Świadomość wersu*

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

Kacper Bartczak

ORCID: 0000-0002-7284-9930

*Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022, jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant" nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989".

W celu odświeżenia kwestii samoświadomości twórczej i badawczej w polskiej humanistyce istotne jest nie tylko dostrzeżenie, zmapowanie i zinterpretowanie metarefleksyjnych wątków we współczesnej literaturze, ale i podjęcie dyskusji z aktywnymi uczestnikami życia naukowego i artystycznego. Dyskusja ta ma w zamierzeniu rozszerzać refleksję nad różnorodnymi definicjami i sposobami funkcjonowania wątków autotematycznych w polu humanistyki, które są nieredukowalne do poziomu zobiektywizowanej analizy. Niniejsza rozmowa, której bohaterem jest dr hab. prof. UŁ Kacper Bartczak – amerykanista, poeta i tłumacz – może stanowić pierwszy krok ku otwarciu owej problematyki.

Agnieszka Waligóra: Zacznijmy rozmowę od spraw podstawowych. Czym w ogóle jest według Pana (samo)świadomość twórcza?

Kapcer Bartczak: Myślę, że termin ten można rozumieć dwojako: klasycznie i – nazwijmy to może teraz roboczo – procesualnie. Przez rozumienie klasyczne rozumiem narastającą w artyście latami świadomość tego, co zrobił, co udało mu się ukształtować, na jakie problemy trafił i jak je rozwiązał, jak te rozwiązania – a zatem również poszczególne dzieła, które są właśnie tymi rozwiązaniami – wpłynęły na jego jaźń i osobowość. W tym rozumieniu pojawi się w końcu perspektywa najszersza i będzie nią życie twórcze – pojawi się pewien byt, mianowicie człowiek-artysta, który przeżył swoje życie twórczo i sprawił, że jego dzieło (ciąg dzieł) wplotło się w to, co teraz nazywa się jego życiem (jego biografią); co zespoliło się z tym czymś. Tutaj świadomość twórcza będzie tożsama z życiem. W tej kwestii moim przewodnikiem jest Alexander Nehamas, autor książek podejmujących problematykę szeroko rozumianej autokreacji podmiotowej. Problematyka ta wywodzi się z amerykańskiego romantyzmu i była twórczo przetwarzana amerykańskich pragmatystów: Williama Jamesa, Jamesa Deweya, Richarda Rorty'ego, Richarda Shustermana, a także właśnie Nehamasa, choć jego związki z pragmatyzmem są niezwykle luźne (Nehamasowi o wiele bliżej do Nietzschego niż do Deweya i Jamesa)[1].

Koncepcje odnajdywane u tych filozofów różnią się między sobą, ale ich wspólnym mianownikiem jest przekonanie o zwrotności form działania w materialnym świecie oraz – co oddziela ich od całej rodziny podejść Deleuzjańskich – kształtującego się podmiotu. Podmiotu jako jakoś pomyślanej osobności od otoczenia, pomyślanego konturu, który dzięki temu oddzieleniu może podjąć inne – nowe, ciekawsze, bogatsze – formy interakcji ze światem. Życie twórcze, życie w sztuce – to pewien podgatunek tak rozumianej autokreacji. Nie chcemy bowiem w żaden sposób uprzywilejowywać owego typu twórczej autokreacji (gest taki byłby beznadziejnie romantyczny).

Drugie rozumienie (samo)świadomości twórczej jest natomiast pewnego rodzaju przeniesieniem tego, co opisałem powyżej, na skalę pojedynczego dzieła. Pojedyncze dzieło to przestrzeń działania, która wytworzy w końcu własną samoświadomość; będzie to rodzaj świadomości przynależnej dziełu jako zdarzeniu, jako pewnej pojedynczości i nieoznaczoności istniejącej w świecie na przekór różnym konwencjom i regularnościom (jest to podejście dekonstrukcyjne, zgodne z Derridowskim rozumieniem literatury jako szczególnej instytucji stale podważającej własną instytucjonalność[2]. Podejście to jest nadal żywe, odnajduję je na przykład u przekładanego przeze mnie niedawno Charlesa Bernsteina, który z kolei odczytuje je jako późną kontynuację intuicji Edgara Allana Poego[3]. Fakt, iż tę nieoznaczoność najsilniej skonceptualizował Jacques Derrida pokazuje tylko, że dekonstrukcja to było – i jest – coś o wiele ciekawszego i szerszego niż efemeryczna akademicka moda).

[1] Nawiązuję do dwóch książek Aleksandra Nehamasa: Alexander Nehmas, *Nietzsche: Life as Literature* (Camrbidge, Mass., London: Harvard University Press, 1985) oraz Alexander Nehmas, *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in the World of Art* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

[2] Jacques Derrida, „This Strange Institution Called Literature" (an Interview with Jacques Derrida), w *Acts of Literature*, red. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), 33-75.

[3] Charles Bernstein, „The Pataquerical Imagination: Midrashic Antinomianism and the Promise of Bent Studies", w *Pitch of Poetry* (Chicago: University of Chicago Press, 2016), 299-344. Tekst ten był też podstawą wykładu wygłoszonego przez poetę w czasie jego wizyty na Uniwersytecie Łódzkim w listopadzie 2014 r.

Można zapytać – ale jaka jest zawartość tej świadomości? Jakie znaczenia ona obejmuje? Czy jest to zespół znaczeń stworzonych raz na zawsze? Odpowiedziałbym tak: będzie to świadomość przynależna kolejnym aktom odczytania dzieła (dokonywanym przez różnych czytelników); na jeszcze innym poziomie będzie to rodzaj zaprojektowanej przestrzeni estetycznej i poznawczej, która będzie przynależna autorowi, ale nie do końca tożsama z jego zwyczajną tożsamością empiryczną. Może to, co tutaj staram się powiedzieć, będzie trochę jaśniejsze, jeśli powołam się na fakt, że czytelnik często jest w stanie zaproponować nowe odczytanie dzieła – inne, może nawet ciekawsze od tych, których w jakiś sposób był świadomy autor, kiedy tworzył dane dzieło, obiekt itd. Albo jeszcze inaczej – samemu autorowi będą dane kolejne odczytania „znaczenia" danego dzieła.

Owa samoświadomość procesualna to, podsumowując, pojawiający się w trakcie aktu twórczego zbiór tendencji, wektorów (Charles Olson, idąc tropem romantyczno-pragmatystycznym, pisał o wersie projektywistycznym[4]), węzłów różnego rodzaju napięć, które dzieło będzie jakoś próbowało rozwiązywać i którymi ta przestrzeń będzie się karmić. Jackson Pollock przeszedł do historii nie tylko ze względu na fakt, że w pewnym momencie zainteresowały się nim mainstreamowe media (w 1949 roku magazyn „Life" przeprowadził wywiad z malarzem, poparty sesją zdjęciową dającą pogląd na jego metodę pracy) i że zainteresował się nim wybitny krytyk Clement Greenberg, ale dlatego że udało mu się doprowadzić do końca, podsumować, skoncentrować, ale też przez to pchnąć na nowy tor tradycję myślenia o intencji w akcie twórczym, która sięga Samuela Taylora Coleridge'a i jego „formy organicznej". Jest to tradycja, która stara się łączyć intencję z intuicją, a która w XX wieku przechodzi w eksperyment polegający na oddaniu płynnej interakcji zachodzącej między podmiotem a środowiskiem. Można by więc powiedzieć, że – na poziomie mikro, w obrębie przestrzeni jednego dzieła – samoświadomość ta to rodzaj spontanicznie się rodzącej i utrzymującej przy życiu otwartej intencjonalności (czyli takiej, w której intencja współgra z intuicją), która cieszy się właśnie swoją żywotnością i otwartością. W takim ujęciu przestrzeń dzieła staje się więc przestrzenią ewoluującą i jednocześnie wspierającą ową spontaniczność; pewnego rodzaju sprzyjającym środowiskiem. Być może ten punkt rozwiniemy jeszcze poniżej.

Jest Pan aktywny zarówno na polu artystycznym – poetyckim, przekładowym – jak i badawczym i krytycznym. W kontekście samoświadomości poetyckiej, o której rozmawiamy, nasuwa to interesujące problemy. Czy świadomość twórcza jest różna dla pisarza i dla badacza? Do pytania tego skłania przede wszystkim Pana ostatnia książka naukowa, czyli *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*[5]. Rozprawa ta pełna jest wątków świadomościowych. Przedstawia Pana prywatne poglądy na literaturę (choćby w o autobiograficznym wstępie czy końcowej eksplikacji własnych tekstów), łącząc je z podejściem naukowym, a więc, przynajmniej w tradycyjnym ujęciu, zobiektywizowanym. Jest Pan więc jednocześnie tłumaczem, poetą i badaczem – a może role akademika i literata traktuje Pan rozłącznie?

[4] Charles Olson, *Projective verse* (New York: Totem Press, 1959).

[5] Kacper Bartczak, *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2019).

Podoba mi się, że zaczyna Pani od „twórczej świadomości badacza". Korporatyzacja humanistyki stara się usunąć na dalszy plan fakt, że trudno jest uprawiać humanistykę naukową, kompletnie pominąwszy element psychologii twórczej. Badacz literatury jest też twórcą – powinien wykazywać się wrażliwością, spostrzegawczością, pomysłowością w łączeniu wątków niemal w takim samym stopniu, w jakim musi posługiwać się rzetelnością, sprawdzalnością, logiką. Korporatyzajca humanistyki usuwa element twórczy, ponieważ czyni z humanisty maszynkę do pisania. A twórczość jest niemechaniczna – tworzenie jest czymś innym niż produkowanie. Produkcja zdarza się przy spełnieniu pewnego zbioru warunków materialnych, a twórczość – już nie. Innymi słowy: warunków do zaistnienia aktu twórczego nie da się do końca przewidzieć, skalkulować, zaaranżować. Co więcej, przymuszenie do tworzenia prowadzi w dalszej perspektywie do wyjałowienia tej tkanki, która za twórczość (również badawczą) odpowiada.

Nie chcę przez to powiedzieć, że badanie naukowe jest dokładnie tym samym, co działanie twórcze, działanie w sztuce. Tego rodzaju stwierdzenie byłoby nadużyciem. Czynności badawcze podlegają innym wymaganiom niż twórcze; oba typy czynności mają swoje rygory, z tym że aktywność twórcza pewnie tym różni się od badawczej, że jest wolnością odnajdywania rygorów własnych. Ale czynności badawcze muszą zawierać element twórczy – czyli nie do końca „produkcyjny" (w nakreślonym już sensie).

Przez wiele lat uprawiałem naukę, pisałem wiersze, a później do tych czynności dołączyłem przekład poetycki. I przez wiele lat nad niczym się nie zastanawiałem. Pewnie dlatego, że młodość nie musi się zastanawiać nad takimi rzeczami jak wielość swoich zaangażowań. Ale do sedna – byłoby chyba jakimś szaleństwem, traktować tego rodzaju aktywności, znajdowane u jednego człowieka, jako obszary osobne. Myślę, że chodzi o wytworzenie pól przyległych, pokrewnych; funkcjonalnie i instytucjonalnie różnych, natomiast psychologicznie i poznawczo się wspomagających, nawzajem się odświeżających. Oczywiście, że tu jest pewnego rodzaju ryzyko, może nawet życiowe ustępstwo – bo, być może, daną energię dałoby się silniej skoncentrować, gdyby skupić ją na jednym polu działania? Ale ja tego nie potrafiłem. W pewnym momencie zrozumiałem, że to byłoby jak sztuczna amputacja. Sztuczna i niepotrzebna. I myślę, że nie chodzi o pójście na kompromis, tylko o samą naturę myślenia. W moim pisaniu o literaturze oraz w moich utworach literackich ścierają się ze sobą podobne zestawy pytań i problemów… Tylko dzieją się inaczej, na innych szybkościach, z inną dynamiką… Przestrzeń literacko-twórcza – to przyspieszenia, kondensacje, projekcje, wybiegi w przyszłość, które zostawiają z tyłu mnie jako badacza. Przynajmniej taką mam nadzieję. Ale jednego jestem pewien: te pola zasilają się nawzajem. Nie do końca rozumiem mechanizmy i kanały tych zasileń, ale może też nie muszę ich rozumieć.

Podam pewien konkret: kiedyś zauważyłem, że czytanie filozofii sprawia mi autentyczną przyjemność. Myślę, że rozumiałem teksty filozoficzne dość dobrze w sensie normatywnym i akademickim (nie żeby od razu spierać się z filozofami, ale żeby używać tworzonych przez nich pojęć w sposób uporządkowany, zasadny i weryfikowalny). Ale później zauważyłem, że w różnych tekstach filozoficznych odczuwam obecność pewnej nadwyżki, że nieraz mogę je czytać tak, jak czyta się powieść, albo jakby wywód filozoficzny był rodzajem utworu muzycznego, który gdzieś nas prowadzi (nie wiem, czy filozofom to by się spodobało…). Na

to pokrewieństwo wpadła właśnie kiedyś literatura amerykańska – Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Wallace Stevens, John Ashbery, Rae Armantrout, *to name but a few*. I to mnie ujęło. Ciekawe, że owego echa są też świadomi filozofowie tej tradycji: James, Rorty czy właśnie Nehamas. Dodam może jeszcze, że w rodzimej tradycji to ścisłe wzajemne zasilanie się pól – literackiego i filozoficznego – znalazłem dla siebie u dwojga badaczy: Tadeusza Sławka i Agaty Bielik-Robson.

A czy – przejdźmy do tematu numeru – twórcze postrzeganie wersu różni się czymś od badawczego? Jak o wersie myśli się, pisząc (i czytając) wiersz jako poeta, jak zaś jako naukowiec? To dwie różne konceptualizacje? Kwestia ta wydaje się szczególnie interesująca na tle przypisywanego Panu czasem artystycznego intelektualizmu, który w upraszczającym ujęciu usuwa nam z pola widzenia kategorie afektywne, negując swobodę lirycznego subiektywizmu i – sparafrazujmy tytuł zbioru esejów Olgi Tokarczuk – „znieczulając" narratora. Można się bowiem zastanawiać, czy ten intelektualizm – o ile w ogóle się z nim Pan utożsamia – nie jest przynajmniej w pewnej mierze efektem analitycznych nawyków, będących efektem wieloletniej pracy akademickiej. Wymaga ona wszak, jak Pan zresztą wspomniał, pewnego krytycznego dystansu do literatury, jakiego zwykle nie oczekuje się od poety.

„Intelektualizm" to chochoł, sztuczny cel, błąd w podejściu. Istnieje coś takiego jak akumulacja twórczych tendencji i ich realizacja – albo w formule badawczej, albo tej literackiej Chodzi o to, żeby nie nudzić. Nie piszę poezji, która chce być jakimś nudnym wykładem. Moja poezja to nie jest jakiś potwór, którego da się czytać tylko i wyłącznie z przypisami odsyłającymi do tego zaplecza, o którym tu wspominam. To po prostu tak nie działa. Tradycja intelektualna, która jest mi bliska, starała się zlikwidować podział na poznanie intelektualne oraz emocjonalno-estetyczne. Wola (Emerson), działanie w nieoznaczonym świecie, którego substancja jest plastyczna i który tworzy pewne sytuacyjne zespoły z ludzkim organizmem (Dewey, James, Rorty), język (Rorty), usytuowany cieleśnie, ale udostępniony poznawaniu i dający się ostatecznie kształtować afekt (Shusterman) – gdzie tu jest miejsce na jakiś „czysty" intelekt? Tożsamość stanów poznawczych, emocjonalnych i formuł językowych to treści znajdujące się już u Williama Jamesa, w jego *Principles of Psychology* (z których przecież wyrasta modernistyczny „strumień świadomości"), a następnie w jego genialnych pismach o pragmatyzmie i pluralizmie[6]. Ta tradycja sprawiła, że „zwrot lingwistyczny" nigdy nie oznaczał dla mnie utraty kontaktu z cielesnością: cielesność bierze udział w tworzeniu znaczeń, w regulacji afektu, w interakcji z rzeczywistością; „język" ma sens tylko jako pewna zdolność organizmu do współreakcji ze światem (przy czym od razu wybiegam tu w przyszłość: taki świat też nie będzie żadną zastygłą bryłą, tylko żywym środowiskiem).

[6] Wspomniane dzieła: William James, *The Principles of Psychology* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1955); William James, „Co znaczy pragmatyzm", tłum. Michał Szczubiałka, w *Pragmatyzm: nowe imię paru starych stylów myślenia*, wstęp Alfred J. Ayer, (Warszawa: KR, 1998), 65-89; William James, „Jedność i wielość", tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz, w Hanna Buczyńska-Garewicz, *James* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2011), 161-174.

Obdarzony wolicjonalną wyobraźnią językową ucieleśniony organizm, któremu udaje się rozpoznać swoje kontury i sieci zależności z otaczającym go żywym środowiskiem (z czymś, co Tadeusz Sławek nazywa za Thoreau „wspólnotą świata" – chociaż nowsze tradycje filozoficzne, silniej odchodzące od pojęcia jednostki, miałyby pewnie inne podejście do kategorii środowiska[7]), to najlepszy „czuły narrator", na jakiego możemy liczyć. I przy interakcji z wierszami wystarczy, że czytelnik wejdzie w rolę takiego aktywnego, ruchliwego organizmu językowego, który myśli, czuje i dla którego działanie językowe nie tworzy niedobrych podziałów na „myśl", intelekt, język, wrażliwość, emocję i afekt.

A zatem nie utożsamiam z intelektualizmem. Utożsamiam się z pewną formą lingwistyczno-afektywnego holizmu.

Skoro nakreśliliśmy już tło, przejdźmy do zagadnień szczegółowych. Tradycyjna polska wersologia wykazywała duże zainteresowanie systemami wersyfikacyjnymi i ich typologiami. W dwudziestym wieku, już po detronizacji systemów numerycznych przez wiersz wolny, doszukiwano się w polskim literaturoznawstwie regularności innego typu – tak powstały na przykład kategorie wierszy peiperowskiego, przybosiowego, czechowiczowskiego i różewiczowskiego, o których wciąż naucza się na studiach polonistycznych[8]. Z drugiej zaś strony badaczy i badaczki – obserwujących w czasach neoawangardy coraz większą swobodę w zakresie poetyckich form – interesować zaczęło sformułowanie „wymogu minimalnego" wiersza. U Adama Kulawika czy Doroty Urbańskiej kluczowym z możliwych „minimów" okazywała się arbitralność członowania tekstu[9]. Rozbieżność między delimitacją składniową a granicami wersu miała bowiem najsilniejszy formalny potencjał „uniezwyklenia" utworu, fundując tym samym jego wieloznaczność (czyli poetyckość) oraz wyraźnie odróżniając zapis wierszowy od zwykłego sposobu zagospodarowywania przestrzeni kartki.

Możliwych „źródeł" wierszowości niesystemowej doszukiwano się później i w innych komponentach utworu oraz na różnych poziomach literackiej komunikacji: Artur Grabowski chciał traktować wiersz jako sposób tworzenia i rozumienia tekstu, co później w konwencji antropologiczno-estetycznej rozwinął Adam Dziadek[10]. Witold Sadowski rozumiał zaś wiersz wolny jako graficzny „obraz" – niepowtarzalną, wizualno-tekstową figurę, której idiomatyczny kształt wyznaczony był właśnie przez układ wersowy[11]. Tezę tę popierał Paweł Bukowiec, podkreślający także wagę

[7] Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009).

[8] Aleksandra Okopień-Sławińska, "Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego", *Pamiętnik Literacki* 56, nr 2 (1965): 425-446; Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991): 203-210.

[9] Adam Kulawik, *Teoria wiersza* (Kraków: Antykwa, 1995): 32-63; Dorota Urbańska, *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1995): 14-25.

[10] Artur Grabowski, *Wiersz: forma i sens* (Kraków: Universitas, 1999): 124-154.

[11] Adam Dziadek, „Wersologia polska – kontr(o)wersje", w *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej: wizje i rewizje*, red. Włodzimierz Bolecki i Danuta Ulicka (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012): 370-390.

rytmiki i foniczności wiersza wolnego jako jego elementów konstytutywnych[12]. Jeszcze inną koncepcję przedstawiła niedawno Joanna Orska, krytycznie podsumowująca wcześniejsze refleksje nad polską wersologią i proponująca retoryczne ujęcie wierszowości (zwłaszcza awangardowej), akcentujące tekstową dyspozycję do działania[13]. Zasadniczo jednak żadna z owych propozycji nie doprowadziła do całkowitego zakwestionowania teorii delimitacyjnej, opartej na konstrukcji wersowej tekstu; innymi słowy, wers nadal postrzegany jest jako warunek istnienia wiersza.

Przedstawione tu sprawozdanie stanowić ma tylko partyturę do dalszych szczegółowych rozważań. W tym – pytania istotnego nie tylko w obliczu przedstawionych relacji pomiędzy wersem a wierszem, ale także wobec ujawnianego przez Pana silnego przywiązania do samej kategorii wierszowości (pomyślmy na przykład o absolutnej fundamentalności tego pojęcia w *Materii i autokreacji*). Skąd właściwie owo przywiązanie i czy oznacza ono jednocześnie wierność koncepcji wersowej?

Może zacznę od tego, że wszystkie przedstawione powyżej koncepcje to pewne konceptualizacje praktyki. Mogą być bardzo użyteczne w ujęciu badawczym i służyć wielu celom – interpretacyjnym i taksonomicznym. Ale poeta nie myśli w tych kategoriach. Poeta ma do dyspozycji pewnego rodzaju intuicję i chęć: intuicję tego, co ma się zdarzyć w wierszu, a następnie chęć i wolę przyczynienia się do tego zdarzenia. Oczywiście będą poeci, u których ustabilizuje się pewne rozumienie wersu, które da się opisać lepiej przy pomocy jednej z powyżej nakreślonych koncepcji i teorii.

Moje podejście – jako poety – jest chyba eklektyczne. Bliskie jest mi myślenie o tym, że już sam wygląd wiersza na stronie coś „mówi": wizualno-graficzna forma jest pierwszym filtrem; filtrem jest wersyfikacja jako od razu widoczna „decyzja", tak samo jak decyzją i aranżacją jest wypełnienie strony zwartą masa tekstu – na przykład w prozie. Nie chodzi mi o to, że graficzny układ wiersza musi coś wizualnie przypominać – poezja konkretna idzie, jak dla mnie, zbyt silnie w kierunku zespolenia wiersza z obrazem; tekst to tekst – a nie obrazek. Chociaż oczywiście takie przejścia intermedialne bywają ciekawe, ja koncentruję się raczej na tym, jak „widzialność" staje się pewną konstrukcją konceptualną, czymś wtórnym wobec tekstualnej gry językowej, przy czym mam tu na myśli widzialność w ogóle: widzialność świata, rzeczy itp. Natomiast widzialność wiersza na stronie też jest ważna – jako pierwszy impuls już z góry podpowiadający coś nie do końca uświadomionemu aparatowi czytelniczemu, przygotowującemu na odbiór zdarzenia wiersza pojedynczego czytelnika.

Jeśli chodzi o tę widzialność ogólną, o widzenie świata, to być może jest tak, że wiersz musi najpierw zacząć manewrować w sferze koncepcyjnej, konceptualnej, kognitywnej – a najogólniej rzecz biorąc, w sferze pojęciowej – żeby właśnie otrzymać widzialność. Tu trzymam

[12] Paweł Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt" rytmicznej* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015): 15.

[13] Joanna Orska, „Jak «działa» wiersz? O składni zdania awangardowego", *Forum Poetyki*, nr 10 (2019): 110-131.

się połączonej lekcji Stevensa oraz całego amerykańskiego pragmatyzmu (przede wszystkim Rorty'ego, w którego przypadku powołałbym się przede wszystkim na *Philosophy and the Mirror of Nature*, ale też jego *Objectivity, Relativism, and Truth*[14]): empiryści mylili się – informacja nie jest zawarta w zmysłach; jest raczej końcowym efektem złożonego procesu, w którym działa kultura, język, sfera afektywna i wolicjonalna. Wiersz modernistyczny koncentruje te zestroje, uwypukla je, a tym samym dociera do tego, jak konkretne mapy pojęciowe są odpowiedzialne za nasze konstrukcje widzialności.

Wracając jeszcze na moment do kwestii widzialności samego wiersza: mówię tu o czymś bardzo podstawowym – o wyczuciu pierwotnej morfologii dzieła: o tym, co długość wersu i układ linijek – mniej lub bardziej regularny na stronie – natychmiast mówi czytelnikowi (temu jego aparatowi czytelniczemu, o którym wspomniałem powyżej), jakie oczekiwania tworzy, bo na przykład wers długi, przypominający prozę, będzie tworzył zupełnie inne nastawienie wejściowe od wersu minimalistycznego. Chodzi więc o wstępne modelowanie aktu czytelniczego (bo być może powinniśmy mówić o samym akcie czytelniczym, o przetwarzaniu informacji, na którą – w wierszu – składa się jednocześnie bardzo wiele czynników; i do tego przetwarzania właśnie służy ten „aparat czytelniczy"). W każdym razie poeta powinien jakoś czuć wers. I ten postulat sprawia też, że zgadzam się na pewną arbitralność różnorodnych ujęć wersu.

Długość wersu oraz jego zgranie ze składnią – tu otwiera się cały wachlarz możliwości, których wykorzystanie wejdzie w modulację tonu i głosu.

Podoba mi się też mówienie i myślenie o aktywności wersu. Chociaż dla mnie podstawową jednostką jest cały wiersz jako pewne środowisko, to sam wers jest bardzo ważną składową tej przestrzeni. Lubię myśleć o wyczuleniu wersu albo trochę inaczej: jego „unerwieniu", co jest z kolei pochodną myślenia o wierszu nie jako opisie zewnętrznym wobec zdarzenia, ale po trosze środowisku zdarzenia i aparacie, za pomocą którego można je badać. Lubię myśleć o wierszu jako o sondzie badawczej, która zapuszcza się na pewien teren i bada go, ale sama przy tym ulega transformacji… Cóż, rozumiem, że to może być trochę niejasne, ale trudno mi mówić o czymś, co w gruncie rzeczy jest amalgamatem kilku tradycji… Z pewnością słychać tu Williama Carlosa Williamsa, obiektywistów i ich następców, a z naszej polskiej strony zdecydowanie Mirona Białoszewskiego i Witolda Wirpszę.

W każdym razie, myślenie to w praktyce oznacza, że przywiązujemy wagę do miejsca, w którym wers ma być złamany. Zachodzi tu pewna decyzja – moment decyzyjny; w złamaniu przejawia się jedność muzyki, retoryki, figuratywności i – ostatecznie – znaczenia. Decyzja ta będzie rzutować na sposób czytania, na muzyczność, na kategorię płynności bądź swoistej szorstkości czy też matowości wypowiedzi (oczywiste jest, że myślenie o wersie idzie tu w parze z leksyką i składnią).

[14]Wyd. polskie: Richard Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. Michał Szczubiałka (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2013); Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, tłum. Janusz Margański (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999).

Takiego rodzaju torem szło myślenie o wersyfikacji w linii amerykańskiej, która jest mi bliska – od Williamsa do Roberta Creeleya, George'a Oppena i Charlesa Olsona (zwłaszcza Olsona bardzo brakuje w Polsce – ludzie na Zachodzie, nie tylko w Stanach, nadal się nim zaczytują). Tłumaczony przeze mnie dwukrotnie Peter Gizzi jest taką odmianą; także niektóre odłamy poezji Language, na przykład Rae Armantrout i Bernstein, też idą tym tropem. Był okres, kiedy poeci i krytycy amerykańscy linii modernizmu eksperymentalnego mówili tylko o kwestiach muzyczności głosu, opartej na podstawie podejścia do kwestii wersyfikacyjnego złamania… Znaczenie było tu rzeczą zawsze wywiedzioną z tych właśnie rozważań brzmieniowych. Takie podejście uważam za ogólnie zgodne z szeroko pojętą retorycznością: bo owa „unerwiona" (czyli zawsze „poszukująca się od nowa") konstrukcja wersu staje się przecież częścią składową warstwy figuratywnej, a więc retoryki – a więc działania. Łamanie linii to ruchliwość – najpierw wersu, a później całego wiersza.

Stosuję metaforę unerwienia wersu (a w dalszej perspektywie – wiersza), żeby przypomnieć, że w wierszu język jest nośnikiem treści zarówno pojęciowych, intelektualnych, czy kulturowych, jak i emocjonalnych i afektywnych – a więc przywołujących cielesne ulokowania naszych emocji, albo udział sfery cielesnej w procesach rozpoznawania świata. Poetyka pragmatystyczna, którą próbowałem zarysować zarówno w *Świecie nie scalonym*[15], jak i w *Materii i autokreacji*, miała być uogólnioną lekcją czy pewną syntezą filozofii pragmatystycznej i niektórych zjawisk poetyckich (nie tylko amerykańskich), które pokazują wieloaspektowość naszego bycia w świecie: stałą wymienność między językiem, pojęciem (abstrakcją), materialnym detalem, ciałem, afektem czy emocją. Frank O'Hara mówi w swoim częściowo ironicznym manifeście *Personism*: „you just go along your nerve" (w przekładzie Piotra Sommera: „to się robi odruchem"[16]). Mówi więc o tym, że forma wiersza kształtuje się instynktownie. Ale metafora unerwienia nie jest przypadkowa: jest śladem tych wszystkich amerykańskich pomysłów estetycznych, które zakorzeniają całą estetykę w interakcji ze środowiskiem, interakcji, którą prowadzi człowiek, ale jako cielesny organizm językowy.

Albo powiedzmy jeszcze inaczej, o wiele prościej: mamy sensy, bo czujemy świat. Interesuje mnie konstrukcja wiersza jako przypomnienie o tego rodzaju ruchliwości, wyczuleniu, i prze-czuciu materialnej obecności świata.

Jedna z Pana książek poetyckich proponuje nam określoną wizję wiersza już w tytule. Mamy tu na myśli *Wiersze organiczne*, wydane w 2015 roku: spróbujmy przeczytać ów tom autotematycznie, wchodzi on bowiem w interesującą dyskusję z przywołanymi wcześniej rozpoznaniami analitycznymi. Jeśli bowiem potraktujemy wiersz jako pewną organiczną – albo, zgodnie ze słowami Anny Kałuży, hybrydową[17] – całość, możemy się zastanawiać, czy koncepcja wersu jako jednostki kompozycyjnej nie kłóci się z suponowaną przez „organicyzm" integralnością tekstu. Wspomniani wcześniej badacze i badaczki wersu zwracali wszak uwagę na „arbitralność", a zatem „obcość"

[15]Kacper Bartczak, *Świat nie scalony* (Wrocław, Biuro Literackie: 2007).

[16]Frank O'Hara, „Personizm: manifest", tłum. Piotr Sommer, *Literatura na Świecie* nr 7 (1986), 43.

[17]Anna Kałuża, „Biologiczne i polityczne", *Tygodnik Powszechny*, 09.05.2016, online: https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687, dostęp 20.05.2021.

członowania w utworze, który nie jest powiązany z żadnym systemem numerycznym, określającym jego budowę i formalną kompozycję[18]. W wierszu wolnym nie ma obligatoryjnej powtarzalności składników, a więc i przewidywalności: interpretując wypowiedzi naukowców i naukowczyń, można postawić maksymalistyczną tezę, że wiersz wolny uzależniony jest od podmiotu tworzącego.

Relacje wiersza z podmiotem przyjdzie nam jeszcze omówić. Tymczasem jednak frapujące wydaje się pytanie o – zmodyfikujmy nieco tytuł Pana tomu – „wers organiczny" albo „organiczność" wersu. Wers jest według Pana – w Pana poezji – czymś „naturalnym", a nie „arbitralnym"? Wydaje się bowiem, że gdyby zasadna była podmiana, której dokonałam w tytule Pana książki, to Pana wizja poezji i jej formy byłaby nieco przekorna względem wskazanych kontekstów teoretycznych, być może także wobec obserwacji Krzysztofa Skibskiego. Badacz uznał wprawdzie wers za jednostkę, która „nie jest efektem dzielenia większej całości"[19], nie traktuje on jednak wiersza jako organicznej całości złożonej z nierozerwalnie powiązanych wersów, lecz każdej linijce tekstu przyznaje „potencjalną samodzielność"[20]. Tym samym wers jest – mówiąc metaforycznie – przede wszystkim „w-sobie" i „dla-siebie", nie zaś „w-wierszu" i „dla wiersza" (dalej u Skibskiego czytamy wszak o skomplikowanych, nieoczywistych relacjach pomiędzy wersami w obrębie jednego tekstu[21]).

Wers jako „jednostka" – tak, ale z powodów, które nakreśliłem powyżej, to znaczy w kontekście wersyfikacji nieustabilizowanej, stanowiącej odpowiednik ciągłego poszukiwania pojętej bardziej holistycznie całości wypowiedzi. Każdy wers powinien się bronić, ale ostatecznie liczy się dla mnie wiersz jako pewna historia ruchliwości. Więc jednak – przynajmniej jeśli chodzi o moje pisanie wierszy – chodzi ostatecznie o „wers-w-wierszu", ale to się nie kłóci z wymogiem jego samodzielności. Dobrze pomyślany ruch w grze pozostaje ruchem pojedynczym (można go wyizolować, obejrzeć na powtórce albo przesłuchać raz jeszcze), a jednocześnie przekłada się na całość zagranej kompozycji. Przy pisaniu myślę zawsze o każdym wersie, ale jednak „ten wers" ma sens ze względu na sąsiedztwo innych wersów, a ostatecznie całego wiersza.

Jeśli zaś wiersz jest organizmem – ciałem? – to jaką rolę pełni w nim wers? Szkieletu? „Głowy"?

Prędzej kończyny, czułki wypuszczonej w środowisko. Albo inaczej: kiedyś (w *Świecie nie scalonym*) myślałem o wierszu jako „organizmie mówiącym": z tego punktu widzenia wers jest raczej narządem ruchu, albo też urządzeniem umożliwiającym ruch. Bohdan Zadura napisał kiedyś genialny esej o „poezji spójników", w którym – komentując to, co mu się podobało

[18]Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt" rytmicznej*, 20.

[19]Krzysztof Skibski, *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018): 55.

[20]Skibski, 54.

[21]Skibski, 55.

w twórczości Johna Ashbery'ego – pisał o spójnikach jak o stawach umożliwiających ruch (*notabene*: za tym myśleniem kryje się nie tylko Ashbery, ale też, a właściwie przede wszystkim, Gertruda Stein)[22].

Zadura (za Stein) zwraca uwagę na znaczenie pobocznych części mowy. Dla mnie natomiast ta ruchliwość powinna być cechą całego wiersza, ale musi być zbudowana przez aktywność pojedynczych wersów.

Zastanówmy się więc nad konkretnymi sposobami, na jakie działa wers – rozumiany zarówno jako kompozycyjny segment tekstu, tworzący jego architektonikę, jak i jako konstrukcja składniowa, czyli zbiór określonych międzywyrazowych relacji. Proponuję spojrzenie na pochodzący z 2017 roku tom *Pokarm suweren*. Gdybyśmy i tę książkę przeczytali autotematycznie, czyli przyjmując, że dotyczy ona samej poezji, a tytułowym „pokarmem" może być język – w jednym z wierszy opisywany przez Pana jako pożywny „zdaniowy torf"[23] – rysuje nam się ciekawa zależność. Jeśli bowiem język jest materią tekstu, to czy można powiedzieć, że wers jest jego suwerenem – tym, co ową materię na wielu poziomach organizuje? Pomówmy o tym na przykładzie tytułowego utworu *Pokarmu suwerena*, w którym język syci, a wers – zszywa, tworząc strategiczne wieloznaczności:

Sycę morfologie
torfemy zdaniowe

parametr nukleiny we mnie
trwa rekonstrukcja stacji glebowej

obecny kultem upojny
puszczam grudeczki w fałdę

koduję kult kodeks
tablet morfem morał

morfologie są mi nad wyraz
ikonostatyczne

hoduję wersje szczepów w nie
ślę osoby miłe mi wasze

mieszczę was w albumie pola
kultywuję zryw łamanie szef

[22]Bohdan Zadura, „John Asbhery i ja. Poezja spójników?", w *Szkice, recenzje, felietony*, t. 1 (Wrocław: Biuro Literackie 2007), 359-366.

[23]Kacper Bartczak, *Pokarm suweren* (Wrocław: Biuro Literackie, 2017), 5.

szwem wersu stos ikon płonie
aż wyjdziesz z rzezi na przodku

kolebkę przerażenia otworzysz
w skryptorium mięs zagrają

osoby hodowlane wasze w nich
moja miłość kamień inteligibilia[24]

No cóż, w tym tomie myślałem o „suwerenności" jednak jako pojęciu filozoficznym, politycznym, a właściwie psychopolitycznym, raczej nie formalnym. Cały tom pisany był w atmosferze polskiego przewrotu politycznego, powrotu historii na scenę, czy może powrotu pewnych dość mrocznych sposobów rozumienia historii. Byłem wtedy po głębokiej lekturze psychopolitycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, i nawet zestawiłem go ze Stevensem. Pracowałem z ogólną myślą, że „suwerenna" jest pewna ponadjednostkowa energia psychopolityczna, która powoduje, że żywione przez daną populację przekonania i poglądy nagle doznają swoistego zagęszczenia, przyspieszenia, będąc jednocześnie formą działania, ale też zapętlenia, zamknięcia. Myślałem o tych całkowicie nieracjonalnych prądach, które raz na jakiś czas nawiedzają naszą rzeczywistość polityczną i ją kształtują. I w niektórych wierszach starałem się wymyślić język oraz formę, która jakoś dotrze do tych pokładów, uwidoczni je, a może nawet spróbuje się z nimi sprząc, co oczywiście jest bardzo ryzykowne. Jedynym „suwerenem", którego wówczas miałem na myśli, jest właśnie ta zagęszczająca się energia – chciałem dać jej głos, chciałem, żeby przemówił prawdziwy demon psychopolityki[25].

Do skonstruowania oglądu tej psychopolitycznej energii, prócz specyficznego języka –który wskazywał na różnorodne procesy gnilne, na żyzność uzyskiwaną przez miażdżenie substancji organicznych (torf) – użyłem też tej formy wiersza ruchliwego, o którym mówiłem wcześniej. Chciałem wykazać ruchliwość tej demonicznej energii psychologicznej, która nagle zawładnęła Polakami[26].

Tak więc powyższy wiersz to przebieg, w którym z sykiem przewija się przez kolejne wersy ta właśnie energia.

Myślałem też o języku ogólnym, publicznym, o języku, w którym wspólnota kultywuje swoje przekonania i sposoby rozumienia polityki i historii, w którym – niczym w pokładach

[24]Bartczak, 28.

[25]Psychopolityka to termin, na który trafiłem o Bernarda Stieglera. Pisał on o tym, jak w dzisiejszym świecie polityka przebiega w rytmie oddziałujących na psychikę całych społeczeństw kryzysów; ale w rodzimej poezji, właśnie u Rymkiewicza, znalazłem pokrewny wariant tego pojęcia – sama historia i zawarta w niej polityka jest zjawiskiem psychologicznym, związanym trochę z pojęciem „przymusu powtórzenia". Ale obydwa rozumienia tego terminu się spotykają: mentalność, czy raczej pewna konstelacja psychohistoryczna i psychopolityczna, jaką odnalazłem u Rymkiewicza, może być widziana jako ciągłe dążenia do powtórzenia kryzysu i katastrofy.

[26]Przypominam tu o spontanicznych marszach przeciwko imigrantom na ulicach polskich miast w grudniu 2015, kiedy wokół nie było widać jednego imigranta… Albo ludzi nawołujących do wieszania niektórych europosłów…

torfu – mieszają się ze sobą procesy niszczenia i dość mrocznej „żyzności". To byłby język, w którym odbywa się „hodowanie" pewnego rodzaju umysłowości, a więc sterowanie życiem podmiotów czy warunkowanie ich.

Myślałem również o tym (i pisałem – w esejach poświęconych Rae Armantrout), że przecież współczesne narzędzia manipulacji społecznej też są jak „wiersz" – są kompozycją retoryczną użytą do manipulacji społeczeństwem. Ostatecznie sprowadziło się to do myślenia o tym, że piszemy wiersze, które badają tamten większy, bardziej złowrogi wiersz, który ktoś nam z zewnątrz narzuca.

Michel Foucault zrobił wiele dla naszego rozumienia nieracjonalności władzy. Moje niektóre wiersze w *Pokarm suweren* miały nieco imitować tę irracjonalność po to, żeby w innych zawartych w tomie tekstach dać jej odpór. Ale forma jest podobna – w *Pokarm suweren* chciałem wykazać nieco tajemniczą, ale jednak realną sprawność i żywotność tej energii, która syci pewne konstrukcje rzeczywistości, wraz z jej pojęciami tego, co święte, czemu później ulegną znaczne rzesze populacji. Było to jak spoetyzowanie Foucaultowskiej biopolityki (energia ta oczywiście zarządza ciałami) do spółki z szeroko rozumianą psychopolityką.

Wątek Foucaltowski prowadzi nas tu do zapowiedzianej problematyki twórczego i tekstowego „ja". W *Materii i autokreacji* przekonuje Pan, że podmiotowość może się w tekstach konstytuować właśnie przez formę – że podmiot komponuje się przez wiersz, a „upodmiotawianie" polega na wypracowywaniu własnych granic. Tym samym utwór literacki staje się nie tylko składnikiem (auto)biografii autora czy autorki, ale i mechanizmem konstruującym tę (auto)biografię. Zacytujmy: „życie to zawsze już skonfigurowana praca polegająca na samozwrotnym i autointerpretatywnym zyskiwaniu kształtu"[27]. Czy więc wiersz jest niezbędny świadomości (twórczej) – innymi słowy, skoro układ wersów tworzy wiersz, będący swoistym laboratorium podmiotowości, to i podmiot się „wersuje"?

Powiedziałem już nieco o Nehamasie. Nehamas ujmuje dzieło jako nieustający akt interpretacyjny i reinterpretacyjny. Wchodząc w przestrzeń dzieła, artysta przetwarza zakładane przez nie środowisko, przetwarza własny budulec, ale tym samym zmienia i konstytuuje pewną podmiotowość tej sytuacji, podmiotowość, w której sam uczestniczy – słowem: stwarza też siebie, przy czym ta nowo stworzona osobowość jest otwarta, świadoma wszystkich swoich zależności od środowiska, stroni od romantycznego solipsyzmu. Pisałem też o tym, że w dzisiejszych warunkach psychopolitycznych, przy badaniu owego złowrogiego „wiersza zewnętrznego", który na nas czyha, kształtowanie się podmiotu może – musi? – przejść przez fazę zaniku: taki zanik, czy też unik, tymczasowe zniknięcie, byłoby może ruchem strategicznym w grze psychopolitycznej z „większym wierszem". Myślenie to narodziło się we mnie, kiedy zdałem sobie sprawę, że nakreślona powyżej koncepcja wiersza jako organizmu językowego była jednak koncepcją otwarcia na świat. I chociaż było to otwarcie na świat materialny, to niektórzy amerykańscy poeci współcześni przekonali mnie, że materia nie jest już przecież sferą niewinną – została skolonizowana przez różne ideologie, zapośredniczona.

[27]Bartczak, *Materia i autokreacja: dociekania w poetyce wielościowej*, 88.

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.

Chodziło mi też o coś innego: ruch twórczy, z którego wyłania się forma, jest właściwie formą życia. Pisałem to trochę przeciwko Agambenowskiemu pojęciu „nagiego życia". Myślę, że w sztuce nie ma „nagiego życia". Forma, jej ruch, jej dążenia do przeistoczenia materii i środowiska – to jest właśnie życie. Dlatego moją naczelną myślą była tu zwrotność formy i życia: im więcej retorycznego ruchu, im więcej zdolności do odskoku od tego, co zastane, tym więcej życia. Na najbardziej bazowym poziomie realizuje się to właśnie w wersyfikacji – tej dobrze unerwionej, która współgra z rytmem, składnią i leksyką. Ostatecznie więc, nieco okrężną drogą, zgadzam się z Panią: szczególnie w warunkach psychopolitycznych podmiot, żeby się zachować i stworzyć, musi się dobrze „ukształtować" – musi się dobrze „napisać".

Ruch, kształtowanie, życie – wszystko to łączy się silnie z pojęciem pracy, które pojawiło się w przywołanym przeze nas cytacie. Używa go Pan często – i w poezji, i w analizach. Postrzega Pan bowiem wiersz jako pewien mechanizm, który – poprzez określoną aranżację przestrzeni – zwrotnie konstytuuje jednocześnie siebie i własne środowisko, w tym wspomniane już twórcze „ja". W *Materii i autokreacji* eksplikuje Pan tę pracę formy najdobitniej na przykładzie poezji Wallace'a Stevensa, gdzie tekst umożliwia dotarcie do przestrzeni, która nie została jeszcze w żaden semiotyczny sposób „naznaczona", pozwalając nam wytworzyć świat pozytywnie pozbawiony usensowienia[28]. Prowadzi to Pana do konstatacji, że figuratywność poprzedza i pojęcia, i „konstelacje materii" – jak gdyby forma pracowała, zanim pojawi się treść[29]. Być może wracamy tu więc do myślenia hylemorficznego lub jego literaturoznawczej analogii, rozróżniającej w tekście formę i jej semantyczną zawartość. Czy dostrzeżenie owej indywidualnej pracy wiersza znaczy więc, że utwór jest osobnym, niezależnym (nie-całkowicie-zależnym) od podmiotu aktorem, obdarzonym autonomicznym, zbudowanym z wersów ciałem – a może przysługuje mu jeszcze inne określenie? W rozprawie pojawia się bowiem pojęcie „środowiska", którym staje się tekst literacki; jest to pojęcie znacznie od aktora czy ciała szersze.

Praca – bo ani podmiot, ani jego środowisko nie są nigdy z góry dane. A jeśli byłby jednak zaofiarowane nam z góry, to trzeba uważać, czy na tę daną dosłowność się godzimy.

Zapożyczyłem to od Jamesa – nigdy nie wyszedłem poza jego etyczno-metafizyczną koncepcję melioryzmu, opartą na przekonaniu, że świat opiera się na ciągłym dążeniu – do prawdy, wiedzy, ładu społecznego itd., ale także uznającą naszą wielką odpowiedzialność za tenże świat. W pragmatycznym melioryzmie Jamesa świat nie posiada bowiem swojej raz na zawsze ustabilizowanej natury moralnej (która byłaby zawarta w definitywnych deklaracjach w rodzaju „świat jest dobry" lub „świat jest zły"), ponieważ jego kondycja moralna zależy

[28]Bartczak, 133-165.
[29]Bartczak, 160.

właśnie od nas (i tu otwiera się u Jamesa cały rozdział twórczości, który należałoby nazwać postsekularnym).

Uważam, że u Stevensa zawsze chodzi o jedno – o odtworzenie zdolności do retorycznej rekonfiguracji środowiska, która w kolejnym ruchu daje wspólnocie narzędzia do działania i zmiany (chociaż zwrot ku temu kolejnemu ruchowi będzie lepiej widać u innych poetów, na przykład Williamsa). We wstępie do *Materii*… piszę, że formuła, którą nazywam „poetyką wielościową", ma swoją wersję silną lub twardą – twarda jest wersja modernistyczna: zarówno Stevens, jak i Williams wierzą, że wiersz to uruchomienie świadomości, która dociera do samych korzeni zjawisk rzeczywistych, która wdziera się we wszelką dosłowność, nawet w to, co zagrodzone traumą (Lacanowskie „realne"; tutaj ten ruch właściwie dąży do zniesienia granicy między manewrem estetycznym, czyli samym wierszem, sposobem konceptualizacji rzeczywistości – na przykład jego kognitywnym mapowaniem – a ontologią: ontologia otwiera się na przepisanie). Piszę też później o tym, że owa twarda modernistyczna wersja pracy wiersza ulega zmianie u poetów późniejszych: Sosnowskiego, Ashbery'ego, Gizziego, Armantrout. Moderniści chcieli dotrzeć do samej tożsamości rzeczywistości, do głębokiej jedności materii i umysłu – i temu miał służyć ich wiersz. Opierali się na pewności, że istnieje jakiś poziom niezapośredniczony – czysta twórcza sprawczość – do którego możemy dojść. Postmoderniści zanegowali możliwość takiego poziomu niezapośredniczonego: gdzie się nie obrócisz, tam znajdziesz ślad „większego wiersza", który był już przed twoim. Ale to nie anuluje imperatywu pracy, tylko zmienia jej charakter.

Co do pracy wiersza i podmiotu – mogę tylko powtórzyć: tak czy inaczej działający wiersz wytworzy swoje formy podmiotowości. Będzie nimi. W niektórych odmianach owej poetyki podmiotowość zyska wyraźny kontur, wyraźny wymiar działania, wskaże na punkty styku między psychiką, myślą, emocją i materią. Materia wiersza uwypukli te pokłady: w tym sensie wiersz odtworzy, przywoła ucieleśniony charakter naszych interakcji – naszej „pracy" – ze światem zastanym. Wiersz pracuje – bada środowisko, bada przy tym siebie – ustala warunki swojej osobności od środowiska, osobności, która nie kłóci się z jego w tym środowisku uczestnictwem. Tak jak człowiek, który jeśli będzie chciał jakiejś wspólnoty, to przecież nie na zasadzie utraty swojej jednostkowej autonomii w tej wspólnocie.

Pozostańmy jeszcze w problematyce dynamiki, ale tym razem zastanówmy się jej obecnością w świadomości literackiej. Czy rozumienie wiersza (i wersu) zmieniło się u Pana w czasie? A może wizja, którą właśnie omówiliśmy, towarzyszyła Panu od samego początku drogi twórczej i badawczej? W *Widokach wymazach* miejscami całkowicie rezygnuje Pan z wersu, pisząc poetyckie prozy; w utworach wierszowanych pojawiają się zaś czasem rymy i wygłosowe współbrzmienia – podobne nieco do chwytów z tomu *Noworadiowa* z 2019 roku. Na tle wcześniejszych utworów widzimy jednak pewną zmianę w zakresie poetyki. Tom *Przenicacy* skupia teksty różnorodne formalnie. Interesujące są w nim zarówno zabiegi interpunkcyjne, tworzące wrażenie „wersu w wersie" (poprzez nakładanie na podział wizualny wielokrotnych podziałów składniowych), jak i swoista dialektyka wersów, wyraźna zwłaszcza w puentach – zestawienia konkretnych linijek często wytwarzają sprzeczności. Pomyślmy tu chociażby o puencie wiersza *Teoria poezji dla początkujących*:

To jest poczekalnia do której wkracza się by w niej
niknąć Niknięcie może się zmniejszyć
lub zwiększyć Może nie mieć nic wspólnego z
Wszystko może[30]

Tymczasem *Widoki wymazy* miewają intrygującą, niemal rapową dynamikę, swobodniejszą frazę i wyraźną skłonność do podejmowania tytułowej problematyki „wizualnej". Spójrzmy na przykład na *Mieszankę widokową*:

Mieszanka widokowa

paliwa i wirusy
w powietrzu w szarościach
domki gniecie w czasie
mieszanka tej wartości

kompas białkowy
śpiewa mi w głowie
mknę chyży widmowy
jakbym informował

biel cynkową kobalt
kadm gęsty w czaszy
dawne miejsca twarze
mielą się w czasie

sejsmika wspomnień
spakowanych magnetycznie
oddech je notuje
w mgnieniu bitumicznym

spasuję z powietrzem
zdjęcia w szarościach gęstych
wszystko spamiętam zarażony
miłością zdjęty[31]

Tak, uważam, że moje czucie wersu bardzo silnie ewoluowało Zaczynałem od swobodnej zabawy przedłużonym zdaniem, które kontrapunktuje się z wersem – wers i zdanie szukają się nawzajem płynnie, a płynność tę podkreślałem przez usunięcie interpunkcji (wbrew pozorom, nadal wydaje mi się to znaczącym, sporo mówiącym o intencjach formalnych autora chwytem). Później chciałem odejść od tej płynności ku nieciągłości, zerwaniom. Takim przejściowym tomem

[30] Kacper Bartczak, *Przenicacy* (Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Kultury w Poznaniu, 2013), 19.

[31] Kacper Bartczak, *Widoki wymazy* (Wrocław: Biuro Literackie, 2021), 9.

jest chyba właśnie *Przenicacy*. Kolejne etapy to była próba wypracowania jakiejś hybrydy między tymi podejściami. Być może udało się to najlepiej w *Noworadiowej*.

W *Przenicacy* ścierają się dwie lub trzy tendencje wersyfikacyjne; *Teoria*… posługuje się tego rodzaju czuciem wersu, jaki był widoczny jeszcze we wcześniejszych tomach – upłynnieniem, swobodnym przepuszczeniem zdania przez wers, tak żeby odnalazło się w kolejnym wersie. Chociaż zerwanie składni i sensu rzeczywiście pojawia się w samej cytowanej końcówce. Ten wiersz – to był taki manifest autonomii wyobraźni poetyckiej… Przynajmniej w warstwie tematycznej, ideowej. Owo gramatyczne niedopełnienie pod koniec potwierdza zamanifestowaną niezależność. Ale w tym zbiorze są też wiersze oparte na o wiele bardziej radykalnym zerwaniu (*RozPeKaPedygot* albo *Ciało mowa trawa*) albo też na celowo bardziej mechanicznym zrównaniu wersu ze zdaniem, przy czym czasem chodzi też o celowo mechaniczne powtarzanie (*Wiersz wolny przybliżony*…, *Kaspar Hauser mówi w godzinie lunchu*…).

Mieszanka widokowa… Świeżo po napisaniu tego wiersza – co zresztą stało się pod wpływem Annie Lennox śpiewającej Henry'ego Purcella – myślałem, że to jest bardzo klasycyzujący wiersz, który regularnością składni (poza pierwszą strofą – pozostałe są dość gładkie) kontrastuje z kilkoma wersyfikowanymi utworami w pierwszej części tomu (spójrzmy na przykład na o wiele bardziej dysjunktywne *Wymazy z krajobrazów* czy też na *Wiersz skraju*); ale teraz, wiedziony Pani pytaniem, dostrzegam, że te wierszowane utwory w tomie starają się utrzymać jakiś gramatyczny balans, przebiegać na skraju zerwania, niekoniecznie po nie sięgając albo uciekając zaraz w jakąś inną składniową kontynuację – kiedy wydawałoby się, że wers lub fraza wyczerpały swój gramatyczny pęd.

Być może więc mniej lub bardziej świadomie ustabilizowało mi się takie czucie wersu, w którym świadomość możliwości zerwania działa cały czas, a przynajmniej często, tuż pod powierzchnią tego, co w podstawowym, dominującym przebiegu wygląda na gładkie i płynne.

Zajmijmy się więc jeszcze przez chwilę tak bliską Panu sztuką amerykańską. W tekście *Język jest grą, planszówką bez planszy*, opublikowanym na stronie internetowej Biura Literackiego, mówił Pan o swoim upodobaniu do eksperymentu, zwłaszcza składniowego; eksperymentu, który – wykorzystując Pana słowa z tego samego tekstu – „pielęgnowałby kontur" wiersza[32]. Czy taką naukę literatura polska mogłaby – powinna – pobrać od poezji amerykańskiej? Innymi słowy: jaki „wersologiczny" pożytek może płynąć dla literatury rodzimej z lektury twórców i twórczyń amerykańskich?

Chodzi o muzykę. Na poziomie słowa, potem wersu, potem zestrojów wersyfikacyjnych. Amerykańska poezja – ta najbardziej żywotna, kulturowo bezkompromisowa, ta, którą idzie na przekór czemuś, co Charles Bernstein nazywa „oficjalną kulturą poetycką" (*official verse culture*) – zawsze chce być słuchana, chce działać na poziomie muzycznej świadomości wersyfikacyjnego złamania, które sprzęga się lub inaczej współgra ze złamaniem

[32]Kacper Bartczak, „Język jest grą, planszówką bez planszy", online: https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/jezyk-jest-gra-planszowka-bez-planszy/, dostęp: 20.05.2021.

lub rozerwaniem składniowym, logicznym, semantycznym. Wróciłem ostatnio do wywiadu przeprowadzonego przez Bernsteina z Robertem Creeleyem[33]: w wywiadzie tym obaj panowie przez kilka stron dywagują o tym, „co robi wers" u Williamsa lub u Olsona. Co z kolej prowadzi ich też do poszerzonej refleksji o sposobach recytacji, na przykład do kwestii, czy recytacja może – czy też powinna – zaznaczać w jakiś sposób końce wersów. Creeley stara się zrozumieć swoją własną metodę „czytania" końca wersu, która jest w jego wydaniu właściwie interpretacją tzw. „trójstopniowej miary" wersyfikacyjnej (*triadic-line verse*), którą wypracował, starając się myśleć o tym, jak modernistyczny eksperyment ma odpowiedzieć na wyzwania tradycji.

Nie sposób nie wspomnieć o Ezrze Poundzie: najważniejsze *cantos* też zawsze poszukują swojej własnej miary wersyfikacyjnej, pewnej ruchomej stopy metrycznej, co właściwie kończy się traktowaniem tekstu jak partytury do śpiewania. Połączone eksperymenty metryczno-wersyfikacyjne, zawsze nakierunkowane na wymyślenie własnej „miary", nowego traktowania metrum, doprowadziły najpierw do eksperymentu – nieraz radykalnego – obiektywistów (Zukowsky), później do Language (co u nas da się podpatrzeć u przekładanych przeze mnie Armantrout i Bernsteina), a wreszcie u Petera Gizziego, który jest poetą syntezującym bardzo wiele tradycji w celu wymodelowania własnego poetyckiego „głosu". Przy czym „głos" ten jest właściwie ową wytworzoną przez wiersz podmiotowością, o której mówiłem wcześniej.

Skoro padły już nazwiska przekładanych przez Pana autorów i autorek, zastanówmy się jeszcze nad często marginalizowaną świadomością przekładową, autorefleksją tłumacza. Można byłoby zapytać najprościej, czyli jak – i na co – wers się przekłada; rozszerzmy jednak zagadnienie. Czy według Pana osoba przedkładająca tekst jakoś się w nim odnajduje? Dosłownie: czy jej podmiotowość jest w tłumaczeniu istotna i aranżowana tak, jak w tekście oryginalnym – a może praca nad tłumaczeniem jest wysiłkiem rearanżacji środowiska utworu wyjściowego? Skoro wcześniej przywołaliśmy już nazwisko Wallace'a Stevensa, możemy zastanowić się nad tą kwestią na przykładzie Pana tłumaczeń właśnie tego poety.

Tłumacz poezji staje przed pytaniem: gdzie znajduje się najbardziej nośna – najżywsza, najciekawsza – warstwa poetycka tekstu. najprościej: czym ten tekst gra. Oczywiście bardzo często odpowiedź będzie kilkuczłonowa. I tłumacz powinien starać się tę właśnie wartość najusilniej zachować, przenieść, jakoś zasygnalizować. Stevensa nie tłumaczyłem wiele. Wziąłem od niego bardzo dużo jako poeta – jego abstrakcje, które mają dziwną właściwość powracania do świata, organizowania nam tego, jak i co w tak zwanym świecie widzimy; jego zdolność do takiego posługiwania się stylem wysokim, żeby nie przechodził on w hieratyczność. Ale jeśli chodzi o czucie wersu, to o wiele ważniejsza była dla mnie Armantrout. To poetka niesłychanej mocy kondensacyjnej; jak wcześniej Emily Dickinson, Armantrout kompresuje znaczenia, ale nie przy pomocy metafory, tylko przez zderzenie minimalistycznej wersyfikacji z językiem celowo zapożyczonym z dyskursów publicznych. Wyrażenia i słowa chodliwe w przestrzeni

[33]Wspomniany wywiad znajduje się w zbiorze: Robert Creeley, *Just in time: poems, 1984-1994* (New York: New Directions Pub. Corp., 2001).

publicznej zostają poddane surowej wersyfikacji przez ascezę minimalistycznego wiersza Armantrout, oczyszczone, czasem skompromitowane, ale najczęściej odzyskane dla jakiś nowych celów. Ciekawe byłoby zresztą porównanie ascezy Armantrout z ascezą Louise Glück. Armantrout idzie tropem imażystów: chce precyzji wywiedzionej z ruchliwej inteligencji; Glück chce podniosłości, hieratyczności, dobitności – bo one okazują się bardziej opłacalną monetą na rynku medialności poezji. Ostatnio Armantrout przysłała mi swój nowy tom, *Conjure*, i już pierwszy wiersz mnie zatrzymał w blokach, bo zdałem sobie sprawę, że takich kondensacji znaczeń, jakie ona uzyskuje na przestrzeni minimalistycznego dystychu, nie byłbym chyba w stanie oddać w polszczyźnie. Zablokowało mi to lekturę. Wiersz tytułowy z tego tomu zaczyna się takimi słowami: „How did the synthesis / cross the abyss?". Przy czym „synteza" zyskuje w kolejnych częściach tekstu konotację religijną.

Sporo wyniosłem też z czytania i przekładania Gizziego: tutaj może najbardziej podniosło się moje zaufanie do takiej kompozycji fragmentarycznej, w której chodzi o poluzowanie związków między ogólnie pojętymi składnikami zdania albo między występującymi luźno obok siebie zdaniami.

Zakończmy rozmowę pytaniem otwartym – otwartym na przyszłość. Ma Pan jakieś intuicje dotyczące przyszłości wersu – zarówno praktycznej, jak i teoretycznej? Dostrzega Pan we współczesnej literaturze szczególnie ciekawe sposoby działania wersem? I czy, ostatecznie, wers może w ogóle coś zdziałać?

Mam taką intuicję – chodzi o możliwości prozy poetyckiej. O poetycki esej pisany gramatycznie i składniowo uwrażliwioną prozą. Proza poetycka jawiłaby się tu nie tyle jako zatarcie wersyfikacji, ale jako tekst-zasobnik, noszący w sobie widmo, pamięć przeszłych wersyfikacji, ale też projekt nowych – jako tekst pośredni między wierszami, między dawnymi wersami a przyszłymi wierszami.

Bibliografia

Bartczak, Kacper. „Język jest grą, planszówką bez planszy". Online: https://www.biuroliteracki.pl/biblioteka/debaty/jezyk-jest-gra-planszowka-bez-planszy/, dostęp: 20.05.2021.

— *Materia i autokreacja. Dociekania w poetyce wielościowej*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2019.

— *Pokarm suweren*. Wrocław: Biuro Literackie, 2017.

— *Przenicacy*. Poznań: Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Kultury w Poznaniu, 2013.

— *Świat nie scalony*. Wrocław: Biuro Literackie, 2007.

— *Widoki wymazy*. Wrocław: Biuro Literackie, 2021.

Bernstein, Charles. „The Pataquerical Imagination: Midrashic Antinomianism and the Promise of Bent Studies". W *Pitch of Poetry*. Chicago: University of Chicago Press, 2016: 299-344.

Bukowiec, Paweł. *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt" rytmicznej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015.

Creeley, Robert. *Just in time: poems, 1984-1994*. New York: New Directions Pub. Corp., 2001.

Derrida, Jacques. "This Strange Institution Called Literature" (an Interview with Jacques Derrida). W *Acts of Literature*. Zredagowane przez Derek Attridge, 33-75. London: Routledge, 1992:.

Dziadek, Adam. „Wersologia polska – kontr(o) wersje", w *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej: wizje i rewizje*, 370-390. Zredagowane przez Włodzimierz Bolecki i Danuta Ulicka. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012.

Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz. *Zarys teorii literatury*, wyd. 6. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991.

Grabowski, Artur. *Wiersz: forma i sens*. Kraków: Universitas, 1999.

James, William. „Co znaczy pragmatyzm". Przetłumaczone przez Michał Szczubiałka, 65-89. W *Pragmatyzm: nowe imię paru starych stylów myślenia*. Wstęp Alfred J. Ayer. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1998.

— „Jedność i wielość". Przetłumaczone przez Hanna Buczyńska-Garewicz, 161-174. W Hanna Buczyńska-Garewicz, *James*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2011.

— *The Principles of Psychology*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1955.

Kałuża, Anna. „Biologiczne i polityczne", *Tygodnik Powszechny*, 09.05.2016, online: https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687. Dostęp: 20.05.2021.

Kulawik, Adam. *Teoria wiersza*. Kraków: Antykwa, 1995.

Nehmas, Alexander. *Nietzsche: Life as Literature*. Camrbidge, Mass., London: Harvard University Press, 1985.

— *Only a Promise of Happiness: the Place of Beauty in the World of Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

O'Hara, Frank. „Personizm: manifest". Przetłumaczone przez Piotr Sommer. *Literatura na Świecie* 7 (1986): 43-49.

Okopień-Sławińska, Aleksandra. „Wiersz awangardowy dwudziestolecia międzywojennego". *Pamiętnik Literacki* 56, nr 2 (1965): 425-446.

Olson, Charles. *Projective verse*. New York: Totem Press, 1959.

Orska, Joanna, „Jak «działa» wiersz? O składni zdania awangardowego". *Forum Poetyki*, nr 10 (2019): 110-131.

Rorty, Richard, *Filozofia a zwierciadło natury*. Przełożone przez Michał Szczubiałka. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2013.

— *Obiektywność, relatywizm i prawda*. Przełożone przez Janusz Margański. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.

Skibski, Krzysztof. *Poezja jako literatura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2018.

Sławek, Tadeusz. *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.

Urbańska, Dorota. *Wiersz wolny: próba charakterystyki systemowej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1995.

Zadura, Bohdan. „John Asbhery i ja. Poezja spójników?". W *Szkice, recenzje, felietony*, t. 1: 359-366. Wrocław: Biuro Literackie 2007.

SŁOWA KLUCZOWE:

Kacper Bartczak

wersologia

samoświadomość

Abstrakt:

Wywiad dotyczy samoświadomości twórczej oraz jej odniesienia do kategorii wersologicznych. Rozmówcą jest Kacper Bartczak – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, amerykanista, poeta i tłumacz. Rozmowa koncentruje się najpierw na problemie metarefleksyjności badaczy literatury i poetów, by następnie przejść do kwestii szczegółowych; kolejno omówione zostają zagadnienia takie jak konceptualizacja wersu w optyce poetyckiej i badawczej, rola wersu w wierszu organicznym czy przekład wersu. Wypowiedzi stanowią też próbę zarysowania kluczowej dla rozmówcy tradycji pragmatystycznej (James, Dewey, Rorty, Shusterman, Nehamas) i jej roli dla twórczej samoświadomości. Amerykańska linia namysłu teoretycznego jest tu wytyczona w odwołaniu się do poglądów licznych dwudziestowiecznych poetów anglosaskich (Coleridge, Stevens, Williams, Olson, O'Hara, Gizzi, Armantrout).

modernizm

p r a g m a t y z m

Nota o autorach:
Agnieszka Waligóra (ur. 1995) – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół polskiej poezji najnowszej i jej kontekstów teoretycznych, filozoficznych i politycznych.

Kacper Bartczak – dr hab., prof. UŁ, pracownik Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Łódzkiego, stypendysta Kościuszko Foundation Research scholar at Florida Atlantic University (2008) oraz Fulbright Visiting Faculty at Princeton University (2010–2011). Zainteresowania badawcze: współczesna poezja amerykańska i polska, teoria literatury, neopragmatyzm w badaniach literackich. Najważniejsze publikacje: *In Search of Communication and Community: the Poetry of John Ashbery* (2006), *Świat nie scalony* (2009).