




**Klaudia Muca**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-5833-0334>

## ***Od repetitio do poiesis***

### **Afazja i awangarda w twórczości słowno-wizualnej Karoliny Wiktor**

#### ***From Repetitio to Poiesis***

#### **Aphasia and the Avant-garde**

#### **in the Verbal-Visual Works of Karolina Wiktor**

**Abstract:** The article presents the analysis of the verbal-visual works of Karolina Wiktor in the context of the 20<sup>th</sup>-century avant-garde experiments with language, including a font. By referring to the works of Tytus Czyżewski, based on a content quotation, the artist repeats the creative act and refers to the practice of avant-garde play with the matter of language, while supplementing the text of Czyżewski's works with new visual elements. The practice of experimenting with words and images allows the artist to talk about the experience of aphasia, which causes limitations in creative skills and agency. Aphasia is an important context in the analyzed work, conditioning creative possibilities, influencing the pace of work, and determining the direction of intertextual play. The article also traces the process of moving away from the repetition strategy towards the poetic strategy, an example of which is the "missing font". The design of this font is compared to the avant-garde alphabet by Władysław Strzemiński, which made it possible to describe the formal procedures used by the artists and the functions of the fonts created.

**Keywords:** aphasia, avant-garde, futurism, repetition, typography, Tytus Czyżewski, Karolina Wiktor

**Abstrakt:** W artykule zaprezentowano analizę twórczości słowno-wizualnej Karoliny Wiktor w kontekście wybranych dwudziestowiecznych awangardowych eksperymentów z językiem, w tym z czcionką. Poprzez odwołanie do twórczości Tytusa Czyżewskiego, oparte na treściowym cytacie, artystka dokonuje powtórzenia aktu twórczego oraz nawiązuje do praktyk awangardowej gry z materiałem języka, uzupełnia jednocześnie tekst utworów Czyżewskiego o nowe elementy wizualne. Praktyka eksperymentu ze słowem i z obrazem pozwala artystce opowiedzieć o przeżywanym doświadczeniu afazji, powodującym ograniczenia twórczej sprawności i sprawczości. Afazja jest w analizowanej twórczości ważnym kontekstem, warunkuje możliwości twórcze, wpływa na tempo pracy i determinuje kierunek intertekstualnej gry. W artykule prześledzony został także proces odchodzenia od strategii powtórzenia na rzecz strategii poetycznej, której przykładem jest brakująca czcionka. Projekt tego kroju czcionki porównany został do awangardowego alfabetu Władysława Strzemińskiego, co pozwoliło opisać zastosowane przez artystów zabiegi formalne oraz funkcje stworzonych czcionek.

**Słowa kluczowe:** afazja, awangarda, futurizm, powtórzenie, typografia, Tytus Czyżewski, Karolina Wiktor

Dotychczasową twórczość słowno-wizualną Karoliny Wiktor można usytuować i zinterpretować w kontekście dwóch bardzo ważnych dwudziestowiecznych, intermedialnych projektów zmian w praktykach przedstawieniowych w Polsce: futuryzmu oraz sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W rozwijanie ostatniego z wymienionych projektów artystka była bezpośrednio zaangażowana jako członkini działającego od 2001 roku kolektywu Sędzia Główny<sup>1</sup>, wykorzystującego technikę performansu do krytycznej dekonstrukcji takich zjawisk społecznych, jak konsumpcjonizm czy uprzedmiotowienie kobiet. Futuryzm stanowi natomiast punkt odniesienia i kontekst innego etapu twórczości Wiktor – tego, który wiąże się z opisywaniem jej osobistego doświadczenia afazji, będącego następstwem udaru mózgu, jakiego artystka doznała w 2009 roku. Futurystyczne eksperymentowanie z językiem oraz zainteresowanie pracą ciała-maszyny, w tym oczywiście pracą mózgu, stało się dla Wiktor nie tylko inspiracją i pewnym przedstawieniowym modelem, lecz także punktem zaczepienia w złożonej i długotrwałej pracy autoterapeutycznej, polegającej głównie na poszukiwaniu odpowiadających zdolnościom kognitywnym narzędzi pozwalających na opisanie doświadczenia afazji.

Praktyka twórcza Wiktor po 2009 roku jest zdominowana opisaniami tego doświadczenia, a mimo to refleksją o charakterze autobiograficznym nieustannie przeplata się z refleksją o charakterze społecznym, czego dowodem jest książka artystyczna *Pusto-stan nienawiści* (Wiktor, 2019). *Pusto-stan...* jest przede wszystkim próbą wizualnego opracowania współczesnej rzeczywistości i emocji, jakie towarzyszą interpretacji tej rzeczywistości. Jest też po prostu wyrazem buntu opartego na krytyce języka („nie” dla „językowych ciosów”) i walce ze „zmorą nienawiści i głupoty” (Wiktor, 2019), a bunt ten realizuje artystka doświadczająca trudności w zdomowieniu się we współczesności i jej zrozumieniu.

Obie praktyki – eksperyment oraz sztuka krytyczna, zaangażowana społecznie – przeplatają się w tej twórczości, nadając jej silnie rewizyjny i emancypacyjny charakter. W tym tekście skupię się głównie na pierwszej z wymienionych praktyk, przeanalizuję pojawiające się w poezji wizualnej Wiktor odwołania do futuryzmu, a ściślej: do futurystyczno-formistycznej twórczości Tytusa Czyżewskiego, oraz awangardowy projekt brakującej czcionki, w którym to ów krój czcionki ma reprezentować afazję i pozwalać na zakodowanie w składających się nań znakach róż-

1 Kolektyw Sędzia Główny został założony przez Aleksandrę Kubiak i Karolinę Wiktor. Działał w latach 2001–2013. Najczęściej wykorzystywanymi przez artystki technikami były performans i żywa rzeźba. Obecnie twórczy nie realizują wspólnych projektów, są jednak aktywne w różnych obszarach sztuki współczesnej jako niezależne artystki.

nych egzystencjalnych komunikatów. Eksperymentu nie da się oczywiście oddzielić od jego krytycznej funkcji, ujawniającej się poprzez zestawienie konwencji z nowością czy przedstawieniowej normy z celowym jej zakłóceniem, moja uwaga będzie jednak skupiona na medium (języku, przestrzeni poezji wizualnej i kroju czcionki) oraz relacjach między twórczością Wiktor a wybranymi projektami awangardowymi.

### **Znaczące *repetitio* – o nawiązaniach do twórczości Tytusa Czyżewskiego**

Po 2009 roku afazja jest jednym z najważniejszych elementów procesu twórczego Wiktor, warunkuje jego przebieg, wprowadza ograniczenia, ale i stwarza pewne możliwości, wpływa na tempo pracy, podsuwa doświadczenia i tematy do opisanie. Ten stan, będący wynikiem organicznego uszkodzenia mózgu (Pąchalska, 1999, s. 27–28), powiązany z utratą pamięci, w tym pamięci języka, wymaga długotrwałej językowej rehabilitacji, w wielu przypadkach wiąże się z koniecznością ponownego nauczania się słów, ich znaczeń i zasad łączenia się słów w zdania. W dyskursie uogólniającym i metaforyzującym to doświadczenie afazja jest przenosią nowego początku, w którym rodzenie się świadomości siebie oraz wchodzenie w język zachodzą jednocześnie, co kieruje interpretacyjną uwagą na zależność między upodmiotowieniem a nauką mowy i nabywaniem zdolności do opisanie siebie. W twórczości autorki *Wołgą przez Afazję* (Wiktor, 2014) ta metaforyzująca tendencja nie pojawia się jednak prawie wcale. Afazja to ukonkretnione, cielesne, psychiczne i traumatyzujące doświadczenie, które odbiera język, a w konsekwencji uniemożliwia przedstawienie. Wiąże się z zakłóceniem pracy najważniejszego i najbardziej skomplikowanego organu – mózgu.

Wydaje się, że to właśnie temat pracy mózgu zapoczątkował intertekstualną grę Wiktor z twórczością Tytusa Czyżewskiego oraz wprowadził istotne powiązanie między jej twórczością a rozwojem poezji wizualnej w XX wieku. Najbardziej bezpośrednimi nawiązaniem do poezji Czyżewskiego<sup>2</sup> są cztery słowno-wizualne kompozycje Wiktor: *hymn do maszyny mego ciała, w szpitalu obłąkanych, lalka (telefon)* i *poemat liczb* – opublikowane na blogu prowadzonym przez artystkę od listopada 2010 roku do

<sup>2</sup> Intertekstami we wczesnej poafazyjnej twórczości Wiktor są też wiersze Tadeusza Peipera, Jana Brzękowskiego czy Mirona Białoszewskiego, występujące nawiązania do tych utworów nie są jednak tak liczne, dlatego nie zdecydowałam się włączyć ich do przedstawionych w niniejszym artykule rozważań. Fakt, że tworząca na przełomie XX i XXI wieku artystka wizualna odwołuje się do tekstów wymienionych poetów, świadczy o utrzymującym się wpływie tradycji awangardowych na najnowszą twórczość artystyczną łączącą słowo i obraz.

stycznia 2011 roku<sup>3</sup>. Wszystkie kompozycje opierają się na cytatach z treści czterech tekstów Czyżewskiego: *Poematu liczb*, opublikowanego w zbiorze *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* (Czyżewski, 1920), *Hymnu do maszyny mego ciała* i *W szpitalu obłąkanych*, stanowiących część zredagowanej przez Brunona Jasińskiego i wydanej w czerwcu 1921 roku *Jednodniówki futurystów*, oraz *Lalki (telefonu)* – wiersza opublikowanego w zbiorze *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (Czyżewski, 1922). Nawiązania do Czyżewskiego nie ograniczają się jednak jedynie do cytatów. Wskazane teksty poetyckie zostają zrekontekstualizowane i na nowo opracowane wizualnie.

Analizę intertekstualnych relacji między twórczością Wiktor a twórczością Czyżewskiego warto zacząć od jednego z najważniejszych wątków łączących oba projekty twórcze: wątku ciała jako maszyny, a ściślej: maszyny-mózgu. W *Hymnie do maszyny mego ciała* Czyżewskiego podejście do tego organu naśladuje futurystyczny zachwyty nad ciałem-maszyną, nad jego skomplikowaną budową organiczną, nad tym, że składa się ono z setek elementów i złożonych powiązań między nimi. Z kolei przywołanie przez Wiktor hymnu na cześć ciała-maszyny zyskuje wymiar ironiczno-tragiczny z uwagi na fakt, że funkcjonowanie „dynamo-mózgu” artystki zostało zakłócone przez udar i afazję. Zestawienie pochwały sprawnego, mechanicznego funkcjonowania ciała oraz ograniczenia sprawności będącego wynikiem afazji prezentuje rewers tego zachwyty: zagrożenie zakłóceniami w działaniu ciała-maszyny i egzystencjalno-społeczne konsekwencje pojawienia się tych zakłóceń.

Publikacja *Hymnu...* Czyżewskiego w *Jednodniówce futurystów* nadała tekstowi status wiersza-manifestu, „futurystycznego” obecność ciała w poezji, nawiązującego do aktualnej wiedzy naukowej, a przez to komplikującego sztywny podział na naukę i sztukę oraz performującego futurystyczną zasadę słów na wolności poprzez rozluźnienie kompozycji tekstu poetyckiego. W utworze ciało zostaje przedstawione jako nieustannie pracująca maszyna, kiszki to pasy transmisyjne, żyły z kolei porównane są do kabli, a te połączone z sercem-akumulatorem lub sercem-dynamem, napędzającym ruch tej złożonej cielesnej maszyny. Do dynamy porównany zostaje również mózg. Temu ostatniemu organowi Czyżewski przypisuje też funkcję telefonu, bo mózg umożliwia przekazywanie informacji. Ruch, przepływy, połączenia, magne-

<sup>3</sup> Blog, jak wspomina autorka, stanowił jedno z narzędzi terapeutycznych mających za zadanie przyspieszyć powrót artystki do językowej sprawności (Muca, Wiktor, 2016, s. 407). Blogowe medium było jednak nie tylko miejscem formułowania i udostępniania narracji tożsamościowej, lecz także miejscem udostępniania poezji wizualnej czy informacji o ważnych wydarzeniach (w okresie rozwoju neuroaktywistycznej działalności Wiktor) (zob. Kultura i Neuronauka [blog]).

tyzm i elektryczność to elementy techniczne wykorzystywane do charakteryzowania organicznego życia, zasilanego przez serce i mózg. Mechanistyczny aspekt wiersza zostaje kontrapunktowo zrównoważony grą z gatunkiem hymnu, który wprowadza do tekstu apostroficzność i poetykę wezwania (por. końcowe wersy: „maszyno mego ciała/ funkcjonuj obracaj się/ żyj”) oraz frazy modlitewne (na przykład „zmiłujcie się nademną”), adresowane do wcześniej wymienionych w wierszu części ciała.

Splot modlitwy z mechaniką pojawia się również w *Zielonym oku*, w części tomu zatytułowanej *Elektryczne wizje*. Warto zwrócić szczególną uwagę na wątek mózgu i rozumu we wskazanej części tomu. Ten wątek splata się z egzystencjalno-chrystologicznymi oraz mechaniczno-technicznymi motywami, tworząc powiązanie totalne transcendencji, techniki i organiczności. W wizjach, jakie zapisuje Czyżewski, silnie zaakcentowana została pozycja podmiotu twórczego, ducha, który w działaniu wykorzystuje zarówno rozum, jak i czucie. Co ciekawe, rozum został scharakteryzowany w *Elektrycznych wizjach* jako „czuciowa [...] przepotężna Machina/ mego Rozumu” (Czyżewski, 1920, s. 65), co, jak sądzę, można zestawić z romantyczną wizją twórczego ducha, podkreślając jednocześnie fakt, że ten ostatni nie dokonywał syntezy tego, co afektywne, i tego, co rozumowe, i nie był charakteryzowany poprzez metafory techniczne, takie jak motor (Czyżewski, 1920, s. 63). W poemacie Czyżewskiego mamy do czynienia z narracją o powołaniu do działania, do wykonania jakiegoś rodzaju misji (*Introdukcja. Gość pomarańczowego cynizmu*), z wizją „mechanicznego cudu” „w Imię Ducha Motoru” (Czyżewski, 1920, s. 63–64), cudu realizującego się w mieście, ale zasilanego nie tylko siłami duchowymi – większą rolę w tym cudzie odgrywają siły fizyczne, reprezentowane na przykład przez motor czy dynamo. Samo określenie gatunkowe stosowane przez autora *Zielonego oka* wydaje się nieprzypadkowe: wizje to zarówno źródło wiedzy o tym, co transcendentne, i narzędzie kontaktu z transcendencją, jak i źródło wiedzy o przyszłości, zapowiedź zmian i projekt wskazujący ma możliwy kierunek przekształcania się przeżywanej przez podmiot współczesności.

Obok dynamy oraz motoru to właśnie mózg i to, co rozumowe, pseudonimuje techniczne i naukowe rewolucje początków XX wieku, mające wpływ na postrzeganie i przeżywanie duchowości czy transcendencji, problematyzujące i komplikujące relacje między tym, co cielesno-rozumowe i poddane organicznym prawom mechaniki, a tym, co duchowo-czuciowe. Początek ubiegłego wieku jest również momentem, w którym dzięki rozwojowi neurofizjologii upowszechnia się wiedza o roli impulsów elektrycznych w działaniu mózgu-rozumu (Hohol, 2022, s. 24–25). Stąd być może tak wiele nawiązań do elektryczności w tych fragmentach wierszy Czyżewskiego, w których pojawia się od-

wołanie do mózgu, oraz ogólna tendencja poety do wykorzystywania elektryczności (a także elektromagnetyczności) w charakteryzowaniu różnych zjawisk, w tym tożsamości twórczej. Dla przykładu, w *Transcendentalnym panopticum* Czyżewski pisze o podmiocie (o sobie) jako o „twórcy/ elektro światów mego mózgu/ ja medium samego siebie/ pierwszy elektromagnetyczny poeta i malarz” (Czyżewski, 1922, s. 35). W przywołanym fragmencie zawiera się przekonanie o sprawności i sprawczości twórczej, które w intertekstualnej grze z Czyżewskim prowadzonej przez Wiktor zostają ukazane jako nieoczywiste, możliwe do utracenia i nie zawsze będące źródłem artystycznej euforii. Podstawowym celem tej gry – rozumianej jako intencjonalne i jawne nawiązywanie relacji z innym tekstem, wytwarzające nowe znaczenia i kształtujące „semantyczne wyposażenie” (Głowiński, 1992, s. 89) nowego tekstu – jest więc skomplikowanie oraz urealnienie przedstawienia cielesnej sprawności i zdolności jako dominującego stanu, a także zwrócenie uwagi na działania twórcze w warunkach ograniczenia sprawności i utraty pewnych zdolności.

Treść *Hymnu...* Czyżewskiego – pochwały mechaniki ciała, wrazu twórczej pokory wobec tego, co złożone, wobec trwającej i powtarzającej się organicznej pracy – zostaje przejęta, zrekontekstualizowana i na nowo skomponowana przez artystkę, która doświadczyła poważnych zakłóceń w funkcjonowaniu własnego ciała<sup>4</sup>. Wiktor nie wprowadza jednak do tej przejętej treści zmian, odwołuje się jedynie do wersji tekstu, w której zmodyfikowano zapis z celowo niepoprawnego ortograficznie (zapis z *Jednodniówki...*) na znormalizowany (zapis z przedruku w tomie *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*; Czyżewski, 1922, s. 29). Ten brak zmian w przejętej treści zestawiony w biograficznym doświadczeniem artystki tworzy dość zaskakujący efekt iteracji, czyli powtórzenia, które okazuje się zmianą, jeśli weźmiemy pod uwagę jego kontekst<sup>5</sup>. Obok afazji jako oczywistego kontekstu biograficznego intertekstualnej gry w opis działania ciała-maszyny dodanym elementem jest też wizualne opracowanie treści *Hymnu...* Czyżewskiego. Wiktor dodaje do kompozycji kolor (tło jest szare, a czcionka w dwóch odcieniach niebieskiego) i nie operuje przy tym różnymi stopniami (wielkościami) czcionek, by jakieś słowo wyróżnić. W poezji Czyżewskiego kolor nie stanowił elementu wizualnej kompozycji, był jednak elementem treściowym,

4 Kompozycja wizualna Wiktor, nawiązująca do *Hymnu...* Czyżewskiego, została opublikowana na blogu (Tytus Czyżewski, [2023]). Prezentacja kompozycji poprzez wskazanie miejsca jej opublikowania wydaje mi się najlepszym sposobem jej przywołania, ponieważ uwzględnia zarówno ją samą, jak i blogowy „ekosystem”, który jej towarzyszy.

5 Odwołuję się tutaj do pojęcia „iteracja”, które oznacza powtórzenie ze zmianą, powtórzenie, które wprowadza jakąś różnicę (por. Derrida, 2002).

na co zwróciła uwagę między innymi Joanna Kisielowa w analizie *Oczu tygrysa*, utworu otwierającego *Zielone oko* (Kisielowa, 2003, s. 97–98). Szarość użyta przez Wiktor w kompozycji tematyzującej pracę mózgu może nawiązywać do organicznej budowy tego organu, w której wyróżnia się istotę białą i szarą. Znaczących kolorystycznych korespondencji nie jest jednak zbyt wiele w analizowanych słowno-wizualnych kompozycjach autorki *Wołgą przez Afazję*; kolor użyty jest raczej po to, by stworzyć wizualny kontrast, co ułatwia czytanie osobom z ograniczonymi możliwościami dekodowania treści różnych komunikatów, lub by wypełnić przestrzeń tekstu treściami pochodzącymi z innego rodzaju medium.

Nawiązanie do *Hymnu... Czyżewskiego* w kompozycji Wiktor nie realizuje się więc poprzez uproszczenie, ale poprzez iteracyjne powtórzenie treści – dodanie do niej elementu wizualnego. Zabieg ten można odczytać nie tylko jako intertekstualny dialog współczesnej artystki z futurystycznym twórcą, lecz także jako rehabilitacyjno-performatywne ćwiczenie, które wspiera afazyjny podmiot w rehabilitacji języka i pomaga stworzyć komunikat wyjaśniający jakiś aspekt doświadczenia. Powtórzenie w tym kontekście jest strategią uczenia się języka, jednym z etapów złożonego procesu, w przypadku Wiktor nieuchronnie zmierzającego do działania mniej odtwórczego, którego jednym z pierwszych przejawów była książka *Wołgą przez Afazję* (Wiktor, 2014) – przedruk autobiograficznych wpisów blogowych. Iteracyjne, intertekstualne naśladownictwo stopniowo zastępowała więc oryginalna twórczość, w której nie tylko wizualny, lecz także treściowy aspekt dzieła jest stworzonym samodzielnie komunikatem, dowodzącym zarówno rehabilitacyjnego, jak i twórczego sukcesu na jednym z wielu etapów odzyskiwania sprawności i sprawczości w afazji. W *Wołgą przez Afazję* artystka odniosła się wprost do możliwości tworzenia w warunkach ograniczonej fizyczno-kognitywnej sprawności, zastanawiała się nad źródłami działań kreatywnych. We fragmencie zatytułowanym *SATYSFAKCJA z NIEMOŻLIWOŚCI, czyli kreatywność w świecie niesprawności* Wiktor stwierdza, że niesprawność jest kreatywna, że tworzenie to źródło pozytywnych bodźców „w szczególności, kiedy wszystkie kody i narzędzia komunikacji są nieaktywne” (Wiktor, 2014, [b.n.s.]). Przedstawia akt tworzenia jako proces, który nie musi się kończyć wytworzeniem czegoś, proces rozłożony na wiele kreatywnych momentów, dających satysfakcję w stanie „niemożliwości”. W kontekście tego fragmentu można odczytać zabieg nawiązania do *Czyżewskiego* poprzez iteracyjne powtórzenie jako sposób na uruchomienie aktu twórczego, na ponowne, podarowe zadomowienie się w roli twórcy, a tym samym na poprawę swojego emocjonalno-kognitywnego stanu.

Za pomocą powtórzenia treści *Hymnu do maszyny mego ciała* Czyżewskiego Wiktor wprowadziła do swojej wczesnej słowno-wizualnej twórczości temat ciała i jego funkcjonowania. Efektem powiązania hymnu na rzecz sprawności i pracy, jaką wykonuje ciało, z doświadczeniem biograficznym, w którym ta praca nie przebiega poprawnie, jest uzupełnienie stworzonych przez Czyżewskiego obrazów o wiedzę na temat ciała-maszyny, podatnego na zranienia i na nagłe zdarzenia, i informację, że proces „naprawy” takiej maszyny jest długotrwały i wymaga wiele wysiłku. Ponadto w kompozycji Wiktor praca ciała to także praca kognitywna i afektywna – podjęcie każdego z tych rodzajów pracy było bardzo trudne tuż po udarze, któremu towarzyszyła niepamięć języka i związane z tym trudności komunikacyjne (Wiktor, 2014). Mózg jako organ najbardziej dotknięty przez udar i afazję zostaje przedstawiony przez Wiktor jako rodzaj matrioszki, jako złożona struktura, w której elementy tworzące całość są współzależne, dlatego uszkodzenie jednej części organu ma wpływ na pozostałe – jak w dobrze zmontowanej maszynie.

Poprzez nawiązanie do innego tekstu Czyżewskiego – utworu *Lalka (telefon)* – Wiktor wprowadza również temat harmonii wewnętrznej, odbudowy oraz komunikacji. Obie nawiązujące do Czyżewskiego kompozycje słowno-wizualne – *hymn do maszyny mego ciała* i *lalka (telefon)* – zostały opublikowane na blogu w tym samym wpisie z listopada 2010 roku (Tytus Czyżewski, [2023]), możemy więc przypuszczać, że artystka postrzegala je jako korespondujące z sobą. W *lalcie...* ponownie na plan pierwszy wysuwa się zarówno treściowe powtórzenie, jak i wizualna intensywność kompozycji. W warstwie wizualnej Wiktor naśladuje treść tekstu, w którym mowa o malowaniu na szkarłatno i srebrno jakiegoś wnętrza zbudowanego z desek. Kompozycja wizualna, jaką tworzy artystka, oddziałuje poprzez unaocznienie i użycie opisanych w tekście dwóch kolorów. Tak pomalowane wnętrze nie jest możliwe do przeoczenia i pominięcia. Dodatkowo motyw telefonu wbudowywanego w to wnętrze kieruje interpretacyjną uwagę ku kwestiom połączenia i porozumienia między jakimś wnętrzem i jakimś zewnątrz. Dla tekstu czytanego z wiedzą o doświadczeniu biograficznym autorki-uczestniczki intertekstualnej gry motyw komunikacji i jej (od)budowy staje się niemal natychmiast nawiązaniem do problemów komunikacyjnych doświadczanych przez osoby z afazją. Kompozycja Wiktor, czytana z uwzględnieniem kontekstu, przekierowuje uwagę z kwestii technologii umożliwiającej komunikację na kwestię egzystencjalnej potrzeby odzyskania zdolności komunikacyjnych. W re-interpretacji, jaka powstaje w słowno-wizualnych kompozycjach Wiktor, na plan pierwszy wysuwa się inna współczesność, ta poudarowa, w której żyje osoba z afazją, próbująca stopniowo



nawiązywać porozumienie z podmiotami i ze zdarzeniami, jakie są poza wewnętrznym, afazyjnym światem.

Chronologicznie najwcześniejszym tekstem Czyżewskiego, do jakiego nawiązuje Wiktor, jest *Poemat liczb*. Utwór ten to nieregularny wiersz, w którym wersy złożone ze słów przeplatają się z cyframi arabskimi, przedstawiony w druku za pomocą czcionek różnych wielkości. Powiększone – w stosunku do pozostałych słów i liczb w tekście – zostały słowa „ruch” i „wieczność”, znajdujące się, odpowiednio, w przedostatnim i ostatnim wersie tekstu. Powiększone są jedynie słowa, nie liczby; te ostatnie podporządkowane są tej samej zasadzie co inne, niewyróżnione słowa: tworzą osobne wersy lub pojawiają się w wersach obok słów – przenoszą znaczenia i stanowią niewyróżnioną część całości. W niektórych sąsiadujących wersach liczby i słowa są znaczeniowo tożsame, to zestawienie różnych kodów semiotycznych używanych do oznaczania tych samych policzalnych zjawisk, na przykład pod słowem „tydzień” w kolejnym wersie pojawia się liczba 7, przy słowie „rok” – liczba 365. Słowno-liczbowe powiązania nie zawsze są jasne, na przykład trudno powiedzieć, dlaczego wobec niektórych cyfr zostają zastosowane takie określenia jak „głupie”, „nieprzyzwoite”, „nieszczęśliwe” czy „złowrogie”. Wydaje się, że podstawową funkcją cyfr w *Poemacie...* jest zwrócenie uwagi na policzalność i harmonię świata, jego budowy i trwania, co z kolei wprowadza do *Zielonego oka* poczucie sensowności tej budowy i tego trwania, mimo wszechobecnego w zbiorze i wyrażanego na różne sposoby egzystencjalnego niepokoju (Kisielowa, 2003, s. 112).

Wizualna transpozycja tekstu Czyżewskiego przez Wiktor opiera się na pewnych istotnych zmianach. Artystka rezygnuje z wyróżniania słów, wszystkie słowne elementy składa czcionką tej samej wielkości, redukuje też do pewnego stopnia ich widzialność poprzez dobór koloru czcionki. Do własnego *poematu liczb* (Tytus Czyżewski *poemat liczb*, [2023]), stworzonego na treściowej podstawie *Poematu liczb* Czyżewskiego, autorka wprowadza silny kolorystyczny kontrast między tłem kompozycji (ciemny fiolet) a kolorem liczb (biel). Liczby zostają częściowo uwolnione ze struktury wierszowej, której podporządkował je Czyżewski (jego utwór ma czytelny układ wersowy), zostają inaczej przestrzenie ułożone, powiększone i zaznaczone intensywnym kolorem. W tym przypadku zmiana kompozycji jest główną zasadą podjętej przez Wiktor intertekstualnej gry. Komunikat wizualny, jaki w wyniku tych przekształceń powstaje, akcentuje kontrast i podział oraz przedstawia liczby jako dominujący kod semiotyczny. Ten kod ukazany zostaje jako zamiennik słowa, nie zaś jako integralny element pewnego wersowego układu, jak to było w tekście Czyżewskiego. Poszukiwanie różnych narzędzi komunikacyjnych stopniowo stawało się jednym z głównych elementów

twórczości Wiktor, kulminującym w wytworzeniu brakującej czcionki, której dotyczy kolejny podrozdział niniejszego artykułu. To poszukiwanie to stały element stanu niesprawności, jakiego doświadczają osoby z afazją, dotknięte niepamięcią języka. Podstawową funkcją zmiany kompozycyjnej w *poemacie liczb* jest, jak sądzę, zwrócenie uwagi na różnorodność kodów komunikacyjnych służących tym samym podstawowym celom: porozumieniu (komunikacji) oraz opisowi i pojmowaniu świata.

Ostatnia ze słowno-wizualnych kompozycji Karoliny Wiktor, która nawiązuje do twórczości Tytusa Czyżewskiego, to w *szpitalu obłąkanych* (zob. *Tytus Czyżewski w szpitalu obłąkanych*, [2023]). Przebieg intertekstualnego nawiązania w tej kompozycji jest taki sam jak w przeanalizowanych do tej pory utworach: artystka bierze na warsztat treść wiersza *W szpitalu obłąkanych* Czyżewskiego, aranżuje wizualnie przepływ treści i dodaje oryginalny komponent obrazowania, stanowiący rodzaj autorskiej sygnatury. Utwór Czyżewskiego jest zapisany w dwóch kolumnach, rozdzielonych pionowymi przerywanymi kreskami. Wiktor ten podział również uwzględniła, czyniąc go jednocześnie podstawowym elementem kompozycyjnym grafiki. Pionowe kreski przekształcają się u artystki w pęknięcie, przypominające tektoniczne pęknięcie na powierzchni Ziemi. Kolory podkreślają to białe pęknięcie jako centrum kompozycji o czarnym tle, na którym pojawiają się głównie białe, ale także jasnozielone, słowa – nieco okrojona treść *W szpitalu obłąkanych* Czyżewskiego. Podział jego wiersza na dwie kolumny ilustruje symultaniczny, dynamiczny, nie zawsze logiczny bieg myśli, w którym splatają się takie tematy jak szpital, wiara w boga, zamknięcie czy leczenie. Intencja przedstawieniowa w tym przypadku wydaje się jasna: chodzi o reprezentację przeżyć związanych z pobytem w szpitalu dla osób z chorobami psychicznymi, z tymi rodzajami zakłóceń w pracy ciała-maszyny, które dotyczą zdolności kognitywnych. Natomiast w kompozycji Wiktor intencja rekontekstualizacji wiąże się z reprezentacją egzystencjalnego spustoszenia, które spowodował „wybuch mózgu”, jak artystka peryfrastycznie określa udar. Pęknięcie, jakie stało się centralnym elementem kompozycji, symbolizuje moment „wybuchu”, który dzieli historię życia i tożsamość na dwa etapy: sprzed udaru i po udarze. „Dekoracje” tego procesu utraty integralności i życiowej równowagi są takie same jak w tekście Czyżewskiego: szpital, zagubienie w myślach, natłok zdarzeń i słów, niekontrolowany przepływ treści i sensów, kwestia wiary. Analizowana kompozycja Wiktor jest najbardziej czytelnym nawiązaniem do afazji spośród wszystkich kompozycji nadbudowanych na utworach poetyckich Czyżewskiego oraz jednocześnie nawiązaniem do najbardziej dotkliwego i tragicznego momentu rozbicia, jakiego doświadczają osoby, które przeżyły rozległy udar mózgu. Unaocznienie tego rozbicia było łatwiejsze dzięki

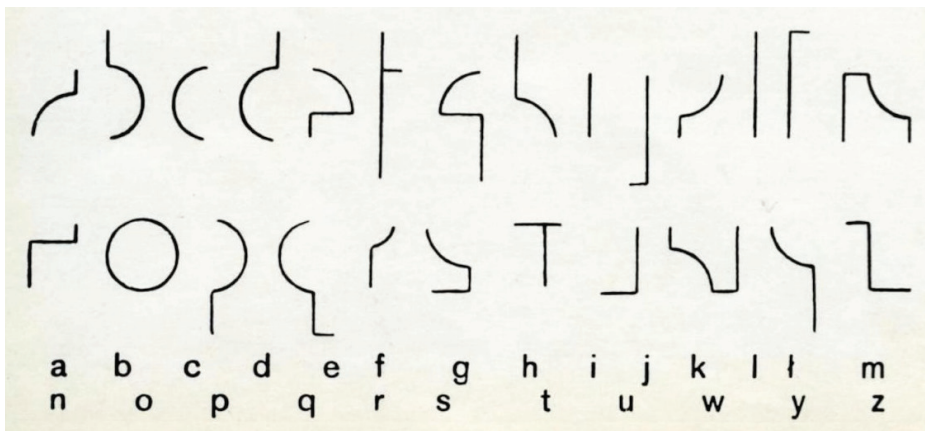
zastosowaniu obrazowego ekwiwalentu stanu, którego (przynajmniej w początkowym okresie, przed rozpoczęciem rehabilitacji języka) podmiot afazyjny nie mógłby samodzielnie opisać.

Dokonywane przez autorkę *Wołgą przez Afazję* rekontekstualizacje i wizualne opracowania wybranych utworów Tytusa Czyżewskiego opublikowanych w latach trzydziestych XX wieku stanowią kontynuację tradycji awangardowego eksperymentu z materią języka, kompozycją i przestrzenią utworu. Istotną zmianą są jednak egzystencjalne warunki, w jakich ten eksperyment się realizuje: stan ograniczonej lingwistyczno-kognitywnej sprawności, który nieuchronnie łączy tworzenie z procesem (auto)terapii, choć nie sprowadza aktu twórczego tylko do funkcji terapeutycznej. Iteracyjne powtórzenie treści futurystycznej poezji Tytusa Czyżewskiego spełnia dwie podstawowe funkcje: po pierwsze, umożliwia pracę twórczą na materii języka, czasowo utraconego w wyniku afazji, odzyskanego między innymi w wyniku intertekstualnej gry z awangardą; po drugie, pozwala na zakorzenienie nowego projektu twórczego i egzystencjalnego w historii językowo-wizualnych eksperymentów, tworząc tym samym złożone, dialogujące z tradycją zjawisko kulturowe. Ten ostatni aspekt dialogu Wiktor z awangardą umożliwia umieszczenie tej twórczości w określonym, awangardowym kontekście i spojrzenie na nią nie jako na odosobnione zjawisko artystyczne, motywowane jedynie egzystencjalnie, lecz jako na wynik wykorzystania bardzo dobrze znanej historii literatury metody wizualnego opracowania komunikatu językowego. Manifestowane przez Wiktor zakorzenienie w tradycji powoduje, że możliwa jest ochrona tej twórczości przed dominującym terapeutycznym dyskursem interpretacyjnym, stosowanym wobec tekstów autobiograficznych o chorobie czy utracie sprawności. Nawiązania do Czyżewskiego i innych poetów awangardowych pozwalają autorce *Wołgą przez Afazję* na rozszerzenie katalogu kontekstów, w jakich można jej twórczość czytać, sprzyjają tym samym popularyzacji zawarty w niej sensów i rozpoznań.

### **Literowanie luk codzienności – o dwóch projektach czcionek**

W realizowanych przez Karolinę Wiktor poszukiwaniach formy, jaka umożliwiłaby opisanie doświadczenia afazji, nastąpiło istotne przesunięcie, które można opisać jako przejście od iteracyjnego powtórzenia (*repetitio*) do pracy poetyckiej (*poiesis*) na literach. Opracowanie i użycie brakującej czcionki to ważny moment w afazyjnej twórczości artystki, uruchamiający tworzenie kolejnych słowno-wizualnych kompozycji; to także interaktywny projekt *Gry w litery*, prezentowany w polskich i zagranicznych

muzeach<sup>6</sup>. Aby wyeksponować specyfikę typograficznego projektu Wiktor, zestawiam ją z awangardowym alfabetem stworzonym na początku lat trzydziestych XX wieku przez Władysława Strzemińskiego.



Alfabet złożony krojem czcionki zaprojektowanym przez Władysława Strzemińskiego.

Źródło: opracowanie własne na podstawie: Zagrodzki, 2014.

Oba analizowane w tej części artykułu projekty typograficzne otoczone są różnorodnymi narracjami i kontekstami wyjaśniającymi cel pracy z literą. W odniesieniu do Strzemińskiego należy wspomnieć o awangardowej koncepcji nowej typografii, koncepcji analogicznej do koncepcji nowej sztuki, angażującej drukarstwo w upowszechnianie awangardowych trendów w okresie międzywojnia. Artysta oprócz kroju czcionki zaprojektował też praktykę druku funkcjonalnego, opisaną w artykule z 1933 roku opublikowanym w drugim zeszycie „Grafiki”, a dwa lata później w szóstym tomie Biblioteki grupy a.r. W tym artykule Strzemiński obwieszcza koniec epoki drukarstwa, którym rządziły zasady symetrii i kompozycyjnej równowagi, łagodzące „wrażenia wzrokowe” i niedopuszczające łączenia niejednorodnych elementów, na przykład czcionek różnych wielkości (Strzemiński, 2006, s. 90). Druk funkcjonalny nie jest postrzegany przez artystę jako przezroczysty czy nieznaczący przekazywacz treści zakodowanej w złożonym z liter słowie. Wręcz przeciwnie, ma za zadanie współgrać z przekazywaną treścią, a możliwości formalne takie go druku (operowanie kolorem czy wielkością czcionki) mogą

<sup>6</sup> *Gra w litery* była prezentowana między innymi na wystawie *Choroba jako źródło sztuki*, prezentowanej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2019 roku, oraz w Narodowym Muzeum Sztuk Pięknych w Tbilisi w 2022 roku. Gra polega na komponowaniu komunikatów z rozłożonych na płaskiej powierzchni trójwymiarowych liter (brakującej czcionki).

być wykorzystywane do kodowania różnych komunikatów, na przykład emocji (Zagrodzki, 2014, s. 85–86). „Forma w druku jest funkcją treści. Forma wynika z treści” – pisał Strzemiński (2006, s. 91). Zasada ściślejszej współpracy formy z treścią wyznacza charakter nowoczesnego druku, przekształcając je w narzędzie wizualnej interpretacji tekstu (treści).

Zaprojektowany przez Strzemińskiego w 1933 roku awangardowy alfabet stanowi praktyczną realizację rewizyjnych postulatów, jakie artysta przedstawił w *Druku funkcjonalnym*. Strzemiński zrezygnował z czytelności znaku polegającej na podobieństwie do wykorzystywanych do tej pory kształtów liter i konwencji typograficznych. Stworzył alfabet, który realizuje zasadę ekonomii czytelności (Strzemiński, 2006, s. 91), ponieważ jesteśmy w stanie od razu rozpoznać litery; jednocześnie jednak dość radykalnie przekształca jedno z najbardziej podstawowych narzędzi opisywania i oznaczania rzeczywistości. W alfabecie Strzemińskiego kształt jest niepełny, to niejako niedokończony kształt do myślowego wypełnienia, gotowy na usensownienie poprzez związanie z jakąś treścią. Ta „niepełność” kształtu litery wymusza na odbiorcy większe zaangażowanie w dekodowanie zapisanego takimi literami komunikatu, zwraca tym samym uwagę na jego formę, ukształtowanie przestrzenne oraz niejednoznaczność i nieprzezroczystość materii znakowego kodu.

Ta swoista reżyseria percepcji i interpretacji poprzez krótkie i towarzyszące mu inne elementy graficzne została wykorzystana przez Strzemińskiego między innymi w opracowaniu tomu *Z ponad* (1930) Juliana Przybosia. Tom jest jednym z najciekawszych i najsłynniejszych przykładów zastosowania druku funkcjonalnego (Dawidek-Gryglicka, 2012, s. 67), a jednocześnie realizacją bliskiego Strzemińskiemu postulatowi wprowadzenia nowej sztuki do różnych obszarów twórczości, także twórczości słownej. Projekt *Z ponad* to połączenie treści wierszy Przybosia ze złożonym graficznym układem zaprojektowanym przez Strzemińskiego i Katarzynę Kobro (Kobro opracowała dwa wiersze: *ziemiaki* i *zmęczeni*). W projekcie zostały wykorzystane rozmaite techniki typograficzne: zastosowano różne kroje czcionek w tym samym wierszu oraz różne wielkości czcionek; użyto znaków graficznych, na przykład kropek i linii; za pomocą pogrubienia wyróżniono pojedyncze litery, pierwsze litery wyrazów lub całe wyrazy; zastosowano grube linie poziome i pionowe, rozdzielające treści (grupy znaczeniowe) i komplikujące ich odbiór. Podobne zabiegi graficzne, mające za zadanie wchodzić w interakcje z treścią, stosuje Wiktor we wspomnianej już książce graficznej *Pusto-stan nienawiści*, skupionej na kwestiach społecznych, zawierającej teksty-manifesty i korespondujące z nimi elementy wizualne. Choć moja analiza dotyczy projektów dwóch krojów czcionki, a nie *Pusto-stanu...*, warto zwrócić uwagę na obecność

wizualnych cytatów z awangardowych opracowań tekstów poetyckich w najnowszej twórczości Karoliny Wiktor.

Projekt typograficzny Wiktor także został oparty na pomysłcie niepełnego obrysu litery. W brakującej czcionce na pierwszy plan wysuwa się powiązanie między literami oznaczonymi brakiem a kondycją podmiotu afatycznego, który doświadcza czasowej utraty pamięci i języka, owych „luk codzienności” z użytej w tytule tego podrozdziału frazie odsłaniającej cel pracy z literą. Kontekstem wyjaśniającym zamysł projektu typograficznego Wiktor jest więc doświadczenie biograficzne, w którym stworzenie brakującej czcionki przedstawione zostało jako wynik ewolucji, twórczego działania, jako próba odzyskania sprawności językowej (oparta na odniesieniu do twórczości Czyżewskiego). W jednej z pierwszych kompozycji słowno-wizualnych prezentujących brakującą czcionkę Wiktor zapisała nią następujący komunikat: „od bezmiejsca rozpadającej się wszystkości poprzez nieoczywiste trudności edukacyjne dotarłam do brakującej czcionki”<sup>7</sup>. W tym fragmencie czcionka przedstawiona została jako zwieńczenie złożonego, rozpisanego na wiele etapów poznawczych procesu, którego kulminacją jest stworzenie narzędzia umożliwiającego reprezentację (wybrakowana litera jako reprezentacja językowo-pamięciowych braków) oraz opis doświadczenia afazji. Moment stworzenia brakującej czcionki jest ważną cezurą w twórczości Wiktor: ilustruje przejście od *repetitio* do *poiesis* i wprowadza nowe, powiązane z czcionką elementy, w tym wspomnianą interaktywną *Grę w litery*, która angażuje innych, a podmiotowi z afazją pozwala na przekroczenie granicy własnego, afazyjnego świata i upowszechnianie doświadczeniowej, usytuowanej wiedzy o przeżywaniu afazji.

Warto poświęcić chwilę funkcji brakującej czcionki jako narzędzia umożliwiającego pisanie o doświadczeniu. Pisanie (tworzenie) przedstawione zostaje przez Wiktor jako „literowanie luk codzienności świata nie-sprawności” (Wiktor, 2014, [b.n.s.]). Formuła pisania (tworzenia) jako literowania podkreśla, z jednej strony, znaczenie liter, i szerzej: języka, w opisywaniu i rozumieniu doświadczanej niesprawności, z drugiej – zwraca uwagę na materialny aspekt procesu twórczego, który można zobrazować właśnie jako wypełnianie jakiejś pustej przestrzeni literą (treścią). Literowanie przywodzi również na myśl wczesne etapy nauki pisania i czytania, polegające na przyswajaniu prostych słów i analizowaniu, z jakich składają się one liter, po to, żeby następnie móc odczytać i zrozumieć słowo jako pewną graficzno-

7 Grafika (kompozycja słowno-wizualna) prezentowana na wystawie *La déchirure (Rozdarcie)* w 2016 roku w Atlasie Sztuki w Łodzi. Opublikowana między innymi w wywiadzie z Karoliną Wiktor, zamieszczonym w „Tekstach Drugich” w 2016 roku (Muca, Wiktor, 2016, s. 414).

-semantyczną całość. Formuła literowania jest więc niezwykle pojemna i w bardzo sugestywny sposób oddaje złożoność procesu wypełniania różnego rodzaju „luk”, jakie powstały po udarze i w afazji. Refleksja nad samym procesem tworzenia stale towarzyszy autorce *Wołgą przez Afazję*, przez co jej twórczość jest także dokumentowaniem zależności między tworzeniem a kondycją cielesną podmiotu procesu twórczego.

Zestawienie projektów typograficznych Strzemińskiego i Wiktor pozwala zwrócić uwagę na dwie różne strategie eksperymentowania z literą. Projektowanie Strzemińskiego nastawione jest na unowocześnienie czy odnowienie form, za pomocą których przedstawia się treści. Wiktor z kolei wiąże projektowanie z procesem tworzenia opowieści o własnym doświadczeniu, a także z procesem odzyskiwania twórczej i kognitywnej sprawności po udarze. Zagadnienie sprawności jest w biegu życia obojga artystów znaczące, nie jest jednak w takim samym stopniu obecne w ich twórczości oraz komentarzach dotyczących tej twórczości. Interpretacje, które akcentują wpływ doświadczenia życiowego na twórczość, wydają się uzasadnione tylko wtedy, kiedy zgodnie z intencją autorską te doświadczenia są przywoływane jako temat lub kontekst dzieła. Twórczość Wiktor po 2009 roku ściśle wiąże się z afazją, ale stopniowo różnicuje się tematycznie i formalnie, koncentrując nie tylko na indywidualnych, lecz także na społecznych doświadczeniach. W twórczości Strzemińskiego natomiast niesprawność i kreatywność nie występują jako para interpretacyjnych pojęć, choć w niektórych komentarzach sugeruje się zależność między ograniczoną sprawnością artysty, będącą skutkiem ran odniesionych przez niego w czasie pierwszej wojny światowej, a twórczością, która wypełniła lukę po żołnierskiej aktywności zawodowej (Strzemińska, 2001, s. 17; zob. też Luba, Wawer, 2017, s. 214–238). Niewątpliwie jednak sprawność jest istotnym elementem procesu twórczego Strzemińskiego, coraz częściej obecnym w refleksji, która zdaje sprawę z genezy danego projektu artystycznego i stara się wyjaśnić cele oraz funkcje analizowanego projektu. I jest to rodzaj refleksji, która nie skupia się na ograniczeniach związanych ze stopniem sprawności, tylko na artystycznej wynalazczości, uwarunkowanej przez psychofizyczną kondycję twórcy i bieg jego życia.

### **Podsumowanie**

Propozycja ujęcia poafazyjnej twórczości Karoliny Wiktor jako przejścia od praktyki *repetitio* (iteracyjnego, zrekontekstualizowanego powtórzenia) do praktyki *poiesis* (twórczego opracowania doświadczenia) nie jest oczywiście jedyną możliwą ścieżką interpretacji słowno-wizualnych kompozycji autorki *Wołgą przez Afazję*. W ciekawy sposób da się jednak zrekonstruować to przej-

ście – właśnie śledząc nawiązania do awangardy na początkowym etapie powrotu do sprawności po afazji. W tym okresie afazję łączy z literaturą awangardowego eksperymentu przede wszystkim performatywna, uwolniona od rygorów składni i wierszowej konwencji praktyka twórcza. Intertekstualna gra Wiktor z awangardą realizuje się poprzez powtórzenia i iteracje, jest więc silnie ukontekstowaną kontynuacją narracji o unowocześnieniu, o konieczności rewizji sposobów przekazywania treści czy odnowienia formy, jaka tę treść pozwala przekazywać. Jednocześnie jednak wizualne rozwiązania, jakie autorka *Wołgą przez Afazję* dodaje do poezji Czyżewskiego lub innych twórców awangardowych, głównie kolory i kolorystyczne kontrasty, pokazują, że artystka idzie o krok dalej – wprowadza awangardowe impulsy i jakości do narracji o doświadczeniu granicznym.

Powiązanie awangardy i afazji pozwala też na analizę zależności między twórczością i sprawnością. Aspekt terapeutyczny pisania w afazji i powtarzania różnych etapów nauki języka, a także różnych etapów edukacji kulturowej (powrotu do awangardy, ściślej: odwołania do futuryzmu), jest czymś oczywistym i koniecznym, przeciwna jednak jestem utożsamianiu procesu twórczego z terapią. Twórczość Karoliny Wiktor udaje się czytać zarówno z uwzględnieniem funkcji terapeutycznej, jak i bez odniesienia do tej funkcji, a w trybie ekspozycji funkcji emancy-pacyjnej i społecznej. Żadnego z tych egzystencjalno-kulturowych działań i zjawisk, czyli terapii i emancypacji, nie postrzegam jako przeciwstawnych czy wykluczających się w interpretacji. Wręcz odwrotnie, realizują one podobny cel: zaopiekowanie się podmiotem (także zbiorowym), który doświadcza trudności, niesprawiedliwości czy kryzysu, i można te działania traktować jako uzupełniające się. Terapia upubliczniona, czyli taka, o której dany autor lub autorka mówią czy piszą, jest rodzajem emancy-pacji, czyli ujawnienia stanu rzeczy oraz jego przekroczenia poprzez opis czy krytykę. Twórczość Wiktor realizuje tę podwójną, terapeutyczno-emancypacyjną funkcję zwłaszcza wtedy, kiedy zostaje wpisana w rozwijający się współcześnie w Polsce ruch na rzecz neuroróżnorodności i zestawiona z twórczością choćby Doroty Kotas, autorki *Cukrów* (2021). Upublicznienie autobiograficznego doświadczenia wspomaga ów podstawowy rewelator-ski i demaskatorski cel emancy-pacji, sprzyja upowszechnieniu się wiedzy o neuroróżnorodności w społeczeństwie i rewiduje krzywdzące przekonania na temat osób z ograniczoną sprawnością kognitywną.

Złożoność analizowanego w tym artykule projektu artystycznego Karoliny Wiktor umożliwia więc łączenie go z różnymi elementami tradycji kulturowej – zarówno ze skupioną na medium awangardą, jak i z eksponującą zagadnienia społeczne sztuką krytyczną czy z ruchem na rzecz neuroróżnorodności. W zbu-



dowanej dzięki tym powiązaniom interpretacji na pierwszy plan wysuwają się nie ograniczenia, tylko poznawcze możliwości wynikające z aktu twórczego, który odwołuje się do „wybuchu mózgu”.

### **Bibliografia**

- Czyżewski Tytus, 1920: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*. Gebethner i Spółka, Kraków.
- Czyżewski Tytus, 1922: *Noc-dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny*. Gebethner i Spółka, Kraków.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata, 2012: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Korporacja Ha!art, Kraków-Wrocław.
- Derrida Jacques, 2002: *Sygnatura zdarzenie kontekst*. W: Idem: *Marginesy filozofii*. Tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański, Paweł Pieniążek. Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 377-404.
- Głowiński Michał, 1992: *O intertekstualności*. W: Idem: *Poetyka i okolice*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 87-124.
- Hohol Mateusz, 2022: *Krótką historią poznawania mózgu*. „Znak”, nr 803, s. 20-27.
- Kisielowa Joanna, 2003: *Podszewka niepokoju: o wierszach Tytusa Czyżewskiego*. W: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. Marian Kisiel, Paweł Majerski, Zbigniew Marcinów. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 94-112.
- Kultura i Neuronauka [blog]. <https://afazja.blogspot.com/> [dostęp: 15.05.2023].
- Luba Iwona, Wawer Ewa Paulina, 2017: *Władysław Strzemiński - zawsze w awangardzie. Rekonstrukcja nieznannej biografii 1893-1917*. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź.
- Muca Klaudia, Wiktor Karolina, 2016: *W pończosze istota jest... Rozmowa z Karoliną Wiktor*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 404-426. Pobrano z: [https://rcin.org.pl/Content/62964/WA248\\_82837\\_P-I-2524\\_muca-w-ponczosze\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/62964/WA248_82837_P-I-2524_muca-w-ponczosze_o.pdf) [22.05.2023].
- Pąchalska Maria, 1999: *Afazjologia*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Strzemińska Nika, 2001: *Sztuka, miłość i nienawiść: o Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*. Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa.
- Strzemiński Władysław, 2006: *Druk funkcjonalny*. W: Idem: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór, i oprac. Grzegorz Sztabiński. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 90-93.
- Tytus Czyżewski, [2023]. Kultura i Neuronauka [blog]. <https://afazja.blogspot.com/2010/11/tytus-czyzewski.html> [dostęp: 22.05.2023].
- Tytus Czyżewski poemat liczb, [2023]. Kultura i Neuronauka [blog]. <https://afazja.blogspot.com/search?q=poemat+liczb> [dostęp: 22.05.2023].

- Tytus Czyżewski w szpitalu obłąkanych, [2023]. Kultura i Neuroanatomia [blog]. <https://afazja.blogspot.com/2010/11/tytus-czyzewski-w-szpitalu-obakanych.html> [dostęp: 22.05.2023].
- Wiktor Karolina, 2014: *Wołgą przez Afazję*. Wydawnictwo Ha!art, Kraków.
- Wiktor Karolina, 2019: *Pusto-stan nienawiści*. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.
- Zagrodzki Janusz, 2014: *Władysław Strzemiński – obrazy słów*. „Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы / Art of Eastern Europe”, nr 2, s. 81–91.