

ION PAPUC

JAMES MINNIS NA TLE GWIAŹDZISTEGO NIEBA

Poezja sama w sobie nie zna oczywiście czegoś takiego jak postęp. Co najwyżej można by mówić o postępie w sferze poetyckich form: tylko one mogą ulegać zmianom, przy czym pojawia się pytanie, czy zmiany te przynoszą określone korzyści i jaki jest właściwie ich rezultat. Poza tym wszelka poezja ma taką samą wartość artystyczną – od pierwszych jej przejawów utrwalconych w historii literatury po najnowsze usiłowania, niezależnie od talentu autorów. Obserwując, jak się rzeczy mają, natychmiast odkrywamy, że semantyczne „nadużycie”, które nazywamy poezją, charakteryzuje się na poziomie horyzontalnym pewnym przestrzennym rozkładem geograficznym; możemy zatem mówić w tym samym kontekście o skrajnie orientalnym haiku, o azjatyckich rubajjatach czy o prowansalskich sonetach, a także o zawłaszczaniu przez nie europejskich terytoriów. Umieszczając te obserwacje na pionowej osi czasu, możemy włączyć w nasze rozważania zagadnienie postępu, choć pułapem jest tu zgoda co do tego, że ogranicza się on do form wyrazu, a nie dotyczy lirycznej treści. Tylko wówczas odkrywa się przed nami całe pole znaczącego rozwoju. Formy te w wielkim stopniu – wyłącznie na poziomie ukrytym – wiążą się z liczbą, z harmonią wytwarzaną przez subtelne symetrie, z muzyką wreszcie. Ta ostatnia nie jest jedynie grą dźwięków, lecz czystą postacią nauki, wynika bowiem wprost z wiedzy. Szczególnie w starożytności sztuka muzyczna stanowiła inicjację w bardziej subtelnej wiedzy niż ta, która była dostępna gminowi. Jeśli przyjąć hipotezę, że zawsze mamy do czynienia z niewyrazistą przewagą rytmu regulowanego liczbą, melorecytowanie poezji implikuje pewną relację z mnemoniką. Wierność zapamiętywania była oczywistością,

albowiem oralność funkcjonowała bardzo długo wyłącznie dzięki wpisywaniu twórczej lirycznej ekspresji w dyktat ustalonej formy. Widzieliśmy to zjawisko także w dziejach całkiem nowych, kiedy to intelektualną wytwórczość powstająca w uniwersum obozów karanych Gułagu z upodobaniem umieszczano w gorszej poezji, i to nie jakiegokolwiek, lecz tej spowitej w klasyczne formy wierszowane. Polityczni więźniowie zawsze – naprawdę zawsze – opowiadali się za poezją w formach uświęconych tradycją, a więc rytmizowaną, rymowaną itp. Wobec braku dostępu do technicznych sposobów utrwalania ich wytworów, ustalone formy poetyckie zapewniały wierne odwzorowanie pamięciowe. W warunkach współczesnego świata zarzucenie kanonu wersyfikacyjnego zostało ułatwione przez możliwość zapisywania tekstów przy zastosowaniu wzorca zastępującego oralność, co powoduje, że zapamiętywanie staje się zbyt łatwe; w ten sposób odwoływanie się do form ustalonych nabiera cech zjawiska przejściowego.

Nie traktując dosłownie zapewnienia pewnego poety z jego znanej *Art poétique*: „De la musique avant toute chose”¹, emfaticznie proklamującego nadrzędność muzyki w poezji, przyznać musimy, że – nawet jeśli bywa dobrze ukryta w poetyckich podtekstach – w poezji występuje liczba, pewna symetria, znacznie powyżej poziomu mniemanej mnemotechnicznej konieczności, którą tu przywołałem. Podobnie jak sama muzyka przekazuje coś, co jest nieprzetłumaczalne na słowa, coś, co jest najszczególniej wyłączone dla niej samej, tak też rytmiczne melorecytowanie słów utworu poetyckiego i w ogóle owe ustalone formy poetyckie są dla poezji czymś wyłącznie właściwym; to pewna nieodłączna harmonia, będąca przekątnikiem czegoś więcej niż semantyczna zawartość lirycznego tekstu. Trudno chyba o coś bardziej znaczącego niż fakt, że pewne obfite studium zagadnienia wersyfikacji w kulturze łacińskiej – nie samej muzyki, lecz właśnie

¹ Dosł. „Muzyka przed wszystkim innym”: fraza otwierająca poemat Paula Verlaine’a *Art Poétique* (1874, druk 1884). M. Jastrun proponuje odczytanie tego wersetu w duchu staropolszczyzny, bardzo pięknie, lecz raczej anachronicznie: „Gędźby nad wszystko, gędźby w każdej chwili!”.

ustalonych form wersyfikacji, widocznych przede wszystkim w poezji, ale też w rytmie prozy – nosi wymowny tytuł *De musica*. Autorem dzieła jest sławetny Augustyn Afrykańczyk, ogłoszony przez Kościół zachodni świętym. Nadrzędna teza przez niego postawiona głosi, że nasza grzeszna dusza wytwarza liczby, jak również wszystko, co zostaje uczynione przy pomocy liczb, osobiście w sferze władania poezji. Oto i paradoks głęboko ukryty w niejawnej, najprawdziwszej naturze poety: rzeźbiąc w materii poezji, tworzy on również muzykę, wytwarzając tym samym liczby, to jest – matematykę.

Ktoś mógłby natychmiast ripostować, że uwagi te dotyczą wersyfikacji należącej do starego świata, nie zaś do świata nowożytnego, gdzie ambicje poety byłyby innego rodzaju. Nawet jednak w stosunkowo niedawnych czasach nie mniej fundamentalna, choć częstokroć skrywana, relacja między poetyką, muzyką a symetrią, to jest matematyką, pozostaje tą samą relacją, mimo znacznego jej skomplikowania. W erze nowożytnej przeważającym czynnikiem zmiany stała się nie poezja czy muzyka, lecz matematyka. W swej *Rozprawie metafizycznej* z 1686 r. Leibniz, filozof i matematyk w jednej osobie, dał wyraz temu rozciągnięciu idei liczby, powiedzmy: matematycznego rozmiaru, dowodząc umiejętności ogarnięcia nią większych obszarów: nie tylko pełnego wymiaru, lecz również tego, co było dotychczas wymiarem niewytłumaczalnym. Jego współcześni i zarazem współzawodnicy twierdziliby, że dana liczba oznacza wskaźnik, stosunek bądź proporcję między dwoma rozmiarami (wielkościami), określając, o ile mianowicie jeden jest większy od drugiego; innymi słowy – ile razy jeden mieści się w drugim. Zatem – nie liczba, a ułamek! Wspomniany niemiecki filozof twierdzi w przytoczonym traktacie, że gdyby upstrzyć kartkę papieru mnóstwem kropek, całkowicie przypadkowo porzrzucanych, możliwe jest odnalezienie geometrycznej linii (to jest – wyrażalnej liczbowo w postaci matematycznej formuły, a przeto i obliczalnej), która przechodziłaby przez wszystkie te punkty, z zachowaniem porządku, w jakim zostały one ludzką ręką naniesione. Niezależnie od nieregularności swego wyglądu, powstała w ten sposób krzywa ostatecznie pozwoli się uwzględnić w wyliczeniach, a zatem stanie się elementem obszaru wiedzy. Są

także inne przykłady: weźmy takie całki, które teoretycznie przyszły w sukurs ambicjom nowej matematyki eksplorowania możliwie najbardziej złożonej rzeczywistości. W ten sposób wyłączość wyliczeń czynionych z zastosowaniem liczb całkowitych została poszerzona w sposób umożliwiający uwzględnienie liczb niewymiernych, owego prawdziwego skomplikowania świata.

Podobnego rodzaju mutacje dokonywały się już na terenie poezji w ciągu mniej więcej dwustu lat – w tym czasie poezja przejawiała tendencję do „odpływania”, uplatając pasma wariantów form ustalonych i odbijając się od podłoża liczb całkowitych (dodatnich). Pojawiła się w pewnej chwili konieczność, aby wspólny front został przełamany przez jednego z najlepszych wybawców klasycznego wiersza – Stéphane’a Mallarmégo, który radykalnie porzucił swe rzemieślnicze umiejętności artystyczne na rzecz hołdowania wyobrażeniu wierszowego szaleństwa: „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”² – garści słów niezgodnych co do rozmiaru i kształtu, rzuconych na biel stroniczek. Przynagleniu temu towarzyszyła konieczność zrozumienia tego wiersza, który przerwał tysiącletnią tradycję w domenie sztuki poetyckiej, jak i jego wyjaśnienie przez innego znaczącego poetę, Paula Valéry’ego, blisko związanego ze swym poprzednikiem i zarazem rozmiłowanego w matematyce. Dokonało się to poprzez ewokację pewnego wyjątkowego wieczoru. Valéry odwiedził Mallarmégo gdzieś na wsi; po drodze od domu do stacji, skąd miał się zabrać pociągiem do Paryża, podczas przechadzki w ciemnościach po polu uniósł w pewnej chwili oczy ku niebu – świecącemu niebu, niezmaconemu poświatą jakiegokolwiek ludzkiej siedziby – i odkrył ów wiersz takim, jakim był: błyszczący od światła gwiazd precyzyjnie wykropkowanych w postaci chaotycznie rozrzuconych punktów, jakie opisywał wzmiankowany wcześniej filozof. Właśnie wtedy uderzyło poetę podobieństwo między układem gwiazd w kosmosie, doskonale obliczalnym, toteż przewidywalnym, i układem słów w tekście owego wiersza. Jakkolwiek byłaby skomplikowana, a nawet chaotyczna, rzeczywistość daje się objąć liczbą, to jest – poezją, zwłaszcza taką,

² „Rzut kośćmi nigdy nie zniszczy przypadku” (przeł. Tomasz Różycki).

która wynika z kształcenia w klasycznym wierszu. Tym samym poeta „podniósł stronicę” (poezji) „do potęgi” (w algebraicznym znaczeniu tego terminu) „gwiazdzistego nieba!”³.

Równolegle do pracy wykonanej przez tego francuskiego poetę, a także w bezpośrednim do niej nawiązaniu, nastąpiły w dziedzinie sztuki poetyckiej i inne zmiany. Wydaje się, że dokonują się one wzdłuż trajektorii idącej od łacińskiej starożytności, gdzie sztuka poetycka nie zostaje podporządkowana muzyce, lecz umieszczona w pozycji zależności od sztuk plastycznych – *ut pictura poesis*. Twierdzenie to nie zawsze traktowane jest w ścisłym znaczeniu słów wypowiedzianych przez Horacego, lecz w szerokim tego znaczenia rozciągnięciu, pozwalającym ustalić złożoną relację zgodności obu sztuk. Dopiero jednak w epoce nowożytnej przydano tym wzajemnym wpływom zgrubnie nakreślone samodzielne znaczenie. W ten sposób dochodzimy do *Kaligramów* Apollinaire’a, rysujących za sprawą rozkładu liter w wierszowej przestrzeni uproszczone graficzne odwzorowania otaczającej rzeczywistości. Obrazki rysowane tekstem wierszy francuskiego poety były krótkie i naiwne, niczym twory pewnego malarza prymitywisty, który sporządził dlań słynny portret⁴. Inaczej rzecz się ma w przypadku „poezji konkretnej”, która również przynosi abstrakcyjne obrazy, konstelacje, typogramy i piktogramy pośród palindromów. Jak już zasugerowano, zainteresowanie nowymi formami poetyckimi narodziło się wraz z początkiem stosowania przez poetów maszyny do pisania, ze wszystkimi tego konsekwencjami: jej sztywna mechanika była eksplorowana i wyzyskiwana z sarkazmem albo ku rozrywce piszącego – w sposób raczej zabawowy, bez brania samego siebie nazbyt serio, w oderwaniu od aktu tworzenia. Zagadnienia „poezji konkretnej” możemy w pewnym stopniu zgłębić dzięki antologii Eugene’a Gomringera *Konkrete Poesie* (np. w wydaniu Philipp Reclam jun., Stuttgart 1973).

³ Valéry miał orzec, że Mallarmé „podjął próbę podniesienia strony druku do potęgi gwiazdzistego nieba”.

⁴ Chodzi najpewniej o obraz Henriego Rousseau *Muza inspirująca poetę* (portret Guillaume’a Apollinaire’a i Marie Laurencin) z 1909 r.

W anglosaskiej przestrzeni poetyckiej niekwestionowane przez nikogo pierwszeństwo w zakresie poetyckiej innowacji należy do Ezry Pounda. Ogromna paleta jego *Pieśni* (*The Cantos*) zawiera nie tylko chińskie ideogramy i techniki poetyckie zapożyczone z tamtejszego sposobu układania i wyrażania treści, lecz i z wielu innych wzorców czy schematów, jak gra w karty, nuty, symbole z egipskich piktogramów czy krótkich pism arabskich; znajdziemy tu również liczne słowa aglutynowane ze starych albo aktualnych idiomów, mutacje leksemów, także oznaki zacinania się. Niezrównane leksykalne doświadczenie!

Być może nikt – nawet gdy uwzględnić Thomasa Stearnsa Eliota – nie zrozumiał nauki udzielonej przez Poundowe techniki poetyckie tak szeroko i dogłębnie jak Charles Olson. Przedłużeniem jego poetyki wydaje się poetyka Jamesa Minnisa; ta jednak jest cokolwiek odmienna, oryginalna. Poeta ten urodził się w roku 1954 w Terre Haute w Indianie. W latach 1972–1974 uczęszczał na kurs przygotowawczy na studia medyczne i studiował sztuki piękne na Indiana State University, po czym przeprowadził się do Nowego Jorku, by poświęcić się tam całkowicie poezji. O ile wiem, opublikował on dotychczas osiem⁵ tomów poezji, każdy z nich opatrzony zwięzłym tytułem i liczbą; pierwszy taki zbiór ujrzał światło dzienne w roku 1982. Na podstawie pierwszych sześciu książek poetyckich wydał Minnis tom wierszy wybranych. Ostatnio przygotował łączne wydanie tomów o numerach 6 i 7, pierwotnie ogłoszonych drukiem odpowiednio w r. 1991 i 1994. Sam poeta wyjaśnia oryginalność swej twórczości w ten sposób, że graficzny aspekt stronicy z poetyckimi tworami nie powinien być postrzegany jako prosta kompozycja graficzna, niezależnie od stopnia ewentualnego zszokowania potencjalnego czytelnika niezwykle stylem zastosowanej typografii, z unoszącymi się jak na fali literami, jak gdyby umieszczonymi na niepewnej, trzęsącej się linii. Zostajemy

⁵ James Minnis wydał dotychczas łącznie 11 tomów poetyckich (w tej liczbie edycje i reedycje osobne lub łączne – od 2 do 9 tomów w jednym wolumenie); ostatnio (w 2021) ukazał tom *10 and 11 (ten/mirror oracle)*. W artykule następującym po niniejszym eseju jest mowa o najnowszych poczynaniach poetyckich tego autora.

uprzedzeni, że nie ma to być potraktowane jako graficzny obraz, lecz po prostu jako specyficzny ton głosu autora, odsłaniający się w bezpośredniej łączności z jego oddechem. Zalecenie jest takie, aby wiersze te nie były czytane w myślach, lecz zawsze na głos, bowiem dziwny ten potok słów ma w zamierzeniu odnosić się do dźwięku głosu poety.

Na ile ważka jest ta radykalna propozycja Jamesa Minnisa? Aby móc udzielić możliwie adekwatnej odpowiedzi na to pytanie, musimy pamiętać o dramacie poetów niezadowolonych z „artystycznego” sposobu recytowania ich wierszy przez aktorów. Pomijając zasadnicze nieporozumienie, polegające na założeniu przez aktora, że to on jest owym poetą-autorem w trakcie aktu recytacji, jeszcze gorsze jest podawanie wyłącznie epicznej treści tekstu poetyckiego – tak jakby recytujący nie miał przed sobą utworu poetyckiego, lecz jakąś obrazkową historyjkę, której rozwijanie przed słuchaczem właśnie sam uosabia. W ten sposób zabija się sekretną muzykę poezji, obecność w poetyckim tekście liczb (niechby irracjonalnych) z ich jakże bogatą i konkretną, wyraźnie określoną matematyką. Niejednokrotnie zastanawiałem się, w jaki sposób mógłby zostać graficznie uwidoczniiony głos autora recytującego swe wiersze – ów głos, którego nieobecność niezaprzeczalnie odziera takie produkcje z istotnej wartości. Czy muzyczna notacja, przy pomocy której zapisany zostaje dany utwór, byłaby również władna zakodować niezerównane, czyste a oryginalne modulacje bądź alteracje głosu poety? Świadomy tego wielowiekowego dylematu – podejrzewając, że kryje się tutaj pewna tajemnica – James Minnis sugeruje pewne rozwiązanie, ryzykowne być może, lecz istotne. Otóż nakierowuje ono uwagę na fakt, że poezja jest czymś więcej niżli wydrukowanym tekstem wiersza.

Od tłumacza

Esej niniejszy ukazał się pierwotnie w renomowanym rumuńskim periodyku literackim „Convorbiri Literare” (2018, nr 6, s. 341–344), za którym stoi dłuższa tradycja: wydawano go najpierw w latach 1867–1885 w Jassach, później (1885–1944) w Bukareszcie; wreszcie

pismo zawiesiło działalność aż do r. 1970. Początkowo propagowało ono, modną w późnych latach XIX w. i u nas, ideę sztuki dla sztuki.

Autor eseju, urodzony w 1943 r. w Klużu Ion Papuc, pisarz i filozof, autodydakta, przez pewien czas mieszkawiec Bukaresztu, a obecnie Baia Mare, jest sąsiadem Jamesa Minnisa – mieszka piętro niżej w tym samym bloku (James zamieszkuje tam z rodziną – ze swoją drugą żoną Mihaelą i młodszym synem Gavriłem, czyli Gavim). Papuc jest stałym współpracownikiem rzeczzonego miesięcznika, dostarczając tekstów do każdego jego numeru. Mimo bariery językowej panowie Papuc i Minnis lubią konwersować na tematy filozoficzne, podobno z obustronnie pożytecznym skutkiem. Oprócz tekstów własnych Papuc udziela się jako tłumacz, przede wszystkim z francuskiego; wśród autorów przezeń przekładanych znajduje się Kartezjusz (listę ważniejszych jego publikacji można znaleźć w haśle osobowym rumuńskiej Wikipedii). Jest m.in. autorem artykułu o Charlesie Olsonie, niezwykle ciekawym, tutaj ledwie wspomnianym amerykańskim poecie, którego kreacje są w znacznej mierze „audialne”. Warto nadmienić, że żoną Iona Papuca była wybitna rzeźbiarka Valentina Boștină (1940–1994), której prace znajdują się w wielu miastach w Rumunii oraz w Niemczech.

Nota edytorska

Artykuł, opublikowany pierwotnie pt. *James Minnis*, został zgrubnie przetłumaczony na język angielski przez Loredanę Miclaus, następnie zaś doprowadzony do „stanu używalności” przez Jamesa Minnisa przy udziale jego żony (z wykształcenia chemiczki, z amerykańskim dyplomem). Właśnie ta wersja jest podstawą niniejszego przekładu. Poeta ogłosił tak spreparowaną wersję eseju jako posłowie do zbiorczego tomu zatytułowanego 1 2 3 4 5 6 7 8 9. *Selected Poems [1978–2018]*, obejmującego pierwszych dziewięć jego tomów poetyckich (wyd. End Paper Press, 2018), uznając, że zawiera on reprezentatywny zarys jego poetyckiej genealogii, w aspekcie stosowanej przezeń formy wiersza – owej unikatowej typografii. Minnis docenił fakt, że Papuc „dał wiarę jego metodzie (albo jej brakowi)”, uznając, że eseista trafnie odczytał dokonywane przezeń wybory. Tym bardziej, że poeta

istotnie wysoce poważa Charlesa Olsona, przyznając się do wpływu jego eseju o „poezji projektywnej” szczególnie na swoje dwie pierwsze książki poetyckie; tom numer 2 ma coś do zawdzięczenia także *Pieśniom pizańskim* Ezry Pounda. Inaczej jest z tzw. poezją konkretną: chociaż przesłanie stoi tu u źródła formy wiersza, to ostatecznie forma podporządkowuje sobie przekaz. Mówiąc inaczej, ten rodzaj poezji jest obciążony formą, zdeterminowany graficznym kształtem czy też konstrukcją utworu. Tymczasem Minnisowa typografia nie jest w żaden sposób „konkretna” w takim znaczeniu. Jak mówi sam poeta: „podąża ona po prostu za moim oddechem w toku wyrażania przeze mnie myśli, i tak naprawdę o to tutaj chodzi”.

Komentując esej Papuca, Minnis zauważa, że Apollinaire był płynny, w jego formalnych eksperymentach „konkret” nigdy się nie ustalił. Z kolei Mallarmé – jak sądzi – „wywarł wpływ na wszystkich; formalny przełom przezeń wywołany był gigantyczny, choć sam poznałem jego twórczość już na dość dojrzałym etapie mojej własnej drogi poetyckiej”. Obu poetów Amerykanin postrzega jako „gigantów”. Kolejne „trzęsienie ziemi w obszarze formy” wywołał francuski Rumun Tristan Tzara. Od samego początku towarzyszy Minnisowi w jego artystycznej podróży peruwiański poeta, prozaik i eseista César Vallejo. Jednak najbardziej przemożny wpływ – jak powiada – wywarł nań reżyser, twórca filmów wideo i poeta Al Robbins („jeden geniusz, jakiego zdarzyło mi się poznać osobiście”), zmarły w końcu lat osiemdziesiątych.

Jako że dane mi jest obcować z twórczością Jamesa Minnisa od lat, bardzo mi się spodobał ten podsunięty przezeń esej intrygującego rumuńskiego humanisty – jako szeroko zakrojony fresk, przekrojowe ujęcie wielkiego zagadnienia, śmiałe i odkrywcze postawienie pewnej (hipo)tezy. Poeta zapalił się do pomysłu opublikowania go po polsku, najlepiej wraz z garścią jego wierszy, które jego albo moim zdaniem byłyby warte przełożenia. Oprócz (mniemam, pomocnych) przypisów owocem mojej inwencji jest zaproponowany tytuł eseju.

Tristan Korecki

James Minnis against the starry sky

Summary

This article presents a comparative and historio-philosophical analysis of the unique versification form in the works of the American poet James Minnis, situated within the wider context of European and Anglo-Saxon literary traditions. Drawing upon the Augustinian concept of the intrinsic relationship between poetry, music and the mathematical structure of numbers (*De musica*), the Romanian philosopher Ion Papuc examines the evolution of poetic form from ancient oral mnemonics to modern avant-garde breakthroughs. Minnis' oeuvre is depicted both as a continuation and an original subversion of the lineage established by Stéphane Mallarmé, Ezra Pound and Charles Olson. The core of the analysis lies in interpreting Minnis' signature 'wavy' typography; contrary to associations with concrete poetry or Apollinaire's calligrams, it does not serve a purely pictorial function, but functions rather as a direct, auditory notation of the author's tone of voice and the literal rhythm of his breath during the creative process. The text is supplemented by a commentary from the translator, Tristan Korecki, which reconstructs the biographical background of the essay and sheds further light on the poet's genealogical influences.

Keywords: James Minnis, Ion Papuc, poetic typography, projective verse, Charles Olson, Saint Augustine, mnemonics, breath in poetry, contemporary American poetry

Słowa kluczowe: James Minnis, Ion Papuc, typografia poetycka, poezja projektywna, Charles Olson, św. Augustyn, mnemotechnika, oddech w poezji, współczesna poezja amerykańska