„Śląskie Studia Polonistyczne" 2024, nr 1 (23)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2024.23.07

CC BY SA

Opublikowano:
19.06.2024

Dobrawa Lisak-Gębala
Uniwersytet Wrocławski
https://orcid.org/0000-0002-2442-5412

„Składnia" poemiksu (o *Waruj* Łańcuckiej/Mueller)

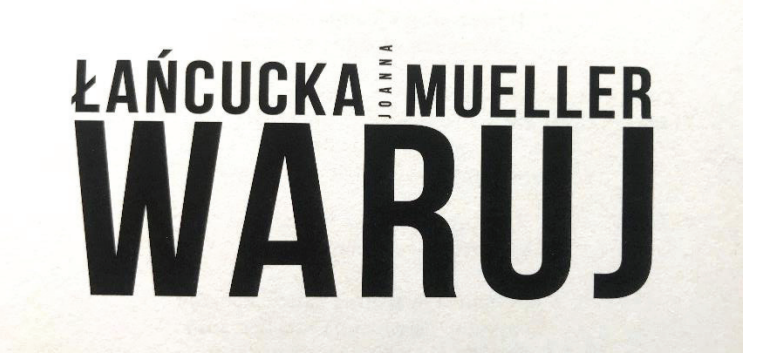
"Syntax" of the Poemic (on *Waruj* by Łańcucka/Mueller)

Abstract: The multimedia book ***Waruj*** (2019) by graphic designer Joanna Łańcucka and poet Joanna Mueller is constructed from two equivalent components: poems and comic charts. This combination has been referred to in promotional materials and the reception of the volume as a poemic. The author of the article explains why this interpretation of the genre turns out to be an extension of its previous formula. First, she discusses Łańcucka's work in the context of a narrowly conceived poemic, then the subject of analysis is the verbal–visual "syntax" of the entire two-author artist book, conceived as a conceptual book. It indicates the rules of combining graphic and verse elements, which are implemented on the basis of similarity, complementarity, contrast and even competition. The article also traces strategies for achieving coherence in the volume against the linear order of reception, as the researcher reveals leitmotifs and the book's peculiar infrastructure in the form of recognisable commonplaces. It proves to be important that poems and comic graphics correspond with each other in terms of larger semantic structures (transmedially realised leitmotifs and remix strategies) and formal structures ("architectonics").
Keywords: poemic, verbal–visual relations, conceptual book, Joanna Łańcucka, Joanna Mueller

Abstrakt: Bimedialna książka ***Waruj*** (2019) autorstwa graficzki Joanny Łańcuckiej i poetki Joanny Mueller zbudowana jest z dwóch równoprawnych składników: wierszy i plansz komiksowych. To połączenie w materiałach promocyjnych i dotychczasowej recepcji tomu ujmowano jako poemiks. Autorka artykułu wyjaśnia, dlaczego taka wykładnia gatunku okazuje się poszerzeniem jego dotychczasowej formuły. Najpierw omawia prace Łańcuckiej w kontekście wąsko rozumianego poemiksu, następnie przedmiotem analizy czyni słowno-wizualną „składnię" całej dwuautorskiej książki artystycznej, ujmowanej jako książka konceptualna. Wskazuje reguły łączenia elementów graficznych i wierszowych, które realizowane są na zasadzie podobieństwa, komplementarności, kontrastu, a nawet rywalizacji. W artykule można prześledzić także strategie uzyskiwania spójności tomu wbrew linearnemu porządkowi recepcji, gdyż badaczka ujawnia motywy przewodnie i swoistą infrastrukturę książki w postaci rozpoznawalnych miejsc wspólnych. Istotne okazuje się wzajemne korespondowanie z sobą wierszy i grafik komiksowych w zakresie większych struktur semantycznych

(transmedialnie realizowanych lejtmotywów i strategii remiksu) oraz formalnych („architektoniki").
Słowa kluczowe: poemiks, relacje słowno-wizualne, książka konceptualna, Joanna Łańcucka, Joanna Mueller

Książka *Waruj* podsuwa specyficzne reguły odbioru już na okładce i stronie tytułowej – na obu sygnatura ma taką oto postać:



Strona tytułowa książki Joanny Łańcuckiej i Joanny Mueller *Waruj* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 3).

Jednocześnie czytamy słowa i oglądamy ich nietypowy układ, zadając sobie pytanie, dlaczego dwie Joanny (graficzka Joanna Łańcucka i poetka Joanna Mueller) postanowiły sygnować książkę formą *singularis* imienia. Jego zapis, obrócony o 90 stopni w lewo, funkcjonuje jako element wspólny – nieeksterytorialna granica, która przynależy do obydwu osobnych przestrzeni i staje się obustronnie przepuszczalna.

Jeśliby interpretować ostatni wiersz tomu *asie-niteczki* oraz następujące po nim obrazy jako deklarację autotematyczną dwóch „kolabo-koleżanek"[1], okazałoby się, że twórczynie działały współzależnie, jak gdyby ich dłonie połączone były nićmi, a akcja po jednej stronie musiała wywołać reakcję po stronie drugiej. Dwie współczesne „parki zwolnione z krępacji" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 85) nie odmierzały – jak bezlitosne Parki mitologiczne – cudzych przeznaczeń, a przeciwnie: wspólnie wysnuwały, dziergały, tkały; jak w opowieści kreteńskiej rozwijały nić, która pozwoliła im nie zgubić się w labiryncie. Czyli tworzyły książkę ze słów i z obrazów? Niekoniecznie. Fraza z wiersza *asie-niteczki* inaczej dookreśla cel pracy autorek: „razem wysnuć się z tego" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 85). Stawką okazywałby się zatem projekt tożsamościowy – wysnucie jednej, choć dwo-

1 Wiersz opatrzony został dedykacją „tobie i z tobą, kolabo-koleżanko!" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 85).

istej „Joanny”[2]. A że i wiersze, i grafiki z fragmentami wierszy są często inscenizacjami chóralnych przemów kobiet, chodziłoby o emancypacyjną wielość współbrzmiących głosów-tożsamości uwolnionych z „odszywanych” warg[3].

Gdyby jednak pozostać przy interpretacji autotematycznej, kluczowy dla tego wiersza motyw nici bądź linii – podstawy zarówno pisania, jak i rysowania – wyznaczałby wspólną macierz wszystkiego, co przeczytamy i zobaczymy w *Waruj*. Te poetycko wyrażone deklaracje podpowiadać by nawet mogły, jak w praktyce kształtowały się połączenia, przepływy, współzależności w owym twórczym tandemie, który wyprodukował 26 par tekstów i odpowiadających im czarno-białych grafik wyzyskujących konwencję komiksu. Na trop pewnych opcji naprowadza finał wiersza:

> (bądź moją tubą bądź moim *to be*
> jak ja twoją bazą i zmianą).
>
> Łańcucka, Mueller, 2019, s. 85

Nawet bez rozstrzygania, która z dwóch „kolabo-koleżanek” miałaby formułować ten apel, zarysować można następujące warianty interartystycznej współpracy. Po pierwsze (co wynika z przywołania tuby oraz aluzji do Hamletowego „być albo nie być”), jeden typ komunikatu może dopełniać drugi, czyli wzmacniać go perswazyjnie, a nawet działać w zastępstwie jako skuteczny rzecznik. Po wtóre, rysuje się opcja związku genetycznego: jeden przekaz jest „bazą”, punktem wyjścia drugiego, ale i impulsem do zmiany, adaptacji.

Kuszące są dociekania na temat uprzedniości/wtórności gotowego wiersza względem gotowej grafiki komiksowej, a także wzajemnych wpływów, w tym sprzężeń zwrotnych, zachodzących podczas wieloetapowego procesu twórczego. W tym zakresie zdać się musimy na informacje przekazane przez Łańcucką i Mueller, które w wywiadach podkreślały wielość wariantów sytuacyjnych. Wiemy, że sam pomysł na kooperatywę – jako kontynuację wcześniejszego wspólnego projektu[4] – wyszedł od plastyczki. Z całą pewnością punktem wyjścia wiersza *dla właściwej postawy* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 28) był obraz malar-

2 Zabieg ten przypomina typowe dla Mueller gry z własnym imieniem i postaciami imienniczek – Joanny d’Arc czy papieżycy Joanny.

3 Zob. *silence is violence (true emanace)*: „bit muzo zapodaj nowy tren przetrwaniowy/ […]/ nieopieśnionym odszywajmy wargi” (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 68). W książce pojawia się też motyw Arachne (czyli mitologicznej tkaczki), ważny w kontekście „arachnologii” Nancy K. Miller (zob. Świerkosz, 2015, s. 70–77). Feministyczną wymowę tomu omawia Katarzyna Szopa (2020).

4 Przed *Waruj* Łańcucka i Mueller wspólnie stworzyły książkę dla dzieci (Mueller, Łańcucka, 2023).

ski *Dziewczyna doberman* Łańcuckiej wykorzystany na okładce, mamy zatem do czynienia z ekfrazą poetycką. Jednak obraz ów został przez jego autorkę rozwinięty jako sekwencyjna formuła komiksowa, zgodnie z tym, co zaproponowała w swym wierszu Mueller[5]. Wiemy też, że niektóre skończone już utwory poetyckie były bazą prac Łańcuckiej. Do pierwocin projektu należał – mówi o tym sama Mueller (Mueller, Leszkiewicz, 2019) – tekst *o party rety! (głos z dominantą, Liryczna Amstafka)*, który notabene przywołuje podobną do dobermanki postać. Ów wiersz „matka" znalazł się jednak nie na początku tomu, lecz dokładnie w jego środku (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 42–43), umieszczony tu jako centralny punkt pewnej nadrzędnej opowieści, która w warstwie słownej ziszcza się nieco inaczej niż w grafikach. W cyklu wierszy Mueller zauważyć można muzyczną logikę *crescenda*: przejście od niemoty, przez odzyskiwanie głosu, do połączenia wielu kobiecych zaśpiewów. W pracach Łańcuckiej zaznacza się paralelne przejście od stagnacji, uwięzienia i samotności ku przedstawieniom tłumnym, odpowiadającym kolektywnym działaniom kobiet – ich siostrzeńskiemu wyzwoleniu, buntowi, a nawet krwawej zemście. Tak naprawdę dysponujemy więc bardzo ograniczoną wiedzą „wpływologiczną". Ogólna nieoczywistość związków genetycznych zachęca do porzucenia pytań o trajektorie twórczych wpływów i do zainteresowania się tytułowym zagadnieniem „składni" poemiksu, czyli sposobu kombinowania elementów składowych charakteryzujących się specyficzną „łączliwością". Swobodnym użyciem językoznawczego terminu „składnia" nawiązać chciałam też do elementu *sine qua non* podobnych inicjatyw, czyli składu książki.

Na żadnej stronie tomu Łańcuckiej i Mueller nie znajdziemy słowa „poemiks", a jednak ta etykieta gatunkowa zdominowała recepcję książki. Asumpt do takich interpretacji dały same autorki, chętnie przywołujące tę nazwę w wywiadach (Mueller, Leszkiewicz, 2019; Mueller et al., 2019). Hasło „poemiks" pojawia się także w materiałach promocyjnych Biura Literackiego i oznaczać ma: „nowatorskie połączenie książki poetyckiej z komiksem" ([Biuro Literackie], [b.r.]). Zgodnie z tą formułą bimedialność

5 Pierwszy, statyczny kadr w grafice Łańcuckiej zajmuje całą stronę. Ukazuje antropomorficzną postać z głową suki i odzianym w falbanki kobiecym ciałem. W zasadzie panel ów upodabnia się do poglądowej ryciny zoologicznej, z tym że zamiast nazw części ciała dopisane są nad strzałkami cytaty z wiersza ujawniające efekty tresury (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 29). I w finale tekstu, i w bezsłownej ilustracji sekwencyjnej, która widnieje na kolejnej stronie (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 30), ten kadr „ożywa", doczekuje się *Nachgeschichte*. To chwyt narratywizacji typowy dla figury *ekphrasis* (Markowski, 1999, s. 232). Opowiedziany zostaje dalszy ciąg historii chwilowo tylko okiełznanej dobermanki, która na koniec zrywa się ze smyczy i „skacze do gardła" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 28).

Waruj należałoby rozumieć jako połączenie medium drukowanego tekstu z medium ręcznie rysowanego komiksu (wykorzystującego w wielu przypadkach zarówno obrazy, jak i słowa). Co prawda nie sposób mówić o kodyfikacji poemiksu jako gatunku, niemniej zacytowana definicja zdaje się bardzo szeroka, ponieważ zatraca się w niej kilka elementów kluczowych dla twórczości dwóch autorów kojarzonych z tą formą artystyczną.

Pierwszym z poemiksowych autorów jest Álvaro de Sá (zob. Szreniawski, 2006), brazylijski twórca wierszy procesów (*poema-processo*) i tomu *Poemics: 12 × 9 + n* z 1991 roku. Na planszach komiksowych podzielonych na regularne, kwadratowe kadry, a także w charakterystycznych dymkach dialogowych de Sá na ogół umieszczał nie słowa, lecz elementy nieliterowe lub pojedyncze litery, dlatego abstrakcyjne dzieła tego autora ujmowane są jako poezja wizualna (Cadôr, 2021). Co istotne, nieoczywiste połączenia między kadrami, sugerujące pewien rozwijający się w czasie proces, wymuszają u odbiorcy owych poemiksów aktywność „czytania graficznego", wchodzenia w rolę współautora (Cadôr, 2021, s. 352).

Drugim godnym przywołania twórcą jest Dino Buzzati, autor *Poema a fumetti* z 1969 roku, uważany za prekursora powieści graficznej. Dosłowny przekład tytułu jego książki to „poemat w dymkach", lecz bardziej adekwatna byłaby formuła „poemat w słowach i obrazach" (Viganò, 2019, s. 254). Polskie wydanie ukazało się pod tytułem *Poemat w obrazkach* (Buzzati, 2019). Włoski twórca także stosował dymki i dzielił plansze na kadry, nie wykorzystywał jednak geometrycznej siatki i nie dokonywał segmentacji podług określonego klucza, stawiając na bardziej swobodne układy. I choć w całej książce Buzzatiego wyraźnie wyzyskany jest potencjał medium komiksu jako narracyjnej „sztuki sekwencyjnej" (McCloud, 2015, s. 21), zdolnej do oddawania złożonych fabuł, pojedyncze strony zawierające teksty piosenek głównego bohatera – Orfiego, czyli współczesnej wersji Orfeusza, w praktyce funkcjonują jako połączenie pojedynczego wiersza (a nie rozbudowanego „poematu") i komiksu. Szukający w książce Buzzatiego elementów bliskich poezji Julian Peters (2016, s. 102–103) zwrócił uwagę na niedookreśloność przekazu, wymagającą od odbiorcy dużego zaangażowania – chodzi na przykład o konieczność odkrycia przejścia semantycznego, gdy obraz dopowiada dalszy ciąg urwanego tekstu.

U obydwu twórców zaznacza się więc ruch poza kulturę popularną przy jednoczesnym żerowaniu na jej schematach. Kolejna cecha wspólna działań artystycznych de Sá i Buzzatiego, czyli łamanie reguł, ekscentryczność podważająca konwencję komiksową, została uznana przez Kamilę Tuszyńską (2015, s. 52) za jeden z wyznaczników powieści graficznej. Można powiedzieć, że powieść graficzna („komiksowa epika") miałaby się do powieści

literackiej tak, jak poemiks ma się do wiersza. Poemiks okazałby się wówczas „komiksową liryką", w której metoda kreowania znaczeń nie musi (lecz może) łączyć się z fabularnością. Warto dodać, że w przypadku gdy dopracowane artystycznie, skomplikowane grafiki inkorporują fragmenty tekstu, dochodzi w poemiksie do podważenia tradycyjnej wizji malarstwa jako „milczącej poezji" (tak określić miał malarstwo Simonides z Keos).

Zestawienie *Waruj* z pracami de Sá i Buzzatiego każe nieco ostrożniej aplikować kwalifikację gatunkową. Pomimo że poprzeczka interpretacyjna zawieszona jest w przypadku wieloznacznej książki z 2019 roku równie wysoko co w odniesieniu do prac Włocha i Brazylijczyka, nie mamy tu do czynienia z dziełem jednej osoby, która w ramach tego samego procesu naprzemiennie kreśli linie rysunków i liter. W kontekście czysto formalnym to prace Łańcuckiej mieszczą się w definicji wąsko rozumianego poemiksu, gdyż łączą elementy graficzne, często zorganizowane w panelach komiksowych, z ręcznie pisanymi słowami, te zaś nierzadko ujęte są w dymkach. Podobieństwa do przywołanych dwudziestowiecznych poemiksów widoczne są w zakresie polisemiczności oraz jednoczesnego używania konwencji komiksowej i trawestowania jej. Nim przejdę do omawiania „składni" całej książki artystycznej, chcę sformułować kilka uwag na temat specyficznej „składni" samych plansz poemiksowych *Waruj* – zarówno tych bezsłownych, jak i tych opatrzonych tekstem.

Zestawianie kadrów na zasadzie *non sequitur* (czyli bez logicznego związku – McCloud, 2015, s. 72) okazuje się bardzo typowe dla prac Łańcuckiej. Kolejne obrazy zazwyczaj nie są łączone w ramach prostej relacji następstwa czasowego lub relacji przyczynowo-skutkowej, króluje tu wolność skojarzeń, a widz-
-czytelnik musi samodzielnie scalać warstwy znaczeń. Niemniej trzeba zauważyć, że kilka zestawów kadrów spajanych jest w ramach swoistego montażu wewnątrzujęciowego, który ogranicza wolność interpretacji i sugeruje odbiorcom zdecydowanie więcej – na przykład przejście od pozytywu do negatywu, relację zawierania się pierwszego obrazu w drugim lub otwierania się magicznych portali między odmiennymi sceneriami.

Pierwszy przypadek realizuje się na rozkładówce widniejącej po wierszu *zgranie bez tłumika (głos współdzielony, Czarna Ludka)*: czarna „wielka matka" z pierwszej planszy w ramach swoistej „emancypacji" staje się biała na drugiej z plansz – i jest to jedyna różnica między nimi (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 76–77). Wariant drugi dotyczy grafiki do wiersza *Stara Kontynentka wysiaduje* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 20–21). Na stronie lewej w tle pojawia się cytat wizualny z Hokusaia: obraz wielkiej fali, na pierwszym planie natomiast – czarny *cumulus* z poziomą szczeliną w centrum, z której wydobywają się ni to rzęsy, ni to promienie. Grafika po stronie prawej stanowi rozszerzenie tego ujęcia,

tak jakby między kolejnymi ramkami nastąpił odjazd kamery. Znana już figura okazuje się tu częścią brzucha niesamowitej, złożonej z żywiołów matki „Kontynentki". Trzeci przypadek dotyczy fragmentów grafik do wierszy *blednica dziewczęca, oczar wirginijski [reread]* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64–65) i *Klacz trojańska* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 74). Rozkładówka nawiązująca do bohaterki *Alicji w Krainie Czarów* (Carroll, 2002) wykorzystuje przejście od detalu (zbliżenia na kark dziewczyny otoczony czarnymi kreskami) do planu amerykańskiego (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64).



Strona z książki Joanny Łańcuckiej i Joanny Mueller *Waruj* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64).

Zdajemy sobie dzięki temu sprawę, że „Alicja" ogląda zawieszony na ścianie obraz przedstawiający mokradła z bezlistnymi drzewami. Trzeci panel, mimo że ukazuje tę samą postać w tym samym planie, ma inne tło – dziewczyna nie znajduje się już w pokoju,

gdyż przeniosła się do świata wewnątrz obrazu. Czwarty kadr tej sekwencji (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 65) ukazuje niemal identyczną scenerię, „Alicja" jednak prawie ją opuściła – widać tylko fragment umykającej bohaterki. W efekcie odsłoniło się dla naszych oczu to, co skryte było za ciałem schludnie ubranej panienki, czyli naga upiorzyca o niepokojąco pustych czarnych plamach w miejscach oczu. Kolejne panele inscenizują dwa zbliżenia na tę postać.



Strona z książki Joanny Łańcuckiej i Joanny Mueller *Waruj* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 65).

Analogiczny chwyt wykorzystała Łańcucka, łącząc kadry przedstawiające klacz trojańską (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 74). Wpierw funkcjonuje ona jako figurka-breloczek zawieszona na lusterku wewnętrznym w samochodzie, następnie – znów zgodnie z regułami świata wykreowanego przez Carrolla – przenika na „drugą stronę lustra" i już jako pełnowymiarowa żywa klacz galo-

puje w kierunku przeciwnym do kierunku jazdy auta – oddalającą się sylwetkę zwierzęcia widać w lusterku wstecznym.

Pozostańmy przy namyśle nad grafikami Łańcuckiej jako wąsko rozumianymi poemiksami. Warto zwrócić uwagę także na sam sposób wykorzystywania przez nią ramek komiksowych. Ciekawą innowacją jest narysowanie ramki ekranu telefonu komórkowego z zaznaczonymi przyciskami (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 69–70) czy filakterii (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 79, 81). Obok oddzielonych siatką paneli o różnych kształtach pojawiają się grafiki wypełniające całą stronę i pozbawione obramowania, w których tekst wkomponowany jest w obraz (jak w książce Buzzatiego) lub tekstu w ogóle nie ma (to *casus* plansz do *Starej Kontynentki*…). Te strony mogą być ujęte ewentualnie jako odpowiedniki komiksowych *splash pages*. Łańcucka stosuje strategie jeszcze oryginalniejsze, przykładowo nawiązuje do ram poliptyków popularnych w malarstwie dawnych epok. Można to uznać za bardzo pomysłowe odwołanie intramedialne w komiksie (zob. Stein, 2015, s. 421)[6]. Organizuje ono wybrane strony po wierszach: *to nie tak jak myślisz, siostro [reread]* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 39), *są bardziej uduchowione od?* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 48), *Myto* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 54), *artemizje (sygn. akt II K 302/12)* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 83–84). Oglądając te strony, odbiorca musi samodzielnie wybrać kierunek percepcji i wytyczyć trasę, podług której akumulowane będą znaczenia. Analogicznie działa inna unikalna segmentacja planszy w formie swoistego *tableau* (taką formę ma grafika po wierszu *to nie tak jak myślisz, siostro* – Łańcucka, Mueller, 2019, s. 41). Na dwudziestu prostokątnych kafelkach zaprezentowane są kobiece głowy i ramiona, ujęte jednak nietypowo – od tyłu. Można je oglądać niczym pięć horyzontalnych wersów lub cztery wertykalne kolumny. Opcji jest jednak bez liku, da się także błądzić wzrokiem po tej mozaice bez wyraźnych reguł. Ten wariant najlepiej odpowiadałby zresztą polom słowa wykorzystanym w grafice – prostokątne ramki przypisane są do kolejnych portretów, a każda ramka zawiera tylko jeden wyraz ze zdania „obejmij mnie/ narracją, która nie wyklucza […]" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 37). Owych sześć słów w żadnym zestawie sąsiadujących z sobą kafelków nie pojawia się w konstelacji umożliwiającej złożenie całego zdania. By budować frazę, należy przeskakiwać między ramkami i w ten sposób tworzyć inkluzywną „narrację", która nie wyklucza, gdyż nie funduje lokalnych klik. Przynosi za to efekt wielogłosowego kobiecego „my".

Czy jednak takie interpretacje, wyrywające grafiki z ich unii z wierszami, w ogóle mają rację bytu? Wszak każda z wykorzystanych przez Łańcucką fraz zaczerpnięta jest z utworów Mueller

6 Chodzi o cytowanie innych prac z dziedziny wizualnych sztuk sekwencyjnych.

wydrukowanych na sąsiadujących z obrazami stronach, w tym sensie wiele plansz bezpośrednio prezentuje twórczość kolektywną. Wybrane, a następnie przepisane z wierszy zwroty są hipersemantyczne; działają niczym ogniska w soczewkach skupiających czy portale otwierające przejścia do konkretnych partii tekstu. Grafiki komiksowe – choć względnie autonomicznie – samą formą często ujawniają swą heteronomiczność. Ponadto zyskują pełniejsze znaczenie w sąsiedztwie tekstów, gdyż wiele elementów ma charakter niewątpliwie ilustracyjny (przykładowo wspomniana świetlista szczelina w centrum postaci „Kontynentki" okazuje się plastycznym odpowiednikiem słów „szwy szańców po cesarskich cięciach" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 19), a także wizji brzucha jako arki, w której da się „pochować" ofiary prześladowań i z której osoby te można potem wydać ponownie na świat (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 19)[7]. Sama kolejność elementów w tomie ma duże znaczenie – czytając i oglądając książkę strona po stronie, zawsze wpierw poznamy wiersz, co wpłynie na odbiór percypowanych później plansz.

Trudno nie zauważyć, że zestaw wierszy nie otwiera się na partnerstwo grafiki równie eksplicytnie. Mogłyby one teoretycznie funkcjonować jako zawartość kolejnego, samodzielnego tomiku poetyckiego, choć Mueller mówiła wprost, że pisząc niektóre wiersze już z myślą o ich przyszłym funkcjonowaniu w duecie z grafiką, sama zaczynała myśleć obrazami (Mueller, Leszkiewicz, 2019). Skojarzenie *Waruj* z książką ilustrowaną nie byłoby bezzasadne, autorki jednak nader dobitnie podkreślały równoważność mediów i twórczych wkładów, nie godziły się na uprzywilejowanie poezji względem komiksów[8].

Mając w pamięci tę równoważność tekstu i obrazu w *Waruj*, trzeba również oddać sprawiedliwość twórczej niezależności graficzki. W zestawieniu z wybitną gęstością utworów Mueller, a nawet samym ich nasyceniem „wizualizmami"[9], grafiki zdają się bardziej ascetyczne, gdyż korzystają ze stosunkowo ograniczonego repertuaru motywów. Okazują się jednak nie tylko owocem wyselekcjonowania tego, co grafika może z powodze-

7 Wiersz osadzony jest w kontekście kryzysu migracyjnego i dyskursu publicznego pełnego nienawiści do uchodźców.

8 Joanna Mueller powiedziała: „naciskałyśmy na współautorstwo. To jest książka współtworzona, a mam wrażenie, że spotyka się to z niezrozumieniem – prace Asi to nie są po prostu ilustracje do wierszy, ilustracja nie jest służebna wobec słowa, ale współtworzy od początku tom" (Głuszak, Mueller, Łańcucka, 2019). Zasady tworzenia są tu bardziej złożone niż w poprzednich tomach z „komiksami wierszem" wydanymi przez Biuro Literackie – tam nie było wątpliwości, że to wiersze stanowiły impuls dla twórców adaptacji komiksowych (zob. *Powrót barbarzyńców i nie*, 2013; *Komiks wierszem w trybie żeńskim*, 2014 – tom zawiera pracę Łańcuckiej; *Komiks wierszem po ukraińsku*, 2015).

9 Chodzi o słowa, których desygnatami są konkretne, widzialne obiekty bądź cechy (Balcerzan, 2009, s. 39).

niem, sensownie pomieścić. Wykorzystania wielu składników wizualnych nie da się w prosty sposób uzasadnić w nawiązaniu do wiersza, ponieważ aktywizują one odmienne treści. Przykładowo wiersz *ale beka: debeaking* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 9) konsekwentnie rozwija warstwę znaczeń związanych z ptakami – jest monologiem skierowanym do „ćwierkającej" adresatki i zapowiada przycięcie dzioba. Natomiast partnerujący tekstowi bezsłowny komiks nie zawiera żadnych ptasich elementów – jego główną bohaterką staje się elegancko ubrana kobieta, uwięziona i zmieniająca rozmiar, toteż – ponownie – kojarząca się z Alicją (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 10–11).

Część niekompatybilności wynika nieuchronnie z odmienności mediów i dziedzin sztuki. Wiersze z *Waruj* inscenizują swoiste „oratorium"[10], w którym odzywają się przeróżne głosy – głównie kobiece, ale i męskie, pojedyncze i chóralne; wykorzystana zostaje formuła liryki roli, a także kreacja nieujawniającego się narratora. W komiksie zaś niełatwo jest oddać pierwszoosobowy monolog „ja" (bądź „my") lirycznego lub pozorny dialog, zawieszoną w komunikacyjnej próżni przemowę do „ty" – jak w *ale beka* właśnie. W tym zakresie trudno polegać na skonwencjonalizowanym rozwiązaniu. Takim byłaby tzw. komiksowa chmurka myśli, sugerująca, że dana kwestia nie jest wypowiadana na głos – z tej niezbyt wyszukanej opcji Łańcucka jednak nie korzysta. Ewentualnie, tak jak w przypadku grafiki towarzyszącej wierszowi *bracha* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 34), ukazującej kobietę o zamkniętych ustach, widniejące w kadrze zdania wypowiadane przez „ja" da się potraktować jako *quasi*-filmowy głos z offu. Obrazy mają to do siebie, że każda postać pojawiająca się w polu widzenia staje się przedmiotem oglądu – a nie domyślnym podmiotem wypowiedzi, innymi słowy: obrazy działają jakby trzecioosobowo.

Tego rodzaju różnice, gdy odwrócimy kierunek odbioru i spróbujemy czytać wiersze przez filtr prac Łańcuckiej, powodują, że każdy tekst, „przeglądając się w lustrze" komiksu, zaczyna znaczyć już nieco odmiennie. *Mind the gap!* – to standardowe ostrzeżenie emitowane w wagonach metra Lise Patt powiązała z lukami między przekazem wizualnym a przekazem werbalnym w twórczości W.G. Sebalda (Patt, 2007, s. 28). Ów nakaz także w odniesieniu do *Waruj* pozostaje w mocy. Ponownie można przywołać heurystyczną metaforę zwierciadła i stwierdzić, że właściwie mamy tu do czynienia z parami luster ustawionych naprzeciwko siebie, które produkują niekończące się odbicia. Bogactwo składników różnomedialnych może tworzyć wiele niekoniecznie harmonijnych całości. Zachowanie odbiorczej czujności jest zdecydowanie

10 Takiego wyrażenia użyła Mueller w rozmowie z Leszkiewiczem. Muzycznymi elementami wierszy z *Waruj* są włoskie terminy – czyli wskazówki wykonawcze (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 6, 43, 75).

wskazane, gdyż dochodzi tu często do wewnętrznego konfliktu – rywalizacji między mediami (określanej niegdyś jako *paragone*), a nawet wzajemnego podważania się dwóch komponentów.

Zastanawiając się nad tymi niuansami, nie można wszakże zapominać, że to heterogeniczna całość *Waruj* autorstwa Joanny Łańcuckiej i Joanny Mueller – nie tylko zbiór reprodukcji grafik i ikonotekstów – nazywana jest konsekwentnie poemiksem. Jeśli zgodzimy się określać tą etykietą genologiczną cały tom, musimy zdecydowanie rozszerzyć definicję gatunku, by dopuściła ona takie przestrzenie w ramach dzieła, w których warstwie materialnej nie rozpoznamy paranteli z odręcznym rysowaniem, gdyż są to po prostu strony wypełnione wyłącznie drukiem i światłem edytorskim. Z jednej strony taki poemiks dysponuje dodatkowymi środkami służącymi kreowaniu wieloznaczności; jego niestabilna „składnia" – szarpana przez zinternalizowaną rywalizację „mówiącego obrazu" (wiersza) i „milczącego malarstwa" – stanowić będzie osobne zagadnienie. Z drugiej strony taki bimedialny twór wykorzystuje specyficzne metody uzyskiwania spójności, zszywania nawet odległych elementów. Dlatego warto tropić koligacje w ramach przypisanych sobie par tekstów i grafik komiksowych, ale i samodzielnie ustanawiać nowe połączenia – szukać tego, co ujawnia się podczas odbioru tomu nie tylko w porządku linearnym (od początku do końca), lecz również wbrew niemu.

Istotne, że układ *Waruj* został wygenerowany zgodnie z jedną zasadą: regularnej naprzemienności. Skojarzenie z seryjną książką konceptualną zdecydowanie wchodzi w grę (Mueller, Leszkiewicz, 2019; por. Kałuża, 2021). Jest to jednak układ o różnych proporcjach i bez stałego przyporządkowania danego elementu do strony parzystej lub nieparzystej[11], co sprawia, że nawet dwuplanszowe grafiki – lub jednostronicowy wiersz wraz z odnośną jednostronicową grafiką – nie tworzą rozkładówki. Momentami zaznacza się więc swoiście „przerzutniowy" tok, w którym wiersze i grafiki komiksowe stanowią pozornie rozdzielone, ale jednak przynależne do siebie ogniwa. Wrażenie przelewania się treści w przestrzeniach granicznych jest niezwykle ciekawe – w dwóch przypadkach można nawet dostrzec dodatkowe gry związane z tym efektem. W wierszu *bezwarunkowa* pojawia się fraza „uczę się niemieć", chodzi więc o powściągnięcie się od mówienia (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 23); w grafice na kolejnej stronie zdanie to widnieje w homofonicznej wersji „uczę się nie mieć" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 24), która ma jednak odmienne znaczenie; natomiast kolejny tekst – *autoodzysk (Widka, szapoba!)* – otwiera się zdaniami „coś winna? jak się dziś nie masz […]?" (Łańcucka, Mueller, 2019,

11 Większość wierszy zajmuje jedną stronę, z wyjątkiem *o party rety!* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 42–43), natomiast liczba ułożonych kolejno plansz komiksowych waha się od jednej do czterech.

s. 25). Podobna słowno-wizualna fastryga zszywa „na zakładkę" strony 34–36. W wierszu *belly belly rebelia (temat z tesmoforiów)* wykorzystana jest fraza „włosy myśli rozczesuję" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 35), która zdaje się połączona zarówno z ilustracją poprzednią (czyli tą odnoszącą się do *brachy*), gdyż nad głową kobiecej postaci rytmicznie lewitują pasma włosów, jak i z następną, na której części trzech ramek przesłonięte są wspólną „kurtyną" kosmyków (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 36).

Migotliwa książka Łańcuckiej i Mueller pasuje do formuły *concept albumu* także dlatego, że okazuje się bardzo spójna tematycznie. Autorki wielokrotnie podkreślały zespołowy charakter ich pracy koncepcyjnej – inspirowanie się tymi samymi lekturami dyskutowanymi podczas spotkań Wspólnego Pokoju (warszawskich seminariów o twórczości kobiet), tymi samymi filmami (wymieniły serię *Obcy* w reżyserii Ridleya Scotta, ważną dla Łańcuckiej) i tymi samymi obrazami (na przykład malarstwem Artemisii Gentileschi). Na tę listę śmiało wpisać można również mity greckie oraz książki Lewisa Carrolla. Równoważność wkładów obydwu Joann niewątpliwie także w tym wyjściowym kontekście trzeba rozumieć jako „niewidzialne" ramy dla wszystkich różnomedialnych elementów książki.

Warto pomyśleć o swoistej infrastrukturze *Waruj* – konceptach, które czasem krystalizują się na powierzchni werbalnie, czasem wizualnie. Taką transmedialną makrostrukturą jest kobiece przepisywanie, przechwytywanie męskiej tradycji – czyli poemiks funkcjonujący jako remiks. Owa strategia najdobitniej ujawnia się w słowno-graficznym opracowaniu motywu konia trojańskiego (symbolu gwałcicieli), który przemienia się w zbawczą klacz trojańską (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 68–74). Co najistotniejsze, zamieszczona na stronie 73. grafika z tą wybawicielką zbiorczo cytuje motywy z plansz przypisanych do wierszy znajdujących na innych stronach tomu (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 10, 80, 64, 55, 45). Skoro – zgodnie ze słowami *Klaczy trojańskiej* – brzuch tego zwierzęcia ma się stać schronieniem dla wszystkich kobiecych ofiar (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 71), także bohaterki wcześniejszych i późniejszych stron poemiksu muszą zostać w ten sposób uratowane. Ta feministyczna logika ujawnia się również w subtelniejszy sposób. Mueller, specjalizująca się od lat w lingwistycznych grach słownych, w *Waruj* wielokrotnie feminizuje znane frazy – taki jest rodowód *Starej Kontynentki…* (to nawiązanie do tytułu *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza) czy kryptocytatu „wątła niebaczna rozdwojona w sobie" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 31). W tym drugim przypadku przekształcone zostało wyrażenie z sonetu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem* – nie chodzi już o metafizyczne rozterki modelowego człowieka (w tej roli u Sępa obsadzony jest męski podmiot), lecz o poczucie utraty własnego ciała u ciężarnej.

W pracach Łańcuckiej analogiczną tendencję dostrzec można przykładowo w przechwyceniu stylistyki secesyjnych grafik Aubreya Beardsleya z postacią *femme fatale* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 34) (por. Rojek, 2019) czy przedstawień nagich kobiet w malarstwie Sandra Botticellego (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 79–80, 83). Tutaj wizerunek kobiety już nie funkcjonuje jako produkt uprzedmiotawiającego, męskiego spojrzenia. Spojrzenie zostaje cynicznie wywrócone na nice, gdy kobiece ciało odsłoni się jeszcze bardziej i ukaże trzewia w rozcięciu powłok brzusznych (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 79).

Uwagę przyciągają także szeregi pokrewnych, realizowanych transmedialnie motywów, takich jak *hiatus* (przede wszystkim szczelina w matczynym brzuchu i *vulva*), zamknięte lub otwarte kobiece usta, widok kobiecej głowy od tyłu bądź twarzy zasłoniętej włosami, odbicie (w formie dźwiękowej – czyli echa, skojarzonego z żeńską postacią mitologiczną, i w formie wizualnej – czyli zwierciadlanego refleksu, skojarzonego z Narcyzem), polowanie czy labirynt. Te lejtmotywy skutecznie zszywają książkę w całość. Co istotne, motyw z wiersza późniejszego w układzie tomu pojawia się czasem na ilustracji sparowanej z wcześniejszym tekstem. Warto tę strategię uspójniania prześledzić na przykładzie motywu bezbronnej kobiecej ofiary jako łagodnego zwierzęcia roślinożernego, atakowanego przez drapieżniki. Już na stronach 26. i 27. widzimy w grafikach wyglądające jak łania bezrogie zwierzę, uwięzione między liniami przypominającymi labirynt, które tworzą rzuty czterech pokoi. W sparowanym z tą grafiką wierszu *autoodzysk* wymienione są „cudze metraże" i „koźliczka ofiarna" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 25). Skąd więc wzięła się łania? By ją odnaleźć, musimy otworzyć stronę z wierszem *blednica dziewczęca, oczar wirginijski [reread]* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 62), w którym męski podmiot liryczny przedstawia się jako „dziko wierny jak pies wygłodzony/ jak chart" i obłudnie uwodzi słowami dziewczęcą adresatkę, plotąc jej „baśnie/ kutaśne". W finale tekstu jako odpowiedniki tych dwóch postaci przywołani zostają „wilk z łanią uwikłani/ w kłamstwo tego łkania", a heraldyczne wizerunki tychże zwierząt użyte są na planszach (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64–65). Postać kobiety-łani powraca w *lico/mizdra* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 78), w którym to wierszu rozwijany jest motyw nagonki. Na drugiej planszy odnośnej grafiki (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 80) w ramach cytatu wizualnego przywołana jest scena polowania z serii obrazów Sandra Botticellego, inspirowanych nowelą Giovanniego Boccaccia[12]. Zwierzyną jest tutaj naga kobieta, która odrzuciła miłość, drapieżnikiem – mszczący się niedoszły kochanek,

12 Tą nowelą jest ósma opowieść Filomeny z piątego dnia dotycząca Nastagia degli Onesti (Boccaccio, 1971).

pomocnikami w zbrodni – psy. Dopełnieniem tej serii stają się przywołane już poemiksy z koniem/klaczą. Dopiero w tym szerokim kontekście zrozumiemy, dlaczego na planszach – pozornie bez związku ze słowami wiersza – pojawia się motyw polowania tygrysa na białą klacz (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 69–70).

Wśród transmedialnych miejsc wspólnych szeroko rozumianego poemiksu *Waruj* uwzględnić należy także czynnik z innego porządku. „Architektoniczny sposób komponowania tekstu Mueller doskonale współpracuje z architektoniką rysunków Łańcuckiej" – zauważyła trafnie Anna Kałuża (2019). Trzeba pamiętać, że każdy wydrukowany tekst staje się widzialny jako zamknięta struktura graficzna, toteż nie można o nim myśleć jako o „czystym tekście" (Mitchell, 1994, s. 95). Wiersze Mueller od samego początku jej twórczości były pod tym względem wyjątkowe – linijki tekstów składały się nawet czasem na *carmina figurata*. Również w *Waruj* jest to punkt, w którym mieszane medium komiksu spotyka się z mieszanym medium poezji[13]. Współpraca ta może polegać na powtórzeniu podobnych figur i układów, tak dzieje się w wierszu *krio* i na towarzyszących mu dwóch planszach (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 56–58), oraz w *stygmach (dreszczowej piosence)* i w odnośnej jednostronicowej grafice (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 66–67). Każda z tych stron została podzielona na dwie kolumny.

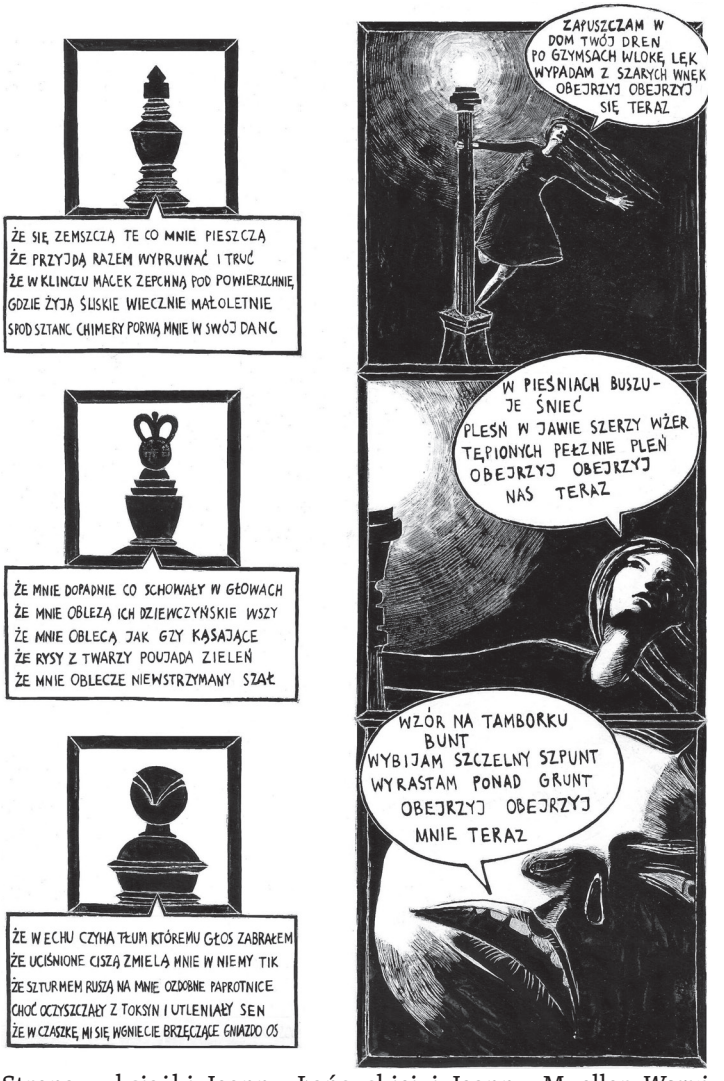
Owa druga poemiksowa para zasługuje na więcej uwagi, gdyż wertykalna segmentacja zarówno tekstu, jak i grafiki tworzy tutaj ciekawy efekt wielogłosowości[14]. Gęsta grafika Łańcuckiej zaś, choć wydaje się wyjątkowo kompatybilna „architektonicznie" z utworem poetyckim, dodaje wiele nowych sensów i aktywizuje omówione już przeze mnie chwyty typowe dla sztuk wizualnych, uniezależniając się od wiersza. Analiza tego frapującego duetu stanie się zwieńczeniem moich rozważań nad „składnią" i potencjałem znaczeniotwórczym szeroko rozumianego poemiksu.

W wierszu Mueller osobne, regularnie naprzemienne partie zorganizowane są w ramach nadrzędnej figury węża, sugerującej lekturę linearną, choć „serpentynową" właśnie. W zainscenizowanej „piosence" (czy raczej „oratorium") odzywa się głos mężczyzny wyrażającego lęk przed zemstą kobiet – ów bohater interpretuje złowieszczy plusk deszczu jako „udźwiękowienie" gróźb ofiar. Ta rola ujawnia się w trzech strofach wydrukowanych pismem prostym i wyrównanych do lewej strony. Głosowi męskiego „ja" odpowiada – w strofach dosuniętych do prawego marginesu

13 Aspekt dźwiękowo-architektoniczny również zasługuje na uwagę. Wybitnie rytmiczne, skandowane fragmenty *belly belly rebelia*, czyli pełne gier słownych „chóry", których głosy zapisano kursywą (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 35), zostały oddane na planszy jako poszatkowany w ramkach tekst, tanecznie „strząsany" w dół.
14 Podobny pod tym względem, także „opto-fonetyczny" wiersz Mueller omówiłam w rozdziale mojej monografii *Ultraliteratura* zatytułowanym *Inwersja (fotografia anamorficzna) jako „wiersz fotograficzny"* (Lisak-Gębala, 2014).

i zapisanych kursywą – tajemniczy głos zapowiadający zemstę, który możemy interpretować jako żeński. Między tymi partiami, jako wyjustowany łącznik, widnieją jeszcze cztery pojedyncze wersy, które budują tytułowy nastrój dreszczowca i zdają się same w sobie polifonicznie rozwarstwione ze względu na oscylację zaimków oraz zmienne formatowanie („*złowieszczo pluszcze deszcz*"; „*obejrzyj* obejrzyj *się teraz*"; „*obejrzyj* obejrzyj *nas teraz*"; „*obejrzyj* obejrzyj *mnie teraz*" – Łańcucka, Mueller, 2019, s. 66).

Łańcucka do skomponowanej przez siebie planszy inkorporuje niemal cały wiersz wpisany w sześć dymków dialogowych; wygląda to następująco:



Strona z książki Joanny Łańcuckiej i Joanny Mueller *Waruj* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 67).

Mimo że nie sposób wiązać tej grafiki z *amor vacui*, drobne odstępstwo, czyli rezygnację z powtórzenia czterech wyjustowanych linijek, można postrzegać jako dążenie do nieprzeładowania kompozycji. W efekcie pionowy biały pas między „kolumnami" zdaje się nabrzmiewać od stłumionych głosów – czyli wbrew pozorom zdecydowanie nie jest pusty (*Mind the gap!*). Warto połączyć go ze zdaniem ze *stygm*: „uciśnione ciszą zmielą mnie w niemy tik" (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 66). Rozziew między partiami prawą i lewą zdaje się więc na grafice poważniejszy, a głosy – bardziej niezależne. Organizująca wiersz figura węża zostaje co prawda odwzorowana w układzie planszy, realizuje się jednak w symetrii lustrzanej, niejako oddając pierwszeństwo głosowi „żeńskiemu". W pracy Łańcuckiej, jako że obraz potrzebuje wyrazistych bohaterów, bezcielesne głosy z przepisanych partii obrastają ciałem. „Ja" ze strof po prawej okazuje się dziewczyną z rozwianymi włosami, wgapioną nieco niepokojąco w nocne niebo i imitującą pozę z kultowej sceny *Deszczowej piosenki* (Donen, Kelly, reż., 1952), a ów cytat wizualny legitymizuje formułkę „dreszczowej piosenki" z podtytułu wiersza. Męskie „ja" z kolei ulega roztrojeniu – reprezentują je figury szachowe: goniec, król i pion, mamy więc poniekąd do czynienia z wizualnie kreowaną instancją zbiorową. Notabene znane z wiersza „my" kobiece w warstwie wizualnej albo znikło, albo – tę wersję też możemy dopuścić – „wchłonięte" zostało przez pojedynczą postać kobiecą. W sposobie jej ukazania dodane są zresztą nowe sensy, Łańcucka wykorzystała bowiem montaż wewnątrzujęciowy – zbliżenia w ramach tego samego kadru. Wpierw zamknięte kobiece usta (to jeden z lejtmotywów całego tomu) w trzecim panelu są otwarte i widać zęby, mogą wyrazić kobiecą pieśń buntu.

Podobne elementy przewodnie *Waruj* odkryjemy, gdy spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, skąd wzięły się na planszy, niewspomniane przecież w *stygmach*, figury szachowe. Ich wysoce prawdopodobnym źródłem może być wskazana już przeze mnie – jako element spajający książkę artystyczną w całość – powszechność aluzji do książek Lewisa Carrolla (figury szachowe znajdziemy w galerii postaci książki *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*). Frapuje natomiast fakt, że na grafice nie ujawniły się takie silnie obrazotwórcze elementy utworu Mueller jak wizje owadzich plag czy ogólna predylekcja do frenetyzmu oraz barokowej wanitatywności (choć elementy te nie znikły całkowicie – gdyż tekst został wiernie przepisany w ramkach). Tekst i plansze komiksowe potraktowane łącznie okazują się więc na omówionych stronach spowinowacone, połączone są misterną grą zbieżności i substytucji, podobieństw i niepodobieństw. W zestawieniu oferują dużo więcej znaczeń niż osobno, jeszcze

więcej – gdy otworzymy naszą recepcję na elementy zszywające *Waruj* w migotliwą całość.

Polisemia, uzyskiwana dzięki przymierzu wierszy i plansz komiksowych, ale także dzięki ujawniającym się co rusz intermedialnym różnicom, jest polisemią do potęgi. Figura labiryntu, czyli jeden z elementów infrastruktury *Waruj*, w tym kontekście okazuje się także doskonale pasować do sytuacji widzów/czytelników. Ich uwaga wędruje nie po nitce do foremnego kłębka, a po wielu nitkach do misternej, czasem ażurowej, czasem wielowarstwowej dzianiny.

Bibliografia

Balcerzan Edward, 2009: *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*. „Teksty Drugie", nr 1–2, s. 32–45.

[Biuro Literackie], [b.r.]: *Waruj*. Księgarnia Poezjem.pl. https://poezjem.pl/pl/products/waruj-886.html [dostęp: 23.04.2024].

Boccaccio Giovanni, 1971: *Dekameron*. [T. 1]. Przeł. Edward Boyé. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Buzzati Dino, 2019: *Poemat w obrazkach*. Przeł. Katarzyna Skórska. Czuły Barbarzyńca, Warszawa.

Cadôr Amir Brito, 2021: *Poemics: poemas e comics*. „Autofagia", s. 349–357.

Carroll Lewis, 2002: *The Complete Stories and Poems of Lewis Carroll*. Il. John Tenniel. Geddes & Grosset, New Lanark.

Donen Stanley, Kelly Gene, reż., 1952: *Deszczowa piosenka* [film]. Loew's, Stany Zjednoczone.

Głuszak Sylwia, Mueller Joanna, Łańcucka Joanna, 2019: *Zerwane ze smyczy*. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/zerwane-ze-smyczy2 [dostęp: 23.04.2024].

Kałuża Anna, 2019: *Artystki, które robią książki*. „BiBLioteka", nr 13. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/artystki-ktore-robia-ksiazki/ [dostęp: 23.04.2024].

Kałuża Anna, 2021: *Konceptualne książki artystów: dlaczego są ważne dla poezji/literatury?* „Teksty Drugie", nr 5, s. 251–267.

Lisak-Gębala Dobrawa, 2014: *Inwersja (fotografia anamorficzna) jako „wiersz fotograficzny"*. W: Eadem: *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. Universitas, Kraków, s. 65–81.

Łańcucka Joanna [ilustracje], Mueller Joanna [tekst], 2019: *Waruj*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.

Markowski Michał Paweł, 1999: *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki", z. 2, s. 229–236.

McCloud Scott, 2015: *Zrozumieć komiks*. Przeł. Michał Błażejczyk. Kultura Gniewu, Warszawa.

Mitchell W.J.T., 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

Mueller Joanna, Leszkiewicz Adam, 2019: *Adam Leszkiewicz rozmawia z Joanną Mueller o poemiksie „Waruj", Nowy Napis Co Tydzień #013*. YouTube, Instytut Literatury, 5.09.2019. https://www.youtube.com/watch?v=MVrrvdIHhgI [dostęp: 23.04.2024].

Mueller Joanna [tekst], Łańcucka Joanna [ilustracje], 2023: *Niewidka i Zobaczysko: (kamishibajka)*. Biuro Literackie, Kołobrzeg.

Mueller Joanna et al., 2019: [Spotkanie wokół książki *Waruj* w ramach festiwalu Stacja Literatura 22]. Biuroliterackie, 3.05.2020. https://www.youtube.com/watch?v=2uL25fTCxJ4 [dostęp: 23.04.2024].

Patt Lise, 2007: *Introduction*. W: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*. Ed. Lise Patt. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles, s. 16–97.

Peters Julian, 2016: *Graphic Poetry: Dino Buzzati's Poema a fumetti*. „Image [&] Narrative", vol. 17, no. 3, s. 98–112.

Rojek Przemysław, 2019: *Matrioszka tańczy i rewiduje wnętrzności*. Nowy Napis. Nowy Napis Co Tydzień, nr 13, 5.09.2019. https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-13/artykul/matrioszka-tanczy-i-rewiduje-wnetrznosci?srce=tygodnik [dostęp: 23.04.2024].

Stein Daniel, 2015: *Comics and Graphic Novels*. W: *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Ed. Gabriele Rippl. De Gruyter, Berlin–Boston, s. 420–438.

Szopa Katarzyna, 2020: *Waruj, siostro, waruj!* „Znak", nr 1, s. 101–105, https://www.miesiecznik.znak.com.pl/katarzyna-szopa-waruj-siostro-waruj/ [dostęp: 23.04.2024].

Szreniawski Piotr, 2006: *Rozmowy wewnętrzne: autowywiady poemiksowe*. Wydawnictwo „piotrszreniawski", Lublin.

Świerkosz Monika, 2015: *Arachne i Atena: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*. „Teksty Drugie", nr 6, s. 79–90.

Tuszyńska Kamila, 2015: *Narracja w powieści graficznej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Viganò Lorenzo, 2019: *Zstąpienie w zaświaty: ostatnia podróż Dina Buzzatiego*. W: Dino Buzzati: *Poemat w obrazkach*. Przeł. Katarzyna Skórska. Czuły Barbarzyńca, Warszawa, s. 223–259.