

Marta Stusek

<https://orcid.org/0000-0002-2773-1538>

(Poznań)

**MILCZĄCE WIERSZE.
OBRAZ I PODMIOT NA TLE EKOPOETYKI**

Abstract

The paper aims to show the eco poetic potential of minimalist poems, in which the lyrical subject remains out of sight. The text discusses poetic techniques of drawing a bare picture of reality, which have the capacity to enact a novel, non-anthropocentric approach to non-human nature. The author combines interpretive practice with the concept of eco poetics and literary genology.

Key words

minimalism, eco poetics, small form, haiku, imagism, Gutorow, Suwiński, Nowakowska

Wzajemna interferencja różnych nurtów i estetyk we współczesnej poezji skłania do podjęcia próby przetestowania możliwości „milczących wierszy” pod kątem ekopoetyki. Tytułowego określenia używam do opisu małych form poetyckich, w których słowny minimalizm powoduje otwarcie na wielość sensów, co z kolei wymaga dużego zaangażowania ze strony odbiorcy. Zredukowana zostaje w nich również obecność podmiotu lirycznego. Z kolei zakreślając w skrótowej formie pole zainteresowań ekopoetyki, powołam się na książkę o takim właśnie tytule Julii Fiedorczuk i Gerarda Beltrána:

Określenie „ekopoetyka” wywodzi się od greckich słów *oikos* (dom) i *poiēsis* (tworzenie). Zgodnie z tym źródłosłowem rozumiemy ekopoetykę jako praktykę zamieszkiwania Ziemi, która z kolei należy do kosmosu. (...) Poezja to ćwiczenie wyobraźni. Jak pisze Brenda Hillman, „poezja umożliwia umysłowi bezpośredni kontakt z niewiarygodną dziwnością świata”. Jest praktyką uważności i, jak powiedział Dan Chiasson o poezji Marianne Moore, „uczy nas jak najlepiej zagospodarowywać ciekawość” (...). W poezji często pojawia się intuicja, że rozmaite elementy świata – ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nieorganiczne, materialne i duchowe, naturalne i sztuczne – są wzajemnie powiązane czy też, odwołując się do terminu z zakresu fizyki kwantowej, *splątane*. Kiedy William Blake mówił o wizji świata „w ziarenku piasku”, sprzeciwiał się mechanistycznemu pojmowaniu natury zakładającemu, że można ją podzielić na części i w ten sposób badać, tak jakby każdy element istniał niezależnie od pozostałych. Wielu romantycznych poetów podzielało intuicję Blake’a¹.

Trudno ustrzec się przed wątpliwościami dotyczącymi tego, kiedy możemy mówić o ekopoetyce, kiedy po prostu o poezji podejmującej tematy natury i czy wiązanie „niesztyndardowych” przykładów wierszy z omawianym zjawiskiem nie pozostaje pewnym nadużyciem. Niemniej jednak już same przykłady utworów i interpretacji zaprezentowane przez Fiedorczuk i Beltrána, a także „programowe” wiersze ekopoetyckie (choćby poezja samej Fiedorczuk) pokazują, że zjawisko należy rozumieć szeroko, ustrzegając się przed zawężającym spojrzeniem każącym rozpatrywać pod tym kątem jedynie garstkę utworów. Wymieniając twórców ekopoezji amerykańskiej, Mariusz Marszałski pisze o charakterystycznej dla tej liryki ekocentrycznej postawie, która

podkreśla przede wszystkim konieczność zastąpienia fałszywej, antropocentrycznej perspektywy na świat perspektywą biocentryczną, uwzględniającą prymat wszechogarniającej natury nad jej małą cząstką – ludzkością².

Ekopoetycki potencjał zauważam w wierszach, które nazywam „milczącymi” z uwagi na ich ascetyzm, minimalizm formy oraz wspomniane wycofanie bądź całkowite ukrycie podmiotu. Praktyka interpretacyjna niejednokrotnie

¹ Fiedorczuk i Beltrán 2015, s. 11-12, 35.

² Marszałski 2011, s. 60.

pokazuje jednak, że totalne odrzucenie osobowego, mówiącego „ja” jest możliwe jedynie pozornie. Mimo to „milczący wiersz” uwypukla udział czytelnika w procesie sensotwórczym, pozwala na zwrócenie uwagi na pozaludzką naturę, na jej upodmiotowienie.

Mała forma jest we współczesnej poezji zjawiskiem różnorodnym i choć staje się coraz bardziej popularna, trudno mówić o jednolitym nurcie współczesnego minimalizmu. Wybrana przeze mnie grupa krótkich wierszy to utwory nastawione na przedstawienie przyrody; stanowią one dobry przykład postulowanej przez Fiedorczuk i Beltrána uważności. W omawianych w artykule przykładach dominuje tematyka związana z pozaludzką naturą traktowaną pierwszoplanowo. Uczucia patrzącego, jego emocje i sposób przeżywania rzeczywistości ustępują miejsca bardziej równościowemu spojrzeniu. Niniejsza praca jest jedynie próbą wskazania potencjału lapidarnych form w kontekście ekopoetyki.

ŹRÓDŁA „MILCZĄCYCH WIERSZY”

Punktem wyjścia dla rozważań jest starojapoński gatunek miniatury: haiku. W dalekowschodnim wierszu pozaludzka przyroda nie jest wykorzystywana do przekazywania refleksji o ludzkiej kondycji, psychice mówiącego. Haiku zakłada działanie bez filtrującego podmiotu, dlatego jest programowo wierszem otwartym na to, co zewnętrzne wobec nadawcy (którego obecność pozostaje ukryta) – odbiorcę oraz przedmiot opisu ukazany w wierszu. Słowo „opis” nie oddaje jednak dobrze natury japońskiej miniatury: haiku nie tyle opisuje, co zakładałoby zwiększenie roli podmiotu mówiącego – ile rejestruje niezmacony niczym obraz. Jest utworem ascetycznym, powściągliwym i odartym z emocji, które oczywiście mogą, a właściwie powinny stać się udziałem odbiorców, nie są jednak implikowane, ponieważ percepcja jest całkowicie uzależniona od czytelnika. Ekopoetyckość haiku byłaby zatem niejako konsekwencją zasad jego klasycznego wzorca, Zasady te przedstawiam, w pewnym uproszczeniu: zwięzłość, rezygnacja z ekspozycji emocji podmiotu lirycznego, sensualność, oszczędne użycie środków stylistycznych – niekiedy uznaje się metaforę za niedopuszczalną³, wskazany z kolei jest pogodny, niekoturnowy humor, chociaż zabarwiony smutkiem (*sabi*); delikatna autoironia, tematyka związana z przyrodą, przekazanie „obrazu”, a właściwie jukstapozycyjnie

³ Michałowski 1999, s. 68

nakładających się obrazów – w języku japońskim ten efekt można uzyskać dzięki wykorzystaniu sylaby ucinającej zwanej *kireji*. Często wśród zasad rządzących gatunkiem wymienia się także *kigo*, czyli sygnał pory roku⁴. Zeuropeizowana konwencja haiku, czyli przetworzona na potrzeby języków Zachodu, przybiera postać siedemnastu sylab w trzech wersach, w formacie 5-7-5. Specyfika formy związana jest z japońskimi kategoriami estetycznymi, po części także z buddyzmem zen, dlatego należy zasygnalizować pewne trudności w recepcji haiku na gruncie europejskim, niebagatelne także ze względu na różnice kulturowe i kwestię przekładu. Problemy te nie przeszkodziły jednak w rozpowszechnianiu się gatunku. Po haiku sięgali oczywiście także polscy twórcy⁵. Istnieje spora grupa utworów zbliżających się bardziej do poezji gnomicznej (lub ewentualnie aforyzmu) i oddalających się od klasycznego haiku tematycznie i semantycznie. Jednocześnie wiersze te, przekazujące jakąś myśl, refleksję, a właściwie sygnał do refleksji, pozostają w orbicie utworów traktujących o przyrodzie, np.

Rusałka pawik?!
Krucze piękno w żalobie
stulonych skrzydeł⁶.

Krynicky

Czerwień na ścieżce
maki sypią płatkami
malarz się spóźnił⁷

Listek na wietrze
a obok stare drzewo
poeta – wiersz⁸

Stańczakowa

Nurtem, w którym pojawiły się silne inspiracje haiku, był anglo-amerykański imagizm, kierunek poetycki powstały w I połowie XX wieku. W programie imagistów istotna była teoria obrazu poetyckiego, kluczowa dla moich rozważań. Już sama nazwa ruchu wskazuje na najistotniejszy dla tej szkoły element poezji: *image*. Czołowy, najbardziej znany przedstawiciel nurtu, Ezra Pound, w 1913 roku na łamach magazynu „Poetry” pisał:

⁴ Zasady przywołuję za Beatą Śniecikowską, zob. Śniecikowska 2016, s.

⁵ Wymienić należy chociażby Czesława Miłosa, haikuistkę i aforystkę Urszulę Zyburę, Ryszarda Krynicky, dla którego japoński gatunek stał się punktem dojścia w pisaniu coraz bardziej minimalistycznych wierszy, Jadwigę Stańczakową, Elżbietę Tabakowską, Leszka Engelkinga – tłumacza haiku i utworów imagistów.

⁶ Krynicky 2014, s. 35.

⁷ Stańczakowa 2015, s. 12.

⁸ Stańczakowa 2015, s. 61.

„Obraz” to coś, co w jednej krótkiej chwili przedstawia pewien intelektualny i emocjonalny kompleks. (...) Przedstawienie w jednej chwili takiego kompleksu daje wrażenie nagłego wyzwolenia, wrażenie wolności od rozwoju – wrażenie, jakiego doświadczamy w obliczu największych dzieł sztuki⁹.

W polskiej poezji najwyraźniejszym nawiązaniem do twórczości imagistów był wydany pośmiertnie (w roku 1978) tomik Stanisława Grochowiaka „Haiku-images”. Należy podkreślić, że nie we wszystkich utworach imagistów udaje się zatrzeć obecność podmiotu. Zachowany jednak zostaje specyficzny sposób obrazowania, którego wpływy, równoległe z inspiracją haiku, zauważam we współczesnej polskiej poezji.

PRAKTYKOWANIE UWAGAŃNOŚCI

Wycofywanie się „ja” mówiącego sprawia, że tekst staje się transparentny. „Milczące wiersze”, jak je nazywam, pozbawione są filtru *ego*, który powoduje, że uwaga skupia się na nadawcy i jego uczuciach, emocjach, wizji świata, jak np. w wierszu Bartosza Suwińskiego „Widzenie”:

Na rzece rozchodzą się fałdy.
Kaczka płynie pod wiatr. Lotki zbite
jak grunt. Cień odbija się na wodzie¹⁰.

„Wycinanie” nagiego obrazu (pozbawionego komentarza czy emocjonalnego zabarwienia) danego elementu przyrody, czy to ożywionej, czy nieożywionej, sprzeciwia się zabiegom przypisania cech ludzi bytom poza-ludzkim oraz włączania w nie własnych (właściwych podmiotowi utworu) stanów psychicznych. Podobnie jak w poezji imagistów¹¹, w wierszach omawianych przeze mnie autorów nie zawsze mamy do czynienia z całkowitym odsunięciem podmiotu – jego obecność niejednokrotnie sygnalizowana jest przez osobową formę czasownika.

„Przezroczyście” utwory mogą przekazywać nagi obraz, co automatycznie uwypukla rolę czytelnika. Przekazany w wierszu wycinek rzeczywistości skonfrontowany zostaje z całym bagażem emocjonalnym odbiorcy, jego skojarzeniami i doświadczeniami, czego konsekwencją jest szerokie pole interpretacji. Wycofanie podmiotu, nieeksponowanie osobistych przeżyć nadawcy, odsuwa antropocentryczną wizję rzeczywistości. Tak jak w cytowanym wier-

⁹ Cyt. za: Miner 1985, s. 108.

¹⁰ Suwiński, 2017, s. 22.

¹¹ Zob. Engelking i Szuba 2016.

szu Suwińskiego, każdy ukazany (na zasadzie „wycinania” rzeczywistości) element przyrody jest równorzędny. Istotna jest tutaj transkulturowość owych form – w przenikaniu innych jakości estetycznych (np. japońskich na grunt literatury europejskiej) dostrzegam emancypacyjny potencjał – haiku i formy w podobny sposób wykorzystujące imagistyczną technikę, mogą odpowiadać poszukiwaniom nowego języka związanego z ekopoetyką, natomiast specyficzne wykorzystanie elementów związanych z naturą buduje poczucie jedności. Zyskanie nowego, innego spojrzenia stwarza możliwość zmiany perspektywy – zarówno nadawcy, jak i odbiorcy.

Jacek Gutorow, poeta, krytyk, autor licznych tomików, esejów i przekładów poezji, umieścił w tomiku „Wiersze pod nieobecność” z roku 1997 cykl numerowanych utworów o takim samym tytule: „Image”. W czwartej odsłonie cyklu, w dwóch wersach czytamy: „wiersz staje się oknem, za którym linie perspektyw / gubią się złowieszczo w bieli, zaciera się tło¹²”. Słowa te nakierowują nas na wielokrotnie powracający w poezji Gutorowa problem relacji twórczość – rzeczywistość, ukazywanie jej (rzeczywistości) obrazu. Na temat najnowszego tomiku poety zatytułowanego „Rok bez chmur” Jakub Skurtys pisał:

Nie można powiedzieć, żeby kierowała opolskim pisarzem naiwna wiara w uchwycenie rzeczywistości za pomocą minimalistycznej poetyki, redukcji języka czy postawienia na rzeczowniki i przymiotniki, jako ekwiwalenty przedmiotów i ich cech. A jednak to właśnie te trzy elementy: rzeczywistość, redukcja i język powracają w różnorodnych konfiguracjach we wszystkich utworach z tomu. Wiersze Gutorowa równocześnie dotyczą bowiem przedmiotu opisu i problematyzują sam fakt opisywania¹³.

W wierszach Gutorowa pojawiają się wyraźne sygnały inspiracji poezją japońską. Kulturowe nawiązania sygnalizowane są np. tytułem oraz konkretnymi elementami kojarzonymi z dalekowschodnią estetyką – malowanie czarnym atramentem monochromatycznych obrazów:

„Hołd japoński”
 Atrament w oczach
 Widzących drugi brzeg
 Gdzie nie ma nic
 Poza nagimi drzewami
 I ptakiem skaczącym
 Z gałęzi na gałąź¹⁴

¹² Gutorow 2010, s. 45.

¹³ Skurtys 2017

¹⁴ Gutorow 2017, s. 34.

Gutorow nie rezygnuje z metaforyki, korzystając jednocześnie z techniki przedstawiania pewnego obrazu poza-ludzkiej przyrody. „Drugi brzeg”, o którym mowa w wierszu, może być kojarzony ze śmiercią – często mówimy o „odejściu na drugą stronę”. Równoprawnie możemy jednak zrezygnować z tego symbolicznego tropu i potraktować utwór jako obraz rejestrowania obrazu: autor „Linii życia” ukazuje moment patrzenia na przyrodę poprzez pryzmat haikowej estetyki – „atrament w oczach / widzących drugi brzeg” – do stworzenia klasycznego haiku w języku japońskim potrzeba właśnie atramentu i pędzla. W tekście zarysowuje się niejako podpatrywany z boku obraz postaci rejestrującej rzeczywistość na specyficznych zasadach, osoba widzi w niej wiersz, a może precyzyjniej byłoby stwierdzić, że rzeczywistość jest dla niej wierszem. Wzrok kadruje świat w taki sposób, że – jak czytamy w utworze – „nie ma nic / Poza nagimi drzewami”. Gutorow pokazuje, że przekształcanie świata w wiersz dzieje się momentalnie, automatycznie. W tej interpretacji utwór w istocie byłby, jak sugeruje tytuł – hołdem japońskim, hołdem wobec określonego pojmowania rzeczywistości. Tekst bardzo dobrze ilustruje wspomnianą na wstępie uważność:

Fakt, że człowiek, podobnie jak inne istoty, jest ściśle związany ze swoim środowiskiem, nie zawsze musi być źródłem radości. Wiąże się to przecież z nieuchronnością przemijania, śmierci i rozkładu. Ekologicznie zorientowana poezja nie musi koniecznie polegać na celebrowaniu – czy to nie-ludzkiej natury, czy to naszej z nią więzi. Jest raczej praktyką uważnego słuchania¹⁵.

Wybijającym się przypadkiem „milczącej poezji” jest twórczość cytowanego wcześniej Bartosza Suwińskiego, literaturoznawcy i poety, debiutującego w roku 2010 tomikiem „Sehir”. Już w debiucie zarysowuje się problematyka (i poetyka), która będzie eksploatowana w kolejnych publikacjach autora „Uroczyska”: kwestia patrzenia, fenomenologii widzenia¹⁶, rejestrowania obrazu, najczęściej poza-ludzkiej przyrody. Przykładem może tu być wiersz „Zatoka”:

Bryzgi ptasich treli
w powietrzu rojno
od pochyłych konturów
zatoki wystrzelonej w
powietrze jak dym
z parowca co przecina
widzenie latem
wraz z ostatnią kartą
tego zachodu
ostatnie ptaki¹⁷.

¹⁵ Fiedorczuk i Beltrán 2015, s. 13-14.

¹⁶ Gutorow, 2010a, s. 40.

¹⁷ Suwiński 2010 s. 11.

Najnowszy tomik poety, wydany w 2017 roku „Wyraj”, jest w dużej mierze kontynuacją tego, do czego Suwiński przyzwyczyił czytelniczki i czytelników w poprzednich książkach. Mamy tu zatem miniaturę opartą na obserwacji przyrody, obserwacji, w której niewiele już zostało ze zwykłego patrzenia. Spojrzenie podmiotu nakłada na rzeczywistość filozofujący filtr, to soczewka skupiająca wszelkie bodźce dochodzące z zewnętrznego świata i oddająca ich przetworzony obraz. Tym spojrzeniem jest właśnie wiersz. Wiersz – widzenie, wiersz – wzrok. Poezja kawałkuje oglądany świat, zostawia nam jego urywki, których zadaniem nie jest uporządkowanie naszego własnego spojrzenia na rzeczywistość, lecz przeciwnie – pokazanie, że słowa mają moc drażenia – zmieniają perspektywę, myślenie, utarte schematy. Lapidarne teksty są jak pałace drobiazgi, zakłócają obraz świata poprzez swoją niedoskonałość – nigdy nie zdołają oddać istoty opisywanych rzeczy. Poeta uzyskuje efekt rozstrojenia, zaniepokojenia czytelnika, który zostaje zmuszony do porzucenia noszonego w sobie obrazu rzeczy. Wiersze autora „Uroczyska” prowokują do zastanowienia się, czy ostatecznie cała wizja rzeczywistości nie tkwi w nas samych, co komplikuje kwestie możliwości przekazania obiektywnego, nagiego obrazu i każe zadać pytanie o to, czy całkowita redukcja podmiotu jest w ogóle możliwa.

Wiersz spełnia jednocześnie rolę demaskatora iluzji, jak i jej twórcy. Słowa zapewniają nam pewne bezpieczeństwo, porządkują nasz świat, ale mogą także przyczynić się do zniekształcenia ludzkiego postrzegania. W utworze „Gościniec” czytamy:

Słowo daje zatrzymać się
w obecności straży.

żeby świat czuł się
jak u siebie na pokojach¹⁸.

Okiełznanie słowa jest tylko pozorne, służy jedynie iluzji panowania nad nim, bycia u siebie, sprawowania kontroli – podobnie rzecz ma się z poza-ludzką przyrodą. Sformułowanie „na pokojach” sugeruje zadomowienie, brzmieniowo i słowotwórczo bliskie „udomowieniu”, czyli spętaniu dzikości; według „Słownika języka polskiego” oznacza ono „proces polegający na przekształceniu się dziedzicznych cech zwierzęcia pod wpływem oddziaływania człowieka i osławiania”¹⁹. Słowo wciąż może się wymykać, panowanie nad nim to złudny pozór. Człowiek wykorzystuje język do nazywania świata, a zatem – osławiania go (tak jak w procesie udomowienia), jednak ludzkie

¹⁸ Suwiński 2017, s. 16.

¹⁹ Słownik Języka Polskiego 2018.

zapędy muszą zostać skonfrontowane z niemożnością zapanowania nad tym, co ziemskie. Obraz relacji słowa i świata wyrażony w wierszu „Gościniec” pokazuje ograniczenie ludzkiego poznania, rzeczywistość wymyka się człowiekowi, trudno dojść do istoty zjawisk i zdarzeń, a także tego, co wydaje się znane, familiarne, naturalne. W utworach Suwińskiego wielokrotnie wyeksponowany zostaje doskonale znany literaturze problem nieprzystawalności życia i twórczości – świata zapisanego w słowach.

W wierszu „Fuga” Suwiński ukazuje witalność przyrody, wszechobecność życia:

„Fuga”
Kępki trawy
w rozstępach
popękane go betonu²⁰.

To, co przynależne poza-ludzkiej naturze – trawa – skontrastowane zostaje z tym, co jest wytworem ludzkiej techniki – betonem. Z jednej strony w wierszu przedstawiona zostaje pewna destrukcja, zwycięstwo organiczności nad ludzką techniką, sztucznym tworem. Z drugiej – okazuje się, że jedno i drugie tworzą swoistą jedność, funkcjonuje symbiotycznie obok siebie – kępki trawy w pęknięciach betonu nie wpływają na ostateczne, totalne zniszczenie tego tworzywa.

W „Wyraju” relacja podmiotu i obrazu, mimo prób rejestrowania nieprzefiltrowanego świata, okazuje się niepewna i skomplikowana. Anna Mochalska pokazuje, że podejmowana przez Suwińskiego próba odsunięcia osoby mówiącej w wierszu okazuje się niemożliwa:

Niewątpliwie na plan pierwszy w wierszach Suwińskiego wysuwa się przyroda, natura, otoczenie zewnętrzne. Najważniejszym zmysłem jest tu wzrok, który pozwala na czujną i uważną obserwację („krajobraz jest sumą / wszystkich otwartych oczu”). Choć poeta rzadko wprowadza figurę podmiotu, obecność kogoś spoza tekstu i krajobrazu jest wyraźnie wyczuwalna. Jego najważniejszą (lecz nie jedyną) rolę jest odnotowywanie tego, co widzi, przy jak najmniejszej ingerencji interpretacyjnej. Jest trochę tak, jakbyśmy weszli na ziemię świętą: nie tylko trzeba zdjąć sandały, ale najlepiej też nie odzywać się za dużo; raczej chłonąć i być, niż tę obecność zagadać. *Całkowite wycofanie się bytu osobowego z przestrzeni jest jednak niemożliwe i też wcale niepotrzebne* [wyróżnienie – M.S.]²¹.

Chyba najbardziej nieoczywistym przypadkiem, na jaki chciałabym zwrócić uwagę, jest poezja Klary Nowakowskiej, autorki debiutującej w roku 1999 tomikiem „Zrosty”, który zwyciężył w IV Ogólnopolskim Konkursie Poetyc-

²⁰ Suwiński 2017, s. 15.

²¹ Mochalska 2017.

kim im. Jacka Bierezina. Późniejsze lata przyniosły tomiki „Składnia” (2004), „Ulica Słowiańska” (2012) oraz w kolejnym roku: „Niska rozdzielczość”.

Nowakowskiej nie można nazwać „poetką przyrody”, jednakże nieoczywiste połączenie motywów związanych z pozaludzką naturą i techniki czyni z jej twórczości ciekawy przypadek „milczącej poezji”, w której wyciszenie i asceza spotykają się z gorzką ironią i stanami depresyjnymi. Poetka rejestruje obrazy codzienności podobnie jak naukowiec obserwuje interesujący go element przyrody. Takie spojrzenie zakłada zarówno precyzję, cierpliwość, dokładność, uważność jak i pewną nieczułość, dystans, można nawet powiedzieć – bezlitosność:

„Bazar”

Starzy bywalcy i świeże
warzywa²².

„Bilans”

Dwa koty skoczyły z okien
na bruk, dwie nastolatki zaszyły:

miesiąc nad kamienicą nisko
wisi²³.

Tytułowa ulica traktowana jest jak żywy organizm, życie mieszkańców to mikrokosmos wykazujący wiele związków z przyrodą poza-ludzką. W takiej koncepcji zarysowuje się wizja jedności, gatunkowa odrębność nie zaprzecza jednej, spójnej, ziemskiej tożsamości wszystkich organizmów i ich wzajemnym powiązaniom.

Nowakowska zdaje się mówić więcej niż Gutorow i Suwiński, i robi to inaczej, a puste przestrzenie jej wierszy paradoksalnie wybrzmiewają ze zdwojoną siłą. Imagistyczną poetykę szczególnie widać np. w wierszu „Abney Park Cemetery” z tomu „Niska rozdzielczość”:

Kwiaty wiśni na nagich drzewkach, skruszone mrozem.
W głębi cmentarza wieczorną piosenkę śpiewa lis.

Jego wczorajsze ślady przebijają
przez dzisiejszy śnieg.

w ten sposób biel staje się szarością²⁴.

²² Nowakowska 2012, s. 39.

²³ Ibidem, s. 40.

²⁴ Nowakowska 2013, s. 29.

We wcześniejszym tomiku, „Składni”, Nowakowska wykorzystuje obrazowanie związane z żywiołem wody, która pojawia się w wierszach pod różnymi postaciami: oceanu, rzeki, wilgoci. Poetka zarysowuje podobieństwa między wspomnianym żywiołem a ludzkim organizmem. Wykorzystanie wodnych motywów wiąże się ze swoistą „organicznością” tekstu:

Rozszczepienie rzeki w tym mieście:
nurt zamiera w kanałach jak nerw
podzielony na dziesiątki włókien;

cienki lód wstępuje i goi
otwarte usta wody,

która nic nie mówi²⁵.

Autorka w specyficzny sposób rejestrowania rzeczywistości w słowie opisuje w wierszu, którego tytuł jest też tytułem całego tomu – „Niska rozdzielczość”. Sformułowanie naprowadza na fotograficzny trop, który wykorzystuje w metaforze „kadrowania” – wiersz to starannie przycięty kadr, próba precyzyjnego nazwania i opisanego rzeczywistości, zawsze skazana na niedoskonałość²⁶:

Kamie

Popiół i rdzawy pył, sypiące się znikąd,
podpowiedziały nam tę jesień.

Utrwalam dla ciebie swoje zbliżenia z zamarłą naturą
w najniższej rozdzielczości. Czy mogłabym lepiej oddać

to, co nas łączy jak drewniana kładka nad torami,
jak fabryka, która we śnie jest katedrą?

Ostatni poetycki przykład wprowadza w podsumowanie rozważań. Analiza „milczących wierszy” otwiera także na osobną refleksję nad referencyjnością literatury. W kontekście niniejszych refleksji należy postawić pytanie, czy w ogóle da się przedstawić „nagi obraz” w wierszu. Trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź. Jednocześnie chciałabym podać w wątpliwość swoistą „przezroczystość spojrzenia”, która również zarysowuje się w omawianej przeze mnie poezji. Tomasz Sikora w artykule „(Eko)krytyka czystej percepcji” pisał:

Współczesny podmiot projektuje się w coraz większym stopniu w kategoriach „czystej percepcji” bądź też idealnego obserwatora, którego władcze spojrzenie wynosi go wysoko ponad pospolity poziom stanu naturalnego. Jaźń, wycofana w głąb

²⁵ Eadem 2004, s. 38.

²⁶ Szerzej o tym piszę w artykule „Kadrowanie egzystencji: Klara Nowakowska”, zob. Stusek 2018.

swojego voyeurystycznego azylu i zredukowana do abstrakcyjnego, od-cieleśnionego „punktu widzenia”, sprawuje swoją „optyczną kontrolę” nad naturą, cenioną o tyle, o ile posłusznie dostosowuje się do pojęcia dziczy i poddaje się technologicznej interwencji człowieka. Świadomość podmiotu wyzwolona (bądź wyalienowana) ze swego cielesnego/społecznego kontekstu rości sobie pretensje do przejrzystości, która uczyni ją niewidzialną, a zarazem zdolną do absolutnej percepcji. „Ja” – jako podmiot – pozostaje niewidzialny dla samego siebie, stąd widzę siebie bardziej jako „przezroczyste oko” niż ucieleśnioną istotę złączoną z otaczającym światem mnogością żywotnych więzi (...)²⁷.

Uzyskanie totalnej transparentności można uznać za swoistą utopię, jednak należy zaznaczyć wagę możliwości zmiany perspektywy, nawet jeśli perspektywa ta zawsze naznaczona będzie niedoskonałością ludzkiego poznania. Mimo oczywistych wątpliwości związanych z możliwością przekazywania niezmaconego, nieprzefiltrowanego obrazu, chciałabym podkreślić odrębność omawianych przeze mnie „milczących wierszy” od utworów, w których najważniejsza jest ekspresja podmiotu, jego stany emocjonalne, świat wewnętrzny i stosunek do zewnętrznego. Skoncentrowanie na przyrodzie pozwala na uwypuklenie współrzędnej relacji między człowiekiem i pozaludzką naturą. Stwarza to możliwość zmiany świadomości odbiorców i tworzenia nieroszczeniowych postaw wobec wszystkiego, co wykracza poza gatunek ludzki. Poetyka zbliżona do haiku czy wierszy imagistycznych ukazuje wizję świata, w której najdrobniejsze elementy są wobec siebie równoważne, a konsekwencją słownego minimalizmu utworów, połączonego ze zredukowaniem lub ukryciem obecności podmiotu, jest wytworzenie szerokiego pola interpretacyjnego pozostawiającego miejsce na duży udział odbiorcy.

SILENT POEMS. THE IMAGE AND THE SUBJECT AGAINST THE BACKDROP OF ECOPOETICS

Summary

The article discusses the eco-poetic potential inherent in small lyrical forms which employ a peculiar technique of showing the “picture” of the external world. The poetics of the “silent poems” consists in concealing the presence of the subject and presenting the reader with a bare fragment of reality, which in the analyzed instances involve non-human nature. The author, examining the pieces by Jacek Gutorow, Bartosz Suwiński and Klara Nowakowska, outlines a poetic form in which the

²⁷ Sikora 2014, s. 9.

equivalence of each element of nature displaces the anthropocentric vision of the world. The study sets out from the old Japanese genre of haiku and Anglo-American imagism. The concept of ecopoetics, suggested by Julia Fiedorczuk and Gerardo Beltrán provide the core context for these deliberations.

Bibliografia

- Engelking L. i Szuba A. 2016, *Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, Warszawa.
- Fiedorczuk J. i Beltrán G. 2015, *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Warszawa.
- Gutorow J. 2010, *Posłowie*, [w:] B. Suwiński, *Sehir*, Nowa Ruda, s. 39-40.
- Gutorow J. 2010, *Wiersze pod nieobecność*, [w:] J. Gutorow, *Nad brzegiem rzeki*, Wrocław, s. 9-46.
- Krynicky R. 2014, *Haiku. Haiku mistrzów*, Kraków.
- Marszałski M. 2011, *Amerykańska ekopoezja – nowa odmiana tradycyjnej poezji natury*, *Przestrzenie Teorii*, 16, s. 51-68.
- Michałowski P. 1999, *Miniatura poetycka*, Szczecin.
- Miner E. 1985, *Pound, haiku i obraz poetycki*, przeł. L. Engelking, *Literatura na Świecie*, 1, s. 98-123.
- Mochalska A. 2017 [online], *Wyprawa bez przewodnika*, *Salon Literacki* [dostęp: 2018-06-02]. Dostępny w Internecie: <<http://salonliteracki.pl/new/recenzje/1112-wyprawa-bez-przewodnika-bartosz-suwinski-wyraj>>.
- Nowakowska K. 2013, *Niska rozdzielczość*, Kraków.
- Nowakowska K. 2004, *Składnia*, Wrocław.
- Nowakowska K. 2012, *Ulica Słowiańska*, Kraków.
- Sikora T. 2014, *(Eko)krytyka czystej percepcji*, *ER(R)GO: Teoria-Literatura-Kultura*, 1, s. 9-22.
- Skurtys J. 2017, *Rok oślepiających światel* [online]. *ArtPapier* [dostęp: 2018-06-01]. Dostępny w Internecie: <<http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=322&artykul=6060>>.
- Słownik Języka Polskiego (hasło „udomowienie”) [online]. PWN [dostęp: 2018-11-01]. Dostępny w Internecie: <<https://sjp.pwn.pl/sjp/udomowienie;2532079.html>>.
- Stańczakowa J. 2015, *Haiku*, Wrocław.
- Stusek M. 2018, *Kadrowanie egzystencji: Klara Nowakowska*, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, 33, s. 139-151.
- Suwiński B. 2010, *Sehir*, Nowa Ruda.
- Suwiński B. 2017, *Wyraj*, Szczecin.
- Śniecikowska B. 2016, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń.