwej, pluralnej, niejednorodnej substancji formalnej, z pomocą której wiersz wtapia się w ruchliwą, pluralną, niejednorodną tkanekę katastrofy tego czegoś, co kiedyś było jego zewnątrz. Tam, gdzie wydaje się, że wiersz się rozprasza i rzadnie, tam tak naprawdę czynne jest tło, w którym wiersz się koncentruje. Wtapia się więc, jednocześnie wytapiając samego siebie, by być elementem realnym chorej rzeczywistości i ją urzeczywistniać dla tych, którzy jeszcze chcą rzeczywistości.

Taki wiersz może wrócić do terenów skontaminowanych, wystawić się na promieniowanie i stać się bardziej aktywnym graczem w pasożytniczych systemach pokarmowych typowych dla naszych przestrzeni. Jeśli systemy komunikacyjne współczesnych społeczeństw traktują białkowy organizm ludzki jako

5 Nawiązuję do tytułu mojego szkicu poświęconego poecie. Zob. BARTCZAK, 2013, s. 142–145.

6 W swoim tekście do „Pracowni Silesius” Sosnowski porównał poezję do zaginionej na dnie oceanu czarnej skrzynki, której przerywany sygnał dociera do nas w nieregularnych odstępach czasu, z oddali (SOSNOWSKI, 2015).

silnik do produkcji neofickiego ciepła, to wiersz może imitować ten system, by odzyskać tę energię i przekuć ją w swój estetyczny kształt. Taki wiersz to następca czystej rzeźby imażystowskiej, bardziej zanieczyszczona rzeźba-silnik/rzeźba-ołtarz, ironiczny twór, który przetapia ironię na czynne bycie, bo pozwala się przyjrzeć hydrauliczemu spalaniu, kontaminacji, spożywaniu, posiłkowi.

### Tryptyk z silnikiem hybrydowym

1.  
w śpiewie migruje wszelki fracht  
śpiew synteza mineralnych strat  
instaluje się lepkość światła
2.  
biometryczna rzeźba bezpośredni wtrysk  
emisja próżni w jednostce  
prężne usta gniotą tłok  
wydziela się partia smarów światła
3.  
słuchaj na forum wszelki krach  
patrz jonizuje glonosfera  
wytrąca się partia odmetów światła

(BARTCZAK, 2017, s. 8)

Różne byty instytucjonalne – Kościoły, rady, gremia, gazety, stacje, rządy – roszczą sobie prawo do regulowania naszego poczucia rzeczywistości. Czynią to przez podawanie białkowym organizmom ludzkim kodowanego przez siebie pokarmu i mówią: „bierzcie i jedzcie”. Przyspieszona, niejednorodna, wielościowa rzeźba wiersza współczesnego, żywa ciemną tkanką swojej pracy formalnej, dotyka tych napromieniowanych pokarmów, oddaje promieniowanie, urzeczywistnia się, staje się rzeczywistością własną i mówi to samo: „bierzcie i jedzcie” – ale inaczej, bo po nadpisaniu kodu wyjściowego. To wiersz tak dalece skontaminowany, że metamorficzny, wiersz-ołtarz i wiersz-silnik – dziwnie ludzki, który pozwala ludziom się zobaczyć, przeczuć realia ich własnych modlitw.

Niezdolni do wyjścia poza systemy przekonań, uzależnieni od nich jako jedyne go pokarmu, musimy się uczyć go w sobie uzdatniać. Praca wiersza-silnika/wiersza-ołtarza pozwala wrócić do pojęcia organizmu własnego, własnego ciała formalnego. To ciało rodzi się w świadomości nadpisania pokarmu, przetworzenia go,

przeziąkania przez niego. Wiersz się wtapia, by wytopić siebie, a wytapianie ma swoją ścieżkę. Wiersz jest kremem, który wsiąka, by nadpisać kod, przemieścić zapis. Wsiąkanie to przejście, po którym zostaje ślad, trajektoria, pusta rzeźba, której przestrzeń reguluje pracę materii, ciała, obszarów kognitywnych – przekonania. Wiersz żywi, przeziąka, mówi –

### Jestem kremem

kto by pomyślał jakie powietrze  
jakie balsamy mienie nieskalkulowane  
kiedy rekwizyty sztuczne  
aktywują środki stają w strugach tego  
sztucznego powietrza

nie samym chlebem człowiek  
nie samym kremem chciałoby się  
jeszcze cieleśnieniem maścią  
zgięciem wykonanym z pamięci  
to zgięcie jest całym ciałem  
namaszczeniem całym

majątkiem pąkiem także  
rzutkim okablowaniem  
nie samym chlebem bo jeszcze  
dajcie niech jak promień będzie  
niech opromieniony człowiek idzie  
emanując wsiąka w strugę mówi

przemieszczony w dziale glonu  
idę taflą statystycznej strugi  
w sobie tworzę nasiąkanie obrócony  
w stronę mocodawcy cenię sobie  
kaligrafię kosmetykę chleba  
jestem przemieszczeniem

(BARTCZAK, 2017, s. 52)

I wreszcie wiersz taki – wielościowy, skontaminowany – zaczyna z pozycji zasadniczo niesuwerennej, bo uznaje swoją wyjściową nieautentyczność, głęboką zależność od wszelkich substancji zewnętrznych, wcześniejszych. Wiersz niesuweren jest po to, żeby była jakaś rzeczywistość, o której można od biedy powiedzieć, że się w niej żyje. Suwerenne jest tylko to, co rzeczywiste: świadomość wielopoziomowych uwikłań organizmu żywionego, żywiącego, żywego.

## Żywic

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 Ten prymityw  
skóry dzielę z innymi  
brudnym powietrzem wziętym  
z czyjegoś gniewu co daje  
do żywienia myślenia z tobą  
wydzielino chłonna obca  
psychosomatyko siostrzo  
polimorficzna w wersie  
mineralizujesz bardziej  
ziarniście szepczesz niespójna  
spojona wyszezcz się we mnie  
duszo laminacie żywy skóro  
wydziel się instaluj wersem  
inną substancją organiczną

(BARTCZAK, 2017, s. 53)

## Bibliografia

- ARMANTROUT Rae, 2018: *Liczba całkowita*. W: EADEM: *Ciemna materia*. Przeł. Kacper BARTCZAK. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- BARTCZAK Kacper, 2009: *Świat nie scalony*. Wrocław: Biuro Literackie.
- BARTCZAK Kacper, 2013: *Wiersz jako pochodnia niepodległa – uwagi o poetyce Petera Gizziiego*. „Czas Kultury”, nr 2.
- BARTCZAK Kacper, 2017: *Pokarm suweren*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie.
- BAYM Nina, ed., 2003: *The Norton Anthology of American Literature*. 6th ed. Vol. B. New York: Norton & Company, 2003.
- GIZZI Peter, 1994: *Correspondences of the Book*. In: *A Poetics of Criticism*. Eds. Juliana SPAHR et al. Buffalo: Leave Books.
- KALUŻA Anna, JANKOWICZ Grzegorz, red., 2015: *Pracownia poetycka Sile-sius*. Darek Foks, Andrzej Sosnowski. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy.

- SOSNOWSKI Andrzej, 2015: *I ta zaskakująca konkluzja pozostaje w mocy*. W: *Pracownia poetycka Silesius. Darek Foks, Andrzej Sosnowski*. Red. Anna KAŁUŻA, Grzegorz JANKOWICZ. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy.
- STEVENS Wallace, 2008: *Żółte popołudnie*. Przeł. Jacek GUTOROW. Wrocław: Biuro Literackie.
- STEVENS Wallace, 2017: *Człowiek ze śniegu*. Przeł. Kacper BARTCZAK. „Arterie”, nr 25 (grudzień).
- WILLIAMS William Carlos, 2009: *Spóźniony śpiewak*. Wybór, posłowie i przeł. Julia HARTWIG. Wrocław: Biuro Literackie.

Kacper Bartczak

### **Od wiersza jako organizmu mówiącego po wiersz jako formalne pole wielościowe**

**Streszczenie:** Tekst jest próbą prześledzenia dociekań teoretycznych autora na temat funkcji wiersza jako obiektu estetycznego odnajdującego się w środowiskach współczesności, od wcześniejszej koncepcji „wiersza jako organizmu mówiącego” do dzisiejszej, nieco zmodyfikowanej postaci tej koncepcji. Modyfikacja ta jest też odpowiedzią na argumentację Andrzeja Sosnowskiego, który dla współczesnej poezji widzi rolę źródła negatywnego, niedostępnego, trwale odgradzonego od upadłego świata zdominowanego przez społeczeństwo spektaklu. Przechodząc od teorii „wiersza jako organizmu mówiącego” – przez omówienie wybranych wierszy poetów amerykańskich oraz własnych – autor stara się wypracować taką koncepcję, która pozwoli na zachowanie krytycznej autonomii wiersza podejmującego ryzyko ulokowania się nie na zewnątrz, ale właśnie wśród materiałów świata, o którym Sosnowski pisze, że jest „napromieniowany”. Ta nowa koncepcja wiersza odchodzi od teorii ostrego materialnego konturu i zarysu na rzecz procesów krytycznych i re-konceptualizacyjnych, których autor tekstu poszukuje w wierszu współczesnym. Wiersz taki nazywa „formalnym polem wielościowym”.

**Słowa kluczowe:** poezja, teoria wiersza, organizm mówiący, krytyczna autonomia

Kacper Bartczak

### **From the Poem as an Organism that Speaks to the Poem as a Formal Multiplicity Field**

**Summary:** The text traces the author's own theoretical inquiries about the function of the poem as an aesthetic object functioning in contemporary environments, from the earlier concept of “a poem as a speaking organism” to the contemporary slightly modified version of this idea. The modification corresponds with the remarks made by Andrzej Sosnowski who perceives contemporary poetry as the source of a negative and impenetrable performance permanently separated from the fallen world of the society. Moving from the theory of the poem as the „speaking organism” and discussing selected poems by American poets as well as his own, the author tries to develop



such a concept which would enable him to protect the critical autonomy of poetry placed within the material and "contaminated" (Sosnowski's notion) world. This new concept of the poem departs from the theory of an acute material outline and favours the critical re-conceptualizing processes which, according to the author, should occur in the contemporary poem. Such a poem is named by the author "a formal multiply field."

**Keywords:** poetry, poetics, speaking organism, critical autonomy