

Marjorie Perloff

Zróznicowane czytanie*

Czytając blisko (*reading closely*)

Prowadziłam niedawno kurs „Teoria awangardy” poświęcony zarówno zagadnieniom związanym z głównymi ruchami – futuryzmem i dadaizmem, jak i z dwojgiem awangardzistów amerykańskich – Gertrude Stein i Williamem Carlosem Williamsem. Materiał kursu był w dużej mierze nieznanym jego uczestnikom: „słowa na wolności” Marinettiego, *Tablice losu* Wielimira Chlebnikowa, *Wielka szyba* Marcela Duchampa i „zapiski” do tego projektu pomieszczone w manuskrypcie *The White Box*, kolaże oraz wiersze dźwiękowe Kurta Schwittersa, a także polityczne satyry Raoula Hausmana. Studenci wykazywali wybitną spostrzegawczość w kwestiach ogólnieestetycznych i ideologicznych, a szczególnie wnikliwie analizowali prace wizualne. Byłam więc zdumiona, gdy na zakończenie semestru przeszliśmy do amerykańskich modernistów, którzy – wydawać by się mogło – powinni być lepiej znani studentom, i gdy okazało się, że ci sami studenci, którzy potrafili dyskutować z dużą pewnością o powiązaniach Drogi Mlecznej i stanu kawalerskiego w *Wielkiej szybie*, nagle tracili grunt pod nogami, kiedy przeszliśmy do krótkich wierszy Williamsa, takich jak *Danse Russe* czy *The Young Housewife* (*Młoda mężatka*) – oba, nawiasem mówiąc, są utworami dobrze znanymi. Oto *Młoda mężatka*:

At ten A.M. the young housewife
moves about in negligee behind
the wooden walls of her husband's house.
I pass solitary in my car.

Then again she comes to the curb
to call the ice-man, fish-man, and stands
shy, uncorseted, tucking in

* Podstawa przekładu: M. Perloff, *Introduction: Differential Reading*, w: *idem, Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, University of Alabama Press 2004, s. XI–XXXIV. Redakcja dziękuje Wydawnictwu University of Alabama Press za zgodę na publikację przekładu.

stray ends of hair, and I compare her
to a fallen leaf.

The noiseless wheels of my car
rush with a crackling sound over
dried leaves as I bow and pass smiling¹.

[O dziesiątej rano młoda żona
snuje się w szlafroku po
drewnianym domu swego męża.
Ja przejeżdżam obok samochodem.

A potem podchodzi do krawężnika
i woła dostawcę lodu, sprzedawcę ryb, i stoi tam
speszona, bez gorsetu, upychając
sterczące kosmyki włosów, i przypomina mi
opadły liść.

Spod bezgłośnych kół mojego samochodu
słyszać trzask suchych liści kiedy
kłaniam się i mijam ją z uśmiechem.]²

W samoświadomych feministycznie latach osiemdziesiątych czytelnicy często wyrażali sprzeciw wobec dostrzeganej w tym wierszu fantazji gwałtu: skoro „młoda mężatka” zostaje porównana do „opadłego liścia”, a „spod bezgłośnych kół” samochodu poety „słyszać trzask suchych liści”, on najwidoczniej ma ochotę „posiąść” tę młodą kobietę. Taka analiza, o czym powiem później, nie jest błędna, jednak odniesienie do gwałtu nie bierze pod uwagę gorzkiego humoru, jaki wybrzmiewa w wierszu, nie bierze pod uwagę jego subtelnej ironii.

W roku 2002 odpowiedź była znacznie bardziej dziwaczna. Wielu studentów, na przykład, uznało młodą mężatkę za prostytutkę, ponieważ podchodzi ona do krawężnika i nawołuje w ten sposób mężczyzn. Co więcej, jest w negliżu – „w szlafroku” i „bez gorsetu”. Dodatkowo, poeta porównuje ją zaś do „opadłego liścia” – tzn. kobiety upadłej. Ale zapytałam tych studentów, co w takim razie zrobić z mężczyznami nawoływanymi przez młodą mężatkę – „dostawcą lodu”, „sprzedawcą ryb” – którzy, bądź co bądź, dostarczają codziennie produkty do domów? I dlaczego o dziesiątej rano ona robi takie rzeczy, jak nieśmiało „upychanie / sterczących kosmyków włosów”? Także, dlaczego poeta „kłania się” tej prostytutce i „mija ją z uśmiechem”? Jak wytłumaczyć takie pełne szacunku – i dystansu zarazem – zachowania?

¹ W.C. Williams, *The Young Housewife* [w:] *idem, The Collected Poems*, t. 1, 1909–1939, red. A. Walton Litz, Ch. MacGowan, New York 1986, s. 57. *Młoda mężatka* była po raz pierwszy publikowana w roku 1916 w piśmie „Others”.

² W przekładzie Piotra Sommera (por. „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 211) – przyp. tłum.

To ostatnie pytanie skłoniło część grupy do niewielkiej zmiany stanowiska, bowiem, jak przekonywano, musi tu wydarzać się coś śmiesznego, ponieważ nie można się kłaniać w samochodzie! W odpowiedzi zaczęłam jechać w swoim krześle, uchylając mój nieistniejący kapelusz, jak to było w zwyczajach w Ameryce na początku wieku XX, tak by pokazać studentom, że „ukłon” nie oznacza tu japońskiego głębokiego ukłonu, jaki zwykli widzieć w filmach. Zaiste, od tej pory praktykuję Williamsowski ukłon i uśmiech w moim samochodzie.

Według kolejnego odczytania zaproponowanego przez grupę, poeta-podmiot liryczny miał mieć z młodą mężatką romans. W przeciwnym razie, skąd wiedziałby, że o poranku miała na sobie tylko szlafrok? Bez wątpienia, jest więc zazdrosny o męża, który ją posiada, męża, przed którego „drewnianym domem” kobieta musi spełniać codzienne obowiązki. Jest pełen gorczy z powodu swojej „samotności”³ i dlatego też fantazjuje o niej.

To odczytanie nie jest w rzeczywistości bardziej przekonujące niż pierwsze. Nikt nie powiązał kochanki z „młodą mężatką” („*the young housewife*”), „nieśmiałą” w dodatku. Jeżeli mówiący w wierszu, który najwidoczniej nie zna jej imienia, mija ją „samotnie” w swoim samochodzie, może się jedynie domyślać – albo sobie wyobrażać – co ona ma na sobie. Kiedy ją dostrzega, ona znajduje się przed wejściowymi drzwiami i nieśmiało nawołuje dostawcę lodu oraz sprzedawcę ryb. Jeśli więc są oni naprawdę kochankami kobiety, jej zachowanie jest doprawdy osobliwe. Co ważniejsze – jeśli poeta jest jej kochankiem, to dlaczego zaledwie „ukłonił się i minął ją z uśmiechem”? Dlaczego nie doszło pomiędzy nimi do żadnego porozumienia?

Oczywiście, można przekonywać, że nie istnieje jedno „właściwe” odczytanie, nieprawdaż? Jeżeli poststrukturalizm nauczył nas czegokolwiek, to przede wszystkim tego, że czytelnik może konstruować swoje odczytania tekstu na różne sposoby. To prawda oczywiście, ale to nie znaczy, że nie obowiązują żadne reguły (*that is not to say that anything goes*). Na przykład, jeśli ktoś przekonuje, że *Młoda mężatka* dotyczy wojny pozycyjnej w jej apogeum w roku 1916, kiedy ten wiersz został napisany, każdy się zgodzi, że to niedorzeczność.

Jak zatem należałoby postąpić? Być może nie ma żadnej alternatywy dla tego, co w starych złych czasach nazywano „bliskim czytaniem” (*close reading*). Współcześni studenci mogą nie mieć pojęcia, co oznacza „bliskie” czytanie, ale zapewne ich nauczyciele mniej więcej pamiętają je (choćby w wersji francuskiej – *explication de texte*) jako rodzaj nowokrytycznego czy formalistycznego ćwiczenia, zgodnie z którym czytelnicy przeprowadzali jałowe, nudne i nadmiernie skrupulatne analizy na „autonomicznych” tekstach, analizy poświęcające kulturowe, polityczne i ideologiczne aspekty tekstów na rzecz zainteresowania metaforą, paradoksem, ironią – czyli tym, co czołowy „bliski czytelnik” lat pięćdziesiątych, Reuben Brower, nazwał „kluczowym

³ Piotr Sommer pomija w swoim tłumaczeniu przymiotnik „samotny” (*solitary*) z czwartego wersu pierwszej strofy *The Young Housewife*.

wzorem” (*key design*) dzieła literackiego⁴. Ale czy „dalekie czytanie” (*far reading*) ma być zatem lepsze niż „bliskie”? Cóż, nie do końca, choć być może samo „czytanie” jest *passé*, skoro wiersz czy powieść okazują się jedynie przykładem takiej czy innej teorii, skoro można skupiać się na wybranych urywkach tekstu. W przypadku *Gerontion*a T.S. Eliota na przykład można poprzestać zaledwie na omówieniu szczególnie antysemickich fragmentów, by wykazać Eliotowski rasizm.

Ale w ten sposób „bliskie” czytanie zostaje ściśle ograniczone do Nowej Krytyki oraz formalizmu. Tymczasem można wskazać rewelacyjne zastosowania marksistowskiej „bliskiej” lektury (np. analizy autorstwa T.J. Clarka poświęcone modernistycznemu malarstwu od *Baru w Folies-Bergere* Maneta do *Przedmieści Hawany* DeKooninga). Najlepsze zaś „bliskie” odczytania poezji Williama odnaleźć można w interpretacjach Hugh Kennera, który rozumiał, że poezja nie stanowi ekwiwalentu metafory czy „kluczowego wzoru” czekającego na ujawnienie. W rzeczy samej, w swoich lekturach Joyce’a i Becketta, Pounda i Williama, Kenner opiera się mocno zarówno na danych biograficznych i kulturowych, jak i analizie retorycznej. Zauważa na przykład, że można nie zrozumieć minimalistycznego *Wiersza (Poem)* Williama, jeśli się nie wie, co oznacza słowo „jamacloset”⁵.

Formalistyczne czytanie – zwykle mówi się – idzie w parze z przesłanką, że wiersz jest autonomicznym artefaktem. Ale uprzywilejowanie funkcji poetyckiej nigdy nie oznaczało, że wiedza o życiu, środowisku, kulturze poety i jego innych utworach nie jest istotna. Znakomity esej Romana Jakobsona o poetyce Majakowskiego⁶ jest w tym względzie dobrym przykładem. W przypadku *Młodej mężatki* staje się pomocna zapewne informacja, że każdego poranka dr Williams, pracowity pediatra, opuszczał swój dom przy Ridge Road 9 w Rutherford na przedmieściach New Jersey i zmierzał do swojego gabinetu, gdzie następnie odbierał zarówno wezwania na wizyty domowe, jak i do szpitala. W związku z tym znaczną część dnia spędzał w swoim samochodzie. Wiersze pisał w biegu, pomiędzy wizytami u pacjentów, przeważnie zapisując stronę na maszynie w gabinecie i układając wers lub dwa w wolnej chwili.

Dużo obecnie spekuluje się o życiu miłosnym Williama. Według jego własnych relacji, jak w poemacie *Asfodel, ten zielonkawy kwiat (Asphodel that Greny Flower)* czy w *Autobiografii*, w tych domysłach o jego romansie jest jakaś cząstka prawdy, ale z oczywistych powodów poeta zachowuje tu najwyższą powściągliwość: Williams był żonaty, miał dwóch synów i żył w małym

⁴ Zob. R.A. Brower, *The Field of Ligot: An Experiment in Critical Reading*, New York 1951. Metoda Browera polegała na tym, by w analizowanym utworze wskazać centralną metaforę „ożywiająca” strukturę całego wiersza: każde słowo i obraz podkreślały podstawowe przesłanki o wzajemnym powiązaniu.

⁵ Por. H. Kenner, *The Pound Era*, Berkeley 1971, s. 404 (Julia Hartwig tłumaczy słowo „jamacloset” jako „szafka kuchenna” – por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak*, Wrocław 2009, s. 8).

⁶ Por. R. Jakobson, *O wierszu i składni Majakowskiego* [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1970, s. 335–351 – przyp. tłum.

miasteczku. Co prawda, niektóre wiersze mówią o określonych wydarzeniach (np. wiersz IX w *Spring and All*, w którym wspomniana jest pewna pielęgniarzka⁷), ale *Młoda mężatka* jest napisana w trzeciej osobie, w tonie chłodnej obojętności. Sam tytuł sugeruje, że poeta ledwie znał rzeczoną kobietę i tylko przelotnie widywał ją na swej codziennej drodze do gabinetu.

Wiersz Williamsa nie zawiera żadnych trudnych odniesień i aluzji, jak ma to miejsce u Pounda czy Eliota; wydaje się nie zawierać niczego do „odszukania”. W rzeczy samej, Nowa Krytyka uznawała poezję Williamsa za tak „płytką” i tak prozaiczną, że lekceważyła ją jako gorszą od poezji Roberta Frosta czy Harta Crane’a. Tymczasem odniesienia, które były oczywiste dla współczesnych Williamsowi, teraz okazują się równie niejasne jak ideogramy Pounda czy odnośniki do Eleuzis w *Pieśniach*. W XXI wieku dostawca lodu i sprzedawca ryb nie są już znajomymi sylwetkami. Czy rzeczywiście istniały czasy, kiedy ludzie nie posiadali lodówek i w związku z tym lód dostarczano im do domu? Kiedy mleczarz dowoził niezbędną kwartę mleka każdego ranka? I kiedy sprzedawca ryb dostarczał świeże ryby na żądanie? Czytelnik Williamsa powinien wiedzieć, że w początkach XX wieku dostawa do domu – współcześnie właściwie ograniczona do gazet – była na porządku dziennym. Nawoływanie dostawcy lodu i sprzedawcy ryb jest zatem zwyczajnie częścią codziennych porannych czynności gospodyni domowej. Podobnie ma się sprawa z frazą „kłaniam się i mijam ją z uśmiechem”, którą moi studenci uznali za nierealną. W roku 1916 mężczyźni zwykli zakładać kapelusze, gdy wychodzili z domu, a kiedy witali kogoś, zwłaszcza kobiety, skłaniali się, lekko uchylając swoich kapeluszy. Taką scenę można zobaczyć choćby w filmach z Humphreym Bogartem czy Fredem MacMurrayem.

Zatem nieuniknione jest „bliskie” czytanie wiersza w powiązaniu z kontekstem kulturowym, w jakim powstał. W innym dobrze znanym utworze Williamsa, *Danse Russe* (z roku 1916), poeta ujawnia swoją skłonność: „Kiedy moja żona jeszcze śpi / i śpi / dziecko i Kathleen”, wycofuję się do „północnego pokoju” i „tańczę nagi i groteskowy / przed lustrem [...] / śpiewając sobie cichutko: / Jestem sam, jestem sam / i tak mi jest najlepiej!”. Przyjęcie – jak to zrobili niektórzy moi studenci – że Kathleen, najpewniej opiekunka, i poeta są kochankami, oznacza przymykanie oka na fakt, że podmiot liryczny trawi potrzeba samotności i uwolnienia od codziennej domowej rutyny. Jednocześnie to przelotne pożądanie ma swój komiczny aspekt, czego dowiadujemy się z zakończenia wiersza, w którym – pomimo nawet swojego ekscentrycznego tańca nago – oznajmia on: „Kto zaprzeczy, że jestem / dobrym duchem mojego domostwa?”⁸. Poeta śmieje się z własnego wybryku.

Żartobliwy, ironiczny humor jest zatem sprawą kluczową we wczesnych wierszach Williamsa, na co wskazuje ich język i styl. Współcześnie o poezji naucza się, jeśli w ogóle – bez uciekania się do omawiania konwencji i gatunku. Dlatego też czytelnicy *Młodej mężatki* nie będą w stanie rozpoznać, że

⁷ Por. W.C. Williams, *The Collected Poems...*, t. 1, s. 200.

⁸ W przekładzie Julii Hartwig por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak...*, s. 32 – przyp. tłum.

wiersz może być czytany jako uaktualniona wersja *chanson courtoise*: „samotny” lekarz za kierownicą jest współczesną wersją rycerza na rumaku, podjeżdżającego pod wieżę, w której jego dama została uwięziona przez tyrana. „Młoda mężatka”, „snująca się w szlafroku po / drewnianym domu swojego męża” (wspaniała peryfrazą), jest niedostępna dla poety, ale jego „Skarga” brzmi raczej jak parodia niż autentycznie; poeta nie przebija się przez jej „drewniany” zamek i zaledwie „mija ją z uśmiechem”. Nie usycha zatem z tęsknoty za nieodwzajemnioną miłością, wprost przeciwnie – wiersz kończy się uśmiechem. Tak czy owak, poeta ma własną żonę – inną młodą mężatkę, która – nawiasem mówiąc – także musi kupować od dostawcy lodu i sprzedawcy ryb.

Biorąc pod uwagę te ogólne wskazówki, można powiedzieć, że sam wiersz jest tryumfem tonu. Trzyzwrotkowy wiersz wolny zaczyna się w tonie rzeczowym:

/ // \ // / / //

At ten A.M. the young housewife

To brzmi jak sprawozdanie, ale Williams sprytnie czyni drugą grupę wyrazów echem grupy pierwszej, powtarzając akcenty metryczne w rozciągniętej nieco postaci, jak gdyby zrównując anonimową kobietę z oznaczeniem czasu⁹. Wobec tego zwyczajnego otwarcia wers drugi odbiega od normy języka potocznego:

moves abort in negligee behind

Prawidłowa składnia wymagałaby rodzajnika albo zaimka dzierżawczego przed wyrazem „negligee”; ich nieobecność sugeruje, że bycie „w szlafroku” jest nieodłączną właściwością młodej kobiety¹⁰. Przypuszczenie to potwierdza ciekawe rozbieżności wersu po słowie „behind”, które daje możliwość dwojakiego zrozumienia fazy „in negligee behind”¹¹. To samo zjawisko występuje w wersach 7–8, w których poeta, mijając kobietę samotnie w swoim samochodzie, najpierw domyśla się (lub wyobraża sobie), że młoda mężatka jest „bez gorsetu”, a potem obserwuje jej „upychanie” (*tucking in*). Urwany wers antycypuje jakby ciało kobiety w stanie jeszcze „nieupchniętym” w gorset, ale zaraz potem okazuje się, że fraza odnosi się do słów „sterczące kosmyki włosów”.

Wraz z tym – pełnym seksualnego napięcia – obrazem „sterczących kosmyków włosów” fantazja erotyczna poety osiąga swój szczyt. Poetycka for-

⁹ Poszerzone analizy prozodii Williama umieściłam w szkicu „*To Give a Design*”. *Williams and the Visualization of Poetry* [w:] *William Carlos Williams: Man and Poet*, red. C.F. Terrell, Orono 1983, s. 159–186. (Polskie tłumaczenie tego szkicu autorstwa Mikołaja Wiśniewskiego pt. „*Nadać kształt*”: *Williams i wizualizacja poezji* opublikowane zostało na łamach „Literatury na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 14–49 – przyp. tłum.)

¹⁰ Jak w wyrażeniach „in furs” (w futrach) czy „in silks” (w jedwabkach) – przyp. tłum.

¹¹ Słowo „behind” funkcjonować może jako przyimek, ale i rzeczownik (jej „negligee behind”) – przyp. tłum.

ma Williamsa, na co wskazywał w najlepszym wciąż opracowaniu tej poezji James Breslin: „przedstawia prozaiczny temat z surową, kolokwialną beznamiętnością”¹². Co jednak szczególnie interesujące, ta „kolokwialna beznamiętność” tak łatwo zmienia się – i to jest charakterystyczny znak poetyki Williamsa – w *quasi-surrealizm*, stan fantazji. Wygląd młodej mężatki, „bez gorsetu” i „w szlafroku”, może być w dużej mierze projekcją pożądania samego poety. A porównanie, które następuje – „i przypomina mi / opadły liść” – jest kompletnie niedorzeczne, ponieważ trudno sobie wyobrazić, by ktoś mógł się wydawać bardziej młody, nieśmiały i niedoświadczony niż ta młoda, prawdopodobnie świeżo poślubiona kobieta, wykonująca swoje domowe zadania. Poeta może sobie życzyć, by ona podeszła do krawężnika i zawołała nie dostawcę lodu czy sprzedawcę ryb, ale jego! Tylko dzięki temu bezsensownemu porównaniu do „opadłego liścia” może on uzyskać dystans wobec tego, co się wydarza.

I tak, w ostatniej strofie „[s]pod bezgłośnych kół [jego] samochodu / słychać trzask suchych liści” – powstaje zagadka, jak „bezgłośne koła” mogą wydawać „trzask”? Prawdopodobnie poeta-lekarz jedynie wyobraża sobie dźwięk. W każdym razie wie, że normalność musi zwyciężyć, że jest godzina dziesiąta i jak co dzień czas zrobić lekarski obchód. Pragnienie wpisane w ostatnią strofę jest zatem chwilowe i podświadome, jest przelotnym pragnieniem, żeby ją „mieć”, choć należy do innego mężczyzny. W podmiejskiej rzeczywistości wiersza jednak nic nie jest się w stanie wydarzyć. Kierowca jedynie „kłania się i mija ją z uśmiechem”. Pora iść dalej.

Tylko dzięki dokładnemu przyglądaniu się (*looking closely*) urwanym wersom, działom składniowym i uporządkowaniu słów można zrozumieć subtelny, komiczno-erotyczny ton *Młodej mężatki*. Jeśli poeta ma fantazję o gwałcie, jest ona silnie obecna w jego świadomości. Jednak ironia polega na tym, że młoda mężatka wydaje się w dużej mierze nieświadoma jego obecności. Istotnie, pewność siebie poety jest sama w sobie komiczna, jak w niedorzecznym rymie wewnętrznym:

Stray ends of *hair*, and I compare her.

W tym wersie pobrzmiewa także echo „Shall I compare the to a summer’s day?”¹³. Ten sam ton aliteracji „h” w wersie drugim i trzecim („*behind*”, „*her*”, „*husband’s house*”) sprawia, że wersy dostają swoistej zadyszki raczej, niż otwierają się na jakiś poważny temat.

Rozważyć trzeba także wzajemną relację uporządkowania wersów i strof w *Młodej mężatce*. Dwanaście wersów wiersza – wahających się od pięciu do dziewięciu sylab – podzielonych jest odpowiednio na cztery, pięć i trzy wersy

¹² J.E.B. Breslin, *William Carlos Williams, An American Artist*, Chicago 1985, s. 51–52.

¹³ To pierwszy wers *Sonetu XVIII* Williama Shakespeare’a. W tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego brzmi następująco: „Czy mam przyrównać cię do dnia letniego?” (W. Shakespeare, *Sonety*, Kraków 1988, s. 26) – przyp. tłum.

kolejnych trzech strof. Biorąc pod uwagę celowo prozaiczny rytm wersów, jak choćby ten wiersz:

/ || / \ / || / / \
Shy, uncorseted, tucking in

– w którym na osiem sylab przypadają tylko trzy akcenty główne, złamane dodatkowo cezurami – można by się zastanawiać, dlaczego Williams w ogóle grupuje te nieregularne wersy w strofy. Myślę, że ma dwa powody. Po pierwsze, są to – według słów Hugh Kennera – „strofy, których nie da się *usłyszeć*... To strofy do zobaczenia, jak często u Williama – mamy do czynienia z taką modulacją na mówiony głos, którą trudno usłyszeć, wyodrębnić”¹⁴. Tworzy się zatem czasowa różnica pomiędzy strofami. W przestrzeni między strofą pierwszą i drugą pojawia się młoda mężatka. Pomiedzy strofą drugą i trzecią lekarz nawiązuje z nią kontakt wzrokowy. Końcowe „uśmiecham się” jest w tym kontekście słowem kluczowym – momentem, w którym wydaje się, że kobieta w końcu zwróciła uwagę na obecność mężczyzny – choć może być to tylko jego urojenie.

„Bliskie czytanie” porusza się z łatwością pomiędzy tego typu szczegółami i rozległymi kulturowymi czy historycznymi uwarunkowaniami. Jaka była zatem rola żon w Ameryce przed I wojną światową? Jakie obyczaje obowiązywały w stosunkach damsko-męskich, i kiedy były naruszane? Jeśli czytamy *Młodą mężatkę*, porównując ją z opowiadaniem, wierszami i autobiografią Williama, ujawnia się bardziej skomplikowany obraz ówczesnego Rutherford. Ekscentryczność na przykład – o czym przekonuje utwór *Danse Russe* – była źle widziana. Jeśli zaś będziemy porównywać *Młodą mężatkę* z, powiedzmy, utworami przyjaciół Williama, Wallace’a Stevensa czy Marianne Moore, odnotujemy gotowość do odtwarzania faktycznych emocji i erotycznych fantazji, których Stevens by unikał, a które Moore przedstawiłaby w zapisach symboliczno-alegorycznych. U Williama wchodzi w grę względy klasowe i płciowe, podobnie jak kwestie narodowości w tekstach jego przyjaciela skazanego na wygnanie, Ezry Pounda. Młodej mężatki nie daje się porównać do greckiej bogini czy postaci z renesansowego malarstwa, nie ma ona także, co znaczące, swojego imienia – ani prawdziwego, jak Miss Helen Eliota, ani zmyślnego, jak Nanzi Nuncio Stevensa. Williamsowi zależało raczej na konkretnej lokalizacji – na przedmieściach (*the suburb*). To słowo rymuje się y krawężnikiem (*the curb*), znad którego młoda mężatka nawołuje. I te właśnie przedmieścia, uosabiające „drewniany dom męża”, ograniczają jej wszelką aktywność¹⁵.

Czy anglojęzyczni poeci w roku 1916 pisali w ten sposób? Jeśli nie – to dlaczego? Jakie obowiązywały historyczne ograniczenia i kulturowe uwa-

¹⁴ H. Kenner, *A Homemade World: The American Modernist Writers*, New York 1974, s. 58.

¹⁵ Perloff wykorzystuje w tym miejscu za samym Williamsem – pisząc „that suburbs [...] acts to curb her very activity” – dwa znaczenia słowa „curb” – jako czasownik oznaczającego ‘ograniczać’, jako rzeczownik zaś – ‘krawężnik’ – przyp. tłum.

runkowania? Fascynującym zadaniem byłoby zgłębienie tego pytania, ale w obecnym dyskursie poetyckim niechętnie się je stawia. *Używanie wszystkiego* – według zasady Gertrude Stein – jest niepopularne. Jeśli mowa o Stein, dla studentów, którzy brali młodą mężatkę za prostytutkę, a Kathleen z wiersza *Danse Russe* za kochankę Williama, jeszcze bardziej myląca okazała się proza *Miss Furr and Miss Skeene*, wspaniała i dowcipna opowieść o lesbijskim romansie i jego rozpadzie. Otrzymałam od jednego ze studentów pracę, zatytułowaną *Jak pani Furr została panną Furr*, w której przekonywał, że Helen Furr i pani Furr to jedna i ta sama osoba, a późniejszy rozwód z panem Furr oznacza potrzebę uwolnienia się od dusznego, burżuazyjnego środowiska. Taka zupełna nadinterpretacja *Miss Furr and Miss Skeene* (w samym tytule imiona bohaterki pobrzmiwają słowami „futro” [fur] i „skóra” [skin]) podpowiada, że zanim zaczniemy snuć domysły o epistemologii Stein, o jej sposobie opisywania płci, o jej pozycji jako zsekularyzowanej Żydówki, powinniśmy raczej najpierw *przeczytać* omawiany tekst. Na szczęście, *Miss Furr and Miss Skeene* ma zaledwie pięć stron.

Czytając jednocześnie

Dla Nowych Krytyków, którzy często są postrzegani jako wzorcowi praktycy metody *close reading*, zasadniczym przeświadczeniem, co odnotowałam powyżej, było założenie, że dany wiersz powinien niejako wydać z siebie „kluczowy wzór”, czyli to, co Raben Brower nazywał „aurą wokół jasnego, wyraźnego centrum”. Cleanth Brooks na przykład opierał swoją lekturę *Ody o urnie greckiej* Keatsa na „centralnym paradoksie”, na który wskazuje fraza „Cold Pastoral!” z ostatniej strofy:

Słowo „pastoral” sugeruje ciepło, spontaniczność, zarówno naturalność i prywatność, jak i idylliczność; zarówno prostotę, jak i poufały urok. Urna opowiada „kwiecistą baśń” (*flowery tale*) i „śródlitną legendę” (*leaf-fring'd legend*), ale „kronika lasów” (*sylvan historian*) przemawia w określeniach raczej marmurowych. Sama urna jest zimna, a życie po życiu, które wyraża, jest już życiem uformowanym, zaplanowanym... Tajemnicza wydaje się także wieczność, jej historia jest poza czasem i z wielu powodów oszałamia nasze umysły: zwodzi nas¹⁶.

Od tego rozpoznania Brooks przechodzi do interpretacji enigmatycznego zakończenia *Ody*... („Piękno jest prawdą, prawda – pięknem: oto wszystko, / Co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi”¹⁷) i pisze: „Urna jest piękna,

¹⁶ C. Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York 1947, s. 163.

¹⁷ Cytaty z *Ody o urnie greckiej* lokalizuję za tłumaczeniem Stanisława Barańczaka w: J. Keats, *33 wiersze*, Kraków 1997, s. 74–77 – przyp. tłum.

a jej piękno jest wsparte – o co wiersz zdaje się jeszcze troszczyć? – na wyobrażeniowej percepcji istoty. Taka wizja jest zarazem piękna, jak i prawdziwa”¹⁸.

To wspaniale odczytanie *Ody*... Keatsa, ale wsparte zostało na przeświadczeniach, z których trzy trudno dziś przyjąć: 1) że język poezji jest, jak chce Brooks, „językiem paradoksu”; 2) że ta podstawowa prawda trwa niezmiennie przez wieki i – co stanowi implikację tego stwierdzenia – jest niezależna od kulturowych, płciowych uwarunkowań, a także uwalnia się od historycznego momentu samego wiersza; 3) że poetyka jest równoznaczna z hermeneutyką, rola krytyka polega zatem na ustaleniu tego, co mówi wiersz. Oczywiście, Brooks był świadomy tego, co sam nazwał w rozdziale *The Well Wrought Urn* „herezją parafazy” i co dopowiadał w twierdzeniu, że wiersz jest „wzorem rozwiązań, równowagi i uzgodnień, rozwijanych w czasowym porządku”¹⁹, ale te rozwiązania i równowaga, o których mówi, wszystkie są tematyczne – pomijają w zasadzie sprawy rytmu, składni czy na tej samej zasadzie – języka jako takiego; w każdym wypadku muszą być „rozwiązaniami, równowagą i uzgodnieniami”, co oznacza, że wiersz (powieść, dramat) musi mieć ściśle określone centrum.

Co jednak kiedy – jak w przypadku wielu współczesnych nowatorskich dzieł – brak „aury wokół jasnego, wyraźnego centrum”, brak „równowagi” pomiędzy „napięciami”, brak „uzgodnienia” „przeciwieństw”? Dyskurs krytyczny miał zazwyczaj problem z tego typu poezją: albo lekceważył takie nowe dzieło jako po prostu nazbyt nieprzezroczyście, ciemne i zdeorganizowane, by zatrzymać na nim uwagę na dłużej, albo zadawała się rozpatrywaniem ogólnych pytań o samo znaczenie i wartość, wiążąc dane dzieło poetyckie z konkretną teorią lub innym dyskursem – powiedzmy, od antropologii do ekologii.

Twórczość angielskiego poety Toma Rawortha jest tu dobrym przykładem. Nawet w wieku sześćdziesięciu lat Raworth nadal postrzegany jest jako outsider, eksperymentator, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, gdzie opublikował wiele niskonakładowych książek, gdzie często przebywał, gdzie prowadził wiele wykładów. W Wielkiej Brytanii ogłoszono kilka gruntownych esejów poświęconych jego twórczości. Opublikowali je czołowi badacze angielscy, John Barrell i Colin MacCabe, obaj omawiający rozpad lirycznej subiektywności podmiotu w poezji Rawortha z perspektywy teorii poststrukturalnych i kulturowych²⁰. Jednak mimo że wydawnictwo Carcanet Press opublikowało *Collected Poems* Rawortha w roku 2003 – ponad sześciusetstronicowy tom – poezja ta pozostawała, jak mogłam się przekonać, podejmując starania, by opublikować recenzję tej książki w „Times Literary Supplement”, niemal poza zainteresowaniami współczesnych dyskusji poetyckich. Jedynym wyjątkiem jest niedawny specjalny numer kanadyjskiego, mało znanego acz znakomitego czasopisma „The Gig” (z lata 2003). Nate Dorward, wydawca „The

¹⁸ C. Brooks, *op.cit.*, s. 164.

¹⁹ *Ibidem*, s. 203.

²⁰ Por. J. Barrell, *Subject and Sentence*, „Critical Inquiry” 1991, vol. 17, s. 386–409; C. MacCabe, *Dissolving the Voice*, „Times Literary Supplement” z 30 XII 1983, s. 1455.

Gig”, zauważył nawet w swojej recenzji opublikowanej na łamach „Chicago Review”, że w przypadku takiej poezji, jak Rawortha „ani *close reading*, ani lektura skupiona na treści wiersza nie są w stanie opisać chwiejnego i niepewnego przebiegu indywidualnych skojarzeń, których ledwie ślady może odnajdywać czytelnik”. Co więcej, Dorward przekonuje, że

[...] *close reading* jest... trybem lektury problematycznym, jeśli chodzi o nieokreśloną w znacznej mierze poezję, ponieważ *close reading* zmierza do „domknięcia” lektury, co pozostaje w niezgodzie z poezją akcentującą nieokreśloność i arbitralność.

Zatem, jak w przypadku poezji Johna Ashbery’ego, błędem byłoby oczekiwać, że „każdy szczegół w wierszu może lub powinien być uzasadniony”²¹.

To skuteczny argument: dlaczego celowo nieokreślonej poezji nie poddać celowo nieokreślonej, bardziej swobodnej lekturze? Dlaczego poddawać wiersze Ashbery’ego czy Rawortha „bliskiemu czytaniu”, które może zniekształcić szersze parametry dzieła poetyckiego? Dorward przez przypadek odpowiada na swoje pytania, gdy stwierdza:

W porównaniu z długością poetyckiej kariery Rawortha [*Wiersze zebrane* zbierają utwory z lat 1966–2003 – przyp. mój, M.P.] i oczywistym znaczeniem jego dzieła dla kilku pokoleń poetów brytyjskich, Północnej Ameryki i Europy, krytyka nadzwyczaj mało uwagi poświęciła jego poezji²².

Jeśli po niemal trzech dekadach publikowania dzieło poety pozostaje nieznanie i w dużej mierze „nieuchwytnie”, z pewnością coś musi być nie w porządku. Albo twórczość Rawortha jest rzeczywiście ciemna i nudna, jak chcieliby jego zdecydowani krytycy, albo musi się znaleźć jakieś wyjaśnienie atrakcyjności tej poezji, szczególnie dla młodszych pokoleń.

Podejmijmy zatem próbę przeczytania wczesnego (z roku 1968), słabo znanego wiersza Rawortha *These Are Not Catastrophes I Went out of my Way to Look for*:

corners of my mouth sore
i keep licking them, drying them with the back of my hand
bitten nails but three i am growing
skin frayed round the others white flecks on them all

no post today, newspapers and the childrens’
comic, i sit
in the lavatory reading heros the spartan
and the iron man

flick ash in the bath trying to hit the plughole
listen to the broom outside examine

²¹ N. Dorward, *On Raworth’s Sonnets*, „Chicago Review” 2001, nr 1, s. 18, 21.

²² *Ibidem*, s. 18.

new pencil marks on the wall, a figure four

the shadows, medicines, a wicker
laundry basket lid pink with toothpaste

between my legs i read

levi stra
origina
quality clo

leaning too far forward
into the patch of sunlight²³.

[bolące kąci moich ust
oblizuję je, osuszam zewnętrzną stronę mojej dłoni
obgryzione paznokcie, ale trzy zapuszczam
postrzępiona skóra wokół pozostałych, białe plamki na wszystkich

brak poczty dzisiaj, gazety i dziecięcy
komiks, siadam
w toalecie, czytam heros the spartan
i ironmena

strzępiję popiół do wanny próbując trafić w odpływ
słucham zamiatania na zewnątrz przyglądam się
nowym śladom ołówka na ścianie, cyfra cztery

cienie, leki, wiklinowe
wieczko kosza na pranie różowe od pasty do zębów

między moimi nogami czytam

levi stra
orygina
quality clo

wychylając się za daleko
w płamę światła słonecznego]²⁴.

Podobnie jak *Danse Russe* Williama, jest to wiersz domowy, wyrażający pewną niemoc domowej atmosfery. Jednak nie przypomina on ani utworów bliskiego przyjaciela Rawortha, amerykańskiego poety Eda Dorna, ani „domowych” wierszy rówieśników. Philip Larkin napisał utwór *Home Is So Sad* (*W domu jest tyle smutku*), w którym oplakiwał rodzinny dom, pusty po śmierci jego mieszkańców, w słowach: „You can see how it was: / Look at the pictures and the cutlery” („Widać jeszcze ślady po nich: / Spójrz na te

²³ T. Raworth, *These Arte Not...* [w:] *idem, Collected Poems*, Manchester 2003, s. 37.

²⁴ Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, moje – T.C.-S.

zdjęcia w ramach, sztuce”)²⁵. Jaki obraz, jaka kartka z nutami, jaka waza? Niewielki wiersz domowy Rawortha odrzuca podtrzymywany przez Larkina kontakt z czytelnikiem (wiemy skądinąd, jak wygląda ponury rodzinny wystrój domu), daje nam w zamian rozbity „portret artysty”, czyniącego swoisty domowy obchód, rodzaj współczesnego Leopolda Blooma czytającego w toalecie „Photo Bits”.

These Are Not Catastrophes I Went out of my Way to Look for to typowy tytuł u Rawortha (podobnie jak zachwycająco rozciągnięte typu *My Face is My Own, I Thought, You've Ruined My Evening / You've Ruined My Life* czy *Come Back, Come Back, O Glittering and White!*). Słowo *catastrophe* pochodzi z greki: *katá* (w dół) plus *strophe* (strofa) – oznaczająca pierwotnie pierwszą partię greckiej ody chóralnej, a później po prostu strukturalną jednostkę wiersza. Jeśli wyraz *catastrophe* pierwotnie odnosił się do rozwiązania akcji tragedii i w związku z tym „nagłej katastrofy”, współcześnie oznacza raczej „absolutne fiasko, często w upokarzających i zawstydzających okolicznościach”. W tym sensie Raworth rzeczywiście doświadcza swojej codziennej domowej katastrofy. Jego jedyną rzeczywistą decyzją, co podpowiada wiersz, jest zapuszczenie trzech paznokci, nawet jeśli „[pozostaje] postrzępiona skóra wokół pozostałych, białe plamki na wszystkich”. Słowa „lizać” (*lick*) i „plamka” (*fleck*) przygotowują grunt pod „strzepywać” (*flick*): „strzepuję popiół do wanny próbując trafić w odpływ”. Acedia jest stanem oblizywania kącików ust i słuchania odgłosów zamiatania na zewnątrz (najwyraźniej jego żona próbuje posprzątać) i przyglądania się „nowym śladom ołówka na ścianie, cyfrze cztery”. Nasz mężczyzna w toalecie nie rozważa tych gryzmołów dziecięcego graffiti; tylko patrzy na nie. W tym kontekście „wiklinowe / wieczko kosza na pranie różowe od pasty do zębów” sprytnie odwołuje się do *A Wicker Basket* Roberta Creeleya, klasycznej ballady o stanie pijackiej regresji. Jednak podczas gdy podmiot liryczny w utworze Creeleya ucieka przed światem do wnętrza swojego „wiklinowego kosza”, „ja” w wierszu Rawortha, przeglądając komiksy zatytułowane *Heros the Spartan* i *Ironmen*, jak można by powiedzieć – zachowuje łączność z katastrofą w greckiej tragedii.

Czytanie poety „pomiędzy [swoimi] nogami” jest tu szczególnie trafnie oddane:

levi stra
orygina
quality clo

Dosłownie, można się domyślać, poeta przypatruje się etykietce przymocowanej do jego dzinsów: „Levi-stra[uss] / origina[l] / quality clo[thes]”. Ale „clo” może się także odnosić do ubicacji (*closet, water-closet*) lub do „zamknięcia” (*closure*), którego Lévi-Strauss zawsze poszukiwał w ramach

²⁵ P. Larkin, *Home Is So Sad* [w:] *idem, Collected Poems*, red. A. Thwaite, New York 1989, s. 119 (przekład Stanisława Barańczaka za: P. Larkin, *44 wiersze*, Kraków 1991, s. 61 – przyp. tłum.).

swojego strukturalistycznego systemu – a przeciwko któremu sam Raworth się zwraca. „Original[1]” jest podobnie dwuznaczne, wskazuje zarówno na sam akt pisania wiersza, jak i czytania w wierszu, uzasadniając w równym stopniu wyrównanie do prawego marginesu oraz powstającą w ten sposób kolumnę a-a-o, jakby własną Rawortha alfę i omegę. Ale nie traćmy głowy: co stanie się, jeśli zbyt mocno wychylisz się na toalecie? Cóż, to może oznaczać zgubę – i to może dosłownie oznaczać tytułowe zbaczanie z drogi, by doprowadzić do „katastrofy”, której z pewnością się nie szukało.

Czy to nierozsądne i pedantyczne, by próbować uzasadnić szczegół w tak na pozór przygodnym niewielkim wierszu? Być może nie, ponieważ każde słowo i morfem, co staram się wykazać, są starannie dobrane, poczynając od frazy „kąciki moich ust” (*corners of my mouth*), która odnosi się zarówno do zakątka toalety (*corners of the lavatory*), jak i strony gazety. Co więcej, pierwsza sylaba „kącików” (*corners*) rymuje się z przymiotnikiem „boliące” (*sore*) i gra w słowie „sedno” (*core*) – jakby podpowiadając, że w tym sedno, żeby bolało. Znaczenie nie jest tym, co Raworth likwiduje – wprost przeciwnie – ale poeta unika rozwiązań, do których czytelnicy popularnych antologii są wciąż przyzwyczajeni. Dlaczego mówiący pozwala rosnąć trzem, a nie dwóm lub czterem paznokciom? Nie ma żadnej rozsądnej odpowiedzi na tak postawione pytanie. A dlaczego nie ma nic lepszego do roboty, jak strząsać popiół do wanny, próbując trafić w odpływ? Ponownie nie jesteśmy w stanie ustalić „przyczyny”; tak po prostu *jest*, a wiersz stara się powiedzieć dokładnie tyle, ile jest możliwe.

Ta „dokładność” jest potwierdzona w rytmie *These Are Not Catastrophes...* Dziewiętnaście, pozornie dziennikowych, wersów, uporządkowanych zostało następująco: 4, 4, 3, 2, 1 (3 półwersy), 2. Wiersz zdaje się zatem zmierzać do fragmentu (wersy 15–17), którego epifania zamknięta zostaje w odczytaniu uciętej etykiety („Levi Strauss / original / quality clothes”). Ale zaraz po tym „objawieniu” poeta wychyla się „w płamę światła słonecznego” (*into the patch of sunlight*) – fraza silnie ukształtowana przez aliterację „t” – i tu dokonuje się zakończenie wiersza. Spodziewana „katastrofa” wydaje się dopiero nadchodzić.

Późniejsze wiersze Rawortha rozwijają ten styl, rozwijają poetykę wzmożonego skomplikowania i aliteracyjnych pogłosów; wiele czerpie wzór z długiego, spisane w kolumnie (liczącej od jednego do czterech słów) poematu, złożonego z ponad dwóch tysięcy wersów pt. *Ace*. Jego cztery sekcje są sugestywnie zatytułowane: *in think*, *in mind*, *in morion*, *in place*, a epilog dodatkowo podzielony na cztery krótsze części: *in transit*, *in part*, *in consideration* oraz *in love*. Ciekawym zadaniem byłoby prześledzenie tego, w jaki sposób poszczególne części są z sobą powiązane.

Gdy Raworth wykonuje *Ace*, wygłasza utwór bardzo szybko, bez zmian modulacji głosu, bez pauz na oddech. A przecież nawet ton często bywa odbierany jako brak wzruszenia – wszystko wydaje się równie ważne. Gdyby jednak przeczytać *Ace* kilka razy, poemat okaże się niezwykle emocjonal-

nym utworem, wprowadzającym urozmaicenia, krótkie spęcia w refrenach (np. „SHOCK SHOCK”), powtórzeniach, rymach, eholaliach – tak że pierwotny tok staje się coraz trudniejszy do utrzymania. Poetyckie rozważania o tożsamości, czasie i pamięci, urozmaicane na niezliczone sposoby, stają się zatem złożonym procesem, w którym tytułowy As nigdy nie przebija na długo. Raworth przesuwa zaimki od „ja” do „ty”, do „on”, podmiot nigdy nie jest ostatecznie skonkretyzowany; język oscyluje pomiędzy prostymi frazami streszczenia a cytatami, aluzjami do wątków filmowych i płyt popowych oraz różnego rodzaju klisz. *Ace* rozpoczyna się wersem, który rymuje się z samym tytułem („new face”). Następnie czytamy:

bless you brother
 yours
 till the energy
 gaps again
 let light
 blink
 history think
 leaves some thing
 like a bomb
 relief again
 to sail
 against depression
 i glow
 and flicker
 change
 but first
 a present
 that
 fits me
 to at
 no mist
 but sky
 and we
 beneath it²⁶.

[na zdrowie bracie
 twoje
 aż przerwy
 energetyczne znowu
 niech światło
 zamruga
 historia myśl
 zostawia jakąś rzecz
 jak bombę



²⁶ T. Raworth, *op.cit.*, s. 201–202.

znowu odsiecz
 żeglować
 wbrew depresji
 ja błyszczę
 i migoczę
 zmieniam się
 ale najpierw
 prezent
 który
 pasuje do mnie
 bez mgły
 ale niebo
 i my
 pod nim].

Dominującą samogłoską w tym fragmencie jest krótkie „i” następujące lub poprzedzające spółgłoskę „t” (jak w „till” lub „fits”). Ten minimalny schemat powraca jednak i powraca, jego strukturalny wpływ pozostaje zaś w napięciu z dominującym zamysłem całego poematu, który takiemu uschematyzowaniu nie podlega. Nic tutaj nie „następuje”, a jednak prawie każda fraza pobrzmiwa bardziej znajomym odniesieniem – jak kiedy „Niech się stanie światłość” („Let there be light”²⁷) zmienia się w „niech światło / zamruga” („let light / blink”) czy kiedy „ja” („i”) wizualnie pojawia się przed frazą „błyszczę / i migoczę” („glow / and flicker”) jak przysłowiowa wypalona świeczka. „Prezent” („a present”) zostaje określony jako ten, „który / pasuje do mnie / bez mgły” („that / fits me / to at / no mist”) – litery tej frazy praktycznie układają się w słowo *gift* (prezent), czyli synonim.

Wobec zorganizowania tej kolumny wiersza przez schemat liter I-T-T dwa słowa wyróżniają się szczególnie: „bomba” („bomb”) oraz „depresja” („depression”). Co bomba robi w kontekście „historii myśli” (być może daje się tu usłyszeć *Gerontion*a Eliota, w którym historia zmusza poetę do myślenia)? Dlaczego i jak ktoś może „żeglować / wbrew depresji”? Refren „SHOCK / SHOCK” przychodzi jak przypomnienie, że żyjemy w świecie, w którym ciągle rozmawiamy o bombach, ale mrugające światło zmienia się w „myślące światło”, podczas gdy „energia” świata powraca wciąż na nowo, aby wskazać, że nawet po bombie musimy iść naprzód.

Jeśli tego typu pisarstwo wydaje się poddane siłom przypadku, myśl dalej! Dlatego że żadna sekwencja wersów poematu *Ace* nie ma identycznej składni. W odróżnieniu od Gertrude Stein, Raworth nie przejawia predylekcji do przyimków kosztem przymiotników czy przysłówków; każdy wers jest odizolowany od poprzedzającego i następującego po nim, ponieważ rządzi się odmiennym składniowym schematem. Jak sam Raworth zauważył po pierwszych czterystu wersach utworu: „dlaczego / nie / niewielka / różnica / za każdym /

²⁷ Por.: „Wtedy Bóg rzekł: «Niech się stanie światłość!» I stała się światłość” (Rdz 1,3) – przyp. tłum.

razem / pewne / ryzyko” („why / not / a little / difference / each / time / certain / gambles”) – i nie ma tu w tych ośmiu wersach powtórzonej formy gramatycznej. *Różnica*, dla tego znakomitego poety, jest początkiem poetyckiej inspiracji („think / leaves some thing”), nawet jeśli strukturalne znaczniki (głównie dźwiękowe, ale także metonimiczne) są zawsze gotowe do działania. Istotnie, gdy „na myśli” (*in mind*) i „w ruchu” (*in motion*) idą w parze, „na miejscu” może nastąpić. Będąc stale „w drodze” (*in transit*), możemy jednak nie rozpoznać, kiedy dotrzemy na miejsce.

Czytając zróżnicowanie

Moje „bliskie czytanie” kilku stron poematu *Ace* zaledwie dotknęło „przenikliwej / nieważkości” (the „profound / wight less ness”) tego złożonego dzieła, którego struktura przemieszczeń może być zasadnie porównana do takich poetyckich projektów, jak *Flow Chart* Ashbery’ego z jednej strony, czy *Pieces* Creeleya z drugiej. Jeśli poemat *Ace* wydaje się bardziej bezkompromisowy niż one, może brać się to stąd, że związek Rawortha z instytucjami jest znacznie słabszy niż powyższych: poeta nigdy nie był pełnoprawnym naukowcem, niechętnie udzielał wywiadów, niechętnie „tłumaczył” źródła swej poezji czy brał udział w dyskusjach na temat współczesnych poetyk. Żyjąc niemal w ubóstwie, przeważnie chadzał własnymi ścieżkami, choć strona internetowa Rawortha, prezentująca jego niedawne kolaże polityczne i nekrologi poetów-przyjaciół, jest zadziwiająco przyjazna dla czytelników. Zatem, czytanie Rawortha przekonuje, że wobec niekończącej się dyskusji na temat -izmów oraz -izacji (np. globalizacji) być może najbardziej owocnym zadaniem jest dostrzeżenie różnicy, zarówno w danym dziele, jak i w samych opisach dzieł sztuki. Jestem świadoma oczywiście, że wybór sposobu lektury dzieła jest nieuchronnie wsparty na szerszych założeniach teoretycznych; ponadto nie ma ucieczki poza empiryzm. Jednak dziś, gdy długi wiek XX jest już za nami i wiele z naszych kanonicznych tekstów dojrzało do ponownego oszacowania, nawet jeśli nowsze napierają na ich miejsce, to może dobry moment, by skupić się na tym, co Marcel Duchamp nazwał *infrathin*.

Czym jest *infrathin*? W późnych latach trzydziestych, kiedy Duchamp rekonstruował swoją *Wielką szybę* po tym, jak została zniszczona, i gdy rozpoczynał pracę nad *Boîte-en-valise*, spisał serię notatek, które nazwał *inframine*²⁸. Termin, jak deklarował, nie może być zdefiniowany; można dać jedynie jego przykłady. Sporządziłam listę najbardziej wymownych przykładów w innym miejscu²⁹, tutaj pozwolę sobie zacytować tylko kilka:

The warmth of a seat (which has just been left) is infra-thin. (no. 4)

²⁸ Zob. M. Duchamp, *Notes*, oprac. i przeł. P. Matisse, Boston 1983 [b.n.s.].

²⁹ Zob. M. Perloff, *21st-Century Modernism. The „New” Poetics*, Oxford 2002, s. 114–116.

Infra thin separation between / the *detonation* noise of a gun / (very close) *and* the *apparition* of the bullet / hole in the target... (no. 12 verso)

2 forms cast in/the same mold (?) differ / from each other / by an infra thin separative / amount

just touching. While trying to place 1 plane surface / precisely on another plane surface/you pass through some *infra thin moments* – (no. 45).

[Ciepło siedzenia (które zostało właśnie zwolnione) to infra-thin. (nr 4)

Infra thin rozdział między / odgłosem *detonacji* pistoletu / (bardzo blisko) *i pojawieniem się* dziury po pocisku / dziury w celu... (nr 12 verso)

2 formy osadzone w / tym samym odlewie (?) różnią się / jedna od drugiej / infra thin oddzielnościowe / ilością –

po prostu poruszające. Podczas próby umieszczenia 1 płaszczyzny powierzchni / dokładnie na innej płaszczyźnie powierzchni / przechodzisz przez pewne *momenty infra thin* – (nr 45)].

Te momenty czy jakości *infrathin* są związane w nieco późniejszych zapiśkach z Duchampowską definicją *Nominalizmu*:

No more generic /specific / numeric / distinction between words (tables is / not the plural of table, ate has nothing in common with eat). No more physical / adaptation of concrete words; no more / conceptual value of abstract words (no. 185).

[Nigdy więcej pospolitych / konkretnych / liczbowych / rozróżnień między słowami (stoły jest / nie liczba mnoga od stół, zjadł nie ma nic wspólnego z jeść). Nigdy więcej materialnego / dostosowywania konkretnych słów; nigdy więcej / pojęciowej wartości abstrakcyjnych słów (nr 185)].

Choć pewne z tych rozróżnień brzmią komicznie, Duchamp traktuje je poważnie: zatem, nie ma identycznych dwóch jego sławnych pudełek, nie ma identycznych dwóch jego *readymades*: dla niego „zjadł” (*ate*) nie jest tym samym co „je” (*eat*), „stół” nie jest „stołami”, a „identyczność” oznacza pusty koncept.

Ponad trzydzieści lat po tym, jak Duchamp ukuł termin *infrathin*, filozof Gilles Deleuze oznajmił:

Nasze nowoczesne życie ma tę własność, że wówczas gdy stajemy w obliczu najbardziej mechanicznych, najbardziej stereotypowych powtórzeń, na zewnątrz nas i w nas, wciąż wydobywamy z nich małe różnice, warianty i modyfikacje³⁰.

Te „małe różnice” są rozstrzygające:

³⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 22.

Tworzę, odtwarzam i niszcze moje pojęcia, wychodząc od ruchomego horyzontu, od wciąż zdecentrowanego centrum, od zawsze przemieszczonych peryferii, które powtarzają je i różnicują. Nowoczesna filozofia usuwa alternatywy: czasowe – beczasowe, historyczne – wieczne, poszczególne – powszechne. [...] Ani empiryczne partykularyzmy, ani abstrakcyjna powszechność: *Cogito* dla rozproszonej jaźni³¹.

„Ale czy przynajmniej to samo nie jest: tym samym?”³² – pytał Wittgenstein sardonicznie w tezie 215 *Dociekań filozoficznych*, i odpowiadał na swoje własne pytanie następująco:

Zdaje się, że mamy niezawodny wzorzec identyczności w postaci identyczności rzeczy samej z sobą. Chciałoby się rzec: „Przecież nie mogą tu istnieć różne interpretacje. Jeżeli mamy przed oczami jakąś rzecz, to mamy też przed oczami identyczność”.

Dwie rzeczy są więc takie same, gdy są jak jedna rzecz? A jak mam teraz stosować to, co widzę w jednej rzeczy, w przypadku, gdy jest ich dwie?

216. „Rzecz jest identyczna sama z sobą”. – Nie ma piękniejszego przykładu bezużytecznego zdania, z którym mimo to wiąże się jednak pewna gra wyobraźni. Jest to tak, jakbyśmy rzecz wkładali w wyobraźni do jej własnego kształtu, przekonując się, że pasuje³³.

Za powyżej cytowanymi słowami Duchampa: „2 formy osadzone w / tym samym odlewie (?) różnią się / jedna od drugiej / infra thin oddzielnościowe / ilością”, przeciętny obserwator może nie zauważyć tej różnicy, którą najlepiej chyba jest rozumieć jako domenę artystów. Deleuze cytuje estetyka Piusa Serviena:

Pius Servien trafnie rozróżnia dwa języki: zdominowany przez symbol równości język nauki, w którym każdy termin można zastąpić innym, oraz język liryczny, w którym każdy niedający się zastąpić termin może być tylko powtarzany. Powtórzenie zawsze można „przedstawić” jako skrajne podobieństwo lub doskonałą odpowiedniość. Stopniowe przechodzenie od jednej rzeczy do drugiej nie usuwa jednak zasadniczej między nimi różnicy³⁴.

„Język liryczny [to ten], w którym każdy niedający się zastąpić termin może być tylko powtarzany”: jeśli to brzmi jak echo głośnej *Ars Poetica* Archibalda MacLeisha, z jej zaleceniem: „Wiersz nie powinien znaczyć, ale być” („A poem should not mean, but be”), lub jak Cleantha Brooksa „herezja parafrazy”, być może najwyższy czas na zróżnicowanie czytania krytyków w równej mierze co poetów.

³¹ *Ibidem*, s. 23–24.

³² L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł., wstępem poprzedził i przypisami opatrzył B. Wolniewicz, Warszawa 2005, s. 124.

³³ *Ibidem*.

³⁴ G. Deleuze, *op.cit.*, s. 28.

Krytyka akademicka współcześnie, niechętnie pamiętająca ogólnie rzecz biorąc praktykę legendarnej Nowej Krytyki, kładzie nacisk na materialność tekstu – jego aktualny język, składnię, wykorzystanie „białej” przestrzeni kartki, elementy typograficzne, czyli elementy poddane teoretycznym wykładniom przez poetów-teoretyków, takich jak Charles Bernstein czy Steve McCaffery – okazuje się to często nieco tylko zmodernizowaną wersją starej Brooksowsko-Warrenowskiej poetyki. I tak, Jennifer Ashton w eseju poświęconym współczesnym studiom modernistycznym, cytuje stwierdzenie Charlesa Bernsteina, że „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem” („the poem said any other way is not the poem”), jako wyraźny sygnał „nowokrytycznej herezji”³⁵.

Taka krytyka – utrzymująca się w praktyce akademickiej – pilnie potrzebuje odrobiny zróżnicowanego czytania. Dla tego choćby powodu, że tak brzemienne kategorie – jak *doświadczenie* i *interpretacja*, jak *autonomia* i *znaczenie* – nigdy nie są definiowalne. Ashton odnosi się zwięźle do diagnozy Fredrica Jamesona o „fiasku” kategorii „postmodernizmu” dla praktyki „historycznej krytyki”³⁶, ale znowu – jaka jest różnica pomiędzy takim „postmodernizmem” a, powiedzmy, Charlesa Olsona i Franka O’Hary poetyckim stylem generacji opisanym w antologii Donalda Allena *The Postmoderns*?

Teza Bernsteina zatem, że „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem”, w zasadzie nie jest sformułowaniem Brooksovskim. Dla Brooksa, jak zauważyłam wcześniej, język poezji jest równoznaczny z językiem paradoksu, a kluczowy paradoks danego wiersza, wyrażony metaforycznie, musi przenikać cały wiersz i zapewniać mu pożądaną, spistą strukturę. Role brzmieniowego, składniowego, wizualnego planu stanowią aspekty, które Brooksa niespecjalnie zajmowały.

Ce que dit la poésie ne peut être dit autrement. („To, co poezja mówi, nie może być powiedziane w inny sposób”)³⁷. To nie słowa Nowego Krytyka, ale francuskiego poety, matematyka, teoretyka Jacques’a Roubauda, jednego z założycieli i bardziej aktywnych członków grupy Oulipo, a zostały napisane na potrzeby rozważań nad poetyką w roku 2002. Byłoby nadmierne pedantycznym zamiarem, by wyliczyć szczegółowo historię tej teorii poezji; wystarczy powiedzieć, że jej rodowód sięga od Platona i Pseudo-Longinosa, średniowiecznych retorów, poezji trubadurów, po Baudelaire’a i Mallarmégo, którego *Crise de vers* są zapewne tej linii podstawowym przykładem. W wieku XX kluczowymi postaciami są Roman Jakobson, poeci rosyjskiego futurizmu i formalści rosyjscy, których studia przyniosły jedne z najbardziej intrygujących esejów poświęconych poetyce, jakie mamy.

„Sztuka”, deklarował Hugh Kenner, krytyk jak nikt inny próbujący odnaleźć miejsce na uczelniach opanowanych przez Nową Krytykę, „rozwija

³⁵ J. Ashton, *Modernism’s „New” Literalism*, „Modernism/Modernisty” 2003, nr 2, s. 387–388.

³⁶ *Ibidem*, s. 382.

³⁷ J. Roubaud, *Poésie et pensée: quelques remarques*, „Poésie” 2002, nr 92, s. 42.

mówienie poza sferą rzeczy wypowiedzianych”. W dobrze znanym eseju *Something to Say*, poświęconym poezji Williama (którego Nowa Krytyka umyślnie ignorowała), Kenner przepisuje wiersz *Czerwona taczka*³⁸ (*The Red Wheel Barrow*) prozą:

Tak wiele zależy od czerwonej taczki lśniącej po deszczu obok białych kurcząt.

Kenner zauważa:

Spróbuj powiedzieć to zdanie w jakimkolwiek innym stylu, to niemożliwe... Do kogo może to zdanie być wypowiedziane, w jakim celu?... Nie tylko dlatego, że to, co ono mówi, jest banalne, jeśli słysząc kogoś wygłaszającego je, skrzywiłbyś się. Ale wystukiwane na maszynie do pisania, bez możliwości pozbycia się choćby jednego pojedynczego słowa, tych szesnaście wyrazów istnieje jako całość w osobnej strefie, odległej od świata wszelkich innych wypowiedzeń³⁹.

Można to przeświadczenie także wypowiedzieć za formułą Charlesa Bernsteina z *Artifice of Absorption*: „wiersz wypowiedziany w inny sposób nie jest wierszem”.

„Podczas próby umieszczenia 1 płaszczyzny powierzchni / dokładnie na innej płaszczyźnie powierzchni / przechodzisz przez pewne *momenty infra thin* –”. Duchamp, przypuszczalnie, doskonale rozumiałby wyznaczenie Deleuze’a, że „[...] *pojęcia czystej różnicy i złożonego powtórzenia* wiążą się z sobą i splatają w każdych okolicznościach. Nieustannej dywergencji i decentrowaniu różnicy ściśle odpowiada przemieszczenie i przebranie w powtórzeniu”⁴⁰.

Istnieje wiele wersji sławnej francuskiej (*French*) pracy Duchampa *Fresh Widow*, ta readymade została potem powielona w wielu pudełkach oraz *boites en valises*, ale ta jedna nigdy nie mogłaby mieć innej nazwy niż *Fresh Widow*.

Gdy rozważałam te kwestie, otrzymałam egzemplarz nowej książki Susan Howe *The Midnight* (2003), jej niezwykle kolaż, skomplikowany zarówno na poziomie słów, jak i wizualnym. Poświęcony został pamięci matki, Mary Manning, która umarła w roku 1999. Pogląd o „różnicy w powtórzeniu” rządzi całą tą książką. Przykłady można by mnożyć, ale tutaj pozwolę sobie wspomnieć o jednym takim momencie *infrathin*, który wydarza się na stronie 119, zaraz obok, na rozkładówce, dowcipnej i złośliwej relacji poświęconej irlandzkiemu aktorowi i reżyserowi, Michaelowi MacLiammóirowi (który urodził się jako Alfred Willmore w roku 1890 w Londynie). W swoim wspomnieniu *Some Talented Women*, opublikowanym w gazecie Seana O’Faoláina „The Bell” (w roku 1944), komentował on zjadliwie „złośliwy język” Mary Manning i zauważał:

³⁸ W przekładzie Julii Hartwig – por. W.C. Williams, *Spóźniony śpiewak...*, s. 5 – przyp. tłum.

³⁹ H. Kenner, *Homemade World...*, s. 60.

⁴⁰ G. Deleuze, *op.cit.*, s. 22.

Jej zasadniczą pasją była ambicja. Czczyła sukces. To była najbardziej naturalna reakcja jej usposobienia podatnego na majorowe nastroje na samą myśl o państwie, w którym przeżyła całe życie; niechybnie, powinna była poślubić Amerykani i umrzeć w Bostonie⁴¹.

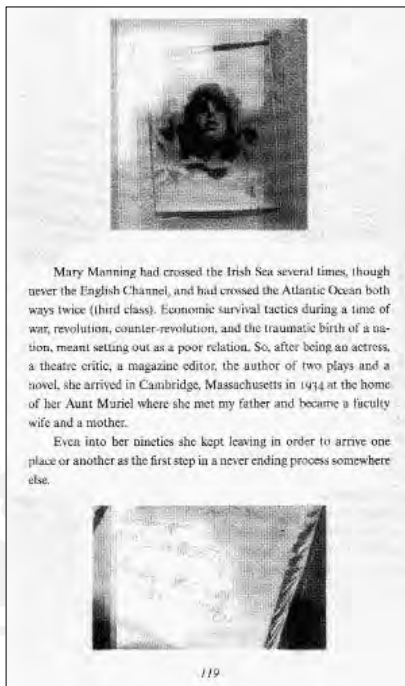
Howe nigdy nie komentowała słuszności lub niesłuszności tej oceny: oddała wyrok kolażowej konstrukcji fragmentów, ścierając w niej obrazy i notatki. Na stronie 119 (zob. ilustracja 1) poetka opublikowała faksymile pierwszej strony notesu adresowego Mary Manning, stronę z literą „A”, z ostatniego takiego notesu, jaki posiadała, stronę, na której notowała numery telefonów przed swoją śmiercią. Faksymile tej strony zostało oddzielone fragmentem tekstu (w którym Howe tłumaczy podróże swojej matki pomiędzy Irlandią a Bostonem i ostateczny wybór tego drugiego) od lekko zamazanej fotografii młodej dziewczynki, wklejonej w ramkę, fotografii, która została wstawiona na górze strony 119. Przypis Howe do tego obrazka brzmi: „Fotografia Mary Manning, około 1913. Podpis: Oglądanie samolotu / Mary Manning”.

Oglądanie samolotu w roku 1913? Strona z notesu została tak obcięta i pochylona, że czytelne są tylko dwa numery: Aer Lingus (800-223-6537) i Audio-Ears (484-8700). Co to oznacza? Czy Mary Manning planowała podróż do Irlandii przed śmiercią? Czy chciała umrzeć w swoim rodzinnym kraju? Czy to po prostu przydatne numery, gdyby w Cambridge pojawili się irlandzcy goście? I znowu, jeśli ta stara kobieta chciała zadzwonić do Audio-Ears, być może w sprawie nowego aparatu słuchowego albo żeby zreperować stary, co to oznacza w powiązaniu ze śmiercią i Irlandią? Zamiar Mary Manning pozostanie tajemnicą. Ale cała książka *The Midnight* rozwija mówienie poza sferą rzeczy wypowiedzianych. Czy to bowiem przypadkowa zbieżność, że *Aer* stanowi anagram dla *Ear(s)*? Lub że *Lingus* zawiera źródłosłów *linguistic*? Co więcej, *Aer* tworzy homonim dla słowa *air*. Może życie Mary Manning Howe nie było aż taką porażką. W każdym razie, złożone różnicowanie Howe poświadcza Deleuziańskie „przemieszczenie i przebranie w powtórzeniu”, co czyni język poezji tym, czym jest.

Bliskie czytanie, szczególnie radykalnie zróżnicowanych tekstów współczesnych, dostarcza, jak mogliśmy zobaczyć, mniej odpowiedzi niż pytań.

Przełożył: Tomasz Cieślak-Sokołowski

⁴¹ S. Howe, *The Midnight*, New York 2003, s. 49.



Ilustracja 1. Strona 119 z książki *The Midnight* Susan Howe (By Susan Howe, from *The Midnight*, copyright © 2003 Susan Howe. Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.)

Słowa kluczowe: *close reading*, krytyka literacka, interpretacja, modernizm, poezja współczesna/close reading, literary criticism, interpretation, modernism, contemporary poetry

VARIED MODES OF READING SUMMARY

The authoress of the article observes a crisis of the ability of close reading in the American university practice as well as in art criticism; the crisis is caused – she tries to convince us – by the too quick and rapid cultural change in humanistic studies. Above all, she suggests a return to the practice of *close reading*, however not on the principle of new criticism, but with a modifying difference (here there emerges the category of *reading closely*). In the successive parts of her paper, Marjorie Perloff ponders on the possible modes of reading „the highly nondescript contemporary poetry” and suggests that it should be subjected to „purposefully indefinite and loose manner of reading” (at this point there emerges the concept of *reading differentially*). It turns out that the art of interpretation – reflection on the modes of reading contemporary poetry is accompanied by an analysis of a number of concrete poems (among others by William Carlos Williams, Tom Raworth, Susan Howe) – is above all a study of the „structure of changes” of the contemporary poem, a study oriented at a skillful way of posing questions regarding poems, rather than furnishing answers and coming up with ready-made interpretations.