

KACPER BARTCZAK

Pragmatystyczne napięcie w amerykańskiej poezji modernistycznej: przypadek Williama

William Carlos Williams w poemacie *Asphodel, That Greeny Flower* pisał: „It is difficult/ to get the news from poems/ yet men die miserably every day/ for lack/ of what is found there”¹. Natomiast Wallace Stevens, z którym Williama łączyła trudna, niepozbowiona tarć i rywalizacji przyjaźń poetycka, tak wypowiadał się o roli poezji: „Poetry is the supreme fiction, madame” („Poezja, droga pani, to fikcja najwyższa” – przeł. K.B.), przy czym chodziło mu o „fikcję” życiodajną, zasadniczą dla sensu życia, fikcję, której pielęgnowanie i utrzymanie pozwala jego poetyckiej jaźni powiedzieć po latach: „Ariel was glad he had written his poems. [...] Other makings of the Sun/ Were waste and welter”².

Wśród meandrów koncepcyjnych poezji modernistycznej szczególnie zagmatwana jest kwestia relacji między aktem twórczym a warstwą życia: poety, czytelnika, czy też społeczności, której wiersz się przygląda, z której pochodzą jego materiały, i do której stara się wrócić. Jest to problem trudnej do nazwania „użyteczności” wiersza, jego miejsca w sieci pojęć, praktyk społeczności, relacji estetyki i poetyki do szerszej pojętego miejsca poezji. Z jednej strony typowy dla modernizmu jest nacisk na estetyczną autonomię wiersza, mającą być znakiem jego artystycznej wartości. Z drugiej natomiast spotykamy się z ambicją poetów, by ten estetyczny dystans był tylko uwerturą do ponownego wnikięcia poezji w życie, które poezja powinna naprawiać, wręcz ży-

¹ W.C. Williams, *Asfodel, ten zielonkawy kwiat*. „Trudno jest czerpać/ nowe wieści z wierszy/ lecz ludzie dzień w dzień nędznie umierają/ przez brak tego/ co można znaleźć w wierszach” (przeł. K. Dąbrowska, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1/2, s. 155).

² „Ariel cieszył się, że napisał te wiersze. [...] Inne wytwory słońca/ były chaosem i śmieciami” (W. Stevens, *Planeta na stole*, w: idem, *Żółte popołudnie*, przeł. J. Gutorow, Wrocław 2008).

wić. Opisując późnodwudziestowieczne ewolucje modernizmu, Wolfgang Iser charakteryzował jego początki jako naznaczone napięciem między dążeniem do uzyskania syntezy dzieła i życia – „całości”, która zawrze w sobie świat ludzkich społeczności – a postulatem osobności dzieła od świata³. Napięcie to może być ujęte w innych kategoriach. Stephen Spender, nieco wcześniejszy komentator modernizmu poetyckiego, wskazuje na konflikt między imperatywem uwewnętrznienia wyobraźni – wyobraźnia musi zostać przeżyta wewnątrznie, pokawałkowane doświadczenie musi przejść próbę w tyglu indywidualnej psychiki poety⁴ – a naciskiem na publiczne znaczenie poezji. Izolacja poety, pojawiająca się wraz z uwewnętrznieniem, ma zostać przewyciężona przez projektowane przenikanie się poezji i życia⁵. To samo napięcie potwierdza Charles Taylor w *Źródłach podmiotowości*⁶.

Napięcia te są szczególnie znaczące w obrębie amerykańskiej poezji modernistycznej. Powodem tego rozwarstwienia jest zadłużenie poezji amerykańskiej w dwóch diametralnie odmiennych źródłach estetycznych i pojęciowych. Jednym z nich jest formalny i filozoficzny eksperyment poezji i prozy francuskiej XIX stulecia (Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé), drugim natomiast myśl Ralpa Waldo Emersona, traktowana bądź jako wpływ samoistny, bądź przetworzona przez pragmatyzm Williama Jamesa i Johna Deweya. Owo podwójne zadłużenie daje złożony efekt poetycki, szczególnie właśnie w obrębie relacji wiersza i życia. Pragnę zatem wstępnie zarysować specyficzne pojęcie użyteczności wiersza modernistycznego w poezji amerykańskiej, jego odżywczego powrotu do życia na tle postulatu właściwej mu estetycznej autonomii. Ponieważ jest to kwestia niezwykle złożona i ustawiona odmiennie u czołowych poetów wczesnego modernizmu, dokonam tu skrótovej charakterystyki tego podejścia tylko u jednego z nich – u Williama. Należy jednak zaznaczyć, że domieszka pragmatystyczna obecna jest także u pozostałych wielkich modernistów amerykańskich – Ezry Pounda, Thomasa Stearnsa Eliota i Wallace’a Stevensa⁷. Szczególnie Stevens pro-

³ Zob. W. Iser, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1988 (szczególnie część pierwsza rozdziału czwartego zatytułowana *Postmodernizm i moderna: awangardowy status estetyczności*, s. 123–124).

⁴ Por. S. Spender, *The Struggle of the Modern*, Londyn 1963, s. 50–55.

⁵ Por. ibidem, 88–89.

⁶ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości współczesnej*, przeł. M. Gruszczyński et al., Warszawa 2001 – zob. szczególnie część czwartą rozdziału dwudziestego czwartego pt. *Epifanie modernizmu*, s. 880–889.

⁷ Patricia Rae pisała o pragmatystycznych, szczególnie Jamesowskich, źródłach poetyki zarówno Ezry Pounda, jak i Wallace’a Stevensa (zob. P. Rae,

ponuje zbliżone, choć oczywiście inaczej ustawione, stanowisko estetyczne, które zasygnalizują tutaj w odniesieniu do Williamsa. Tam, gdzie poetyka Williamsa zdradza powiązania z materialnie nastawioną estetyką Deweya, Stevens idzie tropem myśli Jamesa w poszukiwaniu nowej, postreligijnej formuły zawierzenia światu.

Bardzo wyraźne stanowisko odnośnie do omawianej kwestii znajdujemy w wydanym niedawno w Polsce manifestie krytycznym Marjorie Perloff zatytułowanym *Modernizm XXI wieku: „Nowe” poetyki*⁸. Perloff stawia śmiałą tezę o odroczeniu modernizmu. Wczesny eksperyment modernistyczny nie miał szans na prawidłowe rozwinięcie i z przyczyn polityczno-histerycznych był skazany na przejście w fazę utajoną, z której zostaje wybudzony dopiero za sprawą poetów kręgu Language w Stanach Zjednoczonych i odpowiadających im poetyckich praktyk językowo-eksperymentalnych w innych krajach. Najważniejszym wyróżnikiem tego wczesnego bodźca jest imperatyw zaaranżowanej sztuczności, konstrukcjonizmu i konceptualizmu. Wiersz – twór niekoniecznie ograniczony do bytu tekstowego – to praktyka inteligentnej konstrukcji, łączenia tworzyw językowych (ale też wizualno-plastycznych) w konstrukcje, w obrębie których znaczenia języka poddane są oczyszczeniu i transformacji.

Przykładem wyjściowym dla tej formuły są według Perloff wczesne wiersze Eliota, a w szczególności absolutnie przełomowy, opublikowany po raz pierwszy w roku 1915, *Śpiew miłosny J. Alfreda Prufrocka*. Poemat ten, jak dowodzi Perloff, jest misterną konstrukcją językową, w której mistrzowska gra środkami wyrazu tworzy poetycki mechanizm niedający się w żaden sposób sprowadzić do świadomości samego poety, do jego osobistych przeżyć, do jego podmiotowości. Prufrock to nie Eliot; Prufrocka, który jest zasymulowaną w sposób niejednorodny logicznie strefą świadomości⁹, nie da się bowiem sensownie zestawzić z żadną konkretną podmiotowością osobową. Dzięki temu wspomniany wiersz jest dobrym wstępem do sformułowanej później przez Eliota teorii bezosobowości rządzącej procesem kompozycyjnym, teorii która, według Perloff, jest dokładnie tym, co – nieco paradoksalnie – łączy młodego Eliota ze współczesną awangardą językową w poezji amerykańskiej.

The Practical Muse: Pragmatist Poetics in Hulme, Pound, and Stevens, Cranbury–New Jersey, 1997). Bardzo ciekawe jest też umieszczenie teorii estetycznej Thomasa Stearnsa Eliota w kontekstach pragmatyzmu dokonane przez Richarda Shustermana w jego *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (New York 1988).

⁸ Zob. M. Perloff, *Modernizm XXI wieku: „Nowe” poetyki*, przeł. K. Bartczak, T. Cieślak–Sokołowski, Kraków 2012 (druk ukończono w roku 2014).

⁹ Por. ibidem, s. 38.

Proces kompozycyjny ma na celu transformację użyć językowych przez ich wyrwanie z rodzimych sieci kontekstualnych i odszukanie dla nich nowych sieci powiązań. Procedura ta znajduje swoje realizacje, poza Eliotem, w grach składniowych Stein, w konceptualistycznych *readymades* Marcela Duchampa, w fantazjach etymologicznych Wielimira Chlebnikowa, w imażyzmie Pounda. Jej charakterystyką naczelną jest przywoływana przez Perloff kilkakrotnie formuła Eliota z eseju *Talent i tradycja indywidualna*. Poezja, będąc zasadniczo przetworzeniem doświadczenia indywidualnego, zostaje od niego odseparowana: „różnica między sztuką a wydarzeniem pozostaje istotna”. Ten ustalony w polszczyźnie przekład jest poprawny, lecz nie oddaje siły podziału między aktem sztuki a empirią życia¹⁰. Eliot pisze o różnicy, która jest *absolute*, a więc całkowita, zupełna, nieprzekraczalna, nie tyle „istotna” co „istotowa”. Tak właśnie stawia sprawę Perloff. Permutacyjna składnia Stein, *readymades* Duchampa, Poundowski *vortex* – wszystkie te działania tworzą nowe przedmioty, nieprzynależne już sferze użyć codziennych, zwykłych. Materiał czy też rzecz, która staje się pożywką dla działania twórczego, zostaje wyrwana z sieci relacyjnych, konstytutywnych dla jej tożsamości w obrębie świata praktyk codziennych, poddana przeróbce, osadzona w nowej sieci – sieci samego obiektu estetycznego.

Według Perloff ta nowa sieć jest bytem radykalnie różnym od bytu rzeczy, która posłużyła za materiał wyjściowy. Omawiając *Tzanck Check* Duchampa, jedno z jego *readymades*, Perloff podkreśla radykalne odmienienie struktury czasowej: oryginalnie wystawiony przez Duchampa czek był bytem wbudowanym w przepływ czasu typowy dla codzienności; dzieło pod tytułem *Tzanck Check* zostaje natomiast zawieszony w beczasowej stazie przedmiotu muzealnego¹¹.

Otóż „staza”, na którą zwraca uwagę Perloff, jest tylko śladem innej przemożnej tendencji działającej w obrębie modernizmu: tendencji do abstrahującego ujęcia materiałów wyjściowych – przedmiot wyjściowy ma być mocą aktu twórczego wyabstrahowany z kontekstów codziennych. O konieczności abstrakcji płynącej z potrzeby ponownego przemyślenia źródeł wyobraźni, by uwolnić ją od dyktatu natchnionego wizjonerstwa poetyckiego, pisali także – w odniesieniu do amerykańskich poetów moder-

¹⁰ Tłumacze Marjorie Perloff cytują esej Eliota za przekładem Heleny Pręc-kowskiej (por. T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*”, w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 30–31).

¹¹ Por. ibidem, s. 123.

nistycznych – Charles Altieri i Albert Gelpi¹². Należy tu jednak natychmiast przypomnieć, iż za omawianym przez Altieriego, Gelpiego i Perloff efektem abstrakcyjnym technik modernistycznych kryje się konstytutywne dla modernizmu napięcie między detalem – na przykład efemerycznym elementem mody w ubiorze, o którego znaczeniu pisał Baudelaire, czy też pojedynczym elementem stylu pisarskiego, tak ważnym dla Flauberta – a owym większym, historycznie ufundowanym porządkiem, z którego detal oryginalnie pochodzi. W inauguracyjnym dla moderny tekście *Malarz życia nowoczesnego* Baudelaire wskazuje, jak artysta modernistyczny wycina niejako pewien detal mody z większego obrazka po to, by – przez wskazanie jego efemeryczności – wydobyc ukryte piękno danej chwili historycznej¹³. Owa „efemeryczność” jest jednak oczywiście tylko etapem większej dialektyki, wskazuje ona bowiem na to, co nieprzemijalne, wieczne – na piękno. Taka koncentracja na detalu – koncentracja izolująca detal – daje styl autentyczny i żywy. To z jej powodu Flaubert pisał, na co wskazują wspomniani tu Perloff i Altieri, o swojej ambicji pisania o „niczym” – tworzenia dzieła, którego prawdziwym bohaterem byłby właśnie sam styl. Owo „nic” to efekt oczyszczenia, powstający przy odpowiednio intensywnej koncentracji na detalu. We francuskim źródle modernizmu odzywa się więc natychmiast potężna i złożona sprzeczność: styl ma ukazywać materię codzienności konkretnie i dokładnie – bez tego konkretnego piękno więdnie. Tak wywołane piękno jest samo w sobie jednak częścią wartości ponadczasowych, ogólniejszych. Na przykładzie Flauberta widzimy, jak wzmożona stylizacja abstrahuje detal do tego stopnia, iż przybliża się on do ideału pisarza, który marzył o pisaniu „o niczym”¹⁴. Owo pełne napięcia sąsiedztwo między

¹² Zob. Ch. Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, Pensylwania 1998. Charles Altieri dowodzi, że dla modernizmu kluczowa jest spuścizna Immanuela Kanta, którego filozofia moralności każe projektować podmiotowi swoją własną autonomię poza sferą empiryczną. Według Altieriego, prowadzi to do eksperymentu romantycznego polegającego na poszukiwaniu abstrakcyjnie wyprojektowanych stanów podmiotowych, które – szczególnie u Johna Keatsa – prowadzą do podmiotowości wyabstrahowanej i odpodmiotowanej, ale wprowadzającej większą elastyczność i więcej możliwości w zakresie konstrukcji podmiotu. Wśród amerykańskich poetów modernistycznych Altieri wskazuje przede wszystkim na Stevensa jako na głównego kontynuatora tej linii – zob. także A. Gelpi, *Stevens and Williams: the Epistemology of Modernism*, w: *Wallace Stevens: The Poetics of Modernism*, red. A. Gelpi, London 1985, s. 3–23.

¹³ Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998.

¹⁴ Andrzej Kijowski, tłumacz Charles’a Baudelaire’a i autor wstępu do tomu jego esejów, dostarcza następującego komentarza: „Artysta [według Baudelaire’a – K.B.], malując przedmiot artystycznie obojętny, dokonuje na nim gwałtu estetycznego, przemienia jego naturę, przyłącza go do kultury, czyli

wyzolowanym detalem (Baudelaire) a ideałem definitywnego oczyszczenia języka literatury od powiązań z rzeczywistością zwykłą (Flaubert ze swoją upragnioną „nicością” wydobytą przez styl, ale też oczywiście Mallarmé) działa w modernizmie XX-wiecznym i słyszymy je w uwadze Perloff na temat „stazy”, w której zawieszony zostaje przedmiot użytku codziennego (czek), gdy stanie się dziełem sztuki o nazwie *Tzanck Check*.

Powstaje zatem pytanie o relacje tak przetworzonej materii do codzienności, która je zrodziła, o możliwość, celowość, wartość myśli o powrocie dzieła do owej codzienności, czy też – odwrotnie – o formach obecności tej codzienności w dziele. Otóż teza, którą pragnę tu zarysować, wskazuje, iż drugie źródło modernizmu amerykańskiego w poezji, źródło emersonowsko-pragmatystyczne, każe poetom takim jak Williams oraz Stevens nie rozdzielać aktu sztuki poetyckiej od zdarzeń egzystencji empirycznej tak radykalnie, jak chce to widzieć Perloff. Najbardziej dostrzegalne jest to u Williama, w jego krótkich, formalnie wystudiowanych lirykach, w których poddawał on imażyzm Pounda obróbce tematami zaczerpniętymi z drogiej mu lokalności amerykańskiej, bez kontaktu z którą nie wyobrażał sobie własnej praktyki poetyckiej.

Co dzieje się ze zdarzeniem życia codziennego, z rekwizytami codzienności w tych krótkich wierszach? Czy ich poetyckie przetworzenie abstrahuje je z codzienności, przenosi w rejony „czystości” stylu, które byłyby absolutnie oddzielne od sytuacji źródłowej? Estetyka Williama jest radykalnie inna. Przyjrzyjmy się oryginalnej wersji jego słynnej *Czerwonej taczki* (*The Red Wheelbarrow*):

So much depends
upon

the red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens¹⁵.

wartości stałych... [Flaubert – K.B.] twierdził [...], że najczystsza sztuką byłaby książka opisująca nic” (A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, w: Ch. Baudelaire, *Sztuka Romantyczna. Dzienniki poufne*, Warszawa 1971, s. 22–23).

¹⁵ „Tak wiele zależy/ od // czerwonej/ taczki // lśniącej/ po deszczu // obok białych/ kurcząt” (W.C. Williams, *Czerwona taczka*, w: idem, *Spóźniony śpiwak*, przeł. J. Hartwig, Wrocław 2009, s. 5).

Miniaturka ta jest demonstracją i spełnieniem wszystkich postulatów Perloff: jest to wypowiedź poddająca codzienność zaawansowanej obróbce formalnej, stylistycznej, prozodycznej, która nie pozostawia cienia złudzenia co do naturalności poezji. Poezja, jak chce tego Perloff, jest wypowiedzią sztuczną, skomponowaną, będącą wynikiem świadomych wyborów poety. *Czerwona taczka* zderza pospolitość słów z ich ekspozycją formalną w krótkich, aczkolwiek precyzyjnie zestawionych wersach. Williams stawia na słowa zwyczajne, bezbarwne, jak *barrow* („taczka”), czy też – jak czyniła to często Stein – na słowa gramatycznie pomocnicze, jak przyimek *upon* („na” lub „od”), przy czym ustawia je w roli jedynych słów w wersie, tym samym prezentując je jednocześnie jako cząstki większej całości oraz jako jednostki osobne. Poeta obrysowuje słowa, każe im istnieć zarówno w całości wiersza, jak i w wizualnej oraz dźwiękowej izolacji. Bolesnie zwyczajny opis jest tak naprawdę dobrze zorganizowaną konstrukcją: cztery dwuwiersowe strofy, w których każda pierwsza linijka składa się z trzech słów, a każda druga – z jednego. Tam, gdzie czytelnik spodziewa się typowego dla imażyzmu wiersza wolnego, Williams łamie tę konwencję, proponując – przeciwnie – wiersz maksymalnie sformalizowany, powiązany: zwarty, do ostatniej głoski przemyślany układ ilościowy, czyli coś, do czego najlepiej odnosi się *credo* samego Williamsa, który mówił, że wiersz to „maszyna zrobiona ze słów”.

A jednak, przy całej zaaranżowanej konceptualnie, kunsztownie spreparowanej sztuczności, wiersz tego nijak nie da się oddzielić od wyjściowej dla niego zwyczajności, od empirii życia codziennego, pozaliterackiego. Williams podkreśla tę nieusuwalność w pierwszej strofie, która dość symbolicznie mówi, że od taczki zależy tak wiele. Oczywiście od taczki zależy wiele, jak od każdego dobrze funkcjonującego narzędzia. Owo dobre funkcjonowanie narzędzia – funkcjonowanie, które nie miałyby sensu bez kontekstualnych, typowych dla codzienności sieci – nie jest jednak w wierszu zgubione. Czujemy, że „maszynka słowna” Williamsa jest analogią właśnie owej niezawodności narzędzia – jego materialnej przemyślności, która jest w stanie zmieniać rzeczywistość. Estetyczne ujęcie przedmiotu – ukazanie go w wyrazistości barwy, w odsłonięciu na deszcz, w śmiesznym rustykalnym towarzystwie kurcząt, za pośrednictwem pospolitej leksyki – w żaden sposób nie niweluje użytkowego charakteru rzeczy. Wiersz przechowuje w sobie, wzmacnia, eksponuje, ba, pomaga zdefiniować i powrócić do istotowej „zaradności” narzędzia. Działanie jednego przyimka (*upon*) przywołuje ciężar materiałów, które taczce można by powierzyć. Słowo to, które

w wyrażeniu *depend upon* użyte jest metaforycznie, w wyrażeniach określających układy przestrzenne kojarzy się z nakładaniem fizycznego ciężaru „na” coś, co jest w stanie unieść ten ciężar. Mówiąc krótko, woryginalie, w słowie *upon* słychać uginanie się taczki pod jakimś ciężarem, któremu taczka musi sprostać. To właśnie w owej zaradności, a dokładniej w użytecznej skuteczności narzędzia leży piękno wiersza. Wiersz i narzędzie – które nie przestaje być narzędziem – współlistnieją.

Krytycy amerykańscy stworzyli tomy dotyczące estetyki Williama. Wspomniany wyżej Gelpi pisał o tym, jak imażyzm Williama „powierza podmiot przedmiotowi”¹⁶, w odróżnieniu od – według niego – działających przeciwnie praktyk Stevensa. Nie chcę komentować tego porównania, a jedynie zwrócić uwagę na silne powinowactwo estetyki Williama do myśli Deweya. Poetyka Williama miała cele polityczno-estetyczne, które były bliskie programowi epistemologicznemu, estetycznemu i politycznemu Deweya. Dla obu źródłem doświadczenia estetycznego jest inteligentne działanie w środowisku lokalnym, takie działanie, które zmienia, przetwarza, transformuje i ulepsza zarówno działające podmiotowości ludzkie, jak i samo środowisko. Pogląd ten jest z gruntu Whitmanowski i demokratyczny. Dla Deweya i Williama, podobnie jak wcześniej dla Whitmana, działanie takie jest warunkiem funkcjonowania demokracji amerykańskiej. Demokracja to dla nich nieustający eksperyment polegający na inteligentnej interakcji podmiotu z materiałami środowiska, dzięki której wyłania się nowe znaczenia, zarówno w obrębie podmiotu, jak i przedmiotu¹⁷. Właściwym podmiotem byłaby tu sama sytuacja, czyli – w przypadku poezji – sam wiersz. Natomiast sytuacja kształtuje zarówno znaczenie przedmiotów, jak i charakter sprawczości ludzkiej.

¹⁶ A. Gelpi, op.cit., s. 12–13. Stawiając Williama po materialnie wyczulonej stronie imażyzmu, a Stevensa po nacechowanej bardziej symbolistycznie, Gelpi argumentuje, że imażyzm Williama stara się dotrzeć do przedmiotu, a sam wiersz umieszcza obok innych przedmiotów naturalnych; z kolei imażyzm Stevensa interesuje się bardziej subiektywnymi stanami psychologicznymi powstającymi podczas relacji podmiotu z przedmiotami.

¹⁷ Wpływ czy też powinowactwo Johna Deweya z eksperymentem modernistycznym w poezji, w tym eksperymentem Williama, został omówiony w studium Michaela Magee pod tytułem *Emancipating Pragmatism: Emerson, Jazz, and Experimental Writing* (Tuscaloosa 2004). Magee pisze o tym, jak uprawianie filozofii dla Deweya, i poezji dla Williama, można opatrzeć Emersonowskim terminem „democratic symbolic action”. Bardziej szczegółowe omówienie wspólnego dla Deweya i Williama poglądu na demokrację jako permanentnego eksperymentu w przetwarzaniu materiałów lokalnych znajduje się w książce Johna Becka *Writing the Radical Center: William Carlos Williams, John Dewey and American Cultural Politics* (Albany 2001).

Tak Dewey w swojej krytyce epistemologii przepisuje tradycyjną filozofię. Zamiast opozycji podmiot – przedmiot, mamy interakcję celowo i inteligentnie działających wspólnot lub jednostek, które poznają przedmiot przez interakcję z nim. Wiedza, jak Dewey dowodził wielokrotnie, a najbardziej dobitnie w pracach poświęconych etyce demokracji i demokratycznym modelom edukacji, nie jest biernym magazynem informacji, a wciąż uaktualnianym zestawem nawyków współdziałania ze środowiskiem. Tak ujęte działania, mające na celu zdobycie wiedzy, łączą pracę, naukę i sztukę w płynnie wymieniające się funkcje o wspólnym charakterze¹⁸.

Deweyowska teoria wiedzy znajduje kulminację w jego teorii estetycznej zawartej w pracy *Sztuka jako doświadczenie*. W tym dziele Dewey twardo argumentuje, że źródłem wszelkiej estetyki jest inteligentnie nakierowane współdziałanie z materiałami środowiska. W związku z tym, jak zauważa Krystyna Wilkoszewska, u Deweya mamy do czynienia z dwoma pojęciami sztuki. Jedno z nich jest szerokie: obejmuje każde inteligentne i twórcze wykorzystanie materiałów pracy. Uczestnikami takiego doświadczenia są twórczo działający mechanicy samochodowi, prawnicy czy lekarze. Drugie pojęcie jest wąskie: właściwe doświadczenie estetyczne rodzi się przez zawężenie pojęcia sztuki do takiego rodzaju wyżej wymienionej interakcji, w którym cele działania schodzą na plan dalszy, a cała uwaga skupiona jest na jego środkach, które stają się celem samym w sobie. W tym sensie można mówić o autotelicznym doświadczeniu estetycznym w teorii Deweya. Jednak, jak zauważa Wilkoszewska, granica między obydwooma pojęciami sztuki jest u Deweya „płynna i w żadnym razie nie prowadzi do wyszczególnienia sztuk pięknych”¹⁹.

Wiersz o taczce, jak wiele innych liryków Williama pracujących z tworzywem codzienności, jest świetnym przykładem tej płynności. Sztuka, czymkolwiek jest, drzemie dla Williama w samych sytuacjach zwykłości. Jak zauważa Gelpi, wiersze Williama stają się przedmiotami naturalnymi, które zajmują swoje miejsce obok przedmiotów naturalnych²⁰, co jest kolejnym

¹⁸ Staram się tu przedstawić syntetyczny rys Deweyowskiej rekonstrukcji epistemologii, którą pisarz rozwijał w wielu dziełach. Szczególnie interesujące w tej kwestii są jego pisma poświęcone edukacji demokratycznej, na przykład *Democracy and Education* (1916). Można jednak wskazać też na dwie książki, które stanowią zwieńczenie myśli Deweya w zakresie filozofii i estetyki: *Experience and Nature* oraz *Art as Experience* (*Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975).

¹⁹ K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia: Rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Kraków 2003, s. 138.

²⁰ A. Gelpi, op.cit., s. 13.

potwierdzeniem czy też przykładem Deweyowskiej tezy o ciągłości natury, kultury i sztuki.

Warto pamiętać, że Williams był lekarzem rodzinnym w mieście Rutherford w New Jersey i tak umiejscawiał swoje praktyki pisarskie, by wynikały one płynnie i organicznie z jego pracy z pacjentami, w której często, jak sam twierdził, mógł obserwować, czy raczej przysłuchiwać się, jak rodzą się najgłębsze sensy słów – niewyszukanych, zwyczajnych, w których prości ludzie starają się jednak opowiedzieć swojemu lekarzowi o sprawach najważniejszych. Przetworzone, opracowane w formę, słowa te znajdują później swoje miejsce w wierszach Williamsa, ale siła oddziaływania tych wierszy w żaden sposób nie anuluje pierwotnego zdarzenia – przeciwnie: przechowuje je, ujawnia ich sens, z niego czerpie swoją estetyczną moc. Nie ma żadnego podziału na życie i estetykę.

Modernizm Williamsa, jego poetyka i estetyka, są pragmatystyczne. Tkanka życia empirycznego nie zostaje pozostawiona poza dziełem – zostaje przez nie organicznie wzmocniona, wydobyta i ujawniona jako pierwotna jakość estetyczna, estetyka działająca pierwotnie w samej empirii życia codziennego. Wiersze, zajmując swe miejsce obok innych obiektów naturalnych, wskazują na estetykę drzemającą już w tychże. Zwyczajność, codzienność, potoczność, powszedniość – te obszary nie są nigdy, na żadnym poziomie, estetycznie obojętne. W tym sensie, estetyka Williamsa jest całkowicie odmienna od stanowiska poetów francuskich wieku XIX. U Williamsa (także u Stevensa, choć tu sprawa jest bardziej skomplikowana) estetyka jest częścią składową zwyczajności i jej wydobyć należy od specyficznego ustawienia podmiotu wobec świata. Wiersz Williamsa jest właśnie takim ustawieniem i postulowany przez Eliota twardy rozdział między celową sztucznością aktu sztuki oraz wydarzenia rzeczywistego u Williamsa nie zachodzi.

KACPER BARTCZAK

Pragmatist Tension in American Modernist Poetry

The author of the article focuses on the selected short lyrics by William Carlos Williams and simultaneously draws readers attention the tension, existing in the American modernist poetry, between a modernist postulate of the autonomy of an aesthetic object and the pursuit—resulting from the tradition of American pragmatism—to treat this object as an intelligent commentary to customary activities in the environment of human communities. The author's point of departure is the thesis by

Marjorie Perloff. It claims that for modernist writing absolutely “pivotal” is the separation of the realities of the work from the event taking place in real life. Next, he demonstrates why this division cannot be maintained by such poets as Williams and Stevens. This inability is the result of a complex, non-European, pragmatic admixture feeding the poetics of both poets. The main focus in the article, however, is placed on Williams.

Keywords: pragmatism, modernism, American modernist poetry, William Carlos Williams, pragmatist aesthetics, John Dewey.

Kacper Bartzak – amerykanista, adiunkt w Zakładzie Literatury Amerykańskiej Uniwersytetu Łódzkiego, autor monografii *In Search of Poetry and Communication: the Poetry of John Ashbery* (2006) oraz książki o poetyce pragmatystycznej *Świat nie scalony* (2009). Laureat Nagrody „Literatury na Świecie”; poeta i tłumacz poezji amerykańskiej.

