

Pragmatyczne organizmy mechaniczne – o dojrzwaniu modeli poetyckich Kacpra Bartczaka

Pragmatic Mechanical Organisms:
On the Maturation of Kacper Bartczak’s Poetic Models

Oskar Meller

Uniwersytet Wrocławski, Polska

e-mail: oskar.meller2@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-9669-6660

Abstract

The discussion about forms of poetic engagement concerned mainly poets born in the 1980s and 1990s, leaving aside the question of how poets born in the 1970s approached political dilemmas. Among them Kacper Bartczak’s project deserves our attention, for it outlines the horizon of relationship between the poetic form and the forms of externality. This article is an attempt to trace how Bartczak has arrived at the organic form characteristic of his works, which reflect in their syntax various tensions between the structure of language and external matter.

Keywords

Kacper Bartczak, poetry, organic, pragmatism, poetic models

Dyskusja o formach zaangażowania wiersza – kluczowa dla krytyki poezji ubiegłej dekady – objęła głównie języki roczników osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Trudno nie zgodzić się z rozpoznaniem, że poeci roczników siedemdziesiątych często sięgali po metody, które w zderzeniu z kryzysami współczesności ograniczały się do jałowych gestów sprzeciwu czy prób przemyślenia utopii. Zdaniem Jakuba Skurtysa współodpowiedzialna za taki stan rzeczy jest – właściwa dla poetyk tej generacji – swego rodzaju zasłona immunizacyjna: „różne informacje, estetyki, style i problemy

dostają się w przestrzeń wiersza, gdzie zostają przetworzone i spacyfikowane przez egotyczny podmiot, człowieka-wyspę¹. Dzisiejsi pięćdziesięciolatek debiutowali i publikowali w przestrzeni, którą Esposito nazywa demokracją immunitarną²; ich poetyki nie uwzględniały historycznych i socjologicznych porządków, które można demaskować dopiero wówczas, gdy wprowadzi się je do wiersza. Być może jednak batalia ze społeczno-politycznymi aktualiami winna toczyć się nie w „treści”, lecz na polu konstrukcyjnych napięć, to znaczy w miejscach, w których wiersz reaguje strukturalnie na napierające na niego siły. Dopiero tekst scalony ze środowiskiem, które stara się obnażyć – odtwarzający jego kształt we własnej formie – może odzyskać sprawczość w epoce antropotechnicznego, późnego kapitalizmu dotkniętego kryzysami ekonomicznymi, ekologicznymi i atrofią wspólnotowości. Problemy te wyznaczają horyzont zagrożeń dzisiejszego „Ja”.

Spośród twórców należących do roczników siedemdziesiątych właściwie jedynym głosem, który przywoływano w dyskusji o polityczności modeli poetyckich, był głos Kacpra Bartczaka. Żaden z jego rówieśników nie angażuje się (i nie angażował) tak jawnie w poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy wybór syntaktycznej formuły może decydować o tym, jakimi sposobami „Ja” próbuje wyrwać się z reżimu spektaklu³. Ściśle związane są z tym zainteresowania Bartczaka językami poezji i filozofii, które zdają się aktualizować doświadczenie podmiotu walczącego o odzyskanie sprawczości. Ale w jaki sposób wiersz Bartczaka udowadnia, że musi zaistnieć poza okładkami książki poetyckiej? I w jaki sposób wykorzystuje tę obecność, by mówić o swoich kolejnych wcieleniach, skrojonych na potrzeby nowych etyk (i estetyk) komunikacyjnych?

Nadrzędnym celem wiersza jest – zdaniem Bartczaka – odzyskanie energii, którą pochłania spektakl; innymi słowy, wiersz powinien być mniej abstrakcyjny znaczeniowo, a bardziej aktywny w sensie syntaktycznym. Aby tak się stało, poetycka wypowiedź musi przyjąć możliwie organiczną postać, wmieszać się w zewnętrżność, przestać być ciałem obcym – przybrać kształt, który wydawać się będzie „naturalny”. Celem jest więc stworzenie tekstu poetyckiego o takiej konstrukcji, by strofa czy wers zachowywały się jak ciało pod wpływem ingerencji obcej materii. Wiersz może

¹ Jakub Skurtys, *Wspólny mianownik*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2020, s. 22.

² Esposito definiuje w ten sposób systemy biopolitycznego zarządzania, w których establishment „infekuje” jednostkę ciałami obcymi, aby wytworzyć u niej odporność na to, co inne, odmienne, wykraczające poza normę owej quasi-wspólnoty. Strategia ta – fundując obywatelom ufudę otwartości na zewnętrżność – uniemożliwia zawiązanie rzeczywistej wspólnoty. Zob. Roberto Esposito, *Demokracja immunitarna*, przeł. Magdalena Wrań, w: idem, *Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, przeł. Katarzyna Burzyk, Mateusz Burzyk, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Teresa Ugniewska-Dobrzańska, Magdalena Wrań, Kraków: Universitas 2015, s. 67–80.

³ Sięgam po pojęcie „spektaklu” w rozumieniu Guya Deborda, który odnosi je do warunków gry w rzeczywistości późnego kapitalizmu. Zdaniem Deborda projekcje kolejnych wcieleń kapitału (ale też reklamy, politycznych dyskursów i nowomowy) są ze sobą powiązane tak ściśle, że tworzą samourzeczywistniający się spektakl. Wyalienowana jednostka nie ma potrzeby ani nawet możliwości wyjścia poza spektakl. Zob. Guy Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2013.

kureczyć się i rosnać, zabierać głos i milknąć, wpadać w słowotok i w afazję albo pograżać się w sennym letargu; poetycka mowa wpływa na kształt wersów i na formę graficzną utworu. Napięcia rodzą się nie wyłącznie w treści, lecz także w strukturze poetyckiego komunikatu, w jego melodii i syntaktyce.

U Bartczaka organiczne są nie tylko pojedyncze teksty, lecz także całe tomy. Poeta sięga po dyskursy ekokrytyczne i biotechnologiczne, jak i po algorytmy, by upodobnić wiersze do języków i kodów, które w ostatnich latach wpłynęły na nasze myślenie o cywilizacyjnym krachu. Brakuje jednak całościowych syntez, które ukazałyby ewolucję modeli proponowanych przez Bartczaka. Jego wiersz formuje się zarówno przez afirmację, jak i w opozycji do poprzednich utworów i książek, ponieważ poeta próbuje „dostroić” siebie i swoją twórczość do aktualnych warunków (prze)życia. Tekst – zdaniem Bartczaka – osiąga formę organiczną, gdy ukażą się w nim przepływy charakterystyczne dla konkretnego środowiska. Na przykład pisząc o jałowości komunikacji cyfrowej, poeta układa wersy tak, by przypominały okna dialogowe albo panel komunikatora; gdy mówi o surowcach planety, wersy i słowa w wierszu rozpadają się sukcesywnie, aż w końcu milkną, co odzwierciedla proces degradacji substancji; by zmierzyć się z problemami geopolitycznymi, podmiotem tekstu Bartczak czyni surowce; w tomie *Naworadiowa* próbuje „umaszynować” wiersz, tematyzując w ten sposób technokratyczne przesilenie – tekst zapętla się, powtarza, pracuje strukturą. Tym samym Bartczak testuje żywotność wiersza w czasach, w których odmawia mu się jej na każdym kroku.

* * *

W 2009 roku Bartczak opublikował zbiór esejów *Świat nie scalony*. W programowym szkicu śledził wpływ Ezry Pounda i Williama Carlosa Williamsa na twórczość nieznanego w Polsce amerykańskiego poety Roberta Creeleya. Rozwinął wówczas koncepcję wiersza-organizmu, który „zachowuje się”, „czuje”, próbuje scalić własną tkankę z układem odpornościowym i nerwowym środowiska, w jakie chce się włączyć (zazwyczaj interwencyjnie):

Poundowsko-Williamsowska matryca koduje u Creeleya wiersz aktywny, bogato unerwiony, przyglądający się sobie w rytm przyglądania się otoczeniu, obdarzony specyficzną kombinacją zmysłową, w której słuch i dotyk, rzadziej wzrok, łączą się w nową tkankę, wyczulony instrument sprawnego poruszania się w swoim środowisku⁴.

Bartczaka interesuje forma, w której początki i końce wersów nie byłyby jedynie punktami delimitacji, lecz raczej zakończeniami komórek nerwowych, synapsami samostanowiącego o sobie tekstu. Eksperymenty z organicznością pojawiają się jego w pierwszych czterech książkach poetyckich; to lingwistyczne szarady zrywające z gramatycznymi algorytmami, błędy fleksyjne, leksykalne deformacje i homonimy,

⁴ Kacper Bartczak, *Świat nie scalony*, Wrocław: Biuro Literackie 2009, s. 170.

które sprawiają, że z pozoru osamotnione słowa łączą się z innymi. W debiutanckiej *Strefie błędów urojonych* (2000) Bartczak wykorzystuje składnię, by zatuszować antropocentryczne „Ja” – logiczno-składniowa dekompozycja staje się metaforą glitchów środowiska lub systemu, które wiersz bada i poddaje diagnozie. Wczesny wiersz Bartczaka nie chce mówić – woli przedstawiać, przekonywać o istnieniu: „ratunek można znaleźć w zwykłych / przedmiotach”⁵. W kolejnych tomach „Ja” zanika, pojawia się natomiast organizm zbiorowy, „My”, a miejsce pierwszoosobowych wyznań zajmują pytania o biopolityczną kondycję człowieka i geopolityczny stan świata. W *Życiu świetnych ludzi* (2009) wyczuwa się wprawdzie autotematyzm, ale też próbę odpowiedzi na pytanie, czym można zastąpić „Ja”: „W efekcie ulice // pełne są nas którzy widzimy / się w szybach”; „Trzeba się zbierać / z uwag z odbić w szkle / ze znaczków”⁶. Podmiotami wierszy są miejsca, rzeczy i czas; istnienie człowieka jedynie się w nich odkształca. Wiersz-organizm musi się usamodzielnąć, zerwać połączenie ze świadomością piszącego; „ludzie widzący się w szybach” to jedynie peryferyjni obserwatorzy rzeczywistości.

Pierwszoosobową perspektywę znajdziemy też w tomie *Przenicacy* (2013), choć w książce tej wybrzmiewa coraz więcej głosów z zewnątrz, a główne role zaczynają odgrywać obiekty i artefakty, zwłaszcza maszyny, na przykład pociąg, który w wierszu *RozPeKaPedygot* zostaje rozłożony na czynniki pierwsze dzięki synestezyjnemu przedstawieniu jego ruchu. Dopiero gdy Bartczak przełamuje algorytmy powszedniej komunikacji i popada w (pozorną) niezrozumiałość, odnajduje językowy ekwiwalent dla doświadczenia podróży. Podmiot wprawdzie wpada w afazję i gubi język, jednak to pozwala czytelnikowi dowiedzieć się czegoś o ekstatycznej naturze jazdy kolejną:

Pełno buzi w
Do mówienia o

Głoski kluski
Koluszki pogięte

W trasie
Pociąg do jechania do

Nie trafię po
To jest nie potrafię

Już zdania mieć
Do pomyślenia nie

Przed i po
Stulat stawiam

Gięty To jest cięty po
Jedynczy

⁵ Idem, *Strefa błędów urojonych*, Łódź: Biblioteka 2000.

⁶ Idem, *Życie świetnych ludzi*, Łódź: Kwadratura 2009.

Przejazd tam
Się roztegowuje

Węzeł przewozowy
Spokojny ocean
Horyzontem płynię⁷

Wiersze z *Przenicaków* zdają się próbą rozluźnienia relacji pomiędzy głosem wiersza a zewnątrztekstową instancją autorską. Jeżeli jednak przyjąć, że w tym tomie mówi konkretny podmiot – choć w rzeczywistości wypowiada się tu kilka podmiotów – to słowa nie wydostają się wyłącznie z aparatu mowy, spod pióra czy klawiatury, lecz ze „skóry i śluzu / gardła mięsa pod językiem”⁸. Ważna jest w tym kontekście koda wiersza *Martwa natura z chemią spożywczą*: „Czytelnik biologiczny / nie czyta wiersza Wiersz / czyta go nieprzerwanie”. Bartzak odwraca wektor – język staje się fantomem, gdy chce autotelicznie powiedzieć nam coś o sobie, o swojej naturze i zewnętrznej powłoce, o swoich źródłach i dojściach.

Wydaje się, że podejmowane przez Bartzaka wysiłki na rzecz wymazania „Ja” w pierwszych książkach były próbą otwarcia poematu i jego struktur na „wielkiego ducha demokracji”, który w wizjach amerykańskich romantyków wypełniał naturę i kulturę. Widmo utopii – charakterystyczne dla amerykańskiego transcendentalizmu – nawiedza poezję i eseistykę Bartzaka pod postacią naturalistyczno-romantycznych ontologii spod znaku Ralpa Waldo Emersona czy Henry’ego Davida Thoreau. Warto przywołać wpis z dziennika tego ostatniego, z 3 marca 1839 roku:

Poeta. Musi być więcej niż naturalny – wręcz nadnaturalny. Natura nie przemówi przez niego, ale wraz z nim. Jego głos nie będzie pochodził od niej, ale to on – oddychając nią – sprawi, że stanie się ona wyrazem jego myśli. Tylko wówczas uprawia poezję, gdy ze zjawiska naturalnego czyni duchowe. Gdy mówi, nie odnosząc się do czasu ani miejsca. Jego myśli to jeden świat, a jej – drugi. Jest drugą Naturą – bratem Natury. Nawzajem świadczą sobie uprzejmości. Każde z nich ogłasza prawdę drugiego⁹.

Podług tej wizji wiersz „działa” sam, poeta jednak – doświadczywszy epifanii – funkcjonuje niczym katalizator, udziela bowiem tekstowi swojej biologii i biografii. W *Świecie nie scalonym* Bartzak pisze natomiast o wizji pragmatycznej, którą rozwijał Emerson: „Myśl ta pozwala poetom poszukiwać form «przeniesienia», «podniosłości» czy po prostu estetycznej energii, innych od tradycyjnej, metafizycznej, romantycznej transcendencji”¹⁰. Emersonowski *One Man* postrzega świat zewnętrzny jako naturalny katalizator kontaktów z innymi podmiotami, a komunikat, który nadawca formuluje

⁷ Idem, *Przenicacy*, Poznań: WBPiCAK 2013, s. 17.

⁸ Ibidem, s. 18.

⁹ Henry David Thoreau, *Dziennik*, przeł. Juliusz Pielichowski, „Literatura na Świecie” 2020, nr 9–10 (590–591), s. 10.

¹⁰ Kacper Bartzak, *Świat nie scalony*, s. 33.

w kierunku adresata, musi zostać osadzony w realiach biologicznych, politycznych i socjologicznych. Czerpiąc z refleksji Emersona nad „dynamicznymi zależnościami między materią a językiem”, poeta stara się wytworzyć nową składnię, która będzie mogła oddać „wszechprzenikanie się rzeczy” – wymyślić takie formy ekspresji, których normatywny język nie potrafi sobie wyobrazić¹¹.

Pomostem między koncepcją tekstu-organizmu a tradycją pragmatystyczną okazuje się filozofia Richarda Rorty’ego. Mowa powszednia – uzależniona od algorytmów i norm komunikacyjnych – byłaby dla Rorty’ego czynnikiem pętającym indywidualność, uniemożliwiającym poszukiwanie nowych form ekspresji i środków wyrazu. W zamian proponuje on figurę „liberalnej ironistki”, która próbuje stworzyć własną gramatykę, komunikat wyzwolony z konieczności obiektywizacji. Z Emersonem łączy Rorty’ego wiara, że poeta jest nośnikiem takiego języka. Język ten istnieje potencjalnie, bo musi zostać „ułożony” z istniejącego systemu semiotycznego. Lecz jego zaistnienie w przestrzeni komunikacji okazuje się możliwe dopiero wtedy, gdy znikną klasyczne (i klasycystyczne) ramy, co pozwoli na swobodne łączenie kolejnych fraz. U Bartczaka zwieńczeniem poszukiwań dykcji, która mogłaby oddać relacyjność języka i natury, wydaje się wiersz *Totalnia zdaniowa* z tomu *Przenicacy*. Poeta eksperymentuje tu z syntaktyką, łączy melodię składni z muzyką środowiska otaczającego podmiot, który dźwięki te niejako pochłania i przekształca w strukturę poetycką. To postantropocentryczna refleksja dotycząca nowej ontologii – opartej na przeświadczeniu, że skoro istniał świat bez człowieka, możliwy jest również świat po człowieku i bez człowieka. Zdaniem Bartczaka dotychczas eksploatowane w naszej tradycji modele poetyckie, metra i formy zdążyły się zdezaktualizować, a jedyną szansą na zachowanie sprawczości poetyckiej mowy pozostaje zaburzenie relacji z komunikatywnością języka powszedniego i normatywną morfologią:

Wręcz chciwiej
 czas wtargnął w łączenia

usilniej nagłośnił
 Ten zapis już dziś

Musi inaczej wyglądać niż za
 Czasów

Płynnej składni potocznej
 Zgody stroficznej

Chociażbym przebiegiem był
 Z pęknięć utkanym

Pęknięcie łączeniem jest już
 pięknieniem¹²

¹¹ Ibidem, s. 37.

¹² Idem, *Przenicacy*, s. 20.

W ostatnim dwuwierszu najwyraźniej wybrzmiewa postulat wyjścia z dawnej miary: wiersz-organizm pojmuje (lub musi pojąć), że płynność to anachronizm, a nowym rodzajem łącznika jest – nieco paradoksalnie – pęknięcie.

W omówieniu kilku utworów z *Wierszy organicznych* (2015) Anna Kałuża podkreślała postantropocentryczny profil wiersza Bartczaka, dostrzegając zarazem, że wcześniejsze modele organiczne zostają zainfekowane przez maszynowość, dzięki czemu stają się „wiarygodną politycznie symulacją naszego świata”¹³. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisała również o języku-hybrydzie, który funkcjonuje u Bartczaka jako „przekaznik technokratycznych sygnałów zarządzania światem organizmów żywych i nieżywych”¹⁴. Dochodzi do połączenia modeli wiersza wykorzystywanych we wcześniejszych zbiorach – skupionych na biologiczności, traktujących o cielesności języka – ze sztucznością i maszynowością, jak w otwierającej tomik *Pieśni tworzyw sztucznych*, gdzie wiersz proszony jest o przyjście na wskazane miejsce, a więc, bardziej metaforycznie, o nieortodoksyjne podejście do materialności, o przemyślenie własnego związku z krajobrazem współczesnego świata: „Tyś jest obszar pracy maksymalnej / obszar opłat kompresji alumin i zgliszcz (...) Powiedźcie wierszowi że pleciemy ekrany ze światła i strun / wypatrujemy wkładu prosimy poręki porady”¹⁵. W jednym z ostatnich utworów z tomu, zatytułowanym *Wyjście wiersza*, tytułowy bohater relacjonuje ostateczną emigrację z historycznej konwencji liryki. Kolejne strofy rozpoczynają się od komunikatów: „Wychodzę zrywam klauzule”; „Blokują dostęp do metonimii”; „Unieważniam hiperbole”; „Mrozę metaforę”; „Zawieszam identyfikację z podmiotem mówiącym”¹⁶.

W uniwersum *Wierszy organicznych* pejzaże zostają zastąpione przez „selfie zdjęcia nano”, siatkówki przez skanery, a podziemnymi kanałami zamiast wody i minerałów płyną paliwa i toksyny, które zanieczyszczają lokalne wody i układy nerwowe nienarodzonych jeszcze dzieci. Warto przywołać wiersz *Polimer i nic* – próbę opisu składu surowcowego naszej planety w zestawieniu z nieaktualnymi już podręcznikami i danymi geologicznymi:

Najbardziej jest plastik
Tak się świat

Że nie drewno nie gnejs
Nie sól nawet nie węgiel tylko plastik

Mówi jak jest że trzeba mówić
Jak jest czyli plastik¹⁷

¹³ Anna Kałuża, *Kacper Bartczak: Wiersze organiczne*, „Silesius. Wrocławska Nagroda Poetycka”, <http://silesius.wroclaw.pl/2016/05/02/kacper-bartczak-wiersze-organiczne/> [dostęp 01.03.2023]

¹⁴ Eadem, *Biologiczne i polityczne*, „Tygodnik Powszechny” 9.05.2016, nr 20, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687>, 09.05.2016 [dostęp 01.03.2023].

¹⁵ Kacper Bartczak, *Wiersze organiczne*, Łódź: Dom Literatury w Łodzi 2015, s. 5–6.

¹⁶ Ibidem, s. 45–46.

¹⁷ Ibidem, s. 33.

Sztuczność nad sztucznosciami i wszystko sztuczność – oto organiczność naszych czasów: „organizm był sztuczny / sole w protokołach / sole w snach / mowa władzą klej”¹⁸. Biotechnologiczne opisy i wyliczenia karmią się narracją ekonomiczną, podług której wyczerpywanie się surowców mineralnych jest w znacznej mierze wywołane cyrkulacją kapitału. Waluta jest zresztą jednym z ważniejszych bohaterów książki – nie tylko dolar, lecz także węgiel kopalny czy ropa naftowa: „nie boję się być świętym / bank mnie maści”¹⁹. Wiersz-organizm próbuje obnażyć proces pochłaniania energii przez mechaniczność i technokratyzację pracy w społeczeństwie informacyjnym: na przykład w tekście o zespole rekrutacyjnym, który nie jest w stanie zbilansować kosztów logistyki pod audyt, czy w wierszu o kobietach, które – jako mechaniczne organizmy pozbawione podmiotowości – wykonują polecenia zapisane na briefingowym arkuszu. Znajdziemy tu także wiwisekcję organizmu warszawskiego Dworca Centralnego, którego organami nie są perony i trakcje, lecz wplątomaty, kubeczki ze Starbucksa i neonowy szyld Coffee Heaven.

O ile postulaty ze *Świata nie scalonego* przekładały się na eksperymenty z organicznością formy, o tyle *Materia i autokreacja* (2019) – druga książka eseistyczna Bartczaka – zdaje się otwierać prześwit ku „poetyce wielościowej”²⁰. Zgodnie z tą koncepcją wiersz nie tyle odwzorowuje kształt zewnętrznosci, z której wyrasta, ile uczestniczy we współtworzeniu materii na zasadzie wymiany ze środowiskiem, które inkarnuje w przestrzeni tekstu. Podmiot łączy własną organiczność z elementami natury, które go otaczają, następuje wymiana płynów: „kiedyś wymiotowałem do rzeki / drzałem z zimna rozkoszy // po wielodniowej biegunce woda / mówiła masz prawo do skóry”²¹. Można powiedzieć, że struktura wiersza wikła się w życie zewnętrzne: zarówno w biografię autorskiego „Ja”, jak i w egzystencję wszelkich towarzyszących mu form materii. Wcześniej to technokratyzacja i globalizacja środowiska determinowała syntaktykę organicznego wiersza; frazy łączyły się ze sobą niby formuły w kodzie informatycznym, w innych miejscach bazowały na retoryce korporacyjnej czy reklamowej nowomowy odpodmiotawiającej jednostkę. Cezary Wicher zauważa, że w tomie *Pokarm suweren* Bartczak zastępuje te algorytmy i zwraca się ku mikrobiologii i biotechnologii²². Po raz kolejny mamy tu do czynienia z językiem procedur, tym razem jednak procedur biotechnologicznych; to język procesów zachodzących między

¹⁸ Ibidem, s. 39.

¹⁹ Ibidem, s. 37.

²⁰ Bartczak odróżnia „poetykę wielościową” w sensie mocnym i w sensie słabym. Pierwsza – powiązana z tendencjami modernistycznymi – ukazuje „wiersz jako środowisko konceptualne, które jest właściwym źródłem środowiska materialnego, na przykład krajobrazu”. W drugim ujęciu – które autor łączy z postmodernizmem – „wiersz staje się warunkiem naszej świadomości uwikłania w stany materii, a więc również ich współtworzenia”. Zob. Kacper Bartczak, *Materia i autokreacja*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2019, s. 5–6.

²¹ Kacper Bartczak, *Pokarm suweren*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017, s. 41.

²² Cezary Wicher, *Pożywne linie*, „Mały Format” 2017, nr 10, <http://malyformat.com/2017/10/pozywne-linie/> [dostęp 01.03.2023].

warstwami rzeczywistości. Zgodnie z projektem poetyki wielościowej – który zakłada materialną autokreację mówiącego w tekście – wiersze z tomu *Pokarm suveren* próbują dotrzeć do najmniejszych części obiektów, do atomów, lecz mogą to osiągnąć dopiero wtedy, kiedy nasycą krajobraz obecnością „Ja”: „sycę morfologię / torfemy zdaniowe / parametr nukleiny we mnie / trwa rekonstrukcja stacji glebowej”²³.

Zdaniem Wichra *Pokarm suveren* to wolta w projekcie Bartczaka; wiersze z tego tomu określa on mianem „poezji organicznie usposobionego języka ujarzmionego przez maszynę”²⁴. W książce większość syntaktycznych wiązań zdaje się zestawem komend wprowadzanych w pamięć maszyny laboratoryjnej, która rozkłada każdą „analizowaną” podmiotowość na aktywne makro- i mikroelementy. Opisując rozkład ludzkiego organizmu i ekspansji maszynowości, Bartczak dociera do ponurej konkluzji: świat bez nas jest możliwy, a metafizyka schodzi na dalszy plan, gdy spostrzeżemy, że nasze ciała jedynie użyźniają glebę: „ja pokarm suveren / torfem zdaniowym / (...) w gnój iły tomy genomu // nadmieniony w rozkładzie / nadrukiem estrem spitym z ziemi”²⁵. Morfologiczne pęknięcia – które z pozoru sprawiają wrażenie gramatycznych kiksów – w rzeczywistości umożliwiają płynne przenikanie się językowych genomów kolejnych organizmów wprowadzanych w wiersz i jego środowisko. Tekst staje się wówczas swego rodzaju dokumentacją biotechnologicznego procesu, w którym człowiek pozostaje jedynie mikrobiologicznym preparatem, operacji nie dokonuje zaś anonimowy laborant – to biopolityczna zbiorowość czyni z naszej jednostkowości materiał badawczy.

Żywic – ostatni tekst z tomu *Pokarm suveren* – zaczyna się wersami: „Ten wiersz o silniku z torfu / ścieku organizmach skażonych / był o mnie we mnie w postaci / która da się powiedzieć”²⁶. Następuje wyraźny powrót „Ja”, izolowanego i wyciszanego w poprzednich tomach. Po ten sam utwór – w formie autokomentarza – sięga Bartczak w eseju zamykającym *Materię i autokreację*, opisując drogę od „wiersza jako organizmu mówiącego” do „poetyki wielościowej”. *Żywic* – twierdzi Bartczak – to wiersz, który wykorzystuje zmechanizowaną, a zarazem organiczną matrycę „posiadającą świadomość wielopoziomowych uwikłań organizmu żywionego, żywiącego, żywego”²⁷. W wierszu tym Bartczak próbuje wypracować model wielościowy, w którym nakładają się na siebie głosy instancji autorskiej wytwarzającej wewnątrztekstowe środowisko, instancji biograficznej udzielającej lirycznej formie własnej biologiczności oraz świata zewnętrznego, a zwłaszcza materii nieożywionej, zmechanizowanej, która walczy o dominację wewnątrz poetyckiego komunikatu.

Kolejna książka poetycka Bartczaka – *Naworadiowa* (2019) – przynosi pewną zmianę poetyki, choć trudno mówić tu o radykalnym zerwaniu. W poemacie *Przesztalt złego słowa nie powiem* trafiamy bowiem na kolejne morfologiczne scalenie

²³ Kacper Bartczak, *Pokarm suveren*, s. 28.

²⁴ Cezary Wicher, *Pożywne linie*.

²⁵ Kacper Bartczak, *Pokarm suveren*, s. 7.

²⁶ Ibidem, s. 53.

²⁷ Kacper Bartczak, *Materia i autokreacja*, s. 290.

porządków: organicznego „Ja” i niewidzialnej ręki biopolitycznego zarządcy, który zdaje się sprawować władzę nad tymi instancjami („ja żywic obsesja / bez polis // żywica własna / o którą zabiegają dewocyjne koncerty / miotacze polityk // pojedynczy wyłom masowego jestestwa / białkowy wykształt pustego powietrza”²⁸). *Naworadiowa* to również tytuł poematu, w którym Bartczak przedstawia różne podejścia do kategorii pracy, by odzyskać jej wspólnotowy wymiar – jako narzędzie samodoskonalenia i samookreślenia „Ja”, a nie sposób cyrkulacji kapitału. Wśród pojedynczych wierszy odnaleźć można coraz więcej autotematycznych refleksji, w których ujawnia się postać autora, ale i biograficznych wtrąceń, na przykład gdy Bartczak próbuje przepracować traumę związaną z chorobą ojca: „światło wychodzi mi / w skanie mózgu ojca / doktor wychodzi / mówi: «ten obszar / który wyszedł w skanie / nie wiemy / gdzie on jest»”²⁹. A zatem do autokreacji wielościowej – obok figur poety, wykładowcy, obywatela, przedmiotu biotechnologicznych badań – dochodzi postać syna w żałobie.

Zaskakuje natomiast ostatnia książka poety, *Widoki wymazy* (2021) – zwłaszcza pod względem obecności narracyjnych eksperymentów. Tym razem Bartczak sięga po prozę poetycką, aby zbudować wielościowy model, w którym ujście znaleźć by mogła materia tytułowych „widoków”, a więc – między innymi – pandemicznych pejzaży z lasów, do których obowiązuje zakaz wstępu, lecz które poeta odwiedzał podczas pracy nad tomem. W rozmowie z Natalią Malek stwierdził, że zainteresował go wymiar procesu, w którym pejzaż staje się polityczny. Co pozostaje kołem zamachowym tej reorientacji? Jeszcze bardziej wyraźny i namacalny podmiot – „Ja” – którego oczami patrzymy na „krajobraz falowy, sfałdowane pola, widok w sumie zwarty, bruzdy i pagórki, zboża wzeszłe, niby pada, ale sucho, wszystko w mocno nasyconej barwie”³⁰. Powraca (autobiograficzny) ciężar utraty: „jestem trochę // niespójny bez ojca”³¹. Niemal każdy wiersz pisany jest w pierwszej osobie i niemal w każdym pojawia się słowo „ja”, niekiedy nawet w nagłosie pierwszej strofy: „ja zima zerwania / zrobiłem sobie / z prób i błędów / życie usrane różami”³².

W kolejnych modelach poetyckich Bartczak próbuje stekstualizować postantropocentryczną relację, w jaką biologiczność człowieka wchodzi z otaczającymi ją maszynami, co tylko pogłębia się w dobie technokratycznej ekspansji sztucznej inteligencji i algorytmizacji naszych kodów komunikacyjnych. W tym świecie tracimy część siebie na rzecz pamięci zewnętrznych, które zapisują i przekształcają na własny użytek nasze psychosomatyzmy, afekty i komunikaty, pochłaniając dla swoich potrzeb pewną wartość. Wartość ta – przynajmniej dla Bartczaka – zawsze pozostaje energią, niezależnie, czy mowa o energii mechanicznej, produkowanej przez silnik hybrydowy, czy biologicznej, która nielicznym organizmom niepoddającym się mechanizacji

²⁸ Idem, *Naworadiowa*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2019, s. 6.

²⁹ Ibidem, s. 25.

³⁰ Kacper Bartczak, *Widoki wymazy*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2021, s. 10.

³¹ Ibidem, s. 37.

³² Ibidem, s. 14.

pracy pozwala przemawiać własnym, niealgorytmicznym głosem. Projekt organiczności – płynnie przechodzący w kolejnych tomach w poetykę wielościową – Bartczak rozgrywa na kilku przecinających się płaszczyznach: twórczości autorskiej, eseistyki i działalności translatorskiej. Ślady podobnych intuicji – przekonań o możliwości wyjścia z wnętrzem wiersza do zewnętrżności – odnajdziemy w tłumaczonych przez Bartczaka wierszach Petera Gizziego, Rae Armantrout i Charlesa Bernsteina. Prześledzenie tych relacji wymagałoby jednak osobnego artykułu, a jedno z najciekawszych przedsięwzięć w obrębie krajowej poezji roczników siedemdziesiątych z pewnością zasługuje na takie omówienie.

References

- Bartczak Kacper, *Materia i autokreacja*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2019.
- Bartczak Kacper, *Naworadiowa*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2019.
- Bartczak Kacper, *Pokarm suweren*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2017.
- Bartczak Kacper, *Przenicacy*, Poznań: WBPiCAK 2013.
- Bartczak Kacper, *Strefa błędów urojonych*, Łódź: Biblioteka 2000.
- Bartczak Kacper, *Świat nie scalony*, Wrocław: Biuro Literackie 2009.
- Bartczak Kacper, *Widoki wymazy*, Stronie Śląskie: Biuro Literackie 2021.
- Bartczak Kacper, *Wiersze organiczne*, Łódź: Dom Literatury w Łodzi 2015.
- Bartczak Kacper, *Życie świętych ludzi*, Łódź: Kwadratura 2009.
- Debord Guy, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2013.
- Esposito Roberto, *Demokracja immunitarna*, przeł. Magdalena Wrana, w: idem, *Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, przeł. Katarzyna Burzyk, Mateusz Burzyk, Monika Surma-Gawłowska, Joanna Teresa Ugniewska-Dobrzańska, Magdalena Wrana, Kraków: Universitas 2015, s. 67–80.
- Kałuża Anna, *Biologiczne i polityczne*, „Tygodnik Powszechny” 9.05.2016, nr 20, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biologiczne-i-polityczne-33687> [dostęp 01.03.2023].
- Kałuża Anna, *Kacper Bartczak: Wiersze organiczne*, „Silesius. Wrocławska Nagroda Poetycka”, <http://silesius.wroclaw.pl/2016/05/02/kacper-bartczak-wiersze-organiczne/> [dostęp 01.03.2023].
- Skurtys Jakub, *Wspólny mianownik*, Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza 2020.
- Thoreau Henry David, *Dziennik*, przeł. Juliusz Pielichowski, „Literatura na Świecie” 2020, nr 9–10 (590–591), s. 5–35.
- Wicher Cezary, *Pożywne linie*, „Mały Format” 2017, nr 10, <http://malyformat.com/2017/10/pozywne-linie/> [dostęp 01.03.2023].