



Joanna Szweda

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-5839-3519>

Po-słowie katowickiej neoawangardy Wokół tekstów Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika

After-word of the Katowice Neo-avant-garde Around the Texts by Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik

Abstract: The main aim of this article is to open a discussion on literary and other, related strands in the works of two artists from Upper Silesia: Antoni Halor and Zygmunt Stuchlik. They belong to the Katowice neo-avant-garde environment gathered around the group called Oneiron, active around 1970. The author analyses the relations between textual and visual strands in the oeuvres of both the artists. The article consists of two parts. The first part contains an introductory exploration of Halor's *Kopertografika*, which is a pioneering work of mail art in Poland, as well as a brief analysis of a few translations of this author, published in single copies as art books. The second part is devoted to Stuchlik and contains an analysis of his oneiric small prose works and a poem that has by now been archived.

Keywords: Oneiron, mail art, *Kopertografika*, neo-avant-garde, dream, symmetry

Słowem, po-słowie

We wstępie do *Nauki chodzenia* literackim przejawom polskiej neoawangardy przypisuje się „niewczesność» wobec światowej kontrkultury” (ORSKA, 2018, s. 19) oraz „opóźniony powrót” w dyskursie kulturowym XX i XXI wieku. Szczególnie druga z tych cech zdaje się charakteryzować „późnych awangardystów” (ORSKA, 2018, s. 18) z katowickiej grupy Oneiron. Zarówno bowiem teksty archiwalne jej członków, zawarte w antologii *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku* (ZAGRODZKI, red., 2004), jak i chociażby artykuł Pawła Gawlika i Laury Waniek, uzupełniony o niepublikowane wcześniej informacje o życiu literackim oneironautów (GAWLIK, WANIEK, 2018, s. 225–261) **wybrzmiewają po-właściwym-słowem Oneironu**, wypowiedzianym niemal pół wieku wcześniej. Wiele dokumentów znajdujących się w prywatnych archiwach wciąż czeka na odczytanie. Zbiory pism Antoniego Halora i Zygmunta Stuchlika stanowią doskonały tego przykład. Niniejszy artykuł ma na celu otwarcie dyskusji o – niesłusznie, jak miemam, zmarginalizowanych –

eksperymentach literackich i okołoliterackich autorstwa Halora i Stuchlika¹.

W kręgu neoawangardowej grupy Oneiron, do której – obok Halora i Stuchlika – należeli jeszcze – znacznie lepiej znani – Urszula Broll, Andrzej Urbanowicz i Henryk Waniek, słowo zyskało uprzywilejowany status. Stanowiło pretekst dla niezależnej, kolektywnej i indywidualnej działalności plastycznej artystów z Katowic. Literatura – tłumaczona, czytana i żywo dyskutowana – była punktem wyjścia różnorodnych inicjatyw artystycznych, także parateatralnych oraz transdyscyplinarnych o prawdziwie undergroundowym charakterze. Wszystko odbywało się zatem **po słowie** – słowie przeczytanym, wypowiedzianym, spisany w aurze otwartości i „lokalnej gościnności” (SŁAWEK, 2019b).

Forpoczta – Antoni Halor i jego *Kopertografika*

Gdybyśmy narracje Oneironu pozbawili wątku literackiego, dorobek artystyczny Antoniego Halora zostałby znacząco uszczuplony. Mimo że w tekstach o Halorze w pierwszej kolejności wskazuje się jego działalność malarską i filmową, nie można zapomnieć o jego pasji literackiej. Zainteresowanie to Halor rozwinął w pełni dopiero po właściwym czasie działalności grupy Oneiron; powstały wówczas *Pejzaże mitologiczne* – cykl ukazujących się w miesięczniku „Śląsk” esejów, korespondujących z tematyką pracy doktorskiej Halora pod tytułem *Legenda i prawda. Wokół wybranych mitów w kulturze śląskiej* (HALOR, 2003); siemianowicki artysta podjął także wieloletnią współpracę z „Magazynem Hutniczym” i „Gońcem Górnośląskim”, na łamach których publikował pod pseudonimami Jan Długosz lub Jh. LONGOS. Z inicjatywy i w oprawie graficznej Halora powstawał wreszcie „Kalendarz Siemianowicki” (2004–2009), a w archiwum prywatnym twórcy znajduje się – łączący inspiracje obrazem i słowem – cykl poetycki zatytułowany *Nawet teraz*, poświęcony przedwcześnie zmarłej żonie autora. Co istotne, Halor chętnie wykraczał w swej twórczości poza ramy sztuk wizualnych i literatury, a najlepszym tego przejawem jest *Kopertografika* – eksperyment w stylu sztuki mail art.

1 Szczególne podziękowania – za czas poświęcony na rozmowy o literaturze Oneironu, a także za udostępnienie materiałów archiwalnych na potrzeby niniejszego artykułu – składam Panu Zygmuntovi Stuchlikowi i Panu Jakubowi Halorowi. W tekście przywołuję również informacje pochodzące od Państwa Urszuli Broll, Henryka Wańka oraz Tadeusza Sławka, którzy podzielili się ze mną swoimi wspomnieniami w trakcie wywiadów – dziękuję Państwu za zaangażowanie i pomoc. Wyrazy szacunku i wdzięczności kieruję także do Pani Małgorzaty Borowskiej, kuratorki Pracowni „Piastowska 1” w Katowicach, miejsca kultowego i dawnej siedziby grupy Oneiron.

Zacznijmy jednak od wydanej przez Halora własnym sumptem w kilku egzemplarzach książki artystycznej – bogato ilustrowanego i zdobionego *Zegarmistrza* Gustawa Meyrinka, w tłumaczeniu i z szatą graficzną autorstwa Halora. Książka ta często powraca we wspomnieniach Wańka, Broll czy Stuchlika. Każdy z oneironautów otrzymał własny i niepowtarzalny egzemplarz *Zegarmistrza*. Kunszt wykonania – misterne zdobienia, ilustracje, inicjały okraszone ornamentem – przywodzi na myśl średniowieczne inkunabuły, a zarazem odzwierciedla afirmatywny stosunek Halora do literatury. W samym tekście zaś uwagę zwraca oryginalna, choć prosta składnia w archaizującym stylu. Halor stara się oddać w swoim przekładzie charakterystyczną praską tajemniczość i ukazać typowe dla autora *Golema* wątki alchemiczne:

„Co? Naprawić, żeby znów zaczął chodzić!?” – zapytał zdumiony antykwariusz, nasunął okulary na czoło i spojrzał na mnie z niedowierzaniem. „Dlaczego panu w ogóle zależy na tym, żeby znów zaczął chodzić? Ma przecież tylko jedną wskazówkę i żadnych liczb na cyferblacie” – dodał, oglądając zegar w zamyśleniu pod jaskrawym światłem lampy; „tylko twarze z kwiatów, głowy zwierząt i demonów zamiast godzin” – zaczął liczyć i rzucił mi badawcze spojrzenie. „Czternaście? Dzielimy przecież dzień na dwa naście części. Nie widziałem jeszcze takiego dziwoląga. Radzę panu – niech pan to zostawi tak, jak to jest [...]”. Antykwariusz wywnioskował z tego, że obstaję przy swoim życzeniu uruchomienia zegarka, pokiwał głową, wziął nożyk z kości słoniowej i otworzył ostrożnie oprawioną w drogie kamienie kopertę, na której widoczny był wymalowany, stojący na kwadrydze baśniowy stwór: mężczyzna z piersiami kobiecymi, dwa węże zamiast nóg, głowa koga, w prawej ręce słońce, a w lewej bicz (MEYRINK, 1967).

Wykonanemu na potrzeby oneironowych dyskusji przekładowi Halora daleko do machinalnej surowości. Warstwa stylistyczna *Zegarmistrza* jest urozmaicona – znajdziemy tutaj efektowne epitety, dynamizujące tekst wykrzyknienia, peryfrazy, poetyzmy, aliteracje. Mimo to język zachowuje swą przejrzystość, a fabuła noweli rysuje się jako spójna i wciągająca opowieść o duchowej inicjacji Meyrinka. W 1993 roku *Zegarmistrz* doczekał się oficjalnego polskiego przekładu, który został dołączony do drugiego numeru miesięcznika „Nie z Tej Ziemi”. Tekst w tłumaczeniu Leszka Mateli trafił do biblioteki pracowni przy ulicy Piastowskiej w Katowicach i zajął miejsce w licznych zbiorze czasopism z dziedziny ezoteryki i astrologii. Dla porównania przytoczę opublikowane dwadzieścia sześć lat po przekładzie Halora tłumaczenie tego samego fragmentu:

- Ten? Wyregulować? Żeby znów chodził? - spytał zdziwiony antykwariusz, nasuwając okulary na czoło i patrząc na mnie z osłupieniem. - Dlaczego właściwie chce pan, żeby znów chodził? Ma przecież tylko jedną wskazówkę... i brakuje mu cyfr na tarczy - dodał, oglądając zegarek w jaskrawym świetle lampy. - Zamiast godzin są tylko twarze kwiatów, głowy zwierząt i demonów. Zaczął liczyć, przyglądając mi się pytająco: - Czternaście? Przecież dzień na tarczy dzieli się na dwanaście części! Tak rzadkiego dzieła jeszcze nie widziałem. Radzę panu, niech pan pozostawi rzecz taką, jaka jest. [...] Antykwariusz wywnioskował z tego, iż chce trwać w swoim postanowieniu, aby zobaczyć, jak znów chodzi. Potrzęsnał zatem głową, wziął nożyk z kości słoniowej i otworzył przyozdobioną kamieniami szlachetnymi oprawkę zegarka, na której namalowano baśniowego stwora stojącego na kwadrydze. Była to postać o kobiecych piersiach, z dwoma wężami zamiast nóg, i o koguciej głowie, trzymająca w prawej ręce słońce, a w lewej pejcz (MEYRINK, 1993, s. 14).

Zarówno Halor, jak i Matela starali się oddać w swych przekładach złożoność psychologicznych procesów bohaterów. Fragmenty nie różnią się znacząco na poziomie leksykalnym. Zamiennie pojawiają się określenia takie jak: „tarcza” - „cyferblat”, „rzadkie dzieło” - „dziwoląg” czy „oprawa zegarka” - „koperta”, nadal jednak mowa o synonimach lub wyrazach na tyle zbliżonych pod względem semantycznym, że różnica ta nie determinuje rozumienia tekstu. Ostatnie wersy przytoczonego fragmentu zostały przez Matelę rozbite - nie zrobił tego Halor w swoim tłumaczeniu - na dwa osobne zdania, dzięki czemu opis zdobienia zegarka należącego do narratora stał się bardziej klarowny. To zarazem jedyne w porównywanych tłumaczeniach miejsce, w którym warianty istotnie się od siebie różnią. Rozbieżność tkwi w nazwaniu postaci znajdującej się na kwadrydze „postacią o kobiecych piersiach” lub „mężczyzną z piersiami kobiecymi”. O ile w pierwszym przypadku może chodzić wyłącznie o sylwetkę antropomorficzną o kobiecych cechach, drugi fragment przywodzi na myśl postać hermafrodyty. Figura androgyna - „sylwetka charakterystyczna dla tradycji orfizmu, gnostycyzmu, hermetyzmu, kabały, alchemii czy jungowskiej psychologii analitycznej” (BATTISINI, 2002, s. 100) - była dla Oneironu bardzo istotna, podobnie jak wszystkie z wymienionych szkół myślowych, które poddawano przy Piastowskiej mniej lub bardziej zaawansowanym analizom. Nie dziwi więc, że „ein Mann mit frauenbrüsten” (MEYRINK, 2020) stanowił dla Halora mężczyznę z kobiecym biustem, a nie, jak miało to miejsce w późniejszym przekładzie, ludzką postać o kobiecych cechach. Strategia, jaką obrał w swym tłumaczeniu artysta, silniej

odzwierciedla sprzeczność natury postaci z zegarka – tak zwaną jedność przeciwieństw, ukazywaną od starożytności pod postacią hermafrodyty lub węża Uroborosa (FRANZ, 2015, s. 219).

Korespondencyjny obieg wydawnictw własnych Halora stanowił ledwo preludium do jego sztuki poczty. Siemianowickiego artystę uważać można bowiem za prekursora polskiego mail artu. Jego *Kopertografika* (HALOR, 1960–1966), której pokaz miał miejsce w ramach warszawskiego Salonu Debiutów w 1966 roku, należy do eksperymentów granicznych – łączących w sobie pasję do obrazu oraz fascynację pismem. Zdaniem Piotra Rypsona mail art mówi „zawsze o kontakcie pomiędzy ludźmi: człowiek + człowiek + człowiek... brzmi to jak truizm, jak często trzeba pisać takie słowa, ale tak to właśnie jest” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 7). Ów kontakt między ludźmi w *Kopertografice* uwidacznia się w jej trzech głównych składowych; są nimi: 1) koperta (kanał łącznik sztuki i korespondencji pocztowej); 2) sztuka (wyrażona w obrazie i słowie); 3) komunikacja. Tak jak mail art, zwany też „sztuką kontaktu” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 11), *Kopertografika* Halora gwarantowała przepływ informacji (ryc. 1).

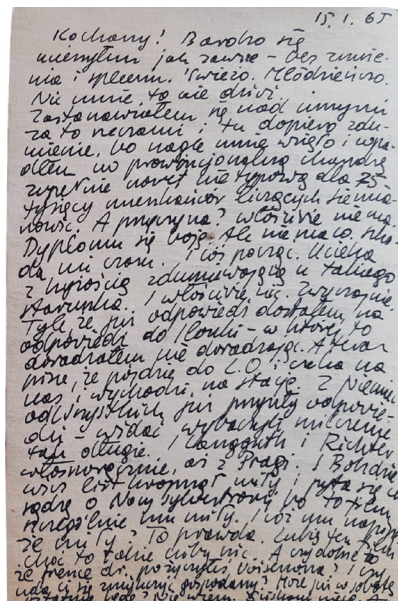


Ryc. 1. Antoni Halor:
Kopertografika (1960–1966)
Koperta adresowana do
Henryka Depty.
Źródło: HALOR, 1960–1966.

Dziś starannie przyozdobione przez Halora listy – ich wizualna i literalna formuła wraz ze znaczkami i stemplami – pozostają w zbiorach prywatnych Jakuba Halora, syna artysty, oraz Henryka Depty, adresata listów i inicjatora warszawskiego pokazu tej wyjątkowej epistolografii, który odbył się 20 kwietnia 1966 roku w warszawskim Salonie Debiutów. O wydarzeniu tym możemy przeczytać w archiwalnym numerze czasopisma „Dokoła Świata”: „Co to jest kopertografika? Jak sugeruje sama nazwa, kopertografika polega na wkomponowaniu pomysłów graficznych w kopertę, co w polskim wydaniu jest o tyle cenne, iż koperty nasze są na ogół ohydne, a w najlepszym razie szablonowe” (B.A., 1966, s. 10). Choć w opisie tym „wkomponowanie grafik w przestrzeń koperty” bynajmniej nie wydaje się skomplikowane, koncept

Halora zasługuje na miano białego kruką na mapie aktywności górnośląskiej neoawangardy.

Na Kopertografikę składają się dwie zasadnicze przestrzenie: zewnętrzna i wewnętrzna. Podczas gdy pierwsza, najogólniej, odnosi się do pola pisma i obrazu wyznaczonego przez kopertę, druga kryje się w jej środku – wymaga otwarcia koperty, sięgnięcia w głąb (ryc. 2).



Ryc. 2. Antoni Halor: Kopertografika (1960–1966)

Od lewej: koperta (adresowana do Henryka Depty) i jej wnętrze (list opatrzony datą 15 stycznia 1965).

Źródło: HALOR, 1960–1966.

Gdybyśmy wpisali dzieło Halora w szereg działań spod znaku mail artu, moglibyśmy – jak czyni to z innymi przykładami tej sztuki chociażby Grzegorz Dziamski – upatrywać źródeł Kopertografiki w ruchu dada z początku ubiegłego stulecia (DZIAMSKI, 1995, s. 76). Podobnie o pierwotnych inspiracjach mail artu pisze Rypson, który podkreśla buntowniczy charakter przedsięwzięcia: „wielka część mail artu powstaje w świecie absurdu; anarchia tworzenia, futur-gappismo Vittore Baroniego, neo-dada artystów kalifornijskiej zafoki – jeszcze nieskostniałe w historycznym urozmaiceniu – mówią o tej samej samotności, która stwarzała buntowników sztuki sprzed lat – już! – siedemdziesięciu” (RYPSON, wybrał i oprac., 1985, s. 8).

Ozdabianie kopert, istotnie, miało w sobie pierwiastek buntu i politycznej zaczepki, ocierało się w końcu o zabawę – z kon-

wencją, z polityką państwa², z powagą instytucji Poczty Polskiej, a także z *alter ego* autora i odbiorcy, o czym świadczą żartobliwe formy adresowania listów. Przyjaciel Halora, zwany między innymi „Henrykiem van Deptą”, „Jaśnie Wielmożnym Dobrodziejem”, „Waćpanem Henrykiem” czy – nieco bardziej pieszczotliwie – „Henryczkiem”, był głównym adresatem listów (w liście Halora do Depty z 15 stycznia 1965 roku przywołane są także nazwiska piszących z Pragi Vanggutha i Richtera, co poszerza krąg korespondujących z artystą osób). *Kopertografika* Halora nie docierała do szerszego grona odbiorców, a więc nie tworzyła, charakterystycznego dla mail artu, efektu sieci – krajowych i międzynarodowych relacji, kontaktów. Dekorowaniu kopert nie można przypisać miana awangardowego performansu czy jednodniówki, był to raczej kulaarowy i rozłożony w czasie eksperyment. Wypełnienie obu przestrzeni – kopert i listów – stanowiło autorski projekt Halora, ale sens *Kopertografiki* tkwił także w dobranym duecie nadawcy i odbiorcy. Pomysł nie został wchłonięty przez kulturę popularną, jak w wielu przypadkach mail artu zachodniego, choć kilkakrotnie próbowano go naśladować. *Kopertografika* spełniała też swoją podstawową funkcję – była nośnikiem informacji, medium służącym wymianie myśli i sposobem komunikowania się. W tym kontekście znów na uwagę zasługuje myśl Dziamskiego: „Rzeczywiście, przedstawiciele awangardowych kierunków początku stulecia bardzo często korzystali z usług poczty, informując się wzajemnie o swoich planach artystycznych, wysyłając manifesty, katalogi, publikacje i otrzymując podobnego rodzaju wydawnictwa od innych ugrupowań, a wszystko po to, by zapewnić sobie stały kontakt ze środowiskiem europejskiej awangardy, scalić wysiłki poszczególnych grup oraz zyskać orientację w aktualnych przeobrażeniach myśli awangardowej” (DZIAMSKI, 1995, s. 76). Jeśli taki był początek mail artu w Europie, to w skali mikro, w obrębie zjawisk, jakie zachodziły w grupie Oneiron, sztuka poczty Halora mogła być impulsem do powstania „Nowego Bezpretensjonalnego Pisma Świętego” – prężnie działającego periodyku, który, podobnie jak koperty Halora, realizował schemat: koperta, sztuka, komunikacja. Poczta okazała się odrębnym i efektywnym polem uprawiania sztuki i przekazywania informacji w jednym, a wyjątkowa oprawa, o którą zadbał siemianowicki artysta, stanowiła niestandardowy i efektowny sposób przełamania szarżyzny dookolnej rzeczywistości. Medium to częściowo uchylało się od cenzorskich ingerencji, co wpłynęło na jego popularność w świecie niezależnej sztuki.

2 Na myśl przychodzi jeden z trzech głównych przymiotów literatury mniejszej w ujęciu Félixa Guattariego i Gilles’a Deleuze’a, czyli upolitycznienie literatury, w tym przypadku epistolografii (DELEUZE, GUATTARI, 2016, s. 86).

Nie sposób omówić tutaj choćby części zawartości *Kopertografiki* Halora, dlatego dalsza jej charakterystyka będzie wyłącznie próbą rozpoznania materiału.

Losowo otwarty list, opatrzony krakowskim adresem Depty, zawiera rękopis, którego odczytanie nie należy do zadań najłatwiejszych. Kolorowe pismo, naniesione na papier za pomocą farb i grubego pędzla, zawiera fragment *Ballady o paniach minionego czasu* (VILLON, 1461) w przekładzie Halora. Dalsza treść utworu znajduje się w odrębnych kopertach, prawdopodobnie więc autor tłumaczył i przesyłał koledze balladę partiami. Następna koperta zawiera fragment *Medytacji XVII* autorstwa Johna Donne'a, która w tłumaczeniu Halora brzmi następująco:

Nikt samotną nie jest wyspą, każdy częścią kontynentu –
ziarnko piasku w równym stopniu pomniejsza Europę, gdy
porwane falą, jak zniknięcie przylądka, domu przyjaciół
czy twego własnego. Każda ludzka śmierć umniejsza mnie.
Bowiem częścią jestem ludzkości. Przeto nie pytaj, komu
bije dzwon – bije on tobie (DONNE, [b.r.]).

Na wewnętrznej stronie kopert również zamieszczane były liczne rysunki, szkice, obrazki – małoformatowe dziełka, które reprezentują drugi zbiór wchodzący w skład zawartości *Kopertografiki* – warstwę obrazową. Na uwagę zasługuje misterne wykonanie i bogactwo materiału ilustracyjnego zachowanego w listach. Tematyka dzieł plastycznych krąży wokół świata fantastyki i mitologii, motywów z dawnego malarstwa czy postaci popkultury. Właściwym miejscem warstwy wizualnej jest jednak zewnętrzne *Kopertografiki*, stanowiące ciekawy spłot słowa i technik plastycznych. Ważnym elementem kopert są nie tylko ilustracje naniesione farbą, lecz także wariacje interkolażowe, obrazy nakrapiane tuszem czy misterna ornamentyka. Ostatni element zaś, niejako wieńczący dzieło, to sam znaczek pocztowy – przypieczętowany stemplem, odpowiednio wkomponowany, dopasowany kolorystycznie i wielkościami materiał o wartości historycznej, którego pojawienie się na kopercie stanowić mogło rodzaj politycznej prowokacji.

Czy w *Kopertografice* Halora istnieje jakiś szczególny związek pomiędzy tym, co plastyczne, a tym, co literackie? Bywa, że obrazki dodawane są do treści listu na zasadzie luźnych skojarzeń; czasem stanowią element materiału towarzyszącego treści; innym razem pełnią wyłącznie rolę zdobienia. Zarówno umieszczenie ilustracji na kopertach, jak i wewnątrz świadczyć mogłoby o bliskości obu sposobów wyrażania się. Bardziej radykalna teza głosi zaś, że obraz i słowo w kopertografikach Halora – a także w innych granicznych działaniach oneironautów – stanowią nierozzerwalny duet.

Widzące ręce Zygmunta Stuchlika

Jako poeta Zygmunt Stuchlik zadebiutował 17 czerwca 1968 roku w pracowni Oneironu przy Piastowskiej. Tego dnia oneironauci zajmowali się zjawiskiem snu (URBANOWICZ, 2006, s. 61), a orzeski artysta pełnił rolę prowadzącego i odpowiadał za część materiałów edukacyjnych. Zaprezentował wówczas własny utwór, który – podobnie jak pozostałe z jego pism, nie licząc eseistyki historycznej z lat późniejszych – epatował wizją o tyle intrygującą, co surreálną:

Trzymałeś już z pewnością w rękach własne oczy.
Oglądałeś je zafascynowany ich błyskiem
i nigdy nie czułeś jeszcze tak jak w tej chwili
niezbędności tego organu.
Niemniej doświadczyłeś jedynie ich zewnętrznego wyglądu
– wewnątrz pozostały nie poznane.
A jednak nie były Ci obce
i z ulgą włożyłbyś je nie naruszone w ich naturalne łożysko,
gdyby nie pewne odkształcenia – skutek niezwykłych
warunków
w jakich się znalazły: oto widzisz je zwiędłe i pomarszczone
jak przebita powłoka pęcherza.
Pozostałeś pomimo tego obojętnym obserwatorem,
a zniszczenie twojej własności nie sprawia ci
spodziewanego bólu.
Uświadamiasz sobie bowiem, że prócz wzroku,
który wcale nie utracił ostrości widzenia,
zyskałeś jeszcze widzące ręce.
Nigdy dotąd nie przeżyłeś tak doskonałej radości.

(Z. Stuchlik: *Widzące ręce* –
cyt. za: ZAGRODZKI, red., 2004, s. 70)

Dwa lata przed odczytem przy Piastowskiej odbyła się wystawa wczesnych prac malarskich Stuchlika w Galerii Studio 66 w Domu Artysty Plastyka w Warszawie. Recenzent tego wydarzenia Marian Bogusz podkreślił, że obrazy orzeskiego twórcy „przywodzą raczej na myśl magiczny znak dłoni odciskany u wejścia do skalnych jaskiń, który bronić miał pierwotnego człowieka przed złem czyhającym wśród otaczającego go świata” (BOGUSZ, 1966, s. 10). W *Widzących rękach* wykorzystano bogatą symbolikę zmysłu wzroku – która odgrywa niebagatelną rolę w procesie interpretacji snu – oraz podkreślono uprzywilejowaną pozycję widzenia w klasycznej hierarchii doświadczania. „Akt widzenia wyraża korespondencję z aktem ducha, symbolizuje zatem rozumienie” (CIRLOT, 2007, s. 284); dodatkowo oko konotuje skojarzenia z żywiołem ognia jako pierwiastkiem mądrości, pierwiastkiem boskim. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że wiersz Stuchlika, podob-

nie jak wczesne malarstwo materii, uaktywnia pewną pierwotną i instynktowną więź łączącą oko i dłoń, widzenie i dotykanie, poznanie wzrokowe i sensoryczne. Ze zjawiskiem tym koresponduje obraz Stuchlika *Ave caesar*, którego motywem przewodnim są palce dłoni – smukłe kamienne posągi, sięgające nieba. Kompozycja przypomina piętrzące się skały lub ludzkie sylwetki zastygłe w błagalnych pozach. Zdaje się, jakby tłum skamieniałych dłoni domagał się czegoś, kierował w stronę nieba niemy krzyk (ryc. 3).



Ryc. 3. Zygmunt Stuchlik:
Ave caesar (1980).
Płótno, olej, 55 × 55 cm.
Źródło: STUCHLIK, 2008,
s. 57.

To wyrażone w obrazie pragnienie – za sprawą bliskości dłoni i oka – odnosi się do samej praktyki czytania, do odbioru literatury, a w szczególności jej warstwy wizualnej. Stuchlik, podobnie jak reszta oneironautów, był zagorzałym bibliofilem, książka stanowiła dla niego medium o potencjale transgresyjnym. Choć do podstawowych par skojarzeń w obrębie lektury należą czytanie i widzenie, autor *Relacji...* nie kwestionuje wartości czytania opartego na dotyku. Wręcz przeciwnie, Stuchlik uprzywilejowuje sensoryczne poznanie, a wspomnienia artysty dotyczące parafialnej biblioteczki³ przywodzą na myśl fragment *Dotyku*

³ Stuchlik przyznał w wywiadzie, że w młodości czytanie było jego prawdziwą obsesją, a biblioteka stanowiła dla niego drugi dom (STUCHLIK, 2019).

literatury Krystyny Koziółek: „w szkole podstawowej alfabet nie wzbudzał we mnie intelektualnego niepokoju. Jak niewidoma, zawierzyłam kształtom liter pisanych, z którymi właściwy kontakt odbywał się poprzez ołówek lub pióro. Trud pracy w literach, utrzymanie nieosiągalnego wzoru przykładów, gumowanie lub skrobanie żyłką kształtów niewydarzonych [...] – wszystko to stanowiło namacalny dowód, że praca nad językiem odbywa się ręcznie; że język, wbrew cielesnemu położeniu, działa za pomocą dłoni, że jest rzemiosłem rąk” (KOZIOŁEK, 2017, s. 55).

Stuchlik wykazuje w swoim tekście tę wyjątkową świadomość rzemiosła, o której pisze Koziółek. Dostrzega też potrzebę powrotu do swoistego „rytuału poznania” opartego na tym, co intymne i cielesne, materialne i duchowe. Jak zaznacza Władysław Strzemiński, „naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej [...], widzenie – to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych” (STRZEMIŃSKI, 1958, s. 13), toteż proces ów powinien przebiegać na wielu poziomach, w sposób dynamiczny oraz angażujący twórcze pokłady wyobraźni i intelektu. Warto przywołać w tym miejscu słowa Anny Sobolewskiej, zwracające uwagę na fakt, iż „marzenie senne, oprócz tkanki fabularnej i słownej, zawiera żywioł jakiejś obrazowo-uczuciowej »masy plastycznej«, wypełniacza, który wdziera się wprost w świadomość” (SOBOLEWSKA, 1999, s. 15). Gdy mowa o wyobraźni artysty malarza, określenie użyte przez autorkę *Map duchowych współczesności* zdaje się jeszcze pełniej oddawać istotę tegoż zestawienia, wedle którego materia snu i ekspresja twórcza uzupełniają się, mają pewien wspólny rdzeń. **Sfera snu**, którą obrał Stuchlik jako przedmiot swych artystycznych dociekań i prób literackich, **okazała się podatnym na eksperymenty gruntem, miejscem zderzenia świadomego i nieświadomego**. Na styku jawy i snu, podobnie jak na skraju zmysłów, wytwarza się sfera silnie zindywidualizowanego poznania. Jest to przestrzeń podobna do tej, którą Gaston Bachelard nazywał „domem onirycznym”: „Świat rzeczywisty zaciera się przed nami, gdy tylko przenosimy się myślą do domu naszych wspomnień. Cóż znaczą domy, które mijamy, idąc ulicą, gdy w pamięci przywołujemy dom rodzinny, dom absolutnej intymności, dom, z którego wynieśliśmy pojęcie intymności? Dom ten jest gdzieś daleko, utraciliśmy go, nie mieszkamy już tam, wiemy – niestety – z pewnością, że nigdy już tam nie będziemy mieszkać. Dom staje się wówczas czymś więcej niż tylko wspomnieniem, jest domem naszych marzeń, domem snów” (BACHELARD, 1975, s. 301).

Przeźródło upragniona, wyidealizowana i utopijna, nieosiągalna, choć obecna w snach, jest niemalże możliwa do uchwycenia dłońmi, namacalna, jak w wierszu Stuchlika. Swoim zaangażowaniem się w badanie sfery snu Stuchlik aktywizuje dodatkową, surreálną aparaturę, niezbędną do przetrwania w świecie, które-

go „rzeczywista fantastyczność” polega na skrajnym ignorowaniu duchowych potrzeb. Tego pragnęli oneironauci: poszerzyć horyzont – uszczuplony w realnym świecie o wszelkie niedogodności czasu, w którym przyszło grupie funkcjonować – dzięki zagłębieniu się w nieosiągalne: sferę snu i nieświadomości, które oferują poznanie wykraczające poza schematycznie nakreślone ramy zmysłów. Myślenie z ducha mistyczne i metafizyczne, ewokowane za pośrednictwem sfery snu, wkracza w twórczości Stuchlika na poziom świadomości ekologicznej (co dalece wyprzedza tamte czasy), która upomina się tutaj o trzecią kulturę, symbiotycznie zakotwiczoną w sztuce i cielesności (FIEDORCZUK, BELTRÁN, 2015, s. 39). Metafizyka materii, o której wspomina Marian Bogusz, dowodzi, że domem jest ciało, domem jest ziemia, domem jest podziemna przestrzeń śląskich kopalń i domem jest sen – enklawa pierwotnych wyobrażeń.

Literami malowane

Sądzę, że w twórczości Stuchlika, tak jak w pismach Bachelarda, chodzi o „przebywanie oniryczne” (BACHELARD, 1975, s. 303) – przebywanie nie tylko za sprawą wspomnień, lecz także poprzez głębsze warstwy nieświadomego. Potwierdzają to słowa orzeckiego artysty:

używam słowa „sen” w dwu odmiennych znaczeniach: sen jako stan wyłączonej świadomości podczas codziennej regeneracji ciała i ducha (niem. *Schlaf*) oraz sen jako proces śnienia (niem. *Traum*). Używa się wprawdzie określenia „marzenie senne”, lecz jest ono mylące, bo sugeruje jedynie kompensacyjny charakter śnienia, a tu opisujemy wszak zjawisko bogatsze, o znacznie bardziej złożonej funkcji (STUCHLIK, 2008, s. 3-4).

Cirlot pisze, że „tym, czym dla jakiegoś ludu, kultury bądź momentu historycznego jest mit, dla życia jednostkowego jest symboliczny obraz ze snu, wizja, fantazja bądź ekspresja liryczna” (CIRLOT, 2007, s. 25). To myślenie bliskie Jungowskiej wizji archetypu, którego znamiennymi formami wyrazu będą właśnie mit lub bajka (JUNG, 2016, s. 13). Sam Stuchlik również rozumie sen jako doświadczenie zwielokrotnione, odbywające się w przestrzeni wyjątkowo głęboko zakorzenionej. Pierwsze wersy kolejnego, znajdującego się w archiwaliach wiersza wizualnego Stuchlika przywodzą natomiast na myśl wstęp do mitycznej opowieści, o której pisał Cirlot. *Symetria Naturalna* wchodzi w skład rozbudowanego układu, który w całości przypomina fraktalne, organiczne obrazy lub sekwencję komórek w mikroskopowym powiększeniu (ryc. 4).

wodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
przyczynowo-skutkowym, świecie dwubiegunowym,
lichotomicznych układów wypełnionych przeci-
wnościami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
t bowiem zjawiskiem typowym dla świata
eograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próbą opisaną fenomenem)

Już megalityczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem.
akiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
nionych w świadomości kolektywnej gatunku przeko-
nania o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
które odkrywamy jedynie w *Symetrii Naturalnej*, zadziwiający zjawisku wy-
stępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
ści *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
noetną z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
rych badaczy, (P.O.Runge,1777-1810) uważana jest za pozostałość po raj, który,
łyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
w świecie przyczynowo-skutkowym, świecie dwubiegunowym,

świecie dychotomicznych układów wypełnionych przeci-
wnościami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla świata
eograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próbą opisaną fenomenem)

Już megalityczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
które służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem.
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
nionych w świadomości kolektywnej gatunku ludzkiego przeko-
nania o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
które odkrywamy jedynie w *Symetrii Naturalnej*, zadziwiający zjawisku wy-
stępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
niezwykle właściwości *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
nym, przestrzeni zewnętrznej z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
rych badaczy, (P.O.Runge,1777-1810) uważana jest za pozostałość po raj, który,
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
w świecie przyczynowo-skutkowym, świecie dwubiegunowym,

świecie dychotomicznych układów wypełnionych przeci-
wnościami, sprzecznościami. *Symetria Naturalna*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla świata
nieograniczonej i nieskończonej złożoności,
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria Naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próbą opisaną fenomenem)

Już megalityczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsca,
które służyły mu do nawiązania kontaktu z Bogiem.
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynikała z zako-
nionych w świadomości kolektywnej gatunku ludzkiego przeko-
nania o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jednak fakt, że struk-
tura tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia również dzisiaj cechami,
które odkrywamy jedynie w *Symetrii naturalnej*, zadziwiający zjawisku wy-
stępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek „intuicyjnie” odkrył
niezwykle właściwości *Symetrii naturalnej*, przypisując jej trafnie boskie pocho-
dzenie. Właściwością *Symetrii naturalnej* jest mianowicie zdolność łączenia lub
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicznego z czasem ducht-
nym, przestrzeni zewnętrznej z przestrzenią wewnętrzną. Dlatego też przez niektó-
rych badaczy, (P.O.Runge,1777-1810) uważana jest za pozostałość po raj, który,
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyjaśnienia zjawiska będą
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody poznawcze przydatne
w świecie przyczynowo-skutkowym, świecie dwubiegunowym,

skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody po
w świecie przyczynowo-skutkowym, świecie dwu
świecie dychotomicznych układów wypełniony
wnościami, sprzecznościami. *Symetria Na*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla św
nieograniczonej i nieskończonej złożo-
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria Naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Symetria Naturalna (próbą opisaną fenomenem)

Już megalityczny człowiek
wyznaczał w swoim otoczeniu miejsc
które służyły mu do nawiązania kontaktu z l
Potrzeba takiego spotkania, co oczywiście, wynik
danego w świadomości kolektywnej gatunku ludz
o istnieniu świata idealnego. Zastanawiający jest jed
tym tych miejsc wyróżniała się zawsze i wyróżnia równi
które odkrywamy jedynie w *Symetrii Naturalnej*, zadzi
stępującym w naszym heliocentrycznym świecie. Człowiek
niezwykle właściwości *Symetrii Naturalnej*, przypisując jej
dzenie. Właściwością *Symetrii Naturalnej* jest mianowicie
rozdziałania układów złożonych, łączenia czasu biologicz
wym, przestrzeni zewnętrznej z przestrzenią wewnętrzną. D
rych badaczy, (P.O.Runge,1777-1810) uważana jest za poz
jak się sądzi, był kiedyś na ziemi. Próby racjonalnego wyja
skazane na niepowodzenie jeśli zastosujemy metody po
w świecie przyczynowo-skutkowym, świecie dwul
świecie dychotomicznych układów wypełniony
wnościami, sprzecznościami. *Symetria Nat*
jest bowiem zjawiskiem typowym dla św
nieograniczonej i nieskończonej złożo-
a więc świata, który być może, jest
zapomnianą ojczyzną ludzkiego
gatunku.

Poznawana przez nas
Symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Poznawana przez nas
Symetria naturalna
jest świadectwem
boskiej ingerencji
w świat chaosu,
jest boską zasadą
kreowania ładu
we wszechświecie,
manifestacją cząstki
prawdy o boskiej
naturze.

Ryc. 4. Zygmunt Stuchlik: *Symetria Naturalna* (lata sześćdziesiąte).
Źródło: archiwum prywatne Zygmunta Stuchlika w Orzeszu.

Symetria Naturalna, ten interesujący relikw dawnych rozważań
teoretycznych Stuchlika, w swojej warstwie obrazowej przypo-
mina barokowe wiersze konceptualne, *carmina figurata* czy kali-
gramy Appolinaire’a, a także przywołuje ustalenia Włodzimierza
Boleckiego, który wielopoziomową i intermedialną wizualizację
tekstu uważał za „kluczowy wynalazek modernistów awangardy”
(BOLECKI, 2002, s. 31). Obraz, projektowany przez układ wersów
Symetrii Naturalnej, kształtem przypomina balon lub żarówkę –

mogące symbolizować oświecenie, wiedzę i postęp. Co ciekawe, balon, jako znaczący rekwizyt, pojawi się również w sennej wizji Stuchlika pod tytułem *Literami malowane* (STUCHLIK, 2008, s. VII). Ów oniryczny tekst przedstawia dwoje ludzi przygotowujących do startu balon z uwiązany doń białym i matowym jajem sporych rozmiarów. Kiedy maszyna wzlata nad miastem, przeobraża się nagle w „istotę z ogromnymi skrzydłami”. „Ikar”, bo tak nazwane zostaje latające monstrum, osiada na kamiennym tarasie, gdzie towarzyszą mu czerwony byk i narrator. Następnie pierwszoosobowy mówiący próbuje zgładzić byka, ale wkrótce orientuje się, że zwierzę to tylko teatralna atrapa, część scenografii. Ta surrealna i absurdałna jednocześnie opowieść stanowi swoisty przekład intersemiotyczny snu (SOBOLEWSKA, 1999, s. 28), ale przywodzi na myśl także strukturę spektaklu – „spektaklu wyobraźni” (DUDEK, 2007, s. 147). Dochodzi do zwiększenia częstotliwości zdarzeń, a sama opowieść odbywa się na kilku odrębnych planach – w towarzystwie zmiennej scenografii, na kilku poziomach. Litera zaś okazuje się w tym transferze elementem neuralgicznym, spaja wszelkie rozwarstwienia efemerycznej fabuły – stąd też, jak mierniam, litery w tytule. Balon zwizualizowany poprzez układ znaków i balon obecny w postaci rekwizytu w przytoczonym tutaj opowiadaniu-scenariuszu zdają się funkcjonować podobnie jak hasło przedmiotowe w popularnej grze oneironautów, w ramach której wokół danego pola semantycznego autorzy nadbudowywali poszczególne narracje. Słowo lub litera stanowią **klucz do konstruowania onirycznego leksykonu czy też wysnionego scenariusza**.

W *Symetrii Naturalnej* Stuchlika na uwagę zasługuje jeszcze jego teoretyzowanie. Tekst nosi znamiona traktatu lub eseju teoretycznego, o czym świadczy przede wszystkim podtytuł: *Próba opisanie fenomenu*, oraz, umieszczony w centralnym miejscu wiersza, przypis. Stuchlik ma świadomość ścisłej symbiozy światów naukowego i artystycznego. Wie doskonale, że „ani nauka nie jest więzieniem prawdy, ani też poezja nie jest wolna od ciężaru poznania. [...] poezja i nauka zawierają element twórczości, a więc stwarzania, a także element odkrywania, to jest ujawniania rzeczywistości już istniejącej” (BIAŁKOWSKI, 1968, s. 160) – i wiedzę tę wykorzystuje w poetycko-malarskim projekcie poszukiwania sensów. W tym miejscu przywołać można wątek poruszony przez Denisa Diderota: „Nasz ślepy ma doskonałe wyobrażenie o symetrii. Symetria, która dla nas polega prawdopodobnie na czystej umowie, z pewnością jest pod wieloma względami umową między ślepcem i tymi, co widzą” (DIDEROT, 1953, s. 181). Widzenie ślepca podlega niepisanej umowie. Jest umowne, podobnie jak wyobrażenie, którego zasadniczą oś stanowi, wbudowana w naturalny porządek świata, linia symetrii. Ta zaś jawi się jako niezbędny w procesie kreacji element,

który partycypuje w wizji doskonałości dzieła, wizji, do której przy Piastowskiej przywiązywano swego czasu wielką wagę. Symetria pozwala niewidomemu odnaleźć właściwy kurs, dzięki czemu ma charakter doskonałego narzędzia. Dotyk i wyobrażenia korzystają z dobrodziejstwa proporcjonalności, polegają na usytuowaniu kształtu wobec osi. Ta z kolei wyznacza, równoległe do siebie, dwie sfery wpływów, dwie przestrzenie znaczące, ale także dwie połowy składające się na pełnię, o której pisał Cirlot, że „równoznaczna jest z osiągnięciem celu, uwieńczeniem triumfu i najwyższą równowagą” (CIRLOT, 2007, s. 398) – a więc czymś na kształt duchowego spełnienia, a zarazem intelektualnego oświecenia, które znów odnieść można do, symbolicznych, zarówno i balonu. „Widzący” za sprawą symetrii ślepiec przekracza granicę, może bowiem – paradoksalnie – dostrzegać doskonałość i harmonię tam, gdzie nie widzą jej inni. W tym sensie ślepcem jest malujący artysta czy pisarz, którzy poprzez swoje dzieła projektują światy równoległe i możliwe; w tym sensie ślepcem jest także przebywający w „onirycznym domu”.

Symetria snu, symetria słowa

Jednym z najbardziej konsekwentnych projektów słowno-wizualnych z kręgu Oneironu jest niewielkich rozmiarów książka Zygmunta Stuchlika zatytułowana *Relacje z nocnych podróży*. Choć publikacja trafiła na rynek wydawniczy dopiero w 2008 roku, powstanie treści w niej zawartych – krótkiego wprowadzenia, szesnastu tekstów zwanych relacjami, eseju pod tytułem *Nieświadomość a sen*, a także siedemnastu „wyśnionych obrazów” – datuje się na przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

W *Relacjach...* w kontekście symetrii i konotowanych przez nią skojarzeń wskazać można parę sąsiadujących z sobą utworów pod tytułem *Scenariusz równoległy* (STUCHLIK, 2008, s. XXVI-XXVII). Utwory mają podobny, niemalże symetryczny układ – różnią się dopiskami w tytułach. Podtytuły, awers i rewers, pozwalają sytuować teksty w dwóch odmiennych przestrzeniach: snu i jawy, lub dwóch różniących się od siebie marzeniach sennych, następujących w cyklicznych nocnych wizjach. Choć pierwsze wersy w obu wariantach wyglądają i brzmią identycznie, kolejne stanowią już uzasadnienie różnicującego podtytułu. Warto zaznaczyć, że liczba wersów w obu wariantach jest podobna (odpowiednio dziewięć i dziesięć wersów), a w trzech końcowych wersach wprowadzone zostały drobne modyfikacje. Całość różni się poszczególnymi słowami i wyrażeniami, co najlepiej zaobserwować na przykładzie:

Scenariusz równoległy (awers)

Dookoła cisza. Wstrzymane oddechy,
trzepoczące
serca, oczy wpatrzone w jeden skrawek placu:
naprężone
postacie. Obok posąg z podniesioną ręką.
Wystrzał!
Nieruchome dotąd sylwetki, wyrzucone
z miejsca
trzaskiem wystrzału, przesuwają się na
śmiesznie
drgających nogach w kierunku wyznaczonego
celu.
Tam wśród wiwatów stojących na podestach
obwieszają laurami.

FINIS CORONAT OPUS.

Scenariusz równoległy (rewers)

Dookoła cisza. Wstrzymane oddechy,
trzepoczące
serca, oczy wpatrzone w jeden punkt:
naprężone
postacie. Obok posąg z podniesioną ręką.
Wystrzał!
Nieruchome dotąd sylwetki popchnięte
z miejsca
trzaskiem wystrzału, przesuwiają się na
śmiesznie
drgających nogach, z bryłami kamieni
uniesionymi
nad głowami, w kierunku wyznaczonego celu.
Tam wśród ciszy, padających dobijają strzałami.

FINIS CORONAT OPUS?

(STUCHLIK, 2008, s. XXVI-XXVII)

Stuchlik pisze więc dwa krótkie scenariusze dwóch podobnych opowieści osadzonych w sennej przestrzeni. Teksty składają się z fragmentarycznych, niedługich fraz, przypominających w swej formie didaskalia do sztuki. Oba utwory zamyka ta sama łacińska maksyma, która jednak w drugim przypadku przybiera formę pytania, co otwiera utwór na interpretację i sygnalizuje „nowe rozdanie”. Pytanie: Czy koniec wieńczy dzieło?, wskazuje alternatywny wymiar drugiej opowieści. Sny opisywane w *Scenariuszu...* przywodzą na myśl dwa obrazy: z jednej strony wyścig lub sztafetę, w trakcie której wystrzał byłby sygnałem do startu, a uniesiona ręka – gestem arbitra oznajmującym rozpoczęcie rywalizacji, z drugiej strony traumatyczną wizję z czasu wojny – moment egzekucji. „Wystrzałowi”, „posągowi z podniesioną ręką”, „drgającym nogom sylwetek” czy „dobijaniu strzałami” bliżej jednak do semantyki wojennej, co w gruncie rzeczy uzmysławia odbiorcy jeszcze jeden ważny aspekt tego utworu – wieloznaczność wyrażeń użytych przez Stuchlika. Rola kontekstu czy potencjalność językowego przekazu działają na korzyść **werbalnej wykładni** marzenia sennego; sen i jego skomplikowana struktura są **komunikowalne za pośrednictwem zawilej językowej materii**. Zakończenie, w którym wiwatujący obwieszani zostają laurowymi wieńcami, podczas gdy innych dosięga śmiertelny strzał, uzmysławia nam bezsens i absurdalność wojny, krzywd i niesprawiedliwości. Wiersze mogą też korespondować z wiadomościami dobiegającymi z Europy; teksty zostały opatrzone datą 1969, a więc napisano je wkrótce po inwazji na Czechosłowację. To wydarzenie mocno wstrząsnęło środowiskiem artystów i intelektualistów w Polsce, także w Katowicach. *Scenariusz równoleg-*

ty pozwala dojść do głosu niepokojom ze snów; może ewokować doświadczenia traumatyczne, związane z przeżyciem pokoleniowym, takim jak druga wojna światowa czy polityczny i militarny chaos końcówki lat sześćdziesiątych.

Wśród dominujących w części literackiej *Relacji z nocnych podróży* motywów wskazać można obraz kluczenia (niczym w labiryncie), topos przemiany lub górską wędrówkę. Rzecz jasna, nie brakuje w opisach snów elementów typowo fantastycznych, takich jak nadprzyrodzone metamorfozy postaci i przedmiotów, istnienie zagadkowych istot (gnom), a wreszcie elementów o szerokim zapleczu symbolicznym, bogatych w skojarzenia i obecnych w nieświadomości zbiorowej (wąż, czarny ptak, ciemność). Obrazy te wchodzi w dialog z kolektywną wyobraźnią, posługują się potencjałem archetypicznych, wspólnotowych doświadczeń. Mieszczą się tutaj między innymi, obecne w *Relacjach...*, motywy głębi i lotu.

Nie trzeba, jak sądzę, sięgać po metodę anamnezy proponowaną przez Carla Gustava Junga, wystarczy odrobina intuicji i wyobraźni, by dopatrzeć się w tych elementach spójności, a nawet dostrzec powierzchowne sensy. W pobieżnej i niepozbawionej uogólnień analizie kręta droga w górę, labirynt ulic i korytarzy czy przemiana unaoczniają skomplikowaną drogę ku doskonałości, „ścieżkę inicjacji”, podążanie do głębokiego i prawdziwego poznania – niepozbawione oczywiście przeszkód i zawiłości. Kluczenie czy błędzenie odzwierciedlają także niejednorodność materii świata, konflikty na gruncie codziennym oraz wewnętrzne rozdarcie człowieka wrażliwego na świat i piękno, człowieka refleksyjnego, za jakiego bezsprzecznie uznać można autora *Relacji...* Gdy szukamy archetypicznego znaczenia lotu (lotu Ikara), na myśl przychodzi nam chęć uchwycenia tego, co niedosiężne, a także młodzieńczy bunt i ambicja lub – gdy zastosujemy się do wskazówek Junga – potrzeba przekroczenia kompleksu matki, a więc pragnienie całkowitego usamodzielnienia się i wolności (DUDEK, 2007, s. 180).

Materia snu jest jednak bardziej przewrotna, a zderzenia powstałe na gruncie świadomego i nieświadomego zdają się całkowicie obalać schemat zastosowanego tu przekładu. Dlatego też Stuchlika labiryntowe kluczenie w snach nie musi wcale odnosić się do dziejącego się równoległe, na jawie poszukiwania własnej drogi – czy to w sferze artystycznej, duchowej czy w najbardziej potocznym z sensów. Do głosu dochodzą przecież konflikt i absurd, powstałe na styku płaszczyzn snu i rzeczywistości – „nieświadomość bowiem, nie przejmując się tym, że ja oraz inni uznajemy moje świadome nastawienie za prawidłowe, może być – by tak rzec – innego zdania” (JUNG, 1993, s. 15). Stuchlik, świadomy tych nieoczywistości, szuka sposobu: Jak oddać snom sprawiedliwość? Jakim językiem wyrazić sen – słowem czy obrazem, wier-

szem czy prozą? Czy ustawić swoją perspektywę **przed słowem** czy też **po słowie**? Która z nich pozwoli wyjść z aporii nieskończonego i śmiertelnego, zmysłowego i duchowego, doświadczanego (faktu) i wyobrażonego (fikcji)?

Po-słowie – kafkowskie impresje

Jedną z przyjętych strategii wyjaśnienia snu okaże się gra intertekstualna, którą odnaleźć można w relacji K.×2, zainspirowanej najpewniej Kafkowską prozą z jej bohaterem o uniwersalnej metryce i aparycji. Zdaje się, że autor *Przemiany* – ważny dla Stuchlika pisarz i, co nie bez znaczenia, mistrz literackiej miniatury – wyznaczył standardy opowieści K.×2 oraz wszystkich pozostałych – z zasady krótkich i surrealistycznych – tekstów składających się na *Relacje z nocnych podróży*:

Przed witryną jubilera stanął na rękach K. w ciemnym garniturze. Nogami dosięgnął piętra. Od butów do kolan obsiadły je muchy, rój tęczowych much. Czy muchy? Nie, teraz widzę dokładnie – to czarne ptaki, szpaki z opalizującymi piórami na złożonych skrzydłach.

Święto płodności i żniw. Festyn. Ulice pełne bawiących się. Z ciżby wzlatuje w górę podrzucany K. Opada w dół, by za chwilę jeszcze szybciej i wyżej wyskoczyć w górę ponad głowami. Teraz poszybował znowu w górę i zawisł nieruchomo w przestrzeni. Wszystkie głowy poderwał nagle błysk i huk grzmotu.

K. zniknął w chmurze czarnego dymu (STUCHLIK, 2008, s. XXIX).

Inicjał, którym posługiwał się Kafka w odniesieniu do *everymana*, i absurd, z jakim spotyka się bohater *Procesu*, odnajdują swoje miejsce w prozie Stuchlika. Rozbawiony tłum zastyga, gdy podrzucany energicznie K. znika, rozpułnawszy się w kłębach dymu, w nieokreślonej przestrzeni. Jarmarczna rozrywka, przybierająca chwilami cechy bezwiednego, chocholego tańca, przerwana zostaje hałasem i błyskiem, które budzą biesiadników z amoku; czerni dymu powróci w kolejnych opowiadaniach z *Relacji...* Podczas gdy Kafka sytuuje swojego bohatera w „przestrzeni bez rozstrzygnięć” (SŁAWEK, 2019a, s. 20), Stuchlik pozwala mu rozproszyć się w bezkresie, pozostać nieokreślonym i spopielonym – podobnie jak Kafka z wiersza Teda Hughesa, wspomniany przez związanego z kręgiem Oneironu Tadeusza Sławka: „Są istoty, które dotknięcie ducha naznaczyło nieodwracalnym znamieniem [...]. Takim jest najwyraźniej Franz Kafka, którego skrzydło zostało przetrącone, gdy zderzył się ze ścianą blasku. Wtedy też został oznaczony tatuowanym napisem »Człowiek«.

Nie możemy nie dostrzec w tym nacięciu skóry złowrogich, mrocznych barw, jakie nadał im późniejszy bieg czasu. Wtedy blask zamienił się w ogromny cień, z jego wielkości, która nie udźwignęła ciężaru wydarzeń” (SŁAWEK, 2019a, s. 5). Przywołane przez Sławka skrzydło Kafki „zostaje przetrącone” blaskiem, a zniknięciu K. Stuchlika towarzyszą huk i błysk. To mrok jednak spowija plac w *Protokole z nocnej podróży...*, miasto *Literami malowane* także okaże się w mroku zanurzone, panują tam „ciemne głębie” (STUCHLIK, 2008, s. VII). Duch naznaczył więc również bohatera K. x2 – naznaczył go nieodwracalnym znamieniem, cieniem, czernią, mrokiem. To barwy nocy, a więc i barwy snu, nieświadomości, która, jak powie Stuchlik, „pozostaje zanurzona w ciemności” (STUCHLIK, 2008, s. 4). Być może jednak to właśnie w niej tkwi ostateczna głębia i niedosiężna doskonałość – mucha i opalizujący czarny szpak.

Bibliografia

- [B.A.], 1966: *Świetny pomysł Halora. „Dookoła Świata”*, nr 28.
- BACHELARD Gaston, 1975: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. W: IDEM: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał Henryk CHUDAK. Przeł. Henryk CHUDAK, Anna TATARKIEWICZ. Przedmowa Jan BŁOŃSKI. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BATTISINI Matilde, 2002: *Symbole i alegorie*. Tłum. Karolina DYJAS. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- BIAŁKOWSKI Grzegorz, 1968: *Nauka a poezja*. W: *Ruchome granice. Szkice i studia*. Red. Marian GRZEŚCZAK. Gdynia: Wydawnictwo Morskie.
- BOGUSZ Marian, 1966: *Metafizyka materii*. „Kultura”, nr 12.
- BOLECKI Włodzimierz, 2002: *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku: rekonesans*. „Teksty Drugie”, nr 4.
- CIRLOT Juan-Eduardo, 2007: *Oko*. W: IDEM: *Słownik symboli*. Przekł. Ireneusz KANIA. Wyd. 2 (dodruk). Kraków: Znak.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 2016: *Czym jest literatura mniejsza?* W: IDEM: *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Tłum. Anna Zofia JAKSENDER, Kajetan Maria JAKSENDER. Wstęp, red. nauk., sprawdzenia zgodności z oryginałem Cezary RUDNICKI. Posłowie Kajetan Maria JAKSENDER. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- DIDEROT Denis, 1953: *Traktat o ślepcach*. W: IDEM: *Wybór pism filozoficznych*. [Przekł. Julian ROGOZIŃSKI, Julia HARTWIG]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DONNE Jonh, [b.r.]: *Medytacja XVII*. Tłum. Antoni HALOR. Archiwum prywatne Antoniego Halora w Siemianowicach Śląskich. Rękopis.
- DUDEK Zenon Waldemar, 2007: *Jungowska psychologia marzeń sennych. Teoria, praktyka, interpretacje*. Wyd. 2 poszerz. Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia.

- DZIAMSKI Grzegorz, 1995: *Mail art, czyli każdy jest twórczy*. W: IDEM: *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań: Wydawnictwo Fundacja Humaniora.
- FIEDORCZUK Julia, BELTRÁN Gerardo, 2015: *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*. [Biblioteka Iberyjska]. Warszawa: Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich (Uniwersytet Warszawski)–Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego (Warszawa).
- FRANZ Marie-Louise von, 2015: *Wykład 8. W: EADEM: Alchemia. Wprowadzenie do symboliki i psychologii*. Tłum. Małgorzata KALINOWSKA. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.
- GAWLIK Paweł, WANIEK Laura, 2018: *O katowickiej grupie Oneiron*. W: *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*. Red. Agnieszka KARPOWICZ, Weronika PARFIANOWICZ, Xawery STAŃCZYK. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- HALOR Antoni, 1960–1966: *Kopertografika*. Archiwum prywatne Jakuba Halora w Siemianowicach Śląskich.
- HALOR Antoni, 2003: *Legenda i prawda. Wokół wybranych mitów w kulturze śląskiej*. Uniwersytet Śląski w Katowicach. Katowice. Manuskrypt.
- JUNG Carl Gustav, 1993: *O istocie snów*. Tłum. Robert RESZKE. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- JUNG Carl Gustav, 2016: *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*. Przeł. Robert RESZKE. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- KOZIOŁEK Krystyna, 2017: *Dotyk literatury*. W: EADEM: *Czas lektury*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- MEYRINK Gustav, 1967: *Zegarmistrz*. Tłum. Antoni HALOR. [Książka artystyczna]. Siemianowice: [wydawnictwo własne]. Archiwum prywatne Antoniego Halora w Siemianowicach Śląskich.
- MEYRINK Gustav, 1993: *Zegarmistrz*. Tłum. Leszek MATELA. „Nie z Tej Ziemi”, nr 3.
- MEYRINK Gustav, 2020: *Der Uhrmacher – Prag – Fiktion*. 13.07.2020. [Online:] <https://aventin.de/der-uhrmacher-12-fiktion-von-gustav-meyrink> [dostęp: 10.09.2020].
- ORSKA Joanna, 2018: *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*. W: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*. T. 1. Red. Wojciech BROWARNY, Paweł MACKIEWICZ, Joanna ORSKA. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- RYPSON Piotr, wybór i oprac., 1985: *Mail art czyli Sztuka poczty*. Warszawa: Akademia Ruchu.
- SŁAWEK Tadeusz, 2019a: *Kafka. Życie w przestrzeni bez rozstrzygnięć*. Mikołów: Instytut Mikołowski.
- SŁAWEK Tadeusz, 2019b: [Wywiad w dniu 25 czerwca 2019]. Przeprowadziła Joanna SZWEDA. Katowice. Archiwum prywatne autorki.
- SOBOLEWSKA Anna, 1999: *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*. W: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*.

- Red. Ilona GLATZEL, Jerzy SMULSKI, Anna SOBOLEWSKA. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- STRZEMIŃSKI Władysław, 1958: *Teoria widzenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- STUCLIK Zygmunt, 2008: *Relacje z nocnych podróży*. Katowice: Śląsk.
- STUCLIK Zygmunt, 2019: [Wywiad w dniu 4 września 2019]. Przeprowadziła Joanna SZWEDA. Orzesze. Archiwum prywatne autorki.
- URBANOWICZ Andrzej, 2006: *Dotknięcia, ślady*. W: *Oneiron – ein esoterischer Künstlerkreis aus Kattowitz / Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*. Hrsg. Peter MRASS et al. Übers. Jacek MRASS. Katowice: „KOS”.
- VILLON François, 1461: *Wielki Testament*. Tłum. Tadeusz BOY-ŻELEŃSKI. Wolne lektury. [Online:] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wielki-testament.html> [dostęp: 11.09.2020].
- ZAGRODZKI Janusz, red., 2004: *Katowicki underground artystyczny po 1953 roku*. Oprac. Stanisław RUKSZA. Katowice: Galeria Sztuki Współczesnej BWA.