

KACPER BARTCZAK

Polubić ten wąty obrys — dwie próbki z Roberta Creeleya

Zrąb genetyczny wierszy Roberta Creeleya stanowią stylistyki Ezry Pounda i Williama Carlosa Williamsa. Otoczeniem, które aktywowało tę matrycę, było środowisko Black Mountain College, wieloletnie przyjaźnie i wymiany poetyckiej myśli z Charlesem Olsonem, Robertem Duncanem i Allenem Ginsbergiem. Creeley napisał ogromną liczbę wierszy, które na modłę Whitmanowską towarzyszą życiu poety i gromadzą się naturalnie oraz wydają w tomach dokumentujących całe dziesięciolecia życia poezją. Kiedy w roku 2005 Creeley umierał, był instytucją i prawdziwym autorytetem, punktem oparcia dla pewnej rozległej, choć nieformalnej, wspólnoty poetyckiej.

Poundowsko-Williamsowska matryca koduje u Creeleya wiersz aktywny, bogato unerwiony, przyglądający się sobie w rytmie postrzegania otaczającej go przestrzeni, obdarzony specyficzną kombinacją zmysłową, w której słuch i dotyk, rzadziej wzrok, łączą się w nową tkankę, wyczulony instrument sprawnego poruszania się w swoim otoczeniu. Wiersze Creeleya poszukują ustawień i kształtów, ale poszukiwania te prowadzą, jak u Williamsa, do wyłaniania się rozleglejszych niż jakieś „ja” połączeń terenu. Słynny minimalizm Creeleya to efekt takiego korzystania z Poundowskiej lekcji o skuteczności form i muzyce słów, w ich żywotnych, emfaticznych, Williamsowskich zestawieniach, w których słowa są instrumentem przenikania się na wskroś przypadkowych lokalizacji, nagłych, niezaplanowanych znalezień-się-gdzieś. Porcje czasoprzestrzeni są tu wykrojone z codziennych mglistości i poddawane przepływowi, który ożywia siateczkę plotącą się nieustannie gdzieś na granicy skóry i przedmiotów, w mikrochwilach bycia, w punktowo przywołanych kubaturach. Wiersze Creeleya stanowią ekologię zebraną,

ekosystemową historię i archeologię całych dziesięcioleci takich przenikań i przeniknięć.

I Know a Man, w przekładzie Piotra Sommera *Znam jednego człowieka*, to wiersz wczesny, napisany na początku lat pięćdziesiątych, pomieszczony w zbiorze *For Love* wydanym w 1962 roku. Jest to jeden z tych wierszy, które dobrze jest najpierw usłyszeć. W dostępnym mi nagraniu słychać głos drżący, niemalże niepewny swego, który jednak trzyma się jakiejś kontynuacji i kreśli swój przebieg tak, że jego echo, rezonans trwa ją jeszcze długo w powietrzu, którym oddycha pamięć wierszy i o wierszach. Tak wiersz słychać, a wygląda on tak:

Znam jednego człowieka

Mówię kiedyś do
przyjaciela, bo gadam
bez przerwy, — John,

powiadam, zresztą nazywał
się inaczej, ciemność nas o-
tacza, co

można na to poradzić, a jak-
byśmy tak, dlaczegoż by nie, kupili
sobie jakiś cholernie wielki wóz,

jedź, powiada, na
miłość boską, uważaj
jak prowadzisz¹.

Według większości komentarzy tekst ten napisany jest wierszem wolnym. Jeśli tak, to chyba jednak do końca nie zdajemy sobie sprawy, czym jest ta forma. Wszystko jest tu przepływowe, uczulone, unerwione, a zatem powiązane. Brzegi wersów stają się koniecznościami, uzasadnionymi dojsziami. Oto jest późna spuścizna romantyków, Coleridge przepuszczony przez Whitmana, Williamsa, Pounda. Forma, która rodzi się od wewnątrz. Oczywiście podstawowym problemem organiczności w przepisie Coleridge'a (i Goethego) jest powrót do idei programowania: forma odnajduje zapisaną gdzieś źródłowo, w jakimś nasieniu, instrukcję spójności i jednolitości. Porządek, którego klasycy trzymali się na zasadzie *ab extra*, odnajdowany jest tu w sobie, *ab intra*, ale

¹ R. Creeley, *Znam jednego człowieka*, przeł. P. Sommer, „Literatura na Świecie” 1976, nr 6, s. 182.

znów na zasadzie determinującego kodu. Wiersz ma odzwierciedlać jedność przeczwaną w naturze, ma naśladować harmonię połączeń działających wewnątrz organizmów żywych, harmonię, która dla romantyków była echem większej jedności, działającej na poziomie ponadjednostkowym, naturalnym i duchowym.

Chociaż oczywiście u Creeleya ten organicyzm ulega kwalifikacji i modyfikacji. *Extra* i *intra* nie stanowią już wyraźnie oddzielonych przestrzeni. Tutaj spójność nie jest efektem ani mechanicznego zapisu narzuconego od zewnątrz, ani realizacją instrukcji znalezionej wewnątrz. Obydwie sfery, wewnątrz i zewnątrz, przenikają się tu i są od siebie zależne. Jednak wraz ze zniesieniem tej granicy musimy inaczej myśleć o wolności wiersza wolnego. Jest on tak samo wolny jak organizm, który jest zaangażowany, utopiony, w jedną ze swoich głupich, przyziemnych, codziennych, jakże Nieliterackich czynności, jak ręka, która wie, zanim powie jej głowa, czy to narzędzie, czy tamto, ma sens, czy się przyda. Wiersz jest tylko przywołaniem warstwy, na ogół zakrytej, na której te rozpoznania się dzieją. Wiersz wolny? Tak, na tyle, na ile „wolne” jest poruszanie się w jakimś pokoju, budzenie się w łóżku, ubieranie się, chodzenie do pracy, picie z kolegami, jazda samochodem. Jak bardzo przyjemnie jest jechać samochodem, ile mikrodecyzji składa się na tę czynność. Ale na czym polega wolność tej jazdy?

Creeley czyta końce wersów, produkując coś w rodzaju krótkiej, ale zauważalnej, emfaticznej pauzy na ostatnim wyrazie. W niektórych zbitkach głoskowych powstaje zjawisko podobne do zająknięcia. Końce wersów zawisają na chwilę w obrębie sensu zdania, jakby badając teren, przeczując i wyczekując ciągów dalszych, testując różne mikroprzyszłości. Morfologia wiersza konstruuje składnię; końce wersów idą pod prąd gładkości zdań. Powstaje uwrażliwiona, poszukująca samej siebie kanciastość, niezwykła płynność zawiesznień, *staccato* cząsteczkowych przerw, muzyka systemu, który jako twór niepewny, kruchy musi się dobrze rozglądać po drodze, którą jedzie, szukać swoich najlepszych kształtów. Wiersz postępuje jako rytm, który w atmosferze niebezpieczeństwa i niepewności bada własne otoczenie, jest sensorycznym ciałem produkującym ruch, tyleż spontaniczny — bo nigdy niecałkowicie zaprogramowany — co kontrolowany. Rytm ten działa jako podstawowe wiązanie i zdyscyplinowanie „wolności” wiersza. Wiersz ma wolność swojego kontrolowanego postępu, rytmicznie badawczego rozwoju, wolność przyrostu w środowisku, w którym przyrost może zostać zahamowany, w którym można stracić panowanie nad pojazdem i spowodować wypadek.

Wiersz Whitmanowski brał w posiadanie całą przestrzeń głosu. Tamten poeta mówił: nic nie stoi nam na przeszkodzie, głos człowieka, jak jego akty stwórcze, nie zna granic, przyszłość jest niewyczerpywalnym skarbcem, każdy wers otwiera ją swobodnie i te otwarcia są bezpieczne. Tutaj panuje poczucie bezpieczeństwa, ponieważ żadne wyjście wersu w przestrzeń nie jest wyjściem w pustkę. Wers Whitmanowski korzysta z pływu, który już tam jest, czeka na niego, jak wysłannik tej większej, gwarantującej powodzenie całej wyprawy inteligencji, którą romantyczny poeta amerykański wyczuwa wokół siebie, z którą się spaja i w której imieniu przemawia. Wejście w ten prąd oznacza wejście w bycie absolutnie aktywne, w czystą podmiotową sprawczość, ponieważ ów prąd jest tym, co działa. Ten instykt, impuls czy żądza absolutnej sprawczości nie zanika w połowie XX stulecia, ale musi znaleźć dla siebie inną formułę. Williams i Pound są dla Creeleya formalnymi przetwórcami tego impulsu, jego koniecznym okonturowaniem. Impuls żyje dalej, ale teraz, z różnych przyczyn, po fiasku wielu projektów i ideologii, musi się sobie lepiej przyglądać. Przyrost postępuje, ale w uważnym poszukiwaniu swojego obrysu.

Co dokładnie się tu zarysowuje? Mamy sytuację, rozmowę prowadzoną w trakcie ruchu. Większa część tej rozmowy ma charakter nieco chaotycznego, gubiącego się monologu jednego z dwóch pojawiających się głosów. Pierwszy mówiący snuje wizje nasycone egzystencjalnym lękiem, mocno zabarwionym diagnozą metafizycznej katastrofy. Diagnoza jest ogólnikowa, pochopna, jak jakaś spłycona wersja *spleenu* nękającego co bardziej zdezorientowanych amerykańskich buntowników w latach pięćdziesiątych. Pierwszy głos jest karykaturą buntu beatników, ogólnikowości jego założeń, niedojrzałości, dziecinady rozwiązań. Jest coś rozedrganego i naiwnego w tyradzie pierwszego głosu. Ten człowiek mówi za dużo. A jednocześnie rozpaczliwe, ponieważ zdaje on sobie sprawę z tej przywary. Szuka, lecz płacze się. Trzecia strofa to apogeum tego splątania. Następuje seria buksujących fraz: „a jak - / by tak, bo czemu nie” („or else, shall we & / why not”). Wszystko tu szarpie, rzuca, grozi zaryciem w miejscu, unieruchomieniem.

Ta recytacja zwątpienia zmierza donikąd. Poza tym staje się niebezpieczna. Włącza się drugi głos i wtedy okazuje się, że mamy do czynienia z rozmową trwającą w czasie jazdy samochodem. Jazda jest rozmową i trzeba nią po prostu lepiej pokierować. Ostatnia strofa należy do drugiego głosu, który proponuje jasne i proste rozwiązanie: po prostu uważaj, jak jedziesz, patrz, co robisz. Z taniej metafizyki zawsze może zostać pijany bełkot; we-

ryfikowalność jej tez jest jak weryfikowalność pijackiej rozpaczy. Ciemność wokół nas? Jasność wokół nas? Jaka jest sprawdzalność tego typu deklaracji? Sama jazda natomiast jest sprawdzalna.

Zwracam uwagę, że istnieje rozdźwięk między samym wierszem a pierwszym głosem. Wiersz, mimo że chybotliwy, wie już jednak to, czego pierwszy głos dopiero się dowie: po prostu uważaj, co robisz, wróć do miejsca, w którym jest twoje ciało, w którym musisz czuć swój kurs, znaleźć swój obrys. Wiersz jako przyrastająca sytuacja nie jest tożsamy z pierwszym mówiącym. Bliżej mu do drugiego głosu, który w kilku słowach zawiera minimalistyczną kontrmetafizyczną instrukcję odpowiedzialności za innych przez dbałość o własne poczynania, o własny przyrost i własny ruch. Ciekawe jednak, że w wierszu istnieje miejsce, w którym obydwa głosy przelewają się przez siebie i płynnie wymieniają.

Pierwsze słowo ostatniej strofy, w oryginale czasownik „drive”, z racji swojej pozycji w składni angielskiej może być odczytany albo jako należący już do drugiego głosu rozkaz „jedź” (tak wiersz Creeleya odbiera większość czytelników), albo jako ciągnący się jeszcze za pierwszym desperackim monologiem bezokolicznik. Tutaj „drive” wypowiedane byłoby jeszcze przez pierwszy głos i dopowiadało karykaturę recepty na wszelkie zło: „kupić... jechać”.

Wiersz to coś więcej niż wypowiedź jednego głosu, pojedynczego, scentralizowanego ego. Jest całością rozmowy, sytuacyjnym wiązaniem, które zbiera obydwa głosy. Jego tożsamość jest wyraźna, ale płynna, złożona, niejednostkowa. Być może nie musimy tu słyszeć dwóch osób. Liczba osób nie jest ważna, ponieważ pojęcie osoby jest w tej poetyce wielościowe i rezonansowe. W jednym ciele wiersza mieszkają dwa głosy, w jednym pojeździe podróżuje więcej niż jeden pasażer. Spójność jest w obrysie, w wypadkowym kursie dyskusji, który oby się okazał bezwypadkowy. A jeśli już, to trzeba będzie brać wypadki w siebie, integrować je w dalszy kurs.

„Forma jest tylko i wyłącznie rozwinięciem treści” („form is nothing more than an extension of content”²), taki pogląd Creeley wyraził na początku swojej znajomości i korespondencji z Charlesem Olsonem, zanim jeszcze został przez Olsona zatrudniony w Black Mountain College. Olson, na którym Creeley zawsze robił wielkie wrażenie, zgodził się na takie *dictum* całkowicie i wykorzystał formułę młodszego poety w swoim słynnym

² Są to słowa wypowiedziane przez Creeleya i wielokrotnie cytowane. Zob. np. Ch. Olson, *Projective verse*: http://www.globalvoicesradio.org/Projective_Verse.html (dostęp: 21 sierpnia 2009).

manifeście zatytułowanym *Projective verse*, wskazując oczywiście na Creeleya jako na oryginalne źródło. Pomysł Creeleya pochodzi więc z wczesnego okresu formowania się poetyki Black Mountain, z okresu nateżonej debaty, w której poezja i sztuka amerykańska w ogóle starały się wrócić do, zaniedbanych przez Nową Krytykę, źródeł Whitmanowskich, romantycznych, Emersonowskich i przenieść w połowę XX wieku myśl o formie organicznej. Obok Creeleya i Olsona najważniejszymi głosami w tej debacie formalno-estetyczno-filozoficznej dotyczącej poezji byli jeszcze Denise Levertov, autorka często cytowanego eseju *Notes on Organic Form*, i Robert Duncan. Cała dyskusja jest niezwykle złożona i z różnym powodzeniem daje sobie radę z wieloznacznością organicyzmu i trudnościami wynikającymi z próby przeniesienia koncepcji bądź co bądź dziewiętnastowiecznej, romantycznej, w wiek XX. Chodzi tu przede wszystkim o problem związany z pojęciem inherentnej, wewnętrznej, przyrodzonej mu i dla niego esencjonalnej „natury” danego zdarzenia. Podczas gdy Creeley i Levertov wydają się zbliżać do wyraźnie romantycznej wiary w taką właśnie esencję, to esej *Projective verse* Olsona przetwarza spuściznę Pounda i Williama tak, by położyć nacisk na spontaniczne reagowanie wiersza na napięcia i energie, ujawniające się na styku samego wiersza i jakiegoś większego „pola” kompozycyjnego, którego wiersz zawsze okazuje się tylko częścią. Dlatego właśnie Olson pisał o „kompozycji pola”. Rzecz jasna, Olson wypowiada się w duchu Creeleyowskim i między obydwojema poetami nie zachodziły większe różnice, ponieważ uważali oni, że Olsonowska „kompozycja pola” zgadza się idealnie z przemyśleniami Creeleya. Czytelnik będzie oczywiście pamiętał, że wszystko to dzieje się w czasach budzenia się do życia rdzennej awangardy amerykańskiej, w czasach Pollocka, który, dla wielu krytyków, jest tyleż artystą treści podświadomych, co zaklinaczem i przekąźnikiem treści naturalnych, żywiołu amerykańskiej przestrzeni. W każdym razie wydaje się, że estetyka Black Mountain skłania się jednak ku jakiejś dwudziestowiecznej wersji esencjonalizmu. Creeley nigdy, nawet w latach już odległych od teoretycznej gorączki lat pięćdziesiątych, nie przestał mówić o „rzeczy” dyktującej, z siebie, formę, w której ma się objawić³. Creeley, a także Olson, wykorzystujący Poundowską lekcję o użyteczności i elastyczności form, mówi też o oddechu, o przynależności człowieka i jego wytworów do „natury”, wy-

³ W jednym z wywiadów Creeley powiedział: „Rzecz, by mogła zostać wypowiedziana, dyktuje odpowiednią dla siebie formę wypowiedzi”. W. Packard, *The Craft of Poetry: Interviews from the New York Quarterly*, New York 1974, s. 209.

rażnie pragnąc zachować ideę większego, ponadludzkiego porządku, do którego człowiek może najwyżej powrócić.

Takie zaplecze ideologiczne bywa kłopotliwe dla o wiele bardziej oddalonych od romantyzmu, o wiele bardziej technicznych, post-humanistycznych, współczesnych poetów amerykańskich, którzy stali się nad wyraz nieufni wobec wszelkiej maści „organiczności”, kojarzonej przede wszystkim z uniwersalizującym, dogmatycznym „domknięciem” („closure”). I tak, dla przykładu, Rosemarie Waldrop w książce *Dissonance* (2005) bierze na warsztat *Projective verse* Olsona oraz koncepcję przystawalności formy i treści Creeleya, starając się oczyścić je z nawarstwień postrzeganych jako ideologiczne, przestarzałe, nieadekwatne do wymogów współczesnych. Taką nieadekwatność reanimowalibyśmy, według Waldrop, czytając zdanie Creeleya o formie i treści jako parafrazę dogmatu wczesnej organiczności romantycznej, podług którego forma jest po prostu ściśle uzależniona od treści, przez treść zdeterminowana i podyktowana. Zamiast tego Waldrop zwraca czytelnikowi uwagę na czystą fizyczność i materialność procesu opisywanego przez Olsona i sugeruje, by Creeleyowskie zdanie „forma jest tylko i wyłącznie rozwinięciem treści” również czytać na modłę całkowicie materialistyczną. Według Waldrop zdanie Creeleya można zrozumieć w ten sposób, że „forma **dosłownie** rozwija, w sensie poszerza i rozciąga, treść, pozwala jej przyrastać, popycha ją na zewnątrz, na tereny sąsiednie”⁴.

Rozważania Waldrop, jak wielu innych współczesnych poetów amerykańskich, wydają mi się czasem przesadnie i niepotrzebnie nieufne wobec samego pojęcia „organiczności”. Organiczność jest problemem ideologicznym i politycznym tylko wtedy, gdy organizmom i naturze przypisuje się metafizycznie transcendentale źródła, które stają się ponadczasowymi gwarancjami porządków. Ale naturę, a także organizmy, można postrzegać na modłę Darwinowską jako przypadkowe i tymczasowe zlepy zależności i relacyjności. Organizm jest pewnym porządkiem, jednak ufundowanym przez przypadek, przez taką a nie inną kolizję cząstek, fotonów, ultrafioletu, białek, witek RNA i DNA. Całość organizmu, jego spójna funkcjonalność, nie musi wskazywać na ponadczasowego sponsora. Współmierność organów jest przejściowym środkiem i zabiegiem przystosowawczym. Mrówki będą mieć czułki, póki te spełniać będą swoją funkcję w środowisku; ludzie będą mieli mózgi, dopóki śro-

⁴ R. Waldrop, *Charles Olson: Process and Relationship*, w: *Dissonance*, Tuscaloosa 2005, s. 70.

dowisko będzie od nich wymagać myślenia o niedającym się do końca przewidzieć i domknąć świecie.

Jednak w odniesieniu do Creeleya komentarz Waldrop jest bardzo pożyteczny. Pomaga nam on rzeczywiście zobaczyć wiersze tego poety poza kontekstem naiwnego, religijnie ufundowanego humanizmu. Forma byłaby tu zakreśleniem miejsca, które, chwilowo, zajmuje wiersz i w którym musi się odnaleźć, trochę pożyć. Formę możemy traktować jako fizyczny kontur, jako format, katalizator procesów, które w zakreślonej i zajętej przestrzeni będą musiały następować i będą następowały, czy tego chcemy, czy nie, mechanicznie, przypadkowo. Wiersz jako organizm bierze się za tę przypadkowość, jakoś ją siodła, bierze pod siebie, żeby w niej nie zginąć, tylko dalej rosnać, dalej być. Dzięki Waldrop możemy zobaczyć, w jaki sposób ruchliwość i żywotność wiersza Creeleya — jego wersyfikacyjna wolność — różnią się od epickiej ruchliwości Whitmana. A dzięki temu możemy zrozumieć, jak zmieniła się kondycja demokracji.

Dla Whitmana demokracja to pewne odczytanie informacji zawartej w przyptywach i odpływach naturalnej energii. W jego wierszach i w jego prozie postawiony jest znak równości między poezją, naturą, duchowością i demokracją. Najpełniejszym być może wyrazem tych utożsamień jest proroczko poetycka proza *Democratic Vistas* opublikowana w roku 1871. Uwolniona ze sztucznych ograniczeń systemów feudalnych ludzkość widziana jest jako zbiór jednostek, z których każda odnajduje swoje najlepsze „ja” w wolnej i żywotnej konfrontacji z siłami natury. Natura wywołuje to, co najlepsze z ludzi, jednocześnie głosząc nowinę współzależności, a więc równości organizmów, poziomów bytu, życia i śmierci. Duchowość jest tu na modłę Hegłowską wcielona w postępek materii, a ten proces przebiega najlepiej, kiedy przechodzi przez równych sobie ludzi, swobodnie poszukujących dostępu do naturalnej energii i tworzących siebie w jej przepływach. Demokracja jest formą życia ufundowaną na samej naturze natury. Dlatego wers Whitmanowski może śmiało wystrzeliwać w każdą odległą przestrzeń i każdą odległą przyszłość. Niesie go i chroni jakaś większa obecność. Czego dotknie, to zapłodni życiem pojmowanym jako swobodna i pożyteczna twórczość, niosąca czystą radość bycia. Whitman ma nadzieję, że pojawi się państwo — rasa ludzi, którzy będą w stanie upajać się samym fizycznym faktem życia.

W przypadku Creeleya wersu i jego wypadów nic nie chroni. Są one czystą materialnością działającą w czystej przygodności. Ten wers musi być ostrożny. Przestrzeń, w której odnajduje się wiersz Creeleya, jest całkowicie nieprzewidywalna. Tu może stać

się wszystko, łącznie z ostateczną katastrofą. Dla Whitmana to, co nieznanne, było zawsze źródłem optymistycznego uniesienia. Jego wers nie chce się kończyć i wybiega śmiało na spotkanie każdej przyszłości. Dla Creeleya nieznanne jest naprawdę nieznanne, jest czystą nieoznaczonością, brakiem konieczności i gwarancji, nieludzką pustką. Pierwszy głos ma trochę racji, kiedy mówi, jękając się, o otaczającej nas ciemności. Ta ciemność to brak wyjaśnień. W tym świecie każdy wypad, każde nowe zakreślenie przestrzeni, może być wypadem ostatnim i finalnym. Sam fakt objawiających się w zawieszonych wersu przyszłości nie jest żadną gwarancją.

Demokracja po-romantyczna jest właśnie rodzajem sztuczki, trucu, przejściem po linie nad tą pustką i formą życia organizującą się w środowisku braku gwarancji. Nic jej nie funduje i nic nie usprawiedliwia. Nie jest ona jakimś odczytaniem i imitacją porządku odnalezionego w naturze. Jest czystą kreacją, formą życia porządkującą życie w dany sposób i, jak każdy organizm, jest wytworem tyleż sztucznym, co nietrwałym. Ale demokracja, dzisiaj, to także uznanie tej przypadkowości i niekonieczności. Dlatego demokratyczne jest ciało, które musi żyć między ograniczeniami swojej fizyczności (czyli swojej śmiesznej kruchości, podatności na choroby oraz na śmierć) a całkowitą nieobecnością uzasadnień i wyjaśnień, które nigdy nie powiedzą ciału, czym mogłoby być raz na zawsze. Więc ciało będzie się przetwarzać, szukać siebie od nowa. Demokratyczny jest więc też minimalizm ostrożności i troski o siebie i o innych, uwrażliwiony i przygotowany na wszystko, ale nieobliczalny przyrost ludzkich treści w zupełnie a-ludzkiej przestrzeni. Ta samotność poszukującego siebie rytmu bycia i nie-bycia, w której jedynokowość jest aspektem wspólnoty, to demokracja. Demokracja jest tworem czysto poetyckim, tworem wyobraźni, możliwością tyleż swobodnego, co ostrożnego, zatroskanego ruchu w obojętnej, nieudzielającej żadnych gwarancji przestrzeni. Nawet jeśli w dalekim tle wiersza brzmi echa religijności chrześcijańskiej („I know a man” przypomina trochę *ecce homo*), to uważam, że religijność w tym wierszu jest na wskroś ziemską, wspólnotową, demokratyczną. I ucieleśniona. Do tego tematu będziemy mieli okazję wrócić za chwilę.

A teraz przyjrzyjmy się, jak ten demokratyczny organizm ma się po latach swojej przygodnej, spontanicznie zatroskanej egzystencji. Na ten wiersz Creeleya trafiłem w numerze pisma „Con-

junctions” z roku 2000. Jest to więc utwór późny, należący do innego okresu życia organizmu mówiącego, do innej warstwy i fazy jego biologicznej historii. Lubię myśleć, że oto mówi do nas tamten organizm, który szukał swoich ustawień i form bycia w *Znam jednego człowieka*. Wiersz ten nosi w oryginale tytuł *Supper*, przedstawiam go poniżej we własnym przekładzie:

Kolacja

Szufluj to zaraz.
Potem odejdz.
Potem wracaj tu znowu i
szufluj to zaraz.

Dni po kolei,
trawnik jak zgolona głowa
i krzesła ustawia się
od nowa. Szufluj to zaraz.

Jedz dla siły, dla zdrowia.
Jedz za jasną cholere, za
siebie, za kraj, za mamę.
Jedz, czego nie zjadł młodszy brat.

Ciesz się z tego, co przyniósł ci los,
z tego, co masz.
Bądź, czym tylko chcą, żebyś był.
Szufluj to zaraz.

Nie potrafię już myśleć o niebie
jako miejscu, do którego chciałbym pójść,
nawet gdy będę umierał. Chcę
szuflować to zaraz.

Chcę jeszcze jeść
pić, chcę myśleć.
Jestem do przodu. Nie idę do grobu.
Szufluj to zaraz⁵.

⁵ R. Creeley, *Supper*, „Conjunctions” 2000, nr 35, s. 302, przekład własny. W oryginale wiersz brzmi: „Shovel it in./ Then go away again./ Then come back and/ shovel it in.// Days on the way,/ lawn’s like a shorn head/ and all the chairs are put away/ again. Shovel it in.// Eat for strength, for health./ Eat for the hell of it, for/ yourself, for country and your mother./ Eat what your little brother didn’t.// Be content with your lot/ and all you got./ Be whatever they want./

Na pierwszy rzut ta sama morfologia, odchudzona, uwrażliwiona, dobrze unerwiona. Znowu spodziewamy się sprawności, może nawet szybkości. Pierwsze czytanie wskazuje na podobną metodę. Wiersz radzi sobie jakoś ze swoją materialnością: łapie rytm, szuka energii, ustanawia się, podejmuje nagle decyzje w sprawie doboru słów, konstrukcji wersu, strofy; swoim przebiegiem tworzy przestrzeń, w której znaczenia osadzą się na splotach decyzji formalnych, językowych, prozodycznych. Sploty te, jak zwykle u Creeleya, są aspektem świata ludzkich potrzeb i dążeń. Jakkolwiek wnikliwie i drobiazgowo analizowane, prozodyczne, formalne, estetyczne elementy tego wiersza zawsze okażą się chrząstkami ludzkiej kondycji, eksternalizacją ludzkiej kultury, jej archiwum i archeologią. Tu nie mówi żaden „język”: tu przemawia cała cielesna historia organizmu.

Konstatacja ludzkiej skończoności, możliwość końca, jest w tym wierszu tak samo namacalna jak w poprzednim utworze. A właściwie bardziej: w tle jest jakaś ciężka choroba, terapia, jej fiasko, ból pożegnania, pogrzeb. Wystrzyżony trawnik, wystawione krzesła, wzmianka o młodszym bracie, któremu nie dane już będzie jeść — sygnały te każą myśleć o ceremonii pogrzebowej (amerykańskie cmentarze to na ogół rozległe, płaskie, dobrze przystrzyżone trawniki). A jednocześnie sygnały te niesione są przez bardzo wyraźny, ustabilizowany rytm, który wiersz odnajduje wcześniej. Rytm ten jest postawą organizmu wobec skończoności. W oryginale to mieszanka miary jambicznej i trocheicznej, przeplatana, niemechaniczna. Wers miewa różną długość i ton wypowiedzi mieni się różnymi odcieniami. Ale wszystko układa się w bardzo gładką, harmonijną, przekonującą całość. Nieregularności są tylko modulacjami głosu, który wie, czym się stał.

Wszystko w tym wierszu porusza się zdecydowanie. Akcentowy *beat* i dobór słów, połączone z subtelną modulacją wersyfikacji, tworzą ton jasny i otwarty. Teraz widzimy, że głos jest tu już jednak nieco inny niż w *Znam jednego człowieka* — okrzepły, bardziej osadzony w sobie, właściwie śmielszy, pewniejszy. Co może dziwić, skoro mowa jest, o wiele wyraźniej i bardziej namacalnie niż wcześniej, o fizycznym kresie bycia.

To jest wiersz o braniu w siebie, o żywieniu się. Lata życia w warunkach przygodnej skończoności wyhodowały jakieś „ja”, które teraz mówi: nie boję się. Udało się wykształcić jakąś nową powłokę, ale nie będzie to gruba skóra. Karmiąc się gory-

Shovel it in. // I can no longer think of heaven/ as any place I want to go,/ not even dying. I want/ to shovel it in. // I want to keep on eating,/ drinking, thinking./ I am ahead. I am not dead./ Shovel it in”.

czą, udało się nie uschnąć. Ruchliwa, aktywna tkanka śmiertelnego poetyckiego ciała nauczyła się być silną swoim własnym przebiegiem. Oczywiście jest to wiersz religijny, ale tutaj świta jakaś nowa religia. A może po prostu duchowość, która ogłasza, że otwierając się na obecność śmierci, nie musi już żywić się bajkami. Pożywieniem jest tylko poezja: wieloletni program bycia w przestrzeni związanej, ograniczonej, obłożonej obostrzeniami, a jednak ostatecznie otwartej, niezaprogramowanej. Nagle myśl o „niebie”, jako o mitycznym miejscu przebywania duszy po rozpadzie ciała, staje się już nie do pomyślenia, nieatrakcyjna, całkowicie anachroniczna. Zastępuje ją coś nowego. Jakaś nowa propozycja, nowa konfiguracja, nowy zmysł, kompozycja enzymatyczna, inaczej sobie radząca z ciężkim pożywieniem.

Właściwie nie da się jej sparafrazować i nazwać. Być może należałoby tylko powiedzieć, że słycać ją od początku w rytmie wiersza. Jestem tu w stanie wskazać zaledwie na dwa paradoksy tej postawy.

Po pierwsze, jest ona silnie indywidualistyczna — organizm mówi tu całkowicie za siebie — a jednocześnie otwarta na bycie wśród innych. Przeczuwa się tu rodzaj bycia, który zachowuje i kultywuje siebie przy jednoczesnym oddaniu dla innych. „Bądź, czym tylko chcą, żebyś był” — mówi ten głos i jędrność całej strofy podpowiada, że w instrukcji tej nie ma nic z rezygnacji. Ironia, jeśli jest, jest łagodna i pożywna. Musi być jakiś rodzaj kultywowania siebie, wzrastania w sobie, który nie odbywa się ze szkodą dla innych. Autokreacja, życiowe zadanie skończonego samoświadomego organizmu, może być czynnością demokratyczną.

Po drugie, mam kłopot z nazwaniem emocji wiersza. W jego rytmicznej deklaratywności jest coś bardzo mocnego. Czasami można odnieść wrażenie, że projektowana tu postawa ociera się o złość. Być może najbardziej skondensowanym wyrazem tej emocji jest wyrażenie „eat for the hell of it”, które zdecydowałem się przełożyć jako „Wsuwaj za jasną cholere”. Myślę bowiem, że językowo wiersz ociera się tu o wybuch złości, może o kontrolowany wulgaryzm. Ten niższy rejestr jest jednak niesiony pozytywną siłą i środowisko wiersza przetwarza złość w silną akceptację. Spajająca cały utwór fraza „szufluj to zaraz” („shovel it in”) jest komendą, silną instrukcją. Jeśli mam rację na temat rysującego się w tle pogrzebu, komenda ta dotyczy tyleż spożywania posiłków, co, na bardziej dosłownym poziomie, zakopywania grobu. Każde wypowiedzenie tej frazy w wierszu jest przeciwstawnym wezwaniem do życia i do akceptacji śmierci. A może tylko pozornie przeciwstawnym.

Rytmiczne bycie wiersza odnajduje postawę, która jest rodzajem mocnej dyscypliny, jednak pozbawionej złości. Chodzi o sztukę polegającą na wyzbyciu się złudzeń bez wyzbywania się świata. Czy można się żywić gorzką strawą i znajdować w niej siłę? W każdym razie można być w skończonym świecie bez chęci mszczenia się na nim, karmić się bólem, który nie staje się trucizną i zostaje przetworzony na pożywienie. Czyli jednak powrót do sedna pewnego bardzo religijnego przesłania. Poezja odszukuje to, co być może było żywotne w chrześcijaństwie kiedyś, zanim sprawy potoczyły się inaczej. Pełna akceptacja śmierci i niepełni, wywiedziona z kruchej, świadomej siebie organiczności, która może się ujrzyć we własnym, autentycznym, okrzepłym kształcie. Na tyle można tu liczyć, mówi ten organizm. Nie na więcej. Ale to wystarczy.

KACPER BARTCZAK

To take a liking to this faint contour (of experience) – two samples from Robert Creeley

The present sketch discusses two poems written by R. Creeley, a poet initially associated with the Black Mountain College group, who later worked out his own idiosyncratic style, often referred to as minimalist. Focusing on the two poems of the poet, one early poem and the other written towards the end of the poet's life, the author of the article attempts to show how Creeley's poetical technique, being remarkably disciplined and innerly organized variety of free verse, became his answer to the problem of contingency. Contingency, i.e. a lack of metaphysical protection, forms now the basic element of the poet in the democratic world. To facilitate this new modern understanding of the relationships between poetry and democracy, the author juxtaposes Creeley with Whitman in an attempt to outline post-religious spirituality close at hand for the poet who has no illusions as to human condition and who, at the same time, retains his creative power and drive that Creeley inherits from Whitman and Emerson.

KACPER BARTCZAK — dr, amerykanista, uczy literatury i kultury amerykańskiej na Uniwersytecie Łódzkim, krytyk, poeta, tłumacz. Autor książki *In Search of Communication and Community: The Poetry of John Ashbery* (2006). Publikował wiersze oraz eseje naukowe i popularnonaukowe w wielu polskich i zagranicznych pismach literackich, m.in. w „Literaturze na Świecie” i „Tygodniku Powszechnym”.
e-mail: kacper@uni.lodz.pl

