

# Grzegorz Czemiel

---

## Istność rzeczy w poezji anglosaskiej i spekulatywnym realizmie

---

Tematy z Szewskiej nr 1(18), 41-59

---

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ISTNOŚĆ RZECZY W POEZJI ANGLOSASKIEJ I SPEKULATYWNYM REALIZMIE

Grzegorz Czemieli | Lublin

---

## ABSTRAKT

Artykuł stawia sobie za cel wykazanie, że we współczesnej literaturze anglojęzycznej wyodrębnić można tradycję, którą cechuje specyficzne przywiązanie do rzeczy, w wielu aspektach zbieżne z dociekaniami prowadzonymi przez przedstawicieli filozofii zwróconej ku przedmiotom (*object-oriented philosophy*). Pewne aspekty twórczości omawianych poetów – Gerarda Manleya Hopkinsa, Seamusa Heaneya i Jorie Graham – można interpretować jako zwrot ku rzeczom, głównie ze względu na przywiązanie tych autorów do konkretności i szczegółu, co nie powstrzymuje ich jednak przed rozwijaniem swoich zainteresowań w pełnoprawną spekulację metafizyczną. W tym wymiarze, postantropocentryczna filozofia spod znaku realizmu spekulatywnego, a zwłaszcza myśl Grahama Harmana, dostarcza narzędzi konceptualnych pozwalających ująć zagadnienie „istności rzeczy” w perspektywie nowoczesnej, radykalnie zdemokratyzowanej ontologii posthumanistycznej. Krytyka automatyzmów językowych i poznawczych nie jest tu jednak ujęta w kategoriach „śmierci podmiotu”, ale raczej otwiera pole do rozważań nad istotnym miejscem estetyki, a zwłaszcza funkcji metafory.

**słowa kluczowe:** poezja, teoria literatury, metafizyka, filozofia zwrócona ku przedmiotom, spekulatywny realizm

---

[...] i czuję

*Nietrzeźwość rzeczy tak od siebie odmiennych*<sup>1</sup>.

Kiedy Stephen Dedalus, bohater *Portretu artysty w wieku młodości* Jamesa Joyce’a, odsłania szczegóły swojej teorii estetycznej przed przyjacielem Lynchem, zaprasza go do przeprowadzenia

---

<sup>1</sup> L. MacNeice, *Śnieg*, tłum. B. Zadura, „Literatura na Świecie” 2001, nr 5/6, s. 118–119.

trzyetapowego eksperymentu myślowego. Za swój nieco nieortodoksyjny przykład obiera „kosz, który chłopak od rzeźnika założył sobie na głowę” i wskazuje, że pierwszy konieczny krok polega na tym, by „wyodrębnić go z pozostałych elementów całego widzialnego świata, które koszykiem nie są”. Dalej – ciągnie Stephen, alter ego autora *Ulyssesa* – „wyczuwasz rytm jego struktury”, pojmując części składowe przedmiotu i ich specyficzną relację do wydestylowanej wcześniej całości. W końcu następuje synteza, w wyniku której jasne staje się, że „przedmiot ten jest tym, czym jest, i niczym innym”. Zaproponowana przez młodego tomistę procedura odsłania jego rozumienie *claritas* – tajemniczego terminu używanego przez Akwinatę – jako „światłości”, w której odsłania się *quidditas*, „istność rzeczy”<sup>2</sup>. Zaproponowany model wnikania w rzeczywistość i poznawania jej nosi ewidentne znamiona pracy artysty – ujmowanie świata jest tu bowiem przedstawione jako moment, kiedy „w jego wyobraźni poczyna się dzieło estetyczne”<sup>3</sup>. Stawką nie jest tutaj jednak pospolicie rozumiane piękno, ale piękno w wyższym, filozoficznym sensie, a mianowicie metafizyczny wgląd w „istność rzeczy”, który zorientowaną na *claritas* estetykę czyni podstawą filozofii, uprzywilejowaną metodą dochodzenia prawdy na drodze epifanii. W tym nagłym objawieniu Stephen doszukuje się fundamentalnej zasady artystycznej, sformułowanej w *Stefanie bohaterze*: „*claritas to quidditas*”. Podczas nagłej syntezy, w blasku tajemniczej fuzji elementów składowych wyjawiona zostaje istność przedmiotu i choćby był on najbardziej pospolitą rzeczą, jak użyty w roli przykładu zwykły kosz, lśni opromieniony swoim „oczyszczonym” byciem.

Joyce, pozostający pod silnym wpływem techniki jezuickiej wizualizacji, jest w tym ujęciu nośnikiem interesującej tradycji, która płynie szerokim strumieniem przez historię literatury anglojęzycznej i obejmuje tak znamienite postaci, jak Gerard Manley Hopkins (1844–1889), który był zakonnikiem i jednym z najbardziej radykalnych reformatów dykcji wiersza anglojęzycznego oraz Seamus Heaney (1939–2013), którego twórczość – zakorzeniona w krajobrazie i tradycjach Północnej Irlandii – nagrodzona została w 1995 roku Nagrodą Nobla. Takie nastawienie artystyczne nie musi jednak ograniczać się tylko do mężczyzn-katolików. Można je bowiem rozumieć szerzej, w kategoriach zaproponowanych przez Grahama Harmana, amerykańskiego filozofa rozwijającego tzw. filozofię zwróconą ku przedmiotom (*object-oriented philosophy*) i z powodzeniem stosować również do analizy późniejszej poezji, choćby rodaczki Harmana – Jorie Graham (1950-), która objęła po Heaneyu profesurę na Harvardzie (jako pierwsza kobieta w historii) i zdobyła Nagrodę Pulitzera w 1996 roku. Twórczość powyższych poetów i jednej poetki łączy bowiem wybitna uwaga i skupienie, z jakim autorzy ci oddają się studiowaniu rzeczy, często bardzo zwykłych przedmiotów, które odzierają z kolejnych warstw niczym cebulę, odsłaniając w swojej twórczości zaskakująco przepastne przestrzenie rzeczy. Poetyka ta – w której wielką rolę odgrywa zachwyt na światem widzianym jak gdyby nowymi oczami – charakterystycznie kieruje energię

<sup>2</sup> Należy tu zaznaczyć, że *quidditas* w ujęciu św. Tomasza jest tym, co stanowi „istotę” danego bytu w znaczeniu ogólnym i logicznym. Przekład *quidditas* jako „istności” podaję tu za J. Jarniewiczem.

<sup>3</sup> J. Joyce, *Portret artysty w wieku młodości*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków: Znak, 2005, s. 210–211.

poznawczą wiersza w stronę spotkania z autonomiczną rzeczywistością, usiłując przebić solipsystyczny bąbel językowy i wpuścić do poezji nieco więcej światła z zewnątrz.

Trop ten odnaleźć można w poezji Heaney'a, który podejmuje Joyce'owski wątek *claritas* jako iluminacji w znamienne zatytułowanym wierszu *Seeing Things* (*Widziane* w przekładzie Magdy Heydel) pochodzącym z ważnego w twórczości północnoirlandzkiego poety tomu o tym samym tytule, wydanym w 1991 roku. Sam tytuł – którego wieloznaczność bardzo trudno oddać w tłumaczeniu – rozumieć można nie tylko jako czysto sprawozdawczy opis, ale również jako „widzenie rzeczy” w znaczeniu majaków lub wręcz oglądanie rzeczy w ich istotowości, czyli dostrzeganie i rozpoznawanie ich „rzeczowej” natury. Pomieszenie tych dwóch znaczeń – mistycznego „widzenia” i delirycznych „zwidów” – nie musi jednak oznaczać porażki epistemologicznej. Wręcz przeciwnie – jak utrzymuje Graham Harman – rzeczywistość jest ze swojej natury „dziwna” i dopiero postulowany przez niego „dziwny realizm” (*weird realism*) jest w stanie zbliżyć się do świata, który wedle słów zacytowanego w motcie MacNeice'a „jest bardziej szalony i bardziej niż sądzimy/ Niepoprawnie mnogi”. W drugiej części *Widzianego* Heaney zauważa: „*Claritas*. Słowo łacińskie, sucho-okie, doskonałe / Do opisu kamiennej wody z płaskorzeźby”<sup>4</sup>. Co ciekawe, ta medytacja nad płaskorzeźbą umieszczona jest w środku trzyzęściowego wiersza, stanowiąc sworzeń, na którym obracają się skrzydła utworu – relacja z rejsu chwiejną łódką w niedzielny poranek i historia „nieutopionego ojca” wyrzuconego przez wierzgającego konia z wozu do rzeki. To niepozorna płaskorzeźba stanowi jednak ośrodek „wizji” zawartej w wierszu, choć składają się na nią zaledwie „kręte linie” i „figlarne rybki”:

A jednak w tej zupełnej widzialności,  
Ożywa w kamieniu to, co niewidzialne:  
Wodna roślinność, zmacony z dna piasek,  
I sam cienisty, choć nieocieniony strumień.  
Przez cały dzień na schodach falował upał,  
A powietrze, w którym nurzaliśmy się po oczy,  
Falowało jak zygzak hieroglifu znaczącego życie<sup>5</sup>.

W powyższych wersach dopatrzeć się można zapowiedzianej już przez *claritas* epifanii. Owo „sucho-okie” słowo otwiera tutaj okno na „kamienną wodę”, przekształcając ją w płynący „strumień”. Podstawową funkcją epifanii jest w tym kontekście wydobywanie na pierwszy plan tego, co niewidzialne. Manipulacja figurą i tłem, jak w przypadku piasku niesionego nurtem i samej wody, uwypukla to, czego zazwyczaj nie dostrzegamy – materię wody lub powietrza, które choć są nam niezbędne odpowiednio:

<sup>4</sup> S. Heaney, *Widziane*, tłum. M. Heydel, [w:] tenże, *Przejrzysta pogoda*, tłum. S. Barańczak, M. Heydel, P. Marcinkiewicz, A. Szostkiewicz; M. Heydel (red.), Kraków: Znak, 2009, s. 136.

<sup>5</sup> Tamże, s. 137.

do oddychania i patrzenia, stają się rzeczywiście widoczne niezwykle rzadko, tak jak ma to miejsce w przypadku upalnego falowania. To poetyckie, epifaniczne odkrycie źródłowej nieobecności współbrzmii z podstawowymi założeniami, jakie w swojej spekulacji metafizycznej czyni Graham Harman, wyciągając wnioski z analizy narzędzia zaproponowanej przez Martina Heideggera.

Przyglądając się temu, jak używamy narzędzi – na przykład młotka – Heidegger odkrył, że nasza podstawowa relacja z nimi sprowadza się do praktycznego używania ich. Kiedy wbijam gwoździe, nie myślę o młotku jako takim, a skupiam się jedynie na zadaniu, które pomaga mi on wykonać. Zwrócę na niego uwagę i poddam analizie teoretycznej dopiero, gdy się zepsuje<sup>6</sup>. W takiej sytuacji młotek przestaje być „poręczny” (*zuhanden*) i na światło dzienne wychodzi jego konstrukcja, materialność – samo jego istnienie. Młotek tym samym staje się „obecny” (*vorhanden*). Na co dzień nie uobecням więc młotka, którego istność wycofuje się głęboko, w niedostępne mi rejony. Czy jednak ogląd teoretyczny – uzyskany w momencie, gdy porzucam praktyczne zastosowanie na rzecz spekulacji filozoficznej – jest pełniejszy i donioślejszy niż praca fizyczna z jego użyciem? I czy deski, gwoździe, ściany, które przecież również zawiązują swoje relacje z młotkiem, uobecniają go w pełni jego istoty? Na oba pytania Harman odpowiada przecząco. „Niezależnie od tego, jak bardzo starałbym się świadomie poznać jakąś rzecz – pisze amerykański filozof w *Traktacie o przedmiotach* – zawsze pozostaje w niej coś, czego nigdy w pełni nie zgłębię”<sup>7</sup>. W proponowanym modelu wszystkie przedmioty – demokratycznie pojmowane i obejmujące, bez jakichkolwiek rozgraniczeń, zarówno ludzi, jak i nieludzi – doświadczają innych przede wszystkim jako nieobecności, ponieważ każda rzecz posiada jądro, w którym horyzont potencjalności umyka nam i udaremnia wszelkie próby wdarcia się z zewnątrz. Przedmioty wycofują się w swoje tajemnicze, niezgłębione jestestwo, a nam pozostaje jedynie implikowanie, sugerowanie i spekulowanie na temat ich bytu czy istności.

Być może to właśnie na tego rodzaju tajemnicę czy też nierozszyfrowaną esencję przynależną każdemu przedmiotowi wskazuje Heaney, kiedy pisze o „falującym hieroglifie”. Wysiłek imaginacji prowadzi go na próg widzialności, gdzie „uobecnione” nagle powietrze kreśli enigmatyczne zygaki. To, co przynależy do niedostrzegalnego tła wysuwa się na pierwszy plan. Dzięki takim przesunięciom poeta odsłania istnienia i istności niemożliwe do uchwycenia w sposób bezpośredni. Metafizyczna spekulacja zlewa się w tym punkcie z epifanicznym widzeniem „widzianego” i metaforycznie wyrażonym przecuciem, że oto przez chwilę obcuje się z hieroglificzną formułą *quidditas*, pewną istnością objawioną w glorii i blasku *claritas*. Tę strategię poetycką z wiersza *Widziane* pojmuję jako swoisty model doświadczenia estetycznego zawierającego w sobie element metafizycznej spekulacji w duchu Harmanowskiego „dziwnego realizmu”.

Nie dziwi więc specjalnie, że Heaney – poeta przywiązany do swoich korzeni i wiecznie podejmujący dialog z lokalną tradycją – poświęca w omawianej książce poetyckiej oddzielne wiersze pospolitym przedmiotom ze swojego otoczenia: widłom, rowerowi, łożu. W tych utworach, z których każdy

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994, s. 97–98.

<sup>7</sup> G. Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013, s. 57.

jest uważnym studium przedmiotu, przechodzącym płynnie od skrupulatnego opisu do metaforycznych wyżyn spekulacji, Heaney otwiera przed nami te przedmioty na oścież, jak okna, choć udaje mu się przy tym nie zawłaszczać ich, nie zamieniać w tekst i nie domykać w kategoriach tego, co reprezentują one dla podmiotu tych wierszy, nawet jeśli obecne są tu silnie wątki osobiste i tożsamościotwórcze doświadczenia. Wręcz przeciwnie, niczym przedstawiciel literatury fantastyczno-naukowej Heaney wydobywa na pierwszy plan ich „kosmiczny” wymiar, eksponując niezgłębione przestrzenie skompresowane w przedmiocie, który w codziennym doświadczeniu funkcjonuje ledwie jako narzędzie pracy rolnika. Już samo otwarcie wiersza *Widły* wyraźnie sugeruje epicką skalę:

Z wszystkich narzędzi – widły, gdy je poziomo wznosił  
Nad głową, były najbliższe jego wizji doskonałości;  
W zacisku garści, zamachu ramienia trzymane ostrzem  
Naprzód, zdawały się dłoni nieważkie i celne jak oszczep<sup>8</sup>.

Po raz kolejny Heaney splata ze sobą dwa ważne wątki – wyniesienia i uobecnienia, widocznego w geście wznoszenia wideł nad głową, oraz ich „nieważkości”, czyli ucieczki w niedostępne głębiny. Doskonałość wideł opiera się na tym, że ich niewyczerpany potencjał może wywołać metamorfozę osoby posługującej się tym narzędziem w starożytnego olimpijczyka, „sportowca lub wojownika”. Trzecia zwrotka podejmuje daremny trud wyliczenia różnych cech wideł, których konfiguracja mogłaby wyjaśnić impet, z jakim przedmiot odsłania swoje możliwości. Nie da się go jednak sprowadzić do takich jakości, jak „ziarnistość”, „strzelistość”, „krągłość”, „podłużność” lub „połysek”. Choć wszystkie one opisują rzeczywistość wideł, nie wyczerpują jej, albowiem niepozorne narzędzie – „rwące się jak pocisk z uchwytu” – wymyka się wszelkim próbom domknięcia. Katalogowanie cech i odsiewanie właściwości przygodnych od trwałych przypomina raczej orbitowanie wokół planety niż jej skuteczną eksplorację. W przedostatniej zwrotce Heaney wyrywa się dalej w metaforach, próbując nadążyć za widłami, które opuściły już ziemię i weszły na orbitę, gotowe opuścić Układ Słoneczny:

Później, na myśl o sondach słanych tam, gdzie nikt nie dotarł, widział  
Zawsze to samo: drzewce wyrzuconych poziomo wideł,  
Gładko i niezachwianie szybujących przed siebie, w przestrzeni,  
O szpicach roziskrzonych gwieździe i bezselestnie<sup>9</sup>.

Obraz sondy kosmicznej może mieć w świetle tych rozważań dwojakie znaczenie. Po pierwsze, nakierowuje na wspomniany już „kosmiczny” wymiar, zaskakująco pomieszczony wewnątrz bardzo pospolitego

<sup>8</sup> S. Heaney, *Widły*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *Przejrzysta pogoda*... s. 140.

<sup>9</sup> Tamże.

przedmiotu. Po drugie, wskazuje na niemożliwy do ukończenia proces poznawania nawet najbardziej banalnej z ludzkiego punktu widzenia rzeczy. Opisywać, dociekać i pochwytywać przedmioty w ich tajemniczym jestestwie to zadanie niemożliwe, wykraczające poza nasze możliwości poznawcze. Każdy, kto myśli, że celnym rzutem umieści ostrze poznania w samym środku tarczy rzeczywistości, tutaj ujętej w postaci prostego narzędzia, przecenia swoje umiejętności, dowodząc jedynie antropocentrycznego narcyzmu. Jak konkluduje Heaney, „doskonałość – albo zbliżanie się do niej – / Ma kształt nie mierzącej w cel, ale otwierającej się dłoni”<sup>10</sup>. Doskonałość przedmiotu rozumieć więc można jako fakt, że pomimo swojej skończoności każda rzecz może nas ciągle zaskakiwać, ujawniając niespotykane własności zmysłowe. Zwodzi nas swoim „powabem” (jak próbuje doprecyzować to zjawisko Harman) i wciąga na swoją orbitę te metafory, które wskazują niebezpośrednio na ciemną materię leżącą w sercu przedmiotu – jak pisze Harman: jego stopione jądro.

Obrazy głębi i bezdennych otchłani – pionowego wymiaru metafizycznego – przenikają twórczość Heaneya, który już w programowym dla swej poetyki wierszu *Digging* (*Kopanie* w przekładzie Stanisława Barańczaka lub *Kopać* u Piotra Sommera) wprowadza wątek narzędzia – zestawionych ze sobą łopaty i pióra – służącego docieraniu do kolejnych warstw rzeczywistości. Co charakterystyczne, w mitycznych obrazach „krainy bagien”, które północnoirlandzki noblista szkicuje w wierszach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, często podkreśla niewyczerpaną i niezgłębną naturę bagna:

Każdy odkryty pokład  
Nosi ślad wcześniejszego obozowiska.  
Bagienne doły są być może przeciekami Atlantyku.  
Wilgotne centrum nie ma dna<sup>11</sup>.

Nad bezdennym bagnem nie unosi się jednak widmo nihilizmu i zupełnego rozwarstwienia, ale przecucie pewnego niedostępnego bezpośrednio, ale grawitacyjnie przemożnego centrum, które Jerzy Jarniewicz zestawia z koncepcją omfalosa, w ujęciu starożytnych Greków reprezentującego środek świata. Co ciekawe, choć „ów niezmienny, niezróżnicowany środek” nie znajduje się na wyciągnięcie ręki, „przezczyć [go] można nawet w jego zaprzeczeniu: w jarmarcznej zjawiskowości zmieniającego się świata”<sup>12</sup>. Ten motyw, który Jarniewicz rozpoznaje w rozlicznych obrazach kół i koncentrycznych kręgów, można też odczytać jako napięcie pomiędzy wiecznie wycofanymi, niedostępnymi nam przedmiotami rzeczywistymi a falującą i fluktuującą powierzchnią danych nam bezpośrednio przedmiotów zmysłowych, które mieniają się feerią zmiennych jakości, lub – by ująć to w języku fenomenologii – „inkrustacji”. Jednym z takich obrazów poetyckich u Heaneya jest wspomniany już wcześniej rower.

<sup>10</sup>» Tamże.

<sup>11</sup>» Tenże, *Kraina bagien*, [w:] tenże, *Kolejowe dzieci*, tłum. P. Sommer, Wrocław: Biuro Literackie, 2010, s. 17.

<sup>12</sup>» J. Jarniewicz, *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Kraków: Zak, 2011, s. 89.

W wierszu *Koła wewnątrz kół*, który Jarniewicz przywołuje w powyższym omówieniu *omfalosa*, stapiają się powyższe wątki. Zaczyna się on zmiennie od słów:

Poczucia, że w jakiejś sprawie wszystko jest w moim ręku,  
Doznałem po raz pierwszy, gdy posiadałem sztukę kręcenia  
(Ręcznie) pedału roweru stojącego do góry kołami  
I wprawiania tylnego z nich w nieziemski pęd<sup>13</sup>.

Pierwsza linijka w przekładzie Barańczaka ma nieco węższe znaczenie niż w oryginale, gdzie czytamy „The first real *grip* I ever got on things”, gdzie wyróżnione „*grip*” może znaczyć nie tylko „uchwyt” lub „uścisk”, ale też i szerzej rozumiane „pojęcie” czy też „wyobrażenie”, jak w niemieckim słowie *Begriff*; oba słowa pochodzą zresztą prawdopodobnie od praindoeuropejskiego \**ghrabh-*. Wskazywałoby to na możliwość interpretacji sugerującej zrozumienie, jak „mają się rzeczy”, tzn. jak wyglądają relacje, które z nimi nawiązujemy. Zafascynowany ruchem, zmianą i interakcją między przedmiotami – fundamentalnymi zagadnieniami fizyki i metafizyki – chłopiec kontempluje „nieziemski pęd”, „ton przezroczystości” i „wirujące kuliście powietrze”. Ostatecznie rower zamienia się w eksperyment fizyczny i estetyczny zarazem. Ustawiony do góry nogami przestaje więc być praktycznym narzędziem i poddany zostaje transformacji, która ujawnia niespotykane wcześniej funkcje. Podobnie do *Koła rowerowego* Marcela Duchamp’a z 1913 roku, dzieła pionierskiego dla gatunku „rzeźby kinetycznej”, *ready-made* Heaney’a służy kontemplacji, która łączy sztukę i naukę. I chociaż poetę porywa wir kół i pedałów, przenosząc go na „orbitę o obwodzie dokładnie równym pragnieniu”, początek drugiej części wiersza nie pozwala ograniczyć uzyskanego tu wglądu wyłącznie do tego, co ludzkie, znane i oswojone. Heaney przeczuwa, że nie jest w stanie wyczerpać bagiennej głębi potencjału, który ujawnia przed nim rower; medytacja „kół wewnątrz kół” odkrywa kolejne warstwy, coraz bardziej metaforyczne, zbliżające się może do osi, *omfalosa* czy też ośrodka wirowania, ale zarazem grzęźnie w gęstniejącym przedmiocie, nie dającym się sprowadzić ani do konkretnego, materialnego doświadczenia „ubitego na pianę błota”, ani do abstrakcyjnej formuły „piruetu w stanie czystym”. Ludzkie doświadczenie pełni nie określa bowiem autonomicznego, wycofanego przedmiotu: „Ale nawet ta pełnia nie wystarczała. Kto zresztą / Dojrzy ograniczenie w tym, co darowane?” Ów podarunek – „the given” – to świat odzyskany, uwolniony z ograniczenia bycia „dla nas”; otwarcie nań i rekalkibracja naszych kategorii poznawczych należą zaś do głównych postulatów spekulatywnego realizmu.

Zasadniczym wymiarem krytycznym filozofii spod tego znaku jest odrzucenie „korelacionizmu”, czyli mającej źródło u Kanta koncepcji, że nie możemy ujmować świata jako takiego, ale jedynie rozważać relację, jaką człowiek z nim nawiązuje – „korelację” umysłu i rzeczywistości. Występując przeciw takiemu

<sup>13</sup>» S. Heaney, *Koła wewnątrz kół*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *Przejrzysta pogoda...*, s. 143.



stanowisku, Graham Harman szkicuje taki ontologiczny obraz, w którym ludzkie kategorie pojmowania nie mogą rościć sobie absolutnego prawa do determinowania kształtu rzeczywistości. Nasze relacje z przedmiotami nie różnią się bowiem w żadnej mierze – postuluje filozof – od relacji, w które wchodzi ze sobą wszelkie inne przedmioty. Antropocentryczne modele znaczenia i sprawczości oferują więc jedynie zawężoną perspektywę. Czy jesteśmy w stanie przekroczyć nasze ograniczenia? Na pewno nie w wymiarze zmysłowym – człowiek nigdy przecież nie będzie miał wzroku jastrzębia, węchu psa czy też daru echolokacji lub widzenia w podczerwieni, pomimo prób dokooptowania nam podobnych „rozszerzeń” przez współczesną naukę. Nawet wysokiej klasy aparatura badawcza nie jest jednak w stanie podołać zadaniu odmalowania pełnego obrazu rzeczywistości, ponieważ rozbija go jedynie na wyizolowane jakości. Dopiero synteza – tak jak ma to miejsce w schemacie zaproponowanym przez Stephena Dedalusa – ma szansę otworzyć nam oczy na przeblysł tego, co rzeczywiście jest, jakkolwiek dziwne to może nam się wydawać w momencie, gdy staramy uwolnić się – w spekulatywnej *epoche* – od bagażu ludzkich kategorii. Taka synteza, tropiąca te cechy zmysłowe, które w jakiś sposób przedmiot rzeczywisty przyciąga i wabi, może odbywać się jedynie pośrednio, na drodze metafory, która odszczepiwszy jakąś własność zmysłową umieszcza ją na orbicie wycofanego przedmiotu rzeczywistego, tworząc epifaniczny most, połączenie wskazujące dookólnie na istność rozważanej rzeczy. W cyklu *Miarkowanie*, który zajmuje drugą połowę tomu *Seeing Things*, Heaney zadaje ważne pytania nawiązujące do powyższych rozważań:

Gdzie mieszka duch? W środku czy na zewnątrz  
Rzeczy zapamiętanych, zrobionych, zepsutych?  
Co było najpierw, krzyk morskiego ptaka? Dusza

Wyobrażona zimnym świtem, kiedy krzyczał?  
[...]  
Co komu z nuty albo wiersza, co trwa dalej  
A nie pozwala zyskać upewnienia?<sup>14</sup>

Pytania postawione tu przez Heaneya odnoszą się właśnie do powracającego w jego twórczości pytania o *omfalos*, czyli centrum, którego siła oddziaływania utrzymuje kosmiczne *status quo*. Czy miałyby on być jak Słońce lub oś koła rowerowego? Czy też przynależy każdej rzeczy z osobna? Czy pochwytujemy coś z tej esencji gdy jesteśmy stwórcami przedmiotów, ich autorami? Czy nasze ich wspomnienie, mnemoniczny obrys pasują do ich prawdziwej formy? Czy przedmiot ujawnia się dopiero – jak w przykładzie Heideggera – kiedy traci swoją użyteczność? Następne pytanie, niebezpiecznie rozpięte ponad bielą oddzielającą od siebie pierwszą i drugą zwrotkę, posługuje się rozróżnieniem na substancję (dusza) i jej ekspresję (krzyk), wskazując na problem ich pierwszeństwa. Ostatecznie, wieńcząc ten złożony

<sup>14</sup>» Tenże, *Miarkowanie XXII*, tłum. S. Barańczak, [w:] tenże, *Kolejowe dzieci*..., s. 89.

z samych pytań wiesz, Heaney zastanawia się, jakie miejsce ma w świecie sztuka, niebezpośrednio wskazując, że przede wszystkim służy ona potwierdzeniu tego, że świat jest – „upewnianiu się”, że rozciągająca się przed nami rzeczywistość faktycznie istnieje. Pewną strategią w tym procesie może być odkrywanie głębi świata poprzez spekulację, czyli produktywne rozpoznawanie nieciągłości, które rozrywają, prują sukno ludzkiego doświadczenia, ukazując to „coś więcej”, o czym można mówić już tylko metaforycznie. W kontrze do „spekulacji” Harman umieszcza „parafrazę” – tryb opisu rzeczywistości, który zdroworozsądkowo może jawić się jako racjonalna strategia, ale nie otwiera jednak przed nami niczego, „nie pozwala zyskać upewnienia”, a jedynie domyka w bąblu antropocentrycznych wyobrażeń, które wyrastają z *omfalosa* rozumianego jako ludzki pępek, a nie kosmiczny. Parafraza musi z konieczności zubażać, wypłaszczać i redukować rzeczywistość do przewidywalnych kategorii. Sztuka natomiast, rozumiana szeroko jako działalność estetyczno-filozoficzna, posługuje się spekulacją, przy pomocy której (jak chcą „spekulatywni realisci”) zrywamy z korelacją i odsłaniamy jakiś fragment rzeczywistości – nie taki jednak, na który jesteśmy przygotowani, ale taki, który nas zaskakuje i przenicowuje poprzez swoją inherentną dziwność.

Fundamentalny problem, jakiego dotyka Heaney, umiejscowić należy w relacji przedmiotów do świata. Jak pokazuje on w swojej poezji, która nigdy nie rzuca się w rejony abstrakcji, ale zaczyna od konkretności, docieranie do rzeczywistości, czyli estetyczno-filozoficzne dorastanie do niej, odbywa się poprzez studium szczegółu, a nie całości. W wierszu *Mężczyzna i chłopiec* – poświęconym relacji z ojcem, ale sięgającym również do dzieciństwa rodzica – Heaney ogłasza wizjonersko: „Błogosławiona przyziemność! Błogosławione wzloty!”<sup>15</sup>, akcentując tym samym, że nie są to wcale wykluczające się sfery.

Wręcz przeciwnie, dojrzałość literacka jawi mu się jako przekopywanie łączących je tuneli. W sonecie *Wychowanek* – a sonet jako forma proponuje przecież przechodzenie od szczegółu do ogółu, od detalu do syntezy – przywołuje w motcie „ciężką zieloność” wody i konstatuje, że podobnie do przesączającej się w bagnach wilgoci stanowi ona „podskórną hydraulikę krainy”. Jeden kolor okazuje się być kluczem do zrozumienia pejzażu, rozchodząc się w koncentrycznych kołach, zataczając coraz szersze kręgi i odsłaniając nieznaną dotąd warstwę koloru i brzmienia kojarzonych z krainą słów. W zamykającym wiersz sesticie czytamy:

Ciężar bycia. I poezja, co zawsze pozostaje w tyle  
Za działaniem się, w bezwietrznych rejonach zwolnionych poruszeń.  
Blisko pięćdziesiąt lat życia – trzeba mi było aż tyle,  
Żebym dał wiarę cudom. Jak ten zegarek z blaszanych puszek,  
Dzieło wędrownych druciarzy. Tyle czasu trzeba było czekać  
Na tę jasność powietrza, to oślnienie, tę serca lekkość<sup>16</sup>.

<sup>15</sup>» Tenże, *Mężczyzna i chłopiec*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *Przejrzysta pogoda...*, s. 134.

<sup>16</sup>» Tenże, *Wychowanek*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *Przejrzysta pogoda...*, s. 145.

Cuda, o których pisze tu Heaney, nie wydają się wcale kwalifikować nikogo do kanonizacji. To raczej iluminacje codzienności, przebliski szerszej rzeczywistości zarejestrowane w rzeczach, które z pozoru przyzwyczajone są swoją trywialnością do ziemi, ale jednak wznoszą się i olśniewają, gdy tylko przestaną być redukowane do swoich relacji jako funkcje ludzkiego intelektu i działania. Cud doświadczany przez poetę polega na odsłonięciu – na modłę realizmu spekulatywnego – „wielkiego zewnątrz”<sup>17</sup>. Nie jest to ruch utwierdzający intronizację ludzkiego umysłu w awangardzie poznania, ale otwarcie na wymiar pozaludzki; to dopiero on pozwala bowiem pomyśleć człowieczeństwo – odnalezione w stawaniu się i wychyleniu, a nie w uścisku solipsystycznych kleszczy sterylnie oddzielonych od siebie duszy i ciała. Tytułowy „wychowanek” jest więc adeptem świata, którego prześwit wpuszcza i poddaje refrakcji w wierszu, umożliwiając tym samym autonomię samego siebie, wiersza i zgromadzonych w nim przedmiotów. Jeśli *omfalos* ma rzeczywiście istnieć, droga do niego nie może być pępowiną łączącą nas z centrum świata, ale musi prowadzić przez rzeczy do świata uniezależnionego od myśli. Wypuszczenie wiersza w przestworza, w „jasność powietrza” – jak puszczenie latawca w wierszu *A Kite for Aibhin* (z wydanego w 2010 roku tomu *Human Chain*) – pozwala poecie wrócić do świata i doznawać „olśnień”. Dopiero odemknięty w ten sposób przedmiot staje się portalem do sfery metafizycznej. Ten zaś wątek napotykały już wcześniej w poezji G. M. Hopkinsa.

W wierszach dziewiętnastowiecznego jezuity, wydanych jednak dopiero w 1918 roku, odnaleźć można analogiczną strategię liryczną, która łączy studium szczegółu z szerszą kontemplacją świata poprzez osadzenie w filozofii Jana Duns Szkota. W utworze *Pstre piękno* Hopkins opiewa „wszystko, co pstrokatę”, sławiąc boskie dzieło stworzenia poprzez wmyślanie się w szczegół, oraz poświęcając uwagę „[w]szystkiemu, co nadmierne, osobliwe, sprzeczne, / Rzeczom pstrym i pierzchliwym (któż wie, jak to się dzieje?)”<sup>18</sup>. Uniwersum Hopkinsa nie jest ani jednolitą, rozciągniętą substancją boską, ani pojemnikiem, w który wlna jest rzeczywistość. Ważny element tej osobliwej modlitwy czy też psalmu, stanowi zawarta w pierwszej zwrotce myśl, że nasz ogląd świata zależy od swoistej jego parcelizacji w rzeczach. Nie byłibyśmy w stanie ogarnąć całości wszechświata, gdybyśmy nie mogli oglądać „ziemi w działkach, w kawałkach”: niemożliwe wydaje się na gruncie takiego stanowiska, by scalić w harmonijną całość świat, którego podstawową zasadą jest – zasadniczo niewytłumaczalne, jak Hopkins podkreśla w nawiasie – rozczłonkowanie na sprzeczne jednostkowości: „wartkie i wolne”, „słodkie i strome”, „mocne i miękkie”<sup>19</sup>. Poeta ujmuje ten pogląd syntetycznie w obrazie rozłupanego kasztana, który skrywa żar – ukrytą, niepowtarzalną „swojość”, konceptualne zapożyczenie od *haecceitas* Duns Szkota. Tę osobliwą koncepcję średniowiecznego filozofa można rozumieć następująco:

<sup>17</sup>» Pojęcie to wprowadził Quentin Meillassoux w przełomowym dziele *Po skończoności (Après la finitude)*, 2006, wyd. pol. 2015) na określenie rzeczywistości, która istnieje zupełnie niezależnie od człowieka. Ponieważ tak rozumiany świat nie daje się zredukować do żadnej ludzkiej kategorii, może być również ujmowany jako rozwinięcie koncepcji absolutu znanej z idealizmu niemieckiego, np. u Schellinga. Według Meillassoux, dostęp do tak rozumianego świata uzyskać może jedynie matematyka.

<sup>18</sup>» G.M. Hopkins, *Pstre piękno*, [w:] Tenże, 33 *wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków: Arka, 1992, s. 69.

<sup>19</sup>» Tamże.

Jeśli odwołać się do postaci Lewisa Carrolla, w duchu Duns Szkota trzeba byłoby powiedzieć, że Tweedledum różni się od Tweedledee swoją *haecceitas* („swojością”), czyli formą jednostkowości, która rozpoznawalna jest dla Boga i aniołów, chociaż umyka rozumowi upadłego człowieka. [...] Różnica pomiędzy *haecceitas* a istnieniem jest czymś pośrednim pomiędzy różnicą realną a tylko czysto pojęciową i Duns nazywa ją „obiektywną różnicą formalną” (*distinctio formalis a parte rei*)<sup>20</sup>.

Ową istotność każdej rzeczy śledzi Hopkins dookoła siebie, upatrując w niej właśnie obiektywnej zasady organizującej strukturę rzeczywistości oraz estetycznego *principium individuationis*. W pewnym sensie estetyka staje się w jego poezji podłożem poznania, otwierając wrota do przestrzeni metafizycznej, nie istniejącej inaczej niż wewnątrz rzeczy.

Eksploatacja rzeczywistości staje się więc – w nawiązaniu do Heaneyowskich wideł – „sondowaniem”, które półślepo podąża za rzeczami, odkrywając w nich niezgłębione pokłady istności: tunele prowadzące niczym królicze nory u Carrolla do dziwnych, osobliwych światów. Wiersz jest w tym świetle niczym owa „krągła studnia, gdzie kamień rzucony / Brzmi echem” – to instrument badawczy pozwalający rzeczom rozbrzmieć; znamienne w kontekście tego cytatu z wiersza *I ważek wartkie wrzenia* jest zastosowanie metaforyki akustycznej, ponieważ gdy tylko Hopkins pisze o „tonie struny tkniętej” czy „skłonie dzwonu” natychmiast poszerza horyzont ekspresji, z jaką rzeczy zmysłowe jawią nam się, uwodząc swoją „szeroką mową”. W kolejnym czterowierszu czytamy zaś:

Wszelka rzecz tego świata czyni to jedynie:  
Wydziela z siebie wnętrze swe, tkwiąc w nim jak w domu;  
Trwa sama w sobie – i swe ja rzuca nam do nóg,  
Krzycząc *Po tom powstała: by być tym, co czynię*<sup>21</sup>.

Wydzielanie czy też „wysnuwanie” swojej „istotowej natury” (jednostkowego „ja”)<sup>22</sup> jest w tym cytatcie wyraźnie zrównane z omówionym wyżej „krzykiem”, którego echo odnajdujemy u Heaney’a w pytaniach z cyklu *Miarkowanie*. Rzeczy są na gruncie tej filozofii obdarzone realnym wnętrzem, z którego

<sup>20</sup>» *Szkot, J. D.*, [w:] T. Honderich (red.), *Encyklopedia filozofii*, tłum. J. Łoziński, t. 1, Poznań: Zysk i S-ka, 1998, s. 309. Istnieje ważne napięcie między *quidditas* św. Tomasza a omawianą *haecceitas*. Najogólniej rozumieć można te dwie koncepcje jako odmienne zasady wyróżnienia jednostkowości: poprzez wskazanie tego, co absolutnie jednostkowe (*haecceitas*) i tego, co maksymalnie ogólne (*quidditas*). Napięcie to, istotne dla filozofii scholastycznej, zostaje jednak przekroczone na gruncie filozofii zwróconej ku przedmiotom, gdzie każdy przedmiot jest jednostkowy, ale ma uniwersalną, poczworną konstrukcję, która uniwersalnie wytwarza podstawowe relacje-napięcia: czas, przestrzeń, istotę i eidos (zob. G. Harman, *Traktat o przedmiotach*. . .).

<sup>21</sup>» G.M. Hopkins, *I ważek wartkie wrzenia*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *33 wiersze*. . . s. 59.

<sup>22</sup>» Omawiana tu jednostkowość ciąży w kierunku *haecceitas*, a nie *quidditas*, zachowuje jednak uniwersalny wymiar w tym sensie, że proponuje powszechną estetyczną strukturę przyczynowości. To przesunięcie jest również zgodne z duchem filozofii zwróconej ku przedmiotom, która tytułowe pojęcie „istności” lokuje w obrębie indywidulanego, wycofanego

emanują ich zmysłowe jakości. Jak pisze Harman, „[p]ole grawitacyjne prawdziwego przedmiotu musi w jakiś sposób wdrzeć się w istniejący obszar zmysłowy”<sup>23</sup>. Rzeczy czynią to poprzez „powab”, który pośredniczy między wycofanymi w swoje bagienno-studienne głębiny a ludźmi lub innymi przedmiotami. Jak podkreśla mocno Harman, ekspresja rzeczy „należy do ontologii jako takiej, a nie do metafizyki zwierzęcej percepcji” – wszystkie przedmioty oddziałują na siebie właśnie w zasadniczo „powabny”, czyli estetyczny sposób, co oznacza w końcu, że „estetyka staje się filozofią pierwszą”<sup>24</sup>. Zarazem jednak nie jest to estetyka antropocentryczna, jej kategorie bowiem są uniwersalne i wspólne dla wszystkich rzeczy. Tego rodzaju pogląd jest więc otrzeźwiająco posthumanistyczny, ponieważ detronizuje człowieka z uprzywilejowanej korelacionistycznie pozycji władcy poznania. Skromność – czy to w obliczu Boga, jak u Hopkinsa, czy świata natury, jak u Heaneya – wydaje się tutaj iść w parze z zachwytem i otwarciem na wielowymiarowość pozaludzkiej rzeczywistości. Hopkins, który lamentuje nad faktem, że „brud ludzki oblepia świat ślisko” (brud kategorialny przede wszystkim, zawłaszczający i zaciemniający wspomnianą *distinctio formalis a parte rei*), przyznaje jednak, że „mimo to natura jest niewyczerpana; / W głuchych głębiach wszechrzeczy śpi oślnienie świeże”<sup>25</sup>.

Na związku między poezją Hopkinsa i Heaneya wskazywał już Michael Parker, który w swojej monografii poświęconej temu drugiemu zauważa, że poezja Hopkinsa oddziałała znacząco na poetykę Heaneya właśnie poprzez strategię zaczynania od rzeczowego detalu, który potrafi przenicować wiersz i wyrzucić pejzaż liryczny na lewą stronę, ukazując jego niesamowitość – *haecceitas* – która kieruje uwagę ku Bogu i objawia się w indywidualnym szczególe jako zasada nieskończonego różnicowania. Parker nawiązuje też do wątku poruszonego przez Johna Careya, a mianowicie do Cézannowskiej obserwacji, że świat zewnętrzny jest tym, z czego jesteśmy zrobieni<sup>26</sup>. Nie funkcjonujemy bowiem w zawieszeniu, wirując w próżni, ale wcielamy się w rzeczywistość, stając się kolejną istniejącą rzeczą w ich nieskończonym szeregu. Przekroczenie dualizmu ciała i umysłu, podmiotu i przedmiotu, jest również ważnym elementem demokratyzacji istnienia, która nie wiąże się jednak ze „śmiercią człowieka” i paraliżem poznawczym, ale – całkiem odwrotnie – pozwala na odkrywanie cudów, o których z taką pasją pisali zarówno Heaney, jak i Hopkins. Poezję zrodzoną z takich zetknięć, kiedy iskra „powabu” odkrywa, jeśli nie istność rzeczy, to przynajmniej ich głębinowe istnienie, Parker nazywa „wyładowaniem” (ang. *discharge*)<sup>27</sup>. Znajduje ono swoje „uziemienie” w słowach wiersza, który łączy pośrednio dwa przedmioty – poznający i poznawany. Bezpośredni dostęp do rzeczywistości nie jest bowiem możliwy, a wśród różnych metod mediacji poezję wyróżnia to, że

---

jądra przedmiotu. „Istota” (ang. *essence*) rozumiana jest natomiast przez Harmana jako relacja przedmiotu rzeczywistości do jego własności rzeczywistych.

<sup>23</sup> » G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*, tłum. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1, s. 47.

<sup>24</sup> » Tamże.

<sup>25</sup> » G.M. Hopkins, *Blask Boga*, tłum. S. Barańczak, [w:] Tenże, *33 wiersze...*, s. 55.

<sup>26</sup> » M. Parker, *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Iowa City: University of Iowa Press, 1994, s. 19–20.

<sup>27</sup> » Tamże, s. 20.

posługuje się metaforą, wyjątkowym narzędziem zdolnym do przemieszczania własności przedmiotów zmysłowych, ich „defamiliaryzacji” czy też „udziwnienia”, by przywołać teorię Wiktora Szklowskiego, co pozwala przynajmniej uchylić rąbka przepastnego wszechświata.

Tak jak Heaney, którego interesuje „niewidzialna granica” między światem naziemnym i podziemnym<sup>28</sup>, tak i Jorie Graham koncentruje się w swojej twórczości – jak twierdzi Ewa Chruściel, tłumaczka i autorka postawia do *Prześwitów*, polskiego wyboru wierszy Graham – na „granicach poznania” i „tym, co pomiędzy”, upatrując w „powolności, zwalnianiu” naczelnej zasady poetyckiej<sup>29</sup>. Chruściel wskazuje na konstrukcyjny wymiar twórczości amerykańskiej poetki i używa sugestywnych metafor „zrzucania skóry wiersza”, „rozłupywania” na subatomowe cząstki, „drażenia” i „wkopywania się”<sup>30</sup>. Opisane przez tłumaczkę „zwijanie i rozwarstwianie się do wewnątrz”<sup>31</sup> współgra więc z omawianą poetyką. Jeśli rozumieć poezję tak jak proponuje wspomniany wcześniej Wiktor Szklowski, a więc jako „mowę utrudnioną, nieprawidłową”, opartą na retardacji i opóźnieniu<sup>32</sup>, to poezja Graham, grzęznąca w fałdach przedmiotów, doskonale wpisuje się w ten program. W otwierającym polskojęzyczny tom wierszu *Jak rzeczy działają* odpowiedź na pytanie postawione w tytule pada od razu w pierwszych dwóch liniijkach: „przez dopuszczanie / lub uchylenie”<sup>33</sup>. Ta enigmatyczna odpowiedź wydać się może bardziej zrozumiała w świetle powyższych rozważań. Przedmioty bowiem – pojmowane w perspektywie filozofii zwróconej ku przedmiotom tak szeroko i demokratycznie, jak tylko się da: od myszy i kolorowych kulek po czarne dziury i kwazary – nie tyle „działają”, co wchodzi w interakcje poprzez odsłanianie pewnych swoich własności. Nigdy jednak nie opuszczając głębin, w których skrywają swoje ciemne sedno. Jednym z ulubionych przykładów, jakimi posługuje się Graham Harman jest ogień i bawełna. Kiedy płomień trawi materiał, nie wchodzi w interakcję z kolorem lub zapachem, ale wyłącznie z konkretną własnością, jaką jest palność bawełny. Innymi słowy, nie wyczerpuje i nie redukuje bawełny do niczego, a jedynie wydobywa na powierzchnię jakąś cechę przynależną tej rzeczy; „uchyla” rąbka jej „bawełnianej” tajemnicy, ale nie rozwiązuje zagadki jej „istności”. W dalszej części wiersza dowiadujemy się, że przedmioty – „otwierające się na siebie / bez naszego udziału” – działają również przez „rozpuszczanie”, „opór” i „naszą wiarę / w to, że są obecne, / powszechne i zdolne / do unaoczniania się”. Jorie Graham szkicuje tutaj ontologiczny pejzaż zbliżony do tego, jaki odnajdujemy w myśli Grahama Harmana. Istniejący niezależnie od nas świat, w którym jesteśmy takim samym przedmiotem jak inne, skonstruowany jest z rzeczy – jednostkowych

<sup>28</sup>» J. Jarniewicz, dz. cyt., s. 11.

<sup>29</sup>» E. Chruściel, *Na granicy poznania, zawsze pomiędzy*, [postawie do:] J. Graham, *Prześwity*, tłum. E. Chruściel, M. Biedrzycki, Wrocław: Biuro Literackie, 2013, s. 152.

<sup>30</sup>» Tamże, s. 162.

<sup>31</sup>» Tamże, s. 157.

<sup>32</sup>» W.B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] A. Burzyńska i M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak, 2006, s. 110.

<sup>33</sup>» J. Graham, *Jak rzeczy działają*, [w:] Tamże, *Prześwity*. . . , s. 5.

bytów, czyli przedmiotów rzeczywistych, wycofanych w głąb samych siebie, które unaoczniają się nie w pełni swojego jestestwa, ale z jednej strony sugerują i wabią, a z drugiej – stawiają opór lub rozpadają się. Taka wizja rzeczywistości – ontologia zwrócona ku przedmiotom – wymaga skoku wiary lub fantazji, ponieważ nie jest to intuicyjny obraz, do którego przywykliśmy podążając za „zdrowym rozsądkiem” ugruntowanym w kategoriałnie antropocentrycznej naoczności. Literatura, a zwłaszcza poezja, stanowić może w tym ujęciu medium, w którym przemieszczenie, czyli metafora, pozwala dostrzec przeblęsk dziwniejszego, bardziej nieoczywistego horyzontu bycia, odkrywając – zgodnie z Freudowską formułą *das Unheimliche*, czyli nieznanego w znanym, oraz posługując się chwytem „udziwnienia” opisanego przez Szklowskiego – źródłową dziwność w tym, co najbardziej powszechne. Podążając tą ścieżką Jorie Graham powtarza niczym zaklęcie lub poetyckie *credo*:

sztabki, dźwignie i klucze,  
wierzę w was,  
zamku bębenkowy, bloku  
wielokrążku i  
Żurawiu unieś swoją małą główkę –  
wierzę w ciebie –  
twoja głowa to horyzont dla  
mojej ręki<sup>34</sup>.

Ciekawe jest zwłaszcza jej rozumienie wiary; autorka kreśli je w wierszu *Obcy*: „[w]iara jest tam, gdzie jesteśmy / mniej wypełnieni / sobą i nieoczekiwani / nigdzie –”<sup>35</sup>. Wiara w ujęciu poetki polegałaby więc nie na objęciu swoją mocą poznawczą jak najszerszego terytorium, ślepo potwierdzając istnienie i sposób istnienia tego, co stanowi przedmiot wiary, ale raczej na skurczeniu się – analogicznie do wycofania się stwórcy w kabalistycznym micie *cimcum* – i stworzenie przestrzeni, w której potencjalność tego, co „obce” (jak w tytule wiersza) może rozwinąć się i rozkwitnąć jak rozchylające pąki tulipany z obrazu otwierającego wiersz lub dać nowe życie jak ów żołądź, który „poznaje w końcu / drogę niewybraną / przez dąb”. Przedmiot, któremu wydaje się, że stał się determinującym trajektorie innych podmiotem, nie stwarza przestrzeni, w której gościnności możliwe jest realizowanie wirtualnych możliwości, tkwiących głęboko w stopionych jądrach innych przedmiotów. Pokonując dosłownie i w przenośni przepaść nad pustką, głos w tym wierszu deklaruje: „Nie mamy umysłu // w świecie bez przedmiotów”. Umysłowość ludzka, tak jak każda inna istność, musi istnieć w zapośredniczeniu przedmiotów zmysłowych, ponieważ przedmioty realne umykają i chowają się, „gubią się w półmroku” jak chce poetka w dalszej części utworu. Przerzucanie się czerwoną piłką o zmroku – obraz wieńczący wiersz – nabiera tutaj

<sup>34</sup> » Tamże.

<sup>35</sup> » Tamże, s. 13.

znamiennego znaczenia, które określa bliskość myśli Jorie Graham i Grahama Harmana. „Cud” czerwonego łuku, który „sięga poza nas / i dopełnia / tylko sam siebie”<sup>36</sup> wydaje się korespondować z głoszoną przez filozofa tezą, że „[n]awiązując kontakt z innym przedmiotem nie przez niemożliwe wdarcie się w jego wewnętrzne życie, lecz wyłącznie przez pocieranie jego powierzchni w taki sposób, by owo wewnętrzne życie włączyło się do gry”<sup>37</sup>. Między dwojgiem ludzi, jak między każdymi dwoma przedmiotami wchodzącymi w kontakt, wydarza się więc „cud” zapośredniczenia.

Rozpinanie mostów poznawczych, scalanie tego, co odczuwane w trwałe znaczenia i negocjowanie granic wnętrza i zewnątrz to tematy, które Graham podejmuje w trzyczęściowym wierszu *Epoka Rozumu*. Wszelkie rzeczowe opisy osuwają się w tym utworze natychmiast w symboliczne tropy przedmiotów umykających, nieprzyswajalnych i zatopionych. Charakterystyczne dla poetki opóźnianie znaczenia i wznoszenie konstrukcji znaczeniowych, które nie przyjmują ostatecznie oczekiwanych kształtów, autorka poddaje autorefleksji w trzeciej, ostatniej części tego poematu, nieoczekiwania pytając „Jak głęboko jest prawda?” i odpowiadając sobie w znamiennej formie pytania pozbawionego pytajnika:

[...] Czy  
uczciwość  
rzeczy nie leży w ich  
oporze,  
tam, gdzie tylko wiatr  
może je nagiać

z powrotem, prawdziwe żywioły,  
nie syk  
naszych pragnień<sup>38</sup>.

Opór rzeczy czy też niemożność efektywnego umieszczenia ich w prefabrykowanych konceptualnych ramach, skutecznie gwarantuje im autonomię i niezależność od „naszych pragnień”, które na tle „żywiołów” natury jawią się jako impotentne wykwyty przesadnego antropocentryzmu. Ostatecznie wiersz kapituluje, uznając świat jako nie mieszczący się w znaczeniu. Sama istota relacyjności sprawia – jak chce Harman – że dysponujemy jedynie przekładem, zniekształconym obrazem innych przedmiotów, których nadmiarowość nie jest możliwa do pomieszczenia w dostępnych nam kategoriach poznania, rozumienia i zapisu. Końcówka utworu to jednak nie tylko sceptyczny komentarz do ludzkich zdolności hermeneutycznych, ale również – lub przede wszystkim – pochwała głębin i/lub wyżyn świata (finalnie zlewających się, jak u Heaney’a) i celebracja istności wszystkich jego części składowych. Bez nich bowiem

<sup>36</sup> » Tamże, s. 14.

<sup>37</sup> » G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*..., s. 47.

<sup>38</sup> » Tamże, s. 40.



nie byłoby możliwe doświadczenie, jako że świat jest nam podany w kawałkach i to o te kawałki pytają omawiani tu poeci. „Epokę rozumu” wieńczy więc kolejny „studzienny” obraz, tym razem odwrotny, bo odkrywający brak wystarczająco pojemnej głębi po naszej stronie:

[...] Nigdzie nie jest  
dość

głęboko. Na to, co chcemy  
przyjąć  
w siebie, cały sad,  
kolor,  
nazwę, zapach, symbol, surowe  
blade

kwiaty, mokre czarne  
ramiona nigdzie  
nie jest dość głęboko<sup>39</sup>.

Tym akcentem Jorie Graham podsumowuje swoje ekskursje w świat rzeczy. Nie zamierza ona jednak fetyszycować „tajemnicy” jako mistycznego gwaranta istnienia świata. Tajemnica jest przecież funkcją ludzkich struktur poznawczych, a dokładnie wyobraźni, która jak obosieczny miecz ma moc zaklinania człowieka w solipsyzmie lub otwierania go na otchłań kosmosu. Jak poetka pisze w „Studium tajemnicy”, tajemnica, którą próbujemy „bezwiednie” posiąść to „nie- / widzialna rzecz, czy to ironiczne? [...] czysty / zawrót głowy”<sup>40</sup>. Postulowanie wiecznie oddalającego się horyzontu, który jest „coraz bardziej rojny / rozświetgotany wielością”, to funkcja ludzkiego pragnienia, nie znającego ani zaspokożenia, ani ukojenia. Graham przekonująco odmalowuje wszelkie zakamarki, w które ludzka ciekawość zagląda szukając swojej zasady, tropiąc własną *principium individuationis*. Całe ciało poddane zostaje wnikliwej analizie – uważne oko zagląda we wszystkie otwory, buszuje we włosach i odmętach idei kłębiących się w „obmurowanych myślach”. Niezaspokojeni i nieukontentowani, „wracamy do żaru podszytego zazdrością i wpatrujemy się, / uderzając w lodową powłokę pomiędzy rzeczami, pukając, bębniąc, / sprawdzając, co się stanie”<sup>41</sup>. Ostatecznie, w akcie desperacji, „wracamy do rzeczy” i „wkładamy rzeczy / w siebie nawzajem, / żeby sprawdzić, ile tam miejsca”<sup>42</sup>. Jaką tajemnicę (jeśli jakąkolwiek) skrywają rzeczy? „Nieszczęsna tajemnico, potrzebowałaś nas?” – pyta ostatecznie Jorie Graham.

<sup>39</sup>» Tamże.

<sup>40</sup>» Tamże, s. 92 (podkreślenie w oryginale).

<sup>41</sup>» Tamże, s. 93.

<sup>42</sup>» Tamże.

Tajemnicę, którą autorka problematyzuje w tym wierszu interesująco zestawiona jest w ostatnich wersach z wyróżnionymi kursywą kliszami językowymi („kocham cię”, „że cię nie opuszczę”) i Nietzscheańską koncepcją „ostatnich ludzi”, dla których „Ziemia zmniejszyła się”. Ostatni ludzie to ci, którzy porzucili wolę mocy: pogrążeni w samozachwycie, nie dostrzegający niczego poza wąskim horyzontem własnych prostych potrzeb oraz utrzymujący, że „wynaleźli szczęście” (którą to frazę Graham skrupulatnie przytacza), są antytezą ludzkości silnej, poszukującej i zmieniającej siebie<sup>43</sup>. Konsekwencją apatii i ukontentowania w przeciętności jest kurczenie się świata, sukcesywne zawężanie horyzontów. Na końcu tego procesu otumanienia samodzielnie zaprojektowanym szczęściem jest tylko puste „mruganie”, czyli ostatni, bezwładny i inercyjny już objaw patrzenia bez opiewanego przez Heaney’a daru widzenia. Ten opłakany stan poetka ukazuje też jako obumarcie języka, który zamienia się w zautomatyzowany system odruchów, zaprogramowanych formuł powtarzanych jak mantra bez jakiegokolwiek ukierunkowanej intencji. Ten tunel, złudnie prowadzący do stabilizacji i harmonii, jest – jak pisze autorka – jak „rękaw, w który wsuwamy syczącą tajemnicę – / wywiniętą, złotogłową”<sup>44</sup>. Okazuje się więc, że rzeczona tajemnica nabiera w tym pesymistycznym scenariuszu charakteru instrumentu obłudy, który służy zaciemnianiu prawdziwego, o wiele dziwniejszego niż chcą tego frazesy, obrazu świata. O tej tajemnicy pisze też Graham Harman, sarkastycznie grając na przesądach „ostatnich ludzi”, którzy roszczą sobie prawo do wypowiedzenia pełnej pychy formuły „wynaleźliśmy szczęście”:

Mam dodatkowo pewnego rodzaju bezpośrednią świadomość naszego kłopotliwego położenia w świecie. Zdaje się ona nadawać istotom ludzkim szczególny status ontologiczny, czyniąc z nich rozdarcie w tkance rzeczywistości lub skazę na kosmicznym klejnocie. W pewien tajemniczy sposób, w następstwie jakiejś tragedii lub za sprawą magicznego zaklęcia, ludzka myśl wznosi się ponad prostą wymianę fizycznych ciosów, co polega na tym, że przedmioty stają się dla niej obecne<sup>45</sup>.

Tę tajemnicę można więc *mutatis mutandis* pojmować jako efekt kopernikańskiej rewolucji Kanta, której efektem jest uzależnienie świata od człowieka. Stawką filozofii skierowanej ku przedmiotom oraz przedstawionej tu tradycji poetyckiej jest powolne odzyskiwanie rzeczywistości poprzez krytykę korelacyjizmu w drodze spekulacji metafizycznej, która z powodzeniem posługuje się metaforą jako narzędziem rozbijania klisz poznawczych, co przy okazji daje nadzieję na przekraczanie granic językowych i ożywianie jego martwych złożeń, wyraźnie implikowaną przez Jorie Graham. Tajemnica, jaką poetką zadaje nam do myślenia w swoim iście filozoficznym „studium” byłaby więc tajemnicą paradoksalną, zarazem związaną z głęboko skrytymi przedmiotami, jak i z zupełnie powierzchniową sferą zmysłową,

<sup>43</sup>» Zob. zwłaszcza: *Przedmowa Zarastury. O nadczłowieku i ostatnim człowieku*, [w:] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zarastura*, tłum. W. Berent, Poznań: Zysk i S-ka, 2000.

<sup>44</sup>» G. Harman, *O przyczynowości zastępczej*... , s. 94.

<sup>45</sup>» Tenże, *Traktat o przedmiotach*... , s. 167.

która konieczna jest, by pośredniczyć między wycofanymi rzeczami. Tajemnica, której tak często chcemy szukać w głębinach, okazuje się pływać na samej powierzchni, pozostając na wyciągnięcie ręki. Leży ona w przedmiotach, które po spekulatywnym wydobyciu na jaw ich „dziwnego” życia lub rzeczywistości, rozbłyskują tysiącem warstw, niewyczerpalnych w swoim bogactwie. Co więcej, takie ujęcia skutecznie niweluje też antropocentryzm nakazujący widzieć w relacji człowiek – świat związek inny niż wszystkie, bardziej wyjątkowy. Nie ma to na celu pogrążenia nadziei ludzkich na lepsze zrozumienie rzeczywistości – wręcz przeciwnie, jak zauważa Graham – zarzucenie narcyzmu „ostatnich ludzi” jest koniecznym warunkiem poszerzenia naszych zdolności poznawczych. Jeśli bowiem nawet przyjdzie nam z bólem zaakceptować nieprzekraczalny opór rzeczy, które nas otaczają, ich nowo odkryty powab może być źródłem prawdziwych epifanii dających metaforyczny chociaż wgląd w kosmiczną istotność najpopolitszych rzeczy.

## Literatura

- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa: PWN, 2014.
- Bryant L. R., *The Democracy of Objects*, Ann Arbor: Open Humanities, 2011.
- Graham J., *Prześwity*, tłum. E. Chruściel, M. Biedrzycki, Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- Harman G., *Księżę sieci*, tłum. G. Czemieli, M. Rychter (publikacja w przygotowaniu).
- Harman G., *O przyczynowości zastępczej*, tłum. M. Rychter, „Kronos” 2012, nr 1, s. 31–47.
- Harman G., *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, Winchester: Zero Books, 2012.
- Harman G., *Traktat o przedmiotach*, tłum. M. Rychter, Warszawa: PWN, 2013.
- Hart H., *What is Heaney Seeing in Seeing Things?*, „Colby Quarterly” 1993, nr 1, s. 33–42.
- Heaney S., *Seeing Things*, London: Faber & Faber, 1991.
- Heaney S., *Przejrzysta pogoda*, tłum. S. Barańczak, M. Heydel, P. Marcinkiewicz, A. Szostkiewicz; M. Heydel (red.), Kraków: Znak, 2009.
- Heaney S., *Kolejowe dzieci*, tłum. P. Sommer, Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- Heaney S., *Human Chain*, London: Faber & Faber, 2012.
- Honderich T. (red.), *Encyklopedia filozofii*, tłum. J. Łoziński, Poznań: Zysk i S-ka, 1998.
- Hopkins G. M., *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków: Arka, 1992.
- Meillassoux Q., *After Finitude*, tłum. R. Brassier, London: Continuum, 2009.
- Jarniewicz J., *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Kraków: Znak, 2011.
- Joyce J., *Stefan bohater*, tłum. K. F. Rudolf, Poznań: Rebis, 1995.
- Joyce J., *Portret artysty w wieku młodzieńczym*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków: Znak, 2005.
- Kowalewski J., Śliwa M., Piasek W. (red.), *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, Olsztyn: Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2008.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowocześni*, tłum. M. Gdula, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2011.

- Latour B., *Nadzieja Pandory*, tłum. K. Abriszewski, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2013.
- Meillassoux, Q., *Po skończoności*, tłum. P. Herbich, Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2015.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań: Zysk i S-ka, 2000.
- Parker M., *Seamus Heaney: The Making of the Poet*, Iowa City: University of Iowa Press, 1994.
- Szkłowski W. B., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków: Znak, 2006, s. 95–111.

## Grzegorz Czemieli

Rocznik 1983. Pracuje jako adiunkt w Zakładzie Literatury Angloirlandzkiej w Instytucie Anglistyki UMCS. Rozprawę doktorską poświęcił zagadnieniom oralności i tekstualności w poezji Ciarana Carsona. Oprócz współczesnej poezji północnoirlandzkiej interesuje się badaniami nad miastem, kartografią, teorią literatury i współczesną filozofią, szczególnie spekulatywnym realizmem. Jest również autorem przekładów poezji i krytyki literackiej.

---

## SUMMARY

### Thingness in English-language poetry and speculative realism

This paper aims to show that within contemporary English-language poetry it is possible to discern a tradition characterized by a specific attachment to things, which in many ways runs parallel to the investigations of philosophers representing object-oriented philosophy. Certain aspects of poems by authors discussed here – Gerard Manley Hopkins, Seamus Heaney and Jorie Graham – can be interpreted as a turn towards objects, mainly due to the devotion of these poets to particulars and details, which nevertheless does not hinder their further explorations of objects and things, often leading to full-blown metaphysical speculation. In this sense, the post-anthropocentric philosophy of speculative realism, especially the thought of Graham Harman, supplies conceptual tools allowing to grasp the “thingness” from the perspective of a modern, democratic post-human ontology. However, such criticism of automatism in language and cognition is not reduced here to the “death of the subject,” but rather serves as means of further opening the field for consideration, especially regarding the important function of aesthetics and the role of a metaphor.

**Keywords:** poetry, literary theory, metaphysics, object-oriented philosophy, speculative realism

---