

Śląskie Studia Polonistyczne

2025, nr 1 (25)

Rozprawy i artykuły

Karolina Górnicka

Patryk Szaj

Julia Dusza

Anouk Herman

Aleksandra Kanar

Magdalena Piotrowska-Grot

Prezentacje

KACPER BARTCZAK

Śląskie Studia Polonistyczne

2025, nr 1 (25)

Rada Naukowa

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Maria Delaperrière (INALCO, Paris)
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Jens Herlth (Universität Freiburg)
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja)
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
François Rosset (Université de Lausanne)
Małgorzata Smorąg-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
Marek Tomaszewski (INALCO, Paris)
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

Zespół Redakcyjny

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ
(anna.kaluza@us.edu.pl)

Zastępczyni redaktor naczelnej: dr hab. Marta Baron-Milian
(marta.baron@us.edu.pl)

Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); dr Monika Lubińska (monika.lubinska97@gmail.com)

Członkowie redakcji: prof. dr hab. Maria Barłowska;
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr hab. Katarzyna Szopa, prof. UŚ

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje* o Kacprze Bartczaku
Marta Baron-Milian

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku
na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Strona internetowa czasopisma:
<https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

Spis treści

Rozprawy i artykuły

Julia Dusza Woda-materia, kobieta-płynność. Hydrofeminizm w twórczości Teresy Ferenc

Anouk Herman Wiedźma na końcu świata. Trop śląskiej czarownicy w *Pierwszej polce* Horsta Bienka

Aleksandra Kanar „[...] jestem zdrajczynią, skoro żyję dalej”. Żałoba w *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek

Magdalena Piotrowska-Grot Pisanie od rzeczy? Perec/Latronico i mowa przedmiotów

Prezentacje

Kacper Bartczak

Kacper Bartczak Pieśń osoby osmotycznej w czasie

Kacper Bartczak Wystawanie w nicość. Hybrydowy ośrodek wiersza w *Nich* Konrada Góry

Karolina Górnicka Obserwowanie, podglądanie, wypatrywanie – poetyckie strategie patrzenia w twórczości Kacpra Bartczaka

Patryk Szaj Poetyka wielościowa wiersza i materii. Kacper Bartczak i Karen Barad w lekturze dyfrakcyjnej

Table of Contents

Essays and Articles

- Julia Dusza** Water-Matter, Woman-Fluidity. Hydrofeminism in the Works of Teresa Ferenc
- Anouk Herman** The Witch at the End of the World: Traces of a Silesian Witch in Horst Bienek's *Pierwsza polka*
- Aleksandra Kanar** "[...] since I keep on living, I'm a traitor". Grief in Agnieszka Jelonek's *West Farragut Avenue*
- Magdalena Piotrowska-Grot** Writing (from) Things? Perec/Latronico and the Discourse of Objects

Presentations

Kacper Bartczak

- Kacper Bartczak** Song of the Osmotic Person in Time
- Kacper Bartczak** Sticking out into Nothingness. Hybrid Medium of the Poem in Konrad Góra's *Nie*
- Karolina Górnicka** Observing, Peeking, Looking Out – Poetic Strategies of Seeing in the Work of Kacper Bartczak
- Patryk Szaj** Multitude Poetics of Poem and Matter: A Diffractive Reading of Kacper Bartczak and Karen Barad

Rozprawy i artykuły



Julia Dusza

SZKOŁA DOKTORSKA W UNIWERSYTECIE ŚLĄSKIM W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0009-0003-6087-4084>

Woda-materia, kobieta-płynność Hydrofeminizm w twórczości Teresy Ferenc

Water-Matter, Woman-Fluidity Hydrofeminism in the Works of Teresa Ferenc

Abstract: The author of this article attempts to interpret the poetry of Teresa Ferenc through the lens of feminist new materialism. The concept of hydrofeminism, developed by Astrida Neimanis, provides a theoretical framework for demonstrating that water in Ferenc's work is not only a vital element of her poetic world but also articulates the engagement of the author of *Pieta* (1981) with broader social concerns. The poet, whose work has so far been interpreted primarily from a biographical perspective, addresses broader social issues in her poetry. In the numerous aquatic motifs that recur throughout her work, the author discerns an interpretive potential that allows them to be read within the context of feminist thought. Interpreting this element in Ferenc's poetry creates an opportunity for deeper reflection on the existence of both human and non-human beings. Such an interpretive perspective, grounded in specifically female experience, makes it possible to challenge dualistic models of understanding the world.

Keywords: Teresa Ferenc, hydrofeminism, women's poetry, feminist new materialism, water motif

Abstrakt: Autorka artykułu podjęła próbę odczytania poezji Teresy Ferenc przez pryzmat myśli nowego materializmu feministycznego. Koncepcja hydrofeminizmu, której autorką jest Astrida Neimanis, stanowi argument w procesie dowodzenia, że woda w twórczości Ferenc nie tylko jest istotnym elementem świata poetyckiego, lecz także ukazuje zaangażowanie autorki *Piety* (1981). Poetka, której twórczość dotychczas była interpretowana przez badaczy przede wszystkim w perspektywie biograficznej, podejmuje szersze problemy o charakterze społecznym. W licznie występujących w tej poezji motywach akwaticznych autorka artykułu dostrzega potencjał interpretacyjny, który pozwala odczytywać je w kontekście refleksji feministycznych. Interpretacja tego żywiołu w utworach Ferenc stwarza możliwość głębszej refleksji nad egzystencją zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich bytów. Taka perspektywa interpretacyjna w wyszczególnionym doświadczeniu kobiecym pozwala zakwestionować dychotomiczny podział funkcjonowania świata. **Słowa kluczowe:** Teresa Ferenc, hydrofeminizm, poezja kobiet, nowy materializm feministyczny, motyw wody

Wstęp

Twórczość Teresy Ferenc, mimo uznania krytyków, nie cieszy się popularnością, którą osiągnęły utwory innych poetów pokolenia „Współczesności”¹ (Kuncewicz, 1993, s. 53–54). Dotychczasowe analizy dzieł autorki *Zalążni* (1968) dotyczą przede wszystkim biografii poetki². Dla większości badaczy najważniejsze wydarzenie w życiu Ferenc stanowi trauma dziecięca związana z ludobójstwem w rodzinnej wsi Sochy³. Utrata opiekunów, a szczególnie matki, jest głównym tematem twórczości poetki⁴.

Teresa Ferenc za swój „debiut właściwy” uznaje wiersz *Poród*, opublikowany w 1962 roku w magazynie literackim „Współczesność” (Pawlik-Kopek, 2019, s. 9). Poetka na temat pierwszych swoich utworów lirycznych wypowiadała się następująco:

Pierwsze moje liryki były wyjmowane z wielu stron zapisanej prozy [...]. Tak właściwie został napisany cały mój pierwszy zbiorek *Moje ryżowe poletko* [...]. U samego początku mojego pisania – widać to w wierszu *Poród* – dzieje się zawiązanie pępowiny między człowiekiem i światem, przyrodą najdalszą i najbliższą. W *Porodzie* krople wody przemieniają się z wolna w kształt rąk, włosów, twarzy (Ferenc, 1980, s. 5–6).

Utwór *Poród* jest zapowiedzią problematyki późniejszych utworów Ferenc. Wiersz ten skupia się na doświadczeniach kobiecych, a jednocześnie, o czym wspomniała poetka, stanowi wyraz przekonania, że istnieje łączność między tym, co ludzkie, a tym, co przynależące do rzeczywistości tzw. natury. Autorka *Mojego ryżowego poletka* (1964) podważa w ten sposób dualizm natury i kultury. Co ciekawe, uważa, że człowiek jest związany cieleśnie z otaczającą go rzeczywistością w głównej mierze za sprawą płynów.

1 Badania na temat pokolenia literackiego „Współczesności” opublikowano w antologii *Pokolenie „Współczesności”* (Kopeć et al., red., 2016). Opis sylwetki bohaterki lirycznej wierszy Ferenc nie został jednak pogłębiony w zebranych artykułach.

2 W ten sposób twórczość Ferenc odczytali: Marta Dąbrowska-Czoch (2014), Katarzyna Wądołny-Tatar (2016), Małgorzata Klimczuk (2017), Katarzyna Janus (2023).

3 Uwagę na to zwraca w swoim artykule również Katarzyna Szopa, choć odchodzi od tradycyjnego odczytania twórczości Teresy Ferenc. Badaczka skupia się na analizie traumy wykraczającej poza wymiar autobiograficzny (Szopa, 2023a).

4 Temat ludobójstwa, które miało miejsce 1 czerwca 1943 roku w Sochach, porusza w książce *Mała Zagłada* córka poetki, pisarka Anna Janko. Ferenc podczas masowego mordu straciła krewnych, a autorka *Małej Zagłady* rozlicza się z dziedziczną traumą wojenną (Janko, 2015).

Dostrzegalne w twórczości soszanki motywy akwatywne wyróżniają się pośród wątków dotyczących innych sił natury, a składających się na wyobraźnię poetycką Ferenc. Próba odczytania żywiołów tworzących imaginarium autorki *Piety* (1981) również odbywa się w większości na poziomie biograficznym (Legeżyńska, 2009, s. 98)⁵. Aleksandra Pawlik-Kopek wskazuje elementy tworzące triadę świata poetyckiego Ferenc; zdaniem badaczki to ziemia, woda i ogień (Pawlik-Kopek, 2019, s. 175). Interesująca mnie woda, przedstawiona przez autorkę jedynej do tychczas monografii o twórczości poetki, stanowi opozycję wobec wszechobecnego płomienia (Pawlik-Kopek, 2019, s. 171–190). Symbolizująca wieczność i nieskończoność woda funkcjonuje w utworach poetki jako żywioł nadrzędny, co pozwala odczytać twórczość autorki *Piety* z perspektywy koncepcji nowomaterialistycznych, w szczególności hydrofeminizmu⁶. Podejście feministyczne umożliwia w mojej opinii lepsze zrozumienie kobiecego ciała oraz jego relacji z innymi organizmami. Jak przekonują teoretyczki feministyczne, to właśnie żywioł wody pozwala na zakwestionowanie dotychczasowych kategorii społecznych, politycznych oraz środowiskowych.

Nowy materializm feministyczny

Rosi Braidotti w klasycznej już książce *Po człowieku* formułuje myśl humanistycznego feminizmu, fundamentalnego dla materializmu feministycznego. Według badaczki koncepcja ta wywodzi się z idei antyhumanizmu, stanowiącej opozycję do renesansowego uniwersalistycznego modelu humanizmu (Braidotti, 2014, s. 66–74). Poszerzanie myśli nowego materializmu we współczesnych badaniach literacko-filozoficznych ukazuje potrzebę podważenia i zredefiniowania dotychczasowych dyskursów, a zatem również języka. Katarzyna Szopa w książce *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* charakteryzuje to zjawisko badawcze jako

5 Zwłaszcza ogień odczytywany jest przez badaczy w sposób autobiograficzny – przez doświadczenia ludobójstwa. Na przykład Anna Legeżyńska twierdzi: „Znaczenie płomienia jako mocy oczyszczającej nie może mieć tutaj zastosowania, poetka pisze o nim wyłącznie w kontekście przeżytej tragedii” (Legeżyńska, 2009, s. 98). Pacyfikacja Soch odbyła się, o czym również wspomina córka poetki Anna Janko, poprzez podpalenia zabudowań domów (Janko, 2015).

6 W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że mam świadomość możliwości szerszego odczytu poezji Ferenc, co zostało potwierdzone w przytoczonych wcześniej publikacjach. Poetyka tej autorki wraz z upływem czasu ewoluuje, a spektrum podejmowanych wątków jest coraz szersze. Motywy akwatywne stanowią dominantę tematyczną, choć nie wyczerpują całkowitego zakresu obecnych w tej poezji wątków. Zawężenie próby odczytu twórczości autorki *Zalągni* do perspektywy hydrofeministycznej jest zdeterminowane objętością tekstu.

„odpowiedź na dominujący w teoriach zwrot językowy” (Szopa, 2018, s. 103). Zwrot ten koncentruje się więc na relacyjności, a cechuje rezygnacją z modelu binarnego. Jak zauważa badaczka, przełom ten zasadza się na stwierdzeniu, że życie nie posiada stałej, wrodzonej istoty, ale jest zmienne i ciągle kształtowane przez sieci powiązań materialno-semiotycznych (Szopa, 2018, s. 103). Deformuje to zatem dyskurs o ciele, który traci swój związek z dotychczasową fizycznością (Szopa, 2018, s. 103)⁷. Nowy materializm wykracza poza antropocentryczne kryteria cielesności. Koncepcja ta opierać się ma na powiązaniach między organizmami, o czym tak pisze Monika Rogowska-Stangret: „»Nowy materializm« wy- daje się [...], jak wspomniałam, niczym żywy organizm, który w sposobie działania odsłania wielość relacyjnych współzależności i jednocześnie reaguje na zmiany perspektyw, ujęć i podejść. Pojęcia okazują się relacyjne, dialogiczne, przekraczają same siebie, zmieniają optykę” (Rogowska-Stangret, 2017, s. 25).

Relacyjność stanowi podstawę snutych przez badaczki i badaczy analiz. Dotychczas dewaluowana, zyskuje nową odślonę w obliczu paradygmatu nieantropocentrycznego. Zaproponowana przez teoretyków⁸ koncepcja umożliwia nie tylko uwypuklenie wpływów bytów dotychczas uznawanych za niematerialne na kształtowanie się świata, lecz także podważenie samego binaryzmu płciowego zgodnie z podejściem interseksjonalnym (Rogowska-Stangret, 2017, s. 23). Nieuwzględnienie wielu aspektów mających wpływ na formowanie rzeczywistości powoduje zakrzywienie wizji życia (Szopa, 2018, s. 103). Nowe podejście uwzględnia złożoność tożsamościową oraz płciową – kategoria człowieka zyskuje w tej perspektywie szerszą definicję. Dotychczasowy humanizm, jak pisze Braidotti (2014, s. 62–64), za podmiot uważa tylko europejskiego mężczyznę; eurocentryczność zaś doprowadza do deformacji wiedzy, umożliwia zdobycie zaledwie „wiedzy częściowej” (Haraway, 2009)⁹. Człowiek w tym

7 Katarzyna Szopa odwołuje się tutaj do teorii Rosi Braidotti zaprezentowanej w *Teratologies*. Píše, że „Rosi Braidotti w eseju *Teratologies* postuluje konieczność przemyslenia ucieleśnionych struktur ludzkiej podmiotowości w humanistyce »po Foucaulcie« i za punkt początkowy odbiera paradoks lingwistycznego paradygmatu, który stał się znakiem postmodernizmu: z jednej strony nadmierne eksponowanie, a z drugiej – zanikanie ciała” (Szopa, 2018, s. 103). Refleksja nad językiem stanowi istotny aspekt w badaniach nad nowym materializmem feministycznym. Owa myśl rozszerza tezy postmodernistów o ucieleśnienie podmiotu, anektuje ponadto problematykę języka pozbawionego kontekstu.

8 Monika Rogowska-Stangret pisze, że określenia „nowy materializm” jako pierwsi używali Rosi Braidotti i Manuel DeLanda w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (Rogowska-Stangret, 2017, s. 23)

9 Odwołuję się tutaj do kultowego już tekstu Donny Haraway *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*

Krytyka i próba podważenia wizji Człowieka/Mężczyzny¹¹ stanowiła przedmiot zainteresowań teoretyczek feministycznych już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Astrida Neimanis (2024b) zauważa, że to przede wszystkim francuskie filozofki uwypuklały błędną uniwersalizację zachodnio-męskich doświadczeń oraz eksplorowały dyskurs cielesności: „Myślicielki takie jak Luce Irigaray czy Hélène Cixous dosłownie powołały do życia nowy rodzaj ucieleśnienia, afirmując jego materialność w jego najbardziej mięsnym, materialnym sensie, jednocześnie podkreślając, że ciała wciąż pozostają dla nas czymś nieznanym” (Neimanis, 2024a, s. 39). Postulowany przez filozofki „nowy rodzaj ucieleśnienia” uwzględnia dynamiczność podmiotu, co stanowi fundament materializmu feministycznego. Dlatego tak istotne jest, by w budowaniu nowej koncepcji pamiętać o ideach francuskich myślicielek, a jednocześnie podążać za nimi w sposób niebezkrtyczny (Szopa, 2018, s. 118–119)¹². Irigaray oraz Cixous

podkreślają, że ciała jako byty materialne mają zarówno potencjał ekspresji, jak i zdolność do ciągłych przemian. Dogłębnemu zbadaniu owej płynności, w przekonaniu teorii feministycznych, służy ponowne przemyślenie żywiołu wody¹³.

Ciała wodne

Zainteresowanie wodą jako przedmiotem refleksji filozoficznej sięga czasów starożytnych. Sama ciecz była przedstawiana na różne sposoby i często interpretowana w kontekście symboliki kobiecości. Gaston Bachelard (1975, s. 155) w *Wyobraźni poetyckiej* wręcz utożsamia kobietę z cieczą. Badaczki nowego materializmu postulują jednak rozważenie mocy sprawczej wody. Astrida Neimanis, kreująca feministyczną orientację postludzkiej fenomenologii, dostrzega w wodzie potencjał narzędzia do podważenia fallogocentrycznej rzeczywistości; ludzkie organizmy rozpatruje w kontekście ciał wodnych: „Woda rozciąga ucieleśnienie w czasie – ciało do ciała, do ciała. W tym sensie woda ułatwia i kieruje się ku stawianiu się innych ciał. Nasze własne ucieleśnienie, jak już wspomniano, nigdy nie jest naprawdę samodzielne [...]. Ciała wodne są ciężowym środowiskiem dla innych [...], ta wodna ciężowość jest zdecydowanie również postludzka, gdzie ludzkie reprodukcyjno-seksualne łona okazują się zaledwie jednym z wielu przejawów ogólnej zdolności ułatwiania, jaką obdarzona jest woda” (Neimanis, 2024a, s. 35). Cieleśna płynność, którą proponuje australijska teoretyczka, zaprzecza zarówno męsko-, jak i antropocentrycznemu podziałowi materialności. Myślenie o ciałach wodnych to ciągle przekraczanie granic.

Teresa Ferenc postrzega moc twórczą wody podobnie jak australijska badaczka, która pisze: „jesteśmy ciałami z wody” (Neimanis, 2024a, s. 33). Krople, będące cały czas w obiegu między materiami, kształtują zarówno organizmy ziemskie, jak i nowe byty w utworze *Poród* z debiutanckiego tomu:

POCZĘCIE

Wdycham zieleń
i pigment wdycham pod powieki
Wdycham kwiat
i usta wynikają z jego kształtu
Płynę czerwienią potoku
karmię dłonie skurczone
częstką życia we mnie

¹³ Warto dodać, że na gruncie polskiego literaturoznawstwa badania nad koncepcją hydrofeminizmu prowadzi Ewelina Jarosz.

Za górami
gdy dziewięć księżyców
po żywym szlaku
dziewięciu pełniami wzejdzie
wydam ból

1
Przemieszały się nasze cienie
nasze spojrzenia biegną razem
razem wypływamy pod powieki
Liść serca czerpie dla nas obu
Pochłaniasz krople wilgoci
zamieniasz je w kształt rąk i włosów
Uczysz się ramion dłoni
Na mnie nakładasz swój profil
[...]

5
Od krzyża do czaszki
od ramion do ud
pies wyje
Przewala się we mnie kurczliwy
rozpiera żyłastą tamę
[...]

Teresa Ferenc, *Poród* (s. 14)¹⁴

W przytoczonym utworze akt kreacji nowego bytu przedstawiony został jako ruch cząsteczek między organizmami. Moc przepływu wody wskazuje na istotę wzajemnych zależności w procesie kształtowania się podmiotów. Zróżnicowany wymiar relacyjności stanowi istotny trop w twórczości Ferenc. Moment poczęcia to wzajemne przekazanie sobie elementów płynnych, te zaś podmiotka czerpie również z przyrody. Oddech natury, który przenika bohaterkę, nadaje jej vitalności. Intymne połączenie dwóch istot to ilustracja relacyjności zachodzącej w procesie wymiany płynów ustrojowych. Ukazana w utworze ciąża prezentuje współzależność ludzkich organizmów: „wchodzą w złożone relacje obdarowywania, grabienia i zadłużenia z wszelkimi innymi formami wodnego życia” (Neimanis, 2024a, s. 35). Kobięce łono jest miejscem, w którym te procesy zachodzą. Temat dojrzewania płodu nie służy poetce do ukazania matki i dziecka jako integralnej całości; Ferenc uwypukla natomiast zdolność ciała do kształtowania relacji między zasadniczo odrębnymi organizmami. Luce

14 Cytaty z utworów Teresy Ferenc za jej *Poezjami wybranymi* (Ferenc, 1984), które zawierają tomiki poetki do 1981 roku. To właśnie w okresie 1964–1981 za uważam szczególnie uwypuklenie motywów akwaticznych.

Irigaray do zaprezentowania możliwości koegzystencji kobiety i dziecka przy równoczesnym zachowaniu ich autonomiczności proponuje koncepcję łożyska. Organ ten, zgodnie z myślą Irigaray, ma „funkcję podwójną: łącznika i ochrony” (cyt. za: Szopa, 2018, s. 83). Łożysko stanowi swego rodzaju przestrzeń, w której możliwe jest zachodzenie różnicy (koncepcja różnicy ma istotną wagę w teorii francuskiej filozofki).

Filozofia różnicy Irigaray interesować będzie Astridę Neimanis. Owa „płciowa różnica” rozumiana jest przez Katarzynę Szopę jako „konieczność uznania siebie i innych za jednostki upłciowione” (Szopa, 2018, s. 123). Autorka *Ciał wodnych* formułuje teorię ciążywości, czyli miejsca, w którym filozofia różnicy Irigaray ma swój początek (Neimanis, 2024a, s. 131). Neimanis, podobnie jak Irigaray, dostrzega w różnicy możliwość upodmiotowienia innych bytów, przy jednoczesnym uznaniu ich dynamiczności. Australijska filozofka nie wspomina jednak o teorii ekonomii łożyska, choć sama postuluje przyjęcie i przetworzenie francuskich teorii feministycznych. Obie badaczki skłaniają się ku uznaniu istoty wiecznie przekształcających się bytów. Wszystkie jednostki, wpisujące się w ideę witruwiańskiego Człowieka/Mężczyzny¹⁵, zostają przez Irigaray i Neimanis uznane za neutralne lub bezpłciowe. Propozycja Irigaray polega na nadaniu różnicy płciowej nowych znaczeń i zwróceniu uwagi na „międzypodmiotowe relacje” owej różnicy (Szopa, 2018, s. 123).

Tymczasem autorka *Piety* akcentuje doniosłość zaburzenia hierarchiczności gatunkowej. Bohaterka przytoczonego utworu wyraża swoje cierpienie poprzez porównania do zwierząt, co nie tylko podważa kategoryzację opartą na ludzkim punkcie widzenia, lecz także demitologizuje obraz porodu. W kulturze patriarchalnej wysiłek związany z tym procesem jest pomijany i często traktowany jako doznanie mistyczne dla kobiety. Podmiotka od momentu zapłodnienia ma świadomość nieuchronności cierpienia związanego z procesem narodzin. Adrienne Rich, amerykańska poetka i eseistka, zauważa, że „ból porodowy zajmuje w życiu kobiet i w relacjach – jako matek i po prostu istot ludzkich – szczególną, centralną pozycję w odniesieniu do innego rodzaju bolesnych doświadczeń” (Rich, 2000, s. 227). Dostrzegalny w utworze kontrast między opisywanymi doświadczeniami porodu i porodu ujawnia głęboką intensywność kobiecego przeżycia. Wyszczególnienie tej perspektywy stanowi centralny punkt poezji Ferenc:

15 Odwołuję się tutaj do wspomnianej wcześniej koncepcji Rosi Braidotti (2014).

Czuję
jak przez żywe szparki
twój świat
świszcząc przecieka
jak tkanki wypala ci żar
wyssany słońcu
A drzewo twoje
ma we mnie swoją studnię

Przychodzisz o zmierzchu
z powłoką chmur
i trzeba ci subtelności zielonej łodygi lnu
i włókien światła

Jestem
miłością żywą wodą

Teresa Ferenc, *Kobieta* (s. 8)¹⁶

Doświadczenie kobiecie nieodłącznie wiąże się z żywiołem wody. Aleksandra Pawlik-Kopek dostrzega w zastosowaniu cieczy w poezji autorki *Zalążni* kontekst erotyczny (Pawlik-Kopek, 2019, s. 177). Sądzę jednak, że utwór *Kobieta* przekracza wizję relacji antropocentrycznych. Nieustanna cyrkulacja między bytami zachodzi właśnie dzięki wodzie: „twój świat/ świszcząc przecieka” (Ferenc, 1984, s. 8). To właśnie „porowatość, przepływ, zastoje i skalarna złożoność” (Neimanis, 2024a, s. 66) stanowią mają przedmiot refleksji feministycznej. Biologiczne nazewnictwo zostaje ucieleśnione.

Ciało bohaterki wypełnione jest wodą, a przepływ wody między organizmami służy uzupełnieniu ich ciał. W podejściu fenomenologii posthumanistycznej „bycie ciałem z wody – [to – J.D.] bycie czymś zawsze tylko doraźnie zamkniętym w worku skórnym” (Neimanis, 2024a, s. 78). Podmiotka wiersza Ferenc pozostaje otwarta i jest źródłem wsparcia dla innych bytów. Jak wskazuje Neimanis, płyny obecne w danym organizmie mają charakter tymczasowy. A to powoduje, że w bohaterce ciągle zachodzi zmiana. Dynamiczny charakter wody umożliwia przy tym ciągłą transformację kobiety, dzięki czemu podmiotka staje się życiodajną siłą dla innych organizmów. „Ja” liryczne, utożsamiające się ze studnią, ukazuje swoją zdolność do zapewnienia wsparcia innym bytom, również tym niematerialnym. Bohaterka stanowi część otaczającej ją natury. W poezji Ferenc nieustannie

16 Utwór *Kobieta* znajduje się w debiutanckim tomie Ferenc *Moje ryżowe poletko* z 1964 roku. Symbolika wody w ujęciu feministycznym wybrzmiewa w tym właśnie tomie szczególnie, na co wskazuje liczba wierszy z motywem wody, takich jak *Poród*, *Laura* oraz – nieanalizowany w artykule – utwór *Dziadek*.

zachodzi korelacja między środowiskiem a człowiekiem, a ciecz staje się czynnikiem integrującym oba elementy:

Wodo
wodo wyżęta
ludzkim potem z grzbietu
Powracasz
na ponowny potok

Prosta to droga
jak łuk koła

Ciągnę się w tym
Nikogo to nie boli
Nikomui nie doskwiera
Nikomui piachem w zębach
belką w oku

To się samo
po słonecznej pochylni
zepchnięte w powietrze
rzucone w ocean

Można się tym zachłysnąć

a rozwiązawszy
rybią łzę
spróbować siebie rozplatać

Gwiazda
jak embrion
w mgnieniu oka się scali

Uczepiona światła

Teresa Ferenc, *Ciało* (s. 147-148)

Przepływająca ciecz staje się symbolem nieprzerywalnego cyklu życia. Woda znajduje się w nieustannym obiegu i nie pozostaje w ludzkim organizmie na stałe. Apostrofa do żywiołu intensyfikuje symboliczny wymiar utworu, nadając mu mistyczny charakter¹⁷.

¹⁷ Dostrzegam istotność refleksji o religijnym i/lub antyreligijnym wymiarze twórczości Ferenc. Niewątpliwie religijność w wierszach poetki może skłaniać do rozważań. Badacze dotychczas interpretowali motywy religijne w tej poezji jako formę nawiązania do doświadczeń traumy. Według Janus obraz *Pietę* przywołany został jako symbol bólu po utracie matki (zob. Janus, 2023). Motyw *Stabat Mater* w poezji Ferenc rozważa w swoim tekście również Katarzyna Szopa (2023b), która

Powracająca pod wieloma postaciami, pozostaje osadzona w cykliczności koła:

Prosta ta droga
jak łuk koła

Teresa Ferenc, *Ciało* (1984, s. 147)

Bohaterka liryczna podkreśla wysiłek ciała, którego obecność pozostaje ukryta, niczym przepływ płynu. Trud życia kobiety pozostaje niezauważalny dla reszty świata. Cyrkulacyjny proces kończy się powrotem do pierwotnej postaci; w końcu – jak pisze Neimanis – „ludzkie ciała pochłaniają inne ciało jako zbiorniki, podczas gdy ciała zbiorników zapełniają się ciałami deszczu, ciała deszczu pochłaniają ciała oceanu, ciała oceanu zasysają ciała rybie, ciała rybie konsumowane są przez ciała wielorybów [...]. Oto odmienny rodzaj »obiegu wodnego«” (Neimanis, 2024a, s. 35). Krążenie materii podkreśla tezę ekosystemowej jedności. Wizja zaprezentowana w utworze kwestionuje również ekonomię posiadania, ponieważ nawet ciało nie stanowi naszej wyłącznej własności. Organizmy się wzajemnie wchłaniają i przekształcają, dlatego ich działania wzajemnie na siebie wpływają. Zgodnie ze słowami Irigaray: „Twój świat się roztopia, zalewa inne miejsca na zewnątrz, nawet te, których nie przewidziano” (Barcz, 2024a, s. 13). W teorii hydrofeminizmu woda stanowi integralny element cyklu życia i śmierci. Wzajemne przeplatanie się oznacza również, że negatywne skutki działań ludzkich mają wpływ na podmioty pozaludzkie.

Płynna matka

W twórczości Ferenc kluczowe miejsce zajmuje matka. Sylwetka rodzicielki zostaje ukazana wielowymiarowo, bo – jak wskazuje Aleksandra Pawlik-Kopek – w kreacji świata poetyckiego autorki Piety matka, obok domu, stanowi najważniejszą figurę (Pawlik-Kopek, 2019, s. 103)¹⁸. Bohaterka tych wierszy będzie podejmowała międzypokoleniowy dialog, pragnąc nie tylko ukazać własne

symbol religijny traktować chce jako formę pamięci historycznej, a samą religijność – jako mocno ucieleśnioną. W swoim odczytaniu staram się jednak odejść od duchowości hegemonicznej – abstrahować od wzorców opartych na dychotomii chrześcijaństwo – ateizm. W przytoczonych przeze mnie utworach Ferenc w powiązaniach kobieta-woda-natura zauważam nawiązania do rodzimowierczych wierzeń, pozbawionych monoteistycznych, patriarchalnych hierarchii. Owa próba utworzenia matrylinearnych genealogii w twórczości Ferenc wykracza poza autobiograficzny paradygmat właśnie dzięki refleksji religijnej.

18 Autorka wskazuje ponadto teksty Anny Legeżyńskiej (2009) oraz Grażyny Pietruszewskiej-Kobieli (2011, s. 202–204, 211–213); badaczki te również odczytują w ten sposób kreację matki w poezji Ferenc.

próby radzenia sobie z traumą, lecz także uwypuklić troski innych kobiet. Dlatego woda w twórczości Ferenc przybiera różne formy, a nie ogranicza się jedynie do obrazów wzajemnego przenikania się organizmów:

Ona –
pod drzewem utopiona w cieniu
zlizuje chłód, który nagle wyrósł
Ona –
tyle wody co potu
w studniach obu dłoni
tyle życia co słońca
w jeden dzień
Ona – z lejcami zamiast rąk
Ona – z kołami zamiast nóg
Ona – powozi dniem i nocą

Koń biały od gorąca

Teresa Ferenc, *Zaprzęg z matką* (s. 195)¹⁹

W utworze *Zaprzęg z matką* podmiotka identyfikuje kobietę z koniem, który w przestrzeniach interpretacyjnych stanowi przede wszystkim symbol matki oraz wytrwałości (Kopaliński, 1990, s. 157). Bohaterka konstruuje obraz kobiety zniszczonej przez opresyjny wpływ struktur społecznych. Matka zostaje sprowadzona do roli narzędzia w systemie reprodukcyjnym. Utrata rąk przez opisywaną osobę symbolicznie pozbawia ją zdolności do samodzielnego działania. Nałożenie lejców uniemożliwia kobiecie indywidualne ruchy, a wozem i koniem przewodzi despotyczny system, uzależniony od czynności wykonywanych przez matkę. Podmiotka pragnie zaakcentować trud roli matki, fundamentu społeczeństwa²⁰. Zaburzenie podziału na odrębne organizmy jest

¹⁹ Utwór ten pierwotnie znajdował się w tomiku *Wypalona dolina* z 1979 roku, którego większa część została poświęcona sylwetce matki. Znamienne wydaje się towarzyszącemu utworowi wspomnienie cyklu trenów poświęconych rodzicielce. Odniesienia francuskich filozofek feministycznych do tematu wody stanowią istotny punkt wyjścia hydrofeminizmu, dlatego pragnę zwrócić uwagę na przypis Astridy Neimanis (2024a, s. 125), w którym przytacza ona za Hélène Cixous skojarzenie morza z matką (*mer i mère*); w zgodzie z koncepcją Irigaray kontynuacją tego jest, widoczna u Ferenc, myśl o połączeniu symboliki matki z wodą.

²⁰ Jak ukazuje w przytoczonym przeze mnie wcześniej artykule Katarzyna Wądolny-Tatar, utwór ten możemy odczytywać jako niemal nadrealistyczną wizję rzeczywistości spowodowaną traumą po śmierci matki (Wądolny-Tatar, 2016, s. 244). Wspomniane szaleństwo stanowi istotny trop w poezji Ferenc,

częścią ponadgatunkowego zanurzenia się w sieci hydorelacji. Doświadczenia eksploatowanych przez kapitalistyczny system zwierząt nie różnią się od doświadczeń wyzyskiwanych i marginalizowanych kobiet rodzących. Uwypuklenie trudu, z którym boryka się bohaterka liryczna, jest jedną z metod przywracających wartość dokonań rodzicielki. Opisywana kobieta pod postacią zwierzęcia poi się wytworzonym przez organizm płynem.

Jak wskazuje Luce Irigaray, „kobiety rozlewają, rozpraszaają się w trybach, które trudno wpisać w ramy panującego porządku symbolicznego. Co nie obywa się bez pewnych zaburzeń, a wręcz bez wywoływania wirów, które za wszelką cenę należy zahamować, stawiając trwałe tamy-zasady, w przeciwnym bowiem razie mogłyby się rozprzestrzeniać” (Irigaray, 2010, s. 89). W eseju „*Mechanika*” płynów filozofka utożsamia kobiety z cieczami, których przepływu nie da się zahamować i ująć w ramach społeczno-symbolicznych: są nieokiełznane, przewartościowują uznawane normy. Ciecze w filozofii Irigaray nie są jednak utożsamiane tylko z wodą. Jak zauważa badaczka, przytoczony żywioł występuje pod wieloma postaciami (Neimanis, 2024a, s. 56). Irigaray teoria cieczy oraz Neimanis teoria ciał wodnych nie pozostają przy tym w opozycji względem siebie, w obu zakładana jest dynamiczność podmiotów.

Teresa Ferenc zauważa zmienność oraz elastyczność kobiety i stara się w ramach tych pojęć zreinterpretować sylwetkę matki. Za filozofkami poetka ukazuje nieszablonowość kobiet oraz akcentuje nieustanny wyzysk matek wykonujących codzienne czynności. Ciało bohaterki tej poezji jest żywym przykładem nachodzenia na siebie kultury i natury (Szopa, 2018, s. 209). Utwór autorki Pięty ujawnia naruszenie granic cielesności przez struktury systemowe, co prowadzi do fizycznego wyczerpania ciała. Bohaterka nie otrzymuje wsparcia ze strony społeczeństwa, dlatego sama mierzy się z problemami. Ciągła eksploatacja kobiety wykonującej nieodpłatną pracę opiekuńczo-reprodukcyjną²¹ stanowi punkt rozważań Ferenc:

Ledwo świt
wymieniam w garnkach wodę
Kroję kapustę siną

w tym artykule skupiam się jednak na wątkach hydrofeministycznych, a nie analizie traumy.

21 Silvia Federici w swoim eseju *Kapitał a płęć* rozwija, opierając się na teoriach Marksa, przemilczaną przez filozofa kwestię nieodpłatności prac domowych kobiet, a więc systemowego wyzysku kobiet (Federici, 2017). Temat pracy reprodukcyjnej to również jeden z głównych problemów poruszonych przez Katarzynę Szopę w monografii na temat twórczości poetyckiej polskiej poetki Anny Świrszczyńskiej (Szopa, 2022).

Pod czerwoną pokrywką
duszę flaki

Dzieciom już w paltkach ciepło
w rękawiczkach włożą
jeszcze tata na śniadanie mleko

Kipi po jednej stronie
kipi po drugiej stronie

Za przedszkolem nabieram oddechu
Śnieg się w koła nawija
pod żłobkiem w świerki
Nawianą drogą
sapie spocony koń

Kipi po jednej stronie
kipi po drugiej stronie

Teresa Ferenc, *Laura* (s. 13)

Narzucona bohaterce praca opiekuńcza i reprodukcyjna kształtuje strukturę życia kobiet. Powtarzalność ich czynności jest niezbędna, porządkuje dobę całej rodziny. Jak wykazuje Katarzyna Szopa, „feministyczne teoretyczki i filozofki reprodukcji społecznej uwiarygodniły fakt, że podział na sferę produkcyjną i reprodukcyjną, określony przez Karola Marksa jako społeczny podział pracy, jest nie tylko wynikiem wielowiekowej przemocy, jaka charakteryzowała proces akumulacji pierwotnej, ale też główną przyczyną opresji kobiet. Obowiązek reprodukcji życia spoczywa w głównej mierze na kobietach, odpowiedzialnych za reprodukcję najcenniejszego dla kapitału towaru, a więc siły roboczej” (Szopa, 2022, s. 221).

Wykluczenie kobiet stanowi wynik opresyjności zarówno ekonomicznej, jak i kulturowej. Problematyzowanie powtarzającego się tematu pracy opiekuńczej przez poetki publikujące w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku to próba zaprezentowania stanowiska tych autorek w rozważaniach na temat położenia kobiet (Szopa, 2022, s. 219)²². Ekspozowanie zmęczenia bohaterki odgrywa kluczową rolę w przytoczonym utworze. Wyczerpanie zostaje wyrażone za pomocą oddechu; jego zaakcentowanie ma na celu uwolnienie matki od uciskającej ją rzeczywistości. To jedyny moment, w którym kobieta ma sposobność, aby zaznać chwilowego wytchnienia. Wewnętrzne

22 Katarzyna Szopa tak pisze o tym zjawisku: „Poruszając w swoich tekstach poetyckich takie zagadnienia, jak miłość, macierzyństwo, cielesność i seksualność, poetki dołączają do toczącej się w latach 60. i 70., nie tylko na Zachodzie, światowej dyskusji o miejscu i roli kobiety w społeczeństwie” (Szopa, 2022, s. 30).

napięcie bohaterki, oddane metaforą gwałtownego wrzenia, uwiadacznia się w emocjonalnym oraz fizycznym wyczerpaniu organizmu. W utworze przestrzenią dominacji matki jest kuchnia. W sposób paralelny zaznaczone jest wzajemne oddziaływanie na siebie podmiotki oraz potraw, których stany zaczynają się do siebie upodabniać. Wyrażenie różnych stanów skupienia wody scala rzeczywistość bohaterki.

Żywiół wody występuje w przytoczonym wierszu pod wieloma postaciami. Zmiennokształtność wody integruje dynamiczny obraz codzienności matki. Woda, która w utworze występuje również pod postacią mleka, stanowi temat rozważań francuskich filozofek lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Powtarzający się motyw białego atramentu, którym – wedle Cixous – pisze kobieta (Cixous, 1993, s. 154), umożliwia bohaterce podważenie rzeczywistości i przeżycie żałoby po utraconej matce (Kłosińska, 2010, s. 455). Relacja między matką a dzieckiem zostaje przerwana wraz z jego symbolicznym wejściem w porządek kultury patriarchalnej. Komponowanie tekstu umożliwia odzyskanie przez kobietę bliskości z rodzicielką: „Pisanie byłoby »podjęciem« owej utraty, »wzięciem jej« – daniem życia. Odzyskiwaniem utraconej?” (Kłosińska, 2010, s. 456). To właśnie pisanie pozwala kobietom na rozpoznanie głosów przodków. Ów zwrot to kluczowy komponent zarówno teorii feministycznych, jak i poezji Ferenc.

Relacja między kobietami w rozumieniu genealogicznym stanowi jeden z ważniejszych i mocniej eksploatowanych przez badaczy tematów w twórczości poetki. Grażyna Pietruszewska-Kobiela zauważa, że rodzicielka w lirykach autorki Piety jest matką mityczną, ponieważ uosabia jednocześnie starość i młodość, Demeter i Korę (Pietruszewska-Kobiela, 2010, s. 73). W filozofii Neimanis przenikanie się podmiotów jest integralnym elementem tezy dotyczącej ciał wodnych: „ciała są nie tylko bytami, ale także intra-aktywnymi stawianiami się, a wszelkie istotne właściwości i granice, które moglibyśmy im przypisać, są zawsze jedynie tymczasowe i otwarte na rewizję. Ciała zawsze wykraczają poza to, czym »są«, w czasie, w przestrzeni” (Neimanis, 2024a, s. 119). Organizm nie jest osadzony w czasie, dlatego Teresa Ferenc w opisie relacji córka – matka poprzez płynność cząsteczek akcentuje więź między kobietami:

Była kroplą
Nie zdążyła syknąć
w za gorącym tyglu

Była drzewem
któremu pień zawiązano
łańcuchem
spod korzeni

wypłukiwały się
resztki zwiędłej ziemi

Mam jej palce
chodzące po wąwozach zmarszczek
wyciągające stamtąd
włókna ognia
Jest
za siódmą skórą
pod łupką kości
płytkami krwi

Zatraciwszy oddech
niepodobna do niczego
o głosie
niepodobnym do nikogo

Teresa Ferenc, *Przypominanie tamtej* (s. 176)

Podmiotka we wspomnieniu matki zauważa jej głębokie powiązanie z żywiołami. W filozofii Luce Irigaray wszystkie siły natury podlegają wzajemnym zależnościom. Astrida Neimanis nazywa francuską badaczkę fenomenolożką żywiołową i ekologiczną, ponieważ Irigaray entuzjastycznie porównuje ciała do powietrza, ognia, woda czy morza (Neimanis, 2024a, s. 120). Przenikające się materie budują ludzki organizm i kształtują jego otoczenie. Jak w ukutej przez Irigaray metaforze „mechaniki płynów”, zmiennego „ja” bohaterki lirycznej Ferenc nie da się zredukować do jednej postaci. Kobiecość pozostaje płynna, dynamiczna, wieloraka. W twórczości poetki pojawiają się dwa przeciwstawne żywioły – ogień i woda, i to płomień degraduje kobietę do postaci kropli. Osoba mówiąca w poszukiwaniu własnej tożsamości stara się opisać historię przodków rodzaju żeńskiego. Podmiotka utworu *Przypominanie tamtej* w kreacji córki zawiera obraz uciskanej przodkini.

Elissa Gelfand (2005) w referacie *Mother & Daughters: the Myths We Live By* na temat specyfiki relacji matki z córką pisała: „Z tego powodu, mówi Irigaray, istotne jest, aby kobiety wyrażały swoje pragnienia, uwalniając w ten sposób stłumiony głos. Piszac i mówiąc w pełni sobą, kobiety nie tylko uznają matczyną moc, ale także na nowo zdefiniują relacje między kobietami oraz między kobietami i mężczyznami jako afirmujące życie” (Gelfand, 2005, tłum. – J.D.). To właśnie dar mowy stanowi niezbędny element emancypacji – umożliwia wytworzenie się nowego języka, a następnie ustanowienie symboliki bez wykluczenia, zaprzestanie matkobójstwa (Irigaray, 2000a, s. 9). Tytuł wiersza Ferenc *Przypominanie tamtej* nie wskazuje konkretnej postaci żeńskiej. Kobiety dziedziczą cechy swoich przodków, a każde kolejne pokolenie stanowi kontynuację i integralną część pokolenia matek.

W twórczości Ferenc szczególnie uwypakowany zostaje motyw genealogii kobiecej, pełniący funkcję fundamentu w procesie kształtowania tożsamości podmiotu. Odbudowanie genealogii, nie tylko rodzinnej, umożliwia „ja” lirycznemu kształtowanie własnej suwerenności. Podmiotka „jest żywą inną tobą [matką – J.D.]” (Irigaray, 2000b, s. 108), czyli kobietą. Namysł nad reinterpretacją znaczenia materii to, według francuskiej filozofki, ponowne przemyślenie istoty macierzyństwa. W końcu, jak piszą Neimanis i Braidotti, „rdzeniem materializmu jest przecież »mater«” (Neimanis, 2024a, s. 113; zob. Braidotti, 2002, s. 23). Badaczki odrzucają jednak biologiczny redukcjonizm. Odwołanie do materii biologicznej, jak zauważa Neimanis (2024b), nie musi mieć charakteru degradującego. Woda posiada moc sprawczą dzięki własnej złożoności i zmiennokształtności (Neimanis, 2024b). Kobiety wody umożliwiają formowanie się płciowej różnicy, niezbędnej do podważenia opresyjnej triady fallogocentryzmu, antropocentryzmu i neoliberalnego indywidualizmu.

Zakończenie

Twórczość Teresy Ferenc należy odczytywać w nurcie poezji zaangażowanej. Główny temat rozważań autorki *Wypalanej Doliny* to przywrócenie kobietom właściwego miejsca w kulturze. Poetka ukazuje w swojej twórczości systemowy ucisk organizmów innych niż Człowiek/Mężczyzna, przy jednoczesnym podkreśleniu relacji, której nieodłącznym elementem są żywioły, a w szczególności analizowana przez mnie woda. Ferenc w dialogu między organizmami odnajduje możliwość dekonstrukcji dyskursów utrwalających płciową i gatunkową opresję. Odchodzi od binarnego podziału, ponieważ „wszystkie ciała światowią się we współpracy ze sobą” (Neimanis, 2024a, s. 75). Odnajduje zatem możliwość odrzucenia patriarchalnych reguł i ustanowienia nowych, co skutkować będzie społeczną zmianą i ustawi autorkę *Pietę* w pozycji poetki zaangażowanej. Owo zaangażowanie feministyczne rozpatruję w kontekście upolitycznienia prywatnego aspektu życia kobiet²³. W teorii hydrofeminizmu szeroka refleksja nad wodą uwzględnia zarówno kwestie związane z ograniczeniami kobiet przedstawionych w utworach poetki, jak i możliwości uniezależnienia ich podmiotów. Ukazanie cieczy jako pozostającej w ciągłym ruchu odzwierciedla dynamikę życia organizmów, podczas gdy podmiotowość w twórczości autorki *Mojego ryżowego poetki* manifestuje się poprzez nieprzerwalną płynność i modyfikowalność.

23 Zaangażowanie ujmuję nie w kategoriach polityczno-partyjnych, lecz zgodnie z koncepcją wspomnianej już Adrienne Rich (2000) – w perspektywie ekspresji doświadczeń jednostkowych, które poprzez swój charakter ujawniają również wymiar polityczny.

Płynność ta umożliwia Ferenc dalszy namysł nad losem ludzkich i innych-niż-ludzkie bytów. Chwilowa dominacja w tych lirykach wody pozwala na skupienie się na konkretnym aspekcie świata poetyckiego poetki.

Przenikanie się żywiołów w poezji Ferenc wskazuje na złożoność wzajemnych powiązań elementów natury. Interpretację twórczości poetki warto kontynuować w odniesieniu do przywołanej wcześniej triady ognia-wody-ziemi, rozszerzonej o żywioł powietrza, umacnianego w postaci oddechu²⁴, wyraźnie zaakcentowanego w przytoczonych utworach. Dominująca obecność poszczególnych żywiołów w utworach Ferenc pozwala na pogłębione refleksje, również feministyczne, nad poetyką autorki *Zalążni*.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, 1975: *Woda i marzenia*. W: Idem: *Wyobrażenia poetyckie*. Wybór pism. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 112–177.
- Barcz Anna, 2024: *Wstęp. Hydrofemenologia według Astridy Neimanis*. W: Astrida Neimanis: *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*. Tłum. Sławomir Królak. Pamoja Press, Warszawa, s. 7–24.
- Brach-Czaina Jolanta, 2022: *Oddech*. W: Eadem: *Błony umysłu*. Wydawnictwo Dowody na Istnienie, Warszawa, ebook.
- Braidotti Rosi, 2002: *Metamorphoses*. Polity Press, Cambridge, MA.
- Braidotti Rosi, 2014: *Po człowieku*. Przeł. Joanna Bednarek, Agnieszka Kowalczyk. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Cixous Hélène, 1993: *Śmiech Meduzy*. Przeł. Anna Nasiłowska. „Teksty Drugie”, nr 4/5/6, s. 147–166.
- Dąbrowska-Czoch Marta, 2014: *Poezja w małżeństwie, małżeństwo w poezji (Teresa Ferenc i Zbigniew Jankowski)*. „Język – Szkoła – Religia”, nr 9, s. 91–106.
- Federici Silvia, 2017: *Kapitał a płeć*. Przeł. Jakub Krzeski, Anna Piekarska. „Praktyka Teoretyczna”, nr 3 (25), s. 196–212. <https://doi.org/10.14746/prt.20173.7>.
- Ferenc Teresa, 1980: *Otwarcie*. W: Eadem: *Poezje wybrane*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa, s. 5–13.
- Ferenc Teresa, 1984: *Poezje wybrane*. Czytelnik, Warszawa.

²⁴ Motyw oddechu jest istotny w filozofiach feministycznych. W przytaczanej koncepcji Irigaray oddech stanowi komponent relacyjności między podmiotami, odgrywa również ważną rolę w omawianej przeze mnie koncepcji ekonomii łóżyska. Innym istotnym w tym kontekście feministycznym tekstem jest esej *Oddech* Jolanty Brach-Czainy (2022), w którym autorka także akcentuje połączenie bytu z rzeczywistością poprzez proces oddychania.

- Gelfand Elissa, 2005: *Mothers and Daughters: the Myths We Live By*. Uwagi wygłoszone w Mount Holyoke College. MountHolyoke. http://www.mtholyoke.edu/acad/fren/Mother_Daugh.html [dostęp: 15.12.2024].
- Haraway Donna, 2009: *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*. Przeł. Agata Czarnecka. <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/fo062haraway1988.pdf> [dostęp: 10.12.2024].
- Irigaray Luce, 2000a: *Ciało-w-ciało z matką*. Tłum. Agata Araszkiewicz. Wydawnictwo eFka, Kraków.
- Irigaray Luce, 2000b: *I jedna nie ruszy bez drugiej*. Tłum. Agata Araszkiewicz. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 107–113.
- Irigaray Luce, 2010: „Mechanika” płynów. W: Eadem: *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*. Przekł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 89–99.
- Janko Anna, 2015: *Mała Zagłada*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Janus Katarzyna, 2023: „Chusta wiecznie zielona”. *Pieta Teresy Ferenc. Studium wierszy*. „Język. Religia. Tożsamość”, nr 2, s. 95–107. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.2868>.
- Klimczuk Małgorzata, 2017: *Poezja Teresy Ferenc. Lektura poprzez chiazmy*. W: *Fenografia rodzinna. Studia i szkice o twórczości Teresy Ferenc, Zbigniewa Jankowskiego, Anny Janko, Mileny Wieczorek*. Red. Katarzyna Wądołny-Tatar, Małgorzata Klimczuk. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, s. 13–82.
- Kłosińska Krystyna, 2010: *Post-strukturalizm i dekonstrukcja na scenie pisania*. W: Eadem: *Feministyczna krytyka literacka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 405–472.
- Kopaliński Władysław, 1990: *Koń*. W: Idem: *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 157–161.
- Kopeć Zbigniew et al., red., 2016: *Pokolenie „Współczesności”: twórcy, dzieła, znaczenie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Kuncewicz Piotr, 1993: *Poezja polska po 1956*. T. 3. Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa.
- Legeżyńska Anna, 2009: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Neimanis Astrida, 2024a: *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*. Przeł. Sławomir Królak. Pamoja Press, Warszawa.
- Neimanis Astrida, 2024b: *Hydrofeminizm, czyli stawanie się ciałem wodnym*. Dwutygodnik. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8805-hydrofeminizm-czyli-stawanie-sie-cialem-wodnym.html> [dostęp: 11.10.2024].
- Pawlik-Kopek Agnieszka, 2019: *Rzeczy pierwsze w poezji Teresy Ferenc*. Wydawnictwo Naukowe KUL, Lublin.
- Pietruszewska-Kobiela Grażyna, 2010: *Magna Mater. Poczciwocielska moc mitu w poezji Teresy Ferenc*. W: *Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze*. Red. Lidia Wiśniewska, Mirosław Gołubski. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz, s. 67–77.

- Pietruszewska-Kobiela Grażyna, 2011: *Rodzina i dom w obszarze pamięci autobiograficznej. O poezji Teresy Ferenc*. W: Eadem: *Rodzina w czasach przełomów. Literackie diagnozy od XIX do XXI wieku*. Red. Krystyna Kralkowska-Gątkowska, Beata Nowacka. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 202–217.
- Rich Adrienne, 2000: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Przeł. Joanna Mizielińska. Sic!, Warszawa.
- Rogowska-Stangret Monika, 2017: *Korpor(e)alna kartografia „Nowego Materializmu”*. W: *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*. Red. Ewa Hyży. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 23–37.
- Szopa Katarzyna, 2018: *Poetyka rozkwitania: różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Szopa Katarzyna, 2022: *Wybuch wyobraźni. Poezja Anny Świrszczyńskiej wobec reprodukcji życia społecznego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Szopa Katarzyna, 2023a: *Poezja otwartych ran. Stygmateksty Teresy Ferenc*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 1 (46), s. 185–206. <https://doi.org/10.31261/errgo.13390>.
- Szopa Katarzyna, 2023b: *Stabat Mater: The Impossible Mourning in Teresa Ferenc’s Poetry*. „Porównania”, nr 34 (2), s. 167–181. <https://doi.org/10.14746/por.2023.2.12>.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, 2016: *Powroty traumy w poezji Teresy Ferenc*. „Ruch Literacki”, z. 2, s. 239–257.



Opublikowano:
30.06.2025

Anouk Herman

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0003-1791-2551>

Wiedźma na końcu świata

Trop śląskiej czarownicy w *Pierwszej polce* Horsta Bienka

The Witch at the End of the World:

Traces of a Silesian Witch in Horst Bienek's *Pierwsza polka*

Abstract: This article analyzes the character of Emilia Piątek (Wassermilka), the protagonist of Horst Bienek's Gliwice tetralogy, with particular emphasis on the first volume, titled *Pierwsza polka*. Wassermilka is situated within the figure of the witch and examined against the backdrop of cultural, social, and symbolic markers that define the literary heroine as a witch. Ecofeminist thought, the concept of monstrous femininity, and Silvia Federici's fundamental reflections in *Caliban and the Witch* serve as the starting point for a reflection on the identity of the Silesian witch. The article also draws attention to the motif of water in the novel, particularly the river, which resonates with Astrid Neimanis's concept of hydrofeminism, suggesting connections between human and non-human organisms based on the flow of fluids. By weaving these perspectives together, the character of Wassermilka is interpreted in a multi-layered way, situated at the intersection of issues related to gender, locality, and mythological imagination.

Keywords: Silesia, witches, Horst Bienek, ecofeminism

Abstrakt: W artykule analizie poddana jest postać Emilii Piątek (Wassermilki), bohaterka tetralogii gliwickiej Horsta Bienka, ze szczególnym uwzględnieniem jej pierwszego tomu, zatytułowanego *Pierwsza polka*. Postać Wassermilki zostaje osadzona w kontekście figury czarownicy, a jednocześnie na tle analizy kulturowych, społecznych i symbolicznych wyznaczników, które pozwalają określić bohaterkę literacką jako wiedźmę. Myśl ekofeministyczna, koncepcja potwornej kobiecości oraz fundamentalne rozważania Silvii Federici w *Kalibanie i czarownicy* stanowią punkt wyjścia refleksji nad tożsamością śląskiej wiedźmy. W artykule zwrócono też uwagę na motyw wody w powieści, zwłaszcza rzeki, który rezonuje z Astridy Neimanis koncepcją hydrofeminizmu, sugerując oparte na przepływie płynów powiązania między organizmami ludzkimi i nie-ludzkimi. Dzięki spleceniu tych perspektyw postać Wassermilki odczytana zostaje wielowarstwowo, usytuowana na przecięciu zagadnień związanych z płcią, lokalnością i mitologiczną wyobraźnią.

Słowa kluczowe: Śląsk, czarownice, Horst Bienek, ekofeminizm

Dnia 19 stycznia 1788 roku w kopalni galeny Fryderyk pod Tarnowskimi Górami uruchomiono pierwszą na kontynencie europejskim maszynę parową. Służyła ona do odwadniania najgłębiej położonych wyrobisk (Soida, 1996, s. 12). By ją obejrzeć, 4 września 1790 roku na Śląsk przybył Johann Wolfgang Goethe. Najważniejszą pamiątką po jego wizycie okazał się wpis Goethego w księdze pamiątkowej: „Z dala od ludzi wykształconych, na końcu świata, kto wam/ Pomaga skarby odkrywać i je szczęśliwie do światła podnosić?/ Tylko rozum i uczciwość, tylko te dwa klucze/ Prowadzą do każdego skarbu, który ziemia kryje” (J.W. Goethe, tłum. R. Bednarczyk – cyt. za: Wicher, Kadłubek, 2011, s. 103). Występujące w oryginalnej wersji językowej wyrażenie „am Ende des Reiches” można tłumaczyć różnie – jako: „na krańcach państwa” (Maliszewski, 1993, s. 107), „na krańcu Kraju” (Soida, 1996, s. 12), „na rubieżach Rzeszy” albo „na końcu świata” (Wicher, Kadłubek, 2011, s. 103). Jak zauważa Julian Maliszewski, „tereny Górnego Śląska były wówczas partykularzem nawet w stosunku do Wrocławia, który odgrywał rolę kulturowej stolicy całej prowincji i w którym skupiało się życie duchowe całego Śląska” (Maliszewski, 1993, s. 107). Andrzej Wicher i Zbigniew Kadłubek wskazują też, że „am Ende des Reiches” równie dobrze można by przetłumaczyć jako „gdzie diabeł mówi dobranoc” (Wicher, Kadłubek, 2011, s. 104). Warto przywołać w tym miejscu Slavoję Žižka, który po przyrzeniu się znaczeniu nazwy „Bałkany” stwierdził, że „Bałkany są zawsze gdzie indziej” (Žižek, 2009, s. 13). Oznacza to, że zgodnie z logiką kartografii wyobrażonej nazwą tą oznacza się nie konkretne terytorium, a raczej to, co na zewnątrz, skraj mapy, koniec cywilizowanego świata. Metafora ta doskonale nadaje się do opisu Górnego Śląska, zwłaszcza w okresie międzywojennym, gdy region ten był podzielony między Polskę a Niemcy, stanowił dzikie pogranicze, z perspektywy zarówno Warszawy, jak i Berlina (Jeżyk, 2022).

Intuicja podpowiada, aby to właśnie na Górnym Śląsku szukać demonów, upiórów i czarownic. Bo gdzie mają się pomieścić moce nieczyste, jeśli nie na końcu świata, „am Ende des Reiches”? Stąd pomysł wyruszenia na poszukiwania górnośląskich wiedźm, a w konsekwencji odnalezienie jednej z nich – bohaterki gliwickiej tetralogii Horsta Bienka, a właściwie jej najbardziej znanej części pod tytułem *Pierwsza polka* (*Die erste Polka*), wydanej w roku 1975, a zekranizowanej już w 1978. W niniejszym artykule chciałabym udowodnić, że Wassermilka pełni w tekście funkcję abiektu i stanowi wyjątkowy przykład figury czarownicy, która ani nie para się magią, ani nie pada ofiarą śmiertelnych oskarżeń (jak kobiety sądzone w ludobójczych procesach o czary). Jednocześnie ambiwalencja tej postaci zdaje się trafnie ilustrować niejednoznaczność samego Górnego Śląska; pod tym względem bohaterka Bienka może stanowić rodzaj metafory regionu.

Emilia Piontek, zwana Wodną Milką (lub z niemieckiego – Wassermilką), jest postacią tajemniczą, o której najwięcej dowiadujemy się z zakończenia powieści. Zachowanie Milki nie jest akceptowane przez jej rodzinę, zwłaszcza przez bratową, Valeskę Piontek, i brata Valeski, Williego Wondraka. Skutkuje to nawet zamiarem umieszczenia Emilii w zakładzie dla psychicznie chorych („obłąkanych”) w Toszku. Podczas próby pojednania się ze szwagierką Valeska wypowiada się w następujący sposób:

– [...] czasem były między nami napięcia, to znaczy, ty zawsze robiłaś to, co chciałaś, i to było dobrze, tylko my nie zawsze mogliśmy to zrozumieć... W gruncie rzeczy – jej głos nabrał teraz innej energii [...] – w gruncie rzeczy od początku ci zazdrościłam i Leo Maria [mąż Valeski – A.H.] też, tak. [...]

– Ty jedna z nas miałaś odwagę tak urządzić sobie życie, jak chciałaś, i urzeczywistniłaś to, o czym my tylko ciągle marzyliśmy... (Bienek, 1994a, s. 190–191)

Ta konstatacja przychodzi jednak późno, dopiero gdy Leo Maria jest już bliski śmierci.

O tym, jak wyglądało dzieciństwo Emilii, dowiadujemy się jedynie ze wspomnień Leo Marii. Kobieta była śpiewaczką i kształciła głos w konserwatorium; romans ze znanym śpiewakiem przerwał jej artystyczną drogę – bohaterka została kontrolerką biletów w kinie w Nysie na Dolnym Śląsku. Później zajmowała się zwijaniem cygar, a zamieszkiwała – wzorem uciekinierów i uchodźców – w baraku nad Kłodnicą. Leo zazdrościł Emilii niezależności, na którą sam (tak jak jego ojciec) nie potrafił się zdobyć. W przeciwieństwie do siostry nigdy nie wyjechał poza Górny Śląsk i pozostał na ziemi, której (być może właśnie dlatego) nienawidził. Umierając, zaszokowany informacjami o rozpoczynającej się właśnie wojnie między Niemcami a Polską, woła:

– Ty trzykroć przeklęta ziemo! (Bienek, 1994a, s. 322).

Wydaje się, że do tych słów Leo Marii, które niemal wieńczą *Pierwszą polkę*, nawiązuje wewnętrzny monolog Emilii, towarzyszący jej na pogrzebie brata w kolejnej części gliwickiej tetralogii, powieści *Światła września*:

Milka myślała: – Co mnie jeszcze trzyma w tym kraju, kiedy twoje zwłoki są pochowane tam w ziemi i niedługo zaczną gnić, bracie. Gerda nie żyje, a ze Steffi jest jeszcze gorzej, Martha i Maria zostały po polskiej stronie jeszcze wtedy; sam Pan Bóg wie, co się z nimi dzieje w czasie tych wojennych dni. [...] jestem jedyną, która jeszcze została. Jednak

wydaje mi się, że potrzebuję rzek, potrzebuję potoków i jezior, potrzebuję wody, która płynie łąkami[,] i dymu hut, który spiętrza czarne góry [...]. Nie uwolnimy się od tej przeklętej ziemi, miałeś rację, Leo Mario [...] (Bienek, 1994b, s. 99–100).

W okresie, w którym odbywa się pogrzeb, Emilia wykonuje pracę damy do towarzystwa i towarzyszki podróży „starszej, bogatej, sklerotycznej i bardzo czcigodnej damy”, hrabiny Hohenlohe-Langwitz.

Milka spośród bohaterów wyróżnia się także wyglądem; wprawia w osłupienie rodzinę na weselu swojej bratanicy, dokąd przychodzi ostrzyżona na krótko oraz w żakiecie i spodniach. W klapie ma znaczek Frauenschaftu, nazistowskiej organizacji kobiecej NSDAP. Nieco mniejsze kontrowersje wzbudza cygareta, z którą Milka przechadza się po sali weselnej. Choć od dawna wszyscy wiedzą, że pali tytoń, budzi to zakłopotanie ludzi wokół i bohaterka słyszy kąśliwe uwagi na swój temat („może to zarządzenie führera, że kobiety mają teraz palić cygara...” – Bienek, 1994a, s. 121). Sama Milka komentuje całą sytuację nieco enigmatycznie:

– [...] Trzeba iść z postępem czasu – [...] pozostawiając otwartą kwestię, czy ma na myśli fryzurę czy Frauenschaft (Bienek, 1994a, s. 120).

Milka zmagą się ze społeczną stygmatyzacją, jest zatem figurą marginalizacji, wpisującą się w logikę wykluczenia podobną do tej, która konstytuuje wizerunek czarownicy. Wiedźma to outsiderka, kobieta wyrzucona na margines swojej społeczności, postać demoniczna i w gruncie rzeczy niebezpieczna, bo zagrażająca dotychczasowemu, męskocentrycznemu łaadowi: „czarownica jest figurą abiektalną, ponieważ w patriarchalnym dyskursie reprezentuje nieubłaganą wrogińnię porządku symbolicznego”¹ (Creed, 1993, s. 76). A jak pisze Wendy Rogers, „abiekt jest zasadniczo cielski, a zatem powiązany z tym, co kobiece, prokreacyjne, macierzyńskie. Znaczna część jego siły wywodzi się z lęku przed tym, co nieznanne, oraz z fascynacji możliwościami tkwiącymi w samej dwuznaczności” (Rogers, 1997, s. 230).

Abiektalność Milki nie wyraża się jedynie w jej stroju, fryzurze i tytoniowym nałogu, ale także w partyjnej przynależności, która każe powtórnie zastanowić się nad charakterem tej bohaterki – nazizm rzuca cień na tę raczej pozytywną postać łamiącą konwenanse buntowniczką. Czy członkostwo Emilii we Frauenschaftie jest jej próbą uchronienia się przed sankcjami społecznymi? Potencjalnie ta niezamężna kobieta po trzydziestce mieszkająca

1 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – A.H.

w baraku nad rzeką naraża się swoim trybem życia na zainteresowanie władz przyglądających się prywatnemu funkcjonowaniu obywateli. Manifestacja przez Milkę faszystowskich inklinacji może być zatem rozumiana jako próba uniknięcia przez nią konsekwencji prowadzenia takiego życia. Warto nadmienić, że Emilia nie wpisywała się swoim stylem życia w standardy organizacji Frauenschaft, nie realizowała też wzorca nazistowskiej kobiety, która oddaje się rodzinie i zapewnia ciągłość rasy aryjskiej poprzez powoływanie na świat liczного potomstwa. „Tak jak mężczyźni służyli państwu poprzez udział w walkach, tak kobiety służyły mu rodząc dzieci” (Rupp, 1977, s. 363), pisze w artykule o roli kobiet w nazistowskich Niemczech Leila J. Rupp; powołuje się przy tym na słowa Hitlera, które ten zawarł w przemówieniu skierowanym do Frauenschaftu: „Nie ma nic szlachetniejszego dla kobiety niż bycie matką synów i córek ludu” (Rupp, 1977, s. 364). Nazistowska kobieta miała być zdolna do stworzenia rodziny, ale także do poświęcenia się ciężkiej, często fizycznej pracy, powinna przy tym spełniać szereg wymagań dotyczących wyglądu. Emilia Piontek pozostawała zaś samotna, bezdzietna i podejmowała się prac dorywczych, między innymi zwiżania cygar, czego wstydziła jej się część rodziny („dla Valeski takie zajęcie szło zaraz po prostytutce” – Bienek, 1994a, s. 264). I choć Julii Kristevej koncepcja abiektu, opracowywana także przez wspomniane Creed i Rogers, wiąże się tak silnie z kwestią kobiecej cielesności i zdolności ciała do reprodukcji, w przypadku Milki abiektalne wydaje się właśnie abstrahowanie od przypisanej roli pćiowej (co w czasach, o których pisze Bienek, wiązało się z sankcjami społecznymi).

Innym pytaniem, które można w tym miejscu zadać, nieco przewrotnym, jest: jak wygląda czarownica? Według feministycznej badaczki kina Barbary Creed czarownica na ekranie pojawia się jako realizacja jednego z wieǓdmich archetypów, z których najbardziej rozpowszechniony to archetyp szkaradnej i okrutnej staruchy (Creed, 1993, s. 76). Jak wskazuje autorka *The Monstrous-Feminine*, takie wyobrażenia o kobietach potworach, w tym czarownicach, „wyewoluowały z obrazów, które nawiedzały sny, mity i praktyki artystyczne naszych przodków wieki temu” (Creed, 1993, s. 2), nie są więc właściwe jedynie współczesnemu czy dwudziestowiecznemu kinu. Emilia Piontek nie jest „staruchą”, ale – jak wyraźnie podkreśla narrator – krewni są przekonani o tym, że czas tej bohaterki przemija:

[Valeska – A.H.] wspólnie z bratem próbowała wszystkiego. [...] starając się namówić Milkę, żeby przyjęła inną posadę albo wstąpiła do klasztoru, gdyż jeśli przy jej 37 latach wciąż jeszcze nie była zamężna, mogła i tak uchodzić za mniszkę (Bienek, 1994a, s. 264).

Wiek Milki okazuje się problemem, być może tak samo dużym, jak jej umiłowanie męskich strojów. To kolejny atrybut Wassermilki, który sprawia, że w oczach gliwiczian jest ona wiedźmą.

Najwięcej o bohaterce dowiadujemy się ze sceny, w której w obecności licznych gości weselnych Valeska pyta Wodną Milkę o pochodzenie jej przezwiska. Gdy ta odmawia odpowiedzi, głos zabierają goście:

- Bo ona chodzi po wodzie – odparła Lucie (Widera).
- Umie przepowiedzieć powódź! – stwierdziła pani Kulka.
- Chodzi po wodzie jak my po drodze, tak... – rzekł nad-sztygar Kotulla.
- Czyta w wodzie jak inni w Biblii – powiedziała księgar-ka, panna Willimczyk (Bienek, 1994a, s. 184-185).

Główna zainteresowana zbywa ich wszystkich krótko, nie wdając się w dalszą rozmowę, i odzywa się

głosem pochodzącym zupełnie skądinąd i nie cierpiącym przy sobie żadnych innych głosów (Bienek, 1994a, s. 185).

Już ten krótki cytat dobrze obrazuje osobność i tajemniczość Wassermilki – sam głos bohaterki kojarzy się bowiem innym postaciom z czymś odległym, obcym, a może nawet wrogim. Lęk społeczności ma swoje źródło między innymi w tym, że Emilię łączy szczególnie związek z rzeką Kłodnicą. Kobieta rozumie nie tylko zmienność rzeki, lecz także związane z tym niebezpieczeństwa, wsłuchuje się w jej bieg i potrafi przewidzieć, jak ten będzie się zmieniał. Przyznaje, nieco profetycznie, że

potężna to ta rzeka nie jest[, lecz – A.H.] w porze deszczowej albo wiosną [...] staje dęba [...], spłukuje ziemię i zasiane zboże, czasem nawet płoty, domy i bydło, piętrzy krę lodową, zgniata łódki przy brzegu, a nawet zrywa mosty (Bienek, 1994a, s. 185-186).

Jak przystało na wiedźmę, tę-która-wie, Emilia przeczuwa i wieszczy nadchodzące zagrożenia:

Ja wiem, kiedy woda nadchodzi. Jeszcze wieczorem rzeka jest niema, wieje tylko zimny wiatr południowo-wschodni, a daleko, w Beskidach, błyska się, ale już słyszę, jak woda śpiewa, mówię ludziom: ludzie, rzeka idzie, Kłódka się gniewa, ale oni mi nie wierzą, śmieją się, niech przyjdzie, [...] trochę wody przyda się na polach. Następnego ranka woda jest już na nadbrzeżnych łąkach, a w południe sięga do ogrodów i pada taki deszcz, który nie przepuszcza

już żadnego światła ani żadnej nadziei, a zarośla, krzaki i drzewa stoją pod wodą, kury wzlatują na dachy, martwe myszy i szczury przepływają między sztachetami płotu, a woda wygniata szyby... Dopiero wtedy mi wierzą (Bienek, 1994a, s. 186).

Opis ten brzmi apokaliptycznie: śmierć zwierząt i zniszczenie pól, niczym skutek gniewu złośliwego boga, dopada nadrzeczne wsie. Tylko obdarzona (nad)naturalnymi zdolnościami Emilia jest w stanie pojąć siłę rzeki, ale nie może jej ujarzmić. Nie dociera to do gliwickich mieszczan; na snute przez nich historie o chodzeniu Emilii po wodzie odpowiada ona:

to jest prosta sprawa i nie lubię, kiedy robi się z tego czary (Bienek, 1994a, s. 186).

Język, jakim Milka opowiada o rzece, zdradza kobietę, wskazuje, że nawet jeśli nie ma tu mowy o czarach, to sprawa i tak nie jest prosta. Nie bez powodu Milka wyznaje, że rozumie trochę „ich mowę” (Bienek, 1994a, s. 185) – mowę rzek. W ten sposób nie tylko zyskuje sobie przydomek Wodnej Milki, ale i zapracowuje na szczególny rodzaj bojaźliwego szacunku, wyrażającego się w tym, że niektórzy czynią na jej widok znak krzyża. Dla gliwiczian fakt, że Emilia Piontek nie zajmowała się magią i nie była **prawdziwą** czarownicą, nie miał żadnego znaczenia. Ostracyzm i marginalizacja, które dotknęły Milkę, wydają się w jakimś sensie spowodowane właśnie rzucanymi na nią pokątnie oskarżeniami o czary. Tak jak w trakcie procesów czarownic między XV a XVII wiekiem, odrzucenie i napiętnowanie stają się sankcjami nakładanymi przez społeczność na niepodporządkowaną kobietę. Jak wskazuje w książce *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna* Silvia Federici, w przypadku kobiet sądzonych przed wiekami stygmatyzacja i przemoc stanowiły elementy szerszej strategii podporządkowania kobiecych ciał i pracy kobiet rodzącemu się porządkowi kapitalistycznemu (Federici, 2025, s. 15–16). Milka Piontek naraża się swojej społeczności nie tylko niewinnymi dziwactwami (upodobaniem do określonych strojów czy specyficzną relacją z wodą), lecz także odmową pracy: reprodukcyjno-opiekuńczej (nie wyszła za mąż, nie urodziła dzieci), emocjonalnej (nie przyjmowała stereotypowo przypisywanej kobiecie roli troskliwej i zainteresowanej krewnej czy przyjaciółki) oraz zarobkowej (zrezygnowała ze stabilnego zatrudnienia). Tym samym wartość Emilii jako członkini wspólnoty jest niewielka.

Jak starałam się wykazać, istotną cechą Milki jest jej związek z przyrodą. W myśl teorii ekofeministycznej obecne w kulturze utożsamienie tego, co kobiece, z tym, co naturalne (a więc niższe, gorsze, irracjonalne, rządzące się chaosem), przyczynia się

do dyskryminacji kobiet i jednocześnie do degradacji środowiska, które postrzega się jako niewyczerpywalne źródło zasobów i uległy obiekt nieustającej grabieży. Ten sam „tajemniczy” związek kobiety i natury (kulturowo wywodzący się prawdopodobnie z tego, że większość kobiet w wieku rozrodczym miesiączkuje i może zająć w ciążę, co odpowiada cyklom w przyrodzie i płodności ziemi) dochodzi do głosu w procesach o czary. Mona Chollet zauważa, że jednym z powodów, dla których rzekome czarownice wyłapywano i mordowano, było to, że kobiety te umiały przyjmować porody czy przerywać ciążę, a także znały lecznicze i trujące właściwości roślin, penalizowane było więc rozumienie procesów zachodzących w środowisku naturalnym (Chollet, 2019, s. 177).

Nurt ekofeministyczny bada także imaginaria stojące za tym, jak postrzegamy fenomeny przyrody, w tym wodę i rzekę, które w szczególnie sposób spłotyły się w kulturze z kobiecością. Greta Gaard w tekście *Women, Water, Energy: An Ecofeminist Approach* przywołuje między innymi motyw rzeki Styks, która bywała opisywana jako krew menstruacyjna Matki Ziemi (Gaard, 2001, s. 160). Badaczka wskazuje, że postrzeganie wody uległo na przestrzeni wieków dużej zmianie, a rzeki – pierwotnie kojarzące się z potęgą i ze świętością – z czasem stały się raczej symbolem podporządkowania przyrody ludzkiej produkcji (przykładem rzeka traktowana jako miejsce zrzutu szkodliwych chemikaliów – przykładem Odry; rzeka jako coś, co należy przykryć, żeby nie psuło krajobrazu – jak Rawa). Związek Milki i rzeki wydaje się w kontekście tej wiedzy jeszcze ciekawszy, ponieważ opisana przez Bienka Kłodnica zatrzymała się gdzieś pomiędzy: każdego lata ten leniwy, płytki i cuchnący strumyk wpisuje się raczej w obraz rzeki podporządkowanej, ale wiosną, gdy dzięki wezbraniu wód rzeka staje się czystsza, rwąca i niebezpieczna, Kłodnica znowu jest potężna. Emilia Piontek codziennie jej dogląda i zawsze słucha tego, co rzeka ma kobiecie do powiedzenia – można zatem przyjąć, że Kłodnica stanowi figurę u swoich podstaw hydrofeministyczną. Woda, krążąca w przyrodzie i przepływająca przez ciała wielu organizmów, to łącznik między tym, co ludzkie, a tym, co zwierzęce i roślinne. „Jako ciała wodne jednak przeciekamy niekiedy i kipimy, nasze granice są rzeczą sporną i nieustannie zagraża im przerwanie” (Neimanis, 2024, s. 33) – pisze Astrida Neimanis w *Ciałach wodnych*, wskazując, że kategoria ucieleśnienia nie oddaje już w pełni złożoności podmiotów. Ciało z wyraźnie zarysowanymi konturami funkcjonuje bowiem jako typowa dla zachodniej humanistyki figura jednostkująca. Myślenie poprzez uwodnienie oznacza natomiast uznanie, że żadne ciało nie istnieje w izolacji – że wszystkie ciała są zanurzone w cielesności innych ciał w ramach zamkniętego, planetarnego obiegu wód. To myślenie jest bliskie stworzonej przez Stacy Alaimo koncepcji transkorporealności.

Pojęcie natury jest oczywiście kłopotliwe i niedefiniowalne. W myśl koncepcji Val Plumwood „natura” stanowi fałszywy konstrukt stworzony po to, by konceptualnie odsunąć pozaludzką przyrodę od człowieka (Plumwood, 1993, s. 41–42). W powieści Bienka „natura” to rzeka, ale i Milka, bo kobieta też traktowana jest przez otoczenie jako fenomen nie do końca ludzki; również to ujęcie zaświadcza o pełnieniu przez bohaterkę funkcji abiektu.

Dynamikę powieści można przedstawić następująco. Andreas, Dolnoślązak, jest prawdziwym Niemcem; nie zna ani słowa po polsku, a rzeką jego dzieciństwa jest Odra, która (przynajmniej w granicach miasta) została niemal zupełnie ujarzmiona. Andreas podchodzi do niej racjonalnie; nie jest zresztą zbyt religijny ani zabobonny. Tymczasem mieszkańcy Gliwic darzą rzekę respektem, a może nawet są przekonani o jej nierzeczywistym charakterze. Sama rzeka, jako część konstruktury natury, funkcjonuje w ich wyobrażeniach jako ucieleśnienie słowiańskości. W *Pierwszej polce* czytelne są nawiązania (bardziej może odzwierciedlające kulturę opisywanych ziem niż wyrażające zamiary autora) do w jakimś sensie orientalistycznego mitu (bądź stereotypu) o słowiańskiej dzikości, zwierzęcości i bliskim związku Słowian z naturą. Między tymi siłami lawiruje Wodna Milka, której zarzuca się umiejętność władania magicznymi mocami, czego ona sama konsekwentnie się wypiera.

Napięcia między kulturą i naturą w powieści Bienka można zilustrować kilkoma cytataми. Jeden z pierwszych dotyczy hotelu, w którym odbywa się wesele Armii Piontek. Narrator poświęca wiele uwagi rzece, która płynie tuż przy nieprzyjemnej bryle budynku:

Hotel „Haus Oberschlesien” postawiono w samym środku miasta jako symbol nowych czasów i nowej architektury, [...] w postaci potężnej, szaroczarnej, spłaszczonej bryły, z prawej strony opływanej przez Kłodnicę, ujarzmioną tutaj w betonie, która w lecie toczyła swoje wody ze zwodniczym spokojem; od strony Wilhelmstraße gmach otaczało kilka mizernych rabatek, pokrytych pyłem węglowym, od frontu znajdowała się studnia, na której cembrowinie tańczyło trzech lubieżnych faunów naturalnej wielkości, błyszczących grynszpanem: przed potężnym kamiennym pudłem w ciepłe letnie wieczory opowiadali oni wznosząc się i opadając w wodzie o starodawnych polskich dusz-kach wodnych [...] (Bienek, 1994a, s. 69).

Przytłaczający wielkością hotel kontrastuje z rzeką, której pozorny spokój może być śmiertelną pułapką. Tutaj jednak, w centrum miasta, brzegi Kłodnicy są uzbrojone betonem, tak, by jej siła nie stanowiła już zagrożenia. Hotel stanowi symbol postępu,

reprezentowanego przez budynki coraz wyższe i bardziej masywne. Ciekawa może wydawać się wzmianka o „starodawnych dusz-kach wodnych”, które nie bez powodu są polskie, tak jakby rzeka, jedyna w mieście ostoja dzikiej i niepodlegającej władzy człowieka przyrody, musiała być właśnie słowiańskiej proveniencji. Kontrast pomiędzy hotelem, pomnikiem rozwoju, a rzeką, siedliskiem pierwotnej (a więc niżej wartościowanej) słowiańskości, wydaje się trafną ilustracją podejmowanego przez Bienka tematu pogranicznego konfliktu Polska – Niemcy. Jednocześnie jest to właściwie metaforyczny obraz Śląska jako terenu, który pozostaje nie tyle polsko-niemiecki, ile swój własny – nie jest granicą ani tym, co przy granicy, ale właśnie pograniczem – miejscem, gdzie dzięki swobodnemu krzyżowaniu się różnorodnych wpływów dochodzi do powstania nowych jakości.

W opisie hotelu i jego okolic uwagę może przykuć również fontanna z trzema faunami, stojąca w miejscu studni. Umieszczenie rzeźby nadaje jej wodny charakter, a jedna z miejscowych legend głosi, że fauny przedstawiają przedsiębiorców, którzy próbowali wznieść nowoczesny hotel na podmokłych, bagiennych terenach nad Kłodnicą. Jak pisze Bogusław Tracz, postacie mają „symbolizować trzech inwestorów, którzy stracili fortunę na budowie ogromnego hotelu i teraz w głębinach studni wypatrują swoich utraconych pieniędzy” (Tracz, 2018, s. 28). Figury stojące do dziś przed budynkiem dawnego hotelu (w którym obecnie siedzibę ma Urząd Miasta Gliwice) mogą symbolizować więc nie tylko nierozważnych przedsiębiorców, lecz także daremną walkę ludzi z wodami Kłodnicy i potęgą natury w ogóle².

Gdy Josel pokazuje swojemu kuzynowi Gliwice, opowiada mu o rzece i przez chwilę dwaj chłopcy, choć mówią tym samym językiem, nie potrafią się porozumieć:

– Powinieneś zobaczyć naszą starą, zmęczoną Kłodkę po roztopach, tak trochę za miastem, zalewa wtedy drogi, łąki i pola, zupełnie jak morze. Tak, ta mała rzeczka, którą tu przed chwilą widziałeś – Josel mówił teraz z naciskiem – zabiera sobie co roku kilkoro dzieci, wiesz ty o tym? [...]

Zatrzymali się obaj dokładnie na wprost hotelu. [...]

– Co roku, wiosną, tonie tutaj kilkoro dzieci, które bawią się za blisko rzeki albo pod którymi zarwie się kra. Ciotka Milka powiedziała: To ofiary, które musimy oddać rzece, żeby się uspokoiła... – Tak, rzeczywiście, w dzień, dwa po tym, jak przeczytamy w gazecie, że znów utonęło dziecko, powódź się kończy.

² Warto napomknąć, że sama nazwa miasta może mieć z tą walką wiele wspólnego; według jednej z teorii nazwa „Gliwice” pochodzi od starosłowiańskiego „gliw”, oznaczającego „teren gliniasty i podmokły” (Tracz, 2018, s. 28).

Andreas nie mógł w to uwierzyć. Śmiał się i patrzył Joselowi w twarz, na której chciał odkryć uśmiech. Ale Josel był całkiem poważny (Bienek, 1994a, s. 72).

Josel obawia się rzeki i wie, że mimo swojego niepozornego wyglądu może ona stanowić pewne zagrożenie. Rozumie, że to, jak spokojnie Kłodnica wpływa do centrum miasta, jest wynikiem ingerencji człowieka. Wie również, że wystarczy oddalić się od śródmieścia, by poznać nie starą i zmęczoną Kłodkę, a narowistą i zdradzieczą Kłodnicę. Chłopak domyśla się zatem, że rzeka jest zmienna, nie stała i nieprzewidywalna. Niestala, bo zależna od pór roku i pogody, nieprzewidywalna w swej groźnej dla człowieka naturze. Andreas nie potrafi tego pojąć, a słowa Josela bierze za żarty. W tym wszystkim przywołane są słowa ciotki Milki, która w przytaczanym przez Josela zdaniu jawi się niczym wiedźma; ta, która ma wiedzę o rzece, nie kontroluje jej jak czarodziejka z bajki, lecz rozumie, jak rzeka działa i czego potrzebuje, co również jest niezwykłą mocą. Tymczasem „magią” dysponuje sama rzeka, która rzekomo potrzebuje ofiar z dzieci. Czy w ten sposób wymusza okazywanie szacunku siłom przyrody, do których należy? W tekście powieści dowiadujemy się, że Wodna Milka nie personifikuje rzeki, nie wspomina w całej powieści ani razu o „wodnych duszkach”, pozostaje zaskakująco racjonalna, jakby na przekór temu, co mówią inni bohaterowie książki.

Należy wspomnieć, że Valeska nienawidzi rzeki, co ma swoje źródło w traumatycznym wydarzeniu, którego kiedyś była świadkiem:

szła do sklepu ojca, zapadał już zmierzch, wtem zobaczyła z mostu potężną krę, płynącą po rzece, z dzieckiem na lodzie, tańczącym na falach pienistej wody jak korek. Właśnie kra zniknęła pod mostem. Przebiegła na drugą stronę, wychyliła się daleko za poręcz, szukając kry, tak, tam, oczy jej nie myliły, trzy-, czteroletnie dziecko leżało na niej jak gąsienica, z rękami wczepionymi w lód. Nagle kra zniknęła w pienistej, rwącej wodzie, a gdy znowu się ukazała, dziecka już nie było. [...] Nie potrafiłaby powiedzieć, jak długo jeszcze stała na moście, oparta o poręcz, wpatrując się w koronki piany na rzece. Myślała wtedy, że nigdy się od tego nie uwolni. [...] Odtąd nienawidziła tej rzeki (Bienek, 1994a, s. 90).

Rzeka jawi się Valesce jako nieprzejezdna, a nawet krwiożercza, nic dziwnego zatem, że porozumiewająca się z wodą Milka ponieważ przejmując te cechy w oczach krewnych i znajomych z Gliwic. Kobieta jest zagrożeniem, które – póki można – należy zneutralizować, na przykład wysyłając ją na leczenie do pobliskiego Toszka. Trzeba też odsunąć od Milki dzieci:

a gdy wróciła szwagierka Milka i wprowadziła się do baraku dla uchodźców nad Kłodnicą, [Valeska – A.H.] zabraniała dzieciom tam chodzić, tylko daleko przyglądały się ciotce, którą wszyscy nazywali Wodną Milką, gdyż przechodziła przez rzekę, rozmawiała z nią i żartowała, ponieważ ją zaklinała i broniła, wypytywała i przysłuchiwała się, modliła się do niej i błogosławiła; dzieci opowiadały o tym w domu, a Valeska je wyśmiewała, żaden człowiek nie może rozmawiać z rzeką ani jej wypytywać, po czym szła do kuchni i odmawiała *Ojcze nasz* do św. Nepomucena; nigdy nie zapomniła tego, co kiedyś widziała z mostu (Bienek, 1994a, s. 130).

Swoista potworność Milki przynosi jej zatem zgubę; staje się powodem, dla którego kobieta musi ulec presji rodziny i poddać się jej woli – w końcu bohaterka nie jest normalna, nie jest zdrowa psychicznie i samym swoim istnieniem zaburza porządek, który usilnie starają się podtrzymywać członkowie społeczności. Emilia staje się zatem „miejscem potworności, figurą odmienności, której nie sposób kontrolować; która ostrzega [...] przed nadmierną ufnością w integralność tego, co podlega przedstawieniu” (Kowalcze-Pawlik, 2013, s. 492). Również płęć Milki sprawia, że nie jest ona traktowana jako nieszkodliwa pustelniczka czy lokalna dziwaczka – zgodnie z myślą Rosi Braidotti „kobieta, jako znak różnicy, jawi się jako monstrum. Jeśli zdefiniujemy monstrum jako cielesny byt, który jest anomalią i odstępstwem od normy, wówczas możemy uznać, że ciało kobiece dzieli z potwornym uprzywilejowanie polegające na wywoływaniu osobliwej mieszaniny fascynacji i grozy” (Braidotti, 1994, s. 81). Abiektny w swojej istocie splót fascynacji i grozy, uczuć, które wywołuje obecność Milki, zdaje się działać jedynie na jej niekorzyść.

Valeska modli się do swojego rzymskokatolickiego, mieszczańskiego Boga, podczas gdy Milka wprost przyznaje Andreasowi:

nie, nie modlę się do jakiejś wodnej świętej, ani nawet do świętego Nepomucena, nie składam żadnej abrakadabry, ani nie wycinam tajemnych znaków na nadrzecznych topolach, ale chodzę boso przez fale podczas powodzi [...] i czuję siłę wody, obserwuję prądy i księżyc, wtedy nie trudno się dowiedzieć, czy rzeka przybierze, czy opadnie (Bienek, 1994b, s. 186).

Fragment ten pokazuje, na czym polega moc Milki, która nauczyła się rozumieć procesy występujące w środowisku i je interpretować (co daje jej pewną zdolność przewidywania przyszłych wydarzeń związanych z rzeką). Ta niesformalizowana nauka oparta na doświadczeniu mieszkańców miasta wydaje się wiedzą

tajemną zahaczającą o magię. Bliski związek z Kłodnicą jest zupełnie obcy gliwiczanom, których postawy wobec rzeki – chociaż różne – oscylują pomiędzy strachem a pogardą. O ile Josel nauczony jest czegoś w rodzaju szacunku do wody i odczuwa irracjonalny, magiczny lęk przed jej siłą, o tyle Andreas, przybyły z Wrocławia, uosabia to, co niemieckie, wielkomiejskie i nowoczesne, a zatem – w myśl teorii Plumwood – męskie (Plumwood, 1993, s. 41–42). Dla Andreego Kłodka „była wąską, brudną, leniwie płynącą rzeczką” (Bienek, 1994a, s. 79). Odmienność Andreego od jego górnośląskiej rodziny przejawia się już w momencie przedstawiania chłopca dalszym krewnym, zaznacza się też we wzajemnej niechęci Górnoślązaków i mieszkańców innych rejonów Niemiec czy Polski czy – metaforycznie – w przywołanym przeze mnie wcześniej kontraście między hotelem a płynącą nieopodal Kłodnicą. Najwięcej o tym bohaterze dowiadujemy się ze słów anonimowego żołnierza, z którym Andreas rozmawia w pociągu z Wrocławia:

to jest zadupie, nie wiem, co cię tam gna, ale w twoim wieku powinno się być zupełnie gdzie indziej niż tu, w tym zadymionym okręgu przemysłowym. Myślisz, że któryś z nas przyjechałby tu dobrowolnie, przecież tu nic nie ma, tylko kopalnie i huty, już nam przedtem opowiadali, a poza tym lasy, odludne, ogromne lasy, wzbudzające strach i oprócz tego już nic, tylko wokół Polackei, brr... (Bienek, 1994a, s. 43).

Dolny Śląsk jest po prostu niemiecki, tak jak Zagłębie Dąbrowskie polskie, a zaimki „my” i „swoi” odnoszą się jedynie do mieszkańców Górnego Śląska, zwłaszcza tych z prawej strony rzeki Odry. Wzajemna niechęć Polaków i Niemców jest importowana z zewnątrz, gdy w sprawy miejscowe ingeruje władza centralna – z Berlina i Warszawy. Narrator tłumaczy:

W szkole uczono po niemiecku, ale kiedy uczeń odpowiadał na pytanie nauczyciela po polsku, wówczas akceptowano to bez zastrzeżeń, nauczyciele znali tak samo dobrze własny, jak i ten drugi język, a nauczyciel Grabowski mawiał zwykle: – Mnie jest wszystko jedno, czy czytacie *polską* książkę, czy *deutsches Buch*, najważniejsze, dzieci, żebyście w ogóle czytały. – Ale po roku 1900 zrobiło się inaczej, przyszły ostrzejsze przepisy z Berlina, a gdy nawet lekcje religii nie mogły odbywać się po polsku, w Poznaniu doszło do strajków szkolnych, również w ich mieście dzieci czysto polskich rodziców tygodniami nie chodziły do szkoły (Bienek, 1994, s. 87–88).

Mimo podsycanej odgórnie wzajemnej nienawiści miejscowych cechuje tę społeczność specyficzny pluralizm, ponieważ

mieszkańcy uważają językowo-etniczny galimatias swojego regionu (kraju) za normalny i naturalny. Jak czytamy, przed pierwszą wojną światową wśród gliwiczian „prawie nie było wrogości” (Bienek, 1994a, s. 89), przynajmniej na tle narodowościowym. Miejscowi do dziś mówią często mieszaniną polskiego i niemieckiego, również w zależności od sytuacji. Valeska na przykład

nauczyła się więc najpierw alfabetu po niemiecku, a „Ojczyzna nasz” po polsku i nawet dziś jeszcze zdarzało się, że „Zdrowaś Mario” łatwiej jej przychodziło po polsku, a swoich westchnień do Boga nie mogła sobie wyobrazić w innym języku, jak tylko: *mój ty bosze kochany...* (Bienek, 1994a, s. 88).

Postać Wassermilki wydaje się na tle tak scharakteryzowanej społeczności dosyć szczególna, bo z jednej strony przywołuje wątki polskie lub wręcz słowiańskie, które realizują się między innymi w lokalnych wierzeniach w wodne duszki, z drugiej zaś, ze swoim męskim strojem i z przynależnością do nazistowskiej organizacji, Emilia reprezentuje niemiecką nowoczesność. Nie wpisuje się jednoznacznie w żadną z tych dwóch figur: jest zbyt racjonalna, by wierzyć w magię czy ją uprawiać, i zbyt ekscentryczna, a nawet „oderwana od rzeczywistości”, żeby zostać uznaną za ideał niemieckiej kobiety. Postać Milki znajduje się gdzieś na pograniczu tych dwóch archetypów, trochę tak jak Górny Śląsk, jednocześnie polski i niemiecki, jednocześnie obcy Polsce i Niemcom. Jak pisze Julia Kristeva w *Potędze obrzydzenia. Eseju o wstręcie*, abiekt jest czymś, co „zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane” (Kristeva, 2007, s. 10). Abiektalna jest ze swej natury figura czarownicy, abiektalna okazuje się także Wassermilka, a o abiektalności Śląska i śląskości można mówić jako o cesze kultury, która równocześnie odpycha i fascynuje – kultury naznaczonej stereotypem pocziwego hanysa i pamięcią ciężkiego przemysłu, ale też nieustannym poczuciem bycia niezupełnie polskim i niezupełnie niemieckim.

Jednocześnie Śląsk poddawany jest fetyszyzacji i quasi-orientalizacji za sprawą obudowywania go aurą magiczności i tajemniczości, a to już zarzut, który można by postawić każdej literaturze (z zeszłego czy obecnego stulecia) silnie eksponującej wątki tożsamościowe (a więc także Bienkowi), choć skala zjawiska, jak i jego charakter są różne w różnych tekstach kultury. Na przykład w klasycznych już filmach Kazimierza Kutza owa quasi-orientalizacja może mniej razić niż w niewyszukanych produkcjach w rodzaju serialu *Święta wojna*. Abiektalność postaci i miejsc, a zarazem pogłębiony obraz miasta i zniuansowana psychologia bohaterów pozwalają prozie Bienka doskonale odpierać

ewentualne zarzuty. Tymczasem ta ambiwalencja – odrzucenie śląskości przy jednoczesnej jej komercjalizacji – sprawia, że Śląsk funkcjonuje we współczesnym obiegu kulturowym zarówno jako obiekt stygmatyzacji, jak i atrakcyjny produkt, który sprzedaje się dobrze dzięki swojej odmienności. Znów zmusza to do przywołania figury dualizmu, na której opiera się też abiektalność w ogóle.

Wassermilka – czarownica, wiedźma, outsiderka – staje się tym samym nie tylko hydrofeministyczną czy ekofeministyczną figurą oporu, lecz także symbolem Górnego Śląska – regionu zmagającego się z industrialną przeszłością i hybrydyczną tożsamością.

Bibliografia

- Bienek Horst, 1994a: *Pierwsza polka. Die Erste Polka*. Przeł. Maria Przybyłowska. Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice.
- Bienek Horst, 1994b: *Wrześniowe światło. Septemberlicht*. Przeł. Małgorzata Podlasek-Ziegler. Wydawnictwo „Wokół nas”, Gliwice.
- Braidotti Rosi, 1994: *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Chollet Mona, 2019: *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*. Przeł. Sławomir Królak. Karakter, Kraków.
- Creed Barbara, 1993: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, New York.
- Federici Silvia, 2025: *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna*. Przeł. Krzysztof Król. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Gaard Greta, 2001: *Women, Water, Energy: An Ecofeminist Approach*. „Organisation & Environment”, vol. 14 (2), s. 157–172.
- Jeżyk Noel, 2022: *Mioush i Janosch. O ruchomych miastach pogranicza*. „artPapier”. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=422&artykul=8538> [dostęp: 10.10.2022].
- Kowalcze-Pawlik Anna, 2012: *Obietnica potworności*. W: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Red. Agnieszka Gajewska. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 487–506.
- Kristeva Julia, 2007: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. Maciej Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Maliszewski Julian, 1993: *J.W. Goethe na Śląsku*. Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski w Opolu, Opole.
- Neimanis Astrida, 2024: *Ciała wodne. Posthumanistyczna fenomenologia feministyczna*. Przeł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Pamoja Press, Warszawa.
- Plumwood Val, 1993: *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, New York.
- Rogers Wendy, 1997: *Sources of Abjection in Western Responses to Menopause*. W: *Reinterpreting Menopause: Cultural and Philosophical Issues*.

- Eds. Paul A. Komesaroff, Philipa Rothfield, Jeanne Daly. Routledge, Abingdon, s. 225–238.
- Rupp Leila J., 1977: *Mother of the „Volk”: The Image of Women in Nazi Ideology*. „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, vol. 3 (2), s. 362–379.
- Soida Krzysztof, 1996: *Koleje wąskotorowe na Górnym Śląsku*. Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice.
- Tracz Bogusław, 2018: *Gliwice. Biografia miasta*. Muzeum w Gliwicach, Gliwice.
- Wicher Andrzej, Kadłubek Zbigniew, 2011: *Do gwarectwa w Tarnowskich Górach*. W: *99 książek, czyli mały kanon górnośląski*. Red. Zbigniew Kadłubek, Łucja Staniczakowa. Księgarnia św. Jacka, Katowice, s. 101–108.
- Žižek Slavoj, 2009: *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*. Przeł. Maciej Kropiwnicki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.



Opublikowano:
30.06.2025

Aleksandra Kanar

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0009-0004-7965-6762>

„[...] jestem zdrajczynią, skoro żyję dalej”¹

Żałoba w *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek

“[...] since I keep on living, I'm a traitor”

Grief in Agnieszka Jelonek's *West Farragut Avenue*

Abstract: The article examines mourning within the framework of contemporary confessional literature. It analyses Agnieszka Jelonek's *West Farragut Avenue*, a work rooted in the author's personal experience. The novel is discussed in terms of the themes of love, death, and the objects left behind by the deceased, understood as repositories of memory. Drawing, among others, on Tony Walter's model of mourning and Roland Barthes's literary reflections on loss, the article explores how mourning is narrativized and transformed into literature. It further examines the novel's self-referential dimension and reflects on the confessional “I” through the concept of “self-writing” as introduced by Michel Foucault. Finally, the article raises the question of the limits of confessionality, a key issue for the contemporary literary reception of confessional writing.

Keywords: confessional literature, mourning, memory, narrative, Agnieszka Jelonek

Abstrakt: W artykule podjęto zagadnienie żałoby w kontekście współczesnej literatury konfesyjnej. Analizie poddano książkę *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek, opartą na osobistych doświadczeniach pisarki. Opisano powieść przez pryzmat poruszonych w niej tematów miłości, śmierci i przedmiotów pozostawionych przez utraconą osobę jako repozytoriów pamięci. Z pomocą między innymi modelu żałoby zaproponowanego przez Tony'ego Waltera i odniesienia do sposobów literackiego ujęcia utraty przez Rolanda Barthes'a rozważono koncepcje narratywizowania i literaturyzacji żałoby. Ponadto przeanalizowano autotematyczność powieści i podjęto refleksję nad „ja” konfesyjnym – korzystano przy tym z kategorii „sobąpisania” wprowadzonej przez Michela Foucaulta. W zakończeniu postawiono pytanie o granice konfesyjności – kluczowe dla jej dzisiejszej recepcji literaturoznawczej.

Słowa kluczowe: literatura konfesyjna, żałoba, pamięć, narracja, Agnieszka Jelonek

1 Cytat w tytule pochodzi z *West Farragut Avenue* Agnieszki Jelonek (2024, s. 94).

Żałoba jest tam, gdzie następuje rozdarcie miłosne relacji, tego „kochaliśmy się”.

Roland Barthes (2013, s. 49)

Praca, dzięki której (jak mówią) wychodzi się z wielkich kryzysów (miłość, śmierć), nie powinna być kończona pośpiesznie; dla mnie dopełnia się jedynie w pisaniu i dzięki pisaniu.

Roland Barthes (2013, s. 145)

W ostatnich latach w polskiej prozie nastąpił *boom* konfesyjny. Aby wymienić autorki i autorów zaledwie ostatniej dekady posługujących się konfesyjną retoryką, potrzebujemy dłuższej chwili – są to między innymi: Justyna Bargielska, Emilia Dłużewska, Dominika Dymińska, Małgorzata Halber, Agnieszka Jelonek, Eliza Kącka, Dorota Kotas, Renata Lis, Mira Marcinów, Marta Markiewicz, Katarzyna Michalczak, Aleksandra Młynarczyk-Gemza, Łukasz Najder, Aleksandra Pakieła, Mateusz Pakuła, Maciej Topolski, Adelajda Truścińska, Marcin Wicha, Aleksandra Zbroja, Aneta Żukowska – a z każdym miesiącem lista ta wydłuża się o kolejne nazwiska. Dobra passa literatury konfesyjnej w Polsce jest odzwierciedleniem tego zjawiska w literaturze światowej – konfesyjność stała się znaczącą częścią globalnego pejzażu literackiego. Świadczą o tym Nagrody Nobla w dziedzinie literatury dla Louise Glück, Annie Ernaux i Han Kang, Nagroda Goncourtów dla *Żyć szybko* Brigitte Giraud, ogromna popularność i uznanie tekstów Édouarda Louisa i Didiera Eribona czy utworzenie w 2023 roku nowej kategorii Nagrody Pulitzera – w dziedzinie literatury wspomnieniowej i autobiografii. Zjawisko to sygnalizuje jedną ze współczesnych zmian w pejzażu literackim – zwrot charakteryzujący się przejściem od wielkich narracji do narracji prywatnych, od twórczości fikcjonalnej do szeroko pojętej literatury dokumentu osobistego, od podmiotu bezosobowego do podmiotu zwierającego się z najintymniejszych doświadczeń.

Na przestrzeni stuleci zmieniały się zarówno formy tekstów o charakterze konfesyjnym, jak i podejmowana w nich tematyka, zmiany zachodzą także w obrębie współczesnej literatury o charakterze intymnym. Warto zastanowić się, w jaki sposób osoby piszące posługują się dziś dyskursem konfesyjnym oraz z jakich chwytów retorycznych korzystają, a także w jakim kierunku dyskurs ten zmierza. Rezerwuar tematów konfesyjnych obejmuje zagadnienia często postrzegane jako tabu: choroby i zaburzenia psychiczne (piszą o tym Dłużewska, Jelonek, Młynarczyk-Gemza), zaburzenia odżywiania (Dymińska, Pakieła), nałogi (Halber, Markiewicz, Zbroja), neuronietypowość (Kącka, Kotas), choroby śmiertelne (Żukowska), wreszcie – żałobę. Właśnie żałoba stała się jednym z mechanizmów napędowych konfesji.

Temat przepracowywania straty i żałoby podejmuje Agnieszka Jelonek w książce *West Farragut Avenue*, opowieści o nagłej i przedwczesnej śmierci ukochanego. Tekst raz przyjmuje postać elegii, innym razem listu miłosnego, przede wszystkim jednak jest świadectwem procesu godzenia się z utratą poprzez opowiadanie, ujmowanie utraty w literacką formę konfesji. Aby opisać konfesyjność w twórczości Jelonek, należy w pierwszej kolejności podjąć temat poprzedniej książki autorki – *Koniec świata, umyj okna*. Jelonek opisuje w niej oparte na osobistych doświadczeniach zmagania z zaburzeniami lękowymi, atakami paniki, objawami psychosomatycznymi, doświadczenia z terapią, farmakoterapią i hospitalizacją. W tle pojawiają się wątki poronienia (podobnie jak choćby w konfesyjnych *Obsoletkach* Bargielskiej) i rozwodu. Narratorka poszukuje korzeni swoich zaburzeń, zastanawia się w terapii nad rolą znikającej w dzieciństwie matki, braku wsparcia męża, wreszcie – utraty ukochanego. Poświęcony bezmiennemu mężczyźnie niedługi rozdział, minilist miłosny, w którym fakt śmierci zostaje jedynie zasugerowany, stanowi zapowiedź tematu mającego się stać osią narracyjną *West Farragut Avenue*.

„Ja” konfesyjne

Książkę otwierają motta z Żaru Sándora Máraiego i wiersza Sylvii Plath. Najważniejsze słowa przewodnie brzmią tak: „I ten, kto kogoś przeżyje, zawsze pozostanie zdrajcą” (Sándor Márai – cyt. za: Jelonek, 2024, s. 5). *West Farragut Avenue* z początku przypomina *love story* w duchu literatury *young adult*: to opis nastoletniego zauroczenia, młodzieńczej miłości, dojrzewającego związku. Powieść obejmuje kontekst znacznie szerszy niż debiut autorki; zawiera między innymi opis posttransformacyjnej Polski i Stanów Zjednoczonych z ich *American dream* (kwestię tę wyłącznie zaznaczam; jest to zagadnienie, któremu należałoby poświęcić osobny artykuł). W książce opowiedziane są historie wielu pobocznych postaci: pozostałych *Eastern Americans* pracujących z narratorką i jej ukochanym – Drobny; rodziny chłopaka i rodziny narratorki; Blanki, ostatniej dziewczyny Drobno. Przede wszystkim jednak narratorka przeprowadza nas przez proces żałoby i próby pogodzenia się z utratą, przez starania odtworzenia pamięci o ukochanym i finalną próbę domknięcia żałoby – podróż do miejsca jego śmierci.

Aby rozważyć konfesyjność jako zbiór chwytów retorycznych, warto wziąć pod uwagę refleksje na temat tożsamości podmiotu konfesyjnego i konfesji jako formy samoświadomości, która własne doświadczenia ujmuje w wypowiedzi literackiej. Refleksje te można odnieść do badań Michela Foucaulta nad podmiotem. W *L'écriture de soi* (1983) Foucault wprowadza kategorię „sobąpisania” na określenie praktyki pisarskiej, która konstytuuje

podmiot. Konstytuowanie własnej podmiotowości poprzez doświadczenie siebie, introspekcję zwane jest hermeneutyką jaźni. Pisanie jako praktyka badania i konstruowania własnej podmiotowości, odnoszące się do podmiotu piszącego, nie tylko sprzyja obcowaniu z własną jaźnią i może być źródłem autoterapii, lecz także tworzy nowy rodzaj wypowiedzi konfesyjnej (Bytniewski, 2024).

Rozważania Foucaulta stanowią doskonały punkt odniesienia analizy autotematycznych fragmentów *West Farragut Avenue*, w których narratorka opowiada o opowiadaniu i pisze o pisaniu – powstawaniu książki. W dwóch fragmentach odnosi się jednoznacznie do sposobów pisania, a tym samym kreśli obraz chwytów retorycznych prozy konfesyjnej. W wyobrażonej rozmowie kobiety-narratorki z producentem filmowym, który miałby zekranizować film na podstawie *West Farragut Avenue*, producent mówi:

Ni to kino drogi, ni to dramat. Kobiety tak piszą, w dupie mają strukturę, lecą tym strumieniem świadomości, oszałeć można (Jelonek, 2024, s. 32).

W dialogu z siostrą narratorka wypowiada słowa:

mówię, że nie mam planu, że jest tak jak na tej drodze, widzę tylko fragment, a wszystko dalej ginie w ciemności (Jelonek, 2024, s. 117).

Z kolei w rozmowie z numerolożką odnosi się do egotycznego „ja” literatury konfesyjnej:

– Ta książka będzie o tobie – mówi numerolożka, kiedy wychodzimy na ulicę. [...]
– W pewnym sensie o mnie. – W stu procentach (Jelonek, 2024, s. 93).

Równie istotne są fragmenty, w których pisarka-narratorka mówi o powodach swojego pisania:

To może być też książka o tym, że nie rozumiem, co to znaczy, że czas mija (Jelonek, 2024, s. 117).

Stanowi to dowód zarówno na konstytuowanie się „ja” mówiącego poprzez opowiadanie i poszukiwanie odpowiedzi, jak i na interpretujący, samoświadomy stosunek bohaterki do samej siebie.

Miłość, po miłości

Metafory miłosne zbiegają się w *West Farragut Avenue* w jednym punkcie z metaforami śmierci: „Nie wiedziałam, [...] jak nie umrzeć, kiedy podawał mi zapalniczkę” (Jelonek, 2024, s. 9); zakochanie jako „stan prawie agonalny” (Jelonek, 2024, s. 9); umieranie z tęsknoty; „Normalnie *love was killing me softly*” (Jelonek, 2024, s. 18). Uczucie zostaje opisane jako konsumujące wszystko inne, doprowadzające do obłądki, ale też zapewniające i podtrzymujące funkcje życiowe. Powiązane jest z poczuciem ostateczności – narratorka podczas wycieczki do Alcatraz mówi:

Pomyślałam, że mogłabym tu zostać z Drobny i odsiedzieć z nim dożywocie (Jelonek, 2024, s. 37).

Co więcej, kobieta samoidentyfikuje się z obiektem miłości, osoby te wzajemnie się pochłaniają („Od tygodni żyliśmy jednym życiem. [...] Możliwe, że mieliśmy jednakowe tętno” – Jelonek, 2024, s. 38). Sama postać Drobno jest postacią idealną, zawsze sytuowaną najwyżej: „Nie było człowieka bardziej żywego niż on” (Jelonek, 2024, s. 8); „Naprawdę był najpiękniejszy” (Jelonek, 2024, s. 15); wreszcie, ostatnimi słowami książki: „najżywsze serce *ever*” (Jelonek, 2024, s. 156). Piękniejszy niż James Dean, „eksplozja energii” (Jelonek, 2024, s. 106), osoba, którą wszyscy kochali od pierwszego wejrzenia. Jelonek opisuje utraconego z pozycji najpierw osoby zakochanej, później osoby zakochanej i w żałobie – idealizuje i mitologizuje Drobno, który wygląda, „jakby urwał się z Olimpu” (Jelonek, 2024, s. 15). Powstaje nie tyle opis utraconego, ile jego obraz, reprezentacja.

Siła tęsknoty za utraconym obiektem związana jest z estetyką nostalgii, która według Marka Zaleskiego jest „w istocie estetyką wzniosłości. Piękno, które sprawia ból, jest właśnie rodzajem piękna nieodłącznie związanym z doświadczaniem uczucia wzniosłości” (Zaleski, 2004, s. 13). Miłość w opisie Jelonek **jest** wzniosła, związana z najwyższą radością; brak miłości oznacza najgłębszą depresję. Historia miłosna zaczyna się w *West Farragut Avenue* jako licealne zauroczenie, następnie dojrzewa i przybiera na sile, aby wreszcie wygasnąć „na zawsze, na wieki wieków” (Jelonek, 2024, s. 33). Rozpad związku Jelonek ukazuje za pomocą metafory zarastającego jeziora, którego „całe lustro [...] zniknęło pod glonami” (Jelonek, 2024, s. 58). Zakończenie relacji przez Drobno staje się dla narratorki źródłem dramatu – wiąże się ze skrajnymi emocjami, z poczuciem umierania „po raz pierwszy” (Jelonek, 2024, s. 64) – a miejsce rozstania usuwa ona ze swojej mapy miasta na zawsze.

Przepisywanie śmierci

Podczas gdy Jelonek silnie metaforyzuje miłość, śmierć Drobneho już na pierwszej ze stron nazywa wprost, a jednocześnie sprzeciwia się eufemizmowi:

Nigdzie nie „odszedł”. Umarł i tak to trzeba nazywać (Jelonek, 2024, s. 8).

Śmierć jest – podobnie jak miłość – wszechogarniająca, dewastująca, przynosi zmiany nawet w ciałach bliskich zmarłego („Po jego śmierci straciliśmy cały urok, zrobiły nam się cellulit i podwójny podbródek, pojawiły się zakola i zwały tłuszczu” – Jelonek, 2024, s. 15). Autorka wielokrotnie podkreśla niewysławialność śmierci, jej bezsensowność. O dacie śmierci ukochanego pisze:

16 listopada jest chujową datą i jeśli chcielibyście znaleźć inne, mniej wulgarne, ale adekwatne słowo, możecie szukać, a zobaczycie, że nie ma (Jelonek, 2024, s. 66).

Drobny pozostawia po sobie „taki zdziwiony, piękny świat” (Jelonek, 2024, s. 121), a bliskich – w zaprzeczeniu i niedowierzaniu.

Samą scenę otrzymania przez bohaterkę w rozmowie telefonicznej wiadomości o śmierci warto zestawić na zasadzie podobieństwa z krótkim rozdziałem z innej książki tej autorki – *Koniec świata, umyj okna*, znalazł on bowiem swoje rozwinięcie w analizowanej powieści. Kilka stron w *Końcu świata...* to *West Farragut Avenue* w pigułce, w największym skrócie akcentującym kluczowe kwestie. We wcześniej wydanej powieści znajdziemy opis historii od szaleńczego, młodzińskiego zakochania („Szorstki anioł, mój bóg, moja śmierć” – Jelonek, 2020, s. 73), poprzez rozstanie („Nie zostawało nic, co miałoby jakiegokolwiek znaczenie, byłam jak worek na inne worki, na płuca, żołądek i mózg” – Jelonek, 2020, s. 74), aż po scenę rozmowy telefonicznej; żałoba została tutaj pominięta. Nie poznajemy imienia ani pseudonimu Drobneho, podróż do Stanów zostaje okrojona do jednej sceny, a co najważniejsze – nie mamy do czynienia ani ze słowem „śmierć”, ani z żadnym z jego eufemizmów. Narratorka wyłącznie ją sygnalizuje:

Odebrałam około szesnastej i ktoś zapytał, płacząc, czy jestem jego dziewczyną [...]. Szukałam później tego aparatu [...]. Chciałam go znaleźć, położyć na betonowym krawężniku i walić w niego tak długo tłuczkiem do mięsa, aż byłby proszkiem i kabelkami, i niczym więcej (Jelonek, 2020, s. 75).

W *West Farragut Avenue* scena ta zarówno nabierze dosłowności i intensywności, jak i znajdzie swoje fabularne rozwinięcie.

Pismo żałoby

Żałoba – nazwana najpierw niedosłownie (jako strata i tęsknota), następnie już literalnie („To była żałoba, pocieszycielka nasza” – Jelonek, 2024, s. 76) – jest uczuciem wszechogarniającym, destrukcyjnym i podobnie jak miłość ostatecznym. Przynosi dojmujące poczucie pustki („próżnia jest nie do zniesienia” – Jelonek, 2024, s. 21), którą narratorka bezskutecznie usiłuje zagłuszyć lekami uspokajającymi, nadużywaniem alkoholu, przygodnymi kontaktami seksualnymi. Zachowania te są jednak wyłącznie sposobem na niedopuszczenie do siebie żałoby:

nie ma czasu na rozpacz ten, kto ledwo żyje, komu tylko hałas pomaga nie słyszeć, jak głośno napierdala jego żywe serce (Jelonek, 2024, s. 86).

Narratorka, rodzina zmarłego i jego przyjaciele wypierają fakt śmierci mężczyzny; kobieta stale dostrzega obecność Drobneho, widzi go w świecie zewnętrznym, czuje w snach. Trzymanie się zasady: „nie chciałby, żebyśmy się smucili”, i spacerowanie „w miejsca, które Drobny lubił” (Jelonek, 2024, s. 76), budują iluzję, niejako podtrzymują zmarłego przy życiu. Żałoba metaforyzowana jest jako płyn zalewający wszystkie pozostałe przestrzenie życia narratorki („Skąd to w ogóle cieknie, nie wiem. Czasem podeschnie, czasem z nową siłą jebnie gejzerem spod ziemi, masakra” – Jelonek, 2024, s. 47); data śmierci – jako sprawiająca, że „cały świat się przeterminował, walił zgnilizną” (Jelonek, 2024, s. 84). Nieobecność narratorki przy nagłej i niewyjaśnionej śmierci Drobneho wywołuje w kobiecie poczucie winy („Nie mówię dokładnie, że ja go zabiłam. Przecież wiem, że to nie ja. Ale jednocześnie wiem, że ja” – Jelonek, 2024, s. 92). Wreszcie: żałoba zmusza do pogoni za wyjaśnianiem niewyjaśnialnego, wyobrażonym domknięciem poczucia utraty – narratorka decyduje się na podróż do Stanów, gdzie spotyka się ze znajomymi Drobneho i próbuje odtworzyć ostatnie chwile życia mężczyzny, przyczynę jego wypadku.

Anna Spólna w tekście *Ojciec patrzy. O cyklu żałobnym Marcina Świetlickiego* traktującym o człowieku w żałobie przytoczyła cytaty z C.M. Parkersa, że człowiek taki „odczuwa [on – A.K.] silny impuls do poszukiwania, mimo iż zdaje sobie sprawę z jego nieużyteczności, dlatego często udaje się do miejsc kojarzonych z pobytem utraconej osoby” (C.M. Parkers – cyt. za: Spólna, 2021, s. 52–53). Zauważona przez literaturoznawczynię „nieużyteczność” podobnych poszukiwań potwierdza się w *West Farragut Avenue* – narratorka nie udaje się kolejno: odwiedzić domu, przy którym miał miejsce wypadek; porozmawiać z Blanką, kobietą, z którą Drobny był w związku w momencie śmierci; otrzymać od Blanki prawa jazdy Drobneho, przedmiotu, w którym narratorka widzi symboliczne domknięcie żałoby. Wydaje się, że żałoby

po Drobny nie da się przepracować: nie pomagają substytuty, nie daje wsparcia terapeutka nakazująca narratorce „otworzyć się na ból i wspomnienia” („Całą drogę od niej do domu, otwartą na wspomnienia i ból, przepraszałam Drobno i przekonywałam go, że w ogóle nie mam do niego żalu” – Jelonek, 2024, s. 155), nie znika żal za brak miłości; co więcej – na zakończenie książki składają się wspomnienia pisane w czasie terażniejszym sygnalizujące stałą obecność Drobno w życiu bohaterki oraz wyrażenie tęsknoty „w każdym momencie, [...] za wszystkim” (Jelonek, 2024, s. 156). Jedną z najbardziej znaczących scen książki przedstawia spacer narratorki nad jeziorem, w którym pływa umierająca ryba. Po chwili obserwowania miotającego się zwierzęcia kobieta dochodzi do wniosku:

Jesteśmy bezradne, ja i ryba, ja mogę odejść, ona musi zostać. [...] W końcu odwracam się, zostawiam umierającą rybę bez pożegnania, idę szybko w stronę miasta, w stronę ścieżki przy plaży, tam, gdzie są jacyś ludzie. [...] Chcę tylko życia, nie istnieje nic poza słońcem, tęsknotą i hukiem samochodów i to jest akurat prawda (Jelonek, 2024, s. 143–144).

W ostatnich liniach *West Farragut Avenue* narratorka odnosi się do ryby, która stanowi tu metonimię zmarłego ukochanego:

Tęsknię [...] nawet za rybą, która się rzuca i nie da się jej uratować, tak jak nie da się odumrzeć Drobno (Jelonek, 2024, s. 156).

Żałoba w *West Farragut Avenue* odpowiada modelowi zaproponowanemu przez Tony'ego Waltera w tekście *Nowy model żałoby: strata i biografia*. Badacz sprzeciwia się wzorcowi przedstawionemu między innymi w pracach Zygmunta Freuda czy Johna Bowlby'ego – którzy za naczelny i powszechnie obowiązujący cel żałoby uważali „rekonstrukcję autonomicznej jednostki, która potrafi generalnie pozostawić osobę zmarłą za sobą i stworzyć nowe więzi” (Walter, 2017, s. 209) – i zauważa, co następuje: po pierwsze, wiele osób przeżywających żałobę nie odnajduje się we wspomnianej „konwencjonalnej wiedzy na ten temat” (Walter, 2017, s. 212); po drugie, proces żałoby mogą ułatwić „zewnątrzne dialogi z innymi, którzy ją [osobę zmarłą – A.K.] znali” (Walter, 2017, s. 216); po trzecie, ostatnie i najważniejsze, za cel żałoby Walter uznaje nie „pójście dalej bez tych, którzy umarli, lecz znalezienie im stabilnego miejsca. [...] Aby to miejsce było stabilne, obraz zmarłego musi [...] być w miarę rozsądku adekwatny, to znaczy podzielany przez innych i sprawdzony przez porównanie z ich obrazami” (Walter, 2017, s. 224). Narratorka utratę ukochanego przeżywa

właśnie w ten sposób – opowiada, pisze, rozmawia i weryfikuje wspomnienia o Drobnym z innymi jego bliskimi. Wreszcie nie pozostawia pamięci o ukochanym za sobą – jak w klasycznie rozumianej żałobie – ale konsekwentnie ją zachowuje i podtrzymuje, aby znaleźć dla Drobnoego nowe miejsce w swoim nowym życiu.

Pisanie a pamięć

W jaki sposób narratorka usiłuje przepracować żałobę i traumę, a przy tym nie zapomnieć o Drobnym i podtrzymać pamięć o nim przy życiu? Poprzez opowiadanie, narratywizowanie, literaturyzację – poprzez pisanie książki. Jak mówi w autotematycznym fragmencie narratorka-autorka, od momentu, w którym zaczęła myśleć o napisaniu książki, czuje głód – głód metaforyczny, głód opowiadania o Drobnym, postawienia mu pomnika. O fragmentach raportów policyjnych z miejsca wypadku mówi:

Nie chcę, żeby to była jedyna literatura dotycząca Drobnoego (Jelonek, 2024, s. 113).

W podobnym duchu o zmarłej matce pisał Roland Barthes w *Dzienniku żałobnym* („Konieczność »Pomnika«. *Memento illam vixisse*. [Pamiętaj o tej, która żyła]” – Barthes, 2013, s. 127). Zarówno Jelonek, jak i Barthes wyznaczyli swojemu pisaniu tę właśnie misję. Jelonek wychodzi naprzeciw „programowej”, z góry zakładanej wsobności literatury konfesyjnej, i tworzy tekst zarówno reprezentatywny dla tego nurtu, jak i poświęcony drugiej osobie i jej pamięci. W swoją opowieść wplata również głos samego Drobnoego, znajduje bowiem w pudełkach z pamiętkami notatki, „opis [...] wyjazdu ujęty w formę z zamierzenia literacką” (Jelonek, 2024, s. 47).

Należy tu zauważyć, że akt twórczy, akt pisania pełni funkcję autoterapeutyczną. Jak pisze Piotr Piekutowski w tekście *Śmierć między obrazem a słowem. Zarys współczesnego komiksu żałobnego*, zarówno na akt, jak i na jego efekt – dzieło – „przenosi się libido po stracie ukochanego obiektu” (Piekutowski, 2021, s. 148). Badacz przytacza kanoniczne pismo *Żałoba i melancholia* Freuda, w którym ojciec psychoanalizy twierdził, że „sprawdzian rzeczywistości pokazuje nam, że umiłowany obiekt już nie istnieje, po czym domaga się, by ze wszystkich związków, jakie łączyły nas z tym obiektem, wycofać całe libido. Łatwo zrozumieć, że powstaje przeciwko temu opór” (Z. Freud – cyt. za: Piekutowski, 2021, s. 147–148). Narratorka książki Jelonek, na nowo przeżywając – jak się zdaje – zakochanie w Drobnym (Jane Littlewood nazywa to „zakochiwaniem się wstecz” – podaje za: Walter, 2017, s. 213), nie wycofuje swojego libido definitywnie, ale znajduje dla niego dodatkowe ujście w akcie twórczym, akcie opowiadania. *West Farragut Avenue* to nie historia Drobnoego, a zaledwie

zapis wspomnień o Drobny, historia wobec niego wtórna – potwierdza to motto z *Otwartych wód* Caleba Azumah Nelsona: „Za każdym razem, kiedy sobie coś przypominasz, twoja pamięć słabnie, ponieważ przywołujesz tylko to wspomnienie, a nie to, co się naprawdę wydarzyło” (C.A. Nelson – cyt. za: Jelonek, 2024, s. 90). Przed podróżą do Stanów po dwudziestu dwóch latach od wypadku narratorka składa wizytę rodzicom ukochanego, których chce powiadomić o swoim zamiarze napisania o mężczyźnie książki:

Słyszę, jak moje słowa robią uniki. Coś niby mówię, ale bardzo cicho – że pojadę do Stanów i że może coś tam popiszę. I że w sumie nie o wypadku (choćby chęć o wypadku), tak tylko pojadę powspominać (Jelonek, 2024, s. 97–98).

Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że ponownym opowiadaniem o śmierci otwiera zasklepione rany żałoby. Narratorka stale wspomina Drobno, poruszając mechanizmy pamięci, którą opisuje jako „jakiś burdel na kółkach” (Jelonek, 2024, s. 22); mówi:

To ma być moja przeszłość? Taka prawda-nieprawda, nie wiadomo, którego więcej? (Jelonek, 2024, s. 22).

W tego rodzaju autotematycznych cytatach odbija się echo pytań o kategorię autentyczności i prawdy w literaturze konfesyjnej: Na ile możemy jej ufać? Czy nie stanowi ona tylko zbioru chwytów retorycznych? W jakim stopniu odnieść można do niej pakt autobiograficzny Lejeune’a? W końcu „żadne wspomnienie nie jest tym, za co się podaje” (Jelonek, 2024, s. 107) – pamięć zaciera granice między prawdą a zmyśleniem, pozostają wadliwe wspomnienia. Podsumowaniem refleksji na temat relacji między opowiadaniem i pamięcią niech będą słowa Zaleskiego: „To nie przeszłość przeżyta, ale tekst jest faktem autobiograficznym. Historie z życia stające się punktem wyjścia [...] narracji nie są przeżywane, lecz opowiadane” (Zaleski, 2004, s. 67).

Żałoba jako narracja

Wspominaniem Drobno narratorka wywołuje u jego bliskich głęboką, niepowstrzymaną potrzebę opowiadania o śmierci mężczyzny, ujęcia jej w narrację, na tyle zrozumiałą, na ile jest to możliwe.

Nie chcę dłużej o tym nie mówić (Jelonek, 2024, s. 109);

Nareszcie ktoś mnie pyta, pytaj mnie, proszę, niech to już opowiem, chcę to opowiadać ciągle i ciągle. Pytaj mnie (Jelonek, 2024, s. 103)

– świadkowie nie tylko wypadku, lecz także życia Drobneho opowiadają sobie historie o nim, wspominają go, raz w czasie przeszłym, raz w czasie teraźniejszym. Narratorka jest tą, która wprawia pamięć i żałobę w ruch narracji; sama mówi:

opowiadałem tę historię wielu osobom i nie mogę przestać. Mam ochotę zaczepiać ludzi i mówić, mówić. [...] bo może to się jakoś da opowiedzieć do końca i już o tym nie myśleć (Jelonek, 2024, s. 153).

Znamienne „do końca” sygnalizuje, że żałoba w wyobrażeniu bohaterki miałyby przyjąć postać narracji, która opatrzona kropką, sfinalizuje także proces przepracowywania straty.

Grzegorz Olszański w tekście *Twój ból jest lepszy niż mój?* (dwuaktówka literaturoznawcza) pisał o narratywizowaniu wydarzeń: „Narracja jako struktura rozumienia? To jak najbardziej logiczna sugestia, bo też chodzi w końcu o zdarzenie, którego »fabuła« stawia opór rozumieniu, zdarzenie, które potrzebuje opowieści jako środka pozwalającego usensownić to, czego doświadczył podmiot” (Olszański, 2021, s. 32). Natomiast Hayden White, jeden z czołowych narratystów, utrzymywał, że życie samo w sobie jest anarracyjne, natomiast narracja sposobem percepcji, formą doświadczenia narzuca określony wzór uporządkowania (podaję za: Zaleski, 2004, s. 72). Narratorka *West Farragut Avenue*, ujmując zdarzenie śmierci oraz proces żałoby w niechronologiczną, fragmentaryczną narrację, dąży do zrozumienia, usensownienia tego, co zdaje się niemożliwe do pojęcia. Wspomniana fragmentaryczność formy ma dodatkowy sens w pracy żałoby; jak pisze Ireneusz Gielata w *Poetyce żałobnego gestu* (wokół „Kontenera” Marka Bieńczyka), „Słowa żałobne nie układają się w spójną narrację, nawet jeśli przyjmują literacką postać. [...] A jeśli już udaje się z nich zbudować jakąś opowieść, to nigdy nie zdoła ona wykroczyć poza formułę fragmentu, a więc mowę rozproszoną, bez konkluzji, nieukończoną” (Gielata, 2021, s. 194).

Przedmioty – repozytoria „żarliwej energii pamięci”²

Pamięć o Drobnym zostaje ożywiona nie tylko ciągłym opowiadaniem o nim czy aktem twórczym, lecz także kontaktem z przedmiotami związanymi ze zmarłym; podobny wątek na większą skalę podejmują Marcin Wicha w *Rzeczach, których nie wyrzuciłem*, Inga Iwasiów w *Umarł mi. Notatniku żałoby* czy przywołana już Brigitte Giraud w tekstach równie jak *West Farragut Avenue* elegijnych. Pudełka z pamiętkami z okresu związku z Drobnym

2 V. Nabokov – za: Zaleski, 2004, s. 43.

pełnią funkcję, jak mówi narratorka, „testowania pamięci” (Jelonek, 2024, s. 23); z założenia mają sprawiać przeglądającej przedmioty ból:

postawiłam je przy wejściu, [...] żebym mogła się o nie boleśnie potykać o dowolnej porze dnia (Jelonek, 2024, s. 23).

Ulgę przynosi kobiecie jedynie fantazja o rozpaleniu ogniska i zniszczeniu wszystkich oglądanych przedmiotów.

Kluczowymi pamiątkami okazują się zapiski Drobego z podróży do Stanów, o których narratorka mówi:

Znajduję coś jeszcze gorszego niż stare bilety. Coś naprawdę, nie mów nikomu, sama powiem, dobra, ale nie rób mi presji, już mówię (Jelonek, 2024, s. 47).

To właśnie w tych miejscach książki Drobny wydaje się najbardziej obecny, pamięć o nim najmocniej dochodzi do głosu. Co więcej, zapiski weryfikują wspomnienia narratorki, okazuje się bowiem, że niektórych scen z podróży bohaterka nie pamięta wcale, inne wspomina inaczej niż zostało to zapisane przez Drobego. Równie istotnym przedmiotem okazuje się na końcu książki prawo jazdy mężczyzny, które dwadzieścia dwa lata po wypadku jest w posiadaniu Blanki. Staje się ono – podobnie jak sama opowieść ostatniej kobiety, z którą Drobny był w związku – wyobrażonym domknięciem żałoby, domknięciem ostatecznie niezrealizowanym.

Czy odda mi jego prawo jazdy? Chcę jego prawo jazdy. Oddać. Oddychaj (Jelonek, 2024, s. 112).

Granice konfesyjności

„Zauważyłam, że pisząc tę książkę, prawie nie udaję” (Iwasiów, 2013, s. 120) – wyznaje Inga Iwasiów w *Umarł mi*. Podobne autotematyczne refleksje możemy zauważyć w literaturze konfesyjnej nader często, nadal nierozstrzygnięta pozostaje więc kwestia dostępu do pozatekstowej prawdy: Czy podmiot lub narrator konfesyjny mówi o tym, co wydarzyło się faktycznie, **poza** literaturą, a jeśli tak, to w jakim zakresie? Jeżeli założymy, że literatura konfesyjna zalicza się do literatury autobiograficznej – a jest to założenie powszechnie czynione przez literaturoznawców – to „ja” konfesyjne, postawa konfesyjna, podobnie jak postawa autobiograficzna, będą ukazywać się „w przyjętym przez autora sposobie mówienia” (Zaleski, 2004, s. 62). Marek Zaleski w *Formach pamięci* przywołuje jednego z najważniejszych badaczy dyskursu autobiograficznego, Paula de Mana, który „tryb opowieści autobiograficznej uznaje za manifestację pewnej struktury językowej:

autobiografizowanie jest w jego ujęciu tylko pewną figurą »odczytywania« lub »rozumienia« tekstu” (Zaleski, 2004, s. 64). Za badaczami autobiografizmu należałoby uznać, że tekst jest dyskursem konfesyjnym wtedy, gdy „po prostu deklaruje intencję bycia takim, stanowi realizację przyjętych konwencji mówienia, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z prawdą, czy też nie” (Zaleski, 2004, s. 66).

* * *

Sama autorka *West Farragut Avenue* w jednym z wywiadów wskazała, że jest świadoma podejmowania swoistej gry z zabiegami charakteryzującymi literaturę autofikcjonalną: „Podróż do Stanów była dla mnie bardzo ciekawym doświadczeniem, bo stałam się swoją własną bohaterką literacką. Nagle wszystko, czego tam doświadczałam, było fikcją” (Szarejko, Jelonek, 2024). Narratorka konfesyjna omawianej książki to zatem jednocześnie autorka, bohaterka i osoba mówiąca w tekście – za pomocą chwytów retorycznych opowiada o śmierci, miłości i utraconym ukochanym, tworząc w ten sposób literacką reprezentację żałoby.

Bibliografia

- Barthes Roland, 2013: *Dziennik żałobny. 26 października 1977–15 września 1979*. Tekst przygot. i oprac. Nathalie Léger. Tłum. Kajetan Maria Jaksender. Teatr Polski we Wrocławiu, Wrocław.
- Bytniewski Paweł, 2024: *L'écriture de soi. Inspiracje Foucaultowskie*. „Biografistyka Pedagogiczna”, nr 9 (1), s. 129–140. <https://doi.org/10.36578/BP.2024.09.22>.
- Gielata Ireneusz, 2021: *Poetyka żałobnego gestu (wokół „Kontenera” Marka Bieńczyka)*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 193–204.
- Iwasiów Inga, 2013: *Umarł mi. Notatnik żałoby*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Jelonek Agnieszka, 2020: *Koniec świata, umyj okna*. Wydawnictwo Cyrancka, Warszawa.
- Jelonek Agnieszka, 2024: *West Farragut Avenue*. Wydawnictwo Cyrancka, Warszawa.
- Olszański Grzegorz, 2021: *Twój ból jest lepszy niż mój? (dwuaktówka literaturoznawcza)*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 13–46.
- Piekutowski Piotr, 2021: *Śmierć między obrazem a słowem. Zarys współczesnego komiksu żałobnego*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 146–160.

- Spółna Anna, 2021: *Ojciec patrzy. O cyklu żałobnym Marcina Świetlickiego*. W: *Fragmenty dyskursu żałobnego*. Red. Maciej Ganczar, Monika Ładoń, Grzegorz Olszański. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, s. 46–57.
- Szarejko Marta, Jelonek Agnieszka, 2024: *Agnieszka Jelonek w „West Faragut Avenue” pyta, jak pamiętamy dawną miłość*. Vogue, 28.04.2024. <https://www.vogue.pl/a/pisarka-agnieszka-jelonek-o-tym-jak-pamietamy-dawna-milosc> [dostęp: 28.06.2025].
- Walter Tony, 2017: *Nowy model żałoby: strata i biografia*. W: *Społeczne i kulturowe reprezentacje śmierci*. Red. Anna E. Kubiak, Małgorzata Zawila. Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków, s. 209–232.
- Zaleski Marek, 2004: *Formy pamięci*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.



Opublikowano:
30.06.2025

Magdalena Piotrowska-Grot

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

 <https://orcid.org/0000-0003-2058-9628>

Pisanie od rzeczy?

Perec/Latronico i mowa przedmiotów

Writing (from) Things?

Perec/Latronico and the Discourse of Objects

Abstract: Georges Perec, an author affiliated with Oulipo, is known for his formal experimentation and a marked preoccupation with the cataloging of reality. He articulates the real through objects, spaces, and the minutiae of everyday life, which not only constitute a backdrop but also function as carriers of memory and affect. In Perec's novel *Things*, objects effectively assume quasi-narrative agency: they recount the protagonists' trajectories, disclose their desires, and expose the illusory nature of happiness. The proliferation of material goods does not yield fulfillment; rather, it reveals the emptiness and superficiality inherent in consumerist aspirations. Perec approaches this "game" with methodological rigor – experimenting with form and linguistic material while consistently placing these procedures in the service of a deeper reflection on the human condition. The article juxtaposes Perec's oeuvre with Vincenzo Latronico's novel *Perfection*, which similarly interrogates the relationship between material objects and identity. Both authors demonstrate that objects, despite their materiality, can serve as portals to emotions, memories, and existential crises. Materiality thus becomes a semiotic medium through which the condition of the contemporary subject is articulated.

Keywords: contemporary prose, objects, neo-avant-garde, the role of literature, Georges Perec

Abstrakt: Georges Perec, autor związany z grupą OuLiPo, był znany z literackich eksperymentów i obsesji katalogowania rzeczywistości. Opisywał ją poprzez przedmioty, przestrzenie i szczegóły codzienności, które nie tylko budują tło, lecz także stają się nośnikami pamięci i emocji. W powieści Pereca *Rzeczy* to właśnie przedmioty niejako przejmują narrację – to one opowiadają losy bohaterów, zdradzają ich pragnienia i obnażają ułudę szczęścia. Nadmiar przedmiotów nie daje uczucia spełnienia, lecz ujawnia pustkę i powierzchowność konsumpcyjnych marzeń. Perec traktuje tę „grę” poważnie – eksperymentuje z formą i językowym tworzywem, ale zawsze w służbie głębokiej refleksji nad człowiekiem i jego światem. W artykule twórczość Pereca została zestawiona z powieścią Vincenza Latronica *Do perfekcji*, która w podobny sposób bada relacje między przedmiotami a tożsamością. Obaj autorzy pokazują, że rzeczy – choć to obiekty materialne – mogą być portalami do emocji, wspomnień i kryzysów egzystencjalnych. Materialność czynią językiem opowiadania o kondycji współczesnego człowieka.

Słowa kluczowe: proza współczesna, obiekty, neoawangarda, rola literatury, Georges Perec

Wszystkiemu winne są przedmioty, a właściwie przedmioty surrealistyczne (oraz oczywiście dadaistyczne). Doprecyzuję: to surrealiści w znacznym stopniu odpowiadają za współczesny status przedmiotów/obiektów w literaturze, sztuce i kulturze. Surrealizm ostatecznie odebrał przedmiotom jednoznaczność i przezroczystość. Opisując rewolucję, jaką w postrzeganiu przedmiotów rozpoczęli kubiści, dadaiści i surrealiści, Jolanta Dąbkowska-Zydroń zauważała: „Przedmiot, który po przewrocie dadaistycznym i surrealistycznej rewolucji powraca do obszaru sztuki, jest już inny; prowadzi wyraźną grę z rzeczywistością, wciągając w nią nie tylko płynność znaczeń, ale również osmotyczne przejścia między poszczególnymi dyscyplinami sztuki i nie-sztuką” (Dąbkowska-Zydroń, 1996, s. 160). Co ważne, w wyniku tych praktyk artystycznych obiekt staje się *objets trouvés*, przedmiotem odnalezionym-objawiającym, przedmiotem-spotkaniem, przedmiotem-obiektem pożądania (o przedmiocie surrealistycznym zob. między innymi: Taborska, 2007; Kornhauser, 2015). Praktyki surrealistyczne i dadaistyczne wpłynęły na tyle silnie na status ontyczny przedmiotów (w sztuce i filozofii), że trudno dzisiaj myśleć o przedmiotach bez tego awangardowego filtra.

Konsekwencje wpływu surrealizmu na postrzeganie przedmiotów widać także w twórczości zarówno jego spadkobierców (przedstawicieli neoawangardy europejskiej lat sześćdziesiątych XX wieku), jak i awangardowych antagonistów. Wyraźnie objawia się to w sztuce, która skupia się na wizji codzienności czy krzątaństwa. Nie można też nie dostrzec wpływu surrealistycznej filozofii przedmiotu na twórczość Georges’a Pereca, zwłaszcza na jego debiutancką powieść *Rzeczy*. Niczym u Grahama Hamana rzeczy Pereca nigdy nie są jedynie materialnymi bryłami. Niewątpliwie na takie postrzeganie przez Pereca roli obiektów wpłynąć musiały droga jego artystycznego rozwoju, a także formy doświadczania przez Pereca rzeczywistości.

Choć stwierdzenie to może wydawać się oczywiste, zaznaczę tutaj, że znajomość biografii Pereca jest podczas lektury jego tekstów nieodzowna. Rodzinna historia, żydowskie korzenie, twórczość wyraźnie wyrastająca z silnych awangardowych inspiracji, poszukiwanie swojej tożsamości, istotna rola pracy pamięci – to konteksty, które nie tylko umożliwiają świadomą lekturę poszczególnych utworów pisarza, lecz także pozwalają zobaczyć tę twórczość jako całość, wyróżnić w niej poszczególne fazy oraz zagłębić się w wielowarstwowy świat kreowany przez autora *Gabinetu kolekcjonera* zarówno w tekstach fabularnych, jak i w różnych formach autofikcji oraz eseistyki. W tym artykule ograniczę się do próby odtworzenia niezwykle Perecowej więzi z przedmiotami, jego umiejętności odczytania i wysłuchania ich historii; skoncentruję się także na Pereca potrzebie porządkowania, katalogowania, archiwizowania oraz tworzenia

enumeracyjnych ciągów, które, wbrew pozorom, zawsze zmierzają do swoistego domknięcia i stają się niezastępowalnymi nośnikami konstrukcyjnymi i semantycznymi. W twórczości autora *Rzeczy* materialność przedmiotu przeistacza się, staje się czymś zupełnie innym niż jest, niejako stapia się z podmiotem. Między innymi właśnie to mocno wyróżnia piarstwo Pereca na tle utworów innych przedstawicieli OuLiPo – powoduje, że autor zbliża się do obiektywizmu w stylu Charlesa Reznikoffa. W tekstach Pereca dominują bowiem narracje oszczędne (jednowątkowe, o nieskomplikowanej akcji, skupione na wybranej jednostce), choć niepozbawione emocji, pełne obiektów, poprzez które można opowiadać nieskończenie wiele ludzkich historii (zob. Orska, 2017; Majewski, 2021).

Osiemdziesiąt lat po publikacji debiutanckiej powieści Pereca, „zaktualizowanej” – ukazanej z nowej perspektywy – przez Vincenza Latronica w książce *Do perfekcji* (której autor otwarcie mówi o tym, że dokonuje swoistego retellingu powieści Franca), warto przyrzeć się właśnie tej Perecowej mowie przedmiotów, właściwie traktatowi o obiektach i pisaniu, na który składa się mozaika jego tekstów. W niniejszym artykule postaram się na tle nowej, przepisanej wersji utworu autora *Rzeczy* odtworzyć wykreowany przez niego nietypowy i zindywidualizowany obiektywizm.

Biografia Georges’a Pereca to fascynująca i niezwykle dramatyczna historia, którą wplatał on w niemal wszystkie swoje teksty; poprzez pisanie nieustannie klasyfikował miejsca, rzeczy, teksty, doświadczenia, traktował pisanie jako najwyższą konieczność:

a na pytanie: „dlaczego piszę?”, mogę odpowiedzieć wyłącznie poprzez pisanie, odraczając nieustannie chwilę, w której – zaprzestawszy pisanie – ów obraz stałby się widoczny jak nieubłagane ukończone puzzle (Perec, 2024b, s. 17).

Ważny element tej układanki, czyli przynależność Pereca do grupy OuLiPo, determinuje jego spojrzenie na zadania pisarza i rolę literatury, ale także pomaga zrozumieć autorski zamysł tym, którzy tę twórczość próbują zgłębić.

Grupa OuLiPo ukonstytuowała się oficjalnie w Paryżu w listopadzie 1960 roku; Przez kolejne lata jej członkowie spotykali się regularnie co miesiąc, by skupiać się na badaniu możliwości literatury eksperymentalnej, przy tym z matematycznych figur i wzorów tworzyli nowe językowe modele, charakteryzujące się wieloma ograniczeniami. Perec, choć dołączył do OuLiPo później i poszukiwał własnej twórczej ścieżki, zawdzięcza programowi grupy inspirację do stworzenia niezwykle istotnych i wyróżniających pisarza lingwistycznych eksperymentów:

„Ograniczenia, które Perec ostatecznie przyjął – takie jak lipo-gram czy bi-kwadrat – były już znane członkom grupy, zanim [Perec – M.P.G.] do niej dołączył. To właśnie jeden z członków OuLiPo, matematyk Claude Berge, wyjaśnił Perecowi zasadę bi-kwadratu, która stała się kluczowa dla kompozycji jego powieści *Życie. Instrukcja obsługi*. [...] W wywiadzie z 1979 roku, przeprowadzonym przez Jeana-Marie Le Sidanera («Entretien») Perec przyznał, że przerażała go pusta kartka, a możliwość pisania w swobodnym stylu, bez wsparcia ograniczeń, napawała go lękiem i niepokojem. W tekście »The Doing of Fiction« stwierdził, że konieczność pisania bez litery »e« działa jak pompa dla jego wyobraźni” (Symes, 1999, s. 101, tłum. – M.P.G.).

Warto zwrócić uwagę, że członkowie OuLiPo odrzucali surrealizm i koncepcje nadrzeczywistości czy zapisu automatycznego, o czym pisze w swojej książce Dennis Duncan (2019). Ta opozycyjność programu grupy wobec teoretycznych ustaleń Bretona i jego następców nie mogła jednak całkowicie wyeliminować wpływu surrealistycznej estetyki czy jej wybranych elementów na dzieło Pereca.

Jak zauważa Bogusław Deptuła: „»OuLiPo« *Ouvroir de Littérature Potentielle*, co najpewniej można by przełożyć jako: warsztat literatury potencjalnej, to nieformalna grupa pisarzy, której najważniejszymi autorami byli Italo Calvino, Raymond Queneau i Georges Perec. Perec zjadał samogłoski i głoski. Eksperymentował, formalizował, poszerzał granice albo je zacierał; z języka czynił tworzywo i treść zarazem. Jego najślawniejsze zniknięcie to »La Disparition«, czyli utwór, w którym nie występuje samogłoska »e«, co w języku francuskim jest dokonaniem nad wyraz śmiałym i karkołomnym. W jednym z wywiadów Perec mówił tak: »Moglibyśmy z miejsca powiedzieć, że oulipijczyk to taki człowiek, który nie bierze literatury na serio, lecz jako zabawę, jako grę, ale my myślimy, że zabawa i gra to poważne sprawy...«” (Deptuła, 2009). W owej potencjalności kryje się oczywiście nie tylko przyszłość, możliwość czy przypadkowość, lecz także potencjał, który Perec wykorzystywał w sposób dość nieoczywisty. Przedmioty służyły pisarzowi nie tylko jako katalizator wspomnień czy przyczynek do opowiadania historii. Choć Perec wymieniał Prousta pośród swoich inspiracji (zob. Perec, 1995, s. 166–167), przedmioty autora *Rzeczy* są czymś więcej niż „magdalenką”, a jego poszukiwania ostatecznie zmierzają w zupełnie inne rejony niż te eksplorowane przez Prousta. Autor *Espèces d’espaces* nadawał przedmiotom (i przestrzeniom) wyjątkowe i niepowtarzalne znaczenia, pokazywał, że sama obecność rzeczy, sposób ich gromadzenia, to, jak funkcjonują one w pamięci, nie tylko świadczy o statusie danego przedmiotu, lecz także może stanowić ważny element charakterystyki związanych z nim osób.

Graham Harman w *Traktacie o przedmiotach* pisał, że „Niektóre z [...] przedmiotów są fizyczne, inne nie; jedne z nich są rzeczywiste, a inne całkowicie urojone. Wszystkie one są jednak *jedno-
litymi* przedmiotami, nawet jeśli istnieją wyłącznie w tej części świata, którą nazywamy umysłem. Przedmioty są jednościami, które przejawiają całe mnóstwo cech, a przy tym posiadają wiele innych cech w ukryciu” (Harman, 2013, s. 11). Właśnie te cechy, które pozostają w ukryciu, powinny interesować czytelników i czytelniczki autora *Rzeczy*. W jego powieściach, esejach, esejo-wspomnieniach opowieści są utkane z przestrzeni, przedmiotów, ze smaków i z zapachów. Nie jest to tylko zwykła gra w wyliczanie czy dopasowywanie elementów. Perecowa układanka – niezwykle precyzyjna i przemyślana: ciągi wyliczeń, odwiedzane miejsca, niejednokrotnie nadrealistyczne czy wręcz absurdalne historie – to tak naprawdę traktat o roli literatury i samym procesie twórczym; jak widać, ta gra jest traktowana przez pisarza nad wyraz poważnie.

nadREALIZM rewolucyjny

W swoim wczesnym tekście programowym *Ku literaturze realistycznej* Perec pisał:

Realizm nie jest w rzeczywistości niczym innym niż literaturą, kiedy udaje jej się ukazać nam świat w jego dynamice, kiedy udaje jej się nas uwrażliwić na konieczność i pewność transformacji naszego społeczeństwa. To, czego oczekujemy od takiej literatury, jest jasne: to zrozumienie naszych czasów, wyjaśnienie naszych sprzeczności, przekroczenie naszych ograniczeń (Perec, 2021).

To oczywiście realizm wyposażony nie tylko w narzędzia i mechanizmy późnego modernizmu, a właściwie rodzącego się postmodernizmu, ale przede wszystkim wyraźna próba uchwycenia literackiego projektu postawangardowego. Gdy bierzemy pod uwagę przywiązanie pisarza do obiektów, a przede wszystkim nadawanie przez niego nowych znaczeń przedmiotom codziennego użytku, trudno nam nie zauważyć w utworach Pereca pogłosu tekstów programowych surrealizmu. Bretonowska wizja roli przedmiotów w surrealistycznej wizji świata, ale głównie znaczenie tych obiektów w przeformułowaniu przez Bretona sposobów postrzegania rzeczywistości, podobnie jak u Pereca, wychodzi poza myślenie o przedmiotach w kategoriach pragmatycznych i estetycznych: „»przedmioty« matematyczne, z tego samego tytułu, co »przedmioty« poetyckie, w oczach tych, którzy je stworzyli, legitymują się czymś innym, a nie swoimi własnościami plastycznymi, i że jeśli przypadkowo odpowiadają pewnym wymaganiom

estetycznym, to jednak ocenianie ich pod tym względem byłoby pomyłką. [...] Te słowa świetnie uzasadniają postępowanie surrealistyczne, które prowadzi do całkowitej rewolucji przedmiotu...” (Breton, 1976, s. 164, 167). Choć przedmioty zgromadzone w *Rzeczach* (czy skrupulatnie skatalogowane w innych tekstach Pereca) wydają się absolutnie realistyczne, sposób, w jaki zostały wykorzystane – wszak to poprzez rzeczy opowiada się w tej powieści historię, bez nich historii po prostu by nie było – pozwala nam dostrzec rewolucyjną formę przedmiotowo-podmiotowej narracji. Historia Sylvie i Jerome’a teoretycznie mogłaby być tą samą historią w świetle innej lampy czy w innym miejscu, w minimalistycznie urządzonej mieszkanie, w którym brakuje skórzanych foteli i jest tylko jeden stolik. Całość została jednak skonstruowana w taki sposób, że życie bohaterów możemy dostrzec we właściwym wymiarze dopiero wówczas, gdy w odpowiedni sposób i wystarczająco długo śledzić będziemy otaczające ich przedmioty. Historia tych dwojga ludzi to bowiem przede wszystkim historia ich wewnętrznych i (zdecydowanie przeważających) zewnętrznych motywacji. To właśnie ta lampa, ten fotel, ten rodzaj skózanego obicia, stosy dokładnie tych książek na tych konkretnych stolikach tworzą tę opowieść. Żeby dostrzec wagę przedmiotów w konstrukcji tej narracji, spróbujmy sobie wyobrazić tę historię bez obiektów, które ostatecznie nie tylko dominują w utworze, ale wręcz przejmują narrację powieściową.

Nie chodzi jednak o takie podejście do przedmiotu, które byłoby jedynie nadmaterialistyczne i nadawało mu status wyższy od statusu rzeczy, wynoszący rzecz ponad rzeczy inne. Istotny punkt odniesienia w procesie odczytywania znaczenia, ale także sposobu przedstawienia przedmiotów w powieści Pereca stanowią rozważania Bjørnara Olsena, który we wstępie do książki *W obronie rzeczy* pisze: „wierzę, iż materialny świat istnieje, a rzeczy konstytuują podstawowy i stały fundament naszej egzystencji. Rzeczy, materiały, krajobraz mają konkretne własności oddziałujące i kształtujące zarówno naszą ich percepcję, jak i nasze z nimi współzamieszkiwanie. Sporą częścią najnowszych badań w archeologii, antropologii, geografii i studiach kulturowych zdaje się kierować »hermeneutyka podejrzeń«, wedle której »wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu« – wraz z rzeczami i fizycznością świata, które czasem wydają się zredukowane do niczego więcej niż dyskursywne przedmioty lub »fenomeny« kognitywnego doświadczenia podmiotów” (Olsen, 2013, s. 11). Obiekty w tekstach Pereca nie są fenomenami, nie stanowią jedynie platformy, od której odbijamy się w świat emocji i doświadczeń; choć pozostają nieożywione, realistyczne, stają się „uczestnikami” zdarzeń i przechowują (ocalają) pamięć o swoich użytkownikach, są nad-realistycznymi, rewolucyjnymi portalami do indywidualnych światów. Jak zauważa Małgorzata

Fabrycy, „Perec chciał spojrzeć na świat inaczej, tak, by – przez ukazanie tego, co zwyczajne i powszednie – uchwycić jego naturę, swego rodzaju prawdę o nim. Tym więc, co decyduje o wyjątkowości jego pisarstwa, jest przywiązanie do ukazywania codzienności dla niej samej oraz dążenie do zmiany spojrzenia czytelnika na prozaiczne, »podzwyczajne« życie. Kładąc nacisk na przyznanie centralnego miejsca tej kwestii, pisarz przyczynił się do legitymizacji eksplorowania tego, co oczywiste, banalne i codzienne, na kartach dzieł literackich” (Fabrycy, 2023, s. 382).

Spokój katalogowania

W znajdującym się w zbiorze *Mysleć/klasyfikować* tekście Pereca *Uwagi dotyczące rzeczy znajdujących się na moim biurku* autor z pieczołowitością i zamiłowaniem zarówno do zgromadzonych obiektów, jak i do procesu samego ich gromadzenia opisuje rolę, jaką odgrywają ułożone przez niego na biurku przedmioty:

Chciałbym zaznaczyć, że rzeczy, które znajdują się na moim biurku, są tam w większości dlatego, że jestem z nimi zżyty. Nie jest to związane ani z ich przeznaczeniem, ani z moim niedbalstwem. [...] Tak więc są w mojej pracy przydatne rzeczy, których nie ma, czy wciąż jeszcze nie ma, na moim biurku (klej, nożyczki, taśmy klejące, bu-teleczki z atramentem, zszywacz), pozostałe – choć nie są często używane (stempel do pieczętowania) lub są używane do czegoś innego (pilnik do paznokci) bądź nikomu nie są przydatne (amonit) – jednak się na nim znajdują (Perec, 2024b, s. 23).

Wyliczone ze spokojem przedmioty, w kolejności, która ma symulować przypadkowość, tworzą dość wyrazistą całość. Oczywiście jest to forma swoistej prowokacji – wpływ na nas zacytowanego fragmentu będzie zależał od tego, jaki stosunek mamy do własnego biurka i kolekcjonowanych (lub pragmatycznie selekcjonowanych) przedmiotów. Zbiorowi, z którego pochodzi tekst, towarzyszy specyficzny zamysł formalny – taki sposób przedstawienia obiektów niejako wymusza lekturę afektywną. Przedmiot jest skorelowany nierozzerwalnie z podmiotem; myślenie i kolekcjonowanie stają się prymarnymi cechami istoty ludzkiej. Podobnie układane są przedmioty w debiutanckiej powieści Pereca. Przedstawiając swoich bohaterów, autor tworzy listy tych przedmiotów. Nie są to jednak zbiory przypadkowe ani odtworzenie kolejności ułożenia przedmiotów w mieszkaniu:

Światło starej, nieporęcznej w manipulowaniu lampy gabinetowej z opalizującym zielonkawym abażurem

w kształcie daszka. Po obu stronach stołu, niemal naprzeciw siebie, dwa fotele z drzewa i skóry, o wysokich oparciach. Jeszcze bardziej na lewo, pod ścianą, wąski stół zarzucony książkami. Obok fotela klubowego ze skóry *vert bouteille* dochodziłoby się do szarych metalowych pudeł na archiwalia, do kartotek z jasnego drzewa. Na trzecim stole, jeszcze mniejszym – szwedzka lampa i maszyna do pisania pod ceratowym pokrowcem (Perec, 2014, s. 10–11).

Pozornie fragmentaryczne opisy, a właściwie wypisy, przypominające te z katalogów wnętrzarskich, tworzą niepowtarzalną całość. Jak pisał Michał Paweł Markowski, „kolekcja jest tworem autonomicznym, usuniętym poza sferę publicznej użyteczności, będącym *sui generis* reprezentacją, która przez to, co widzialne[,] odsyła do sfery niewidzialnego” (Markowski, 1997, s. 90). Tym niewidzialnym, reprezentowanym przez gromadzone przedmioty, jest nie tylko relacja pomiędzy bohaterami, atmosfera ich mieszkania, lecz także rytm życia lat sześćdziesiątych. Opisy te jednak nie są w stanie wywołać w nas nostalgii, nie są upiększane ani manipulowane – w ogóle nie o estetykę chodzi w tym gościu swobodnego tekstowego zbieractwa.

Trudno nie zauważyć, że panuje tu ścisk, a wykreowany świat jest wyraźnie przerysowany. W *Rzeczach* uderza nas początkowo jednak nie nadmiar czy nieporządek, ale właśnie brak; brakuje dialogów, brakuje elementu spajającego – jednego punktu zaczepienia, czegoś/kogoś, do czego/kogo można zawsze wrócić, punktu, od którego zawsze będzie można się odbić w chwili kryzysu. A przecież pomiędzy bohaterami nie brakuje uczuć. Choć Sylvie i Jerome nie nazywają emocji, nie wyrażają opinii, Perec ukazuje tych dwoje bardzo afektywnie, świetnie oddając chwile radości, wytchnień i napięć.

Przez dłuższy czas przeżywane kryzysy prawie nie naruszały ich dobrego humoru. Nie wydawały się nieuniknione, niczego nie stawiały pod znakiem zapytania. Często mówili sobie, że ich tarczą jest przyjaźń (Perec, 2014, s. 65).

Co jednak z rzeczami? Wydawałoby się, że powinny być dla autora *Zniknięć* najistotniejsze. Tymczasem, choć bohaterowie powieści wciąż otaczają się nowymi zbiorami przedmiotów, to ich znaczenie jest temporalne i płytkie – cieszą tylko przez chwilę. Jeśli nie wiążą się z konkretną historią czy osobą, szybko zostają zapomniane; zapominane przedmioty tworzą kolejne geologiczne warstwy niewielkiego mieszkania. Jak pisał Deptuła: „Co ważne jednak dla całej dalszej twórczości autora *Życia instrukcji obsługi*, jego uwikłanie w rzeczy i przedmioty pozostanie wyróżnikiem, cechą stylu, znakiem rozpoznawczym. Nadmiar przedmiotów,

wymienianych w nieskończoność w *Rzeczach*, zważywszy na brak pieniędzy, czyni te droższe, trudniej dostępne mitycznymi. Bohaterowie niepoprawnie i naiwnie wierzą, że posiadanie ich zapewniłoby im szczęście. Niekończące się opisy, piętrzące się przedmioty, rzeczy, graty, klamoty, w istocie detale, szczegóły, detaliaki, stają się swoiście pojmowaną istotą prozy Pereca” (Deptuła, 2009).

Przedmiot działa tutaj jednak jak substytut, jest zdecydowanie niewystarczający. Kiedy jednak w otoczeniu bohaterów zaczyna brakować poszczególnych obiektów, a więc gdy sami bohaterowie nie znajdują się dłużej w przestrzeni zadowolenia, nic nie jest w stanie zakryć braków w innych dziedzinach ich życia. Przedmioty same w sobie nie są dla Sylvie i Jerome’a źródłem szczęścia, ale niemożność posiadania, otaczania się tym, co znane, co namacalnie związane ze skrzętnie budowaną tożsamością (nawet jeśli zafałszowaną), kieruje ich uwagę na te elementy, które do tej pory mogli ignorować.

Kiedy indziej zaś mieli tego dosyć. Chcieli walczyć, zwyciężać, zdobywać swe szczęście. Ale jak walczyć? Przeciwno komu? Żyli w dziwnym świecie, kuszącym świecie cywilizacji handlowej, obfitości stającej się więzieniem, fascynujących zasadzek szczęścia (Perec, 2014, s. 64).

Perec obnaża niepokojące zjawisko, nie chodzi jednak tylko o konsumpcjonizm, ale o brak moralnych czy etycznych wartości, które byłyby twardymi wyznacznikami sposobu funkcjonowania społecznego, drogowskazami na ścieżce życia. Unaocznia swoim ówczesnym odbiorcom nowe zasady funkcjonowania w zmieniającym się nieubłaganie świecie – po wojnie przemodelowanym, nieprzewidywalnym, dynamicznie rozwijającym się pod względem obyczajowości, relacji społecznych i ekonomii. Dekonstruuje modernistyczne inteligenckie mity, które tak wspaniale pielęgnowało dwudziestolecie międzywojenne – mit nieograniczonej wolności obywateli świata oraz europejskie dążenie do posiadania, skrzętnie ukryte jest pod pozorem dbałości jedynie o wartości i idee, nie zaś o dobra materialne. Obiekty wymieniane w *Rzeczach* mogłyby stanowić przykład enumeracji chaotycznej – o jakiej pisał (między innymi w kontekście wiersza André Bretona) Umberto Eco – która służy „przedstawieniu razem tego, co absolutnie heterogeniczne” (Eco, 2009, s. 321). To, co ostatecznie reprezentują przedmioty Pereca, jest więc zbiorem absolutnie niejednorodnym, a konkretne przedmioty należy odczytywać, patrząc na dzieła tego autora holistycznie, zwracając uwagę na powtarzalne wątki, nawiązania autobiograficzne, powracające problemy, tematy czy frazy (na co zwraca uwagę na przykład Jacek Olczyk – zob. Olczyk, 2025). Choć wydawać się więc może, że Perecowe pisanie o rzeczach jest pisanem „od rzeczy”, to nie brakuje tej prozie gestów

porządkujących i nadających sens poszczególnym literackim eksperymentom. Rzeczy pamiętają i stanowią pamiętki, służą, opowiadają historie (także tych osób, których już nie ma), mamia, opanowują, wspomagają. Listy Pereca nie są jednak chaotyczne, nie cechuje ich szaleńczy rytm katalogowania; to „spokój katalogowania”, który powoduje, że nawet najbardziej niejednorodny i przeładowany zbiór tworzy zamkniętą całość. To, co bywa w tej prozie szalone, to skrajne eksperymenty formalne – Perec tworzy powieści o relacjach międzyludzkich pozbawione dialogów, lipogramy, eseje-listy-katalogi.

Czego nie było

W posłowniu do nowego polskiego wydania *Rzeczy* (2014) Grzegorz Jankowicz przytacza wypowiedź Harry’ego Matthews’a, który „zwrócił uwagę na fakt, że historia, która toczy się między dwoma nierealnymi punktami, opowiadana jest w czasie przeszłym [...]. Między tym, co było, a tym, co mogłoby być lub dopiero będzie, rozciąga się osobiwa czasoprzestrzeń, w której nie można się w pełni zakorzenić i z której nie sposób się całkiem wyrwać” (Jankowicz, 2014, s. 124). Akcja powieści, której znaczenie można elastycznie uniwersalizować, mogłaby toczyć się w jakimkolwiek europejskim mieście, ponadto każdy mógłby się stać jej bohaterem/bohaterką. Narracja osadzona jest „pomiędzy” – ludźmi, miejscami, zdarzeniami, rzeczami. Przede wszystkim jest to jednak opowieść o tym, czego nie ma, czego nie sposób odzyskać. Niemal wszyscy komentatorzy / wszystkie komentatorki tej twórczości pisali/pisały o Percewej żałobie, próbie odbudowania/napisania wspomnień, których nie da się odzyskać, skoro nigdy nie miało się do nich dostępu (o żałobie i rzeczy utraconej pisał w kontekście twórczości Pereca Paweł Jasnowski – Jasnowski, 2013). Choć w tym kontekście najczęściej omawia się lipogramowe *La Disparition*, również *Rzeczy* bez wątpienia są opowieścią o żałobie. Wedle słów autora jest to właściwie opowieść o odmowie żałoby, o próbie zakrycia, wręcz zasypania rzeczami i doświadczeniami dojmującego braku: „Przedmiot, którego utraty nie chce się uznać, trwa nadal – obok niewyraźnych działań, uczuć i słów – w sekretnym systemie topologicznym, głęboko złożony w krypcie psychiki. Inkorporacja jest więc odmową żałoby” (Perec, Matthews, 2012, s. 252). Dowodem na to, że *Rzeczy* traktują o żałobie, jest konstrukcja bohaterów powieści, którzy, aby zignorować brak emocjonalny, uruchamiają wszelkie mechanizmy substytucji – inkorporując kolejne obiekty (szeroko pojęte obiekty, w których zawierają się też doświadczenie i zróżnicowane przestrzenie), unikają konfrontacji z istotą problemu i wydmuszkowością prowadzonego przez siebie życia. Uniwersalność utworu polega jednak na tym, że liczy się tutaj samo zagadnienie

braku – braku nieskonkretyzowanego, który mógłby dotyczyć różnych dziedzin życia, różnych osób.

Warto zwrócić uwagę na to, że także utrata materialnego przedmiotu może wywoływać uczucie podobne do żałoby – za przedmiotami u Pereca kryją się bowiem nie tylko skrzętnie odzyskiwane/budowane tożsamości czy status społeczny; przedmioty przede wszystkim stają się ekwiwalentami osób i doświadczeń, są związane z pamięcią, przywołują i pozwalają ocalać wspomnienia. Przedmioty, jak wspomnienia, zmieniają właścicieli, blakną, tracą swój pierwotny kształt, ulegają zniszczeniu, stąd u Pereca potrzeba porządkowania i katalogowania, ale może przede wszystkim dzielenia się zmaterializowaną (ukrytą w przedmiotach, zapisaną w książkach) historią:

Wszystko jest do podzielenia się z innymi, wszystko stanowi część czegoś, czego wynikiem jest materialny przedmiot – książka, która będzie do kogoś należała, którą ktoś się będzie dzielił czy wymieniał. Wszystko to koncepcja mojej własnej historii, ale jedynie w tym zakresie, w jakim jest ona zbiorowa i można się nią podzielić (Perec, 2024a, s. 75).

Jak zauważa Joanna Staszewska, badająca socjologiczne znaczenie przedmiotów: „Przedmioty nie trwają wiecznie i podlegają upływowi czasu. Zdobywają i tracą znaczenia, zyskują wartość emocjonalną oraz symboliczną lub ją tracą” (Staszewska, 2016, s. 27). Ze wspomnieniami jest więc u Pereca trochę tak jak z przedmiotami. Każdy może mieć w domu lampę – jest to dobro zbiorowe, dostępne osobom żyjącym w określonych warunkach społeczno-ekonomicznych. Niezaprzeczalnie jednak lampy, nawet te same ich modele, ale stojące w różnych domach, służące do innych celów, znajdujące się w innym otoczeniu, choć podobne, nie są tymi samymi lampami. Dlatego trudno podejrzewać, że owa czynność gromadzenia jest w *Rzeczach* powodem do piętnowania ludzkości za jej zawrotny konsumpcjonizm. Dla Pereca rzeczy znaczą zbyt wiele, by ich posiadanie mogło być jednoznacznie negatywnie oceniane. Przedmioty mają swoje historie lub mają stworzyć historie ludzi, którzy z jakiegoś powodu są pozbawieni swoich opowieści. Mieszkanie w Paryżu, w Berlinie, w Warszawie, pokój hotelowy w Lizbonie, Londynie czy Pizie, ulubione kubki na kawę, kieliszki do wina, ubrania, samochód są dla bohaterów tej narracji uzupełnieniem, substytutami emocji, słów, pełni. Przyglądając się codzienności i diagnozując jej stan, Perec nie zaprzestaje nieco surrealistycznej, nieco przewrotnej, a przede wszystkim stanowiącej wyzwanie gry – wszak kreuje także świat, w którym „bękartowi” życie ratuje broszka – „ozdoba na pępku wystarczy bowiem, by z bękarta uczynić Anglika” (Perec, 2022, s. 155).

Badacze codzienności – Perec/Latronico

Jak pisze Małgorzata Fabrycy, wpływ na Pereca miały semina-ria Barthes'a oraz spotkania *groupe d'étude de la vie quotidienne* (grupy badawczej życia codziennego): „Wprawdzie koncepcja życia codziennego, ku której skłaniał się Perec, z czasem uległa pewnym modyfikacjom i ostatecznie pisarz zdystansował się od myśli teoretyków – interesowało go głównie to, w jaki sposób temat codzienności można ująć w dziele literackim – ale to również dzięki ich pracom rozwinął on pojęcie *infra-ordinaire*, na którym opierała się znaczna część jego dzieł” (Fabrycy, 2023, s. 378). Zainteresowania Pereca nie były szczególnie oryginalne na tle jego czasów; tylko w XX wieku zagadnienie reprezentacji codzienności zajmowało zarówno awangardzistów, jak i artystów tworzących później niż Perec. To, co wyróżnia autora *Rzeczy*, to eksperymenty formalne, które nieodzownie towarzyszyły tym próbom. Eksperymenty te były na tyle udane, że współczesny pisarz Vincenzo Latronico postanowił wykorzystać je do sportretowania współczesnego społeczeństwa Europy, kierowany zresztą podobną do Perecowej motywacją.

Latronico nie ukrywa zresztą, że powtarza gest Pereca, choć jest w tym powtórzeniu zasadnicza różnica – konstrukcja bohaterów, ludzi żyjących w latach dwudziestych XXI wieku, nie może być taka sama jak konstrukcja bohaterów powieści ilustrującej problemy lat sześćdziesiątych XX wieku. Aktualizuje ponadto jedyny element, który u Pereca nie mógł podlegać uniwersalizacji – czas.

Konstrukcja opowieści, losy bohaterów, konkluzje, które uderzają nas pod koniec lektury, właściwie wszystko u Latronica jest powtórzeniem zabiegów Pereca. Lektura *Rzeczy* pozwala nam jednak na dystans, na ocenę sytuacji i osób. Bohaterów i bohatererek *Do perfekcji* Latronica raczej nie ośmielimy się oceniać. Zbyt wyraziście przypominają nas samych. Książka Latronica (oczywiście operująca hiperbolą, od której po jakimś czasie czytelnik potrafi oddzielić codzienne funkcjonowanie we współczesnym świecie od tego, co opisał włoski autor) wywołuje w odbiorcach/odbiorczyniach swoiste poczucie winy. Rozrysowuje świat, w którym wszystko to, co człowiek robi, kupuje, o co dba, mia-łoby świadczyć o drenującej ludzkość pustce. Pierwsze wrażenie jest dość porażające, pojawia się zresztą w większości recenzji: „*Perfection* wykracza [...] poza satyrę na hipsterstwo pierwszej dekadki XX wieku dzięki głębi socjologicznych obserwacji Latronica. Ta kronika współczesnego Berlina najlepiej ukazuje, jak pewien rodzaj globalizacji wyrzywa nas z naszego otoczenia. Działania Anny i Toma, przedstawione bez upiększeń, wstrząsająco ilustrować proces homogenizacji, który kolonizuje umysły i ciała tak samo jak miasta” (McMullan, 2025, tłum. – M.P.G.). Przemyslenie zabiegów, na jakie zdecydował się autor, pozwala zrozumieć,

że właśnie o taki efekt mu chodziło. Bez względu na to, czy osoba czytająca utożsamia się z bohaterami tej opowieści, czy widzi mechanizm satyrycznego wyolbrzymienia, książka zmusza do refleksji. Co ważniejsze, nie sposób nie zauważyć, że znów historię opowiadają obiekty. Obiekty, których gromadzenie ma znamiona niemal terapeutyczne, budują bowiem (złudne) poczucie bezpieczeństwa:

Jednak to nie porządku tak dojmująco pragnęli. Chodziło o samą esencję. Żyli w kraju, którego języka nie znali, mieli elastyczną pracę, którą mogli wykonywać, gdzie i kiedy chcieli, i która w dużym stopniu zależała od kaprysów klientów, od kontaktów w social mediach. [...] Mieszkanie i przedmioty nie tylko odpowiadały ich osobowości: dawały im także oparcie, a zarazem poczucie trwałości stylu życia, który z innej perspektywy (normalnej w poprzednim pokoleniu) wydawałby się kruchy. Chaos sam w sobie mógł być postrzegany jako coś twórczego, beztroskiego, lecz w takim kontekście wydawał się objawem tymczasowości (Latronico, 2025, s. 17).

Autor, poprzez rzeczy, obiekty architektoniczne, miejsca, obnaża nietrwałość, tymczasowość określonego, nomadycznego stylu życia, jednocześnie pokazuje, że jest to stan, do którego w znacznym stopniu dąży współczesne społeczeństwo – utożsamiając, a właściwie myląc ów stan z wolnością. Latronico dokonuje więc zasadniczego odwrócenia (właściwie poniekąd dokonała go za pisarza rzeczywistość postpandemiczna). Jak pisał Paweł Mościcki, dla Pereca ważne było zakorzenienie, zamieszkiwanie tudzież lęk przed wykorzeniem: „Perec porusza się od najbardziej podstawowego miejsca, jakie nawiedza – kartki papieru – do świata jako przestrzeni najszerszej z tych, jakie dotychczas zamieszkiwał człowiek. Świat chce on jednak rozumieć »już nie jako nieustannie ponawiane przemierzanie, nieskończony bieg, wciąż powtarzane wyzwanie, ani pretekst dla zachłannej akumulacji czy iluzję podboju, lecz jako odnalezienie sensu, postrzeganie ziemskiego pisarstwa, geografii, której autorstwa się wypieramy” (Mościcki, 2011, s. 57). Osiemdziesiąt lat później owo wykorzenie już nastąpiło, jest właściwie nieodwracalne i znów to rzeczy pozwalają nam zachować równowagę (nawet jeżeli jest to efekt nietrwałości).

Z pomocą tej samej formy Perec i naśladujący go Latronico diagnozują zupełnie odmienne rzeczywistości; ta dialogiczność dwóch niewielkich powieści stanowić może także przestrzeń porównania – zestawienia zawartych w *Rzeczach* zapowiedzi zmian i tego, w jaki sposób zapowiedzi te zostały zrealizowane. Łatwo w czasie tej porównawczej lektury popaść w przygnębienie. Światy opisane przez Pereca i Latronica trudno postrzegać

w jasnych barwach. Obie powieści diagnozują społeczne kryzysy, ukazują niebezpieczeństwa konsumpcjonizmu (najpierw w jego wczesnej fazie, później zaś w pełnym rozkwicie). To jednak także pułapka, którą zastawiają na nas twórcy. Wyselekcjonowane, perfekcyjnie zarysowane i rozpisane obrazy są postrzegane jako skończone i niezmiennalne całości. Rzeczy mają to do siebie, że możemy je poprzestawiać, możemy się ich pozbyć, możemy przestać widzieć świat jedynie z perspektywy przedmiotu. Wojciech Szot w swojej recenzji diagnozuje tę zmianę tonacji – twierdzi, że Perec opowiada o znaczeniu przedmiotów, o tym, jaki status (nawet jeżeli częściowo fikcyjny) można dzięki nim uzyskać, Latronico zaś pokazuje kolejny etap tego procesu: „*Do perfekcji to antropologiczna relacja z pułapki, w jaką wpadliśmy, myśląc, że nasze życie jest wyjątkowe, a wybory naprawdę indywidualne. Anna i Tom podejmują się nawet próby wyrwania z tej pułapki. [...] U Pereca ważna była materialność przedmiotów. U Latronica przedmioty są tylko dekoracją, którą w każdej chwili można usunąć, jeśli tylko przyjdzie nowa moda w serwisach społecznościowych*” (Szot, 2025). Trudno się jednak zgodzić, że Latronico ukazuje przedmioty jedynie jako dekoracje. Raczej dokonuje swoistej ich dekonstrukcji – status przedmiotów uległ w powieści Latronica zmianie, nie stanowią one już, jak u Pereca, nośników pamięci, znaków przynależności do danej grupy, zostały – dzięki temu, że są wymienne – odarte ze znaczeń, które wciąż uparcie próbuje się (robią to bohaterowie współczesnionej wersji opowieści) materialnym obiektom przypisywać.

Możemy też powtórzyć za Tadeuszem Sławkiem, ale również zgodnie z postulatami, które wyłaniają się z twórczości Pereca, i nieco wbrew ostateczności sądów Latronica, że warto zmienić stosunek do obiektów materialnych: „Przedmioty są czymś, co zostało właściwie z gruntu źle nazwane: przedmioty nie są bowiem ostoją stabilności, lecz przeciwnie: nieustannie migoczą i zmieniają położenie. Czyniąc to, wyprzedzają jakby nasze o nich sądy, raz uformowane, przestają być sobą, przemieszczają się gdzie indziej. Przedmioty są PRZED-miotami, przed tym czymś, czym je uczyniliśmy za pomocą strategii językowych” (Sławek, 1989, s. 126). W tych opowieściach przedmioty – wyselekcjonowane, starannie opisane – z jednej strony żyją niejako własnym życiem, nie spełniając funkcji, jakie zostały na nie nałożone właśnie poprzez strategie językowe. Z drugiej strony sposoby przedstawiania obiektów, jakie odnajdujemy w tekstach zarówno Pereca, jak i Latronica, powodują, że od tych sądów i podstawowych przeznaczeń przedmioty zostają oderwane, spełniają tym samym nowe zadanie – opowiadają historię.

Perec napisał dla siebie, ale także dla swojego pokolenia wersję wspomnień. Jak widać, wykonał te pracę również dla pokoleń następnych. Kolekcja rzeczy i tekstów pisarza, specyficzna forma kompletowania nieistniejącego archiwum tożsamości człowieka współczesnego jest dziś czymś na kształt swoistego mitu zachodnioeuropejskiego modelu funkcjonowania, mitu złudnego i obciążającego. Wnioski, jakie możemy wyciągnąć z tego gestu gromadzenia, są gorzkie, nie zapominajmy jednak, że przedmioty, które po nas pozostaną, będą snuły opowieść. Spisane, wyliczone, a właściwie uporządkowane przedmioty, zdarzenia, doświadczenia mają w sobie bowiem coś z ocalania i coś z zakłamywania/zagadywania pustki. Dziś obie powieści czytamy także przez pryzmat uruchomiony podskórnie w *Do perfekcji* – przez pryzmat kryzysu uchodźstwa, przymusowej tymczasowości i nomadyczności, zagrożenia, że nasz kraj przestanie być dla nas przestrzenią możliwą do zamieszkiwania, że zostaniemy wykorzeni.

Michał Paweł Markowski w posłowie do *Gabinetu kolekcjonera* napisał, że kiedy czyta tekst Pereca zgodnie z autorską intencją, wyrażoną w tej akurat książce właściwie *explicite*, odkrywa „człowieka, dla którego literatura nie była jednym z możliwych zatrudnień, lecz samą substancją jego istnienia: schronieniem, obietnicą, poręką, ucieczką, przekleństwem, namiętnością, przyjemnością, wygnaniem, zbawieniem” (Markowski, 2003, s. 80). Choć słowa te brzmią górnolotnie i mogą stanowić dookreślenie bardzo wielu dzieł, trudno nie zgodzić się z Markowskim, że dla odbiorców/odbiorczyń dzieł Pereca wykreowany przez niego świat odczytywany i, przede wszystkim, przepisany jest właśnie schronieniem, ucieczką, a jednocześnie zdiagnozowanym wygnaniem nowoczesnego nomady.

Bibliografia

- Breton André, 1976: *Kryzys przedmiotu*. W: *Surrealizm. Antologia*. Ułożył Adam Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 162–168.
- Dąbkowska-Zydroń Jolanta, 1996: *Metamorfoza przedmiotu surrealistycznego – w poszukiwaniu źródeł*. „Sztuka i Filozofia”, nr 12, s. 160–174.
- Deptuła Bogusław, 2009: *Literatura od kuchni: Duszę zjeść albo lipografia*. „Dwutygodnik”, nr 11. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/405-literatura-od-kuchni-dusze-zjesc-albo-lipografia.html> [dostęp: 20.12.2025].
- Duncan Dennis, 2019: *The Oulipo and Modern Thought*. Oxford University Press, Oxford.
- Eco Umberto, 2009: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. Tomasz Kwiecień. Rebis, Warszawa.

- Fabrycy Małgorzata, 2023: *Codziennosc. Georges Perec i jego kontynuatorzy*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 377–390. <https://doi.org/10.18318/td.2023.6.20>.
- Harman Graham, 2013: *Traktat o przedmiotach*. Przeł. Marcin Rychter. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Jankowicz Grzegorz, 2014: *Nowi ludzie*. W: Georges Perec: *Rzeczy. Historia z lat sześćdziesiątych*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Lokator, Kraków, s. 113–126.
- Jasnowski Paweł, 2013: *Georges Perec i praca żałoby*. „Pamiętnik Literacki”, T. 104, z. 4, s. 115–134.
- Kornhauser Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Latronico Vincenzo, 2025: *Do perfekcji*. Przeł. Katarzyna Skórska. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Majewski Paweł, 2021: *Kotek sprasowany. O poezji Charlesa Reznikoffa*. „Kultura Liberalna”, nr 34. <https://kulturaliberalna.pl/2021/08/24/pawel-majewski-charles-reznikoff-wiersze-poezja/> [dostęp: 18.09.2025].
- Markowski Michał Paweł, 1997: *Kolekcja: między autonomią i reprezentacją*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 89–103.
- Markowski Michał Paweł, 2003: *Perekreacja*. W: Georges Perec: *Gabinet kolekcjonera*. Przeł. Michał Paweł Markowski. Lokator, Warszawa, s. 67–179.
- McMullan Thomas, 2025: *Perfection by Vincenzo Latronico Review – an Object Lesson in Hollow Hipsterism*. The Guardian, 8.02.2025. <https://www.theguardian.com/books/2025/feb/08/perfection-by-vincenzo-latronico-review-an-object-lesson-in-hollow-hipsterism> [dostęp: 3.11.2025].
- Mościcki Paweł, 2011: *Georges Perec albo niepokojąca pewność wykorzenia*. „Kultura Współczesna”, nr 4, s. 57–71.
- Olczyk Jacek, 2025: *Metafizyka z kawałków*. Dziennik Literacki, 18.09.2025. <https://dziennikliteracki.pl/jacek-olczyk-metafizyka-z-kawalkow-georges-perec-zycie-instrukcja-obslugi-wawrzyniec-brzozowski-oulipo-proza-francuska-literatura-eksperymentalna-recenzje-omowienia-szkice/> [dostęp: 18.12.2025].
- Olsen Bjørnar, 2013: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. Bożena Shallcross. Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Orska Joanna, 2017: *„Najciekawsza wydaje mi się właśnie osobność” (Charles Reznikoff i przekłady Piotra Sommera)*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, T. 40, nr 2, s. 5–32. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.40.01>.
- Perec Georges, 1995: *Przestrzenie*. Przeł. Wawrzyniec Brzozowski. „Literatura na Świecie”, nr 11–12, s. 166–167.
- Perec Georges, 2014: *Rzeczy. Historia z lat sześćdziesiątych*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Lokator, Kraków.
- Perec Georges, 2021: *Ku literaturze realistycznej*. Przeł. Julia Krzewska. Ilustr. Iza Olesińska. „Mały Format”, nr 01–03. <https://malymformat.com/2021/04/ku-literaturze-realistycznej/> [dostęp: 15.12.2025].

- Perec Georges, 2022: *Zniknięcia*. Przeł. René Koelblen, Stanisław Waszak. Lokator, Kraków.
- Perec Georges, 2024a: *Praca pamięci (rozmowa z Frankiem Venaille'em)*. Przeł. Karolina Czerska. W: Georges Perec: *Urodziłem się. Eseje*. Przeł. Michał Paweł Markowski. Lokator, Kraków, s. 67–76.
- Perec Georges, 2024b: *Uwagi dotyczące rzeczy znajdujących się na moim biurku*. Przeł. Jacek Olczyk. W: Georges Perec: *Myśleć/Klasyfikować. Eseje*. Tłum. Jacek Olczyk, Adam Zdrodowski, Karolina Czerska. Lokator, Kraków, s. 21–26.
- Perec Georges, Mathews Harry, 2012: *Roussel i Wenecja. Zarys geografii melancholicznej*. W: Georges Perec: *Urodziłem się. Eseje*. Przeł. Michał Paweł Markowski. Lokator, Kraków, s. 247–261.
- Sławek Tadeusz, 1989: *Między literami: szkice o poezji konkretnej*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Staszewska Joanna, 2016: *Ludzkie historie poprzez przedmioty – refleksje na temat antropologii rzeczy*. „Tematy z Szewskiej”, nr 1, s. 24–35.
- Symes Colin, 1999: *Writing by Numbers: OuLiPo and the Creativity of Constraints*. „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, vol. 32, no. 3 (September), s. 87–107.
- Szot Wojciech, 2025: [Recenzja] Vincenzo Latronico, „Do perfekcji”, tłum. Katarzyna Skórska. Zdaniem Szota, 13.06.2025. <https://zdaniemszota.pl/5614-recenzja-vincenzo-latronico-do-perfekcji-tlum-katarzyna-skorska> [dostęp: 20.12.2025].
- Taborska Agnieszka, 2007: *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm. Słowo/Obraz Terytoria*, Gdańsk.

Prezentacje

Kacper Bartczak



Opublikowano:
30.06.2025

Kacper Bartczak

Pieśń osoby osmotycznej w czasie

Song of the Osmotic Person in Time

kobiecość
Jest żywiołem, kobiecość
Jest chaosem
[...]
Nasz liść morwy, kobieta [...] Zastanówmy się nad osmozą osób
[...]
Drzewa rozpuszczone w powietrzu.
Ezra Pound, *Pieśń XXIX*,
tłum. Leszek Engelking
Widzimy siebie, jacy jesteśmy naprawdę
John Ashbery, *Dwie sceny z tomu Some Trees*,
przekład własny

widzimy siebie jak naprawdę jesteśmy
w symulowanym świetle dni lepcy
w lepkiem świetle przetrwania obrzydliwi
w krzemowym tekście symulowanych dni
jacy jesteśmy ślepcy

*

skoro stąd wypływamy bierzmy miejsce za przykład
albo siebie w tym miejscu
w odpowiedzi na osmotyczne archiwa drzew
wobec drzew rozpuszczonych w powietrzu oddech jaki
wobec ludzi rozpuszczonych w nas
mowa na filtr i odpowiedź

*

wobec czasu puszczonego koronami sosen i sekwoi
bierzmy siebie za przykład
jacy jesteśmy obrzydliwi
czy jesteśmy jeszcze możliwi
lepcy w lepkiem tekście przetrwania
czy krzepcy w osmotycznych archiwach miazg
w huraganowym świetle sosen i sekwoi

*

wejście w huragan osobowe
na przypadkowo zrobionym zdjęciu
albo zdjęciu którego nie zrobiłeś
sosny w tamtym powietrzu buki sykomory
olszynowy szpaler nad zieloną rzeką
huragan cząstek po blasku wód
osmoza tamtego i teraz
w cząsteczkowych zasobach dnia

*

nawinięty na mowę chcę dostać do możliwego biegu dnia
ja osmotyczna osoba dnia
mężczyzna w chaosie po nieobecnej siostrze
człowiek osmotyczny w bólu tej osmozy
nie wstydzę się go jest nie tylko mój

*

są pyły nieba pochłaniacze pogód
obiekty z popsutych bogów i nieb
myśli pylone przez boskie silosy
okablowane matryce podrobiona głębia fazy snu
wtedy widzimy że to są pogody wewnętrzne
w nich matryce konurbacje w masturbacji
festiwale sceny ekrany fazowane ścieżki
seksualnie nanizani na dzień i noc
strąceni z pragnienia w pył

*

mój seks niepiśmienny
seks poranny wieczorny gwiazdny okołodobowy
książka dla oczu bryza dla mleczy piasek na żar
powietrze na mróz runo dla stóp
bez popsutych obiektów historii i nieba
bez pękniętych think tanków wycieku z ekranu
seks nie z głodu paliw
nie z wojennych uzwojeń
idę realny w powietrzu po ziemi okołogwiazdowej

*

jestem wspomnieniem kliszą wlepką na słupie
w moim mieście które teraz jest obce bo teraz jest obce
bratem siostry której nigdy nie miałem

albo jestem nią jej chaosem i osmozą
szorstkim cieniem lepkości w której widzimy się teraz
kochanką w szorstkim cieniu obcego teraz
w obce miasto
huragan dopokąd

*

biorę udział w spalaniu pogód w historię
wielki obiekt nieba obrócony popsuty
w całodobowej osmozie ekliptyce popsutego snu
filtruję go na stacjach przystankach na przyszły sen
dotykam wymiarów psucia
w półśnie przechodzę przez dzielnicę zrytą białym
upałem od ekranów imprez rozbiórek
w półśnie przez dzielnicę zrytą nami w czasie
no to widzimy się
w wymiarze popsucia

*

półsen jak półskok w osmotyczne trakcje głosów
pisanych powietrzem
szukam wartości skokowej z półsnu w czas
na życie w strumieniu życia przeciw niemu
podwójne życie w śladzie dnia
w chaosie nieobecnej siostry krzepkiej osmozie

*

spisuję ślad chwili niepiśmiennej
chwilo obca chaosie osmozo otulino chwil
w miłości do siostry która wyszła z domu tylnymi drzwiami
w chwili niedorzecznej a spławnej
obmyty z lepkości symulowanych dni
mieszkam bezpowrotnie

*

nie potrafię cię zmyślić
chcę spisać zmylić się w tobie
seksem dobowym ekliptycznym
światłem puszczonego igliwem listowiem
wpisać w osad nieobecnych osób
w tej chwili myśl o przyległej śmierci bliskich osób
mówić z nimi w chaosie ich osmozy
filtrować przyległości

*

spisuję szmer okołodobowy
wytrącam sen na ekliptyczną miłość
w fazowaniu półsnu przejawiam się naprawdę
chcę wejść rozebrać popsuty obiekt bogów
współistnieć w dreszczu osób wejść
w czasownik zrobiony z pylistej ulicy
osobą nieboską realną w życiu przeciw życiu
w chaosie nieobecnej siostry jej osmozie
siostra czy ja bezpowrotny

*

mieszkam bezpowrotnie
nie wiję się seksem nie wierzę w znikanie
dostrzegam twarze chłonę głosy dźwięki ciepło wymów
wdycham osmotyczny wiatr z igieł i liści
wytapiam kolorowy papier psychiczny
z nami drzewostany darnie wiklina na zdjęciu które zrobiłem
przypadkiem lub którego zwyczajnie nie zrobiłem
dmuchawce które płyną obok i nareszcie się widzimy
sami sobie filtrem czasem niebem
obiektem rozebrany w czasie
jak inaczej płyniemy



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 sproblematyzowanie 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 zakreśla 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 zwiczenia. 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 ujednolicającą, 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 „jedyneką”, czyli początkiem, to nie ma początku. Ta sama procedura jednak celowo włącza ryzyko umasowienia – jeśli każdy dwuwiersz jest „jedyneką”, to może istnieje taki wymiar, taka perspektywa, z której każdy dwuwiersz jest tym samym.

I znów, stwierdziwszy takie ewentualne umasowienie, odsłani 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, rozrywającą, 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 zaniedbań 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 klęski. 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 przemiatu. Głębokim, ale jednocześnie ujawnionym łóżyskiem ekosystemu jest materiał próchniczny – zbiorowisko opiółków bytu, na skraju życia i śmierci, jak w Whitmanowskiej linii brzegowej.

Konstrukcja dwuwierszy tnie, trze, miażdży, 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 sprężyć przelewowość sensów między materią nieożywioną, substancjami materialnymi występującymi w stanie niepoliczalnym (gлина, „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 próchniczy, czyli taki, w którym życia nie da się odróżnić od procesów materii.

Ośrodek/rzeźba Góry komunikuje, prawie nie mówiąc. Zmiazdżony 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 nocy 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 zasypianie”), 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).

Konstellacje 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 rzeczowościom 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 sensory, a właściwie ich strzępy, rozciągają się, rozlewają, stają się kategorią graniczną, interfejsem między ludzkim i nie-ludzkim. Niektóre aspekty zakreslanego przez Górę terenu korespondują z ufundowaną na założeniach nowego materializmu posthumanistyczną ekokrytyką, której przykładem może być zaproponowane przez Timothy'ego Mortona pojęcie hiperobiektu.

Albo 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).

Życ 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 hiperobektami, to zjawiska spowijające całą planetę. Są wszędzie, 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 hiperobekty – 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 kolektywy obiektów. 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 hiperobiektałnej kolekcji. Czy przemiał ten jest jednak u Góry całkowity? Czy sam poemat jedynie odnotowuje zjawisko, jest odegraniem owego przemiału?

Otóż związane z hiperobiektałną 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 hiperobiektałnej 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 żałobą

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 Ciemierę system niedomykania dystychu przez coś, co krytyczka nazwała „dopełnieniem dwuwiersu” (Ciemiera, 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

pogłowie 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 silnie. 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// pogłowie 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 leży/ belka, nadal pozostająca sobą pośród gruzu” (Reznikoff, 2018, s. 30).

(hodowla), sygnalizowany metaforą wymiar etyczny („śpiew/pogłowie” 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 nicość „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 wystawanie 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 rozerwań 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 materią, 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 następca 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 posłowie 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.



Opublikowano:
30.06.2025

Karolina Górnicka

UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

 <https://orcid.org/0009-0007-1002-6182>

Obserwowanie, podglądanie, wypatrywanie – poetyckie strategie patrzenia w twórczości Kacpra Bartczaka

Observing, Peeking, Looking Out – Poetic Strategies of Seeing in the Work of Kacper Bartczak

Abstract: This article analyses Kacper Bartczak's poetic project through the lens of the relationship between seeing, subjectivity, and the materiality of language. The poem is presented as a dynamic laboratory of critique, in which language does not merely reflect reality but actively co-shapes it. The processual nature of Bartczak's poetic expression is emphasized, highlighting its ability to destabilise cognitive and cultural norms. Of particular importance here is the figure of the gaze – understood as a perceptual and affective practice that allows for the revelation and reconfiguration of hierarchies of meaning and power relations embedded in normative discourses. The analysis focuses on the role of the abject, the absence of a stable subject identity, and linguistic operations that blur the boundaries between the private and the political. The work proposes an interpretation of Bartczak's poetry as a form of epistemological resistance to dominant language, opening up space for alternative ways of seeing and speaking.

Keywords: looking, the political, subjectivity, materiality of language, Kacper Bartczak

Abstrakt: W artykule poddano analizie projekt poetycki Kacpra Bartczaka w perspektywie relacji między patrzeniem, podmiotowością a materialnością języka. Wiersz został przedstawiony jako dynamiczne laboratorium krytyki, w którym język nie tyle odwzorowuje rzeczywistość, ile aktywnie ją współkształtuje. Podkreślono procesualny charakter wypowiedzi poetyckiej Bartczaka, wskazujący na jej zdolność do destabilizowania norm poznawczych i kulturowych. Szczególne znaczenie przypisano figurze spojrzenia – jako praktyce percepcyjnej i afektywnej pozwalającej ujawniać i rekonfigurować hierarchie znaczeń oraz relacje władzy wpisane w dyskursy normatywne. W analizie skupiono się na roli abiektu, braku stałej tożsamości podmiotu i operacjach językowych prowadzących do rozszczelnienia granic pomiędzy tym, co prywatne, a tym, co polityczne. W pracy zaproponowano interpretację twórczości Bartczaka jako formy epistemologicznego oporu wobec języka dominującego, otwierającej przestrzeń dla alternatywnych sposobów widzenia i mówienia.

Słowa kluczowe: patrzenie, polityczność, podmiotowość, materialność języka, Kacper Bartczak

Nie sposób rozpocząć szczegółowej analizy projektu poetyckiego bez umiejscowienia jego autora we współczesnych kontekstach literackich, pozwalających na zarysowanie pozycji, z której zwraca się on do czytelnika. Poszczególne elementy biografii twórcy potrafią być zaskakująco przydatnym narzędziem interpretacyjnym przy formułowaniu ostatecznych wniosków z analizy tekstu. Potwierdzone, mogą wskazywać na przewidywalność, spójność wizji lub jej przynależność do większego projektu; zakwestionowane – wyjaskrawiać odcienie od dotychczasowej działalności, zmianę dyskursu, przejście do innego rodzaju działalności.

Kacper Bartczak jako tłumacz, krytyk, wykładowca akademicki, amerykanista, a także poeta istnieje jednocześnie w kilku sferach życia literackiego, z których znaczącą jest kariera naukowa. Akademicka afiliacja Bartczaka bezsprzecznie ma odzwierciedlenie w jego poezji¹, przejawia się jednak zupełnie inaczej niż poprzez wykorzystywanie czy omawianie koncepcji teoretycznych – jest raczej szczególnym rodzajem samoświadomości składającej autora do podawania w wątpliwość przepracowanych już konstruktów myślowych, idei, hipotez. Pozwala to na uniknięcie pułapki hermetyczności czy elitaryzmu: pomijanie wysoce abstrakcyjnych struktur po części wyznacza poetyckie zainteresowania Bartczaka, skupiające się w głównej mierze na analizie procesów, obserwacji życia we wszystkich jego przejawach, eksperymentowaniu. Jak słusznie zauważyła Alina Świeściak, „chodzi o projekt wielościowego myślenia o świecie, zakorzeniony w nowym materializmie, postkonstruktywistycznych nurtach współczesnej teorii, etyce nomadycznej czy postsekularyzmie – projekt-laboratorium. Poeta prowadzi w nim eksperyment polegający na wypróbowywaniu nowych połączeń w ramach »świata materiałów« (Tim Ingold), poszukiwaniu niehegemonicznych wiązań (Ernesto Laclau i Chantal Mouffe) pomiędzy materiałami, które przechodzą przez różne stany: nieorganiczne, organiczne, energetyczne, metafizyczne, polityczne, ekonomiczne, nowomediálne, dyskursywne itd. Niehegemoniczne wiązania to wyłącznie chwilowe stabilizacje, »punkty węzłowe«, w których negocjuje się granice tego, co społeczne, i tego, co podmiotowe, otwarte na nowe możliwości krytyczne” (Świeściak, 2021). W poetyckim projekcie Bartczaka nie chodzi więc o uprawianie teorii, nazywanie procesów, diagnozowanie ludzkiej kondycji, a o praktykowanie wiersza, działanie na jego żywym organizmie, obserwowanie zachodzących w nim zmian.

Podczas poszukiwania odpowiedniej strategii interpretacyjnej wobec tekstów Bartczaka znaczącą rolę odgrywa zmysł wzroku. Dostrzeżenie operacji przeprowadzanych na wierszach wymaga

1 Kwestia ta została poruszona w wywiadzie, który Kacper Bartczak przeprowadził z Charlesem Bernsteinem (Bernstein, Bartczak, 2020).

od czytelnika nieustannej czujności – traktowanie wiersza jako żywej, zdolnej do przekształceń tkanki sprawia, że jego warstwa językowa „mutuje”, a zatem słowa i wersy zmieniają się, napinają, nawarstwiają lub – przeciwnie – rozszczepiają. W analizowanej twórczości istotniejsze wydaje się pytanie o to, co „dzieje się” w wierszu, niż statyczne elementy poetyckiej analizy.

Tendencja do interpretowania poezji Bartczaka w kontekście, oddegnywania się od rozważań dotyczących podmiotu uwidacznia się w recenzjach tej twórczości: „Pisanie o poezji Kacpra Bartczaka z perspektywy uwzględniającej gry sił i permanentny przepływ materii w nieodzowny sposób prowokuje do skupienia się na tym, co stanowi tu »energię resztkową«, co wytraca swoją dynamikę, krzepnie i osiada, przyjmując postać szczątków pozostałych po ruchu produkcji” (Kujawa, 2017); „łódzki poeta zazwyczaj unika akcentowania obecności lirycznego »ja« w wierszu. Naracja jest u niego albo bezosobowa, swoiście naukowa, jakbyśmy czytali raporty z biologicznych badań czy lekarskie epikryzy [...], albo wykorzystuje gramatyczne »ja« i »ty« głównie jako retoryczny napęd wiersza” (Woźniak, 2017); „Osoba mówiąca pojawia się rzadko (choć każde takie objawienie podmiotu wybrzmiewa mocno w kontraście do reszty tekstów), a jeśli się pojawia, to niejednokrotnie daje wyraz całkowitego utożsamienia z własnym organizmem, zrównania podmiotowego ja z bytem fizycznym, biologicznym” (Mochalska, 2016). Nie oznacza to jednak, że podmiot wierszy Bartczaka jest całkowicie marginalizowany; chodzi raczej o przekonanie, że każda forma podmiotowości raczej „staje się” niż „jest”, na co zwrócił uwagę sam autor w rozmowie z Agnieszką Waligórą: „Być może przez to strategiczne »zniknięcie« podmiotu rozumieć można próbę zdania sprawy ze sztuczności podmiotu, wszystkich jego własnych zapośredniczeń – po to, by stworzyć warunki dla jego powrotu” (Waligóra, Bartczak, 2021, s. 155). Podmiot ukształtowany, niezmienny, o stałych cechach jawi się jako nieinteresujący i ustępuje miejsca podmiotowi kształtującemu się, niedookreślone, powracającemu, którego ontologiczną cechą jest relacyjność.

Niestabilna tożsamość, często oparta na kruchych połączeniach między tym, co organiczne, naturalne, a tym, co sztuczne i przetworzone, nakazuje zbadać sposoby jej funkcjonowania, przetestować posthumanistyczne wiązania ludzkiego z nie-ludzkim. Narzędziem wykorzystywanym w tym celu jest obserwacja: nieustanne dogłębne oglądanie procesów, skanowanie i świdrowanie wzrokiem, oglądanie pod mikroskopem, a następnie oddalanie obrazu, podpatrywanie, zmienianie kąta czy perspektywy widzenia. Prowadzi to do wykształcenia się szczególnego rodzaju polityczności²

2 Polityczność jest tu rozumiana jako „rozpoznanie zasad działania polityki” (Czapliński, Biały, Jastrzębska, 2012, s. 79).

patrzenia, zasadzającej się na sieci relacji wyobrazonego z niewyobrażalnym, zależności władzy w związku między obserwatorem a obserwowanym, a w końcu widzeniu nie tylko „czegoś”, lecz także „w jakiś sposób”.

Czytelnik poezji Bartczaka jest zatem wzywany do zaangażowania się w patrzenie na podsuwane obrazy, poszukiwanie połączeń między nimi, a przede wszystkim – kwestionowanie tych połączeń. Naturalnym kontekstem tej tezy są rozważania Jacques’a Rancière’a dotyczące dzielenia postrzegalnego (Rancière, 2007a, s. 69–70). Także w poezji Bartczaka zachodzi proces zarówno wyznaczania granic, jak i wskazywania obszarów wspólnotowości, tu jednak zwraca się uwagę na „odczuwalność” (*sensible*) owych płaszczyzn podziału. Łódzki poeta nie tyle eksploruje konstytuowanie się szczelin, miejsc styków i rozłączeń, ile skupia się na czynnościach, działaniach prowadzących do powstania tego rodzaju rzeczywistości. Patrzenie Bartczaka zdaje się więc wyprzedzać to, co postrzegalne (jako rodzaj metapostrzegania). Podczas gdy Rancière skupia się na sposobach odczuwania podziału, Bartczak zastanawia się, jakie działania (świadome czy mechaniczne, jednostkowe czy masowe, dyskretne czy ceremonialne, zachodzące błyskawicznie czy rozwijające się przez długi czas) inicjują te procesy. I choć autonomia w rancierowskim rozumieniu (zob. Rancière, 2007b, s. 31) w znacznej mierze zazębia się z kreowaną w wierszach autora *Czasu kompostu* przestrzenią realizacji własnego materiału językowego – odkrywania i zarazem konstruowania zasad, którymi on się rządzi – należy w tej autonomii upatrywać afirmacji uwspólniania. Nie chodzi zatem o to, by podkreślać jednostkowość, swoistość wiersza Bartczaka (choć oczywiście można przyjąć tego rodzaju strategię interpretacyjną), a raczej o przyciąganie między tym, co pojedyncze, a tym, co ogólne. Swego rodzaju polimeryzacja materiału językowego ma nadrzędny cel – stworzenie organizmu wiersza.

Warto w pierwszej kolejności przyjrzeć się rekwizytom wykorzystywanym przez poetę: to w głównej mierze pojęcia pochodzące z rejestrów nauk biologicznych, technologii, medycyny. Wizje rozpościerane w wierszach to często sceny eksperymentów przeprowadzanych na cząstkach materii żywej, nieożywionej, a także na tkance językowej. Poeta wydobywa na światło dzienne obrazy niepokojące, w których dochodzi do stałych przesunięć, przeobrażeń, sprawiających, że obiekt czy zjawisko, na które kierowany jest wzrok czytelnika, wydają się stale nieuformowane i wymagające dookreśleń. Strategia poetycka Bartczaka ma zatem dualistyczną naturę – zakłada bowiem, że należy dokładnie obserwować nie tylko zmiany zachodzące w obrazach, lecz także zmiany sposobów ich percepcji. Każda perspektywa patrzenia poddawana jest próbie, z zasady uznawana za niewystarczającą, jak choćby w przypadku par czy grup wierszy

poruszających to samo zagadnienie z różnych punktów widzenia: *Zero czasu* i *Życia świetnych ludzi* (ŻŚL³, s. 11 i 28), *Ja owodniowy* i *Wiersz językowy* (PS, s. 25 i 43), *Maile zebrane* i *Maile wybrane* (P, s. 5 i 41). Bartczak nie stosuje jednak jaskrawych kontrastów tworzących przepaści między obrazami; szuka raczej szczelin, drobnych załamań i pęknięć, które jeszcze dobitniej podkreślają procesualność obserwowanych zjawisk. Wystarczy porównać fragmenty choćby tych dwu wierszy:

Świat jak spółdzielnia działa
pospołu Handluje dosłownie
wszystkim lecz jest samotny
i podróżuje z jedną torbą
bez ruchu Co byś nie powiedział
już w niej jest Przynajmniej jest zawsze
jakiś początek a zaraz po nim ciąg
najdalszy Zegarek działa na bakterie i mróz
wstaje ziarnisty jak żywy
z prognozy ale inny
bo niewidzialny i nie ma kondensacji

(*Zero czasu*, ŻŚL, s. 11)

Czy jest chwila wyjęta
z życia dzieci które z teczkami
każdego dnia jadą do biur? Nie
chwila niewyjęta nie szczędzi
im łączenia się z innymi chwilami
w czekanie W efekcie ulice

pełne są nas którzy widzimy
się w szybach i może gdzieś pójdziemy
pustą ulicą bez dokumentów [...]

(*Życie świetnych ludzi*, ŻŚL, s. 28)

W obu wierszach pojawia się motyw czasu – w pierwszym przypadku nieskończonego, obejmującego perspektywę świata, w drugim – jedynie jego ułamka, znaczącego wyłącznie jednostkowo. Trwanie bądź nietrwałość zjawisk również stanowi element „stawiania się” rzeczywistości, a opozycja puste – pełne jest plastyczną metaforą obejmującą konstituowanie się świata przedstawionego. Czynności „napełniania” i „opróżniania” wizji nakazują ponadto

3 Na oznaczenie tomików wierszy Kacpra Bartczaka stosowane są w tekście skróty: DM – *Domy Mediowe* (Bartczak, 2003), N – *Naworadiowa* (Bartczak, 2019b), P – *Przenicacy* (Bartczak, 2013), PS – *Pokarm suweren* (Bartczak, 2017), SBU – *Strefa błędów urojonych* (Bartczak, 2000), WO – *Wiersze organiczne* (Bartczak, 2015), WW – *Widoki wymazy* (Bartczak, 2021), ŻŚL – *Życie świetnych ludzi* (Bartczak, 2009).

zachowanie innego rodzaju uważności czytelniczej, być może najistotniejszej w przypadku lektury wierszy Bartczaka, a mianowicie skupienia na formie językowej. W pierwszej kolejności patrzy się bowiem na słowa – rejestry, z których pochodzą, znaczenia, do których mogą odsyłać, brzmienie słów (także stanowiące element „oglądania”: „niebo pełne głosów” – SBU, s. 6; „niesiesz w sobie szept/ którego nie da się usłyszeć” – SBU, s. 19) czy szczególnie ciekawe operowanie temperaturami w kontekście znaczenia („niebieskie pragnienie” – SBU, s. 5; „grad wielkości czereśni” – SBU, s. 29; „gleba zmyta do białości” – SBU, s. 31); dopiero w momencie lektury słowa te mogą uchodzić za „stwarzające się”. Obserwowanie tego procesu jest istotne dla interpretacji nie dlatego, że wzbogaca lub dodaje nowe znaczenia wytwarzane w procesie lektury, a z uwagi na transparentność pracy wiersza: „Nie chodzi przy tym o zwykłą »otwartość« dzieła na czytelnika, tylko o rozumienie tekstu w kategoriach żywego organizmu. Praca wiersza, jego organiczność, przekłada się na określone elementy poetyckiej metody” (Koronkiewicz, 2017).

Pokazanie czytelnikowi pracy, którą musi wykonać wiersz, jest odmianą metakrytycznej metody Bartczaka – chodzi o odżegnanie się od snucia autotematycznych rozważań, nakazanie odbiorcy organoleptycznego badania. To wyraźny element polityczności tekstów poety – każe bowiem kwestionować prawdziwość ośrodków władzy (czy to symbolicznej, czy realnej), podawać w wątpliwość nawet perspektywę podmiotu wierszy. Łódzki poeta nie stara się przeforsować określonego punktu widzenia, chce raczej wskazać na nieodzowność jego zmiany – wynikającą nie tylko z niestabilności, zmienności podmiotu, lecz także z ograniczeń samego języka.

Język, którym posługuje się autor, jest nieprzypadkowy – podaje próbę sam siebie, bada własne możliwości, tworzy nieoczywiste połączenia znaczeniowe:

organizm jest wdzięczny
przenika go radio
ma udział w błocie filmu

wiatr rzeźbi go tabelą notowań
karmi kawą i smołą
dotyka co dzień

(*Postanie kopalne*, WO, s. 11)

Choć poezja Bartczaka nie nosi znamion „hermetyczności” czy „niezrozumiałości” spod znaku polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych (Koronkiewicz, 2017), wymaga od czytelnika nieustannej pracy polegającej na dekodowaniu, rozbiórce sekwencji obrazów i zestawień. Sąsiadujące z sobą słowa nie tworzą konwencjonalnych

sekwencji znaczeń, raczej – jak trafnie określił to zjawisko Paweł Kaczmarski – kleją się do siebie: „tendencja wyrazów do schodzenia się w zwięzłe zbitki oparte na nieoczywistych inwersjach, aliteracjach, przewrotach koniugacji i deklinacji; wrażenie, że lgną do siebie na mocy jakiejś wyższej siły, naginając po drodze reguły składni i gramatyki” (Kaczmarski, 2020). Szczególnie interesujące w badaniu polityczności spojrzenia zdaje się więc zwrócenie uwagi na fakt, iż wzrok jest narzędziem oceny moralnej – wyciąganie na powierzchnię słów marginalnych, nieoczywistych połączeń, przybliżanie sytuacji rozgrywających się raczej poza centrum, a także celowe pomijanie mocno eksploatowanych zagadnień bądź dyskursów pozwala na dowartościowanie lub zdegradowanie pewnych elementów rzeczywistości.

Komponenty realnego świata, po które wyjątkowo chętnie sięga łódzki poeta, można by określić zbiorczo abiektem (Kristeva, 2007) – pomiotem przeciwstawionym podmiotowi, reprezentującym to, co obrzydliwe, wstrętne, obce. Dlatego czytelnikowi są podstawiane obrazy wymazów, wydzielin, chorób (pojawiające się już w tomie *Wiersze organiczne*, a eskalujące w *Widokach wymazach*):

Witko wirusa walcząca o śluz na koniuszku członka [...]

Koraliku bakterii uodpornionej [...]

Mutacja która czaisz się w jądrze komórki i czekasz
na moment [...]

Cząsteczko toksyny która prócz smaku lokalnych wód
znaczysz układy nerwowe nienarodzonych dzieci
(*Realizm protokolarny A*, WO, s. 7)

raczej okładziny mi się
wydzieliły w naoczność [...]

kawa nie kawa ból
jak oka w głowie

raczej chłodno arktycznie
maziście zarazem

dzień mazidło podjęte
wyssane

(*Wykładziny jesieni*, WW, s. 16)

Bartczak takim ochoczym eksploatowaniem estetyki abiektałnej udowadnia również, że polityczność patrzenia może zasadzać się

na samej zgodzie bądź odmowie spoglądania w określoną stronę. Wyjątkowo wyraziście objawia się to we fragmencie:

Ekskluzywna odzież używana szwajcarskie
zegarki czy po prostu sałatka z papai zostają
odsunięte na dalszy plan i oczom ukazują się
fantastyczne budowle które ktoś zaprojektował
z myślą o naszych najintymniejszych potrzebach
[...]

Jak powiedziano pieśń nie wybiera
słuchacza ale słuchacz przyzwala na pieśń
i audytorium przestronnieje o ten gest

(Lekkie konstrukcje halowe, SBU, s. 17)

Podmiot czuje potrzebę „tłumaczenia się z zachwyty” wywołanego wysoce przetworzonym krajobrazem. Jeśli w twórczości poety najistotniejszy jest organizm jako zespół żywej materii, nieustannie zmieniających się cząsteczek, rzecz jasna Bartczak dowartościowuje to, co naturalne, biologiczne, a z podejrzliwością przygląda się elementom sztawnym, stabilnym, niezachwianym. Pozwala to na naświetlenie kolejnej istotnej dla jego twórczości kategorii – sztuczności. Jak sam autor przyznaje w wywiadzie z Pawłem Kaczmarem:

Teraz wszystko, co ciekawe w poezji, przypomina i wskazuje na sztuczność procesu: aranżację, kompozycję, dobór, selekcję, przetworzenie, złamanie, zerwanie, wykrzywienie, przerost, zły zrost, dystans [...]. Poezja jest niezwykle niewdzięcznym medium, trudnym, opornym. I nie powinna się tego wstydzić. Łatwe są inne media – nie wiersz. Za „naturalnością” mowy kryje się często klisza pojęciowa, albo duchowa, fałszywa pojemność – rodzaj duchowości epatującej czymś, co niby wszyscy wiemy (Kaczmarek, Bartczak, 2017).

To właśnie sztuczność rozumiana jako brak naturalności, swobody – wypowiedzi, zapisu, formy – obnaża polityczność strategii patrzenia w twórczości Bartczaka. Każda wypowiedź poetycka jest w tym przypadku przejawem sztuczności, bo organizuje się wedle określonych, narzuconych zasad: „próbowanie” wiersza, a więc podważanie jego stabilności, jednorodności, sprawia, że z każdym przekształceniem, zerwaniem znaczeniowym, z każdą zmianą perspektywy oczom czytelnika ukazuje się zmodyfikowany twór.

Zdaje się, że element nienaturalności jest podkreślony już samym użyciem określenia „strategie patrzenia” wobec wierszy Bartczaka. Strategia poetyckiego działania zasadza się zatem na samoorganizacji języka jako narzędzia autopoetycznego,

zdolnego do tworzenia samego siebie i „czegoś innego” – znaczenia. Już samo postrzeganie języka w kategoriach żywego organizmu, zmieniającej się tkanki nakazuje zwrócić uwagę na celowe obnażenie sztuczności pewnych procesów uchodzących za naturalne, zwyczajne – takich jak sposób patrzenia, od którego zależy pojmowanie lub ocena tego, co widać. Autor ustanawia sztuczność podstawową kategorią wiersza:

Jak wiersz musi stanąć za sobą, żeby być, tak należy też stawać za sztucznością. Nieustannie trzeba jej doglądać, reperować jej opisową otoczkę, uszczelniać spłoty, wchodzić w nie. To jest zadanie dla wiersza (Bartczak, 2019a, s. 34).

Jednym z wykorzystywanych przez poetę sposobów podkreślania tego nienaturalnego naddatku jest zestawianie rzeczy, zjawisk łączących się w jednorodne grupy znaczeniowe i dodawanie jednego niepasującego do tej grupy elementu:

krajobrazik niczego
sobie z żytem sosnami niebem i kończy się
asfalt wtopiony w podłoże
[...]
Przenikają nas fale
pragnień i zapachów ziemi zbóż spalin
(*Promieniowanie tła*, ŻŚL, s. 14)

W zbiorach Bartczaka wyraźnie zarysowuje się opozycja między tym, co naturalne, a tym, co przetworzone, między życiodajnym a destrukcyjnym. Podkreśla ona fakt, iż wystarczy ujawnić różnicę, by czytelnik dostrzegł i uruchomił konteksty związane z destrukcją środowiska naturalnego, zagrożeniem istnienia życia. Nie mniej interesującym sposobem patrzenia jest zagłębienie pomiędzy, wpatrywanie się w puste przestrzenie, szczeliny między konkretnymi elementami rzeczywistości, obserwowanie zachodzących między nimi zależności i relacji. Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na fragmenty wiersza *Polimer i nic*:

najbardziej jest plastik
tak się świat

że nie drewno nie gnejs
nie sól nawet nie węgiel tylko plastik

[...]

że wiążą go umowy na poziomach
o którym nie śniło się naszym mikroskopom

że jest jak jest i plastik jaki jest
każdy mówi który chce mówić jak jest

jeśli ktoś tak mówi
poznasz go w gmachu po stolicy jego
(Polimer i nic, WO, s. 29–30)

Najistotniejsze, po oczywistym wątku ekologicznym, zdaje się to, co pomiędzy plastikiem a mówieniem – to zależność tak silna jak wiązanie polimerowe, podkreślająca status mowy, języka jako tworu konstytuującego rzeczywistość.

Świat wykreowany w Bartczakowej poezji nieustannie odsyła sam do siebie, funkcjonuje na zasadzie wszechogarniającej synekdochy. Wszystko, co dzieje się wewnątrz niego, jest zapośredniczone w języku. Analogiczny mechanizm obejmuje więc patrzenie – przez coś lub dzięki czemuś, zniekształcone przez narządzie lub ułomne, gdy go brak: „patrzących z okien wagonu” (*Dom, którego nikt nie zbudował*, DM, s. 5), „Można patrzeć/ przez okno i domniemywać że przestrzeń/ organizuje się spon-tanicznie” (*Lekkie konstrukcje halowe*, SBU, s. 17), „[...] turyści którzy oglądają/ pocztówki z miejsc w których są” (*Dom, którego nikt nie zbudował*, DM, s. 5), „był selfie/ zdjęciem nano/ gością sobą sprzed” (*Przeobraz*, WO, s. 23), „Satelity/ wykonują następną se-rię zdjęć” (*Discovery Channel*, SBU, s. 28), „Nic nie widać. Jeden wymaz. Ślepa plamka – świat tego świata” (*Prześwietlone dzien-niki*, WW, s. 52) (o patrzeniu przez mikroskop). Wiele zależy też od punktu widzenia; w wierszach Bartczaka patrzy się z ukosa, z boku, z dołu, od środka, a perspektywa ta często nie jest ludzka: „Wewnątrz pierwszej samotności/ jest druga/ która nie ma wną-trza bo nikt/ nie widział jej całości [...]” (*Nowa paleontologia*, DM, s. 22), „Nazajutrz jesteśmy naczyniami/ do których wlewamy się w siebie/ jak czarki z bładym wlewem” (*Arboretum o wszystkich porach*, ŻŚL, s. 9), „Organizm przychodzi do pracy/ wtapia szum importuje dane na myśl/ uwodziciel projektu dojrzewa doń/ kobieta w skrzynce doznaje” (*Pieśń kobiet spełniających wymogi arkusza*, WO, s. 19). „Nieludzkość” perspektywy często wyni-ka z nicowania, wywracania zjawisk na drugą stronę, oglądania wnętrza jako esencji znaczenia, ostatecznego punktu poznania, niedostępnego podczas zwyczajowych oględzin:

Od nicującej mnie ekstazy

mam nicującą mnie ekstazę Od życia
mam stalowe nerwy Łuskam otuchę
z włókien szarości

(Czynnik aureoli, ŻŚL, s. 51)

– albo:

sycę morfologie
torfemy zdaniowe

parametr nukleiny we mnie
trwa rekonstrukcja stacji glebowej

obecny kultem upojny
puszczam grudeczki w fałdę

(*Pokarm suweren*, PS, s. 28)

Obserwowanie wnętrzości tego, co obrzydliwe, odpychające, ukrywane, konstytuuje również obrzeża poetyckiej twórczości Bartczaka – nie interesują go rzeczy oświetlone, centralne i familiarne, ale raczej wszystko to, co niepokojące i marginalne. Nie można nie zwrócić uwagi na wykorzystywane w tych utworach zabiegi formalne wzmagające poczucie rozedrgania i rozpadu integralności: rwane ciągi znaczeniowe, rozbijane licznymi przezrzutniami, rozpoczynanie wypowiedzeń od środka wersu, a tym samym uwypuklanie organiczności języka, który stawia opór uporządkowaniu i antropocentrycznemu dążeniu do wyjaśniania, rozumienia. Zdarza się, że typografia wiersza kojarzy się bezpośrednio z eksperymentami językowymi⁴:

[...]
ona

jej

na na na

i nic

a ja

nic

nic nic ja nic

yyyyyyyy i stąd

ten no

wiesz

(*Historia poe*, P, s. 22)

⁴ Bartczak wskazywał na ten eksperymentalny aspekt natury wiersza przy okazji rozważań o poezji Williamsa i Siwczyka: „Wiersz jest jak ktoś, kto zdaje sobie sprawę z zależności od innych osób oraz od silnie zdecentralizowanych, chaotycznie przebiegających procesów kulturowych. Stara się postrzegać siebie jako byt zdolny do rewidowania warunków, skutków oraz zakresów tej zależności, a jednocześnie uzyskuje wgląd we własną dziwność i sztuczność” (Bartczak, 2019a, s. 184).

Patrzeć można też więc na język – zwracając szczególną uwagę na to, że ma on zdolność do penetrowania wspólnotowego życia politycznego bez autodeklaracji politycznej autora czy podmiotu. Udział języka w podtrzymywaniu konstytutywnej sztuczności wiersza wykracza poza podstawowe podziały na treść i formę, poetykę i politykę, reprezentację i nieprzedstawialność (Bartczak, 2009, 2018). Potencjał kreacyjny wiersza mógłby zatem prowadzić do uświadomienia czytelnikowi procesów społecznych, których samo zauważenie wpływa na polityczny wydźwięk tekstu. Przede wszystkim chodziłoby o kontekst rozrastającego się hiperkapitalizmu (którego przecież nie da się nie zobaczyć), zniekształcającego właściwie każdy aspekt rzeczywistości – niezależnie od tego, czy wzrok ogniskuje się wokół typowo kapitalistycznych procesów („mam gen satrapy/ zyskuję władzę/ bredzenia straty-/ fiksacji społecznej/ mutacji” – Geny, PS, s. 12; „Zdalnie steruję/ przepływem pieniądza którego nie posiadam// i nieposiadanie ma swoje miejsce/ w porządkach baz” – *Dyptyk doczesny*, ŻŚL, s. 52; „żywica własna/ o którą zabiegają dewocyjne koncerty/ miotacze polityk” – *Przekształt złego słowa nie powiem*, N, s. 6), czy samej pracy jako zjawiska konstytuującego porządek społeczny („dla ciebie i w twoją/ stronę obraca mnie praca/ praca mnie do ciebie przywraca/ do mnie co dobre wraca i nie ma nic/ czego wcześniej nie było w pracy/ a gdzie to było/ niech tam będzie praca” – część drugą poematu *Naworadiowa*, N, s. 37). Ostatecznie więc polityczność patrzenia jest samoświadoma własnej towarowości w tym sensie, że może przynosić zysk – odkrycie, kto (co?) czerpie korzyść z pracy wiersza (i czytelnika), wydaje się największym wyzwaniem stawianym w poezji Bartczaka.

Stawką jest nie tyle sama demaskacja mechanizmów opresji, ile zyskanie samoświadomości pozwalającej na, chociaż częściowe, wyswobodzenie się spod wpływu systemowej przemocy. Dlatego strategia patrzenia, jak trafnie wskazała Anna Kałuża, „konstytuuje nas i was, ludzi i obiekty, ludzio-obiekty, i nie jest wyłącznie wynikiem suwerennej, podmiotowej decyzji. Widzenie – ustanawiane cyfrowo, kulturowo, mechanicznie, ze zmysłami innymi niż wzrok – ma swoje reguły; zdaje się, że te reguły ciekawią Bartczaka w książce najbardziej. A w każdym razie – ich zdolność do projektowania emocjonalnie nasyconych przestrzeni i »zarządzania« nami” (Kałuża, 2021).

Wiersze łódzkiego poety są w tym sensie wymagające – oczekują zaangażowania w poznawanie rządzących nimi reguł, każą kwestionować nienaruszalność i jednolitość podmiotu, a ostatecznie same stanowią obiekt i narzędzie działań poetyckich. Podwójnie kodowane są także wszystkie spojrzenia wewnątrz tomów – kierują uwagę czytelnika zarówno na konkretne elementy tekstu, jak i na same siebie. I to właśnie metaspojrzenie konstytuuje poetycką metodę Bartczaka – zmusza czytelnika do

nieustannego przyglądania się nie tylko konkretnym elementom rzeczywistości, lecz także samemu sposobowi ich obserwacji.

Bibliografia

- Bartczak Kacper, 2000: *Strefa błędów urojonych*. Biblioteka, Łódź.
- Bartczak Kacper, 2009: *Życie świetnych ludzi*. Kwadratura, Łódź.
- Bartczak Kacper, 2013: *Przenicacy*. WBPiCAK, Poznań.
- Bartczak Kacper, 2015: *Wiersze organiczne*. Dom Literatury w Łodzi, Łódź.
- Bartczak Kacper, 2017: *Pokarm suweren*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Bartczak Kacper, 2018: *Wstęp. Czym była i czym jest Nowojorska Szkoła Poetycka*. W: *Poeci Szkoły Nowojorskiej*. Red. Kacper Bartczak. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 7–29.
- Bartczak Kacper, 2019a: *Materia i autokreacja: dociekania w poetyce wielościowej*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Bartczak Kacper, 2019b: *Naworadiowa*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Bartczak Kacper, 2021: *Widoki, wymazy*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Bernstein Charles, Bartczak Kacper, 2020: *Ulotne momenty performatywnego zatracenia, czyli formy życia politycznego*. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ulotne-moment-y-performatywnego-zatracenia-czyli-formy-zycia-politycznego/> [dostęp: 18.05.2025].
- Czapliński Przemysław, Biały Filip, Jastrzębska Joanna, 2013: *Polityczność w literaturze i polityczność literatury*. Rozmowa z prof. Przemysławem Czaplińskim. „Refleksje”, nr 8, s. 79–90.
- Kaczmarowski Paweł, 2020: *Prace i trudności*. „Mały Format”, nr 03. <http://malyformat.com/2020/03/naworadiowa-bartczak/> [dostęp: 18.05.2025].
- Kaczmarowski Paweł, Bartczak Kacper, 2017: *Echo-sfera wiersza*. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/echo-sfera-wiersza/> [dostęp: 18.05.2025].
- Kałuża Anna, 2021: *Prędkości obrazów i znaków*. O „Widokach wymazach” Kacpra Bartczaka. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/predkosc-i-obrazow-i-znakow-o-widokach-wymazach-kacpra-bartczaka/> [dostęp: 18.05.2025].
- Koronkiewicz Marta, 2017: *Praca wiersza*. Biuro Literackie. <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/o-pokarm-suweren-kacpra-bartczaka/> [dostęp: 18.05.2025].
- Kristeva Julia, 2007: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. Maria Falski. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kujawa Dawid, 2017: *Reorganizacja białek*. „artPapier”, nr 329. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334&kat=17> [dostęp: 18.05.2025].
- Mochalska Agnieszka, 2016: *Organizm podchodzi do pisania i pisze, że wierzy w wiersz*. Salon Literacki. <http://salonliteracki.pl/new/>

- new/recenzje/529-organizm-podchodzi-do-pisania-i-pisze-ze-wierzy-w-wiersz [dostęp: 18.05.2025].
- Rancière Jacques, 2007a: *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Tłum. Marek Kropiwnicki, Jan Sowa. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Rancière Jacques, 2007b: *Estetyka jako polityka*. Tłum. Jakub Kutyla, Piotr Mościcki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Świeściak Alina, 2021: *Magazyn obrazków ze ślepej plamki*. „Wizje”. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/swiesciak-bartczak> [dostęp: 18.05.2025].
- Waligóra Agnieszka, Bartczak Kacper, 2021: *Świadomość wersu*. „Forum Poetyki”, nr 25, s. 142–163.
- Woźniak Marek, 2017: *Poezja ośmielonej fizjologii*. „Dwutygodnik”, nr 214. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7256-poezja-osmielonej-fizjologii.html> [dostęp: 18.05.2025].



Opublikowano:
30.06.2025

Patryk Szaj

UNIWERSYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

 <https://orcid.org/0000-0002-6315-3317>

Poetyka wielościowa wiersza i materii

Kacper Bartczak i Karen Barad w lekturze dyfrakcyjnej

Multitude Poetics of Poem and Matter:

A Diffractive Reading of Kacper Bartczak and Karen Barad

Abstract: This article offers a diffractive reading of Kacper Bartczak's poetic work alongside Karen Barad's concept of agential realism. The first section introduces Barad's diffractive methodology. The author then argues that, in both theory and practice, Bartczak's poem functions as a kind of diffractive grid – a device through which various material-discursive practices are concentrated-through-dispersion. This framework reveals shared onto-epistemological intuitions between Bartczak and Barad. Like the American theoretical physicist, the Polish poet moves away from individualistic metaphysics and its representationalist assumptions, arriving at the conclusion that subjectivity belongs not to the lyrical "I" speaking in the poem, but to the entire poetic situation. Moreover, the work of the poem not only resembles the work of diffraction, but diffraction itself appears as a kind of poetic labor – what Bartczak calls the "greater poem," which may be understood as the autopoietic activity of matter.

Keywords: Kacper Bartczak, Karen Barad, new materialism, diffractive reading, multitude poetics

Abstrakt: Autor artykułu podejmuje próbę dyfrakcyjnej lektury twórczości Kacpra Bartczaka oraz sformułowanej przez Karen Barad koncepcji realizmu sprawczego. W pierwszej części przedstawia koncepcję metodologii dyfrakcyjnej proponowaną przez Barad. Następnie stawia tezę, że wiersz w teorii i praktyce Bartczaka funkcjonuje jako swoista siatka dyfrakcyjna, czyli urządzenie, w którym dochodzi do koncentracji-przez-rozproszenie rozmaitych praktyk materialno-dyskursywnych. Ujęcie to pozwala wydobyć wspólne intuicje ontoepistemologiczne Bartczaka i Barad. Polski poeta, tak jak zajmująca się fizyką teoretyczną Barad, porzuca indywidualistyczną metafizykę i będący na jej usługach reprezentacjonizm, dochodzi także do wniosku, że podmiotowość cechuje całą sytuację wierszową, a nie mówiące w wierszu „ja” liryczne. Nie tylko jednak praca wiersza przypomina pracę dyfrakcji, ale i na odwrót – dyfrakcja jawi się jako swoista praca czegoś, co Bartczak nazywa „większym wierszem”, a co można utożsamić z autokreacją materii.

Słowa kluczowe: Kacper Bartczak, Karen Barad, nowy materializm, lektura dyfrakcyjna, poetyka wielościowa

[...] „próżnia” (tradycyjnie określana jako pustka) jest stanem, w którym wszystko, co przypuszczalnie istnieje, istnieje w formie potencjalnej. Kłapią życiem potencjalność próżni tworzy „fluktuacje próżni”.

Barad, 2024, s. 130–131

[...] „nic-które-jest” powinniśmy traktować jako korelat pracy wiersza [...]. Wiersz jako „nic-która-jest” to pusta przestrzeń rekonfiguracyjna [...]. Formalne pole wiersza – jego „nic-które-jest” – działa [...] jako zasada ciągłej ruchliwości indywidualizującego się „wnętrza”.

Bartczak, 2019a, s. 285

Teorię i praktykę poetycką Kacpra Bartczaka oraz nowy materializm łączą nieoczywiste relacje. Sam poeta wspomina o nich rzadko, ponieważ konsekwentnie rozwija tradycję amerykańskiego pragmatyzmu, niemniej proponowane przez Bartczaka oryginalne interpretacje tej myśli sprawiają, że coraz chętniej czyta się go w dialogu z koncepcjami nowomaterialistycznymi¹. Choć mowa tu raczej o pokrewieństwach niż o intencjonalnych nawiązaniach, tego rodzaju lektury nie służą po prostu mnożeniu kontekstów interpretacyjnych, ale ujawnianiu, że wyłaniająca się z myśli autora *Materii i autokreacji* ontoepistemologia wykazuje zaskakującą zbieżność z poglądami nowych materialistek.

Nowomaterialistyczna aura spowijająca twórczość polskiego poety, akademika i tłumacza budzi jednak więcej wątpliwości niż dostarcza rozstrzygnięć. Po pierwsze, samo wskazywanie na bliskość Bartczaka i filozofii nowego materializmu ma niewielką wartość poznawczą, rzadko bowiem towarzyszy temu określenie, co dany krytyk lub krytyczka rozumie przez „nowy materializm”². Takie uściślenie jest konieczne, gdyż – po drugie –

1 Na przykład Dawid Kujawa (2017) nazywa autora *Naworadiowej* najbardziej simondonowskim poetą współczesnej polszczyzny. Natomiast Małgorzata Myk (2021) przepuszcza simondonowski problemem indywiduacji przez negantropijne myślenie Bernarda Stieglera oraz przez teorię Catherine Malabou poświęconą pozytywnej i destrukcyjnej plastyczności, odczytując w tym kontekście metaboliczną pracę wiersza Bartczaka oraz odsłanianą przez nią metamorficzność wszelkich form (Myk, 2021). Alina Świeściak (2021) w swojej recenzji tomu *Widoki wymazy* konsekwentnie posługuje się słownikiem nowomaterialistycznym (pisze o praktykach materialno-dyskursywnych, nie zaś jedynie dyskursywnych). Przywołać można też w tym kontekście artykuł Wita Pietrzaka (2018) o tomie *Pokarm suweren*, zawierający odwołania do Donny Haraway i Rosi Braidotti.

2 Dzieje się tak zarówno w przypadku aprobatywnych, jak i krytycznych odniesień do nowego materializmu. Przykładem tych drugich byłby artykuł Adama Partyki *Niemożliwa polityczność projektu organicznego*. Krakowski krytyk wydaje się redukować nowy materializm do organicyzmu – zarzuca nowym materialistkom „koncentrację na stanach wewnętrznych organizmu [...] niezależnych od idei i przekonań” (Partyka, 2024, s. 97). Dalej pisze o „wyobrażaniu

pod formułą nowych materializmów skrywają się niezwykle różnorodne stanowiska połączone wspólnymi intuicjami ontoepistemologicznymi, a nie jednolitą koncepcją filozoficzną (zob. np. *Digital cartography of new materialisms*, [s.a.]). Po trzecie, tym, co przynosi ciekawe efekty interpretacyjne, nie są proste analogie i homologie, ale materialno-dyskursywne splećnia. Nacisk na te drugie to podstawowa cecha metodologii dyfrakcyjnej proponowanej przez Karen Barad (2024, s. 127), a także punkt wyjścia Bartczakowej teorii wiersza, który zawsze „da się/ powiedzieć tamtym wierszem” (PS, s. 53)³ i – zgodnie z rozpoznaniem Wita Pietrzaka – „nie jest »jak« żywy byt cielesny, on jest żywym bytem cielesnym, inną – być może nową – formą życia” (Pietrzak, 2018, s. 162)⁴.

Teoria Barad wydaje się tym nowomaterialistycznym aparatem materialno-dyskursywnym, który jest najbliższy twórczości Bartczaka. Między myślą Barad (skupiającą się na fizyce kwantowej) a rozważaniami Bartczaka (dotyczącymi teorii wiersza) występują zaskakujące zbieżności – zarówno na poziomie przesłanek, jak i wniosków, do jakich dochodzą obie osoby autorskie.

sobie doskonałej tożsamości znaczenia i materii albo możliwości redukcji znaczenia do materii” jako „najważniejszej składowej »logiki naturalizmu«” (Partyka, 2024, s. 101). Według mnie zarówno Bartczak, jak i nowe materialistki wymykają się tego rodzaju dualizmom, ani jemu, ani im nie chodzi bowiem o utożsamienie materii i znaczenia, ale o ich **splątanie**.

3 Cytaty z wierszy Kacpra Bartczaka lokuję bezpośrednio w tekście. Stosuję następujące skróty: P – *Przenicacy* (Bartczak, 2013), PS – *Pokarm suweren* (Bartczak, 2017), N – *Naworadiowa* (Bartczak, 2019b), WW – *Widoki wymazy* (Bartczak, 2021), CK – *Czas kompost* (Bartczak, 2023).

4 Pytanie brzmi oczywiście, czy mamy tu do czynienia jedynie z krytyczno-literacką aproksymacją, czy też Pietrzak traktuje to twierdzenie dosłownie. Krytyk stwierdza wprost, że „Nie jest to [...] dla poety analogia, ale faktyczny stan rzeczy”, dopowiada wszakże, że życie wiersza mieści się na granicach i poza domykającymi kategoriami (Pietrzak, 2018, s. 162). Jak sądzę, Bartczak by się z nim zgodził: „Koncepcja ta [wiersza jako organizmu mówiącego – P.S.] miała być próbą przemyślenia poezji po absolutnym i całościowym odrzuceniu wszelkich modeli dualistycznych, wszelkich podziałów na język/świat, język/jażń, doświadczenie/rzecz-sama-w-sobie, ale też umysł/ciało, fizjologia/myśl, proces poznawczy/estetyka. [...] Jak należałoby myśleć o wierszu, gdyby [...] zacząć traktować język jako narząd, a raczej regulator pracy zmysłów, jako jedno z pól dostępu do rzeczywistości, pozostające w stałej zależności i współdziałaniu z innymi polami: fizjologią, somą, sferą konceptualną, wolą, sferą afektywną, emocjami” (Bartczak, 2019, s. 275). Może więc chodziłoby tu nie tyle o „żywy organizm”, ile o żywotność, siłę i energię, oddziaływanie wiersza, który mieści się poza opozycją ożywienia i nieożywienia. Wiersz oddziałuje raczej jako aktor/aktant niż żywy byt, ale tylko w powiązaniu z innymi polami dostępu do rzeczywistości.

Warto poświęcić temu pokrewieństwu intelektualnemu więcej uwagi, gdyż Bartczak i Barad nie tylko mówią podobne rzeczy, lecz także wzajemnie się uzupełniają. Dlatego zgodnie z zaleceniami Barad nie zamierzam czytać wierszy polskiego poety „na tle” realizmu sprawczego. Chcę dokonać eksperymentalnej lektury dyfrakcyjnej, w której z superpozycji KB i KB wyłaniać się będą dyfrakcyjne właściwości wiersza oraz wierszowe właściwości dyfrakcji – spróbuję dowieść, że w świetle realizmu sprawczego Barad wiersz jawi się jako swego rodzaju siatka dyfrakcyjna, natomiast w świetle teorii wiersza Bartczaka materializowanie się materii okazuje się specyficzną pracą poetycką.

Zaczniemy jednak od metodologicznej *prolepsis*. Czy przekładając realizm sprawczy Barad na rozważania literaturoznawcze, nie popełniamy nadużycia? Barad daje na takie działania przyzwolenie, we własnym zakresie praktykuje bowiem lekturę dyfrakcyjną fenomenów tradycyjnie traktowanych jako „dyskursywne” czy „tekstualne”. Rzecz jasna, musimy zachować w tym względzie ostrożność. Jak wskazuje Kai Merten, redaktor jednej z pierwszych monografii zbiorowych poświęconych literaturoznawczym implikacjom realizmu sprawczego, lektura dyfrakcyjna tekstów nieuchronnie staje się praktyką hermeneutyczną i nabiera mniej lub bardziej metaforycznego charakteru – „dyfrakcje tekstualne” funkcjonują tu jako figura rozproszenia, wielości, wewnętrznego zróżnicowania tekstów albo też wzajemnego wpływania na siebie tekstu i osoby czytającej (Merten, 2021, s. 3).

Na poziomie „czysto” tekstualnym z pewnością Merten ma rację. Rzecz w tym, że nie odbiera to ani czytanutemu tekstowi, ani praktyce interpretacyjnej wymiaru **materialno**-dyskursywnego. „Dyfrakcja to coś więcej niż metafora” – pisze Barad (2024, s. 106) i odnosi tę tezę zarówno do splątań kwantowych, jak i do analizy fenomenów „dyskursywnych”⁵. Nie oznacza to, że metafora traci status tekstualny. Chodzi o to, że tekstualne zawsze już jest współkonstituowane przez materialne (i na odwrót): „By tak rzec, metaforyczne dyfrakcje skutkują wytworzeniem rzeczywistych dyfrakcji”⁶ (Merten, 2021, s. 4). Kluczowe znaczenie ma tu pojęcie praktyk materialno-dyskursywnych – podstawowej jednostki semantycznej, za sprawą której ustanawiają się ontyczne i semantyczne granice (Barad, 2024, s. 197), takie jak granica między wierszem jako „przedmiotem estetycznym” a innymi polami wglądu w rzeczywistość. Uważam, że tak samo myśli o wierszu Bartczak.

5 Dla Donny Haraway (1997) dyfrakcja urasta do rangi czwartego – obok syntaktyki, semantyki i pragmatyki – działu semiotyki. Barad (2024) idzie nieco inną ścieżką.

6 Jeśli nie podano inaczej, przekład fragmentów – P.S.

Lektura dyfrakcyjna

Bartczak i Barad wchodzą w konstruktywną interferencję w kilku oczywistych miejscach. Polski poeta wielokrotnie, zwłaszcza w późniejszych tomach, dawał do zrozumienia, że fizyka kwantowa jest dla niego ważnym polem dostępu do rzeczywistości. Barad nie pisze o poezji, znamienne jednak, że aby oddać naturę dyfrakcji, ucieka się do wiersza Alice Fulton *Eksperyment kaskadowy* (Barad, 2024, s. 541–542). Dla obojga materia jest w ścisłym (nie-metaforycznym) sensie splątana ze znaczeniem. Barad na określenie mechanizmów wyłaniania się fenomenów w świecie posługuje się neologizmem umaterioznaczeniowanie (*mattering*), Bartczak mówił natomiast w wywiadzie udzielonym Pawłowi Kaczmarowskiemu:

Istnieje dotyk, tarcie materii, ale chyba chodzi o to, że on nigdy nie jest osobny od dotyku i tarcia wytwarzanego przez myśl (Bartczak, Kaczmarowski, 2017).

W obu przypadkach nie chodzi o nierozróżnialność tych obszarów, które tradycyjna metafizyka zachodnia traktowała rozdzielnie, ale o nieokreśloność wymagającą uważnego śledzenia tego, w jaki sposób „materia” i „dyskurs” się współkonstruuje. Przy tym leksyka Barad oraz zabiegi morfologiczne, składniowe czy wersologiczne Bartczaka czynią z obojga osoby autorskie *par excellence* **trudne** w lekturze⁷. I Barad, i Bartczak trzymają się trudności z podobnych powodów – dążą do odsłaniania wielościowego, wewnętrznie zróżnicowanego charakteru rzeczywistości. Tę źródłową nie-toż-samość odsłania wiersz („gęstość jest niezbędna[, gdyż – P.S.] Bartczak mówi ważne rzeczy, których nie dałoby się ująć prościej, łatwiej, konkretniej czy mniej intuicyjnie” – Kaczmarowski, 2020), w teorii Barad zaś – metodologia dyfrakcyjna.

Metodologia dyfrakcyjna oznacza dla Barad interpretowanie spostrzeżeń poszczególnych teorii naukowych oraz społecznych przez siebie nawzajem i drobiazgowe naświetlanie wyłaniających się różnic między nimi (Barad, 2024, s. 50). Odwołuje się do zjawiska dyfrakcji, czyli (pozornego) uginania i rozchodzenia się fal napotyających przeszkodę oraz nakładania się na siebie fal, które spotykają się w danym punkcie; spotkanie fal przynieść może albo interferencję konstruktywną (wzajemne wzmacnianie), albo interferencję destruktywną (wzajemne tłumienie). Metodologia dyfrakcyjna nie polega więc na czytaniu danego tekstu w kontekście bądź na tle innego zbioru idei służącego za stały punkt odniesienia, ale na takim zestawianiu poszczególnych wglądów, które wydobywa znaczące różnice między nimi i weryfikuje,

⁷ Sprawozdania ze swoich zmagania z wierszami Bartczaka składali na przykład Tomasz Cieślak-Sokołowski (2016) i Paweł Kaczmarowski (2020).

w jaki – konstruktywny czy destruktywny – sposób owe wglądy się uzupełniają.

Kluczową rolę odgrywa tu przejście od rozumienia dyfrakcji w fizyce klasycznej, gdzie wzory dyfrakcyjne traktuje się jako efekt różnic (względnej fazy i amplitudy) nakładających się fal, do pojmowania dyfrakcji jako zjawiska kwantowego, które w interpretacji Barad pomaga odsłonić „naturę natury”. W klasycznym ujęciu tylko fale – będące nie „bytami”, ale zakłóceniami ośrodka – wytwarzają wzory dyfrakcyjne, cząstki nie mogą tego robić, gdyż nie mogą zajmować tego samego miejsca w tym samym czasie (czyli znajdować się w superpozycji). Eksperymenty kwantowe dowodzą jednak czegoś innego: w określonych warunkach materia – elektrony, neutrony, atomy itp. – **wytwarza** wzory dyfrakcyjne, a zatem przejawia zachowania typowe dla fal. I odwrotnie: fale (na przykład świetlne) w pewnych okolicznościach zachowują się jak materia (Barad, 2024, s. 117–120).

Zanim wnikniemy głębiej w implikacje metodologii dyfrakcyjnej, należy odnotować, że najważniejszym wnioskiem, jaki z paradoksu dualizmu korpuskularno-falowego wyprowadza Barad, jest splątanie „badanej” materii i „badającego” aparatu. To ono rozstrzyga źródłową nieokreśloność materii, tzn. determinuje jej „naturę”. Osoba autorska *Spotkania z wszechświatem w pół drogi* odchodzi od Wernera Heisenberga epistemicznej zasady nieoznaczoności (nie można jednocześnie **poznać** wartości zmiennych komplementarnych takich jak położenie i pęd) na rzecz Nielsa Bohra ontycznej zasady nieokreśloności (nie sposób uznać zmiennych komplementarnych za **istniejące** jednocześnie) (Barad, 2024, s. 161–165). Pomiar nie zakłóca uprzednich wartości, ale określa wartości, które przed nim pozostawały ontologicznie nieokreślone.

Dlatego tak istotną rolę w realizmie sprawczym odgrywa pojęcie fenomenu. Barad nie stosuje go w sensie fenomenologicznym, ale w znaczeniu zaczerpniętym od Bohra, który definiował fenomeny jako ontologiczną nierozdzielność wzajemnie konstytutywnych instancji sprawczych (takich jak „zjawisko” i „aparatura badawcza”). Pojęcie to pozwala jednocześnie przenieść lekturę dyfrakcyjną na grunt literaturoznawczy (zob. Merten, ed., 2021; Kowalcze, 2023). Nie chodzi o prostą aplikację, ale o to, że fenomeny, czyli każdorazowo specyficzne splątania materii ze znaczeniem, stanowią podstawową jednostkę ontologiczną, „działającą” nie tylko w świecie kwantowym, lecz także „we wszystkich skalach wielkości” (Barad, 2024, s. 123). Wzory dyfrakcyjne nie są zwykłą metaforą metody badawczej, ale podstawowymi składnikami różnicowania się materii, czyli – ni mniej, ni więcej – wytwarzania się świata: „O ile zatem urządzenia dyfrakcyjne rzeczywiście mierzą efekty różnicy, o tyle jeszcze gruntowniej podkreślają, uwidoczniają i uwypuklają splątaną strukturę

zmiennej i przygodnej ontologii świata, w tym ontologii poznania. W rzeczywistości dyfrakcja nie tylko wydobywa na światło dzienne rzeczywistość splątania, ale sama w sobie jest zjawiskiem splątanym” (Barad, 2024, s. 107).

Zauważmy, że procesualna i przygodna ontologia świata, w której zasadnicze znaczenie ma wieloaspektowa wymiennosc między językiem a materią, to także stawka poetyki wielościowej Bartczaka. Za przykład może posłużyć tytułowy wiersz z tomu *Czas kompost*, w którym wszystko, co dzieje się we wszechświecie, sprowadza się do kompostowania jednych form materii przez inne:

zważcie na atomy
wiecie że nie istnieją
są flukty metryczne

(*Czas kompost*, CK, s. 30–31)

Dlatego „jedynym czasownikiem” okazuje się „czasujący” kompost. Spróbujmy zatem odsłonić więcej splotów, pozwólmy, by teoria wiersza Bartczaka oświeciła metodologię dyfrakcyjną Barad i na odwrót.

Wiersz jako siatka dyfrakcyjna

Dyfrakcja w ujęciu Barad pielęgnuje splątania, odsłania powstające różnice, determinuje źródłową nieokreśloność materii, konstytuuje przygodne, podatne na zmianę fenomeny, zagęszcza opis rzeczywistości, wskazując na jej wewnętrzne zróżnicowanie i nieustanne „queerowe” re(kon)figuracje (Barad, 2008). Tę samą rolę przypisuje wierszowi Bartczak:

Wiersz bada rzeczywistość, ustala realia, ale daje ci do zrozumienia, że wynik tego badania jest tymczasowy i umowny. W ten sposób ujawnia się dziwny charakter normalności. To nie sny są surrealne – każdy epizod dnia taki się okazuje, kiedy tylko wiersz odsłoni jego uplecioną z rozmaitych opisów osłonkę. Wiersz zaś jest narzędziem pielęgnacyjnym: dogląda splotów, z których ta osłonka jest utkana. Zajmuje pozycję punktu przepływowego, w którym nic nie jest stałe, a sprawy mogą się zarówno rozsypać, jak i poukładać od nowa. Na tym polega jego szczodrość i obfitość. Pilnuje tych przejść, konserwuje je, ustanawia poziomy przepustowości (Bartczak, 2019a, s. 26).

Wiersz realizuje te zadania za pomocą specyficznej „metody” poetyckiej dyfrakcji. Bartczak nie posługuje się tym określeniem wprost, ale gdy pisze na przykład o „ciemnych” utworach Rae

Armantrout, że działa w nich zasada ciągłej rekonfiguracji indywidualizującego się wnętrza, która polega na koncentrowaniu-przez-rozproszenie („koncentracja jest pewną hipotezą na przyszłość, a strategią wejściową jest rozproszenie” – Bartczak, 2019a, s. 286), trudno nie skojarzyć tego z charakterystyką dyfrakcji przedstawianą przez Barad. W tym ujęciu wnętrze fenomenu indywidualizuje się (zyskuje ontologiczne określenie) w momencie przejścia materii przez siatkę dyfrakcyjną, która dokonuje rozproszenia (ustanawia człon relacji biorących udział w konstytuowaniu się fenomenu, które to człony zyskują status zewnątrz-w-obrębie-fenomenu – Barad, 2024, s. 243-244) i zapowiada koncentrację (przygodnie – w obrębie fenomenu – rozstrzyga ontologiczną nieokreśloność w zależności od tego, czy na ekranie pojawi się wzór dyfrakcyjny, czy też nie).

Rzecz jasna, Bartczakowi nie chodzi jedynie o specyfikę wierszy autorki *Ciemnej materii*. Także jego utwory obfitują w podobne momenty koncentracji-przez-rozproszenie. Zestaw zabiegów „formalnych”, na jakich się ona opiera, jest imponujący – od rezygnacji z interpunkcji⁸, przez dysjunktywne i koniunktywne napięcia składni, fonetykę wywierającą presję na sens (Kałuża, Bartczak, Sala, 2023), przekształcenia morfologiczne (Pielichowski, 2018), gry delimitacyjne, takie jak stosowanie silnych przerzutni (Skurtys, 2019), mieszanie antytetycznych technik montażowych (na przykład *jump cut* i *slow motion* – Świeściak, 2021), po „szarady zrywające z gramatycznymi algorytmami, błędy fleksyjne, lingwistyczne deformacje i homonimy” (Meller, 2024, s. 80).

Wszystkie te zabiegi nie tylko wpływają na „treść”, lecz także ją współkonstruuje. W poetyce wielościowej Bartczaka mają też bezpośrednie przełożenie na „zewnętrzną” materię. Autor *Pokarmu suweren* eksperymentuje nieraz z filozofią jedności substancjalnej, jak w *Pieśni tego*, gdzie „ja” stanowi nieodłączną część świata („prószę mróz katechezę ciał niebieskich/ od mrozu od czarnego nieba/ czytam siebie w jego wnętrzu” – PS, s. 33), a nawet staje się od niego nieodróżnialne („jestem różą” – PS, s. 33). Owo „utożsamienie” podlega jednak wewnętrznemu rozproszeniu. *Pieśń tego* – nienazywalnej materii – to pieśń splątania, które czyni każdy byt czymś więcej niż on sam, pozostawia w nim pewną ciemną resztkę („różą splącam czytam piszę/ czarny wiersz jej wnętrza”, „jestem/ z czarnych nitek” – PS, s. 33).

Fraza „czarny wiersz jej [róży – P.S.] wnętrza” mieści się na krawędzi między figuratywnością wiersza a materialnością

⁸ Zabieg ten często służy uwypukleniu nierozstrzygalności. Nie wiadomo na przykład, czy frazę dopełniaczową „mantry światła depresji” (*Już pasterz*, N, s. 5) należy czytać jako „mantrę, światło, depresję”, jako „mantrę światła i depresji”, czy jako „mantrę światła depresji”.

róży. Bartczak sprzeciwia się traktowaniu systemu symbolicznego literatury jako

membrany czy też ekranu, na którym znajdziemy ulotne ślady erupcji wiecznie zewnętrznego Realnego (Bartczak, 2019a, s. 98)⁹.

Stawia kontrintuicyjną tezę, że Realne nie jest przez tekst odbijane czy reprezentowane, ale przezeń stwarzane – nie jako jego zewnętrzne, ale jako element jego budowy. Wbrew pozorom nie mamy tu do czynienia z powrotem do poststrukturalistycznego pantekstualizmu. Przesunięcie ontologiczne, jakiego dokonuje autor *Materii i autokreacji*, zmierza w tę samą stronę co realizm sprawczy: jeśli tekst nie jest ekranem, na który pada obraz Realnego, to trafniej byłoby go konceptualizować jako siatkę dyfrakcyjną, która dopiero wyłania z siebie (rozstrzyga) to, co pojawi się na ekranie jako nieodłączny element konstytuowanego przez tekst fenomenu.

zapamiętam was
wierszem jakby siateczką

(Pogłoski, PS, s. 32)

– mówi „ja” w utworze Pogłoski o ludziach, których rozmowę telefoniczną podsłuchało. Siateczka wiersza zagęszcza sytuację, działa jak wzmacniacz egzystencjalny, otulina, która „opalizuje żarem”, a więc inicjuje interferencje (opalizacja to efekt dyfrakcyjny).

Barad powiedziałałby zapewne, że chodzi tu nie tyle o „stwarzanie” Realnego, ile o jego nieustanne, intra-akcyjne wydobywanie z nieokreśloności. W tej interpretacji ruch Bartczaka okazuje się znacznie bardziej radykalny niż prosty powrót do dogmatów poststrukturalizmu. Barad stosuje neologizm „intra-akcja”, aby wyjść poza indywidualistyczną metafizykę. W odróżnieniu od zwykłej interakcji, która zakłada istnienie uprzednich bytów (na przykład „wiersza” i „osoby czytającej”) wchodzących w relację, intra-akcja

oznacza wzajemne konstytuowanie się splątanych instancji sprawczych. [...] odrębne instancje sprawcze nie poprzedzają zachodzącej między nimi intra-akcji, ale się z niej wyłaniają. Należy zauważyć, że „odrębne” instancje sprawcze są odrębne tylko w sensie relacyjnym, nie zaś absolutnym,

⁹ Antyrepresentacjonizm to kolejny element łączący Bartczaka i Barad. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że podtytuł *Materii i autokreacji* mówi o dociekaniach w – a nie o – poetyce wielościowej. Na temat antyrepresentacjonizmu Barad zob. Barad, 2024, s. 71–89.

czyli że instancje sprawcze są odrębne wyłącznie w relacji do ich wzajemnego splątania; nie istnieją jako pojedyncze elementy (Barad, 2024, s. 54).

Porównajmy ten abstrakcyjny cytat ze sposobem, w jaki Bartczak ukonkretnia pracę wiersza, rekonstruując trajektorie rozwojowe poezji amerykańskiej:

rzeczywistość, jawiąca się fragmentarycznie i w sposób niepełny w rozpatrywanych osobno sektorach życia społecznego – polityce, gospodarce, religii etc. – jest w zasadzie rzeczywistością wiersza w tym sensie, że dopiero praca wiersza umożliwia świadomość wielorakich migracji energetycznych zachodzących między tymi sferami. [...] nie ma żadnych „praw przedmiotu” bez „prawa wiersza” – czyli bez przestrzeni formalnej, w której zyskujemy dopiero wszystkie te dobra (Bartczak, 2019a, s. 282–283).

Formalne pole wielościowe wiersza wyodrębnia osobne instancje sprawcze, które wcześniej tkwiły w nieokreśloności. Czyni to za sprawą cięć sprawczych¹⁰, „odcinających” od splątania określone obiekty (tu: sektory życia społecznego). To, jakich cięć dokonasz, wpływa na rezultat poszczególnych intra-akcji (prawo wiersza jest prymarne względem prawa przedmiotu), należy jednak również pamiętać, że każde cięcie skutkuje zawiązywaniem się nowych splotów:

Chociażbym przebiegiem był
z pęknięć utkanym

pęknięcie łączeniem jest już
pięknieniem

(*Totalnia zdaniowa*, P, s. 20)¹¹

¹⁰ Tak jak intra-akcja odróżnia się od interakcji, tak cięcie sprawcze jest czymś odrębnym od cięcia kartezjańskiego (istotowego rozróżnienia na podmiot i przedmiot). Wskazuje ono, że podział na podmiot i przedmiot nie jest dany z góry, ale „skonstruowany”. Cięcie samo przynależy przy tym do fenomenu, nigdy więc nie może być „czyste” i ostateczne.

¹¹ Za przykład cięć sprawczych różnicujących fenomeny mogłyby posłużyć pary wierszy i próz z tomu *Widoki wymazy*. W wywiadzie udzielonym Annie Kałuży i Zuzannie Sali Bartczak przekonywał, że choć te pary utworów wyrażają z jednej sytuacji, w ich obrębie powstają odmienne przedmioty materialne (Kałuża, Bartczak, Sala, 2023). Rozmaite aparaty widzenia inaczej materializują bowiem to, co widziane. Kałuża poświęciła tej kwestii swoją recenzję tomu, a do pewnego stopnia także artykuł zestawiający twórczość Bartczaka z praktykami wizualnymi Susan Schuppli (Kałuża, 2021, 2022). Można by argumentować,

Jeśli tekst powołuje do życia Realne, niekoniecznie chodzi o Realne jako oddzielony od świata byt czysto tekstualny. Realne powstaje w tekście na tej samej zasadzie, na której aparat badawczy **w splątaniu** z materią określa naturę natury – jako część szerszego, podatnego na dalsze intra-akcje fenomenu. Samo pole wielościowe wiersza także wyłania się w splątaniach. Jego autonomia formalna nie oznacza autonomii bezwzględnej¹², zwłaszcza że dla Bartczaka równie istotne co materia wnikająca do tekstu na przykład pod postacią leksyki zaczerpniętej z nauk przyrodniczych są żerujące na wierszu praktyki materialno-dyskursywne, które próbuje on rozsadzać od środka: „będąc przenikalnym, sam przenika” (Bartczak, Kaczmarek, 2017), badając dany teren, sam podlega transformacji (Waligóra, Bartczak, 2021, s. 149). W interpretacji Oskara Meller’a powstałe w ten sposób konstrukcyjne napięcia to miejsca, „w których wiersz reaguje strukturalnie na napierające na niego siły. Dopiero tekst scalony ze środowiskiem, które stara się obnażyć – odtwarzający jego kształt we własnej formie – może odzyskać sprawczość w epoce antropotechnicznego, późnego kapitalizmu dotkniętego kryzysami ekonomicznymi, ekologicznymi i atrofią wspólnotowości” (Meller, 2024, s. 79).

Napastliwy „większy wiersz” (Bartczak, 2019a, s. 242) przybiera w poezji Bartczaka rozmaite nawracające konkretyzacje – od zyskującej status suwerena psychopolityki (*Pokarm suweren*, pierwsza część *Czasu kompostu*), przez „wiersz urodzenia” (PS, s. 34) wpisujący jednostki w porządek etnosu, po długie trwanie agrarnych algorytmów cywilizacyjnych (*Stacje glebowe* – PS, s. 26–27; *Siew i śpiew* – N, s. 12–13; „Zawiozłem Werkę na konkurs historyczny [...]” – CK, s. 17–18). Jeśli tego rodzaju „wielkie aberracje” opierałyby się na arbitralnych cięciach separujących owe aberracje od relacyjności, w której staje się świat („ja narracja wielka/ że strach że ciach” – *Wiersz skraj*, WW, s. 20), to poezja działałaby wobec nich i w nich jak siła dysruptywna:

że pary wierszy i próz w *Widokach wymazach* istnieją w splątaniu, tzn. wzajemnie się konstytuują. Podobnie dałoby się myśleć o splotach twórczości literackiej i naukowej Bartczaka, o czym mówił on w rozmowie z Agnieszką Waligórą: „Myślę, że chodzi o tworzenie pól przyległych i pokrewnych, [...] nawzajem się odświeżających. Ale jednego jestem pewien: te pola zasilają się nawzajem” (Waligóra, Bartczak, 2021, s. 145).

¹² W wywiadzie udzielonym Jakubowi Nowackiemu Bartczak mówi o „ironicznym” sygnalizowaniu oporu wiersza przed językami zewnętrznymi. Ironia wynika tu właśnie ze względnej autonomii: „bo jednocześnie te wiersze manifestowały fakt, że nie ma w nich wiary w języki »wewnętrzne«, wsobne, czysto osobiste” (Bartczak, Nowacki, 2024).

ojczyzno hipokrytko która nie czytasz
wiersza nie martw się wiersz
jest wliczony wżarty

w programowe korozje

(*Ojczyzna magnetyczna*, N, s. 21)¹³

Tym, co charakteryzowałoby wiersz, byłoby przede wszystkim unikanie arbitralnych cięć, próba podtrzymywania tak wielu intra-akcji, jak to w danych warunkach możliwe, odsłanianie wielości i zróżnicowania świata, których kosztem konstytuują się aberracyjne praktyki materialno-dyskursywne. Testowanie „naszej sieciowej zależności od wszystkiego” (Nowacki, Bartczak, 2024), dbałość o „siateczkę splotów”, którą jesteśmy (Bartczak, 2019a, s. 34), ocalanie „rzeczy mnogiej w sobie/ niesuwerennej” (Fosfor, PS, s. 44) to podstawowe zadania, jakie wyznacza wierszowi Bartczak, jednocześnie podkreślając, że sam wiersz jest taką wewnętrznie mnogą, niesuwerenną rzeczą, a więc na przykład nie wyczerpuje się w swych roszczeniach do autoteliczności.

Spójrzmy pod tym kątem na wiersz *Późna refleksja*:

1.
my się od ciebie

wydzieliny

w złym kraju

trzesz proszki

się ja ty my

twardo nie oni

sterydy my

bryłki z pamięci

naród

mięśniowej

¹³ Interpretuję ten fragment inaczej niż Partyka, według którego chodzi tu o „fizyczne” zadziałanie wiersza na odbiorcę, niezainteresowane pytaniem, „jakie konkretnie sensory zawarte w wierszu mają zdolność trawienia tkanki narodowej” (Partyka, 2024, s. 97). Moim zdaniem „wiersz” jest tu rozumiany szerzej – jako siła relacyjna, która tak czy owak pracuje w wielkich narracjach/aberracjach, korojuje je, podważa ich roszczenia do powszechnego obowiązywania.

2.
mienisz się

kohorta wirusowa

lub nią

twórcza materia ty

niereal

my z ciebie

wodzimy

wieki wieków

popsute narracje

sole mózgowe

rzecz sama sobie

encefalodysgrafie

(Późna refleksja, CK, s. 9–10)

Łatwo się zorientować, że części wiersza zestawione są na zasadzie antytezy. Podczas gdy w pierwszej części mowa o działaniu swego rodzaju maszyny nacjonalistycznej oddzielającej w obrębie „ja” to, co „nie-moje”, ustanawiającej tożsamość na sterydach, która separuje „my” od „oni” twardą granicą, druga traktuje o istnieniu jako przedsięwzięciu fundamentalnie wspólnotowym, opartym na wzajemnych zanieczyszczeniach, w którym podstawową rolę odgrywa wirtualność materii niesprowadzalna do tego, co już ukonstytuowane („niereal”). Przepuszczenie obu części przez siatkę dyfrakcyjną wiersza ujawnia też drobniejsze wzory różnicy – na tyle niewielkie, że dosłownie niewidoczne. Światło międzywersowe i tu, i tu sygnalizuje bowiem pewien brak, ale w poszczególnych częściach ma to inne funkcje. W pierwszej pustka dekonspiruje arbitralne cięcia dokonywane przez maszynę nacjonalistyczną, podczas gdy w drugiej wskazuje raczej na nieokreśloność lub próżnię, z której wyłaniają się fenomeny. „Ludzkie” instancje sprawcze także do rzeczonych fenomenów przynależą („my z ciebie”), ale coś w nich psują – zapis działania fal mózgowych (bardziej jako „sprawców” niż „przedmiotów” badania) zawiera nieuchronne błędy, czegoś w nim brakuje (jak litery „w” w wersji „rzecz sama sobie”), co czyni z wiersza komentarz na temat zasady nieoznaczoności.

Skoro jednak nie ma osobnych sektorów życia społecznego bez „prawa wiersza”, to i na odwrót – wiersz jako pole wielościowe nie istnieje bez intra-akcji, w jakie wchodzi. Radykalizm propozycji Bartczaka nie polega na prostym odwróceniu relacji przyczynowych (tekst wytwarza Realne), ale na zasadniczym przemysleniu na nowo problemu przyczynowości (tekst i Realne wzajemnie się konstytuują). Zdaniem Barad robi to także dyfrakcja, która „odślania upadek klasycznej metafizyki” (Barad, 2024, s. 107), gdyż dowodzi, że relacja **poprzedza** wyłaniające się z niej *relata*:

fenomeny są ontologiczną nierozłącznością/splątaniem pozostających ze sobą w intra-akcji „instancji sprawczych”. [...] są relacjami ontologicznie pierwotnymi – relacjami bez uprzednio istniejących [...] członów relacji. To właśnie w wyniku konkretnych sprawczych intra-akcji granice i własności elementów wchodzących w skład fenomenów zyskują określenie, a poszczególne pojęcia (czyli poszczególne materialne artykulacje świata) nabierają znaczenia. [...] cięcie sprawcze w obrębie fenomenu dokonuje rozstrzygnięcia istotowej ontologicznej (i semantycznej) nieokreśloności (Barad, 2024, s. 194–195).

Porównajmy ten cytat z przeświadczeniami Bartczaka na temat autokreacji wielościowej:

Świat materialny oraz działający w nim badacz wchodzi w różnego rodzaju zwrotne konstelacje, z których później biorą się kształty i postaci poznawanego świata materialnego oraz badającej go podmiotowości. Przestrzeń uruchamiana przez takie interakcje jest przestrzenią wielościową, objawieniem się świata jako miejsca możliwości (Bartczak, 2019a, s. 6).

sztuka jest rodzajem nie tylko chemicznego przetworzenia doświadczenia, ale sama w sobie staje się doświadczeniem, jego sensem (Bartczak, 2019a, s. 127).

Choć autor *Materii i autokreacji* nie idzie tak daleko jak Barad, czasem wydaje się niekonsekwentny („epistemologicznie” osłabia ontologiczną tezę na temat jedności sztuki i doświadczenia), a ponadto każe nieraz brać swoje stanowisko na wiarę¹⁴, to dociera do

¹⁴ Ten gest naraża Bartczaka na zarzuty intencjonalistycznie zorientowanych krytyków. Zob. na przykład niezgodę Kaczmareckiego na pozbycie się „jakiegokolwiek myśli o świecie poza kulturą/opisem/interpretacją etc., żeby świat odzyskać” (Kaczmarecki, 2020) czy obserwację Łukasza Żurka, że między teorią Bartczaka (wiersz jako „żywy” organizm) a jego praktyką poetycką

podobnych konkluzji: poznawany świat i badająca go podmiotowość są **późniejsze** niż zwrotne konstelacje między nimi.

Z tej perspektywy większego sensu nabiera pieśń „tego”, która jest jednocześnie pieśnią „ja”. Zdaniem Bartczaka w wierszu nie mówi żaden podmiot liryczny, ale

podmiotowość całej sytuacji, podmiotowość będąca prze-
tworzeniem, ujednoliceniem, puszczeniem w ruch jakiejś
genialnie usprawnionej wymiany między wieloma polami
dostępu i modalnościami działania: myślą, czuciem, wrażli-
wością estetyczną (Bartczak, 2019a, s. 278).

Nietrudno sparafrazować ten cytat w słowniku Barad: w wierszu mówi sprawczość całego fenomenu, sprawczość będąca materialną rekonfiguracją, rozstrzygnięciem nieokreśloności, ponawialną intra-akcją między „obiektem” a „instancjami obserwującymi”. Nie chodzi jedynie o to, że „wiersz” i „podmiot” wyłaniają się ze splątania różnych instancji sprawczych, ale o to, że sprawczość nie jest atrybutem jednostkowego bytu (ludzkiego lub nie-ludzkiego), lecz intra-aktywnym działaniem fenomenu (Barad, 2024, s. 248–249), na przykład pola wielościowego wiersza. Według Bartczaka bowiem sprawczości „nie posiadają” ani „ja”, ani wnika-
jące w tekst dyskursy, ale **zdarzenie** wiersza jako aparatu, którego
człowiek jest aktywnym uczestnikiem¹⁵.

W ramach podsumowania można stwierdzić, że wiersz jako siatka dyfrakcyjna to taka materialno-dyskursywna konfiguracja – również w etymologicznym znaczeniu tego słowa – która daje początek superpozycji wszystkiego, co się w nim mieści¹⁶,

(intencjonalne komponowanie wierszy) zachodzi konieczna sprzeczność (Żurek, 2023). Dylematy tego drugiego starał się rozstrzygnąć Kujawa; argumentował, że z perspektywy immanentystycznej „intencja” Bartczaka nie jest czymś zewnętrznym wobec innych sił determinujących kształt świata (Kujawa, 2023). W tym samym kierunku zmierzał Jakub Skurtys w swojej recenzji tomu Naworadiowa; krytyk zauważał, że w naturze nieustannie dochodzi do podobnych połączeń co w wierszu (Skurtys, 2019). Zarówno Kujawa, jak i Skurtys powoływali się przy tym na filozofie nowomaterialistyczne, spośród których – jak sądzę – realizm sprawczy pozwala oddalić najwięcej intencjonalistycznych twierdzeń. **15** Bartczak twierdzi: „posługuję się nieraz podmiotem autobiograficznym, [...] żeby podtrzymać namysł nad autokreacją, czyli rolę przewodnią samego zdarzenia wiersza, jego sprawczości. To właśnie ta sprawczość pozwala mi snuć dociekania o naturze materii”; „radość [...] [płynie – P.S.] z tego, że jest się aktywnym uczestnikiem aparatu, którym ostatecznie jest wiersz” (Kałuża, Bartczak, Sala, 2023).

16 Rzecz jasna, nie w sensie poetologicznym, zawsze bowiem da się ponazywać elementy językowej budowy utworu, wskazać ich linearny przebieg, ustalić ich hierarchię itd. Chodzi raczej o superpozycję jako ontoepistemologiczną

wzajemnemu nakładaniu się na siebie wchłanianych porządków – koncentrowaniu-przez-rozproszenie (zob. Skurtys, 2019)¹⁷. Efektem pracy wiersza – precyzyjnego „aparatu wyczulenia” (Bartczak, Frączyk, 2020) – jest natomiast wytwarzanie wzorów różnicujących względne właściwości łączonych elementów. Przykład może stanowić poemat *Przekształt złego słowa nie powiem* z tomu *Naworadiowa* (N, s. 6–10), w którym „każdy wiersz” procesualnie wytrąca jednostkowość z „masowego jestestwa” konstytuowanego przez aparaty „totalnego komitatu” (zaskorupiały dyskursy polityczne, religijne, narodowe itp.). Wiersz wyraża z siebie jednostkowość – jego słowa odchodzą jak wody – ale dzieje się to jedynie wtedy, gdy „skorupom wymawiam umowy”, gdy pozostają obsesją „bez polis”, tj. bez ubezpieczeń i bez fundującego je państwa. Jak pisze Małgorzata Myk, dokonuje się tu „ustawiczne aktualizowanie pracy wiersza jako rzeźby społecznej działającej naprawczo: zewnętrznie, poprzez relacje ze światem, i wewnętrznie, poprzez wpływ na [...] procesy indywiduacji, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i wspólnotowym” (Myk, 2021, s. 157). Inaczej mówiąc, wiersz żywi indywiduację, podtrzymuje intra-akcje, do których zerwania dążą zinstytucjonalizowane urządzenia produkcji podmiotowości.

Dyfrakcja jako praca wiersza

Lektura dyfrakcyjna ujawnia nie tylko dyfrakcyjne właściwości wiersza, lecz także wierszowe właściwości dyfrakcji. Nie tylko realizm sprawczy wzmacnia teorię poetyki wielościowej, lecz także filozofia poetycka Bartczaka wzbogaca sprawczorealistyczne ujęcie „natury natury”. Odwróćmy więc wektor i spróbujmy zweryfikować, co Bartczakowa konceptualizacja pracy wiersza dopowiadałaby do wątków Barad w procesy umaterioznaczeniowienia.

Wiersz – pseudonimowany na przykład jako „fluid metryczny” lub „flukty metryczne” – to dla polskiego poety niekoniecznie tekst zapisany na kartce ani nawet jednostkowy byt. Równie często Bartczakowi chodzi o „większy wiersz” – tym razem waloryzowany pozytywnie – nieokreśloną siłę, która nieustannie pracuje w nas, a także uczestniczy w stawianiu się świata. Dla Pietrzaka siła ta to po prostu pierwotny, „właściwy” stan języka, który badacz utożsamia z Derridiańską różnią (Pietrzak, 2018, s. 162–163). Bartczak podnosi jednak stawkę. W dialogu z poezją Armantrout

metaforę wielorakich migracji energetycznych między (zwrotnie konstytuowanymi) sferami, podmiotowości całej sytuacji, formalnego pola wielościowego.

¹⁷ Wrocławski krytyk pisze wprawdzie jedynie o porządkach dyskursywnych, w innym miejscu swojej recenzji zaznacza jednak, że „materialne” i „pojęciowe” to w rzeczywistości jedna forma doświadczenia (Skurtys, 2019).

i – co znamienne – fizyką kwantową stwierdza, że logika *différance* rządzi także procesami materializacji:

również w niej [materii – P.S.] – tak jak w podejmowanych przez ludzkie kultury grach językowych – działa zasada braku i rozedrgania (Bartczak, 2019a, s. 232).

„Większy wiersz” to metafora, która nazywa najdosłowniej pojęte wytwarzanie świata.

Jeśli więc, wedle Barad, fluktuacje próżni świadczą o dokonującej się w niej grze nie/istnienia wirtualnych cząstek (Barad, 2018a), o tym, że próżnia nie jest pusta, lecz wyradza z siebie materię, to teoretyczka zgodziłaby się z Bartczakiem, że *différance* pracuje również w materii (Barad, 2018b) – **próżnia**, by tak rzec, zawiera w sobie **różnię**. Co jednak istotne, autor *Materii i auto-kreacji* pozwala konceptualizować tę materializację jako czynność *par excellence* poetycką, jako *poiesis* próżni:

chyba że by wiersz był w próżni mówił
(*Martwa natura z horyzontem*, WW, s. 48)

Na poziomie „tekstualnym” sformułowanie „flukty metryczne” wprowadza analogię: praca próżni przypomina pracę wiersza, ponieważ tak jak wiersze aktualizują (nierzadko polemicznie) określone wzorce rytmiczne, tak wyradzająca się materia realizuje wirtualnie tkwiące w niej możliwości zaistnienia. Analogia ta służy jednak nazwaniu rzeczywistego procesu: fluktuacje próżni nie są **jak** wiersz, one **są** wierszem, przynajmniej w etymologicznym sensie poetyczności.

Wytwarzanie świata przez „większy wiersz” obejmuje oczywiście również kreowanie tego, co zwrotnie rozpoznajemy jako podmioty:

ty też
masz w sobie posłuchaj
ten wierszyk rzeczowy
z tobą pracuje

(Naworadiowa, N, s. 56)

Praca, o której tu mowa, to coś więcej niż czysto fizyczne przekazywanie energii „między układami cząstek i ciał” (Partyka, 2024, s. 95). W mojej interpretacji z jednej strony chodzi o język jako fenomen materialno-dyskursywny, z drugiej zaś – o materialne splątania, z których dopiero wyłania się podmiotowość. „Wiersz ja” (PS, s. 31) to zatem wiersz, w którym „ja” tyleż się wyraża, co **wydarza**, odcinając się (nigdy jednak całkowicie) od współkonstytuujących je sił:

Ja przeczuwa
ma coś wspólnego

Ja się miesza
pokarm z pokarmem

[...]

Ja chce sobie samo w zdaniu
nie ma takiej opcji

(Wiersz ja, PS, s. 31)

Przecucie wspólnoty, jak już widzieliśmy, nie musi dotyczyć jedynie splątań afirmowanych przez „ja”, odnosi się także do tych aparatów, którym pragnie się ono wymknąć, takich jako złowrogi „torfem” użyźniający psychopolitykę:

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 [...]

(Żywiec, PS, s. 53)

Ale nawet jeśli ucieczka od tego rodzaju hegemonicznych sił nie jest możliwa, to przecież i w nich, i w „ja” pracuje rozsadzający je od środka „wers wolny”, który

idzie trawersem
z tobą przez ciebie w tobie

(Silos, CK, s. 47)

Tak pojęta praca wiersza odwraca klasyczne rozumienie przyczynowości: to nie „instancja autorska wytwarza wewnątrztekstowe środowisko” (Meller, 2024, s. 86)¹⁸, ale pole wielościowe rozstrzyga źródłową nieokreśloność instancji sprawczych. Dyfrakcja – pisze Barad – „nie przesądza z góry, co jest [...] przedmiotem, a co podmiotem” (Barad, 2024, s. 50), Bartczak z kolei zdradza, że poświęca tak wiele uwagi pracy, gdyż „ani podmiot, ani jego środowisko nie są z góry dane” (Waligóra, Bartczak, 2021, s. 155). „Praca wiersza”

¹⁸ Choć Meller trafnie zauważa, że w tym fenomenie wielościowym uczestniczą również inne instancje (biograficzna, materialna, zmechanizowana), to skorygowałbym jego twierdzenie o pierwszeństwie ontologicznym instancji autorskiej względem wewnątrztekstowego środowiska.

i „praca dyfrakcji” w istocie mają więc z sobą wiele wspólnego. Konkretniej rzecz ujmując, obie je charakteryzuje nieokreśloność – zarówno jako ujawniana przez nie „natura natury”, jak i jako ich własny materialny warunek możliwości.

Warto przyrzeć się pod tym względem jednemu z powracających u Bartczaka wyrazów – który w przeciwieństwie do leksemów „torfem”, „morfiał” czy fraz „replikant zbożowy”, „fluid metryczny” nie doczekał się dotąd krytycznej recepcji – mianowicie leksemowi „spin”. Występuje on na przykład w trzynastej części tytułowego poematu *Naworadiowej*:

wiersz

ma spin

(*Naworadiowa*, N, s. 48)

Moglibyśmy zatrzymać się na rozpoznaniu tego sformułowania jako przenośni. Zgodnie z nią wiersz „działałby” przede wszystkim na poziomie kwantów sensu, drobnych, ale znaczących (i oznaczających¹⁹) ingerencji w semantykę (spin to moment pędu cząstki wynikający z jej natury kwantowej). Takimi metaforycznymi kwantami sensu byłyby na przykład kalambury otwierające *Osiedle kwantowe* z tomu *Widoki wymazy*:

zrobiłem sobie
z prób i obłądów
życie usrane różami

(*Osiedle kwantowe*, WW, s. 14)

– zwłaszcza że pod koniec wiersza dochodzi do specyficznego skoku kwantowego („czym dalej/ tym silniejsze wiązanie” – WW, s. 15), który przemianowuje „osiedle płytowe” – odwiedzone zapewne po śmierci obojga rodziców – w tytułowe osiedle kwantowe,

19 Por. rozważania Félix Guattariego na temat „oznaczających zerwań denotacji, konotacji i oznaczania” w ogniwach łańcuchów dyskursywnych (Guattari, 2025, s. 46). Autor *Trzech ekologii* wchodzi tu w konstruktywną interferencję zarówno z ontoepistemologią Barad, jak i z teorią wiersza proponowaną przez Bartczaka: „»kontekst«, w sensie egzystencjalnym, wyłania się zawsze z określonej *praxis*, w miejscu zerwania z systemowym »pretekstem«. **Nie istnieje żadna nadrzędna hierarchia, która pozwalałaby precyzyjnie umiejscowić i sklasyfikować komponenty wypowiedzenia na danym poziomie.** Składają się one raczej z heterogenicznych elementów, które wspólnie nabierają spójności i trwałości, przechodząc przez kolejne progi i **konstytuując w tym przejściu pewien świat kosztem innego.** Operatorami owej krystalizacji są fragmenty oznaczających łańcuchów dyskursywnych” (Guattari, 2025, s. 45, podkr. – P.S.).

co kazałoby czytać cały wiersz jako namysł nad fenomenalną naturą czasu²⁰.

Spróbujmy jednak rozważyć hipotezę, że mowa tu nie tylko o wierszu jako tekście zapisanym na kartce, lecz także o „większym wierszu” – *poiesis* samej materii; innymi słowy, potraktujmy jako metaforę raczej „wiersz” niż „spin”. Spin odsyła nas do zasady komplementarności. Zgodnie z jej klasycznym rozumieniem da się określić albo położenie cząstki, albo moment jej pędu – nie można mieć wszystkiego naraz. Kwantowa natura spinu dodatkowo jednak komplikuje sytuację. Spin to wielkość wektorowa, której określenie wymaga podania trzech składowych – krętu wzdłuż kierunków x , y i z . Rzecz w tym, że na gruncie mechaniki kwantowej „nie sposób określić więcej niż jednej z trzech składowych wektora spinu w tym samym czasie” (Barad, 2024, s. 361). Barad przekonuje, że komplementarność ta nie wynika z epistemicznej zasady nieoznaczoności (**nie znamy** wszystkich składowych spinu), ale z ontycznej zasady nieokreśloności. Poszczególne składowe **nie mają** jednocześnie określonych wartości – nabierają ich tylko w konkretnych układach materialnych, tzn. wtedy, gdy przepuścimy cząstki przez urządzenie mierzące daną wartość, na przykład x . Nie jest też tak, że możemy zmierzyć wartości x , y i z jedna po drugiej, a następnie je do siebie dodać, gdyż pomiar danej wartości odbiera określoność pozostałym wartościom, tzn. na powrót wprowadza je w stan kwantowej nierozstrzygalności. Dopóki cząstki nie zostaną przepuszczone przez konkretne urządzenie, znajdują się w superpozycji, czyli w „*nieokreślonych stanach ontologicznych* – stanach, w których brak zasadniczo określonych faktów dotyczących danej własności” (Barad, 2024, s. 366; zob. cały ustęp na ten temat na s. 353–371). Ponieważ zgodnie z fizyką klasyczną superpozycją mogą charakteryzować się jedynie fale (a nie cząstki), dowodzi to falowego zachowania materii.

Jeśli więc wiersz ma spin, oznacza to nie tylko, że wiruje z daną prędkością, rozchodząc się w różnych kierunkach, lecz także – co może istotniejsze – że zawsze da się określić tylko część jego składowych, a każda taka określoność opierać się będzie na odcięciu jego niezrealizowanych wirtualności. Czy zatem Bartczak metaforyzuje tu pracę wiersza czy pracę materii? Tekst otwiera się na obie możliwości, ale jednocześnie każdej z nich

20 Por. wypowiedź Bartczaka z wywiadu udzielonego Sali i Kałuży: „wiersze naruszają tę dominację czasowości, atakują dyktat wymiaru temporalnego pojętego mechanistycznie. Wiersze przedostają się do substratu, w obrębie którego czasowość jest bardziej demokratycznie wtłoczonym uczestnikiem równania, do którego należą też masa, energia, pamięć, powrót realnego, rozpacz, żal, żaloba, światło, ciemność, euforia, euforyczna afirmacja uczestnictwa w tym całym splątaniu” (Kałuża, Bartczak, Sala, 2023).

stawia opór – decydując się na którąś z komplementarnych interpretacji, ukonstytuujemy pewien świat (materialny czy tekstualny) kosztem innego. W teorii i praktyce poetyckiej autora *Pokarmu suweren* wiersz, pojęty tak czy inaczej, pseudonimuje przede wszystkim dbałość o tego rodzaju splątania. Tak funkcjonuje w samej trzynastej części poematu *Naworadiowa* – spin kieruje wiersz w stronę „chłonnej siatki” (dyfrakcyjnej?), która „co złapie, zaraz traci” (doraźnie wydobywa materię z nieokreśloności), a tym samym nie anuluje źródłowej nierozstrzygalności, zasygnalizowanej w zakończeniu utworu:

czym jest ruch twoich ścięgien smak słów czym wolność
w której śpiewasz

jeśli nie wymazem paktów zawiesiną śpiewną
(*Naworadiowa*, N, s. 48)

Wymaz może tu oznaczać albo próbkę paktów, co kazałoby uznać, że „wolny organizm” tak naprawdę nie uwalnia się z „politycznego szlamu”, w którym uczestniczy, albo właśnie ich wymazanie, wypowiedzenie posłuszeństwa. Rozstrzygnięcie tej nieokreśloności może się opierać jedynie na sprawczym cięciu.

Jeśli ta interpretacja brzmi dekonstrukcyjnie, warto przypomnieć, że zarówno Barad, jak i Bartczak odzyskują dla siebie myśl Derridy. Bartczak wprost mówi o nim jako o filozofie nieoznaczoności (Waligóra, Bartczak, 2021, s. 143–144), Barad dokonuje natomiast ontologicznego przesunięcia – nie jest tak, że nie wiemy czegoś o materii, po prostu nie posiada ona żadnych określonych cech przed wejściem w poszczególne intra-akcje. Dlatego też „pomiaru raczej poszerzają zakres splątań, niż je rozwikłują (usuwiają)” (Barad, 2024, s. 433), a na gruncie teorii wiersza jako pola wielościowego to samo można chyba powiedzieć o interpretacjach.

Samostwarzająca się figuratywność, którą Bartczak przypisuje wierszowi, dla Barad ma także wymiar materialny – to autoekspresja materii dokonuje nieustannych re(kon)figuracji świata. Dyfrakcja, która dba o splątania, ujawnia znaczące różnice, koncentruje przez rozproszenie, rozstrzyga wewnętrzną zewnętrżność w obrębie wyłaniających się fenomenów, strukturalnie odpowiada Bartczakowej pracy wiersza. Nawet jeśli

Czytelnik biologiczny
nie czyta wiersza Wiersz
czyta go nieprzerwanie
(*Martwa natura z chemią spożywczą*, P, s. 30)

Zauważmy, że podwojenie różnicuje tu „wiersz” – zapis wielką literą może wskazywać, że w drugim przypadku chodzi właśnie o większy wiersz, o *poiesis* samej materii. Bez względu na nasze intencje ona tak czy owak dokonuje się w świecie, a „my” w niej uczestniczymy. Z punktu widzenia literatury – pisze Bartczak –

życie to zawsze już formalnie skonfigurowana praca polegająca na samozwrotnym i autointerpretatywnym zyskiwaniu kształtu (Bartczak, 2019a, s. 88).

Tak oto nie tylko wiersz, lecz także materia przybiera formę wielościowej *poiesis*:

materia jest dynamicznym artykułowaniem się świata w jego intra-aktywnym stawaniu się. Wszystkie ciała, w tym – ale nie tylko – ciała ludzkie, nabierają materioznaczenia w toku ponawialnej intra-aktywności świata, jego wykonawczości. Granice, własności i znaczenia ustanawiają się różnicowo w wyniku intra-aktywnego umaterioznaczeniowienia. [...] Oznacza to, że różnicowanie nie polega na czynieniu innym ani na wyodrębnianiu i oddzielaniu, ale – przeciwnie – na tworzeniu połączeń i zobowiązań. Materialność jest ze swej natury splątaniem. [...] Inny nie wchodzi jedynie w naszą skórę, ale znajduje się również w naszych kościach, w brzuchu, w sercu, w jądrze komórkowym, w przeszłości i przyszłości. Jest to równie prawdziwe w odniesieniu do elektronów, węzówideł i różnicowo ukonstytuowanego człowieka (Barad, 2024, s. 535–536).

Bibliografia

- Barad Karen, 2008: *Queer Causation and the Ethics of Mattering*. W: *Queering the Non/human*. Eds. Noreen Giffney, Myra J. Hird. Ashgate, Aldershot-England Burlington, s. 311–338.
- Barad Karen, 2018a: Co jest miarą nicości? Nieskończoność, materialność, sprawiedliwość. W: *Feministyczne nowe materializmy. Usytuowane kartografie*. Red. Olga Cielemecka, Monika Rogowska-Stangret. Tłum. Monika Rogowska-Stangret. E-Naukowiec, Lublin, s. 63–70.
- Barad Karen, 2018b: *Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-turning, Re-membling, and Facing the Incalculable*. W: *Eco-Di-construction: Derrida and Environmental Philosophy*. Eds. Matthias Fritsch, Philippe Lynes, David Wood. Fordham University Press, New York, s. 206–248.
- Barad Karen, 2024: *Spotkanie z wszechświatem w pół drogi. Fizyka kwantowa a splątanie materii ze znaczeniem*. Przetłum. Sławomir Królak. WBPiCAK, Poznań.
- Bartczak Kacper, 2013: *Przenicacy*. WBPiCAK, Poznań.

- Bartczak Kacper, 2017: *Pokarm suweren*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Bartczak Kacper, 2019a: *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Bartczak Kacper, 2019b: *Naworadiowa*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Bartczak Kacper, 2021: *Widoki wymazy*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Bartczak Kacper, 2023: *Czas kompost*. Biuro Literackie, Kołobrzeg.
- Bartczak Kacper, Frączysty Andrzej, 2020: *Przybornik indywiduacji*. Ilustr. Konrad Rószkowski. Mały Format, nr 3. <http://malyformat.com/2020/03/przybornik-indywiduacji/> [dostęp: 10.05.2025].
- Bartczak Kacper, Kaczmarek Paweł, 2017: *Echo-sfera wiersza*. biBLioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/echo-sfera-wiersza/> [dostęp: 20.06.2025].
- Bartczak Kacper, Nowacki Jakub, 2024: *Poezja może być miejscem, w którym dokonujesz diagnozy kondycji psychologicznej swojej wspólnoty*. Krytyka Polityczna, 20 lipca. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/poezja-moze-byc-miejscem-w-ktorym-dokonujesz-diagnozy-kondycji-psychologicznej-swojej-wspolnoty-rozmowa/> [dostęp: 10.05.2025].
- Cieślak-Sokołowski Tomasz, 2016: *Atak trudnego wiersza*. „Nowa Dekada Krakowska”, nr 6, s. 116–119.
- Digital Cartography of New Materialisms, [s.a.]. <https://dhstatic.hum.uu.nl/digicart/> [dostęp: 15.06.2025].
- Guattari Félix, 2025: *Trzy ekologie*. Przekł. Jędrzej K. Brzeziński. Przedmowa Joanna Bednarek. Słownik pojęć Michał Rymaszewski, Patryk Szaj, Katarzyna Trzeciak. Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Haraway Donna, 1997: *Modest_Witness@Second_Millennium. Female-Man@_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*. Routledge, London-New York.
- Kaczmarek Paweł, 2020: *Prace i trudności*. Mały Format, nr 3. <https://malyformat.com/2020/03/naworadiowa-bartczak/> [dostęp: 13.05.2025].
- Kałuża Anna, 2021: *Prędkość obrazów i znaków. O „Widokach wymazach” Kacpra Bartczaka*. biBLioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/predkosci-obrazow-i-znakow-o-widokach-wymazach-kacpra-bartczaka/> [dostęp: 20.05.2025].
- Kałuża Anna, 2022: *Poezja, sztuka i antropocen*. Susan Schuppli i Kacper Bartczak. „Porównania”, nr 31(1), s. 259–276. <https://doi.org/10.14746/por.2022.1.15>.
- Kałuża Anna, Bartczak Kacper, Sala Zuzanna, 2023: *Afirmacja w splątaniu*. biBLioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/afirmacja-w-splataniu/> [dostęp: 12.05.2025].
- Kowalcze Małgorzata, 2023: *Czytanie dyfrakcyjne*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 295–310. <https://doi.org/10.18318/td.2023.3.18>.

- Kujawa Dawid, 2017: *Reorganizacja białek* (Kacper Bartczak: „Pokarm suweren”). *artPapier*, nr 17. <https://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=331&artykul=6334> [dostęp: 15.05.2025].
- Kujawa Dawid, 2023: *Na niebie słój naszego wieku*. *Czas Kultury*, nr 18. <https://czaskultury.pl/artykul/na-niebie-sloj-naszego-wieku/> [dostęp: 19.05.2025].
- Meller Oskar, 2024: *Pragmatyczne organizmy mechaniczne – o dojrzewaniu modeli poetyckich Kacpra Bartczaka*. „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 78–88. <https://doi.org/10.31338/2657-599X.ph.2024-1.5>.
- Merten Kai, 2021: *Chapter 1: Introduction: Diffraction, Reading, and (New) Materialism*. W: *Diffractional Reading: New Materialism, Theory, Critique*. Ed. Kai Merten. Rowman & Littlefield, Lanham–Boulder–New York–London, s. 1–28. <https://doi.org/10.5771/9781786613974-1>.
- Merten Kai, ed., 2021: *Diffractional Reading: New Materialism, Theory, Critique*. Rowman & Littlefield, Lanham–Boulder–New York–London. <https://doi.org/10.5771/9781786613974>.
- Myk Małgorzata, 2021: „Skrajny przekształt”: negantropijna praca wiersza wobec reżimu technicznego życia (O „Naworadiowej” Kacpra Bartczaka). „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 42, s. 149–166. <https://doi.org/10.31261/errgo.9175>.
- Partyka Adam, 2024: *Nieemożliwa polityczność projektu organicznego*. „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 89–105. <https://doi.org/10.31338/2657-599X.ph.2024-1.6>.
- Pielichowski Juliusz, 2018: *Na tropie suwerena*. Kacper Bartczak, „Pokarm Suweren”. Inter-. Literatura, krytyka, kultura. <https://pismointer.wordpress.com/numery-archiwalne/nr-216-2018/juliusz-pielichowski-na-tropie-suwerena-kacper-bartczak-pokarm-suweren/> [dostęp: 20.06.2025].
- Pietrzak Wit, 2018: *Poezja pocztowiecza: „Pokarm suweren” Kacpra Bartczaka*. „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, nr 38. <https://doi.org/10.31261/ERRGO.2019.38.10>.
- Skurtys Jakub, 2019: *Krótki traktat o urzędzeniach (zapiski z lektury)*. biBLioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuloliterackie.pl/biblioteka/recenzje/krotki-traktat-o-urzedzeniach-zapiski-lektury/> [dostęp: 18.05.2025].
- Świeściak Alina, 2021: „Magazyn obrazków ze ślepej plamki”. (Kacper Bartczak, „Widoki wymazy”). *Magazyn Wizje*, 23 sierpnia. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/swiesciak-bartczak/> [dostęp: 15.05.2025].
- Waligóra Agnieszka, Bartczak Kacper, 2021: *Świadomość wersu*. „Forum Poetyki”, nr 25, s. 142–163. <https://doi.org/10.14746/fp.2021.25.30606>.
- Żurek Łukasz, 2023: *Nieczyste kompozycje*. biBLioteka. Magazyn Literacki. <https://www.biuloliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nieczyste-kompozycje/>.

Na okładce Kacper Bartczak
Fotografia z archiwum Biura Literackiego
Za zgodę na opublikowanie fotografii Redakcja czasopisma dziękuje
Dyrekcji Biura Literackiego

Opracowanie redakcyjne
Magdalena Pache

Korekta techniczna
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

Łamanie
Tomasz Kielkowski

ISSN 2353-0928

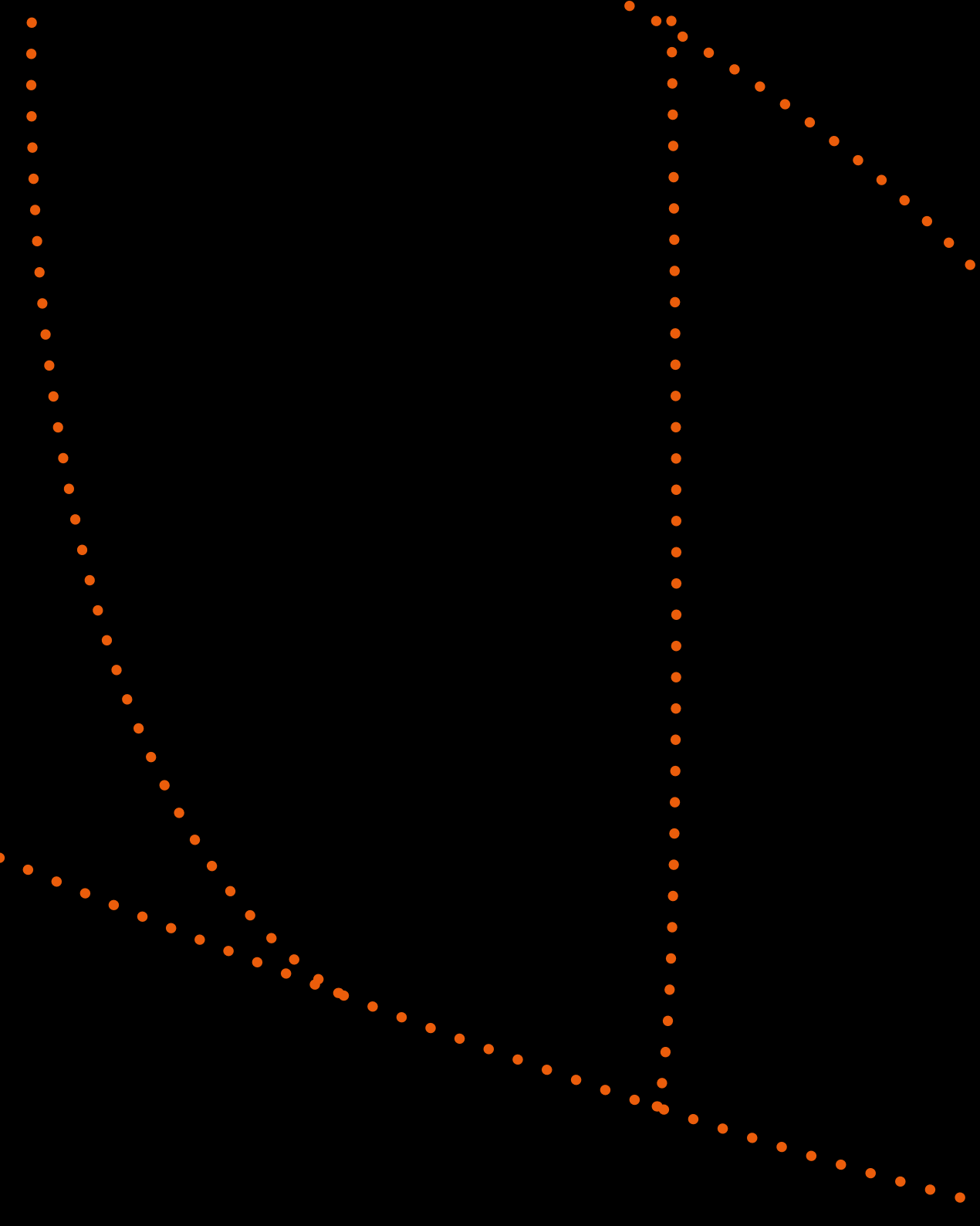
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 8,75. Liczba arkuszy wydawniczych: 9,0.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



5 2

Więcej informacji

