

**Śląskie Studia Polonistyczne**  
2023, nr 2 (22)

Rozprawy i artykuły

**LITERATURA JAK SIĘ PATRZY! (I)**

Marianna Michałowska  
Edyta Frelík  
Bartosz Kowalik  
Irmina Bloch  
Klaudia Muca  
Karolina Prusiel

Prezentacje

**MARCIN MOKRY**

# **Śląskie Studia Polonistyczne**

**2023, nr 2 (22)**

## **Rada Naukowa**

Kalina Bahneva (Uniwersytet Sofijski im. św. Klemensa z Ochrydy)  
Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)  
Maria Delaperrière (INALCO, Paris)  
Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Jens Herlth (Universität Freiburg)  
Marian Kisiel (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Krzysztof Kłosiński (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Olga Leszkowa (MGU im. Łomonosowa, Moskwa, Rosja)  
Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku)  
Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński)  
Dariusz Pawelec (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
Marek Piechota (Uniwersytet Śląski w Katowicach)  
François Rosset (Université de Lausanne)  
Małgorzata Smorań-Goldberg (Université Paris IV-Sorbonne)  
Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)  
Marek Tomaszewski (INALCO, Paris)  
Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski)

## **Zespół Redakcyjny**

Redaktor naczelna: dr hab. Anna Kałuża, prof. UŚ  
(anna.kaluza@us.edu.pl)  
Zastępczyni redaktor naczelnej: dr Marta Baron-Milian  
(marta.baron@us.edu.pl)  
Sekretarze redakcji: dr Piotr Gorliński-Kucik (piotr.gorlinski-kucik@us.edu.pl); Monika Lubinska (monika.lubinska97@gmail.com)  
Członkowie redakcji: dr hab. Maria Barłowska, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;  
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr Katarzyna Szopa

Redaktorka naukowa działu *Literatura jak się patrzy! (I)*  
Marta Baron-Milian, Anna Kałuża

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje o Marcinie Mokrym*  
Marta Baron-Milian

Nazwiska recenzentów publikowane są raz do roku  
na stronie internetowej czasopisma

Adres Redakcji  
ul. Uniwersytecka 4, 40-007 Katowice

Strona internetowa czasopisma:  
<https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/index>

## Spis treści

### Rozprawy i artykuły

#### Literatura jak się patrzy! (I)

- Marianna Michałowska Chwasty i ptaki – fotografia między ekokrytyką, studiami ekokulturowymi i wizualną kulturą ekologiczną
- Edyta Frelik Man Ray, czyli o odzyskiwaniu „pomiędzy” słowem a obrazem
- Bartosz Kowalik „Umarli stanęli w moich oczach”. Wizualna widmowość w poezji Tadeusza Różewicza
- Irmina Bloch *Punctum* braku. Przyczynek do analizy literackiego doświadczenia fotograficznego w poezji Wojciecha Wilczyka oraz Małgorzaty Lebdy
- Klaudia Muca Od *repetitio* do *poiesis*. Afazja i awangarda w twórczości słowno-wizualnej Karoliny Wiktor
- Karolina Prusiel Teatr odzyskanego ciała. O *Blason du corps féminin* Ilse Garnier

### Prezentacje

#### Marcin Mokry

- Marcin Mokry Solarysze
- Marcin Mokry, Maciej Mazur „Prawdziwa krowa polskiej poezji”. Z Marcinem Mokrym o kompostowaniu, kwiatkach i kropkach rozmawia Maciej Mazur
- Tomasz Cieślak-Sokołowski Na pograniczu wiersza i czegoś jeszcze. O intermedialnej twórczości Marcina Mokrego
- Dorota Kołodziej „Stojnie wykonują niezależną programowalną jednostkę sterującą” – czyli maszyny tekstowe Marcina Mokrego

### Varia

- Justyna Teterwak W poszukiwaniu autorskiej sygnatury. O wczesnych rękopisach Konrada Bielskiego i Józefa Czechowicza





## Table of Contents

### Essays and Articles

#### A Spot-On Literature (I)

**Marianna Michałowska** Weeds and Birds: Photography Between Ecocriticism, Ecocultural Studies and Visual Ecological Culture

**Edyta Frelík** Man Ray, or Recovering the „In-between” between Word and Image

**Bartosz Kowalik** “Umarli stanęli w moich oczach: Visual Spectrality in Tadeusz Różewicz’s Poetry

**Irina Bloch** Punctum of Absence: An Attempt to Analyse Literary Photographic Experience in the Poetry of Wojciech Wilczyk and Małgorzata Lebda

**Klaudia Muca** From *Repetitio* to *Poiesis*: Aphasia and the Avant-garde in the Verbal-Visual Works of Karolina Wiktor

**Karolina Prusiel** Theater of the Recovered Body: On Ilse Garnier’s *Blason du corps féminin*

### Presentations

#### Marcin Mokry

**Marcin Mokry** Solarysze

**Marcin Mokry, Maciej Mazur** “The real cow of Polish poetry”: Maciej Mazur Talks to Marcin Mokry about Composting, Flowers and Dots

**Tomasz Cieślak-Sokołowski** On the Border Between a Poem and Something Else: On Marcin Mokry’s Intermedia Work

**Dorota Kołodziej** “They meticulously execute an independent programmable control unit” or Text Machines by Marcin Mokry

### Varia

**Justyna Teterwak** In Search of Authorial Signature: On Early Manuscripts from the Archives of Konrad Bielski and Józef Czechowicz



**Rozprawy i artykuły**

**Literatura jak się patrzy! (I)**








**Marianna Michałowska**

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

## **Chwasty i ptaki – fotografia między ekokrytyką, studiami ekokulturowymi i wizualną kulturą ekologiczną**

### **Weeds and Birds: Photography Between Ecocriticism, Ecocultural Studies and Visual Ecological Culture**

**Abstract:** The article analyzes works created by two Polish artists, Diana Lelonek's "Endling" (2022) and Anna Kędziora's "Plantae malum" (2021). Both artists move smoothly between photography and spatial installations. By displaying objects and images as though they were scientific exhibits, they address the relationship between humans and the natural environment and reveal mechanisms of exclusion and extermination. The word "endling" stands for the last representative of a species, while "plantae malum" for "weeds," plants perceived from an anthropocentric perspective as "bad plants" and therefore intended for extermination. Lelonek's and Kędziora's works are not only visual and spatial, but also "intertextual" in that they weave narratives about the environment and are rich in cultural references and scientific associations. Marianna Michałowska has placed the selected case studies in the context of ecocultural studies (Ewa Rewers), ecocriticism (Timothy Clark) and the visual culture of ecology (T.J. Demos's concept). Each of these concepts emphasizes the cultural-natural entanglements of artistic works, and – as in the case of the visual culture of ecology – the need to abandon the traditional aesthetics in favor of studies on legal, political and economic relations that influence the circulation of images.

**Keywords:** photography, visual culture of ecology, ecocriticism, herbology, extinction of species, Anna Kędziora, Diana Lelonek, Anthropocene

**Abstrakt:** W artykule poddano analizie stworzone przez dwie polskie artystki prace – *Endling* Diany Lelonek (2022) i *Plantae malum* Anny Kędziory (2021). Obie artystki płynnie poruszają się między fotografią a instalacjami przestrzennymi. Ukazując obiekty i obrazy niczym eksponaty naukowe, opowiadają o relacji między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, ujawniają mechanizmy wykluczania i eksterminacji. Słowo „endling” oznacza ostatniego przedstawiciela gatunku. Z kolei „plantae malum” to określenie „chwastów”, postrzeganych z perspektywy antropocentrycznej jako „złe rośliny” i dlatego przeznaczonych do likwidacji. Prace Lelonek i Kędziory są nie tylko wizualne i przestrzenne, lecz także „intertekstualne” w sensie tkania narracji o środowisku, bogate w odniesienia kulturowe i naukowe skojarzenia. Wybrane studia przypadków usytuowano w kontekście badań ekokulturowych (Ewa Rewers), ekokrytyki (Timothy Clark) i wizualnej kultury ekologii (koncepcja T.J. Demosa). Każda z tych koncepcji podkreśla

kulturowo-naturowe uwikłania utworów artystycznych oraz – jak w przypadku wizualnej kultury ekologicznej – potrzebę porzucenia tradycyjnej estetyki na rzecz badania prawno-polityczno-ekonomicznych relacji wpływających na obieg obrazów.

**Słowa kluczowe:** fotografia, kultura środowiskowa, ekokrytyka, herbologia, wymiaranie gatunków, Anna Kędziora, Diana Lelonek, antropocen

Kiedy przegląda się programy istotnych polskich instytucji wystawienniczych i muzealnych realizowane w ostatnich latach<sup>1</sup>, zwraca uwagę, jak wiele współczesnych prac wizualnych jest poświęconych relacji człowieka i środowiska. W dziełach tych nadrzędnego tematu nie stanowi już jedynie pozycja podmiotu ludzkiego, tak dobrze rozpracowana w polatourowskich teoriach aktora-sieci (zob. Latour, 2010; Callon, 2014; w języku polskim: Abriszewski, 2012). Coraz częściej głównymi bohaterami artystycznych opowieści są rośliny, drzewa i kamienie. Ktoś mógłby powiedzieć, że to nic nowego. Od czasu różnorako ujmowanych „zwrotów ku rzeczom” (Ingold, 2007; Olsen, 2013), w ramach których rozpatruje się od-ludzkie (czyli powiązane z ludzkimi biografiami) i poza-ludzkie (czyli należące do środowiska przyrodniczego) przedmioty, oraz „ontologii zorientowanych na obiekt” (Harman, 2013; DeLanda, 2016) nie-ludzcy aktorzy coraz częściej zajmują uwagę filozofów, geologów i archeologów. Czy jednak o środowisku można mówić jako o zbiorach obiektów? I czy rzeczywiście gra toczy się o różnicę między ludzkim i nie-ludzkim?

### **Wprowadzenie: Ekologiczność humanistyki**

Wydaje się, że współcześni artyści wizualni przyglądają się środowisku przyrodniczemu nie po to, by znaleźć różnicę między tym, co ludzkie, a tym, co nie-ludzkie, lecz by dostrzec sferę wspólnych materialności. Zapleczem dla tego rodzaju myślenia mogą być nurty intelektualne czerpiące z różnych dyscyplin badawczych, zarówno studia ekokulturowe, literaturoznawcza ekokrytyka, jak też inspirowana studiami wizualnymi kultura ekologiczna. Każdy z nich realizuje własne cele, lecz są między nimi również podobieństwa.

Jako główny punkt zainteresowania nurtu pierwszego – studiów ekokulturowych – Ewa Rewers (2017, s. 171) wskazuje relacje, związki i zapośredniczenia prowadzące do myślenia w ka-

<sup>1</sup> Warto wymienić choć trzy wystawy zorganizowane w większych polskich galeriach sztuki: *Bezludzka Ziemia*. Kurator: Jarosław Lubiak. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 15.03–22.09.2019; *Wiek półtęnia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*. Kuratorzy: Sebastian Cichocki, Jagna Lewandowska. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 5.06–13.09.2020; *Refugia. Strzeż (się) tych miejsc*. Kuratorzy: Monika Bakke, Marek Wasilewski. Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 24.09–21.11.2021.

tegoriach kultury natury. Badaczka przypomina pojęcie *Ökologie* Ernsta Haeckla i wyznacza kilka teoretycznych źródeł współczesnych studiów ekokulturowych. Można zatem widzieć w nich refleks kontrkulturowych idei lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku, proponujących myślenie holistyczne i inspirujących się filozofią Zen, albo utopijną myśl Michela Serresa, można też uznać za prekursora studiów ekokulturowych Raymonda Williama, myślącego o naturze i kulturze jako sferach życia partnerskich i „zwykajnych” (Rewers, 2017, s. 172).

Z kolei przedmiotem zainteresowania ekokrytyki jest umiejscowienie realistycznie pojmowanych „natury”, „przyrody” czy też „środowiska” w ich historycznych i politycznych kontekstach (Clark, 2011). Timothy Clark zauważa jednak, że część badań w nurcie ekokrytycznym nie różni się od innych studiów nad historią kultury (i wtedy badania te stają się po prostu analizą tekstów literackich o naturze). Przy czym mimo iż w ekokrytyce nie ma wątpliwości co do kulturowego charakteru natury, istotne jest nadal jej odróżnienie od kultury. W ujęciu Lawrence’a Buella celem tej swoistej obrony natury jest uchronienie jej przed całkowitym podporządkowaniem kulturze (podają za: Tabaszewska, 2011, s. 209). Przekonująco cele ekokrytyki przybliży Justyna Tabaszewska: „Wygodna na pierwszy rzut oka opozycja między tym, co kulturowe, i tym, co naturalne, jest – jak dowodzą prowadzone w trakcie rozwoju drugiej fali ekokrytyki badania – nie tylko nieoperacyjna, ale również z gruntu fałszywa. Poszerzeniu kręgu zainteresowania ekokrytyki o kolejne problemy badawcze towarzyszy więc zasadnicza zmiana w myśleniu o jej celach: jednym z głównych ma być już nie tylko badanie abstrakcyjne rozumianych relacji między tekstem a środowiskiem, ale szukanie takich tekstów – a więc i szerzej, sposobów mówienia – które mogą stanowić odpowiedź na aktualne problemy środowiskowe. Jest to więc coś więcej niż analiza dyskursu, jest to raczej szukanie języka mówienia o rzeczach, zjawiskach i doświadczeniach, które są częścią i ludzkiego, i pozaludzkiego środowiska, a które splatają nas – różne, lecz od siebie zależne podmioty – w jedną całość” (Tabaszewska, 2018, s. 11).

I wreszcie trzeci termin tworzący teoretyczną ramę proponowanych w artykule rozważań: wizualna kultura ekologizmu, będące konsekwencją myślenia w kategoriach współczesnej estetyki. T.J. Demos, autor *Decolonizing Nature*, domaga się przemyslenia tradycji estetycznej tak, by mogła ona uwzględnić „prawno-polityczno-ekonomiczne asamblaże” (Demos, 2016, s. 11)<sup>2</sup> wpływające na obieg obrazów. Dlatego też proponuje odejście od klasycznych reprezentacji audiowizualnych pokazujących formy przyrodnicze (jak pejzaż lub biologiczne eksponaty) na rzecz eksperymen-

2 Jeśli nie podano inaczej, przekład fragmentów – M.M.

talnych praktyk artystycznych mających postać różnego rodzaju zaangażowania w środowisko (Demos, 2016, s. 12). W perspektywie wizualnej kultury ekologii na pierwszy plan wysuwają się także wielorakie powiązania zjawisk przyrodniczych i kulturowych. Demos (2019) przywołuje tutaj zarówno koncepcję „naturykultury” („natureculture”), jak i ukute przez Karen Barad pojęcie „intraakcyjności” (*intra-action*), które odrzuca pierwotne odrębności kategorii. Podkreśla wagę środowiskowych materialności i „więcej-niż-ludzkich” form życia, których nie należy badać wyłącznie przez pryzmat „pozaludzkiej sfery środowiskowej lub odwrotnie, sprawiedliwości społecznej” (Demos, 2019, s. 2). Stąd potrzeba dogłębnej analizy stosunków politycznych, gospodarczych i społecznych oraz zrozumienia zależności między działalnością człowieka a jej wpływem na środowisko. Demos reprezentowałby tę grupę badaczy, którzy nawołują do powiązania estetycznego dyskursu sztuki z dyskursem środowiskowym i tworzenia dzieł odpowiadających na wyzwanie schyłku antropocenu. Deborah J. Haynes wyraża to dobitnie: „Potrzebujemy sztuki wizualnej reagującej na przecięcie się tego, co materialne, etyczne i estetyczne, a także wyczulonej na nadchodzącą apokalipsę” (Haynes, 2015, s. 9).

Celem tego studium jest próba odpowiedzi na pytanie bardzo konkretne: jak wykorzystywać fotografię i inne środki artystyczne do przekazywania wiedzy o zmianach przyrodniczych, nie tylko do tego, by o tych zmianach informować (wiedzę tę w mniejszym lub większym stopniu przekazują media popularne), lecz także do tego, by tworzyć przestrzeń świadomej refleksji o ich przyczynach, skutkach i zachodzących między nimi powiązaniach. To zatem kwestia potraktowania prac wizualnych jako narzędzi w dyskursie środowiskowym. Studia ekokulturowe dostarczają zaplecza filozoficznego, pomagają zrozumieć naturokulturowe (lub kulturonaturowe) zależności, natomiast ekokrytyka – ujmowana tak, jak proponuje to Tabaszewska (2018), jako „szukanie języka” – może inspirować do refleksji nad realizacjami wizualnymi. W proponowanych tu rozważaniach pytanie o język narracji wizualnej jest równie istotne co pytania stawiane w ramach estetyki etycznej. Oparte na fotografii projekty wystawiennicze Anny Kędziory i Diany Lelonek<sup>3</sup> stanowią, w mojej opinii, znakomity punkt wyjścia refleksji o współczesnym sensie naturokulturowego splotu. Zanim jednak przejdę do analizy obu realizacji, poczynię kilka wstępnych uwag dotyczących tekstowości i intertekstualności fotografii.

<sup>3</sup> Warto podkreślić, że obie artystki działają zarówno w polu artystycznym, jak i badawczym. Są także związane z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu – Kędziora jako wykładowczyni, Lelonek jako absolwentka studiów doktoranckich UAP, obecnie związana z ASP w Warszawie.

### **Tło teoretyczne: Foto-tekstowość czy foto-objekto-tekstowość?**

W moich badaniach nad fotografią czynię kilka wstępnych założeń: 1) traktuję ją jako „fotografię w rozszerzonym polu”, to znaczy badam nie tylko obrazy, lecz także ich przestrzenne, materialne nośniki; 2) sytuuję ją we flusserowskim uniwersum obrazów technicznych; oznacza to, że obrazy takie jak fotografia, wideo, film lub obraz generowany cyfrowo łączy pochodzenie. Obrazy techniczne są bowiem, jak argumentuje Vilém Flusser (1994), pochodną myślenia naukowego i wynikiem działania maszyny – aparatu czy też dyspozytywu; 3) traktuję reprezentacje fotograficzne jako narracyjne foto-teksty<sup>4</sup>, co znaczy, że postrzegam je zawsze jako uwikłane w kulturową opowieść. O ile dwa pierwsze z wymienionych założeń mają konsekwencje głównie dla sposobu kategoryzacji obrazu jako wytworu artystycznego, to założenie trzecie jest fundamentalne w konstruowaniu i interpretowaniu zachodzącej w fotografii relacji słowo – obraz. Rozważę ją krótko w odniesieniu do problemu percepcyjnego (czyli dotyczącego rozpoznawania obrazu) oraz do kwestii tworzenia znaczeń poprzez obrazy.

Zarówno problem percepcji obrazu, jak i tworzenia przez niego znaczeń są przedmiotami studiów prowadzonych w ramach współczesnego „wizualnego alfabetyzmu” (*visual literacy*)<sup>5</sup>. Ten obszar badań odnosi się do kompetencji wizualnych na różnych poziomach – od biologicznego postrzegania zjawisk do rozumienia tego, co się widzi. „Widzenie” jest zatem stopniowo komplikowane. Zaczynamy od kwestii percepcji wizualnej, by przejść do myślenia wizualnego, konstruowania języka wizualnego służącego komunikacji wizualnej, a wreszcie do edukacji wizualnej

4 Używam terminu „foto-tekst”, by podkreślić równoważność obrazu i tekstu. Uzasadnienie tej koncepcji przedstawiłam w książce *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Michałowska, 2012).

5 Początek badań nad *visual literacy* (VL) datuje się na lata sześćdziesiąte ubiegłego wieku i łączy z reprezentantami Rochester School, takimi jak John L. Debes, Marshall McLuhan czy Colin M. Turbayne (Michelson, 2017). Z jednej strony dostrzeżenie znaczenia obrazu dla rozwoju współczesnego odbiorcy miało związek z prowadzonymi w tym ośrodku naukowym pogłębionymi badaniami nad mediami. Z drugiej należy zauważyć szerszy kontekst teoretyczny badań nad wizualnością podejmowanych w drugiej połowie XX wieku. Warto pamiętać, że w owym czasie – uproszczę nieco tę kwestię – „zwrot lingwistyczny” stopniowo ustępował „zwrotowi ikonicznemu”. W efekcie odnotować należy między innymi wzrastające zainteresowanie semiotyków dziełami wizualnymi (Umberto Eco, Roland Barthes) oraz pogłębianie refleksji nad uwikłaniami dyskursywności w systemy reprezentacji (Michel Foucault). Równoległe żywo rozwijały się badania w obszarze psychofizjologii widzenia i kognitywistyki (Rudolf Arnheim). Prace te stanowiły żywny grunt dla studiów wizualnych, wywodzących się z historii sztuki i ze studiów kulturowych (Hal Foster, Stuart Hall), a popularyzujących pojęcie kultury wizualnej (Norman Bryson).



tworzącej wspólne pole rozumienia (Avgerinou, Petterson, 2011). Co więcej, żadna z tych umiejętności nie jest „jedynie” wizualna, ponieważ każda angażuje także umiejętności werbalne – wypowiedzi ustne lub pisemne. „Czytanie obrazów” w rzeczy samej byłoby tu określeniem umiejętności dekodowania znaczeń i rozumienia komunikatów wizualnych. William J.T Mitchell pojmuje czytanie jako umiejętność wzrokową, ale można odwrócić tę jego obserwację i uznać patrzenie za składnik kompetencji czytelnicy: „Jeśli patrzenie jest jak czytanie, to tylko na najbardziej podstawowym i dosłownym poziomie. Umiejętność czytania jest umiejętnością wzrokową, ponieważ polega na rozpoznawaniu poszczególnych liter alfabetu i łączeniu ich z odpowiednimi dźwiękami” (Mitchell, 2008, s. 11).

O konieczności rozumienia znaczeń rozpoznawanych obrazów pisał John Berger w ważnej dla badań nad fotografią książce *Another Way of Telling*: „W relacji między fotografią a słowem fotografia aż prosi się o interpretację, a słowa zazwyczaj jej dostarczają. Fotografii, niepodważalnej jako dowód, ale ubogiej w znaczenia, to słowo nadaje znaczenie. A słowom, które same w sobie pozostają na poziomie uogólnienia, nadawana jest specyficzna autentyczność przez niepodważalność fotografii” (Berger, Mohr, 1995, s. 92). Berger dodał do relacji obraz – tekst cechę specyficzną dla fotografii i niewystępującą w obrazach innego rodzaju niż techniczne (zatem w rysunkach czy obrazach malarzkich). Cechą tą jest szeroko omawiana w semiotyce strukturalnej Barthes, 2006) pozorna naturalność reprezentacji (mówiąc inaczej – potoczne przekonanie, że fotografie są niekonstruowane i pokazują „samą” rzeczywistość). Ta dwoistość fotografii („domaganie się” interpretacji oraz pozór rzeczywistości) pozwala zatem konstruować foto-teksty odnoszące się do różnych obszarów kulturowych znaczeń<sup>6</sup>.

Podobnie zresztą uważał Victor Burgin, który podkreślał, że język w odniesieniu do fotografii pojawia się automatycznie w momencie patrzenia na zdjęcie i funkcjonuje na różnych poziomach: od wypowiedzianego wspomnienia do podświadomych skojarzeń (Burgin, 1986, s. 51). Dla Mitchella (1994) najdoskonalszą formą takiego foto-tekstu były eseje fotograficzne, czyli zestawienia cyklu fotografii z komentarzem, jak w historycznym albumie *Let Us Now Praise Famous Man* Walkera Evansa i Jamesa Agee; fotografie nie służą w takim zestawieniu ilustracji tekstu, lecz z nim współpracują (Mitchell, 1994, s. 290). W tego rodzaju

6 Zakładam zatem, że inaczej będziemy tworzyć foto-teksty w obszarach dyskursów pamięciowego, politycznego czy też estetycznego. Ten temat jest tak szeroki, że w artykule skoncentruję się na jednym przypadku – budowania artystycznego języka służącego snuciu opowieści wykorzystującej wiedzę środowiskową.

pracach w najlepszy sposób ujawnia się to, co Mitchell (2005, s. 343) nazwał „mitami kultury wizualnej”, do których zaliczył między innymi przekonanie o hegemonii widzenia i mediów wizualnych czy stwierdzenie o przewadze odcieleśnionego, zdematerializowanego obrazu nad przekazami tekstowymi. Z rozważań Mitchella wyłania się propozycja wyzwolenia obrazów spod dominacji języka<sup>7</sup>, domaganie się znalezienia nowego sposobu badania obrazów.

Takimi foto-tekstami, w których słowo nie jest dominujące, lecz wzbogaca przekaz wizualny, mogą być, jak sądzę, prace łączące obraz fotograficzny z materialnym obiektem. Tekst w takich pracach jest zewnętrznym, dodatkowym omówieniem, nadaje kontekst temu, co widzimy. Być może należałoby tu mówić, jak proponuje Jon Simons, o kompetencji obrazowej (*image competence*), umiejętności sytuowania obrazu w polu treści wyrażanych środkami werbalnymi i niewerbalnymi (Simons, 2008, s. 89). Warto zaproponować zatem nową terminologię i mówić o foto-teksto-obiektach.

Nietrudno dostrzec, że przedstawione dotąd koncepcje badań nad relacją fotografii i tekstu rozwijały się najżywiej w ramach poststrukturalizmu – nurtu, któremu, co warto pamiętać, zarzucono „utekstowanie” analizowanych wytworów i zjawisk kulturowych. Wyzwalanie się od poststrukturalizmu – czy może raczej: przemyślenie na nowo jego dziedzictwa – pozwoliło przyrzeć się bliżej tym wątkom nurtu, w których spod tekstu wyłaniają się materialności i ontologie rzeczywistości. To niewątpliwie wpływ zainteresowania performatywnością, cielesnością i działaniowością, ale i narratywizmu, przykładającego wagę do doświadczenia.

Dobrze taką przemianę mogłoby ilustrować przeobrażenie jednej z fundamentalnych kategorii poststrukturalnych – intertekstualności<sup>8</sup>. W kategorii tej ważne jest dla mnie nie tyle jej funkcjonowanie w obszarze literatury, ile to, w jaki sposób zaadaptowano intertekstualność do potrzeb kultury wizualnej: w odniesieniu do filmu, a także wytworów cyfrowych w ra-

<sup>7</sup> Przykładem takiej dominacji języka, a szerzej: literatury, nad obrazem mogą być zarówno fotografie odliterackie (jak piktorialne fotografie Henry’ego Peacha Robinsona ilustrujące poezję Tennysona), jak i teksty literackie, których istotnym środkiem fabularnym i stylistycznym jest między innymi ekfrazą (czyli opis obrazu, niewymagający w istocie jego obecności). Ciekawie o przykładach obecności fotografii bez ich pokazywania w tekstach pisze Małgorzata Szczypiorska-Mutor (2016).

<sup>8</sup> Pominę dobrze rozpracowaną także w polskim literaturoznawstwie klasyfikację relacji transtekstualnych, której Autorami są Gérard Genette i Harold Bloom, a także klasyfikację Henryka Markowskiego. Przypomnijmy tylko dla porządku poręczną klasyfikację wprowadzoną przez Ryszarda Nycza (1993) w odniesieniu do badania tekstów literackich, lecz także dzieł wizualnych (na przykład fotografii). Są to tekst – tekst, tekst – gatunek i tekst – rzeczywistość.

mach kultury konwergencji. O ile relacje tekst – tekst i gatunek – gatunek łatwo dają się zastosować do badań nad sztukami wizualnymi, na przykład malarstwem i fotografią, w kategoriach cytatu lub pastiszu (co szczególnie często wykorzystywano w fotografii inscenizowanej), o tyle relacja tekst – rzeczywistość współcześnie zyskuje nowe oblicze, daje się bowiem wykorzystać do badania nie tylko relacji międzyobrazowych (o czym pisała Mieke Bal), lecz przede wszystkim do badania tekstów odnoszących się do materialności przyrodniczych. Przykładem wprowadzanie do ekspozycji artystycznych o tematyce środowiskowej obiektów z pola poszukiwań naukowych (na przykład plastiglomeratów). Niby nie różni się to bardzo od wprowadzenia przez Braque'a piasku do reprezentacji malarskiej, sens tego aktu jest jednak odmienny – kieruje uwagę odbiorcy nie tyle ku jakiegokolwiek fizycznej rzeczywistości zakłócającej iluzoryczność malarstwa, ile w stronę skutków konkretnych procesów fizycznych. Takie wykorzystanie dawnej kategorii interpretacyjnej pozwala opowiadać o współczesnych zmianach i procesach oraz traktować je jako realnie zachodzące, mimo używania przez twórców mechanizmów artystycznej symbolizacji i metaforyzacji. Przejdźmy zatem do przykładów.

### **Przypadek pierwszy: Chwasty Anny Kędziory**

Tytuł realizacji Anny Kędziory nosi tytuł *Plantae malum*. Czym są te „złe rośliny” i dlaczego są złe? Zanim przejdę do odpowiedzi na to pytanie, zatrzymajmy się na chwilę na samej ekspozycji (Kędziora, 2021–2022). Wystawę otwiera powierzchnia pokryta rysunkami przedstawiającymi struktury roślinne: korzenie, łodygi, kwiaty. Mijamy ją i wchodzimy do ciemnego korytarza, w którym umieszczono podświetloną gablotę, a w niej zaprezentowano woskowe odlewy roślinne. Następnie przechodzimy do drugiej części galerii, na której ścianach zawieszono wykonane w studiu fotograficzne reprezentacje roślin. Rośliny pokazywane na tle oślepiąco białego tła wydają się wątłe i delikatne. Zieleń łodyżek współgra z fioletem kwiatków (celowo używam tych zdrobnień, bo tak niepozorne wydają się roślinki). W zimnym, fotograficznym studiu rośliny są wyobcowane. Zerwano je, obcięto kwiatostany, skazano na zagładę.

Jeśli uznamy, że Tabaszewska (2018) dopomina się o stworzenie języka do snucia opowieści o środowisku przyrodniczym, to możemy stwierdzić, że Kędziora taki stwarza. Fotograficzne studia roślin zestawione z ich trójwymiarowymi, ucieleśnionymi odlewami pozwalają pomyśleć o roślinach jako żywych (zachowanych na wieczność w formie woskowego odlewu) i martwych (ściętych) jednocześnie. Można zadać pytanie: dlaczego Kędziora nie posługuje się tradycyjnym zielnikiem, nie wkłada do zeszytu



Anna Kędziora: *Plantae malum* (2022), instalacja (fragment).  
Fotografia instalacji dzięki uprzejmości artystki.



Anna Kędziora: *Plantae malum* (2022), fotografia.  
Reprodukcja dzięki uprzejmości artystki.

samych chwastów? Dlatego, że znaczenie ma dla niej wosk, w którym zatopiono obiekt. To materiał przyrodniczy, produkt pszczoł (skradziony im przez człowieka). Wosk jest ciepły, cielesny, ale także wyraża paradoks samego obrazu fotograficznego (żywego i martwego jednocześnie)<sup>9</sup>. Łącząc fotografię i odciski w plastycznym materiale, artystka dowartościowuje rośliny, które nazywamy „chwastami”, tworzy ich mauzoleum wypełnione szczególnie rodzaju maskami pośmiertnymi. Pamiętać należy jednak, że „chwasty” w dyskursie kulturowym znaczą wiele – od potencjalności wyrażanej przez Ralpa Walda Emersona słowami: „Chwast to roślina, której zalety nie zostały jeszcze odkryte” (cyt. za: Rybicka, 2021, s. 57), po analizowaną przez Jacques’a Derridę niejednoznaczność figury farmakonu jako ziół leczniczych i trucizn (Derrida, 1993).

Warto zatem przyjrzeć się samej herbologii – nauki chwastami się zajmującej. Ale czy rzeczywiście o nie dbającej? Herbologia jest dyscypliną wiedzy istotną dla uprawiania roślin wykorzystywanych przez człowieka, mimo że ta nauka o gatunkach roślinnych w istocie zajmuje się eliminacją roślin obniżających potencjał produkcyjny upraw. Chwasty opisywane są jako zagrożenie dla produkcji roślin przydatnych w konsumpcji. Stanowią także, o czym się zapomina, sytuując je w sferze „natury”, niechciane dziedzictwo antropocenu. Pisze o tym Kazimierz Adamczewski: „Wraz z udomowieniem roślin i ich uprawą na polach pojawiły się także chwasty. Towarzyszą one roślinom uprawnym, stwarzając poważne zagrożenie. Mimo że chwasty zwalczą się od tysięcy lat, wykazują one nadzwyczajną odporność na próby wyeliminowania ich z pól uprawnych, charakteryzują się niebywałą zdolnością adaptacyjną i ewoluują się dalej” (Adamczewski, 2014, s. 14). Herbolog przyjmuje perspektywę wydajności, charakterystyczną dla nauk rolniczych. Chwasty są tu owymi *plantae malum* zagrażającymi uprawom. Co więcej, jeśli rośliny uprawne są „udomowione”, to możemy przypuszczać, że chwasty są raczej dzikie i obce, a do tego to one właśnie są tymi silniejszymi i nie poddają się próbom ich okiełznania.

Na tę samą kwestię inaczej patrzy jednak kulturoznawczyni Magdalena Zamorska, która w procesach antropocenowego nadzorowania i migrowania roślin dostrzega analogię do zjawisk społecznych. Pisze: „Uprawa i hodowla wiążą się z procesem udomawiania organizmów żywych, z ich genetyczną uniformizacją, kontrolą procesów rozmnażania się i rozprzestrzeniania (przejmowanie nasion lub nowo narodzonych zwierząt, inżynieria genetyczna wytwarzająca rośliny beznasienne itd.)” (Zamorska, 2021, s. 62). Reprezentantka studiów nad roślinami nie przedstawia jednak tak zwanych roślin „inwazyjnych” czy też „zawleczono-

9 To oczywiście przywołanie koncepcji Rolanda Barthes’a (1995).



nych” wyłącznie jako ofiar, przypomina, że to procesy globalizacyjne i migracyjne pozwoliły „chwastom” na rozprzestrzenianie się i zdobywanie nowych terytoriów, kolonizację nowych siedlisk (Zamorska, 2021, s. 64). Bohaterki wystawy Kędziory nie są drapieżne, nie wydaje się, żeby mogły zaatakować kolejne tereny. Ale może to tylko pozór? I tylko czyhają, by rozrzucić nasiona?

W myśleniu Zamorskiej ujawnia się charakterystyczna dla studiów ekokulturowych kwestia języka, którym opisuje się procesy przyrodnicze. Pojęcia takie jak „kolonizacja”, „inwazja” dotychczas były zastrzeżone dla narracji o społeczeństwach ludzkich. Współcześnie są stosowane także do opisu wspólnot zwierzęcych i roślinnych. Opowiadają o tym w projekcie wizualnym *Beyond Plant Blindness* Bryndís Snæbjörnsdóttir i Mark Wilson (2018). We współpracy z naukowcami (Dawn Sanders, Evą Nyberg, Bente Eriksen Molau) tworzą złożoną z fotografii, obiektów i modeli roślinnych przestrzeni, w której badają i rozważają sposoby percepcji świata przez rośliny. W komentarzu do wystawy czytamy: „Codzienne życie roślin może wydawać się w ludzkiej percepcji statyczne i ciche. A jednak współczesna nauka mówi nam, że rośliny żyją w złożonych i często społecznych światach. Usunięcie roślin z pola widzenia ludzi ułatwia ich eksploatację, ale ogranicza naszą zdolność wglądu w ich światy; w jaki sposób przyjęcie innego poglądu może poprawić nasze zrozumienie życia roślin i wrażliwość na nie?” (Snæbjörnsdóttir, Wilson, 2018).

Do przemyślenia na nowo języka opisującego relacje ludzko-roślinne zachęca także Aleksandra Brylska, gdy zauważa, że „sposób, w jaki język formułuje ludzkie wyobrażenie o chwastach, jest nacechowany negatywnie i przysłania wieloaspektowość »zielska« i jego symboliczny oraz materialny potencjał” (Brylska, 2020, s. 79). Według niej chwasty mogą stanowić model form oporu (także politycznego) zachodzącego w świecie społecznym. Brylska nawiązuje tu do myśli Michaela Mardera, który pisze o ruchu Occupy adaptującym się do niesprzyjających okoliczności politycznych. Uczestnicy ruchu przyjmują strategię „chwastowe”, pozwalającą zająć pozycje w nieprzyjnym otoczeniu. Marder pisze: „trzeba być jednocześnie giętkim i sztywnym, jak bluszcz niepokojony podmuchami wiatru – wiedzieć, jak utrzymać się na ziemi bez naśladowania bezruchu skały” (Marder, 2012, s. 30).

Kędziora w *Plantae malum* proponuje język, który odsyła nas do komunikacji werbalnej, lecz korzysta także ze skojarzeń uruchamiających pamięć wizualną i doświadczeniową. Fotograficzna część pracy jest zarówno dowartościowaniem „zielska”, uczynieniem chwastów głównym aktorem spektaklu, jak i pokazaniem ich potencjału estetycznego. Z kolei woskowe obiekty stanowią wizualno-materialną metaforę umierania, ale i przetrwania. W odniesieniu do jednego z działań Diany Lelonek, drugiej z omawianych w artykule artystek, mianowicie *Instytutu dla*

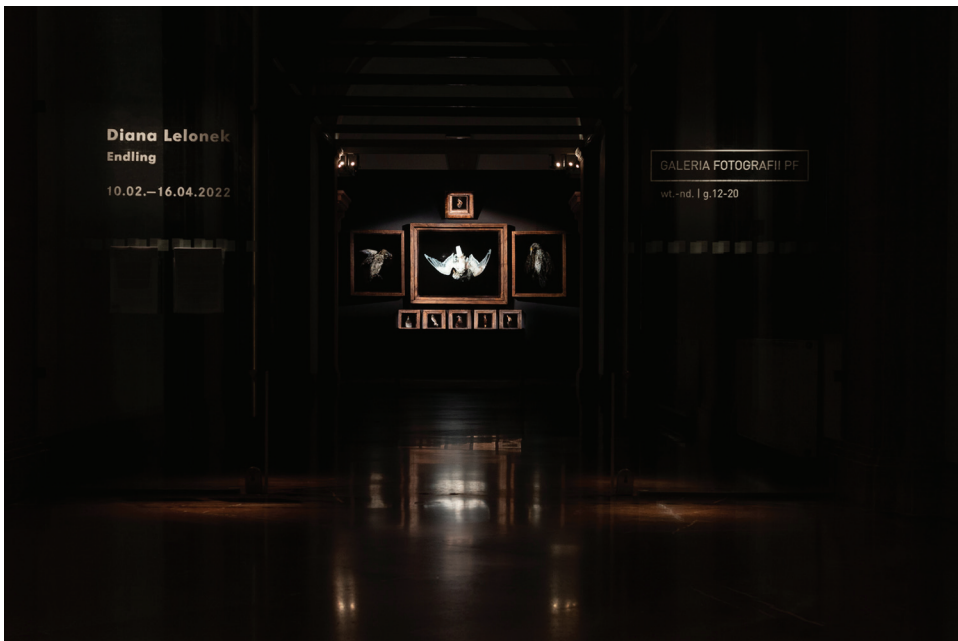
*Żywych Rzeczy*, Anna Wandzel wprowadza pojęcie „postzielnika”. Ten „postzielnik” nie tyle zawiera zioła, kwiaty, korzenie jak tradycyjny zielnik, ile prezentuje całą gamę odpadków antropocenowych i przyrodniczych. Zbiór zawiera obiekty wytworzone przez człowieka, wystawione następnie na działanie czynników biologicznych. Te nowe „śmieciorośliny”, jak nazywa je sama Lelonek (2022a), obrastają formami porostowymi, roślinami, mchem. Wandzel podkreśla, że praca jest osadzona w kontekście nauki, a nie estetyki (mimo estetycznych wartości samej realizacji) i to właśnie ten rodzaj wiedzy i języka wydaje się fundamentalny dla zrozumienia sensu. Píše, że „postzielnik” „bez technologicznej i językowej obudowy nauk ścisłych najprawdopodobniej nigdy nie zostałyby uznany za źródło wiedzy o trajektoriach życia roślin w wyjąłowych przez człowieka środowiskach, lecz byłyby sprowadzony do statusu pewnej artystycznej fantazji lub w najlepszym razie traktowany jako interesująca reprezentacja materialnych biografii roślin” (Wandzel, 2018, s. 280).

Także *Plantae malum* trudno sprowadzić jedynie do „artystycznej fantazji”. Odsyła zbyt mocno do współczesnej refleksji nad chwastami, do wiedzy o społecznym i kulturowym znaczeniu organizmów, które uznano za szkodliwe. Zachęca także do przemyślenia relacji obraz fotograficzny – obiekt. Berger pisał, że w narracji fotograficznej sam obraz jest już potwierdzeniem tego, co opowiadają słowa (Berger, Mohr, 1995). Jak pokazuje praca Kędziory, sama fotograficzna realność już nie wystarcza – zresztą wykonane przez artystkę studyjne przedstawienia są starannie inscenizowane, modelowane; potrzebny jest jeszcze sam trójwymiarowy obiekt reprezentujący roślinę.

#### **Przypadek drugi:**

##### **Ostatni przedstawiciel gatunku w pracach Diany Lelonek**

O nieobecności i wyczerpaniu opowiada też Diana Lelonek w prezentowanej w poznańskiej Galerii Fotografii pF wystawie *Endling* (2022b). Pokaz obejmuje dwie części – fotograficzną (*Ptaki*) i dźwiękową (*Endling*). Lelonek wykorzystuje przestrzenne aspekty galerii, jej wyrazistą neoromańską architekturę, rytm półkolumn, połyskliwość granitowej posadzki, a także charakterystyczną dla historycznych wnętrz akustykę. Korytarz prowadzi nas w głąb galerii, w stronę umieszczonego na przeciwległej ścianie ekspozycji obiektu. Centralne miejsce w sali wystawowej zajmuje tryptyk, składający się z monochromatycznych fotografii zwłok ptaków (alki, kormorana i mewy srebrzystej) znalezionych przez artystkę na plaży w Sopocie: w środku tryptyku widnieje ptak zawieszony głową w dół, z rozpostartymi skrzydłami, na jego bocznych częściach - dwa inne, pochylające głowy ku środkowemu przedstawieniu. Pod tryptykiem umieszczono pięć mniejszych



Diana Lelonek: *Endling*, instalacja. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu.  
Fot. Anna Kędziora.

fotografii, na których widnieją wypchane ciała ptaków (pochodzące z kolekcji Muzeum Naturalnego w Bazylei eksponaty to między innymi gołąb wędrowny, reliktwiec mały i bagiennik żółtoczelny). Każde ze zdjęć oprawiono w ciężką drewnianą ramę. Sposób aranżacji fotografii i sama prezentacja ciał ptaków wyraźnie przywołują formę ołtarzową. Efekt pogłębienia punktowe oświetlenie kadrów, wydobywające obrazy z ciemności. Część druga wystawy, tytułowy *Endling*, to instalacja dźwiękowa, zaprezentowano na niej głosy wymarłych ptaków<sup>10</sup>.

Termin „endling” pojawił się po raz pierwszy w relacji opublikowanej przez czasopismo „Nature” w roku 1996 (Webster, Erickson, 1996). Badacze szukali słowa na określenie ostatniego przedstawiciela gatunku (zarówno istoty ludzkiej, jak i nie-ludzkiej), a swoje pytanie skierowali do językoznawców i autorów słowników. Etymologicznie „endling” odsyła do „wyginięcia” i „końca”. Odsyła także do linii i rodowodu. Gdy endling umrze, gatunek uważa się za wymarły. Od publikacji w „Nature” termin jest często przywoływany w dyskursie humanistycznym i naukowym, ale też artystycznym. Na przykład w towarzyszącym wystawie eseju Stanisław Łubieński (2022) opisuje historie eksterminacji

<sup>10</sup> Nagrania głosów 15 gatunków ptaków zarejestrowano w drugiej połowie XX wieku, są złożone w archiwum Cornell Lab of Ornithology (Krześlak-Kandziora, 2022).

poszczególnych gatunków na skutek ludzkiej pogoni za niezwykłością, a czasem zwykłej chciwości.

Lelonek, dotąd zajmująca się w swojej twórczości przede wszystkim z bakteriami, przestrzeniami pamięci i „śmiecioroślinami”, sięga tu do świata zwierzęcego, lecz procesy, o których opowiada, są wspólne dla całej przyrody, a właściwie świata kulturonaturowego, bo chodzi przecież o praktykę kolekcjonowania trofeów, czyli preparowanie zwierząt – a więc działanie specyficznie ludzkie. Rozważę trzy wątki pracy Lelonek: podobieństwo fotografii i taksydermii, symboliczne znaczenie obiektu oraz kwestię języka opowieści.

Co ciekawe, współcześnie taksydermia nieraz bywa obiektem zainteresowania historyków, kulturoznawców i artystów. Porzuca się coraz częściej rekonstrukcję historyczną na rzecz usytuowania taksydermii w kontekście koncepcji posthumanistycznych (na przykład Donny Haraway czy Timothy’ego Mortona). To zainteresowanie wyrażone jest także w gigantycznym dziele Giovanniego Aloiego *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene* (Aloi, 2018)<sup>11</sup>. Z kolei w perspektywie artystycznej do taksydermii sięgają – by wymienić tylko najgłośniejszych – Berlinde De Bruyckere, Mark Wilson i Bryndís Snæbjörnsdóttir, Maurizio Cattelan, Katarzyna Kozyra. Równie często obiekty taksydermiczne pojawiają się w fotografii. Wątek ekspozycji wypchanych zwierząt podejmował między innymi Nicolas Grosperre w cyklu fotografii *Mauzoleum* (2007), wątek wypreparowanych roślin zaś Paweł Bownik w albumie *Disassembly* (2012). Ekspozaty taksydermiczne zestawia się także z figurami woskowymi (Wieczorkiewicz, 2000; Cembrzyńska, 2014).

W odniesieniu do fotografii o powiązaniu obrazu rzeczy i rzeczy wypchanej mowa jest od dawna<sup>12</sup>. Michelle Henning (2006) przypomina, że związek między fotografią i taksydermią opiera się na zawartym w obu „roszczeniu prawdy”<sup>13</sup>. I fotografia, i taksydermia odsyłają bowiem do konkretnego, materialnego obiektu, który istnieje realnie w świecie i w który nie można wątpić. Fotografia jako model „zamrożonego obrazu” i wypychanie zwierząt tak, by wyglądały niemal jak żywe, reprezentują pragnienie uchwycenia i zachowania natury w obliczu jej stopniowego zanikania. Co więcej, jak zauważa badaczka fotografii,

11 W kontekście badań nad fotografią istotne jest to, że Aloi, pisząc o taksydermii, odwołuje się do Peirce’owskiej kategorii indeksu, tak ważnej w teorii fotografii. Zob. Aloi, 2018, s. 23; por. Witek, 2020, s. 304.

12 Co ważne, autor często przywoływanego w takim kontekście eseju *Jak patrzeć na zwierzęta*, John Berger (1999), sam o fotografii nie pisze.

13 To przekonanie jest obecne w teorii fotografii co najmniej od pierwszej połowy XX wieku. Wyraża je między innymi zdanie André Bazina, że rysunek „nigdy nie będzie miał tej irracjonalnej siły, jaką ma fotografia, siły, która zmusza nas do wierzenia w jej realność” (Bazin, 1963, s. 15).

historia naturalna przedstawia świat jako nietknięty, ale jednocześnie przeobraża go w obiekty wizualnej konsumpcji i obiekty wiedzy naukowej (Henning, 2006, s. 11). W obu zatem – i w fotografii, i w taksydermii – zawarta jest dwuznaczność, dostrzegana już przez Barthes'a (1995): chcąc zachować życie, obie pokazują w istocie śmierć, czy też – jak powiedzieć mógłby zwolennik dekonstrukcji – dążąc do uchwycenia obecności, przybliżają śmierć. Ta szczególna cecha jest wyraźna w dziele Lelonek, bo artystka nie udaje, że prezentuje życie, na ołtarzu umieszczono przecież martwe ciało, ciało cierpiące, by nie powiedzieć – umęczone. W ten sposób docieramy do pytania o znaczenia zawarte w wystawie polskiej artystki: *Endling* Lelonek odnosi się do znikania i ostatecznej eksploatacji. Chociaż nie pokazano tu figury ludzkiej, to działanie człowieka jest obecne w tle jako przyczyna wymierania gatunków.

Aneta A. Ptaszyńska podaje, że w ciągu ostatnich 500 lat wyginęło co najmniej 80 gatunków ssaków, 182 gatunki ptaków, w tym 4 od 2000 roku, 33 gatunki gadów, 34 gatunki płażów, 63 gatunki owadów, 32 gatunki małży oraz 281 gatunków ślimaków. Co więcej, jak pisze badaczka, wymieranie dotyczy także roślin (12 gatunków roślin niższych, 13 gatunków jednoliściennych i 133 dwuliściennych). „Przerażające są – dodaje Ptaszyńska – również prognozy dotyczące przeżycia organizmów na Ziemi. Ocenia się, że roślin zagrożonych wyginięciem [...] jest około 43%, w porównaniu do pozostałych gatunków tam wymienionych (14 359 z 33 570 gatunków). W przypadku zwierząt zagrożonych jest 13 730 (ok. 19%) z 71 861 gatunków, w tym 1 597 z 8 359 gatunków owadów” (Ptaszyńska, 2019, s. 555).

Gatunki wymierające są najważniejszym tematem ekspozycji Lelonek. Fotografie ich ostatnich przedstawicieli budują poruszającą metaforę cierpienia. Tu nie chodzi o to, że jeszcze można odwrócić bieg historii i naprawić to, co zostało zniszczone w antropocenie. Wręcz przeciwnie, śmierć jest dosadna i widoczna, spowodowana relacjami ludzkiego i nie-ludzkiego. Czym bowiem jest wystawienie martwego ciała? Wystawienie na widok publiczny ciała ludzkiego to manifestacja męczeństwa, natomiast zwierzęcego – służy edukacyjnej lub myśliwskiej prezentacji ciał-przedmiotów. Lelonek to zmienia. Na ołtarzu widzimy uświęcone ciało ostatniego przedstawiciela gatunku. Czy jednak gatunek może być odtworzony? Czytamy o dążeniach naukowców do reintrodukcji gatunków wymarłych (na przykład tygrysa tasmańskiego – wilkowora<sup>14</sup>), tyle tylko, że – jak zauważa Karen Barad w rozmowie – to przywrócenie nie jest nigdy identyczne. Przykład projektu reintrodukcji wilków do Parku Narodowego

14 Problemy prowokowane próbami deekstynkcji (*DeExtinction*) ciekawie analizowali Philip J. Seddon, Axel Moehrensclager i John Ewen (2014).

Yellowstone komentuje słowami: „romantyczne pragnienie przywrócenia świata do jakiegoś »utraczonego stanu naturalnego« jest iluzją, która nie służy działaniom konserwacyjnym. Nie tylko nie ma niezmiennego czasu, do którego można powrócić, ale brakuje także identycznego »środowiska«” (Juelskjær, Schwennesen, 2012, s. 21).

Endling pozostanie więc ostatni, nawet jeśli podejmiemy próby przywrócenia gatunku, bo zasadniczo odtworzony gatunek będzie nowym gatunkiem, o „innej materialnej historii”. Próby reintrodukcji odczytywać można również jako kontynuacje myślenia antropocenowego, nieustannego „wtrącania” się człowieka w przyrodę i jej naprawiania, czy wręcz sytuować w kontekście eugenicznym.

Kwestie nieodtworzalności natury są wyrażane w wizualnym języku ekspozycji. Lelonek nie posługuje się materialnym przedmiotem odniesienia, jak czyniła to Kędzióra, wystawiając woskowe odlewy roślin. Za wystarczający uznaje autorytet fotografii. Ograniczenie środków artystycznych do reprezentacji fotograficznej pozwala też na zbudowanie na formie ołtarzowej odniesień metaforycznych, co mogłoby być utrudnione, gdyby prezentowane było ciało martwego zwierzęcia, mogącego budzić w odbiorcach reakcję abiektalną. Fotografia pokazuje dystans do referenta i jednocześnie go przybliża. Artystka wykorzystuje zatem dwoistość fotografii, która zarówno odsyła do obiektu, jak i pokazuje jego obraz.

### **Podsumowanie: Przyroda jako odniesienie intertekstualne**

Na początku tego tekstu nawiązywałam do słów Justyny Tabaszewskiej, która pisała, że współcześnie celem ekokrytyki ma być „szukanie takich tekstów – a więc i szerzej, sposobów mówienia – które mogą stanowić odpowiedź na aktualne problemy środowiskowe” (Tabaszewska, 2018, s. 11). W realizacjach wizualnych Kędziory i Lelonek odnajduję takie właśnie poszukiwanie. Obie wychodzą z roli artystki pojmowanej jako twórczyni artystycznie wartościowego dzieła. Ważne dla nich jest opowiadanie o problemach środowiskowych, a dokładniej – o oddziaływaniu człowieka na świat zarówno przyrodniczy, jak i ludzki. W tym celu przekraczają granice estetyki i gatunkowych przyporządkowań do określonej dyscypliny sztuki. Wykorzystują zatem ten wątek współczesnej wizualnej kultury ekologicznej, do którego nawiązywał T.J. Demos, przywołując sformułowaną przez Karen Barad koncepcję intraakcyjności. W przekonaniu Barad, przypomnijmy tylko, istotną rolę odgrywa relacyjność „między określonymi materialnymi (re)konfiguracjami świata, poprzez które w różny sposób ustanawiane są granice, właściwości i znaczenia” (Barad, 2007, s. 139). Chociaż myślenie badaczki kwantowej materii odnosi



się do relacji fizycznych, to – jak to często bywa – stawia w nowym świetle także problemy artystyczne.

Kontekstami obu omawianych wystaw są w równym stopniu świadomość kulturowych skojarzeń przywoływanych w sposób bezpośredni (obiekty) i zapośredniczony (fotografie) przez obiekty odniesienia (rośliny, zwierzęta) oraz dyskurs naukowy (wiedza o będących konsekwencją antropocenu zmianach, w wyniku których zwierzęta i rośliny zostają skazane na zagładę). Takie podejście jest charakterystyczne zarówno dla studiów ekokulturowych, jak i dla wizualnej kultury ekologii. W ich ramach plan estetyczny ma równie istotne znaczenie co zaplecze badawcze. Także praca artystek nad projektami odbywa się w specyficzny dla współczesnych nurtów art@science sposób (zob. Kluszczyński, red., 2011). Polega on, mówiąc krótko, na tym, że twórczynie działają nie tylko w sferze plastycznej wyobraźni; rozpoczynają od starannych studiów nad zjawiskami, które następnie stają się tematem ekspozycji – to zatem sięganie do kontekstu badań naukowych. W początkowej części tego tekstu sugerowałam, że może to być przyczynek do ponownego przyjrzenia się zastosowaniu kategorii intertekstualności. Wiedza naukowa mogłaby stanowić element trzeciej z wymienionych przez Ryszarda Nycza (1993) relacji, czyli relacji między tekstem a rzeczywistością. Byłaby tu rozumiana bardzo konkretnie – jako rzeczywistość przyrodnicza, a może – ponownie odwołam się do Barad – jako „spacetime mattering”, czyli splątanie czasu, przestrzeni i materii pozwalające na rekonfigurację teraźniejszości i przeszłości (Juelskjær, Schwennesen, 2012, s. 20).

W pracach Kędziory i Lelonek znaczenie materialnego obiektu jest równoważone autorytetem fotografii jako prezentacji rzeczywistości. Przyjmujemy pokazane na wystawach zdjęcia chwastów i ptaków jak dowody naukowe, a jednocześnie pozwalamy, by ich fizyczność prowadziła do skojarzeń i refleksji nad rzeczywistością pozaartystyczną, kondycją świata, w którym żyjemy teraz, i jego przyszłością.

### **Bibliografia**

- Abriszewski Krzysztof, 2012: *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*. Universitas, Kraków.
- Adamczewski Kazimierz, 2014: *Odporność chwastów na herbicydy*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Aloi Giovanni, 2018: *Speculative Taxidermy: Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. Columbia University Press, New York.
- Avgerinou Maria D., Petterson Rune, 2011: *Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy*. „Journal of Visual Literacy”, vol. 30, no. 2, s. 1-19.

- Barad Karen, 2007: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham–London.
- Barthes Roland, 1995: *Światło obrazu*. Przeł. Jacek Trznadel. KR, Warszawa.
- Barthes Roland, 2006: *Retoryka obrazu*. Przeł. Zbigniew Kruszyński. W: *Ut pictura poesis*. Red. Marek Skwara, Seweryna Wyślouch. słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 137–158.
- Bazin André, 1963: *Film i rzeczywistość*. Przeł. Bolesław Michałek. WAIIF, Warszawa.
- Berger John, 1999: *O patrzeniu*. Przeł. Sławomir Sikora. Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Berger John, Mohr Jean, 1995: *Another Way of Telling*. Vintage International, New York.
- Brylska Aleksandra, 2020: *Spółeczne uchwałowanie. W poszukiwaniu sposobów bycia z odrzuconymi*. „Prace Kulturoznawcze”, T. 24, nr 3, s. 77–91. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.24.3.5>.
- Burgin Victor, 1986: *Seeing Sense*. W: Idem: *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Humanities Press, New York, s. 51–70.
- Callon Michel, 2014: *Wprowadzenie do socjologii translacji. Udomowienie przegrzebków i rybacy znad zatoki Saint-Brieuc*. Przeł. Marta Agata Chojnacka. W: *Studia nad nauką i technologią. Wybór tekstów*. Red. Ewa Bińczyk, Aleksandra Derra. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 289–334.
- Cembrzyńska Patrycja, 2014: *Martwy przedmiot fotografii. Woskowane ciała*. „Kultura Współczesna”, nr 2 (82), s. 69–81.
- Clark Timothy, 2011: *The Cambridge Introduction to Literature and Environment*. Cambridge University Press, Cambridge.
- DeLanda Manuel, 2016: *Assemblage Theory*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Demos T.J., 2016: *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Sternberg Press, Berlin.
- Demos T.J., 2019: *Ecology-as-Intrasectionality*. „Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art”, vol. 5, no. 1, s. 1–2. <https://doi.org/10.24926/24716839.1699>.
- Derrida Jacques, 1993: *Farmakon*. Przeł. Krzysztof Matuszewski. W: Jacques Derrida: *Pismo filozofii*. Wybrał i przedm. opatrzył Bogdan Banasiak. [Wyd. 2]. Inter Esse, Kraków, s. 39–62.
- Flusser Vilém, 1994: *Ku uniwersum obrazów technicznych*. Przeł. Andrzej Gwóźdź. W: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Red. Andrzej Gwóźdź. Universitas, Kraków, s. 53–67.
- Harman Graham, 2013: *Traktat o przedmiotach*. Przeł. Marcin Rychter. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Haynes Deborah J., 2015: *New Materialism? Or, The Uses of Theory*. W: *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*. Eds. Roger Rothman, Ian Verstegen. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, s. 8–26.




- Henning Michelle, 2006: *Skins of the Real: Taxidermy and Photography*. W: Bryndís Snæbjörnsdóttir, Mark Wilson: *Nanoq: Flat Out and Bluesome. A Cultural Life of Polar Bears*. Black Dog Publishing, London, s. 137–147.
- Ingold Tim, 2007: *Materials Against Materiality*. „Archeological Dialogues”, no. 14, s. 1–16.
- Juelskjær Malou, Schwennesen Nete, 2012: *Intra-active Entanglements: An Interview with Karen Barad*. „Kvinder, Køn & Forskning”, no. 1–2, s. 10–23. <https://doi.org/10.7146/kkf.voii-2.28068>.
- Kędziora Anna, 2021–2022: *Plantae malum* [wystawa]. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu, 6.11.2021–9.01.2022.
- Kluszczyński Ryszard W., red., 2011: *W Stronę Trzeciej Kultury / Towards The Third Culture. The Co-Existence of Art, Science and Technology*. Goethe Instytut w Warszawie–Nadbałtyckie Centrum Kultury, Warszawa–Gdańsk.
- Krześlak-Kandziora Maria, 2022: *Wołanie w pustkę. O ptakach, które zniknęły*. Wielkopolska. Kultura u Podstaw, 5.04.2022. <https://kulturaupodstaw.pl/wolanie-w-pustke-o-ptakach-ktore-zniknely/> [dostęp: 21.09.2023].
- Latour Bruno, 2010: *Splatając na nowo to, co społeczne*. Przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski. Universitas, Kraków.
- Lelonek Diana, 2022a: *Atlas śmiecioroślin*. Galeria Miejska Arsenał, Poznań.
- Lelonek Diana, 2022b: *Endling* [wystawa]. Kuratorzy: Dominika Karalus, Wojciech Luchowski. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu, 10.02–6.04.2022.
- Łubieński Stanisław, 2022: *Ostatnia pieśń* [ulotka wystawy]. Galeria Fotografii pf, CK Zamek w Poznaniu.
- Marder Michael, 2012: *Resist Like a Plant! On the Vegetal Life of Political Movements*. „Peace Studies Journal” vol. 5, no. 1, s. 24–32. Pobrano z: <http://peacestudiesjournal.org/wp-content/uploads/2015/01/PSJ-Vol-5-Issue-1-2012.pdf> [21.09.2023].
- Michałowska Marianna, 2012: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Michelson Alan, 2017: *A Short History of Visual Literacy: The First Five Decades*. „Art Libraries Journal”, vol. 42 (2), s. 95–98. <https://doi.org/10.1017/alj.2017.10>.
- Mitchell William J.T., 1994: *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell William J.T., 2005: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Mitchell William J.T., 2008: *Visual Literacy or Literary Visualcy? W: Visual Literacy*. Ed. James Elkins. Routledge, New York–London, s. 11–21.
- Nycz Ryszard, 1993: *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

- Olsen Bjørnar, 2013: *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. Bożena Mądra-Shallcross. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Ptaszyńska Aneta A., 2019: *Antropocen, wielkie przyspieszenie i insektagedon*. „Kosmos. Problemy Nauk Biologicznych”, nr 325, s. 553–560. [https://doi.org/10.36921/kos.2019\\_2570](https://doi.org/10.36921/kos.2019_2570).
- Rewers Ewa, 2017: *Humanistyka wobec koncepcji „kultury natury”*. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 163–175.
- Rybicka Elżbieta, 2021: *Nieużytki: redefinicje*. W: *Refugia. (Prze)trwanie transgatunkowych wspólnot miejskich*. Red. Monika Bakke. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu–Galeria Miejska Arsenał, Poznań, s. 56–67.
- Seddon Philip J., Moehrenschrager Axel, Ewen John, 2014: *Reintroducing Resurrected Species: Selecting DeExtinction Candidates*. „Trends in Ecology & Evolution”, vol. 3 (29), s. 140–147.
- Simons Jon, 2008: *From Visual Literacy to Image Competention*. W: *Visual Literacy*. Ed. James Elkins. Routledge, New York–London, s. 77–90.
- Snæbjörnsdóttir Bryndís, Wilson Mark, 2018: *Beyond Plant Blindness*. <https://snaebjornsdottirwilson.com/category/projects/beyond-plant-blindness/> [dostęp: 8.05.2023].
- Szczypiorska-Mutor Małgorzata, 2016: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa.
- Tabaszewska Justyna, 2011: *Zagrożenia czy możliwości? Ekokrytyka – rekonesans*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 205–220.
- Tabaszewska Justyna, 2018: *Ekokrytyczna (samo)świadomość*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 7–16. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.1>.
- Wandzel Anna, 2018: *Sztuka roślin*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 272–283. <https://doi.org/10.18318/td.2018.2.17>.
- Webster Robert M., Erickson Bruce, 1996: *The Last Word? „Nature”*, vol. 380, no. 386. <https://doi.org/10.1038/380386co>.
- Wieczorkiewicz Anna, 2000: *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia. słowo / obraz terytoria*, Gdańsk.
- Witek Michał, 2020: *Rzecz o historii naturalnej, zwierzęcych skórach i sztuce – recenzja „Spekulatywnej taksydermii” („Speculative Taxidermy”) Giovanniego Aloiego*. „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (45), s. 301–311. <https://doi.org/10.4467/20843860PK.20.029.12589>.
- Zamorska Magdalena, 2021: *Bylica pospolita, „synfitonizm” i ekspozycje roślinno-ludzkich historii*. „Kultura Współczesna”, nr 1 (113), s. 60–73. <https://doi.org/10.26112/kw.2021.113.05>.



**Edyta Frelik**

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE

 <https://orcid.org/0000-0003-2065-5795>

## **Man Ray, czyli o odzyskiwaniu „pomiędzy” słowem a obrazem\***

### **Man Ray, or Recovering the “In-between” between Word and Image**

**Abstract:** Taking the current debate on the relationship and interrelationships between artistic media as my departure point, in this article I discuss the work of Man Ray, one of the most recognizable representatives of early modernism, whose achievements, especially literary, are still too little known as examples of modernist artistic self-consciousness. Reclaiming his visual works, writings and various multimedia hybrids as a rich historical source can, in my opinion, help to make visible and “recover” for the contemporary discourse on the transmedial condition what Rosalind Krauss dubs the “inner lining” of a medium or form and Marjorie Perloff, quoting Khlebnikov, describes as the “strings of the alphabet” hidden by “phantoms” or Wittgensteinian “imaginings”. The art of Man Ray, unjustifiably considered by many “lightweight”, attests to the validity of Walter Benjamin’s assertions about the importance of any particular medium or technological form for, as Krauss has it, “restructuring the condition of the other arts”. In his visual and verbal realizations (which he called visual poetry), one can discern traces that Perloff has been following for years in her search for “the unfulfilled promise of the revolutionary poetic impulse”, pointing to what, though difficult to name, exists “in between”, in the Duchampian realm of *inframince*. Captured in words and images, reflection on such matters is omnipresent in Man Ray, but its depth and multiple meanings acquire a new dimension when his canvases, collages, constructions, photographs, rayographs or films are “read” in the context of his surprisingly rich and varied writings. “Recovering” the multitude of themes and motifs contained in them is significant as another, to many quite unexpected, confirmation of the endurance of the avant-garde gesture.

**Keywords:** avant-garde and modernism, medium, word and image, Man Ray, artists’ writings

**Abstrakt:** Tocząca się obecnie debata na temat związków i relacji zachodzących między mediami artystycznymi stała się punktem wyjścia omówienia twórczości Man Raya, jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli wczesnego modernizmu, którego dokonania, zwłaszcza literackie, są wciąż zbyt mało znane jako przykłady modernistycznej samoświadomości artystycznej. Przywrócenie jego dorobku, obejmującego dzieła wizualne, teksty i multimedialne hybrydy, jako

\* Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego nr 2021/05/X/HS2/00764, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

bogatego historycznego źródła może, zdaniem autorki, przysłużyć się uwidocznieniu i „odzyskaniu” dla współczesnego dyskursu o kondycji transmedialnej tego, co Rosalind Krauss nazywa „wewnętrzną podszewką” medium czy formy, a Marjorie Perloff – za Chlebnikowem – „sznurkami alfabetu” skrywanymi przez „widma” czy wittgensteinowskie „wyobrażenia”. Sztuka Man Raya, niesłusznie uważana przez wielu za „wagi lekkiej”, poświadcza słuszność twierdzeń Waltera Benjamina o znaczeniu danego medium czy formy technologicznej dla, jak pisze Krauss, „rekonfiguracji kondycji wszystkich pozostałych sztuk”. W wizualno-werbalnych realizacjach Man Raya (które artysta nazywał plastyczną poezją) wyczuwalny jest trop, który Perloff od lat odstania w swoich poszukiwaniach „niespełnionej obietnicy rewolucyjnego, poetyckiego impulsu”, wskazując na to, co, choć trudne do nazwania, istnieje „pomiędzy”, w duchampowskiej sferze *inframince*. Utrwalona w słowach i obrazach refleksja na ten temat jest wszechobecna w dziełach Man Raya, ale jej głębia i wielorakie sensy w pełni zyskują nowy wymiar, kiedy płótna, kolaże, konstrukcje, fotografie, rayografy czy filmy „czyta” się w kontekście jego zaskakująco bogatej i różnorodnej twórczości pisarskiej. „Odzyskanie” mnogich wątków w niej zawartych jest istotne jako kolejne, choć dla wielu niespodziewane, potwierdzenie trwałości gestu awangardowego.

**Słowa kluczowe:** awangarda, modernizm, medium, słowo/obraz, Man Ray, piśmiennictwo artystów

### **Odzyskiwanie „pomiędzy”**

Niezależnie od tego, którą z nomenklatur używanych w szeroko pojętej myśli współczesnej posługujemy się do opisu toczonego się nieustannie dyskursu krytycznego, wspólnym mianownikiem debat o twórczej naturze człowieka jest dzisiaj uznanie, że nie da się wyjaśnić i opisać relacji człowiek – świat, świadomość – rzeczywistość, podmiot – przedmiot, myśl – rzecz itd. bez uwzględnienia medium, tego, co istnieje „pomiędzy” (a także „pomiędzy pomiędzy”) i jest istotą relacji jako takiej. Wprawdzie nie ma jednego, uznawanego przez wszystkich zbiorczego określenia na tego rodzaju zjawiska, ale kilka pokrewnych pojęć – takich jak trans- czy intermedialność – zakorzeniło się już na tyle, że – tak jak w wielu innych kwestiach – krytycy różnych orientacji są w stanie porozumiewać się, choć niekoniecznie zgadzać, rozważając związki i relacje zachodzące między interesującymi nas tutaj mediami artystycznymi. Jednym z najciekawszych wątków studiów nad transmedialnością są badania, które nie koncentrują się jedynie na najnowszych poszukiwaniach i osiągnięciach twórców, lecz oferują spojrzenie wstecz, sięganie do źródeł historycznej awangardy, by zrozumieć wpływ na sztukę naszych czasów rewolucyjnych i ewolucyjnych przemian zainicjowanych przez wczesnych modernistów.

Nie jest też przypadkiem, że współcześni badacze znajdują ważne dla ich koncepcji punkty odniesienia w tekstach poprzedników, między innymi Waltera Benjamina, który mimo braku dystansu czasowego trafnie i przenikliwie zidentyfikował zjawiska

o kluczowym znaczeniu dla kierunków rozwoju sztuki miniego stulecia. W liście do Horkheimera Benjamin tak wyjaśniał sens swych analiz: „chodzi o dokładne wskazanie punktu w teraźniejszości, który dla mojej historycznej konstrukcji będzie jakby punktem perspektywicznego zbiegu. Jeśli tematem książki są losy sztuki w XIX w., to owe losy mają nam coś do powiedzenia tylko dlatego, że zawarte są w tykaniu zegara, którego cogodzinne uderzenia dopiero obecnie mogą dochodzić do naszych uszu” (Benjamin, 2005, s. 1071). W *Pasażach* określił własną metodę jako literacki montaż wykorzystujący „łachmany i odpadki”, jednak to nie ukazanie „kryształu całości procesu dziejowego” jest dziś uważane za największe osiągnięcie Benjamina, lecz praktyczne zademonstrowanie przezeń potencjału metody „wznoszenia wielkich konstrukcji z najdrobniejszych, powykrawanych wyraziście i czysto elementów budowlanych” (Benjamin, 2005, s. 506). Analiza takich pojedynczych, drobnych i mało widocznych części składowych większych struktur jest dziś istotą podejścia takich krytyków jak Rosalind Krauss, W.J.T. Mitchell, Thierry de Duve, Charles Bernstein czy Marjorie Perloff, którzy *mythologie moderne*, zarysowaną przez Aragona (2015) w przedmowie do *Wieśniaka paryskiego*, rozbierają na czynniki pierwsze, by unaocznic – i w ten sposób „odzyskać” dla współczesnego dyskursu o transmedialnej kondycji sztuki – to, co Krauss nazywa „wewnętrzzną podszewką”<sup>1</sup> medium czy formy (Krauss, 1999, s. 45), a Perloff, cytując Chlebnikowa, „sznurkami alfabetu” skrywanymi przez „widma” czy wittgensteinowskie „wyobrażenia” (Perloff, 2012, s. 14).

Badanie podszewki i szwów nikogo dzisiaj nie dziwi, ale u zarań awangardy tylko nieliczni robili to metodycznie i konsekwentnie. Jednym z nich był Amerykanin Man Ray, artysta generycznie paradoksalny, czego kwintesencją jest fakt, że choć należy do najbardziej rozpoznawalnych przedstawicieli wczesnego modernizmu, to poza powszechnie znanymi, ikonicznymi fotografiami jego wszechstronna i bogata twórczość, zwłaszcza pisarska, wciąż jest zbyt rzadko postrzegana jako istotna część dziedzictwa awangardy. Przywrócenie dorobku Man Raya jako ważnego historycznego źródła, obejmującego zarówno dzieła wizualne, jak i znacznie słabiej rozpoznane, a zatem również mniej doceniane, różnorodne teksty i „konstrukty” werbalno-wizualne, nie jest łatwe, gdyż twórcę tego, niesłusznie, choć po części na jego własne życzenie, wielu uznaje za artystę „wagi lekkiej”. Kojarzony zwykle z fotograficznymi portretami modelek, celebrytów i artystów oraz kompozycjami powstałymi w wyniku eksperymentów z bezpośrednim naświetlaniem kliszy filmowej i papieru

<sup>1</sup> Cytaty ze źródeł nieopublikowanych w polskim przekładzie podane są w tłumaczeniu własnym autorki.

fotograficznego czy dowcipnymi dadaistycznymi obiektami, Man Ray ukształtował własny publiczny wizerunek w swojej poczytnej, ale uważanej za powierzchowną i wybiórczą, autobiografii (Man Ray, 1999).

Jednakże, przynajmniej z punktu widzenia badaczki intelektualnych zainteresowań i ambicji twórców modernistycznego przełomu, dokonania Man Raya jako artysty wizualnego, pisarza i myśliciela zasługują na więcej niż pobieżny ogląd. Z jednej strony dowodzą słuszności twierdzeń nie tylko Benjamina (który był rówieśnikiem Man Raya), lecz także wielu dzisiejszych krytyków, podkreślających znaczenie specyfiki medium i formy technologicznej w procesie, jak pisze Krauss, „rekonfiguracji kondycji wszystkich pozostałych sztuk” (Krauss, 1999, s. 46). Z drugiej pokazują, że Man Ray nie był epigonem tych, którzy jako pierwsi wytworzyli modernistyczny ferment na przełomie stuleci, lecz jak oni od początku twórczo działał na rzecz przemian. W licznych przedsięwzięciach tego artysty wciąż można odkrywać zachowane w nich zaczątki awangardowej idei, to, co Perloff nazywa „niespełnioną obietnicą rewolucyjnego, poetyckiego impulsu” (Perloff, 2012, s. 14). I choć jednym z niefortunnych paradoksów recepcji twórczości Man Raya jest niedoceniecie faktu, że najważniejszym pierwotnym źródłem jego eksperymentów w zakresie przekraczania i niwelowania granic w poszukiwaniu wspólnej dla wszystkich sztuk sfery „pomiędzy” było słowo, nie zmienia to faktu, że twórca ten przynależał ściśle do nurtu badanego przez Perloff. Podobnie jak Duchampa, w którym Man Ray odkrył (z wzajemnością) bratnią duszę, w sztuce najbardziej fascynował go poetycki, „odroczone” sens, którego, jak podkreślał Francuz, nie da się wytłumaczyć, ale na którym można „ćwiczyć szarą materię” (Cabanne, 1987, s. 40 i 19). Refleksja nad tym, co nienazywalne, co (nie) istnieje „pomiędzy”, w sferze określanej przez Duchampa mianem *inframince* (zob. De Duve, 1991; Perloff, 2021) – której możemy doświadczyć na różne sposoby, na przykład w postaci benjaminowskiej „aury” – towarzyszyła Man Rayowi od samego początku. Refleksja ta, z natury rzeczy zaktualizowana i utrwalona w postaci werbalnej, jest obecna w wielu jego dziełach wizualnych, ale jej głębia i wielorakie sensory w pełni uwidaczniają się dopiero wtedy, kiedy obrazy, *ready mades*, fotografie, rayografy czy filmy zostają umieszczone w kontekście jego twórczości pisarskiej.

### **Myśl ↔ dzieło ↔ słowo**

Biografia Man Raya wyraźnie pokazuje, że od najwcześniejszych lat wiązał on obraz ze słowem. Doświadczenie w precyzyjnym odwzorowywaniu kształtów rzeczy zdobył już jako nastolatek, kiedy, jeszcze nieświadomy dokonującej się właśnie rewolucji

w sztuce, praktykował w firmie grawerskiej, potem był rysownikiem w agencji reklamowej, a w końcu grafikiem i zecerem w wydawnictwie kartograficznym. Odkrył w liternictwie oraz rysunku technicznym i pogładowym zarówno możliwości łączenia w przedstawieniach graficznych dwóch systemów reprezentacji, jak i nowoczesne technologie reprodukcji obrazu i tekstu. Kaligrafowanie i „mapowanie” świata prowokowało artystę do refleksji o naturze konstrukcji, reprezentacji i referencyjności, czemu wkrótce dał wyraz w twórczym wykorzystaniu typografii – wydał samodzielnie wiersze własne oraz żony, belgijskiej poetki Adon Lacroix. Dzięki niej odkrył pisarstwo Baudelaire’a, Mallarmégo, Rimbauda i Apollinaire’a i do końca życia pozostał zdeklarowanym literackim frankofilem. Był aktywnym członkiem nowojorskiej bohemy artystycznej, choć nie udawało mu się zdobyć uznania najważniejszego amerykańskiego mentora nowej sztuki, Alfreda Stieglitza. Pewnie po części dlatego najbliższe relacje utrzymywał z literatami. W latach 1913–1914 wspólnie z pisarzem Alfredem Kreymborgiem publikował pismo „The Glebe”, opracował również jego szatę graficzną. Piąty (z dziesięciu) numer wydawnictwa, gościnnie redagowany przez Ezrę Pounda, uważany jest za pierwszą w historii antologię poezji imagistycznej. Kromem czcionek (które sam projektował) i typograficznym układem strony Man Ray starał się eksponować niewidoczną, konstrukcyjną podstawę wiersza, by unaocznić, jak język jako medium werbalno-wizualne wyraża i jednocześnie kształtuje abstrakcyjną ideę. W poezji i esejach często posługiwał się metaforą obrazu i używał pojęć literackich, pisząc o własnym malarstwie. W jednym z wczesnych wierszy, *Hieroglyphics*, porównał śnieżny kraj-obraz do bieli kartki, a litery do kształtów ludzkich postaci:

Spadł śnieg –  
Otworzyła się wielka biała karta –  
[...]  
Mężczyźni i kobiety w ubraniach czekają na coś –  
Wyłaniające się słowa czernią się na białym tle  
(Man Ray, 2016, s. 24)<sup>2</sup>

W późniejszej twórczości artystycznej, zwłaszcza w amorficznych i znaczeniowo nieokreślonych konstrukcjach i kolażach, Man Ray podkreślał zmysłową i konceptualną tajemniczość tworzonych obiektów w dołączanych do nich krótkich tekstach o poetyckim bądź swoiście „instruktażowym” charakterze. Jednym z najsłynniejszych jego dzieł tego rodzaju jest metronom z przyczepionym do wahadła zdjęciem oka, znany w różnych wersjach (niektóre

2 „The snow has fallen –/ A great white page lies open –/ [...]/ Clothed men and women are waiting about –/ Words forming themselves in black on white”.



z nich to całe serie replik) pod różnymi tytułami, które grają znaczeniami składających się na nie słów: *Object of Destruction* [Przedmiot zniszczenia], *Object to Be Destroyed* [Przedmiot do zniszczenia], *Lost Object* [Przedmiot utracony/zaginiony], *Last Object* [Przedmiot ostatni], *Indestructible Object* [Przedmiot niezniszczalny] i *Perpetual Motif* [Odwieczny motyw]. Na dwa lata przed śmiercią Man Ray autoryzował serię nowych replik, której tytuł anulował pierwotny zamysł: *Do Not Destroy* [Nie niszczyć]. Ten początkowy polegał na stworzeniu przedmiotu, którego tykające oko miało towarzyszyć artyście podczas pracy w studio. W 1932 roku jednak, kiedy Man Raya porzuciła jego kochanka i asystentka Lee Miller, umieścił on na wahadle zdjęcie właśnie jej oka i dołączył do dzieła taką „instrukcję”: „Wytnij oko ze zdjęcia osoby, którą kochałeś, a której już nie zobaczysz. Przyczep je do wahadła metronomu i wyreguluj ciężarek stosownie do pożądanego tempa. Wpatruj się aż do granicy wytrzymałości. Dobrze wymierz zamach i spróbuj zniszczyć całość jednym uderzeniem młotka” (Klein, 2009, s. 71)<sup>3</sup>.

Fotografie obiektów i wnętrza składające się na inne dzieło, *Objects of My Affection* [Przedmioty moich uczuć] (1944), Man Ray opatrzył tytułami będącymi rodzajem żartobliwej i często enigmatycznej sygnatury, niczego konkretnie nieobjaśniającymi, ale otwierającymi w wyobraźni patrzącego nowy wymiar percepcji, sugerującymi jakiś (nie)logiczny wymiar związku słowa z obrazem: na przykład *Sun-package* [Pakiet słoneczny], *Domesticated-egg* [Udomowione jajko], *Palettable (palette i table)* [Jadalny stół-paleta], *Enough Rope* [Sznura nie zabrakło] czy po prostu *Abracadabra* (Man Ray, 2016, s. 274-285).

Wymiar jest jednym z kluczowych pojęć, z których Man Ray wywodził własne, jak na tamte czasy całkiem nowatorskie, rozumienie istoty sztuki, czyli tego, co łączy wszystkie jej rodzaje bez względu na formę czy medium. W 1916 roku w ważnym tekście *Primer of the New Art of Two Dimensions* rozwinął koncepcje wcześniej wyłożone w krótszej formie w zaskakująco wnikliwym i kompetentnym jak na młody wiek autora eseju *The Conscious Individual*. Wychodząc od podziału sztuk na „statyczne” i „dynamiczne”, stwierdził, że w obydwu „kondensacja” czasu i przestrzeni oznacza redukcję dynamiki „faz życia” (w tej kategorii mieści się też kinetyczny aspekt postrzegania, oczywisty zwłaszcza w odniesieniu do percepcji przedmiotów trójwymiarowych) do dwóch wymiarów płaszczyzny, w której artysta tworzy „ekwiwalent życia” (Man Ray, 2016, s. 37). Z „poświęce-

**3** „Cut out the eye from a photograph of one who has been loved but is seen no more. Attach the eye to the pendulum of a metronome and regulate the weight to suit the tempo desired. Keep going to the limit of endurance. With a hammer well-aimed, try to destroy the whole at a single blow”.



niem” trzeciego i czwartego wymiaru, pisał, mamy do czynienia i w fotografii, gdzie obiektyw odwzorowuje kształty przestrzenne na płaskiej kliszy, i w muzyce, gdzie dźwięki wytwarzane na skutek interakcji muzyka z instrumentem są symbolicznie zaznaczone w partyturze jako punkty na pięciolinii, a przede wszystkim w literaturze, gdzie „idea i materia są plastycznie przedstawione jako pismo, słowa mające wyraźną indywidualną postać” (Man Ray, 2016, s. 38). Czy zawarte w obrazie, czy dodane do niego w postaci tytułu, sygnatury lub rozwiniętego tekstu, słowa były dla Man Raya kluczem do wszystkiego, co pozostaje poza dwuwymiarową płaszczyzną płótna i fotograficznej odbitki.

Uznając, że sztuka nie istnieje bez percepcji, twórca kierował spojrzenie jednocześnie ku zewnętrznej przestrzeni przedmiotów i zjawisk fizycznych oraz ku wewnętrznej przestrzeni świadomości i wyobraźni, na styku których powstaje iluzja rzeczywistości. Jej częścią jest cień, jaki na rzeczy rzuca myśl w postaci słów. Na wielu obrazach i fotografiach Man Raya ten cień „odsłowny” jest również przedstawiony całkiem dosłownie – jako efekt gry światła w trójwymiarowej przestrzeni. Widać to na przykład w obrazie *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* z 1916 roku<sup>4</sup>. Raczej nieprzypadkowo przywołuje on na myśl *Wielką szybę* (1915–1923) Duchampa, nad którą Francuz rozpoczął pracę mniej więcej w tym samym czasie i której pełny tytuł: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, jeszcze lepiej podkreśla pokrewieństwo obu dzieł. Jest ono tyleż oczywiste, co znamienne, ujawniają się w nim bowiem również istotne różnice, które nie tylko nie dzieliły artystów, ale wręcz przyciągały ich do siebie nawzajem niczym przeciwne bieguny magnesu. Na przykład obydwoj uważali za niezbędne stosowanie w sztuce kategorii i metod zaczerpniętych z nauk ścisłych – matematyki, fizyki i chemii – oraz z techniki. Man Ray traktował je dosłownie – tworzył konstrukcje mechaniczne i eksperymentował z odczynnikami i światłem w ciemni fotograficznej, ale w jego dziełach optyczny efekt ruchu mechanicznego i procesu chemicznego kieruje wzrok i myśl poza obraz, ku zawoalowanej słowem tajemnicy i poetyckiej idei, czy też, jak mawiał, „duchowi”. Duchamp natomiast był zwolennikiem bezemocjonalnej zabawy samą ideą logiki właściwej naukowemu podejściu. Jego metoda polegała na wyjęciu konkretnego, „znalezionego” przedmiotu

4 W latach 1917–1920 Man Ray stworzył „wspomagany słowem” (to określenie artysty) kolaż na szkle zatytułowany *Dancer Danger* (znany również jako *Mała szybka*), który przedstawia mechanizm trybików zegarka za napisem „DANCER”, przy czym litera „C” ma zagięty dolny łuk w sposób sugerujący haczyk litery „G”, tylko częściowo widoczny spod jednego z zębatach kół. Tak w słowie *dancer* (‘tancerz/tancerka’) Man Ray zawarł inne – *danger* (niebezpieczeństwo). Ostrzeżenie przed destrukcją człowieka przez maszynę przywołuje na myśl o ponad dwadzieścia lat późniejszy film Chaplina *Modern Times*.

z kontekstu, w jakim normalnie funkcjonuje, nie po to, by otworzyć, jak to robił Man Ray, dodatkowy, emocjonalny lub liryczny, wymiar dzieła, lecz by uniemożliwić patrzącemu osadzenie tego, co widzi, w rozpoznawalnych ramach. Dlatego w centrum obrazu Man Raya są cienie, będące „negatywem” ścinków bibułki, z której artysta wyciął tańczące kształty, a następnie umieścił je na zredukowanym do szarości tle, by podkreślić płaskość tak zmontowanej figury. Natomiast w *Wielkiej szybie* poruszane mechanizmem podobnym do tego zastosowanego w *The Rope Dancer* postaci kawalerów są raczej przeszkodą w ogarnięciu wzrokiem tego, co jest (nie)widoczne za popękaną taflą. Duchamp po prostu znacznie bardziej dosadnie i jednoznacznie wyrażał w ten sposób pogląd, że sztuka ma sens wyłącznie jako stymulant „szarej materii”, której ćwiczenie polega nie na patrzeniu, lecz na myśleniu.

Wiele wskazuje, że nikt nie był Duchampowi bliższy niż Man Ray, kiedy dokonał swego antysiatkówkowego przewrotu, rozpoczynając konceptualną rewolucję sztuki, więc mówienie o wpływie Duchampa nie tylko nie umniejsza wartości tego, co w duchowym i intelektualnym porozumieniu z nim tworzył Amerykanin, lecz ją wzmacnia. Man Ray lepiej niż ktokolwiek rozumiał i podzielał to, co Duchamp miał na myśli, gdy mówił, że „cień rzucany przez figurę czterowymiarową na naszą przestrzeń jest cieniem trójwymiarowym” (Cabanne, 1987, s. 40). Dla obydwu trzeci wymiar był cieniem skrywającym ideę sztuki, choć rozumienie tej idei każdy z nich uzewnętrzniał we własnym stylu. Duchampowi wystarczał status antyartysty, który wybrał wolność od pracy, ale nie bezczynność – grał on w szachy, kontemplował, notując swe myśli, i, jak wiemy, tworzył w zaciszu domowym swe ostatnie dzieło – *Étant donnés* (1946–1966)<sup>5</sup>. Man Ray z kolei widział siebie jako twórcę aktywnego i ekspansywnego, jednak nie w odróżnieniu od Duchampa, lecz raczej tych, którzy, jak niegdyś Lessing, postulowali odrębność sztuk albo, jak współcześnie Greenberg, nalegali na czystość i autonomiczność każdej z nich. Celem Man Raya natomiast wciąż było zdefiniowanie jedności sztuk, stąd łatwość, z jaką poruszał się między różnymi mediami, które traktował jako równorzędne, podkreślając jednocześnie, że decyzja o zastosowaniu tego czy innego me-

5 Nie sposób nie zwrócić uwagi na światło, czy może raczej cień, w jakim nowe odczytania tego dzieła (w którym Duchamp, prawdopodobnie za sprawą Man Raya, wykorzystał motyw niewyjaśnionego wciąż zabójstwa i poćwiartowania zwłok Elizabeth Short, znanej jako Czarna Dalia) ukazują mogący budzić dziś spore kontrowersje stosunek obydwu artystów do kobiet. W twórczości zarówno Duchampa, jak i Man Raya mamy często do czynienia z „graniem” uprzedmiotowioną postacią kobiety, czy to poprzez wykorzystanie pozbawionych kończyn lub głowy manekinów, czy odcinanie kadrem części ciała pozującej nago modelki, czy też mało subtelne fetysyzowanie kobiecości w ujęciach, które Man Ray robił ucharakteryzowanemu na Rose Sélavy Duchampowi.

dium wynika z „wewnętrzznego poczucia ekonomii, sprawiającego, że artysta wybiera najbardziej bezpośredni środek wyrażenia myśli” (Man Ray, 2016, s. 240, podkr. – E.F.).

Ponieważ to fotografia przyniosła Man Rayowi uznanie krytyków i paryskiej bohemy, zapewniając mu bezpieczeństwo materialne i popularność wśród elit towarzyskich, uprawnione wydaje się przypuszczenie, że to właśnie w tym medium najpełniej realizował on swe cele jako artysta. Jednakże jego wypowiedzi na temat fotografii pokazują, że miał do niej praktycznie od początku niejednoznaczny i złożony stosunek, a przede wszystkim zdawał sobie sprawę ze znaczenia faktu, że jej upowszechnienie się jako technologii mechanicznego odwzorowywania rzeczywistości i tworzenia nowych obrazów nie tylko zbiegało się w czasie z dokonującą się w sztuce dwudziestowiecznej rewolucją, ale znacząco wpływało na charakter i przebieg szerszych zmian zachodzących w kulturze i życiu społecznym, co dokładnie opisał Walter Benjamin (1975a, 1975b). Być może mówienie o rozdarciu wewnętrznym jest przesadą, prawdą jest jednak, że Man Ray potrafił na przykład stwierdzić, że malarstwo jest już „przestarzałym” środkiem artystycznego wyrazu, który zostanie „detronizowany, kiedy dopełni się wizualna edukacja publiczności”, i jednocześnie przyznać się do tego, że wciąż maluje, gdyż praca pędzlem pozwala mu zachować poczucie „szaleństwa” (Man Ray, 2016, s. 100). Ważniejsze jest to, że uprawiając fotografię, prawie zawsze i niemal odruchowo myślał o niej w kontekście malarstwa, a coraz częściej również literatury. W swej autobiografii pisał na przykład: „Fotografowałem tak, jak malowałem, przekształcałem przedmiot tak, jak robiłby to malarz, upiększałem bądź deformowałem go dowolnie jak w obrazie” (Man Ray, 1999, s. 118). Nie był jednak konsekwentny w swym podejściu, a chronologia wypowiedzi na ten temat pokazuje, jak narastający sceptycyzm stopniowo przeradzał się u niego w niechęć. Początkowo określał fotografię jako „malarstwo wyzwolone” (Man Ray, 1999, s. 49), z czasem jednak zaczęły mu przeszkadzać jej ograniczenia, nie mówiąc o tym, że boleśnie odbierał powszechną opinię, że był najlepszym z fotografów, ale za to słabo malował. Coraz częściej kwestionował postulowaną przez wielu wyższość fotografii nad tradycyjnymi mediami wizualnymi. Twierdził na przykład, że liczy się w niej głównie „wykalkulowany” zamiar i „zaplanowany rezultat”, podczas gdy „malarstwo jest przygodą, w której jakaś nieznaną siłą może nagle wszystko zmienić” (Man Ray, 1999, s. 301). W przeciwieństwie do malarza i poety, pisał, „fotograf nie ma swobody wyobrażania sobie nowych form” (Man Ray, 2016, s. 128), a praca w ciemni jest „bezużyteczna i przygnębiająca” jak praca górnika w kopalni (Man Ray, 2016, s. 168). W jednym z listów do siostry wyznał, że wręcz nienawidzi fotografii (Man Ray, 2016, s. 135).

Robienia zdjęć jednak Man Ray nie zarzucił, gdyż zlecenia od wydawnictw i osób prywatnych były dlań podstawowym źródłem utrzymania, ale nie miał wygórowanych potrzeb i nie gonił za pieniądzem. Za ważniejsze od dostatku uważał uznanie innych artystów i pisarzy, zwłaszcza czołowych przedstawicieli międzynarodowej awangardy, wśród których obracał się w Paryżu. Man Rayowi sprzyjało to, że surrealiści cenili fotografię jako nowoczesny odpowiednik tradycyjnych ilustracji, czemu André Breton dał wyraz, umieszczając w *Nadji* (1928), *Les vases communicants* (1932) i *L'amour fou* (1937) liczne reprodukcje zdjęć, w tym autorstwa Man Raya, oraz pisząc entuzjastyczny wstęp do jego albumu, wymownie zatytułowanego *Photography Is Not Art* (1937) (Man Ray, 2016). Przyjacielskie relacje obu twórców zostały jednak wystawione na próbę, kiedy w 1940 roku Man Ray powiadomił Bretona z Kalifornii o tym, że namalował cykl obrazów opartych na serii zdjęć abstrakcyjnych obiektów będących plastyczną wizualizacją równań matematycznych, które sfotografował w sorbońskim Instytucie Henri Poincarégo. Francuz wysłał mu listę poetyckich tytułów, którymi proponował zastąpić oryginalne, analityczne opisy poszczególnych figur. Man Ray jednak nie skorzystał z tej oferty, tłumacząc się w kolejnym liście tym, że potrzebował więcej podpisów i dlatego wykorzystał własne, zaczerpnięte z tytułów sztuk Szekspira. Choć zapewniał przyjaciela, że zachował w podpisach ducha jego propozycji, wyraźnie czuł, słusznie zresztą, że zostało to źle odebrane (Man Ray, 2016, s. 340–344). Wydaje się wszak, że z amerykańskiej perspektywy, choć wciąż ważny i bliski jego sercu, Paryż nie był już dla Man Raya jedynym centrum świata. Znamienny jest zapis w jednym z jego kalifornijskich notesów, w którym otwarcie stwierdzał:

Program surrealistów nigdy mnie w pełni nie zadowalał, ten ich brak konsekwencji, ich nudziarstwo, ich niedokończone sny i prowokacje podświadomości, ale jeśli porównam ich z bardziej racjonalnymi krytykami i artystami, to i tak na pewno wolę surrealistów od wszystkich innych ideologów (Man Ray, 2016, s. 195).

Wśród poglądów Bretona, które literacko usposobiony Man Ray niewątpliwie podzielał, było przekonanie, że malowanie i pisanie to czynności nie tylko pokrewne, ale w pewnym sensie tożsame. Jak ujmuje to Krauss, „prawda płynnej linii zarówno pisma, jak i rysunku nie polega na tym, co linia przedstawia, lecz na tym, że jest ona świadectwem czy też zapisem: tak jak krzywe znaczone na papierze przez sejsmograf lub kardiograf” (Krauss, 1981, s. 11). Kreślone narzędziem trzymanym w dłoni linie pisma i rysunku utrwalają to, co krytyczka nazywa „bezpośrednią obecnością wewnętrznego »ja« twórcy” (Krauss, 1981, s. 12).

Świadomość niekonsekwencji Bretona w podkreślaniu prymatu oka nad językiem (Breton, 1976b), choć, jak większość surrealistów, sam jest artystą słowa, nie powstrzymała Man Raya od coraz bardziej otwartego ciężenia ku pisarstwu. Nie tylko traktował język jako niezbędny i nieodłączny element ekspresji plastycznej, ale coraz częściej dzieło wieńczył piórem, a nie piórkiem czy pędzlem, tworzył też teksty, które swą autonomicznością ustanawiały nowy rodzaj współzależności między obrazem i słowem. Takim autonomicznym utworem *par excellence* literackim jest stworzony w 1942 roku ilustrowany fotografiami „album”, który Man Ray zadedykował małżeństwu Charlotte i Antoninowi Heythumom jako pamiątkę ze wspólnej niedzielnej wycieczki do miasteczka San Gabriel pod Los Angeles, gdzie w starym parafialnym kościółku artysta wcielił się w rolę duchownego, robiąc sobie koloratkę z białego kołnierzyka niedzielnej koszuli przyjaciela i sutannę z czarnego płaszcza jego żony. Mniejsza o to, jaki stosunek obecnych do religii ujawniła cała inscenizacja, ważniejsze jest to, jak Man Ray ją przedstawił w opowiadaniu, które zatytułował *Inspiration*. Tytuł ten jest zlepkiem słów *inspiration* (‘inspiracja’) i *spiral* (‘spirala’) i łączy „duchową” treść z jej materialną formą, autor bowiem wykaliografował na stronach kołonoatnika wstępnie skomponowany na maszynie do pisania tekst, tworząc album z ruchomymi kartkami, połączonymi w całość przewleczoną przez nie na grzbiecie spirala z drutu. Pierwszoosobowa narracja opowiadania jest na wskroś „nowoczesna”, z wyraźnymi oznakami ironicznej autorskiej samoświadomości i gry konwencjami, czego przykładem jest rozczłonkowana struktura tej autobiograficznej anegdoty, składającej się z krótkich i wyraźnie oddzielonych bloków tekstu, z których ostatni (dziewiąty) poprzedzony jest śródtytułem *Conclusion* [Wniosek], a na końcu, niczym we francuskim filmie, widnieje słowo *Fin* (‘koniec’).

Nawiązanie do kina nie jest tu raczej przypadkowe. Mimo uznania dla wczesnych francuskich eksperymentów Man Raya z filmem, wbrew powszechnym oczekiwaniom artysta nie zaprzyjaźnił się z Hollywoodem, zniechęcony komercjalizmem fabryki snów, za to pisał coraz więcej, twierdząc, że czynność ta uwalnia myśli i pozwala odkrywać nowe. Napisane przez niego w Kalifornii teksty, podobnie jak *Inspiration*, w większości jednak pozostawały nieznane. Te stosunkowo nieliczne wydane drukiem były rozproszone i trudno dostępne, pozostałe Man Ray trzymał w prywatnym archiwum. Dopiero niedawno większość z nich ukazała się w tomie *Writings On Art* (2016), opracowanym przez Jennifer Mundy jako pokłosie przygotowanej przez nią w 2008 roku wystawy *Duchamp, Man Ray, Picabia* w londyńskim muzeum Tate Modern. Chronologiczny układ książki odzwierciedla kolejne etapy życia artysty związane z miejscami, gdzie

zamieszkiwał najdłużej, a objętość każdego z sześciu rozdziałów i liczebność zawartych w nich tekstów (łącznie jest ich 154) pokazują, że okres kalifornijski był wyjątkowo płodny i zróżnicowany pod względem uprawianych przez Man Raya rodzajów pisarstwa oraz form literackich. Zbiór zawiera teksty *stricte* literackie, pisane i wierszem, i prozą, eseje i inne formy krótkiej wypowiedzi dyskursywnej, korespondencję, wywiady, notatki oraz wiele wymykających się klasyfikacji gatunkowej przykładów słownej ekwilibrystki, którą Man Ray z zamiłowaniem uprawiał, zapisując zmyślane bon moty, absurdalne aforyzmy, listy fikcyjnych haseł i definicji słownikowych, dowcipne wyrażenia i nazwy; często potem wykorzystywał je w tytułach i słownych „dodatkach” do dzieł wizualnych. Najwartościowsze teksty to te, w których odkrywa oblicze głęboko refleksyjnego i przenikliwego obserwatora i rejestratora rzeczywistości, zwłaszcza wewnętrznego świata własnych myśli i odczuć.

Jako fotograf portrecista i mistrz wizerunkowej manipulacji Man Ray dobrze wiedział, że twarz najlepiej pokazuje, ale też potrafi najsukuteczniej skrywać osobowość człowieka. O tym, jak widział siebie samego i jak chciał być widziany, świadczą jego fotograficzne autoportrety, na których jego wizerunkowi często towarzyszy cień albo zdeformowane odbicie. W najbardziej znanym autoportrecie z kalifornijskiego okresu, *Self-Portrait with Half Beard* (1943), zmontował dwie połówki różnych zdjęć własnej twarzy, z zarostem i bez. Pokazywana przez niego obrazem dwoistość własnego oblicza przywołuje na myśl ideę trzeciości filozofa Charlesa Sandersa Peirce’a, który tak określał to, co łączy dwie podstawowe kategorie bytu, istnienie i relację, zapewniając ich harmonię. W przypadku Man Raya trzeciością, czy trzecim wymiarem, jest niewątpliwie jego pisarstwo, spajające wszystkie inne rodzaje jego twórczości wspólną, językową podszewką. Oddany idei równorzędności mediów nie przyznawał pisaniu uprzywilejowanego statusu w obawie, że ucierpi na tym jego twórczość plastyczna, z pewnością też nie chciał, by do opinii, że maluje gorzej niż fotografuje, dodano, że jeszcze gorzej pisze. Z typową dla siebie ironiczną przewrotnością odniósł się do tej kwestii w eseju *Straight-(Laced) Photography*<sup>6</sup>:

Sam fakt trzymania w ręku kijka z przyczepionym doń jakimś włosiem, krótkim bądź długim, czy jest się malarzem, muzykiem, czy nawet fryzjerem, niekoniecznie oznacza, że istnieje jakaś więź między dwiema osobami uzbrojonymi w tego typu instrument. W rzeczywistości malarz

<sup>6</sup> Tytuł jest trudną do dosłownego przełożenia na polski grą słów. Zawartą w nim myśl można oddać analogicznie skonstruowanym określeniem „prosta(cka) fotografia”.



i fryzjer mogą mieć więcej wspólnego niż dwaj malarze czy dwaj fryzjerzy.

A długość brody nie jest świadectwem większej głębi (Man Ray, 2016, s. 167)<sup>7</sup>.

Esej zakończył wymownym stwierdzeniem:

Jeśli uciekam się do słów jako ostatniej deski ratunku – jako popularnego (o)środka rekreacji, nie oznacza to literackiego zwrotu na gorsze (Man Ray, 2016, s. 167)<sup>8</sup>.

Choć poczucie humoru go nie opuszczało, jako artysta Man Ray nie miał szczęścia w Kalifornii. Uporczywie odmawiał przyjmowania płatnych zleceń, powtarzając: „Nie jestem fotografem. Jestem fautegrafem<sup>9</sup>, fautografia to fałszywa linia. Prawdziwą rysuje się ołówkiem i pędzlem” (cyt. za: Baldwin, 1988, s. 237). Koncentrował się na malarstwie, między innymi odtwarzał ze zdjęć i szkiców, a czasem tylko z pamięci, prace pozostawione w Europie, ale jego transmedialne re-kreacje, technicznie i konceptualnie nowatorskie, nie znajdowały uznania ani nabywców. Swej kolejnej wystawie dał ironiczny i jednoznacznie dwuznaczny tytuł *To Be Continued Unnoticed*, czyli ‘ciąg dalszy bycia niezauważanym / ciąg dalszy nastąpi niezauważenie’ (1948)<sup>10</sup>. Trudno powiedzieć, czy uznał, że pisarstwo jest w tej sytuacji „ostatnią deską ratunku”, niewątpliwie jednak wykonał w tym czasie kilka znaczących ruchów w kierunku „zwrotu literackiego”. Najważniejszym wydaje się moment, kiedy odkrył w prozie fabularnej i fikcji literackiej sposób na twórczą refleksję nad własnym życiem i sztuką. Opublikował jednak tylko dwa opowiadania w konwencji autobiograficznej, *Photography Is Not Art* (1943) (Man Ray, 2016, s. 245–253) i *Ruth, Roses and Revolvers* (1944) (Man Ray, 2016, s. 295–298), a projekt napisania powieści w takim samym stylu porzucił na wczesnym, choć całkiem obiecującym etapie. W kalifornijskim notesie Man Raya oznaczonym jako 1944 zachował się

7 „The mere fact of wielding a stick with some hairs attached to it, short or long, whether as a painter, a musician, or even a barber does not necessarily establish a common bond between one man and another who wields a similar instrument. In fact, a painter and a barber might have more in common than two painters, or two barbers. Nor is the length of the beard any indication of greater profundity”.

8 Man Ray gra tu błyskotliwie trzema znaczeniami słowa *resort*: „If I resort to words as a last resort – as a popular resort, it does not imply a literary turn for the worse”.

9 *Faute* to po francusku ‘fałszywy’.

10 Man Ray często wykorzystywał wielowarstwową grę słów opartą na homonimii, homofonii, aliteracji i innych efektach związanych z brzmieniem i literową budową wyrazów. W tym tytule mamy do czynienia z anagramem – *continued* (‘kontynuowane’) i *unnoticed* (‘niezauważane’) składają się z takich samych liter ułożonych w innej kolejności.

jedynie kilkudziesięciostronicowy rękopis początkowych rozdziałów z przedmową (Man Ray, 2016, s. 302–317). Przedstawiony jest w niej zarodek koncepcji literackiej, która przywodzi na myśl modernistyczne dystopie (takie jak *Nowy wspaniały świat* Huxleya czy *Pianola* Vonneguta), choć jeszcze bliżej tutaj do autematycznych powieści okresu niemodnie dziś nazywanego postmodernizmem. Podobnie jak w „metafikcjach” z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w 1944 najważniejszą osobą jest ostatecznie sam autor, fabulator, który głosami różnych narratorów i postaci opowiada historię mieszającą fikcję ze snutymi „na żywo” refleksjami o powstającym tekście. Sztuka jest oczywiście motywem centralnym, ponieważ główny bohater, Robor – tak jak podpisany z imienia i nazwiska autor przedmowy – jest artystą outsiderem, w którym przypadkowo spotkany nieznajomy, jak się nieprzypadkowo okazuje były historyk sztuki, rozpoznaje również pisarza. O tym, jaki dokładnie był zamysł Man Raya, można dziś tylko spekulować. Ani w jego jedynej w pełni zrealizowanej, znanej i uznanej opowieści autobiograficznej, wydanej w 1963 roku pod tytułem *Self Portrait*<sup>11</sup>, ani w jakimkolwiek innym tekście nie ma żadnej wzmianki o 1944, nie wiadomo więc, co jeszcze, jeśli w ogóle cokolwiek, planował napisać w kolejnych rozdziałach. Nie można też wykluczyć, że przewrotnie wymyślił całą powieść tylko jako *mise en scène*. Jak filmowiec – ustawił kadr i ostrość na wybrany plan, nacisnął przycisk „start”, a resztę... pozostawił wyobraźni.

### Z dzisiejszej perspektywy

Nasuują się pytania: co z dzisiejszej perspektywy możemy zobaczyć, oglądając filmy, fotografie, obrazy oraz przestrzenne konstrukcje i obiekty stworzone przez Man Raya lub czytając słowa, które zapisał? Czy możemy zajrzeć wstecz przez soczewkę obiektywu, który wciąż pozostaje nakierowany w przyszłość, czyli w naszą stronę, i ma na stałe otwartą przeszłość? To, co Man Ray oglądał na żywo własnymi oczami, już oczywiście nie istnieje, ale w jego dziełach zachował się przecież utrwalony w konkretnym medium ślad: linia, odcisk, cień, odbicie, kardio- i encefalogram. Współcześnie mamy narzędzia pozwalające dokładniej przeświełać takie świadectwa twórczej działalności i badacze co chwila w dziełach dawnych mistrzów odkrywają coś nowego, nieznany wcześniej wizerunek czy kształt ukryty pod wierzchnią warstwą farby. Zagłębienie pod podszewkę i ujawnianie szwów nie jest wścibstwem, lecz sposobem docierania do rzeczy istniejących, ale niewidocznych. Odsłonięte, rzucają one światło we wszystkie strony, zarówno w przeszłość, jak i na teraźniejszości i ku przy-

<sup>11</sup> Nietypowa, rozłączna pisownia – „auto portret” – jest celowym zabiegiem, otwierającym różne pola znaczeniowe.



szości. Dzieła Man Raya są wyjątkowo wdzięcznym przedmiotem takich badań. Jak mało kto artysta przewidywał i wręcz planował, że kiedyś będziemy chcieli zobaczyć jego prace we wszystkich wymiarach, oddzielić wszystkie warstwy tych dzieł. Robił to zmyślnie, przewrotnie, czasem ostentacyjnie, czasem skrycie, ale zawsze z przekonaniem – z przekonaniem, że, jak mawiał, „dziśjsze sztuczki to prawda przyszłości” (Man Ray, 2016, s. 175). Rozumiał też, że prawda nigdy nie jest jednoraka, ale że nawet wywrócona podszewką na wierzch jest wciąż prawdą, czy to z brodą, czy bez brody. Przyjmował, że wszystko ma, by użyć słów Krauss, „podwójną wartościowość: ujemną i dodatnią, jak przedmiot i jego cień, jak widziany obraz i powidok” (Krauss, 1999, s. 41). W tym sensie odwrócenie punktu widzenia czy perspektywy niczego nie odejmuje, a może wzbogacić. W zakończeniu swojej autobiografii Man Ray przytacza taką anegdotę o jednym ze swych licznych publicznych wystąpień: „Prowadzący zasugerował, bym wyszedł od starej chińskiej maksymy, że jeden obraz jest wart więcej niż tysiąc słów, ale jakoś pomieszałem słowa, być może podświadomie celowo, i wyszło mi, że jeden obraz może wytworzyć tysiąc słów” (Man Ray, 1999, s. 309)<sup>12</sup>. Nie był to zresztą pierwszy przypadek, kiedy Man Ray pomieszał słowa antycznej mądrości. Gdy nieco wcześniej pisał o filmie, który na podstawie jego scenariusza, opartego na opowiadaniu *Ruth, Roses and Revolvers*, zrobił Hans Richter, odwrócił porzekadło jeszcze inaczej: „Jedno słowo stworzyło tysiąc obrazów” (Man Ray, 1999, s. 286).

Ktoś może uważać, że koncepcje i dzieła Man Raya trącą myszką, a nawet kiczem, ale pamiętajmy, że jednym z celów Benjaminowskiej wizualnej archeologii nowoczesności było „obudzenie kiczu minionego stulecia” i jego ponowne zebranie w jednej „re-kolekcji” (podaję za: Krauss, 1999, s. 42). Jej autor, Benjaminowski „wymierający zbieracz” (Benjamin, 2021, s. 147), może już nie istnieć, ale właśnie to pozwala go wreszcie zrozumieć, a przy okazji poczuć Bretonowskie „nowe dreszcze” (Breton, 1976a, s. 162). Wywołać je może kolejna wystawa Man Raya<sup>13</sup>, opracowanie krytyczne jego twórczości<sup>14</sup> albo lektura własnych

12 „The chairman suggested that I take as my theme the old Chinese adage: An image is worth a thousand words. Somehow I got the words mixed up, perhaps subconsciously intentionally, and announced that an image could produce a thousand words”.

13 W ostatnich latach prace Man Raya są znów często pokazywane. Najważniejsze niedawne prezentacje to wspomniana wcześniej zbiorowa retrospektywa w Tate Modern i dwie wystawy amerykańskie – w Phillips Collection (Waszyngton, 2009) i The Jewish Museum (Nowy Jork, 2015).

14 Do takich opracowań krytycznych należą katalog nowojorskiej wystawy *Alias Man Ray: The Art of Reinvention* (2009) i biografia Arthura Lubowa *Man Ray: The Artist and His Shadows* (Lubow, 2021). W obu podjęto wcześniej pomijany temat żydowskiej tożsamości Man Raya.

słów artysty. Te, które pozostawił Man Ray, oferują znacznie więcej niż tylko wyraźny obraz czy obrazowy opis. Mogą odsonić to coś „pomiędzy”, o czym tak pisał narrator 1944:

Nie zamierzam ukrywać myśli w słowach, a przynajmniej nie bardziej, niż robię to, rysując. Po prostu potrzeba będzie więcej wysiłku i dobrej woli, żeby je odczytać, tak jak potrzeba jasnego owidzenia, by czytać między liniami rysunku. Dla mnie na tym polega tajemność myśli i rysunku, na niczym innym (Man Ray, 2016, s. 303)<sup>15</sup>.

### Bibliografia

- Aragon Louis, 2015: *Wieśniak paryski*. Przeł. Artur Międzyrzecki. Pośłowia Artur Międzyrzecki, Jan Gondowicz. Wyd. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Baldwin Neil, 1988: *Man Ray. American Artist*. Da Capo Press, New York.
- Benjamin Walter, 1975a: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej [1935]*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Przeł. Janusz Sikorski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 66–105.
- Benjamin Walter, 1975b: *Mała historia fotografii [1931]*. W: Idem: *Twórca jako wytwórca*. Red. Hubert Orłowski. Przeł. Janusz Sikorski. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, s. 26–45.
- Benjamin Walter, 2005: *Pasaże*. Red. Rolf Tiedemann. Przeł. Ireneusz Kania. Pośłowie Zygmunt Bauman. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Benjamin Walter, 2021: *Rozpakowuję swoją bibliotekę [1931]*. W: Idem: *Podróże wyobraźni*. Oprac. i przeł. Bogdan Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, s. 137–148.
- Breton André, 1976a: *Kryzys przedmiotu [1936]*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 162–168.
- Breton André, 1976b: *Surrealizm i malarstwo [1928]*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam Ważyk. Czytelnik, Warszawa, s. 110–116.
- Cabanne Pierre, 1987: *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press, Boston.
- De Duve Thierry, 1991: *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

15 „I do not propose to conceal my thoughts with words, any more than I conceal thoughts in a drawing, – it will simply require a certain clairvoyance to read between the lines of a drawing. This is what I mean by the secrecy of thought and drawing – nothing more”. Użyte przez Man Raya słowo *clairvoyance* pochodzi z francuskiego i dosłownie oznacza ‘jasne widzenie’.


- Klein Mason, 2009: *Alias Man Ray. The Art of Reinvention*. With contribution by George Baker, Lauren Schell Dickens, Merry A. Foresta. Yale University Press, New Haven.
- Krauss Rosalind, 1981: *The Photographic Conditions of Surrealism*. „October”, vol. 19, s. 3-34.
- Krauss Rosalind, 1999: „A Voyage on the North Sea”. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson, London.
- Lubow Arthur, 2021: *Man Ray. The Artist and His Shadows*. Yale University Press, New Haven.
- Man Ray, 1999: *Self Portrait*. Little, Brown and Company, Boston.
- Man Ray, 2016: *Writings on Art*. Ed. Jennifer Mundy. Tate Publishing, London.
- Perloff Marjorie, 2012: *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*. Przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Perloff Marjorie, 2021: *Infrathin. An Experiment in Micropoetics*. University of Chicago Press, Chicago.





**Bartosz Kowalik**

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0003-1194-3277>

## „Umarli stanęli w moich oczach” Wizualna widmowość w poezji Tadeusza Różewicza\*

### “Umarli stanęli w moich oczach” Visual Spectrality in Tadeusz Różewicz’s Poetry

**Abstract:** The author of this article attempts to analyse the phenomenon occurring in many of Tadeusz Różewicz’s poems, which consists in a special relationship between vision, imagery and visuality and the appearance (or recurrence) of the dead. This phenomenon is mainly interpreted in relation to Jacques Derrida’s hauntology and Władysław Strzemiński’s *Teoria Widzenia* and his notion of the after-image. The starting point of the analysis is the reconstruction of Różewicz’s ambivalent position regarding the image-poetry relationship (the poet’s simultaneous emphasis on the primacy of the visual in his imagination and his desire to reject the aesthetic image-metaphor). Through readings of specific works of Różewicz (mainly *Wiersz pisany o świcie*, *Spojrzała w słońce*, *Światła cienia*), the author of the article proves that in the analysed work there is a contamination of perception and remembrance, in which the present is marked by a spectral, indelible trace of the past, and memory is mediated by visuality. He also points to the complex relationship between life and death (light and darkness), as well as the ethical orientation of the phenomenon in question, relating it to Derridean spectral ethics.

**Keywords:** afterimage, spectre, Tadeusz Różewicz, Jacques Derrida, Władysław Strzemiński, hauntology

**Abstrakt:** Autor artykułu podejmuje próbę analizy występującego w wielu wierszach Tadeusza Różewicza fenomenu, który polega na szczególnej relacji między widzeniem, obrazowością i wizualnością a pojawianiem się (czy powracaniem) umarłych. Zjawisko to jest interpretowane głównie w odniesieniu do widmologii Jacques’a Derridy oraz *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego i jego pojęcia powidoku. Punktem wyjścia analizy jest rekonstrukcja ambiwalentnego stanowiska Różewicza dotyczącego relacji obraz – poezja (jednoczesne podkreślanie przez poetę prymatu wizualności w jego wyobraźni oraz pragnienie odrzucenia estetycznego obrazu-metafory). Poprzez odczytania konkretnych utworów Różewicza (głównie *Wiersza pisanego o świcie*, *Spojrzała w słońce*, *Światła cienia*) autor artykułu dowodzi, że w analizowanej twórczości dochodzi do kon-

\* W załączkowej postaci pomysł czytania Różewicza przez widmologicznie zinterpretowanego Strzemińskiego przedstawiłem w artykule: B. Kowalik: *Obrazy, widma i powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza*. „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 272–289. <https://doi.org/10.18318/td.2021.3.18>.

taminacji postrzegania i pamiętania, w którym terazniejszość naznaczona jest widmowym, nieusuwalnym śladem przeszłości, a pamięć zapośredniczona przez wizualność. Wskazuje również na skomplikowaną relację między życiem i śmiercią (światłem i ciemnością), a także etyczne zorientowanie omawianego zjawiska, odnosząc je do Derridańskiej widmowej etyczności.

**Słowa kluczowe:** powidok, widmo, Tadeusz Różewicz, Jacques Derrida, Władysław Strzemiński, widmontologia

Kwestie obrazu, wzroku i widzenia zajmują ważne miejsce w poezji i autokomentarzach Tadeusza Różewicza. W swoją poetycką drogę wyrusza on wyposażony w odziedziczoną po twórcach Awangardy Krakowskiej niechęć do tradycyjnej śpiewności poezji, tj. przekonania, że rytmika i brzmienie są warunkami *sine qua non* języka poetyckiego. W quasi-programowym szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* autor Regio konstatuje, że nastąpiło definitywne zerwanie współczesnej poezji lirycznej z muzyką. Odrzucenie muzyczności prowadzi Różewicza do budowania poezji opartej na obrazie, widzialności, wizualności, w czym, rzecz jasna, można dostrzec wpływ jednego z jego pierwszych i najważniejszych mistrzów poetyckich – Juliana Przybosia. To właśnie Przyboś, odrzucając „słowiarstwo” Peipera, pisał, że zdanie poetyckie ma wywoływać w wyobraźni „wielość wzajemnie się pobudzających i rozwijających się w skrótach i napomknieniach obrazów-aluzyj. Zdanie poetyckie to rzutnik obrazów, projektor wielu błyskawicznie się zmieniających i splatających »widzeń«, czyli nie rozwijanych w szczegółach obrazów” (Przyboś, 1963, s. 57). W wierszach autora *Sponad* prowadzi to do zdecydowanej dominacji zmysłu wzroku oraz specyficznej, zadłużonej w malarstwie kompozycji obrazu (zob. Szymański, 1978, s. 22, 73). O zasadniczym czerpaniu z Przybosia w tej kwestii świadczy choćby następująca wypowiedź Różewicza: „Jeszcze w *Niepokoju* są wiersze, które można by nazwać ćwiczeniami w klasie Awangardy Krakowskiej; pisane na stopień dobry, powiedzmy, które z trudem młody poeta musiał odrzucać” (Stolarczyk, oprac., 2011, s. 101).

Stosunek Różewicza do obrazu (do Przybosia zresztą oczywiście też – por. Skrendo, 2005) jest bardziej skomplikowany. W jednym z wywiadów Różewicz mówił: „myślę również obrazami [...], przekazuję myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo” (Stolarczyk, oprac., 2011, s. 134). Uściślić należy, że nie chodzi tu o tworzenie ekfraz konkretnych dzieł, a o wizualną dominantę samej wyobraźni, teoretycznoliteracko rozumianą obrazowość (Wysłouch, 2006, s. 11–12). Różewicz przyznaje, że postępuje się obrazem w swojej poezji i jednocześnie się z nim zmagają, próbuje się od niego oderwać (Różewicz, 2004, s. 151), zdając sobie przy tym sprawę, że być może jest to niemożliwe. Jedno trzeba

jasno stwierdzić: w różnych wypowiedziach o swoim ambiwalentnym stosunku do obrazu Różewicz niebezpiecznie zbliża się do ekwiwokacji: raz mówi o myśleniu obrazami, wskazując na szczególne znaczenie wzroku w swojej poezji i przeciwstawiając obraz muzycznej tradycji liryki, innym razem deklaruje, że stara się odrzucić obraz-metaforę, czyli taką konstrukcję, która celuje w estetyczną efektywność, stylistyczną ekstrawagancję.

Nie budowanie, ale rozbijanie. Obraz wpada na obraz, odrzucone od siebie zderzają się z innymi obrazami (Różewicz, 2004, s. 322)

- tak poeta pisał w roku 1955. Zachowując szczególną wagę obrazu w jego pierwszym znaczeniu, Różewicz stara się odrzucić zdobniczy naddatek, jaki występuje choćby w poezji Przybosa. Jeśli więc oparty na metaforze obraz poetycki jest wyrazem dążenia do rewelacji nieoczekiwanego, głęboko skrywanego podobieństwa w tym, co pozornie niepodobne, przy jednoczesnym zachowaniu ścisłej ekonomii języka i zogniskowaniu na jego estetycznej funkcji, to Różewicz dąży do opartego na jukstapozycji uwydatniania różnic i kontrastów, uwypuklania tego, co nie składa się w żadną całość. Nieco generalizując, można powiedzieć, że autor *Niepokoju* próbuje zachować poetycki obraz, jednocześnie dogłębnie go przekształcając i zastępując metaforę metonimią w roli podstawowego budulca (por. Kunz, 2005, s. 66-72).

Na osobną uwagę zasługiwałyby tu jeszcze jeden niemały i ważny wątek: relacja między słowem a obrazem<sup>1</sup>, czyli Różewiczowska wariacja na temat *ut pictura poesis*, której poświęcono już sporo uwagi (zob. Mrugalski, 2007; Stankowska, Śniedziewska, Telicki, red., 2015), toteż zajmę się tu jedynie dwoma fragmentami. Pierwszy pochodzi z wiersza *Obraz*:

ja który nie wierzę  
w poetyckie wizje  
opowiedziałem ten obraz

(Różewicz, 2005, s. 316)

- konstrukcja syntaktyczna (brak spójnika) sprawia tu, że nie wiemy, jaka jest logiczna relacja między dwoma zdaniami składowymi, a co za tym idzie: między brakiem wiary w tradycyjnie pojmowany obraz poetycki a udanym przeniesieniem fenomenalnego obrazu w porządek języka. Wydaje się, że w lekturze najbardziej

<sup>1</sup> Zresztą sama ta relacja może jawić się jako przestrzeń widmowej dialektyki, pozbawionej stabilnych biegunów opozycji i terminu średniego, który umożliwiłby syntezę - tak można odczytywać choćby stanowisko W.J.T. Mitchella, piszącego o relacji słowo - obraz jako o „dialektycznym toposie” (Mitchell, 2022).



zgodnej z gramatyką poezji Różewicza należałoby dostrzec między tymi zdaniami wynikową relację: „opowiedzenie” obrazu, oddanie w języku jego wyjątkowości jest możliwe właśnie dlatego, że nie wierzy się już w „poetyckie wizje”, że wierności wobec obrazu podporządkowuje się estetyczne poszukiwania. Drugi fragment:

Nad wyraz ciężka  
do wypowiedzenia  
jest jedna łąza

(Różewicz, 2005, s. 405)

- dotyka znacznie szerszej i w poezji Różewicza ważnej (zob. np. Kłosiński, 1999) problematyki, dotyczącej relacji między słowem i rzeczą, językiem i rzeczywistością, a także niemożliwością oddania cierpienia w ramach symbolicznego porządku; skupię się tu natomiast na problematyce obrazowej – „nad wyraz” daje się tu bowiem odczytać bardzo dosłownie: łąza jest ciężka do wypowiedzenia „nad wyraz”, dlatego że pochodzi z porządku innego niż językowy. Refleksja dotycząca wydolności języka wobec jednostkowego (choć w masowej skali) cierpienia jest w *Nad wyraz* inaugurowana mocnym, charakterystycznym i złożonym obrazem, wielorako powiązany z widzeniem:

Wojna się we mnie otwiera  
powieka  
miliona rozpadłych lic

(Różewicz, 2005, s. 405)

Wojna tkwi wewnątrz podmiotu niczym niemogąca się zabiścić rana, natomiast jej otwarcie łączy się ściśle z otwarciem oka – powieka (umożliwiająca właściwe funkcjonowanie narządu wzroku) stanowi tu łącznik między podmiotem a mimowolnym wspomnieniem ofiar wojny, przywołanych w postaci zmasakrowanych twarzy, a więc także oczu. Trudność z wypowiedzeniem łązy, niezależnie od tego, czy będziemy ją identyfikować jako niemożliwość łatwej transpozycji na poziom symboliczny z poziomu wyobrażeniowego (obraz konkretnej łązy) czy afektywnego (łąza jako wyraz współczucia i empatii wobec cierpiących), i tak będzie ściśle powiązana z okiem: „nad wyraz” trudna do wypowiedzenia jest łąza, która albo była przez oko postrzegana, albo z oka wypływała. Jeśli więc dla jakiegokolwiek wizualnego fenomenu z samej zasady trudno odnaleźć słowny ekwiwalent, to w odniesieniu do obrazów cierpienia czy śmierci trudność ta jest zwielokrotniona, staje się zadaniem (niemal) niemożliwym do wykonania.

Na zajmujące mnie w niniejszym szkicu powiązanie widzenia z umarłymi czy widmami natrafimy oczywiście już w *Niepokoju*, w utworze o wiele mówiącym tytule – *Rok 1939*. Problematyzacja

szczególnej funkcji widzenia zostaje poprzedzona naruszeniem stabilnej opozycji życie – śmierć w deklaracji:

szukam cmentarza  
gdzie nie powstanę z martwych

(Różewicz, 2005, s. 24)

Sama kwestia widzenia skupiona jest w dwuwiersie:

Oszukany tak że możecie  
wręczyć mi białą laskę ślepeca

(Różewicz, 2005, s. 24)

Wydawałoby się, że należy czytać ten fragment metaforycznie, zwłaszcza w odniesieniu do ślepoty, którą być może należałoby interpretować jako rodzaj nieumiejętności odnalezienia się w powojennej rzeczywistości z bagażem traumatycznych doświadczeń. Nie zawadziłoby tu także wspomnieć o kulturowej symbolice postaci ślepeca jako mędrca czy proroka, a więc kogoś, kto, mimo że pozbawiony wzroku, widzi i wie więcej niż zwykli śmiertelnicy (na przykład Tejrezjasz czy okaleczony Edyp, mający, jak powiada Hölderlin, o jedno oko za dużo). Ten topos byłby tutaj doprowadzony do skrajności, może nawet wydrwiony: wiedza jest tu bowiem tyleż tragiczna, sięgająca fundamentów człowieczeństwa, ile banalna i oczywista dla wszystkich, którym tylko udało się przeżyć. Bycie ślepym w „tradycyjnej” lekturze tego wiersza jest podporządkowane byciu oszukanym, czyli bezpowrotnie pozbawionym wiary w dawne ideały dotyczące człowieka czy kultury<sup>2</sup>, aksjologiczne podstawy orientowania się w świecie. Chciałbym jednak zaproponować bardziej dosłowne odczytanie: ślepotą to po prostu forma upośledzenia wzroku, upośledzenia naruszającego czy wręcz całkiem odbierającego zdolność postrzegania. Dla takiej lektury trzeba wskazać nieco inne kulturowe odniesienie: posttraumatyczna ślepotą nie jest ślepotą mędrca, który wymienił wzrok na szczególną formę wiedzy, ale ślepotą tego, który stracił wzrok, spojrzawszy w oczy Meduzy<sup>3</sup>. Bliźniaczy wątek występuje w późniejszym nieco wierszu *Ostroga* – tutaj mroczny „upiór nicości” napada na podmiot i rani jego oko tytułową ostrogą.

<sup>2</sup> Podobny wątek, tj. szczególnej formy wiedzy jako jednego ze skutków ubocznych wojennego doświadczenia, występuje w *Nowej szkole filozoficznej*. Por. Różewicz, 2003, s. 103–121.

<sup>3</sup> Można je oczywiście skojarzyć ze spojrzeniem w oczy Meduzy, o którym pisał Primo Levi (2007), a także, w odniesieniu do Leviego, Giorgio Agamben (2008); na temat obecności tego motywu w kulturze zob. Kordys, 2012. Van Alphen (2009) pisze z kolei o jednoczesnym oślepieniu i wyostrzeniu wzroku przez Zagładę.

Kluczowy w analizie szczególnej formy zranienia oka, zniekształcenia widzenia, a przede wszystkim relacji między widzeniem a widmowością jest *Wiersz pisany o świecie z tomu Twarz trzecia*, a zwłaszcza następujący fragment:

umarli  
są  
przeźroczyści  
widzę przez nich  
wielkie miasta Usta  
stół książkę dzban  
żółty kwiat  
słyszę śmiech  
zanikają

to znów gęstnieją  
zarastają świat

(Różewicz, 2006a, s. 165)

Umarli mają tutaj wyraźną wizualną postać, choć jednocześnie, paradoksalnie, są niewidoczni. Uczestniczą jednak w postrzeganiu innych obiektów sytuujących się po obu stronach opozycji natury („żółty kwiat”) i kultury („stół książkę dzban”) – dotyczy to zarówno często występujących w ówczesnych tekstach Różewicza obrazów współczesnych, podlegających szybkiej modernizacji miast, jak i kobiecych ust, które są tutaj synekdochą szeroko pojmowanego erotyzmu. Jedynie kontakt z innymi ludźmi („słyszę śmiech”) pozwala na ograniczenie wpływu skażenia widmową (nie)obecnością umarłych na postrzeganie tego, co tu i teraz, choć wyłącznie na chwilę i w gruncie rzeczy nieskutecznie, o czym świadczy niedokonany aspekt czasownika („zanikają” zamiast na przykład „zniknęły”) oraz słowo „znów” wyraźnie sugerujące repetycyjność całego zajścia. Wchodzenie w relacje z żywymi ludźmi pozwala (choć na moment) oderwać się od obcowania z umarłymi, to coś w rodzaju ucieczki. W *Wierszu pisany o świecie* umarli nie są wyłącznie tematem czy zwerbalizowanym przedmiotem wiersza, stają się nieusuwalną mediatyzacją podmiotowego postrzegania, zajmującą miejsce między podmiotem a jakimkolwiek obrazem. Ich widmowa, niepełna obecność, wyraźna i słaba zarazem, uniezależnia się od aktów czy zdarzeń nawiedzania, naznacza widmowym śladem sam akt postrzegania. I wydaje się, że to specyficzne naznaczenie widzenia jest przez podmiot akceptowane, gdyż powroty silniejszej (aczkolwiek od pełni) obecności umarłych są jakby włączone w niekwestionowaną, naturalną kolej rzeczy – „zarastają” oni świat niczym trawa. Oscylacja pomiędzy „gęstnieniem” a „zanikaniem” nie pokrywa się z przeciwstawieniem obecności i nieobecności – jest

raczej stratyfikacją w ramach spektrum intensywności obecności tego, co nie-do-końca-obecne. O paradoksalnej widzialności tego, co przecież nie może być widzialne, pisał w *Widmach Marksa* Jacques Derrida: „tym, co odróżnia widmo lub powracającą zjawę od *ducha* – również *ducha* w znaczeniu zjawy w ogóle – jest niewątpliwie nadnaturalna i paradoksalna zjawiskowość, skryta i nieuchwytna widzialność tego, co niewidzialne lub niewidzialność widzialnego<sup>4</sup> X” (Derrida, 2016, s. 25–26).

Warto ponadto zwrócić uwagę na dwuznaczność pozycji umarłych, osiąganą za pomocą polisemii, którą uruchamia niejednoznaczność słowa „przez”: może ono tutaj zarówno oznaczać zapośredniczenie spojrzenia (to odczytanie zaprezentowano wcześniej), jak i wskazywać na sprawstwo umarłych: „widzę przez nich” znaczyć może tyle, że „widzę z ich powodu” (winy) bądź nawet „widzę dzięki nim”. Intrygująca byłaby próba pogodzenia obydwóch możliwości: podmiot jawiłby się tutaj jako ktoś, kto (nawet strukturalnie rzecz biorąc) jest prze-żywcem, którego życie (i postrzeganie) jest umożliwiane przez spoglądanie śmierci prosto w oczy, ponieważ tym, co konstytuuje samo życie, jest możliwość śmierci. Jednocześnie to właśnie oko przechowuje tu pamięć o umarłych i szczególną więź z nimi, włączając ich widmowe pośrednictwo w akt percepcji. Właśnie w tym dwojakim sensie

śmierć  
przenika przez życie  
jak światło  
przez pajęczynę

(Różewicz, 2006a, s. 349)

W tych dwóch możliwościach lektury zdeponowanych w niejednoznaczności niepozornego „przez” da się także dostrzec różne znaczenia słowa „przeżycie”: zachowanie życia w jakiejś trudnej, zagrażającej mu sytuacji (na przykład wojennej – Różewiczowskie „ocalałem prowadzony na rzeź”) oraz prze-życie, za Derridą rozumiane jako stan nieprzekraczalnego, strukturalnego zadłużenia wobec tych, którzy żyli przed nami i będą żyć po nas (Derrida, 2021).

To drugie (s)postrzeżenie zdaje się przybliżyć poezję Różewicza do teorii powidoku, której autorem jest Władysław Strzebiński, artysta i teoretyk widzenia, skądinąd postać ważna dla

<sup>4</sup> Derridzie jednak ewidentnie przeszkadza zadłużony w fenomenologii wzrokocentryzm kategorii „widmo” [*spectre*] czy „fantom” [*fantôme*], filozof proponuje więc słowo *revenant* (dosł. ‘powracający, powrotnik’) na określenie widmowej osobliwości poza wszelkim horyzontem wiedzy i przewidywania (zob. Derrida, Roudinesco, 2016, s. 222, przypis; *revenant* tłumaczone jest tam niegodnie z intencją Derridy jako „zjawą”).

Przybosia<sup>5</sup>. W pisarstwie autora zawsze *fragment* nazwisko plastyka bywa bezpośrednio przywoływane: kilkakrotnie w korespondencji czy w poemacie *nożyk profesora*, gdzie *Teorię widzenia* objaśnia studentom właśnie Przyboś, co ma uzasadnienie biograficzne: tenże poeta jest autorem głośnego i znaczącego wprowadzenia do teoretycznego *opus magnum* Strzemińskiego. Nie zależy mi tu jednak na rekonstrukcji domniemyanych wpływów i zależności między artystami różnych dziedzin<sup>6</sup>, a na przeanalizowaniu możliwego strukturalnego podobieństwa dotyczącego pojmowania postrzegania. Strzemiński w *Teorii widzenia* następująco charakteryzował zjawisko powidoku:

Zachodzące w oku procesy fotochemiczne powodują jego ograniczoną zdolność widzenia i powstawanie procesów wtórnych, związanych z czysto materialną jego budową. Patrząc na jakikolwiek przedmiot, otrzymujemy jego odbicie w oku. Działanie padającego światła wywołuje na siatkówce odpowiednie procesy chemiczne, których przebieg trwa dłużej. W chwili gdy przestaniemy patrzeć na dany przedmiot i przenosimy spojrzenie gdzie indziej – pozostaje w oku powidok przedmiotu, ślad przedmiotu o tym samym kształcie, lecz przeciwstawnym zabarwieniu (wskutek procesów regeneracyjnych, zachodzących w oku) (Strzemiński, 2016, s. 87–88).

Powidok zatem jest doświadczeniem *par excellence* widmowym, dialektycznym splotem obecności i nieobecności na poziomie

5 To właśnie Przyboś może być ogniwem pośrednim łączącym *Teorię widzenia* i powidokowe malarstwo Strzemińskiego z poezją Różewicza. Pomysł ten wymaga, rzecz jasna, oddzielnych badań. Poprzestanę tutaj na jednej, drobnej uwadze: w wierszu *Oświęcim* z tomu *Próba całości* Przyboś napisał: „I ten widok, nie wiem już, widziany czy wyobrażony/ (byłem tam zaraz po)/ jak nie do zmycia na źrenicy sadza:/ czarna plama człowieka rozcapierzona na drutach,/ jak kawka powieszona za skrzydło na strachu./ Kto łudzi się, że coś z tego wyraża natura? Bezdrzewna równina, deszcz, chwasty, może płone kwiaty/ Kto przepisze hemoglobinę na barwnik dla maków” (Przyboś, 1989, s. 252). Interesujące jest to, że Przyboś wiedzę dotyczącą zjawiska powidoku wykorzystuje właśnie w wierszu dotyczącym Oświęcimia (dalece bardziej niż Zagłady, która paradoksalnie sprawia tu wrażenie nieobecnej). Zarazem utwór ten doskonale ilustruje rozbieżności w pojmowaniu przez Przybosia i Różewicza roli i statusu poetyckiego języka wobec Holokaustu: ten pierwszy traktuje Holokaust jako jeden z wielu tematów, możliwy do wyrażenia we właściwej Przybosiovi poetyce, Różewicz natomiast uważa, że nie ma takiej formy, która udźwignęłaby ciężar pisania (p)o Auschwitzu.

6 Odnotować należy próby aplikacji teorii Strzemińskiego do badań literaturoznawczych (zob. Kwiatkowska, 2016; Kłosowski, [2018]). O czytaniu Różewicza w perspektywie *Teorii widzenia* zob. Dąbrowski, 2004; Bartos, 2012. W żadnej z tych prac nie odnoszono jednak pojęcia powidoku do Różewiczowskiego widzenia.

fenomenalnym (o ile kategoria fenomenu ma tutaj rację bytu), skontaminowaniem postrzegania i pamiętania w taki sposób, że ani nie można widzieć bez pamięciowej resztki, ani tkwić w przestrzeni pamięci bez zanurzenia w tym, co teraźniejsze. Zresztą sama kategoria teraźniejszości musi zostać w tej perspektywie poddana rewizji – powidok działa bowiem w temporalnej przestrzeni niczym widmo, każdorazowo dokonuje aktu anachronicznej rebelii, rozbijając prostą chronologię następujących po sobie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości<sup>7</sup>. Specyficzna czasowość, jaką wprowadza na scenę powidok (widmo), daje się uchwycić (jak celnie zauważa Paweł Mościcki, nawiązując, rzecz jasna, do znanego wiersza Jerzego Ficowskiego) jako aporetyczny, z samej zasady niemożliwy do zrealizowania imperatyw „zdążenia poniewczasie” (Mościcki, 2012, s. 315). Na poziomie temporalnej organizacji można powidok odnosić do charakteryzowanego przez Freuda (i rozwijanego przez jego kontynuatorów) naznaczenia wstecznego (niem. *Nachträglichkeit*, franc. *après-coup*), które działa w ten sposób, że urazowe zdarzenie podlega wyparciu i z tego powodu zostaje jakby przegapione – jego właściwa waga zostaje ukształtowana dopiero później, w powtórzeniu (zdarzeniu podobnym), gdy ślad pamięciowy aktywuje traumę związaną z tym pierwszym zdarzeniem. Naznaczenie wsteczne sprawia również, że nie sposób myśleć o linearnej czasowości czy prostym determinizmie nieświadomego (Laplanche, Pontalis, 1996, s. 150–153; Momro, 2014, s. 292–294).

Świadomość wzrokowa, której odyseję Strzemiński opisuje w *Teorii widzenia*, ma jeszcze jeden ważny w kontekście widmontologii aspekt, wydobyty na światło dzienne przez Luizę Nader. W jej ujęciu świadomość wzrokowa jest wyzwaniem, czymś zadany (a nie danym), formą otwarcia nie tylko na to, co postrzegane, lecz także na możliwość przekształcenia przez nie samego patrzącego podmiotu. Badaczka wskazuje ponadto na bliskość świadomości wzrokowej i etycznego imperatywu świadczenia, proponuje potraktowanie tej pierwszej jako „specyficznej formy świadectwa, rozumianego jako model doświadczenia” (Nader, 2018, s. 115). W tej perspektywie dla genezy *Teorii widzenia* kluczowe (a dotychczas niedostrzegane) znaczenie ma ekstremalne doświadczenie bycia obserwatorem wojny i Zagłady. Na poziomie praktyk artystycznych realizacją tych teoretycznych intuicji Strzemińskiego są przede wszystkim dwa cykle rysunków: tzw. rysunki wojenne oraz *Pamięci przyjaciół – Żydów (Moim przyjaciołom Żydom)*. Nie powinien specjalnie zaskakiwać fakt, że to właśnie w tych pracach artysta wyraził graficznie

7 W zbliżony sposób pojęcie powidoku wykorzystuje Ryszard Nycz, adaptując je do charakterystyki stanu polskiej pamięci kulturowej, nękaną bolesnymi powrotami tego, co nieprzepracowane i niechciane (Nycz, 2017, s. 132 i nast.).

zjawisko powidoku, testowanego jeszcze przed wojną w ramach tzw. obrazów solarnych. Szczególnie interesujący jest ten drugi cykl; składające się nań prace mają formę kolaży, w których zestawiono powstałe wcześniej wojenne rysunki z fotografiami ściśle związanymi z zagładą Żydów (zwłaszcza w łódzkim getcie) oraz krótkimi tekstami-tytułami. Jak sugeruje Mościcki, Strzemiński nakazuje odwrócenie porządku patrzenia: na fotografii należy patrzeć tak jak na powidoki, i odwrotnie. Wyjątkowa forma kolaży byłaby próbą wizualnego zaznaczenia samego braku, utraty, uchwycenia paradoksalnego „widzenia niewidzenia, tego, czego nie można już zobaczyć, ani czego nie można po prostu wspominać” (Mościcki, 2012, s. 320). W ujęciu Strzemińskiego pojęcie powidoku ma dwa nader istotne komponenty: powiązanie patrzenia z pamięcią sprawia, że każde spojrzenie jest zawsze już spóźnione, wtórne i anachroniczne oraz że nie można oddzielić postrzegania (epistemologii) od pamiętania/dawania świadectwa (etyczności). Sądzę, że w poezji Różewicza wygląda to podobnie – fascynującą zbieżność Różewiczowskiego ujęcia z tym prezentowanym przez Strzemińskiego widać (sic!) w wierszu *Spojrzała w słońce*:

Na rynku gdzie święty Florian  
wylewa drewniany strumień wody  
na czerwony grzebień ognia  
pod srebrnym obłoczkiem  
w świetle dnia  
stoi dziewczynka  
i uśmiecha się do siebie  
pięknie jak anioł  
którego nikt nie widział  
cieszy się ze słońca i ciepła  
i nuci piosenkę

nagle w moich oczach

w oczach obcego przechodnia  
który przeżył wojnę  
ciemność przebija  
światło i radość  
skroś słońca widzę  
czarny kanał  
jamę wilgotną cuchnącą  
na dnie  
małą żydowską dziewczynkę  
która w dniu wyzwolenia  
wyszła z zamknięcia  
po wielu latach



spojrzała w słońce  
wyciągnęła przed siebie ręce oślepiła

(Różewicz, 2005, s. 425)

To właśnie tytułowe patrzenie w słońce jest modelową wręcz ilustracją zjawiska powidoku, wykorzystywanego przez Strzeмиńskiego we wspomnianych obrazach solarnych. Różewicz sam mechanizm zachowuje, znacząco przemieszcza jednak jego elementy, zwłaszcza relację między światłem a ciemnością. Oto bowiem nie świetlny ślad prześwituje przez ciemność, lecz odwrotnie – spod światła przebija się mrok, stopniowo ogarniając pole widzenia (podobne odwrócenie hierarchii czy porządków znajdziemy zresztą w wielu wierszach Różewicza). Opozycja światła i ciemności, choć – jako się rzekło – przekształcona, pozostaje dominantą, kompozycyjną osią organizującą ten utwór. Jego pierwsza część jest rządzona przez światło i atmosferę harmonii i beztronski, którą ono stwarza. Ową atmosferę osiąga Różewicz za pomocą kilku językowych chwytów: rzadkiej u niego linearności opowiadania (wszak pierwsza strofa jest podzielonym na wersy zdaniem, które mogłoby funkcjonować jako dość standardowa, nienacechowana stylistycznie proza), braku wewnętrznych napięć i kontrastów pomiędzy poszczególnymi elementami, a także leksyki kojarzącej się z ciepłem, radością i ze spokojem, wzmacnianej deminutywami. Ten ład wydaje się aż nazbyt harmonijny, jakby przesycony jasnością i światłem. Zwiastunem nieuniknionego naruszenia ładu może być pożar gaszony przez pomnikowego świętego Floriana (ogień to przecież nic innego jak nadmiarowa intensyfikacja przyjemnego światła i ciepła), a nierealność samej tej sytuacji może być sygnalizowana tajemniczym porównaniem dziewczynki do anioła (co samo w sobie jest banalnym poetyckim tropem), którego jednak nikt nie widział – należy to podkreślić: anioła nie tyle nie ma, ile nie można go zobaczyć, co niejako zapowiada kluczowe znaczenie wzroku dla dalszej części utworu, bezdyskusyjnie zdominowanego przez ciemność i odpychającą, nieprzyjemną czy abiektałną leksykę. Przejściem między dwiema częściami wiersza, między jego jasną i ciemną stroną, graficznie zaznaczonym w podziale na wersy, jest właśnie wzrok („nagle w moich oczach”). To tutaj daje o sobie znać (uwidacznia się) powidok: postrzeganie (uśmiechnięta dziewczynka) jest naznaczone nieusuwalnym, wstrząsającym pamięciowym śladem, a (po)widzenie staje się formą pamiętania.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na dynamiczną pozycję podmiotu, który relacjonuje przebieg zdarzeń: najpierw podmiot niejako usuwa się w cień i prowadzi quasi-epicką narrację, nieoczekiwanie dochodzi jednak do jej zerwania i wyraźnego zaznaczenia pozycji „ja”. Do tego momentu sytuacja jest jasna. Wszystko komplikuje pojawienie się obcego przechodnia, czyli znów

kogoś anonimowego, ale ta anonimowość jest zupełnie inna od tej z pierwszej strofy. Różewicz mistrzowsko rozgrywa napięcie między osobą mówiącą w wierszu a przechodniem, zachowując pierwszą osobę liczby pojedynczej i przenosząc cały ciężar wypowiedzianego na przechodnia: można te postaci ściśle od siebie oddzielać (wtedy podmiot po prostu dostrzega skrytą w spojrzeniu przechodnia żydowską dziewczynkę) albo je z sobą utożsamiać (wówczas podmiot niejako próbuje zobiektywizować swoją pozycję wobec zajścia, by następnie natychmiast wrócić do poprzedniej roli – tak czy inaczej mocno zostałaby zaznaczona pozycja świadka). Sądzę, że ta podmiotowa ambiwalencja czy oscylacja wokół zajmowania różnych pozycji wynika z etycznie niejednoznacznego stosunku podmiotu do losów żydowskiej dziewczynki – jednocześnie mamy tu do czynienia z próbą przyjęcia postawy opartej na empatii i dawaniu świadectwa krzywdzie dziewczynki oraz z pozycją jednego z wielu „obcych przechodniów”, polskich świadków-obszerników żydowskiego losu<sup>8</sup>. Daleki od jednoznaczności jest tu także status opowiadania o tragicznym losie dziewczynki, rozpiętego między dążeniem do zobiektywizowanej narracji a pragnieniem zadośćuczynienia nieodwracalnemu jednostkowemu cierpieniu – anachronicznego „zdążenia poniewczasie”.

*Spojrzała w słońce* łączy z omawianymi wcześniej tekstami obecność podobnych motywów czy wątków, między innymi kwestii ślepoty spowodowanej nadmiarem światła. Tutaj oślepienie jest zupełnie dosłowne – żydowska dziewczynka jest oślepiąca światłem słonecznym, ponieważ przez wiele lat nie widziała słońca, zmuszona do ukrywania się pod ziemią. Świetlna epifania prowadzi więc na powrót do zupełnej ciemności, a cały utwór można traktować jako negatywną, ciemną epifanię, ponieważ po Zagładzie to, co mogłoby uchodzić za epifanię – zdaje się sugerować Różewicz – musi być naznaczone niemożliwą do zatarcia pamięciową resztką, interferowane ciemnym etycznym imperatywem, polegającym na tym, by – jak pisał Derrida – „odpowiadać za zmarłego, odpowiadać przed zmarłym” (Derrida, 2016, s. 181)<sup>9</sup>.

Wspomniane przeciwstawienie ciemności i światła powraca w wierszu *Światło cień*, w którym szczególnie zostają z sobą powiązane śmierć, widzenie i pisanie (refleksja nad poezją):

<sup>8</sup> Właśnie taką, podmiotową pozycję zajmuje w analizach Nader Strzemiński, co wpisuje się w ważny nurt dzisiejszej humanistyki, w którym problematyzuje się pozycję polskich świadków Zagłady.

<sup>9</sup> Więcej na temat związków Różewicza z rozumianą po Derridiańsku etycnością zob. Szaj, 2019, s. 307-328.

Kiedy na mój wiersz  
pada cień  
widzę w nim światło  
wątle uparte życie

[...]

Kiedy na mój wiersz  
pada światło  
widzę w nim śmierć  
czarne ziarno  
sporyszu  
w złotym kłosie  
który odpływa za horyzont

(Różewicz, 2006a, s. 244-245)

W przytoczonych fragmentach można dopatrzeć się wykorzystania wiedzy o funkcjonowaniu zjawiska powidoku, tutaj traktowanego na poziomie czysto postrzeżeniowym – jako zjawisko tzw. kontrastu następczego, polegające na tym, że po przeniesieniu wzroku z jakiegoś przedmiotu przez chwilę wciąż widzimy jego kształt, tyle że w przeciwstawnym zabarwieniu (Strzemiński, 2016, s. 88). W poezji Różewicza padające na wiersz światło umożliwia dostrzeżenie dialektycznego dopełnienia tegoż światła (czyli śmierci) i odwrotnie – „oświecenie” wiersza przez cień wyzwała witalistyczne aspekty utworu. Niezwłocznie trzeba dodać, że witalizm jest to osobliwy, bo choć życie tutaj jest „uparte”, nieustępliwie walczy o przetrwanie, to jest również „wątle”, kruche, nieustannie mierzy się z negatywnością – można by je określić wspomnianym Derridiańskim mianem prze-życia. Powidokowość tego wiersza nie ogranicza się jednak do kontrastu między barwami (tu: światłem i cieniem), dotyczy także osobliwej formy czasowości. Padające na wiersz światło w ostatniej strofie utworu pozwala dostrzec to, czego normalnie nie widać – czającą się pod poetyckimi obrazami śmierć. Pisze o tym Różewicz wielokrotnie, choćby w ważnym *Posłowie do poematu*:

rozbierać obraz z obrazu  
kształty z barw  
obrazy z uczuć  
aż do rdzenia  
do języka cierpienia  
do śmierci

(Różewicz, 2006b, s. 108-109)

Poetycka redukcja prowadzi do konkretnego, jednostkowego cierpienia, które pełni funkcję zbliżoną do freudowskiego pępka snu: stanowi zarazem kres skutecznej pracy analitycznej oraz jej zasadniczy, nieosiągalny cel, będąc właściwą lokalizacją sensu sennego marzenia. W szkicu *Zamknięcie* mowa jest natomiast o prześwitywaniu czegoś przez obrazy i słowa napisanego wiersza – tym czymś może być upragniony doskonały, niemożliwy do zrealizowania utwór, ale także umarły, którego pozycja jest wysoce niejednoznaczna:

Nie mogę go odsłonić. Jest tam, za grubą kotarą, za zasłoną.  
Nie mogę go odsłonić, bo wiem, że go tam nie ma, że go nie  
znajdę (Różewicz, 2004, s. 98).

Status umarłego jest tu widmowy w ścisłym sensie: umarły istnieje i zarazem nie istnieje, niby skrywa się za zasłoną z poetyckich obrazów, ale gdy już wszystkie zostaną usunięte, to okaże się, że on także bezpowrotnie przepadł, skryty gdzieś na pofałdowanej powierzchni poetyckiej zasłony.

Można zauważyć, że schowany za kurtyną wiersza umarły funkcjonuje podobnie jak analizowany przez Derridę ojciec Hamleta, który każdorazowo zjawiał się przywdziany w zbroję zapewniającą mu widzialność, możliwość widzenia i mówienia, ale i chroniącą przed obnażeniem jego tożsamości i chwiejnego statusu, umożliwiającą widzenie bez bycia widzianym i bycie usłyszanym bez bycia rozpoznanym. „Efekt hełmu” (bądź „wizjera”), o którym mówi Derrida, ma jeszcze jedną intrygującą właściwość: aby powstał, „wystarczy, że użycie wizjera będzie możliwe i że ktoś będzie udawał, że go używa” (Derrida, 2016, s. 27). Choć filozof wprost tego nie deklaruje, to jednak z jego rozważań jasno wynika, że ta możliwość musi pozostać w formie nieweryfikowalnej potencjalności, podniesienie hełmu, który skrywać może widmo, jest bowiem formą przemocy: pragnieniem zidentyfikowania zjawy, pierwszym krokiem do przeprowadzenia egzorcyzmu, przegnania zmarłego zamiast wysłuchania jego dopominania się o sprawiedliwość. Prawem, według którego działa efekt wizjera, jest anachronia, polegająca na tym, że czujemy, że ktoś na nas patrzy, że „jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze nigdy się nie skrzyżuje” (Derrida, 2016, s. 26).

Różewicz, jak można by sądzić, zdaje sobie sprawę z tej „absolutnej uprzedniości oraz asymetrii” (Derrida, 2016, s. 26), dowodzi tego nieprzekraczalna uprzedniość śmierci i quasi-źródłowość relacji z umarłymi w jego poezji. Więcej nawet – to spojrzenie umarłych (jak w *Wierszu pisanym o świcie*) staje się w wierszach Różewicza częścią postrzegania, dopiero na tym nadbudowane są estetyczne (choć ascetyczne i pozbawione estetyzmu)

konstrukcje (*Postowie do poematu*). Podobnie w utworze *Światło cień* – owszem, złoty kłos istnieje, ale jest od wewnątrz skażony czarnym, jakby obumarłym ziarnem, naznaczony ponadto potencjalną śmiercią; sporysz jest chorobą roślin, która sprawia, że całe ziarno nie nadaje się do spożycia, ponieważ jest trujące dla ludzi i zwierząt – anachronia zaczyna wychylać się także w stronę przyszłości, gdyż (już) obumarłe ziarno można doprowadzić do (jeszcze nie zrealizowanej) śmierci. Toteż doprawdy trudno zgodzić się z Robertem Cieślakiem, który traktuje *Światło cień* oraz *Na powierzchni poematu* i w *środku* jako dowody na konsekwentną wierność Różewicza wobec „fenomenologicznej procedury poznawczej” (Cieślak, 2013, s. 170). Choć faktycznie w tych tekstach mowa jest o operacjach mogących przywołać na myśl fenomenologiczne redukcje, to ich rezultaty są dla fenomenologicznej postawy nieakceptowalne: nie dociera się, jak w filozofii Husserla, do rzeczy samych, ale do nieredukowalności cierpienia, śmierci, pierwotnej żałoby, które funkcjonują jak niemożliwa do poznawczego przyswojenia resztki, strukturalnie blokująca proces *epoché*. Konsekwencją czytania przez Cieślaka Różewicza jako prawowiernego fenomenologa jest odnalezienie w jego wierszach palimpsestowej struktury pamięci, w której przeszłość i teraźniejszość są współobecne. Na pierwszy rzut oka nie ma więc konfliktu z proponowaną tu widmologiczną (czy powidokową) lekturą. Palimpsest jednak zakłada pewną organizację, geologiczną stratyfikację warstw, które, choć mogą, rzecz jasna, wzajemnie się przenikać, to jednak linearnie i zgodnie z chronologią się na siebie nakładają – w tym sensie warstwowość palimpsestu niejako sama wynika z fenomenologicznych założeń dotyczących dzieła literackiego, w teorii Ingardena składającego się przecież z kolejnych warstw. Widmowa czasowość natomiast nie da się w ten sposób uporządkować – wspomniane wcześniej naznaczenie wsteczne może służyć za ilustrację jednej z możliwych form jej funkcjonowania – chodzi o to, że nie można myśleć teraźniejszości jako czystej obecności, przeszłości jako tego, co już bez reszty przeminęło, a przyszłości jako tego, co nadejdzie i daje się przewidzieć. Widmową teraźniejszość można ujmować jako nieustanną oscylację, ruch „tam-i-z powrotem”, ponieważ „teraźniejszość przybywa i przemija i – jako taka – ujawnia się w samym łączniku, zdarzeniowym, chwilowym i mglistym punkcie symbolizowanym przez spójnik” (Momro, 2014, s. 476).

W autorskim komentarzu do *Światła cienia* poeta podsuwa nieoczekiwany trop do zupełnie innej lektury utworu:

Wiersz, z którego pozostał cień. Cień wiersza. Tak jak cień po człowieku strawionym przez ogień w Hiroszynie? (Różewicz, 2010, s. 78)

Cień padający na wiersz może więc być quasi-materialnym, znikliwym, ale jedynym śladem człowieka unicestwionego w wybuchu bomby atomowej, czymś w rodzaju śladu śladu. Dramatycznie podkreśla to kruchość życia, każe oczywiście zrewidować sąd dotyczący statusu światła – jego potężny, oślepiający, emitowany przez jądrowy wybuch rozbłysk pociąga za sobą przecież unicestwienie wszelkiego życia. Ten wątek na nieco innym planie powraca w zakończeniu wiersza \*\*\* „słabnie poeta [...]”, nawiązującego do *Samogłosek* Rimbauda (Zawadzki, 2014, s. 179–188):

między dwoma wojnami  
zbielały obrazy  
zbielały metafory

A blanc E blanc I blanc  
O blanc U blanc

w błysku bomby atomowej  
zbielały oczy usta  
zbielała postać świata

(Różewicz, 2006a, s. 248–249)

Wspomniany wiersz Rimbauda Różewicz traktuje jako szczyt możliwości nowoczesnej poetyckiej wyobraźni, będącej w stanie synestezyjnie połączyć brzmienie konkretnej samogłoski z daną barwą, dwie wojny wstrząsnęły jednak nowoczesnym projektem, pozbawiając samogłoski koloru (Pietrych, 2014). Wybitnie połączone zostały tu poziom metaforyczno-filozoficzny (katastrofa wojenna jako cezura w dziejach kultury) oraz dosłowny: monstrualny obraz bieli atomowej eksplozji unaocznia masowe unicestwienie życia i kultury, niwelujące wszelkie różnice. I w otwieranej przez sugestię Różewicza lekturze *Światła cienia*, i w \*\*\* „obrazy słabną [...]” wizja atomowej anihilacji powiązana jest ściśle z nadmiarem światła, oślepiającą mocą bieli. Choć oba te wiersze jawnie i wprost przywołują przeszłe katastrofy, są jednocześnie formą prze-widywania przyszłości<sup>10</sup>, stanem niepokoju odczuwanego wobec latentnej atomowej destrukcji (Franzak, 2021). Dlatego w poezji Różewicza spojrzenie, w którym zawsze już widmowo nie-do-końca-obecni są umarli, kieruje się również w stronę przyszłości i dobiegających także stamtąd nawały o absolutną sprawiedliwość.

<sup>10</sup> Na zasadniczą wirtualność wojny atomowej oraz jej strukturalnie tekstualny i przyszłościowy charakter wskazywał Derrida (2018), traktując zrzućenie bomb atomowych na Japonię w 1945 roku jako zakończenie wojny konwencjonalnej.

## Bibliografia

- Agamben Giorgio, 2008: *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*. Przeł. Sławomir Królak. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Alphen Ernst van, 2009: *W pułapce wizerunków*. Przeł. Roma Sendyka. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 124–143.
- Bartos Ewa, 2012: *Anatomia oka, czyli o Różewiczowskim postrzeganiu*. W: *Różewicz: dodawanie*. Red. Ewa Bartos, Marta Cuber. Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice, s. 13–26.
- Cieślak Robert, 2013: *Widzenie Różewicza*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Dąbrowski Tadeusz, 2004: *Fragmentaryczne widzenie. Transpozycja teorii widzenia Władysława Strzemińskiego na grunt literacki*. „Twórczość”, nr 10, s. 78–85.
- Derrida Jacques, 2016: *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Derrida Jacques, 2018: *Nie, apokalipso, nie teraz!* W: *Idem: O apokalipsie*. Przeł. Iwona Boruszkowska, Krzysztof Wojtasik. Poślowie Iwona Boruszkowska, Michał Koza. Red. Jolanta Szafrąnska. Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków, s. 13–188.
- Derrida Jacques, 2021: *W końcu nauczyć się żyć*. Przeł. i poślowie Piotr Sadzik. Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków.
- Derrida Jacques, Roudinesco Elisabeth, 2016: *Z czego jutro... Dialog*. Przeł. Waleria Szydłowska. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Franczak Jerzy, 2021: *Latentna katastrofa epoki atomu*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 1, s. 39–55.
- Kłosiński Krzysztof, 1999: *Imię Róży*. „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 5–20.
- Kłosowski Mateusz, 2018: *Powidoki wiersza. Eksperyment lektury poezji Bolesława Leśmiana*. „Przestrzenie Teorii”, nr 29, s. 179–213.
- Kordys Jan, 2012: *Spojrzenie Meduzy*. „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–38.
- Kowalik Bartosz: *Obrazy, widma i powidoki umarłych w twórczości Tadeusza Różewicza*. „Teksty Drugie” 2021, nr 3, s. 272–289. <https://doi.org/10.18318/td.2021.3.18>.
- Kunz Tomasz, 2005: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Universitas, Kraków.
- Kwiatkowska Agnieszka, 2016: *Powidok intertekstualny*. „Forum Poetyki”, zima. Pobrano z: [http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/AKwiatkowska\\_PowidokIntertekstualny\\_ForumPoetyki\\_zima2016.pdf](http://fp.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2016/02/AKwiatkowska_PowidokIntertekstualny_ForumPoetyki_zima2016.pdf) [5.12.2023].
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, 1996: *Słownik psychoanalizy*. Przeł. Ewa Modzelewska, Ewa Wojciechowska. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Levi Primo, 2007: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. Stanisław Kasprzysiak. Wydawnictwo Literackie, Kraków.



- Mitchell William J. Thomas, 2022: *Słowo i obraz*. Przeł. Sara Herczyńska. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 138–151.
- Momro Jakub, 2014: *Widmontologie nowoczesności*. *Genezy*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Mościcki Paweł, 2012: *Zdążyć poniewczasie*. *Władysława Strzemińskiego potyczki z historią*. W: *Powidoki życia*. *Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*. Red. Jarosław Lubiak, Paulina Kurc-Maj. Muzeum Sztuki, Łódź, s. 301–322.
- Mrugalski Michał, 2007: *Teoria barw Tadeusza Różewicza*. Universitas, Kraków.
- Nader Luiza, 2018: *Afekt Strzemińskiego*. „*Teoria widzenia*”, rysunki wojenne, *Pamięci przyjaciół Żydów*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Nycz Ryszard, 2017: *Kultura jako czasownik*. *Sondowanie nowej humanistyki*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Pietrych Krystyna, 2014: *O czym mówi Różewicz, gdy mówi o bieli*. W: *Próba rekonstrukcji*. *Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. Tomasz Kunz, Joanna Orska. Wydawnictwo EMG, Kraków, s. 331–355.
- Przyboś Julian, 1963: *Sens poetycki*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Przyboś Julian, 1989: *Sytuacje liryczne*. *Wybór poezji*. Wstęp Edward Balcerzan. Wybór Edward Balcerzan, Anna Legeżyńska. Komentarze oprac. Anna Legeżyńska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2003: *Utworki zebrane*. *Proza 1*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2004: *Utworki zebrane*. *Proza 3*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2005: *Utworki zebrane*. *Poezja 1*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2006a: *Utworki zebrane*. *Poezja 2*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2006b: *Utworki zebrane*. *Poezja 3*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Różewicz Tadeusz, 2010: *Margines, ale...* Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław.
- Skrendo Andrzej, 2005: *Przyboś i Różewicz*. *Paralela*. W: Idem: *Poezja modernizmu*. *Interpretacje*. Universitas, Kraków, s. 140–174.
- Stankowska Agata, Magdalena Śniedziewska, Marcin Telicki, red., 2015: *Tadeusz Różewicz i obrazy*. Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań.
- Stolarczyk Jan, oprac., 2011: *Wbrew sobie*. *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Biuro Literackie, Wrocław.
- Strzemiński Władysław, 2016: *Teoria widzenia*. Muzeum Sztuki, Łódź.
- Szaj Patryk, 2019: *Wierność trudności*. *Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka*. Universitas, Kraków.

Szymański Wiesław Paweł, 1978: *Julian Przyboś*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

Wysłouch Seweryna, 2006: „*Ut pictura poesis*” – stara formuła i nowe problemy. W: *Ut pictura poesis*. Red. Marek Skwara, Seweryna Wysłouch. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 5–18.


Zawadzki Andrzej, 2014: *Obraz i ślad*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.





**Irmina Bloch**

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

 <https://orcid.org/0000-0002-0882-2549>

### ***Punctum* braku**

## **Przyczynek do analizy literackiego doświadczenia fotograficznego w poezji Wojciecha Wilczyka oraz Małgorzaty Lebdy**

### ***Punctum* of Absence**

## **An Attempt to Analyse Literary Photographic Experience in the Poetry of Wojciech Wilczyk and Małgorzata Lebda**

**Abstract:** Within the analysis of the correspondence between visual media and literature, the author proposes to look at – firstly – how writers who are also photographers combine both of these functions in their work, and secondly – to consider whether it is possible to see this photographic awareness in the poetry written by them. The article presents a particular, photo-literary subjectivity on the example of Małgorzata Lebda's *Sny uckermärkerów* and Wojciech Wilczyk's *Realizm* in a phenomenological perspective, taking into account research on photo-texts and Marta Koszowy's inquiries on the mediating role of photography in contemporary Polish prose. The point of departure for the comparative analysis is the eponymous punctum of absence, i.e. the photographically conditioned deficiency that dominates both poetic volumes.

**Keywords:** Lebda, Wilczyk, photo-text, absence, contemporary Polish poetry, poetics of photographic experience, visuality

**Abstrakt:** Autorka dokonuje analizy korespondencji mediów wizualnych i literatury. Na tej podstawie proponuje przyjrzenie się, po pierwsze, temu, w jaki sposób literaci, będący równocześnie fotografami, łączą literaturę i fotografię w swojej twórczości, a po drugie – zastanowienie się, czy można dostrzec ową świadomość fotograficzną w ich poezji. Przedstawia szczególną, foto-literacką podmiotowość na przykładzie tomów *Sny uckermärkerów* Małgorzaty Lebdy oraz *Realizm* Wojciecha Wilczyka w perspektywie fenomenologicznej, z uwzględnieniem badań na temat foto-tekstów oraz rozważań Marty Koszowy nad mediacyjną rolą fotografii we współczesnej prozie polskiej. Punktem wyjścia analizy komparatystycznej jest tytułowe *punctum* braku, a zatem warunkowana fotograficznie nieobecność dominująca w obu książkach poetyckich.

**Słowa kluczowe:** Lebda, Wilczyk, foto-tekst, brak, polska poezja najnowsza, poetyka doświadczenia fotograficznego, wizualność

Doświadczenie fotograficzne, takie, jakim jest ono przedstawiane w niniejszym tekście, to ciągłe powtarzanie pytania, czy istnieje wiarygodny i rzetelny sposób literackiego badania rzeczywistości. Niezależnie od tego, czy autor używa zdjęcia jako figury nar-

racyjnej, czy wykonuje zdjęcie (albo tylko spekuluje na jego temat) w ramach przedtekstowego procesu poznawania – znajduje się w owej czynności fenomenologiczna wątpliwość. Sam podmiot fotografujący można zdefiniować jako człowieka doświadczającego świata poprzez akt uwieczniania rzeczywistości. Literat-fotograf wciela się w tę rolę przede wszystkim wtedy, kiedy ma z sobą aparat, a więc ma możliwość wykonania zdjęcia (mimo że nie musi zamiaru doprowadzić do skutku); kiedy jednak jest pozbawiony owej możliwości, nadal jego oko niejako pozostaje uzbrojone. Podmiot wykazuje się specyficzną percepcją, jest odizolowany od doświadczenia, które przekazuje następnie w swojej narracji.

Czynność fotografowania umieszcza podmiot w świecie, utwierdza jego miejsce, często bywa również mimowolnym, nieświadomym krokiem w stronę samoodkrycia i dalszego uwiarygodnienia „ja” w tekście, co między innymi łączy robienie zdjęć z literaturą (zob. Koszowy, 2013, s. 22). Spojrzenie fotografa ograniczone kadrowaniem, a zatem fragmentaryzacją doświadczenia, zostaje także urzeczowione na zdjęciu (zob. Belting, 2007, s. 261). Narracja w fotografii więc zawsze ostatecznie jest trzecioosobowa, jak twierdzi Marianna Michałowska (2012, s. 49). Prawdopodobnie z tego powodu łączenie takich narracji ze słowem wydaje się tak kuszące – uzupełnianie zdjęć o swoją osobę upodmiotawia przedmiotowe spojrzenie. Jak fotografia urzeczywistnia narrację, zbliża ją do świata, tak słowo uzupełnia obraz o ukonkretnionego narratora.

Ponadto sytuację nadawczą definiuje zestrojenie obiektywności (wyrażanej w próbie odzwierciedlenia rzeczywistości) oraz subiektywności (nieuniknionej w medium przekazującym doświadczenie spojrzenia, będącym zapisem „wyobrażeń i wrażliwości kierującego się postawą subiektywizmu artystycznego twórcy” – Sztandara, 2004, s. 28). Nie jest to jednak pełna synteza opozycyjnych stanowisk, a raczej ich symbioza, pozwalająca zachować indywidualne wartości obu spojrzeń. Dzięki tej właściwości świadectwa fotograficznego tekst z nim połączony również zostaje zawieszony pomiędzy obiektywnością a subiektywnością, rzeczywistością a zmyśleniem, mimetycznością a kreacyjnością (zob. Koszowy, 2013, s. 36).

Pojęcie „doświadczenia”, warto to podkreślić, jest w tym artykule rozumiane przede wszystkim jako „udowadnianie” (a zatem w klasyfikacji Ryszarda Nycza w trzecim sensie tego słowa – zob. Nycz, 2012, s. 233), które wiąże się z potencjałem dowodzenia rzeczywistości. To niejako dowód realizujący się w osobie Operatora. Byłaby to legitymizacja, jak pisze Nycz, przez „tożsamość podmiotu i jego indeksalną łączność ze światem, partycypującego i w stanie rzeczy, i w poświadczaniu jego prawdziwości; podmiotu, który nie tylko »dobrze wie« o czymś, ale – w pewnej przynajmniej mierze – sam jest tym czymś” (Nycz, 2012, s. 235).

Fotografowanie wprowadza podwójną indeksalną łączność. Jednakże zdjęcia nie tylko dają ułudę kontaktu ze światem, partycypacji w nim, nie tylko ukazują jego prawdziwość, ale wynikają z przeświadczenia o istnieniu świata. Dlatego doświadczenie jako „udowadnianie” jest prawdopodobnie tym sensem, który najlepiej realizuje się w projekcie foto-literackim<sup>1</sup>.

W polskiej literaturze współczesnej kategoria wizualnej hegemonii często realizuje się w warstwie treściowej tekstów, w ich bimedialności, w przenikaniu się przyjmowania przez autorów zarówno ról literatów, jak i fotografów oraz w nowych gatunkach. Magdalena Lachman wymienia wielu pisarzy, poetów oraz literaturoznawców, którzy w swoich biogramach deklarują związki z fotografią. Wśród tych osób znaleźli się literaci publikujący zarówno teksty, jak i zdjęcia, ale osobno – te media nie przenikają się ani w warstwie edytorskiej dzieł, ani w warstwie stematyzowanej; to na przykład Mikołaj Łoziński, Mirosław Sośnicki, Anna Nasiłowska, Marta Obuch, Igor Brejdygant, Ignacy Karpowicz, Filip Zawada, Piotr Czernski, Michał Kobylński oraz Ryszard Kapuściński. W drugiej grupie są literaci, w których dorobku można by wskazać konkretne foto-literackie dzieła: Mikołaj Grynberg, Wojciech Nowicki, Joanna Helander, Ilona Wiśniewska, Tomasz Sobieraj, Sławomir Shuty, Marta Eloy Cichocka, Filip Springer, Agnieszka Pajęczkowska, Darek Foks i inni. Gdybyśmy chcieli powiększyć to grono o pisarzy, którzy w swoich tekstach powołują się na medium fotografii, należałoby dopisać Jacka Podsiadłę, Magdalenę Tulli, Justynę Bargielską, Marka Bieńczyka, Jerzego Pilcha, Piotra Szewca, Andrzeja Stasiuka, Izabelę Filipak, Stefana Chwina, Aleksandra Jurewicza, Witolda Zalewskiego, Jacka Dehnela, Leszka Szarugę czy Wojciecha Bruszewskiego (Lachman, 2019, s. 481).

Lachman słusznie zauważa, że wielu traktuje fotografię nie tylko jako źródło weny, często twórcom towarzyszy pewne przekonanie: „jakby samo pisanie o niej [fotografii – I.B.] od razu gwarantowało czy generowało walory artystyczne przekazu; a ona sama prowokowała i była predestynowana do eseistycznego i literackiego trybu namysłu” (Lachman, 2019, s. 426). Samo używanie fotograficznych „narzędzi” w twórczości (jak kadrowanie, zoom, swoiste „malowanie światłem”, migawkowość spostrzeżeń, wzrokocentryczność itp.) wzbogaca listę twórców foto-literackich zjawisk o takie postaci jak Julia Hartwig czy Krystyna Miłobędzka. W odniesieniu do drugiej poetki należałoby zaznaczyć jej wyjątkową zdolność do równoczesnego stosowania wymienionych środków i niealienowania podmiotu, co Miłobędzka czyni

<sup>1</sup> Projekt foto-literacki to taki projekt, w którym przekaz werbalny zostaje wzbogacony zdjęciami (w dowolnej funkcji).

poprzez wyraźne osadzenie wzroku w somatycznie doświadczającym rzeczywistości ciała.

Wojciech Wilczyk oraz Małgorzata Lebda to poeci, którzy są fotografami tworzącymi w materii zarówno słowa, jak i sztuk wizualnych. Oboje sięgali też w przeszłości do form hybrydowych samodzielnie lub w ramach współpracy (zob. np. *Kapitał w słowach i obrazach* – Jaworski, Wilczyk, 2002; *Czytanie wody*<sup>2</sup>). Jednakże omawiane w artykule tomy *Realizm* (Wilczyk, 2017) oraz *Sny uckermärkerów* (Lebda, 2018b) były wydane w podobnym czasie, nie zawierają ilustracji zdjęciowych, nie traktują o arkanaach techniki sztuki wizualnej. Co więcej, nie są to nawet zbiory skupione wyłącznie na percepcji wzrokowej. Powstały wszelako pod wpływem fotograficznej wyobraźni oraz świadomości ich autorów i dlatego też stały się przedmiotem niniejszej analizy.

### **Realizm Wojciecha Wilczyka**

Wilczyk, stawiany w drugim szeregu poetów „Brulionu” (Polewczuk, 2017, s. 26), jest niezwykle aktywnym artystą wizualnym. Jego projekty fotograficzne – indywidualne oraz te współtworzone (na przykład z Krzysztofem Jaworskim) – zazwyczaj są podawane w biogramach jako pierwsze i ważniejsze niż efekty działalności literackiej, a tomy wierszy wydają się dodatkiem do twórczości fotograficznej czy jej uzupełnieniem. Albumy *Niewinne oko nie istnieje* (Wilczyk, 2009) oraz *Słownik polsko-polski* (Wilczyk, 2019) to jedne z najlepszych wizualnych przedstawień wspólnych przestrzeni – w pierwszym przypadku nakładających się na siebie kolejnych warstw życia codziennego, zakrywających artefakty z przeszłości i świadectwa kultury żydowskiej, w drugim – skażonych agresją jednostkowych interpretacji historii.

Fotograficzne prace Wilczyka często są opisywane jako projekty, a nie cykle, serie, reportaże czy opowieści fotograficzne (kategoria „projekt” używana jest chociażby w konkursie World Press Photo – zob. World Press Photo, 2022), co może sugerować swoiste niedokończenie, sprawiać wrażenie, że plan nie został w pełni zrealizowany. Wydaje się to zaskakująco spójne z niewypowiedzianym tematem przewodnim większości dzieł Wilczyka, czyli z toposem braku, nieobecności i pustki, który w *Realizmie*, książce poetyckiej z 2017 roku, przejawia się najwyraźniej. Pub-

<sup>2</sup> W ramach projektu *Czytanie wody*, realizowanego w 2021 roku, Małgorzata Lebda przebiegła 113 km wzdłuż Wisły (od źródła rzeki do jej ujścia) w geście protestu przeciwko planowanej regulacji brzegów rzeki. Całość relacjonowała na łamach miesięcznika „Pismo. Magazyn Opinii” w formie swobodnego pamiętnika, zawierającego jej teksty, cytaty z inspirujących ją w danym momencie książek i wierszy, fotografie archiwalne oraz zdjęcia wykonywane przez towarzyszącego poetce Rafała Siderskiego. O projekcie zob. Lebda, Siderski, 2021a.



likacja składa się wyłącznie z wierszy, pozbawiona jest jakichkolwiek przedstawień wizualnych ilustrujących narrację słowną lub dopowiadających do niej własną narrację, a jednocześnie jest niezwykle fotograficzna w wyrazie poprzez przywoływanie aktu robienia zdjęcia, ale też język podmiotu lirycznego, którego doświadczenie skupia się na wrażeniach wzrokowych.

**Patologia fotograficzności.** Fotografia jako produkt oraz czynność zostaje przywołana w pięciu utworach umieszczonych w samym centrum zbioru (Wilczyk, 2017, s. 16, 18–21). Zdjęcie pojawia się w wierszu *Hotelowe ćwiczenia stylistyczne*:

Właścicielka wzdycha gdy ma wydać resztę,  
otwiera gruby portfel, gdzie trzyma drugiego  
Jezusa na obrazku (*Jezu ufam Tobie*) obok  
zdjęcia papieża i faceta w szortach

(Wilczyk, 2017, s. 18)

– oraz w *Będzie wojna, będzie wojna, będzie krwawa rzeź*:

– Odkąd Japończycy zaczęli jeść mięso,  
urośli o głowę – mówi Emilia i pyta  
czy może mi przysłać fotografie  
ze swojej sesji w spa

(Wilczyk, 2017, s. 19)

W obu utworach zdjęcia nie są dziełem podmiotu ani do niego nie należą. Jedną fotografię podmiot dostrzega przypadkiem, drugiej nie widzi, ale wydaje mu się, że rozmówczyni będzie oczekiwała od niego opinii na temat sesji. Niemniej zdjęcia występują tu jako figura narracyjna, która może zarówno utwierdzać relację między wydarzeniami przywoływanymi w wierszu a rzeczywistością, czyli swoisty realizm, jak i być po prostu ważnym – w rozumieniu opowiadającego – medium.

Kolejny akt fotografowania znajdziemy w wierszu *Nagle odczuwam nostalgiczną potrzebę zjedzenia płuczek na kwaśno*:

Poranna trasa przez moją dzielnicę –  
na murach przekreślone gwiazdy Dawida,  
napisy: ANTY JUDE, JŹS, ŚŹK, a także jeden  
wypłowiąły JUDE RAUS w klubowych barwach  
Wisły Kraków (przy trzynastym  
przystanku liczyć i robić zdjęcia  
komórką).

(Wilczyk, 2017, s. 16)

Podmiot, jak się wydaje, ma zainteresowania podobne do zainteresowań samego Wilczyka – niewykluczone, że moglibyśmy znaleźć zdjęcia owych napisów na blogu *Hiperrealizm*<sup>3</sup> (Wilczyk, 2023) lub w *Niewinne oko nie istnieje*. Ostatnie trzy wersy wyraźnie wskazują na swoisty przymus fotografowania dzielnicy oznaczonej antysemitycznymi hasłami. Trudno powiedzieć, czy celem rejestrowania kolejnych napisów jest stworzenie archiwum, ale podmiot wyraźnie owo archiwum tworzy. Liczy napisy, ale nie zaplanował owej sesji fotograficznej (mimo że musiał być świadom istnienia graffiti, gdyż idzie swoją „poranną trasą”) – zdjęcia wykonuje telefonem komórkowym, a nie aparatem fotograficznym. Można to odczytać jako działanie powodowane narastającą od dawna frustracją, ale również jako typowy dla podmiotu sposób percepcji, jakby fotografowanie, zbieranie obrazów do kolekcji w formie wizualnego przedstawienia było odpowiedzią organizmu na bolesne doświadczenie rzeczywistości. Nie intelektualne przetworzenie na poziomie poetyckim lub terapeutycznym, a pozornie obiektywny zapis widoku.

Drugim tekstem, w którym podmiot relacjonuje robienie zdjęć, jest *Wiadukt*, 1995:

Idąc wolno Untere Viaduktgasse  
w stronę Dunaju i wracając  
równoległą Obere Viaduktgasse,

fotografowałem wprasowane w asfalt  
puszki po Coca-Coli

(Wilczyk, 2017, s. 21)

Robienie zdjęć w tym przypadku wydaje się podyktowane imperatywem uwieczniania i pochłaniania doświadczeń za pomocą analogonu oka, ale również normalnym działaniem, nieróżniącym się od wszelkich innych codziennie wykonywanych czynności.

Ostatni wiersz, w którym pojawia się fotografia, to *Kodak* (Wilczyk, 2017, s. 20). Podmiot tego utworu wyraźnie i dobitnie posługuje się fotografią jako figurą narracyjną, gdyż odnosi się zarówno do marki związanej z branżą, jak i do samej światłości, medium oraz historii techniki. Ponadto można sądzić, że wypowiedź nie w pierwszej osobie wzmaga wrażenie pozornej obiektywności.

Wilczyk nie przyjmuje żadnej maski ani nie odgrywa żadnej roli w tomie *Realizm*. „Ja” liryczne twórcy wydaje się niezwykle

<sup>3</sup> Wilczyk publikuje na blogu zdjęcia (swojego i nie swojego autorstwa), wiersze oraz krótkie teksty prozatorskie lub informacyjne. Można odnieść wrażenie, że traktuje blog jako platformę do dzielenia się bieżącymi przemyśleniami, fascynacjami czy aktualnie realizowanymi projektami.

spójne, osadzone w rzeczywistości i codzienności bliskiej autorowi. Utwory same w sobie często są statycznymi kadrami lub krótko, migawkowo przedstawionymi zdarzeniami, po których wzrok podmiotu przesuwają się, aby wyróżnić kolejne *punctum*. Zazwyczaj nie mamy do czynienia z oczywistymi lub utartymi figurami – bardzo często rzecz, na której zostaje skupiona wypowiedź, oczekuje indywidualnego, afektywnego wypełnienia ze strony widza, jak chociażby: mosiężne świeczniki z *Dwa*, maska tlenowa oraz makijaż w *Rytuałach przejścia*, 1985, napis „JUDE RAUS” z „pospolitym błędem gramatycznym” (Wilczyk, 2017, s. 11) w *Krematoryjnym esperanto*. Często na owo *punctum* kieruje już sam tytuł – czasem wprowadzający rezonans ironiczny (na przykład w utworze *Bełzec*). Język *Realizmu* jest spójny z wrażeniami podmiotu – rzeczywistość niejako przedstawia się zgodnie z prawdą, na przykład w *Coniophora puteana*, pierwszym wierszu tomu:

Ulica Bzowa w maju  
faktycznie pachnie bzami

(Wilczyk, 2017, s. 5)

- ale i we wszystkich utworach skupionych wokół napisów (*Bełzec*, *Rytuały przejścia*, 1985 czy *Nagle odczuwam...*).

Fotograficzność wierszy nie realizuje się na poziomie studium, gdyż podmiot relacjonuje wrażenia nie tylko wzrokowe. Ogólny plan zazwyczaj jest konkretny (padają nazwy ulic, rok wydarzeń, nazwy szpitala i miejscowości itp.), nie wymaga uzupełnienia z wykorzystaniem świadomości kulturowej i historycznej – inaczej niż w ujęciu Barthes'owskim, w którym:

*Studium* wynika z naszej wiedzy, z naszego życiowego doświadczenia, to dzięki niemu jesteśmy w stanie zainteresować się fotografiami, ponieważ odwołują się do naszych doświadczeń, do wydarzeń historycznych, o których wiemy. [...] *Punctum* natomiast nie wynika z rozumowania, jest wynikiem czucia, nagłego, często niespodziewanego odkrycia „czegoś” w fotografii. To coś, co przeszywa, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym (Lebda, 2014, s. 9).

W twórczości Wilczyka to *punctum* wymaga doświadczenia odbiorcy, dopowiedzenia treści do wrażeń wzrokowych wyróżnionych kadrem. Fotograficzność konkretnego objawia się właśnie w owej obiektywnej wizualności i pozorowanej precyzji, których uzupełnienie wymaga pracy interpretacyjnej widza. Na przykład *Realizm* jest pełen pozostałych w polskim otoczeniu niemieckich śladów. Czy są to napisy na ścianach, nagłówki w prasie, tablicz-

ki czy nieumyślnie ironiczna reklama dotycząca importowanych środków czystości – podmiot je zauważa, jednakże ich nie komentuje ani nie kategoryzuje. Co ciekawe, owe migawki z historii są zazwyczaj powiązane z materialnymi zapisami języka; ze słowami, które znakują przestrzeń.

Podmiot wycofuje się z większości opisywanych sytuacji, jest nieaktywny, nie angażuje się, nie wchodzi w relację z innymi postaciami (stoi obok, jedzie samochodem, jest świadkiem, ale jako przemykający po ścianach cień, nie zaś agens), ponieważ zatrzymuje się na widok czegoś lub skupia się na odpowiednim przedstawieniu danego widoku, na przykład w *Rytuałach przejścia*, 1985:

Zaraz po wizycie polecisz pewnie  
do tych swoich dziwek – mama wita się  
z ojcem, odchylając na chwilę rurę  
maski tlenowej, a ja niezdarnie  
próbuję oponować i widzę nagle,  
że ma zrobioną hennę  
i pomalowane oczy.

(Wilczyk, 2017, s. 8)

Może i próbuje się odezwać, wziąć udział w rozmowie, jednakże jego działanie sprowadza się do aktu nieinterwencji – do zrzekania się prawa do działania „tu i teraz” na rzecz fotograficznego „tak było”. Ten gest ujawnia, jak patologiczna jest fotograficzność.

Podmiotowi w *Realizmie* nikt się nie przygląda. Kiedy chora ściska jego rękę w utworze *A imię twe*, ów dotyk wydaje się nieświadomy i uprzedmiotawiający, ponieważ cierpiąca mówi dalej w przestrzeń, nie zdaje sobie sprawy z tożsamości słuchającego. Jedynym wierszem, w którym ktoś na podmiot spogląda, jest *Wyprzedzanie*:

Gdy wyprzedzałem ciężarówkę z tabliczką  
TRANSPORTO ANIMALI VIVI, przez kratę  
patrzyły na mnie ślepia wieprzka (w bocznym  
oknie dostrzegłem też jego ucho i kawałek  
ryjka), które natychmiast przepadły  
w ciemności.

(Wilczyk, 2017, s. 34)

Dopiero i tylko tutaj następuje jednoznaczne spotkanie twarzą w twarz. Ktoś dostrzega podmiot i, co ciekawe, nie jest to inny człowiek, a Inny w ogóle, czyli zwierzę (prawdopodobnie wiezione na rzeź). Takie „obce” spojrzenie tym bardziej alienuje na poziomie doświadczenia zmysłowego i określa odrębność patrzącego.

**Forma nicości.** Brak aktywności podmiotu wynika również z wyzierającej z każdego kąta pustki, którą Wilczyk wydaje się łączyć z fotografią, a konkretnie z aktem robienia zdjęć. Najwyraźniej jest to obecne w utworze *Kodak*, w którego ostatniej strofie pojawia się rozwinięte hasło marki:

ty naciśniesz przycisk  
a my zrobimy resztę – powiedziała nicość  
i zatarła ręce

(Wilczyk, 2017, s. 20)

Zdaje się, że w rozumieniu podmiotu wykonanie zdjęcia wiąże się ze swoistym spojrzaniem w otchłan nieobecności, a raczej działaniem samej otchłani. Jeśli weźmiemy pod uwagę ostatnią strofę *Wiaduktu*, 1995 (który w tomie został umieszczony zaraz po *Kodaku*), dostrzeżemy sieć zależności pomiędzy fotografią, fotografującym oraz brakiem:

fotografowałem wprasowane w asfalt  
puszki po Coca-Coli, święcie przekonany,  
że prawdziwe życie jest gdzie indziej<sup>4</sup>

(Wilczyk, 2017, s. 21)

Pytanie brzmi: czy brak to stan, który zostaje ujawniony w akcie wykonywania zdjęcia, czy stanowi efekt utrwalenia owego aktu? Odpowiedź na to pytanie nie pojawia się, gdyż w ostatnim utworze całego tomu, traktującym o nicości, podmiot cytuje *Sutrę serca wielkiej doskonałej mądrości*: „(pustka/ nie jest różna od formy a forma od pustki)” (Wilczyk, 2017, s. 21), fragment oryginału ucięty jest jednak przedwcześnie, gdyż zaraz po nim powinniśmy znaleźć zdanie uzupełniające: „I tak samo jest też z uczuciami, postrzeżeniami, dyspozycjami i świadomością”<sup>5</sup> (Zalewska, 2020, s. 272). Pojawiający się tutaj element filozofii buddyjskiej i powiązany z nim trop rozważań religijnych nie definiuje podmiotu, tylko poszukiwanie, które podmiot podejmuje, a jest to poszukiwanie kontemplacyjne, medytacyjne, wycofujące i wskazujące na bierność owego podmiotu. Soteryczna moc Pustki – jak twierdzi Tomasz Sikora – wskazuje na niemożliwość autonomicznego istnienia bytu, jako że w tej perspektywie jest on uwikłany w sieć relacji, bez których pozostaje „pusty, wyzbyty inherentnej eg-

4 Niewykluczone, że ostatni wers nawiązuje również do powieści Milana Kundery *Życie jest gdzie indziej*.

5 Trudno powiedzieć, z którego tłumaczenia korzystał Wilczyk, ponieważ – jak pisze Jan Nattier – *Sutra serca* to jeden z najczęściej powtarzanych i najbardziej popularnych buddyjskich tekstów (zob. Nattier, 1992, s. 154), w związku z czym w dyskursie popularnym oraz naukowym pojawia się wiele różnorodnych przekładów.

zystencji” (Sikora, 2001, s. 19). Wydaje się to nie bez znaczenia w przypadku tak alienującego się podmiotu, z jakim mamy do czynienia w *Realizmie*.

Fotograficzność już na samym poziomie doświadczenia wprowadza do aktu poznania nicość. „Prawdziwe życie jest gdzieś indziej”, ponieważ tam, gdzie zostaje uwieczniony wizerunek rzeczywistości, widok przestaje być prawdziwy, staje się utrwaloną formą, przedstawieniem bez istoty, reprezentacją nieistniejącej już przeszłości. Nicość zostaje niejako wpuszczona, ale nie za pośrednictwem analogonu oka – on ją tylko utwierdza, przypisuje jej atrybut rzeczywistości, ujawnia nicość. Definitywnie pustka i nicość wiążą się z brakiem, opuszczeniem, niezapełnieniem, niezaludnieniem, niemożnością, niemocą, apatią, nieistnieniem, marnością i bezwartościowością. Jakże wymowne są te słowa wobec niemieckich i antysemickich migawek umieszczonych w prawie wszystkich utworach *Realizmu*. Wilczyk zdaje się ujawniać pustkę wyzierającą spomiędzy szczelin palimpsestów rzeczywistości, a fotografia mu to umożliwia.

Nie jest to jednak jednostkowe wrażenie Wilczyka. Marta Koszowy wiąże z robieniem zdjęć już samo ponowoczesne doświadczenie braku: „Zdjęcie wskazuje i odsyła poza siebie – zawsze ma charakter indeksalny, ale nie zawsze jest używane jako indeks *sensu stricto*. Jako indeks *sensu largo* staje się emblematem ponowoczesnego doświadczenia braku, podmiotowych śladów, fragmentarycznego i niepewnego doświadczenia rzeczywistości (odsyła gdzieś, w stronę, ku)” (Koszowy, 2013, s. 41–42). W wierszach Wilczyka zostaje jeszcze podkreślona owa nieprawdziwość źródła indeksu – zdjęcie nie odsyła od konkretnego do Świata Idei, ani nawet od konkretności do Inności, a raczej od konkretności do nicości utrwalającej przekonanie, że „prawdziwe życie” musi być gdzieś indziej. Podmiot wierzy w to, że istnieje istota, pytanie tylko, czy jako podmiot fotografujący będzie w stanie kiedykolwiek jej doświadczyć. Wydaje się, że odpowiedź jest przecząca, gdyż wiersze w *Realizmie* ostatecznie wyrażają nie pragnienie istnienia, ale pragnienie samo w sobie.

W zrozumieniu doświadczenia fotograficznego obrazowanego w tomie Wilczyka może być, jak sądzę, produktywnie użycie reinterpretacji pojęć wprowadzonych przez Jacques’a Lacana, którą Koszowy w swojej monografii *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej* stosuje za Seanem Homerem (zob. Homer, 2005, s. 93–94). Mianowicie: „Fotografia wypiera *realne* z naszego życia, ma funkcję zasłony, równocześnie jest miejscem, w którym spotkać możemy przepaść *realnego*. [...] Kiedy zza fotografii wyłania się trauma niebycia, gdy uderza nas Barthes’owskie *punctum*, zdjęcie ujawnia swoje istnienie jako *objet petit a*, dezawuuje harmonię referencji i reprezentacji, obdarzając je traumatycznym jądrem *realnego*”

(Koszowy, 2013, s. 61). Taka perspektywa pozwala odczytać fotografujący podmiot Wilczyka jako ten, który w swojej obecności, percepcji i wypowiedzi wycofuje się. Tym samym umieszcza siebie w roli tego, który obserwuje i reprezentuje rzeczywistość, ale w niej nie uczestniczy. Poszukuje (w wierszach zostają wymienione różne lokalizacje, jest mowa o przemieszczaniu się i różnych środkach transportu), ale doświadcza wszędzie tego samego uczucia braku, które najintensywniej dotyka podmiotów w chwilach wykonywania zdjęć, w momencie wyznaczania *punctum*. „Prawdziwe życie” podmiotu, które – jak się wydaje – pozostaje „gdzieś indziej”, to nieosiągalna całość, tym bardziej widoczna w sfragmentaryzowanym przedstawieniu rzeczywistości. Pozbawiając otoczenie jego pozornej pełności (poprzez kadrowanie) i realności (poprzez przetwarzanie doświadczenia w farmakon pamięci), podmiot wydaje się odkrywać swój lęk (choćby przed utratą rodzica, niekompletnością życia, agresją czy powtórzeniem się historii), wiążący go z doświadczeniem nicości.

**Realne w analogonie oka.** W tytułowym wierszu tomu realizm zostaje przywołany za sprawą nawiązania do ruchu artystycznego, reakcyjnego względem faszyzmu:

– A więc i pan do nas w końcu przyszedł – w taki sposób  
lekarka, prowadząca wcześniej moją matkę, przywitała  
ojca  
w Krakowskim Centrum Onkologii. Ojciec zbladł.  
Odprowadzałem  
go potem długim, mrocznym korytarzem, w którym lśniła  
sinoniebieska lamperia. Wszystko to przypomina  
PIEPRZONY włoski neorealizm – pomyślałem wtedy  
(całkiem niesłusznie zresztą).

(Wilczyk, 2017, s. 7)

Widoczny tutaj ślad niemieckości w spostrzeżeniach podmiotu to też sygnał skupienia się na „zwykłości” życia – chwilę później zaprzeczonej. Wskazuje to na rozszczepienie rozumienia realizmu jako kategorii zarówno uniwersalnej i codziennej, jak i tej, w której nie mieści się jednostkowe doświadczenie, która nie przystaje do mocy przeżycia afektywnego braku.

Należałoby więc zapytać – w odniesieniu do tego wiersza, ale i całego tomu – jaka jest relacja nicości i realizmu? *Objet a* (w interpretacji Koszowy) pozwala połączyć poszukiwanie *punctum* nicości za pomocą analogonu oka z rozumieniem kategorii realizmu przez podmiot, który zdaje sobie sprawę, że rzeczywistość obywa się bez niego, nie jest on jej potrzebny, a naciskanie przez niego spustu migawki nie utwierdza żadnego istnienia, a raczej obnaża pustkę.



W wierszach Wilczyka podmiot jest bierny. Natomiast fotograficzność, ujawniająca się na poziomie wycofania, kadrowania i spostrzegawczości, to *objęt a*, sposób przykrywania braku, który zostaje wyeksponowany w momencie wykonania zdjęcia, a zatem – nadania formy. „Nicość zajmie się resztą” w chwili, gdy zostanie uwolniona naciśnięciem spustu migawki. Co ważne, mowa tutaj właśnie o fotograficzności w sposobie wyrażania, nie o samym akcie robienia zdjęcia, które jest tworzeniem przedstawienia, a zatem nie może uciec przed reprezentacją. Podmiot sam zaprasza do swojego doświadczenia bliżej nieokreśloną ontologicznie nicość i jej niepełność. Nie jest to jednak fragmentaryzacja wyłącznie zewnętrzna – uwalniana w chwili robienia zdjęcia, a również wewnętrzna, maskowana wycofaniem. Taką postawę można by postrzegać w kategoriach nihilizmu pozytywnie biernego, który Grzegorz Sowiński charakteryzuje tak: „nie przykładła ręki do niczego, ani nie walczy z czymś, ani nie walczy o coś – jego postawą jest zaniechanie; jego podstawą słabość; jego nastrojem pesymizm” (Sowiński, 2001, s. 268). W *Realizmie* takie nastawienie objawia się przede wszystkim w relacjach czy interakcjach w ogóle. I tak: zaniechanie wyraźnie widać na przykład w utworach *Nagle odczuwam...* i *Rytuały przejścia*, 1985; słabość objawia się w nieudolności do oponowania (ponownie: *Rytuały przejścia*, 1985), wyjaśnienia (*Mersey Beat*) czy nawet w nawiązaniu rozmowy (*I concerti dell'addio*); pesymizm natomiast wydaje się ciążyć nad całym tomem, jednakże najwyraźniej ujawnia się w wierszu *Obóz Zjednoczenia Narodowego*, którego ostatnie wersy wyrażają wątpliwość w szczerość i ostateczność przeprosin za stosowanie nazwy „polskie obozy Zagłady”, czy w *Wiadukcie*, 1995, w którym przywołane jest wspomniane wcześniej przekonanie, że „prawdziwe życie jest gdzieś indziej”.

### **Sny uckermärkerów Małgorzaty Lebdy**

Małgorzata Lebda w wielu wywiadach, ale też w pracy naukowej podkreśla nierozłączną relację fotografii i literatury w swojej twórczości. Czasem nazywa tę relację „sojuszem” (Lebda, 2012), innym razem postrzega owe media jako zdolne do uzupełniania się nawzajem, jako te, między którymi może balansować jako artystka („kiedy pisałam [...], nie czułam potrzeby, by fotografować, a kiedy nie piszę, to chwytam za obiektyw” – Lebda, 2016). Praca doktorska Lebdy dotyczyła roli poetyki w interpretacji fotografii (Lebda, 2014), natomiast – jak mówiła w wywiadzie dla pisma „gazeta-fotograficzna.org” (Lebda, Siderski, 2021b) – ostatni projekt, *Czytanie wody*, nie mógł się obyć bez „dopowiedzenia wizualnego” w postaci zdjęć. Co jednak ciekawsze, Lebda postrzega brak aparatu fotograficznego w swoim domu rodzinnym jako to, co było powodem jej zajęcia się poezją i literaturą:

Jestem pozbawiona archiwum mojego dzieciństwa [...] i w momencie, kiedy zdarzyła się w moim życiu utrata, a była ona bardzo dotkliwa i [...] niespodziewana, okazało się, że potrzebuję jakiegoś materiału, na którym mogę to zapisać. Nie mogę już odtworzyć tego, co minęło, za pomocą fotografii [...] i język wydał mi się bardzo plastycznym materiałem, więc wszystkie książki wcześniejsze, właściwie do *Snów uckermärkerów*, są taką próbą odzyskiwania tamtego czasu i też konkretnego miejsca, Żelaźnikowej Wielkiej w Beskidzie Sądeckim. Więc miałam poczucie, że jestem tu i teraz, jeśli chodzi o pisanie, przez to, że czegoś mi zabrakło, że był jakiś brak, który muszę wypełnić (Lebda, Siderski, 2021b).

Elementy tego ciekawego tercetu: utraty, fotografii i słowa, wzajemnie się motywują, ale nie funkcjonują wymiennie. Lebda pisze, ponieważ nie ma wizualnego archiwum, jest to jednak praca innego rodzaju – umysłowa, niematerialna manipulacja przeszłością. Jak poetka sama podkreśla, ostateczne produkty działania fotograficznego i działania werbalnego są bardzo różne (Lebda, Siderski, 2021b) – nie tylko na poziomie nadawczym, lecz także afektywnym. Słowa, zdaniem Lebdy, są o wiele bardziej plastyczne (Lebda, Siderski, 2021b) niż zdjęcia, ale nie mają mocy archiwum, dlatego też na przestrzeni lat autorka obdarzała oba te media różnym stopniem zaufania.

*Sny uckermärkerów* są, jak podkreśla Lebda, zbudowane fotograficznie (Lebda, Siderski, 2021b), a ich punkt wyjścia to „klatki pamięci”, czyli „wspomnienia, które nie miały realizacji fizycznej (fotograficznej)” (Lebda, 2022). Tytuły wszystkich wierszy rozpoczynają się od słowa-hasła „zbliżenie” (opatrzonego dwukropkiem), co wyraźnie wskazuje na kadrowanie i spojrzenia podmiotu oraz czytelnika jako widzów. Wyjątkowy tom, który miał się stać słowną protezą pamięci, zdecydowanie wyróżnia się na tle innych dzieł poetki, jako że źródłem tekstu staje się w nim świadomość i utrata przedtekstowego doświadczenia fotograficznego.

Po czterech latach od wydania *Snów uckermärkerów* oraz ośmiu latach od obrony pracy doktorskiej Lebda przyznaje, że jest „w momencie zwątpienia w medium wizualne, jakim jest fotografia” (Lebda, 2022). A dalej pisze: „Mówiąc jeszcze inaczej: widzę większą moc słów, wybieram pracę w słowie jako materii bardziej plastycznej niż obraz” (Lebda, 2022). I rzeczywiście, w ostatnim tomie wierszy, *Mer de Glace* (Lebda, 2021), wydanym w 2021 roku, poetka w o wiele mniejszym stopniu niż w poprzednich tomach posługuje się środkami wizualnymi. Wiersze nie są już stop-klatkowe, nie eksponują wrażeń wzrokowych; co więcej, wydają się pokładać zaufanie w opowieści i w ciele – nie w oku. Jedynymi utworami, które można by uznać za przykłady migaw-

kowego sposobu wyrażania, są fragmenty w formie prozy poetyckiej o powtarzającym się tytule *Pory miejsc*, swoisty „refren” zbioru, w których po średniku zostają wymienione kolejne spostrzeżenia czy kadry z doświadczania codzienności. Na przykład w wierszu *Pory miejsc II* czytamy:

Światło, oczywiście, że światło; rtęć Bałtyku; wiosna; podwijanie rękawów; poddawanie się w rozkosz; biały grejpfrut; biała herbata [...]; popadanie w pewność; pewność; podpatrywanie nocy: białe zęby na tle (Lebda, 2021).

**Kadry konceptualne.** W *Realizmie* Wilczyka działania podmiotu wydawały się podyktowane samym przymusem robienia zdjęć, natomiast w *Snach uckermärkerów* – niczym w fotografii – chodzi w szczególności o chwytanie uwagi widza. Zbliżenia to niewyłącznie kadry, zawężony horyzont – to już wyekstrahowane *punctum*, skupienie na konkretności, hiperbolizacja szczegółu zapisanego w pamięci. Poetka nie stosuje tej figury retorycznej w rozumieniu przesady środków wyrazu, ale mikroobiekty ukazują w skali makro.

Patrzenie jako działanie następuje tutaj na poziomie zarówno nadawczym, jak i odbiorczym, dlatego też nie mamy do czynienia wyłącznie z czytelnikiem, a raczej z widzem interpretatorem. Lebda badaczka dostarcza interesującego kontekstu wierszom Lebdy poetki, gdyż postrzega aktywnego odbiorcę fotografii jako tego, który konstruuje na bieżąco drugiego narratora, zdolnego do „odsłaniania »zawartości ekspresyjnej« tkwiącej w obrazie” (Lebda, 2014, s. 106) i do uczestnictwa „w grze, w odczytywaniu symboli i ostatecznie w święcie, jakie wywołuje dzieło” (Lebda, 2014, s. 17). I tak na przykład w tekście *zbliżenie: rój* podmiot konkretnym, rzeczowym językiem relacjonuje:

z sowy obserwujemy przeloty ptaków  
ich płynne ruchy przypominają ciało rzeki

odgłosy kormoranów przywołują zimowy las:  
chłód pracujący w łyku łamaną gałąź modrzewia  
chrzęst mięsa w pysku lisa

(Lebda, 2018b, s. 26)

Dopiero w afekcie widza interpretatora wyzwała się potencjał przemocy i brutalności sytuacji. To dopiero czytelnik, drugi narrator, dopowiada opowieść ukrytą za „chrzęstem mięsa w pysku lisa”, uczucie chłodu towarzyszące obserwacji przelotów ptaków w zimowym lesie, tak dojmujące, że aż docierające do łyka łamiących się gałęzi.

U źródła tekstu znajduje się kadr, stop-klatka z pamięci (Lebda, 2018a). Co prawda, pozostaje nam wyłącznie ufać poetce, że rzeczywiście utwory animują wspomnienia traktowane tutaj obrazowo, ale tak samo jest w przypadku medium fotografii – prawda staje się kwestią zaufania i zgody na pozór, grę. Kadry te jednak bardzo często charakteryzują się multiekspozycją, wielokrotnym naświetlaniem rozciągniętym w czasie, jak chociażby w wierszu *zbliżenie: woda*:

zimna woda zmywa muł i żabi skrzek  
przez uchylone drzwi łazienki podglądam  
siostrę która jeszcze dławi się potokiem

długie ciemne włosy skleją jej usta  
nocą w gorączce zawoła: ze mnie  
jest ten chłód

(Lebda, 2018b, s. 9)

Jak widzimy, są tutaj dwa obrazy, niczym dwukrotne naświetlenie tej samej kliszy: pierwszy obraz to podglądana siostra w łazience, drugi – siostra wołająca w nocy „ze mnie/ jest ten chłód”. Ciągłość trwania przyszłości w przeszłości przedstawianej w formie multiekspozycji zobaczymy jeszcze wyraźniej w *zbliżeniu: ligol*:

z dachu stodoły dzielą pomiędzy siebie drzewa  
noc podchodzi od łęgu jeszcze przez chwilę  
widać zarysy jabłoni

wrócą tu jutro aby na nowo rozdać pomiędzy  
siebie smaki drzew ktoś dostanie słodkie  
jonagoldy ktoś inny kwaśny ligol  
szarą renetę i lobo

już na ziemi napełniają brzuchy cierpkim  
agrestem patrząc jak bracia w otwartych  
ranach przynoszą prawdziwe życie

(Lebda, 2018b, s. 36)

Podmiot wie, co wydarzy się jutro; co więcej, przyszłość już się dzieje, jej stop-klatka już się naświetla na dniu wczorajszym. Wszystko wydarza się równocześnie, obrazy nakładają się na siebie nawzajem, ale nie w formie palimpsestu, a właśnie czułego zapisu pamięci. Dlatego też możemy tu mówić o realizacji fotograficznego noematu „to było” – każde zbliżenie jest zbliżeniem utkwionym w przeszłości, ale w formie zamrożonego „teraz”. Mimo że podmiot używa czasu teraźniejszego i przyszłego, nie prezentuje zdarzeń w ciągu linearnym, chronologicznym. Sięga

do niedostępnej rzeczywistości, ale – ze względu na upływ czasu i świadomość przyszłych wydarzeń – nie może uchwycić pojedynczego momentu, jak miałyby to miejsce w medium wizualnym. Co prawda, zdjęcie również nie pozwala dotknąć przeszłości, jednakże przybliża to, czego poetce brakuje, a zatem niezależną od jej pamięci epifanię przeszłości oraz zapośredniczony kontakt. „Iluminacyjna natura” fotografii „odkrywa to, co w niej (mediacja referencjalna) i poza nią (mediacje fragmentaryczna i apofatyczna)” (Koszowy, 2013, s. 51–52), czego nie może zrobić wiersz, zwłaszcza tworzony po latach na podstawie zapamiętanych wrażeń.

*Sny uckermärkerów* traktowane jako specyficzny rodzinny album, „świat fotografii prywatnych” (Sikora, 2004, s. 11) można także rozumieć – jak by chciał Sikora – jako „świat imion własnych [...]”. Byłby to świat, w którym fotografia zachowała magiczną moc, zachowała silną więź ze swoim odniesieniem, zachowała silne ontologiczne znamię” (Sikora, 2004, s. 11). Co ciekawe jednak, mimo że na zbliżeniach są przestrzenie prywatne, wręcz intymne, w tomie wielokrotnie brakuje nazw własnych. Wszystko, w tym tytuły wierszy, pisane jest minuskułą. Imiona wydają się tym, co jest narzucane i sztuczne, nienaturalne i niepotrzebne. Jak czytamy w wierszu zbliżenie: szorstkość:

szorstkość ich języków a także wykrzykiwane  
po lasach należące do zwierząt imiona  
imiona brane z ludzi

(Lebda, 2018b, s. 27)

Brak imion powoduje, że tym trudniej znaleźć ową magiczną moc w kadrach, w przedstawianym *punctum* – ono wymaga od widza interpretatora samodzielnego dopowiedzenia historii więzi i relacji. Możliwe, że unikanie imion i ujawniania intymności wynika z lęku przed utratą przeszłości czy śmiertelnością.

*Sny uckermärkerów* wpisują się w nurt fotografii konceptualnej, którą Koszowy charakteryzuje jako zdjęcia powstałe w głowie podmiotu i pozostające wyłącznie na poziomie wyobraźniowym, intelektualnym – „ujawniają [one – I.B.] po raz kolejny niemoc człowieka wobec rzeczywistości. Jednocześnie jednak świadome ich tworzenie zdaje się [...] gestem heroicznym. W tej perspektywie – fotografia bez fotografii – to czyste *cogito* [...]. Świat na kliszach pamięci w zaskakujący sposób materialnie nie istniejąc, istnieje jak kartezjańskie *cogito*, został wykradziony i zawładnięty przez człowieka” (Koszowy, 2013, s. 154). Zgadza się to z deklaracją Lebdy, że *Sny uckermärkerów* powstały jako reakcja na uczucie nieodwracalnej utraty, jako próba opanowania braku wobec tragedii. Podmiot zatem byłby tutaj rzeczywiście owym *cogito*, które próbuje zatrzymać chaos i uporządkować teraźniejszość. Jak zaznacza Koszowy w innym tekście: „Fragmentaryza-

cja i zawłaszczanie rzeczywistości w fotograficznym kadrze, porządkowanie świata za pomocą zdjęć, ma konstytuować mocny, panujący nad rzeczywistością podmiot” (Koszowy, 2010, s. 204). Ciągłe zbliżanie, dzielenie przeszłości na stop-klatki to zarówno ucieczka przed wzięciem odpowiedzialności za całość narracji (gdyż ona prawdopodobnie została bezpowrotnie utracona), jak i swoista terapia obrazami – upewnianie się, że coś z przeszłości pozostało, a *cogito* jest w stanie owe pozostałości mediatyzować.

Rzecz jasna, należałoby w tym miejscu zaznaczyć, że zapis fotograficzny to wyłącznie farmakon i nie mógłby dać dostępu do rzeczywistości, ponadto – jako proteza pamięci – niósłby ryzyko „przesłonięcia świata” (Koszowy, 2010, s. 204). Podobne ryzyko, niestety, niesie ów ersatz albumu rodzinnego, gdyż pozostaje przedmiotem tworzącym iluzję animowania przeszłości (zarówno podczas pisania, jak i późniejszego odczytywania), a przecież jest „szkodliwy, bo sztuczny, martwy” (Koszowy, 2013, s. 161).

**Zbliżenie: twarz.** Lebda badaczka ponownie wskazuje na ciekawy trop, który w jej pracy doktorskiej jest kluczowy, w tym artykule natomiast na potrzeby interpretacji można go uznać za pożyteczny kontekst. Mowa tutaj o twarzy, zwłaszcza o spotkaniu w niej z Innym. W niemal połowie utworów pojawia się odniesienie do głowy, ust czy samego oblicza – co ważne, nie tylko ludzkiego: „Wilgotne pyski bydła” (Lebda, 2018b, s. 8), „długie ciemne włosy skleją jej usta” (Lebda, 2018b, s. 9), „mają słodkie usta kiedy całują ułożony/ na posadzce kościoła krzyż mają wilgotne/ oczy kiedy patrzą w złote tabernakulum” (Lebda, 2018b, s. 10), „już w domu otwiera usta i pokazuje ciemne/ amalgamatowe plomby” (Lebda, 2018b, s. 14), „krzywią twarze od alkoholu” (Lebda, 2018b, s. 16), „ich usta długo jeszcze będą/ gotowe rozpocząć pieśń” (Lebda, 2018b, s. 25), „z uwagą przyglądają się bratu szczególnie/ w chwilach kiedy w zimnym potoku opłukuje/ dla nich objedzony przez wyżły łeb klaczy/ na którą wolały baśka” (Lebda, 2018b, s. 28), „nocami wkłada palce do ust siostry/ i prawidłowo układa jej język” (Lebda, 2018b, s. 30), „ich twarze przypatrują się ziemi” (Lebda, 2018b, s. 33), „wieczorem brat nasącza je benzyną/ i podkłada ogień by siostry mogły opalać/ w nim twarze” (Lebda, 2018b, s. 39), „nad ranem siostra dopytuje: a co jeśli/ śnią nas przywleczone przez psy łby/ uckermärkerów?// w odpowiedzi całują jej fioletowe usta” (Lebda, 2018b, s. 40). Poetka wprowadza tym samym porządek przyrody oraz zaciera podział na *sacrum* i *profanum*, ponieważ „Twarz Innego [...] nie jest wrogiem ani przeszkodą, i chociaż ma fizyczny wymiar, w poznawaniu jej należy się go wyzbyć” (Lebda, 2014, s. 34). Zbliżenie na łeb czy pyski, tak jak zbliżenie na usta siostry to synekdocha – Lebda wskazuje na pierwotną przemoc, na brutalne koło natury. To również gest fotograficzny w rozumieniu agresywnego aktu fragmentaryzacji.

Kadrowanie głowy (ludzkiej i nie-ludzkiej) lub jej atrybutów staje się kluczowe dla nawiązania relacji z przeszłością, przestrzenią, rodziną i ich zapisem, gdyż to ono animuje epifanię twarzy. Lebda w pracy doktorskiej podkreśla, że takie spotkanie „ujawnia Innego w Drugim” (Lebda, 2014, s. 34) i „otwiera mnie na to, co poza moją wewnętrznością, pozwala przenieść uwagę na to, co zewnętrzne, nie moje – Inne. Pozwala dostrzec inne byty, przejrzeć się w nich, otworzyć się na nie, być im przychylną” (Lebda, 2014, s. 34).

Dlatego kiedy w ostatnim wierszu tomu siostra pyta:

a co jeśli  
śnię nas przywleczone przez psy łby  
uckermärkerów?

(Lebda, 2018b, s. 40)

- nie traktujemy tych słów jako wprowadzenia porządku tradycji onirycznej, a raczej jako akceptację istnienia wewnątrz snu Innego, a co za tym idzie – rezygnację z podmiotowej hegemonii w relacji z Innym.

**Brak jako utrata.** Raz jeszcze: Lebda wprost nazywa tom *Sny uckermärkerów* książką o utracie (Lebda, Siderski, 2021b) – utracie jakiejś rzeczywistości, utracie spowodowanej brakiem rodzinnego archiwum. Jednakże zbiór zostaje podporządkowany eidosowi zdjęcia (Barthes, 2008, s. 31), a zatem śmierci. Dzieciństwo Lebdy wydaje się pozbawione żałoby po ofiarach wszechobecnego zabijania, którego ślad odciska się w percepcji mieszkańców Żelaznikowej Wielkiej. Wiersze – tworzone wiele lat później – reanimują wydarzenia, ale dzięki temu, że są pisane w formie konceptualnych zdjęć *cogito*, reanimują również fotograficzne mikrodoświadczenie śmierci (Barthes, 2008, s. 29). Potwierdza to Lebda w *Utajonej mowie obrazu*:

Fotografia zmarłego zostaje wyniesiona do rangi jego reprezentacji. Obraz staje się substytutem życia, pomimo tego – i tu widać wielki paradoks – że mówi o śmierci. Do jego zadań należy trwanie na straży pamięci, przywrócenie utraconego człowieka bliskim. Fotografia ma w końcu siłę występowania w imieniu ciała, ma być kompensatą i przedłużeniem bytu [...]. Fotografia staje się tym samym ersatzem życia (Lebda, 2014, s. 74).

I wydaje się, że cztery lata później, podczas pisania *Snów uckermärkerów*, przyświeca poetce podobna nadzieja o zdolności zdjęć do przedłużania bytu, jest to jednakże bycie w cieniu śmierci. Brak w poezji Lebdy będzie się wiązał ze stratą tego,



co istniało i żyło. Nie mamy do czynienia z nicością samoistną, a raczej z cyklem natury, w którym każda pustka ostatecznie zostaje zastąpiona materią, każdy zapis może być w jakimś stopniu protezą.

### **Nakłucie realnego**

Różnica pomiędzy *Realizmem* a *Snami uckermärkerów* polega na ukazaniu doświadczenia. W wierszach Wilczyka mamy do czynienia z doświadczeniem pustki i braku, w poezji Lebdy natomiast z doświadczeniem obecności oraz jej utraty. Wilczyk twierdzi, że „prawdziwe życie jest gdzieś indziej”, a zatem nie pojawia się u niego ani życie, ani śmierć. Jego wiersze przenika duch swoistego „obiektywizmu” percepcji oraz alienacja, która odkrywa doświadczenie nicości. Lebda natomiast pustkę wypełnia życiem, a brak archiwum wymienia na konceptualną galerię pamięciowych stop-klatek – próbuje zapanować nad chaosem, tworzy aktywny podmiot mający wyraźny wpływ na animowane wydarzenia. Przypomina to koncepcję *realnego*, które Lacan opisuje jako „sferę rozciągającą się od traumy do fantazmatu” (Lacan, 1998, s. 60), natomiast Koszowy ponownie wiąże z *punctum*, pisząc: „realne ujawnia się jako nakłucie” (Koszowy, 2013, s. 234).

Rozziew pomiędzy omawianymi książkami poetyckimi najwyraźniej ujawnia się w figurze mówiącego. Bierny podmiot Wilczyka poddaje się nieokiełznanemu *realnemu*, naraża się na nieustanne dostrzeganie *punctum* braku. Dostrzega traumę w palimpseście rzeczywistości, skupia wzrok na tym, co przypomina o pustce. Natomiast podmiot Lebdy, jako aktywne *cogito*, stara się podzielić i uporządkować chaos, samodzielnie powraca do traumy, żeby ją przepracować, żeby mogła być tą, która kreuje *punctum* braku.

Tym, co łączy tomy, jest apofatyczny sposób, w jaki zdjęcie pośredniczy między światem a tekstem, czyli taki sposób, w którym „świat doświadczany jest w zdjęciu negatywnie, jest sferą pragnienia obecności” (Koszowy, 2013, s. 29). W *Realizmie* Wilczyka byłyby to fotograficzność uwalniająca nicość oraz pustkę, brak pełni. Natomiast w *Snach uckermärkerów* Lebdy byłoby to kreowanie konceptualnych zdjęć, które mają zastąpić brak archiwum, mimo że ostatecznie pokazują nieobecność.

### **Bibliografia**

Barthes Roland, 2008: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.

- Belting Hans, 2007: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przekł. Mariusz Bryl. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Homer Sean, 2005: *Jacques Lacan*. Routledge Taylor & Grancis Group, London–New York.
- Jaworski Krzysztof, Wilczyk Wojciech, 2002: *Kapitał w słowach i obrazach*. Zakład Wydawniczy SFS, Kielce.
- Koszowy Marta, 2010: *Fotografia jako medium doświadczania rzeczywistości we współczesnej literaturze polskiej*. W: *Sztuka w przestrzeni transmedialnej*. Red. Tomasz Załuski. Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 200–209.
- Koszowy Marta, 2013: *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Lacan Jacques, 1998: *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. into English Alan Sheridan. W.W. Norton & Company, London–New York.
- Lachman Magdalena, 2019: *Fotogeniczność – nowa jakość komunikacji literackiej?* W: *Eadem: Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, s. 421–526.
- Lebda Małgorzata, 2012: *Sojusz literatury i fotografii*. „ArtPapier”, nr 200. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=151&artykul=3236> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2014: *Utajniona mowa obrazu. Rola poetyki w interpretacji fotografii współczesnej. Wybrane przykłady*. Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Wydział Filologiczny. Praca doktorska. Komputeropis udostępniony przez autorkę.
- Lebda Małgorzata, 2016: *Balansuję pomiędzy poezją i fotografią*. Rozm. przepr. Łukasz Grzesiczak. *Co Jest Grane* 24, 16.06.2016. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,20251219,0,Balansuje-pomiedzy-poezja-i-fotografia.html> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2018a: *Małgorzata Lebda: Ćwiczenia z uważności*. Rozm. przepr. Agnieszka Budnik. Wielkopolska. *Kultura u Podstaw*, 9.05.2018. <https://kulturaupodstaw.pl/malgorzata-lebda-cwiczenia-z-uwaznosci/> [dostęp: 26.04.2023].
- Lebda Małgorzata, 2018b: *Sny uckermärkerów*. Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań.
- Lebda Małgorzata 2021: *Mer de Glace*. Warstwy, Wrocław.
- Lebda Małgorzata, 2022: [List elektroniczny z 26.01.2022 do autorki artykułu]. Archiwum prywatne.
- Lebda Małgorzata, Siderski Rafał, 2021a: *Biegając od źródła do ujścia. Czytanie wody: Wisła*. Pismo. *Magazyn Opinii*, 1.09.2021. <https://magazynpismo.pl/soczewka/czytanie-wody-wisla/> [dostęp: 5.12.2023].


- Lebda Małgorzata, Siderski Rafał, 2021b: *Dyskusje o Fotografii* vol. 17: *Lebda/Siderski – Czytanie wody*. Rozm. przepr. Jakub Dziewit. Facebook, gazeta-fotograficzna.org. <https://www.facebook.com/gazetafotograficzna.org/videos/601300491202396> [dostęp: 26.04.2023].
- Michałowska Marianna, 2012: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Nattier Jan, 1992: *The „Heart Sūtra”: A Chinese Apocryphal Text?* „The Journal of the International Association of Buddhist Studies”, vol. 15 (2), s. 153–223.
- Nycz Ryszard, 2012: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Polewczyk Aleksandra, 2017: *Na początku był „brulion”. O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Sikora Stanisław, 2004: *Między przezroczyścią a nieprzezroczyścią: aporia fotografii*. W: *Antropologia wobec fotografii i filmu*. Red. Grzegorz Pełczyński, Ryszard Vorbrich. Biblioteka Telgte, Poznań, s. 9–25.
- Sikora Tomasz, 2001: *Zamiast wstępu: Nihilologia rediviva*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. Grzegorz Sowiński, Wydawnictwo A, Kraków, s. 7–21.
- Sowiński Grzegorz, 2001: *Zamiast postowia: Między „nihilizmem” a post-nihilizmem*. W: *Wokół nihilizmu*. Red. Grzegorz Sowiński. Wydawnictwo A, Kraków, s. 263–275.
- Sztandara Magdalena, 2004: *Słów kilka o fotografii. Propozycje badawcze i możliwe interpretacje*. W: *Antropologia wobec fotografii i filmu*. Red. Grzegorz Pełczyński, Ryszard Vorbrich. Biblioteka Telgte, Poznań, s. 27–36.
- Wilczyk Wojciech, 2009: *Niewinne oko nie istnieje*. Galeria Atlas Sztuki i Korporacja Ha!art, Łódź–Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2017: *Realizm*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2019: *Słownik polsko-polski*. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Wilczyk Wojciech, 2023: *Hiperrealizm* [blog]. <https://hiperrealizm.blogspot.com/> [dostęp: 26.04.2023].
- World Press Photo, 2022: *Contest Opens for Entries on 1 December 2022*. World Press Photo. <https://www.worldpressphoto.org/contest/2022> [dostęp: 26.04.2023].
- Zalewska Anna, 2020: *Trzy przekłady chińskie „Sutry serca doskonałości mądrości” (sansk. „Prajñā-pāramitāhṛdaya-sūtra”; jap. „Hannya haramitta shingyō”)*. W: *W kręgu literatury i myśli buddyjskiej*. Red. Marek Mejor. Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa, s. 269–275.





**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 opisanego. 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 przenosiem 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 opisanego siebie. W twórczości autorki *Wolną 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 dynama 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



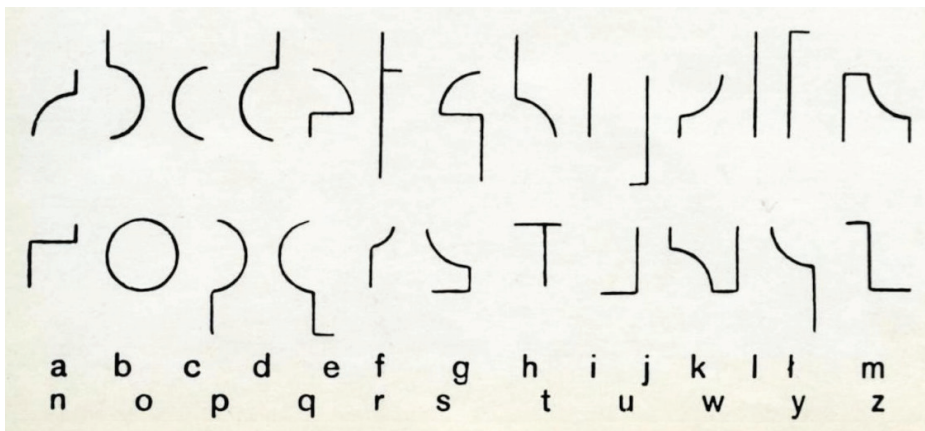
zastosowaniu obrazowego ekwiwalentu stanu, którego (przynajmniej w początkowym okresie, przed rozpoczęciem rehabilitacji języka) podmiot afazyjny nie mógłby samodzielnie opisać.

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 zawartych w niej sensów i rozpoznania.

### **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 przekazywaną treść zakodowaną 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 poznawczego 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 doświadczonej 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 emancypacji, 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 emancypacji, 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.



**Karolina Prusiel**

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-8354-5900>

## Teatr odzyskanego ciała

### O *Blason du corps féminin* Ilse Garnier

#### Theater of the Recovered Body

#### On Ilse Garnier's *Blason du corps féminin*

**Abstract:** The article is an attempt to analyze *Blason du corps féminin* by French-language spatial poet Ilse Garnier. It reflects on the logo-visual strategy of Garnier's feminist recovery of blason, a literary genre popular in the 16th century France. Then, using the theories of Tim Ingold and Wassily Kandinsky, it examines the relationship between plane, line and letter and their functions in the story of the female body. The relationship between line shape and affect is also discussed, as well as the rhythmicity of Garnier's works in relation to the theories and works of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. The choreographic potential of the work is also outlined, with reference to the records of dance choreographers. Finally, the poet's drawing-and-writing process is traced: drawing with a compass, the choreography of gestures (considerations have been based mainly on texts by Tim Ingold and André Leroi-Gourhan), kinetic energy, the role of the typewriter important for Garnier, and the associated tension between the subject's gesture and her absence.

**Keywords:** Ilse Garnier, *Blason du corps féminin*, spatialism, blason, logo-visibility, drawing-writing

**Abstrakt:** W artykule podjęto próbę analizy tomu *Blason du corps féminin* francuskojęzycznej poetki spacialnej Ilse Garnier. Poddano refleksji logowizualną strategię feministycznego odzyskiwania przez Garnier blasonu, popularnego w XVI wieku we Francji gatunku literackiego. Następnie, korzystając z teorii Tima Ingolda i Wassilego Kandinskiego, przyjrano się zależnościom między płaszczyzną, linią a literą oraz ich funkcjom w opowieści o kobiecym ciele. Omówiono również relacje między kształtem linii a afektem oraz rytmiczność utworów Garnier w nawiązaniu do teorii i twórczości Władysława Strzemińskiego oraz Katarzyny Kobro. Ponadto nakreślono potencjał choreograficzny tomu w odniesieniu do zapisów stosowanych przez choreografów tańca. Na koniec prześledzono proces ryso-pisania poetki: kreślenie cyrklem, choreografię gestów (rozważania oparto głównie na tekstach Tima Ingolda oraz André Leroi-Gourhana), energię kinetyczną, rolę ważnej dla Garnier maszyny do pisania oraz związanego z nią napięcia pomiędzy gestem podmiotki a jej nieobecnością.

**Słowa kluczowe:** Ilse Garnier, *Blason du corps féminin*, spacializm, blason, logowizualność, ryso-pisanie

W niniejszym artykule przedstawię analizę francuskojęzycznego zbioru *Blason du corps féminin* [Blason kobiecego ciała] Ilse Garnier z 1979 roku. Ilse Garnier (1927–2020), z domu Göttel, to poetka urodzona w niemieckim Palatynacie, już od lat pięćdziesiątych XX wieku jednak związana z Francją. Wraz z mężem Pierre'em Garnierem osiedlili się na stałe w Pikardii. To właśnie Pikardia stała się kolebką spacializmu, czyli francuskiej, skupionej na przestrzeni odmiany poezji konkretnej. Garnierowie, którzy wcześniej tworzyli tradycyjną poezję (Ilse próbowała swoich sił także w poezji dźwiękowej), na początku lat sześćdziesiątych XX wieku zaczęli eksperymentować z formą wizualną wiersza. W wydawnictwie Éditions André Silvaire stworzyli serię *Collection Spatialisme*, w której publikowali kolejne tomy swoich wierszy. Eksplorowali w nich relację słowa i obrazu oraz możliwości, jakie daje przestrzeń strony – najpierw pisali przede wszystkim w duecie, a z czasem publikowali także teksty indywidualne. Tworzyli również (zwłaszcza Pierre) teoretyczne teksty dotyczące nurtu, w których postulowali ścisły spłót ciała i tekstu: „Słowo ma teraz za swoje światło całe ciało człowieka – całe ciało wszechświata” (Garnier, 1968, s. 134)<sup>1</sup>. W poezji Garnierów, którzy byli duetem twórczym i stanowili swego rodzaju miks kulturowy, przeplatały się również rozmaite języki: przede wszystkim francuski i niemiecki, lecz także angielski, japoński oraz pikardyjski.

Interesuje mnie spojrzenie na utwory z *Blason du corps féminin* z perspektywy linii – zależności pomiędzy literą, linią a płaszczyzną, ponadto znaczenie kształtów i potencjał choreograficzny tomu oraz proces jego tworzenia (ryso-pisania). Dość osobliwy wydaje mi się też wybór formy blasonu. Ten popularny w szesnastowiecznej Francji gatunek literacki słynął z męskiego, nierzadko krzywdzącego spojrzenia na kobiece ciało. Garnier „modernizuje” jednak blason, wprowadzając doń komponent logowizualny, oraz – co będę się starała wykazać – świadomie bierze udział w procesie feministycznego odzyskiwania gatunku, a w konsekwencji – kobiecego głosu.

### **Blason**

Jako formę swoich rozważań Ilse Garnier wybrała blason – szesnastowieczny gatunek, w którym tworzone teksty w tonie albo pochwalnym, albo prześmiewczym. Prawdziwa popularność blasonu rozpoczęła się jednak od utworów wychwalających zalety kobiecego ciała. Skuteczne przysposobienie i rozślawienie gatunku to niewątpliwie zasługa francuskiego poety renesansowego Clémenta Marota, który w 1535 roku stworzył utwór *Blason du beau tétin* [Blason o pięknym sutku]. W trzydziestu dwóch

<sup>1</sup> Jeżeli nie podano inaczej, przekład fragmentów – K.P.

parzyście rymowanych wersach Marot zachwyca się dziewiczym sutkiem i opiewa jego liczne zalety. Dla symetrii w tym samym roku poeta stworzył także kontrblason – utwór o brzydkim sutku, zatytułowany *Du laid tétin* [O brzydkim sutku]. Nie hamuje się tu w wymyślnych inwektywach (pisze między innymi o wielkim, czarnym czubku sutka i jego brzydkim zapachu). Blason i kontrblason Clémenta Marota wraz z utworami jego kontynuatorów złożyły się na wydaną w 1543 roku antologię *Les Blasons anatomiques du corps féminin* [Blasony anatomiczne kobiecego ciała]. Istotny jest tu epitet „anatomique”, wiersze te odnoszą się bowiem do poszczególnych części ciała kobiety – traktują o jego fragmentach, nie o całości. Warto zaznaczyć również, że bohaterkami blasonów były zwłaszcza dziewice; pozostałe kobiety zaś, a właściwie rozmaite partie ich ciał, portretowano w kontrblasonach. Jak pisze Julien Goeury: „To jednak nie ciało kobiety naprowadza nas na trop anatomicznego blasonu tradycji marotowskiej, lecz raczej zwięzłość utworu [...] skupiającego elementy tej samej natury: dobre wino, piękną dziewczynę i dobrego konia, rozumiane jako typowo »francuskie« męskie obiekty przyjemności” (Goeury, 2016, s. 12). W blasonach nie chodziło więc wyłącznie o opisanie kobiecych części ciała. Siłowanie się na wersy to były przede wszystkim męskie rozgrywki (oraz rozrywki). Odsłania się tu zatem pewien paradoks: blasony traktujące o kobiecym ciele okazują się utworami głównie o mężczyznach. Tę zaskakującą z pozoru tezę nietrudno jednak obronić nawet na najbardziej podstawowym poziomie. Treścią blasonów bowiem jest nie tyle przedstawienie kobiecego ciała, ile zarysowanie męskiej fantazji na jego temat. Takie postawienie sprawy wyraźnie pokazuje, kogo sytuuje się w podmiotowej roli w tego typu utworach.

Bez trudu można zauważyć problematyczność tego szesnastowiecznego gatunku – począwszy od jego „nieprzyzwoitości”, poprzez fragmentaryzację i fetyszyzację ciała, na męskim spojrzeniu kończąc. Garnier w *Blason du corps féminin* próbuje „odzyskać” blason na rzecz kobiet. Nie chodzi jednak bezpośrednio o sam gatunek. Gra toczy się o znacznie wyższą stawkę – o odzyskanie kontroli nad narracją o kobiecym ciele oraz przede wszystkim o odzyskanie głosu. Dotychczas chętnie o ciałach kobiet opowiadali mężczyźni. Robili to, rzecz jasna, z własnej perspektywy. Tym samym pozbawiali kobiety możliwości przedstawienia własnej opowieści, a co za tym idzie, odmawiali im głosu. Posiadanie go natomiast zwykle implikuje możliwość wyboru, także narracji. W tytule tomu Garnier znika więc epitet „anatomiczny”. Blasony poetki nie dotyczą już bowiem jedynie powierzchowności. Ciało kobiece w poezji Garnier funkcjonuje wraz z wnętrzem, jest uwikłane społecznie i kulturowo. Ilse Garnier również programowo „skleja” szesnastowieczne ciało z blasonów Clémenta Marota i jego naśladowców. Owo scalenie dotyczy też samego

gatunku – tom Garnier ma w nazwie bowiem „blason” w liczbie pojedynczej, a nie mnogiej. Oznacza to, że poetka swój zbiór utworów traktuje jako jeden tekst – hołd dla ciała kobiety. Garnier przygląda się kobiecemu ciału w całości, w żaden sposób go nie kawałkuje. Bierze także pod uwagę dodatkowe uwarunkowania, funkcje ciała, jego stany. Pierre Garnier we wstępie do tomu pisał o słowie *corps*: „Rzeczownik bardziej zamknięty, w którym swobodnie rozgrywa się teatr ciała. Nazwać to zawrzeć dramat tego, co nazwane. Ciało pisane jest muszlą” (Garnier, 2010, s. 10). Nieme głoski we francuskim *corps* też otwierają pole do interpretacji. Ich dźwiękowa nieobecność zwraca uwagę na to, co przemilczane – również w odniesieniu do ciała. Czego nie widać w tym dyskursie? Co znika niezauważone, a co zostało schowane celowo?

Poetka przejmuje kontrolę nad postrzeganiem kobiecego ciała. Wyrwane z męskiego spojrzenia przestaje ono pełnić jedynie funkcję estetyczną, w którą w krzywdzący sposób było wtłaczane przez wieki. Tak naprawdę w ogóle funkcja ta znika z listy priorytetowych. Dla Garnier dużo ważniejsza jest chociażby czułość ciała, jego wolność czy uciszanie – którego elementem zresztą był brak blasonów tworzonych przez kobiety. Pozbawiona obrazowych epitetów surowa ryso-pisana forma wiersza spacialnego paradoksalnie ułatwia francuskiej poetce wieloaspektową opowieść.

### **Litera, linia, płaszczyzna**

Charles Sanders Pierce przekonywał, że „w każdym zbiorze istnieje element dwoistości” (cyt. za: Jakobson, 1989, s. 55). Wassily Kandinsky (1986, s. 23, 25) nazywał go „dwudźwiękiem”, „dwuznacznością” czy też „dwugłosem jednej formy”. Garnier korzysta z niego także w zbiorze *Blason du corps féminin*. Każdy z kolejnych utworów składa się ze słowa *corps* (‘ciało’) oraz jego epitetu – właściwego albo metaforycznego określenia stanu kobiecego ciała lub sytuacji, w jakiej się ono znalazło. Wokół litery „o”, będącej trzonem *corps*, poetka tworzy wizualne odwzorowanie konkretnego stanu ciała. W tym celu łączy przestrzeń słowną z wizualną, literę z linią, pisanie z rysowaniem. Wystukuje litery na maszynie, żeby tuż obok nich ręcznie narysować linię prostą, okrąg lub półokrąg. Wbrew pozorom czynności pisania i rysowania są bardzo pokrewne. Tim Ingold podkreślał, że „ręka, która pisze, nie przestaje rysować i dlatego może poruszać się całkiem swobodnie, bez przerw, w obrębie pisma lub poza nim” (Ingold, 2015, s. 373). Oczywiście badacz w tym fragmencie odnosi się wyłącznie do pisma odręcznego. Czymże jednak jest litera „o” w tomie Ilse Garnier, jeśli nie skreśloną domkniętą linią?

Ilse Garnier za pomocą linii kreśli uproszczony – w warstwie wizualnej – obraz kobiecego ciała. Prostota ta pozwala poetce zanurzyć się głębiej w kobiece stany. Nic dziwnego, jak bowiem twierdzi Przemek Pintał, „[rysunek – K.P.] wręcz stworzony jest do inicjowania i prowadzenia intymnych i magicznych praktyk” (Pintał, 2010, s. 26). Poetka przecina linią przestrzeń białej kartki, czy też – zacytuję Kandinskiego – pierwszym dotknięciem pióra czy wybicciem znaku „zapładnia” tę materialną płaszczyznę (Kandinski, 1986, s. 23). Dzieje się zatem rzecz magiczna. Z impulsu i intuicji autorki rodzi się punkt, a następnie linia; z niej zaś, także zdolne do rodzenia, ciało. Metafora płodności zdaje się bliska samej Garnier. Już sam kształt litery „o”, wokół której poetka buduje cały tom, nawiązuje do kobiecego brzucha – przestrzeni, w której może uformować się nowy człowiek. Garnier chętnie zresztą wykorzystuje tę zbieżność. W utworze *corps espoir* [ciało nadzieja] wizualizację ciężowego brzucha odrysowuje łukiem o szerokim kącie i długim promieniu, litera „o” zaś stanowi pępek.



Ilse Garnier: *corps espoir*.  
 Źródło: Garnier, 2010, s. [32].

*Corps promesse* [ciało obietnica] z kolei składa się ze słownego epitetu oraz z logowizualnego rysunku przedstawiającego zarodek.

Kandinsky określa stopniowo zanikający punkt mianem „stanu embrionalnego życia” płaszczyzny (Kandinsky, 1986, s. 25). Punkt, który nazywa **przedmiotem samoistnym** (Kandinsky, 1986, s. 23), pod wpływem dalszego działania artystki lub artysty z czasem przepoczwarza się w linię. Ta zaś – zwielokrotniona – staje się płaszczyzną. Gdzie jednak kończy się linia, a zaczyna płaszczyzna? Granice nie są ostre, a proporcje między obecnością linii i płaszczyzny w tomie *Blason du corps féminin* rozłożone zostały dość nierównomiernie. Do tej przestrzeni odnosi się nazwa „spacjalizm”, wywodząca się od łacińskiego słowa *spatium* oznaczającego ‘przestrzeń’, które następnie przejęła francuszczyzna (*espace*) oraz język angielski (*space*). Zwykle o przestrzeni w twórczości spacjalnej mówi się w kontekście przestrzeni słowa, jego swobody, miejsca dla niego. Warto wszakże zauważyć, że tom *Blason du corps féminin* składa się głównie... z tła. Czarne znaki na stronie zajmują relatywnie mało miejsca, pozostaje biała kartka. „Pusta strona” nie wzięła się jednak znikąd. To ona była pierwsza, istniała wcześniej, zanim poetka zdecydowała się zaczernić ją maszynowym tuszem, nakładając na kartkę litery

i kreśląc (pół)okrągłe linie. Tim Ingold podkreśla, jak istotna jest rola tła w procesie pisania. Tak naprawdę bowiem spełniony tekst opiera się na relacjach pomiędzy znakiem i powierzchnią: „sposób rozumienia [linii – K.P.] zależał w dużej mierze od tego, czy zwykłą powierzchnię porównywano do krajobrazu, który trzeba przemierzyć, czy do przestrzeni, którą trzeba skolonizować, do skóry ciała czy do lustra umysłu” (Ingold, 2016, s. 39). Ingold zapewne zgodziłby się zatem z Kandinskim, że płaszczyzna ma „charakter żywej istoty” (Kandinsky, 1986, s. 129), ale dopiero przy współdziałaniu znaku oraz linii ten z gruntu prymitywny organizm zaczyna wykazywać cechy organizmu rozwiniętego.

Spoglądanie na przestrzeń z perspektywy tła bliskie jest Timowi Ingoldowi. Badacz, cytując José Rabasę, zwraca uwagę: „Ten brak precedensów, fikcja »pustej strony«, pozwala pisarzowi i marynarzowi, jak w przypadku Kolumba, rościć sobie prawo do »własności« zarówno tekstu, jak i terytorium” (Ingold, 2016, s. 13). Nie zawsze jednak tak było. Średniowieczne pismo bowiem rozumiano „nie jako coś zrobionego, ale jako coś, co mówi” (Ingold, 2016, s. 13). Można by wobec tego stwierdzić, że tom Ilse Garnier nie mówi wiele. Jest zbiorem „cichym”. To dosyć nietypowe na tle innych prac spacji; sami Garnierowie także mieli tendencję do zadrukowywania stron. Tym razem czerń znaku rozplywa się w bieli kartki. Dobór kolorów jedynie potęguje to doznanie. Czarne linie używane przez poetkę są przy tym bardzo cienkie. Kandinsky czerń i biel nazywa barwami „głuchymi” i niemalże „niemymi” (Kandinsky, 1986, s. 62–63). Nie umniejsza to jednak wymowy tomu; przeciwnie – poetka stara się zwrócić uwagę odbiorcy/odbiorcy na komunikat, nie na formę. Ujęcie esencji to nie lada wyzwanie, które pół wieku wcześniej podejmowali między innymi awangardziści krakowscy, a wyrażali je słynną maksymą „minimum słów, maksimum treści”.

### **Kształt linii a afekt**

Poza relacją między znakiem na stronie a jej przestrzenią także kształty linii stanowią istotny nośnik informacji. W *Blason du corps féminin* linie odbijają bowiem pewien rodzaj zbiorowego doświadczenia. Podobnie było z rysunkami Władysława Strzemińskiego. Jak pisze Luiza Nader, stanowią one „wypadkową próby odwzorowania zobaczonych scen, a zarazem cielesnej, afektywnej reakcji na percypowane wydarzenia” (Nader, 2017, s. 80). Badaczka fenomen ten nazywa neuroświadectwem, które jednoczy „zapis zewnętrznych, często granicznych wydarzeń, neurofizjologicznych procesów widzenia i związaną z nimi wewnętrzną, wisceralną, emocjonalną odpowiedź na zatrzymane na siatkówce oka sceny” (Nader, 2017, s. 80). Rysunkowy zapis nie opierał się zatem jedynie na zewnętrznej obserwacji, lecz miał bazować również na

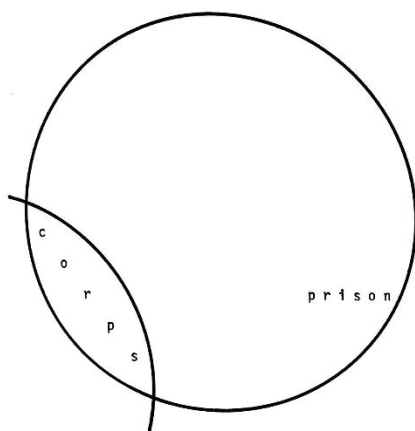


cielesnie doświadczanym wydarzeniu. Punkt wyjścia poezji Ilse Garnier jest podobny. Cały tom to wynik pierwotnego, cielesnego poruszenia. Poetka opowiadała w wywiadach, że serię tę zapoczątkowała po powrocie z Senegalu. Z podziwem obserwowała tamtejsze kobiety, ich gesty, spokój, elegancję (Garnier, 2010, s. 74). To wszystko przerodziło się w refleksję nad sytuacją ciała kobiecego w ogóle. Podobnie jak Strzemiński zatem Garnier, rozpoczynając od obserwacji otaczającej rzeczywistości, odwołuje się do konkretnych doświadczeń – doświadczeń innych kobiet, a także swoich. Jej ciało reaguje na neuroimpuls, który przeradza się w schematyczne odwzorowanie kobiecego kształtu. Ilse Garnier kreśli linie, znajdując się w nich jednocześnie pod kobiecą postacią.

Linie Strzemińskiego pełnią różnorodne funkcje. W jednym z cykli specyficznie wijąca się linia określa objętość, odległość, nadaje kształtom ekspresję, oddziela formę od tła, jednocześnie ją w nim zanurzając; w innym – poza prymarnym nadaniem perspektywy – jest również w stanie oddać ruch, aktywność postaci, a nawet ich „żywołność” (Nader, 2017, s. 81, 83). Raz grubsza, raz cieńsza, różnicuje płęć; zwraca uwagę na kruchość ciał skreślonych linią istot. Nierzadko nawiązuje do kształtów biologicznych, komórkowych. Linie Garnier mają wyraźną płęć – są kobietą. Nie różnicują za to na podstawie narodowości, klasy społecznej, statusu materialnego; zanonimizowana za pomocą linii opowieść staje się uniwersalna. Garnier świadomie i w precyzyjny sposób korzysta z taktylnych wrażeń konotowanych przez poszczególne rodzaje linii. *Corps tendre* [ciało czułe] obrysowuje miękkim łukiem o długim promieniu; podobnie jak oniryczne, nierzeczywiste *corps rêvé* [ciało wyśnione]. W utworach tych wyraźnie przebija samoświadomość i „energia dojrzała, świadoma siebie”, o których pisał Kandinsky (1986, s. 84). Malarz do kwestii kształtów linii podchodził w bardziej techniczny sposób. Zwracał uwagę na korelację między charakterem linii a działającą na nie siłą (lub kilkoma siłami). W zbiorze *Blason du corps féminin* większość łuków powstaje dzięki dwóm siłom działającym na punkt jednocześnie, „w ten sposób, że jedna z nich nieustannie i stale w tym samym stopniu przewyższa swym naciskiem drugą” (Kandinsky, 1986, s. 83). Im większy jest ten nacisk, tym większe odchylenie od linii prostej i wybrzuszenie, które czasami kończy się zamknięciem linii, tworząc okrąg. Artysta dostrzega jednak także pewnego rodzaju afektywny potencjał kształtu linii. Zdaniem Strzemińskiego łukowi brakuje charakterystycznej dla kąta ostrości. Cechuje się za to „sił[ą], nie tak wprawdzie agresywn[ą], ale za to bardziej uporczyw[ą] w działaniu”, a co za tym idzie – właśnie dojrzałą energią (Kandinsky, 1986, s. 83–84).

Warto zauważyć, że nie zawsze linie charakteryzujące stan ciała i odnoszące się do niego są wyrazem woli kobiet. Poetkę interesuje nie tylko ciało jednostki, lecz także ciało instytucjonalne,

podlegające społecznym funkcjom, a niekiedy również przemocy. W utworze *corps interdit* [ciało zabronione] Garnier za pomocą dwóch przecinających się prostych stawia ostry, kategoriyczny zakaz przywołujący na myśl znak postawiony przed przejazdem kolejowym. Zbiór symetrycznych prostych jest w stanie „siekać” ciało jak nożem (*corps tailladé* [ciało pocięte], *corps administré* [ciało zarządzane]); jedna linia prosta potrafi zaś skutecznie je zanegować (*corps nié* [ciało odrzucone], *corps mort* [ciało martwe]). Garnier dostrzega także ambiwalencję znaczenia domkniętej linii, czyli okręgu. Może on pełnić bowiem neutralną, nienacechowaną rolę ilustracyjną – wtedy po prostu przypomina kształtem odpowiednie formy. Tak dzieje się na przykład w utworach *corps soleil* [ciało słońce] czy *corps pierre* [ciało skała]. Okrąg może również kojarzyć się ze szczególną ochroną czy z opieką – *corps fécondé* [ciało zaimpregnowane] zilustrowano za pomocą drobnego „o” w ogromnej bańce. Jednakże charakterystyczne dla tego kształtu domknięcie przywołuje na myśl także separację, niekoniecznie z własnej woli. Garnier zamyka ciało w więzieniu z okręgu (*corps prison* [ciało więzienie]), które dodatkowo pieczętuje przecinającym linie łukiem. Może to być zarówno dosłowne, fizyczne więzienie, jak i – zdecydowanie częściej – uwięzienie w skorupie własnego ciała. Tym ciekawsze wydaje się to, że okrąg jest przecinany właśnie łukiem, a nie okręgiem – jakby przypominał o perspektywie wolności. W dodatku ciało zostaje wydzielone z liniowego więzienia: znajduje się w tym zbiorze, a jednocześnie funkcjonuje poza nim, na obrzeżach więzienia i blisko „wyjścia”. Formą odcięcia od świata staje się także odrysowane okręgiem uciszenie (*corps muet* [ciało nieme]).



Ilse Garnier: *corps prison*.

Źródło: Garnier, 2010, s. [49].

## Rytm

Rytm zawarty w wierszu spacjałym nierozzerwalnie łączy się z przestrzenią. Nie opiera się już na używanych przez stulecia stopach metrycznych. Zasilany jest właśnie przestrzenią, słowem, niekiedy linią, a także potęgą umysłu odbiorcy lub odbiorczynie. Garnier w *Blason du corps féminin* niejako wciąga nas, czytelników i czytelniczki, w ten płynny ruch po kole, sprawiając, że podążamy trajektorią linii. Postrzeganie rytmu jako kategorii ściśle związanej z przestrzenią jest zakorzenione w tradycji awangardowej. Władysław Strzemiński swoje prace nazywał impresjonizmem (widzeniem fizjologicznym), lecz odmiennym od impresjonizmu historycznego, bo uzupełnionym o „nowy składnik świadomości wzrokowej” – rytm fizjologiczny (Nader, 2017, s. 79). To ten, który jest pierwotny, bezwiedny; ten, który sprawia, że „nasze mięśnie napinają się i rozluźniają bez udziału naszej świadomości” (Leroi-Gourhan, 1993, s. 281). Rytm fizjologiczny umożliwia zatem szersze, somatyczne odbieranie dzieła, nie tylko za pomocą umysłu. Teoria spacjałizmu łączy się jednak także z Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego koncepcją rytmu czasoprzestrzennego. Artyści definiują go następująco: „Rytm jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych. Kolejność ta jest skutkiem ruchu naszego dokoła rzeźby; [...]. Rytm jest uporządkowaną kolejnością zjawisk plastycznych odbywającą się w czasie” (Kobro, Strzemiński, 1997, s. 89). Artyści, odnosząc się do rzeźby, podkreślają zależność między jej rytmem a przestrzenią. Niezwykle istotny okazuje się także ruch. Autorzy wspominają o ruchu odbiorczyń/odbiorców wokół rzeźby, ale rzecz ma się podobnie z samym ruchem wewnątrz dzieła. Poruszające się jak oko utwory Ilse Garnier stopniowo odkrywają kolejne znaki i skrawki linii. Ruch ten zaś odbywa się w określonym czasie i składa się na kolejne uporządkowane „zjawiska”.

W tomie Garnier istotna jest również sekwencyjność. Przeważająca większość znaków znajduje się na tej samej linii; podobne są także odstępy między poszczególnymi literami. Każdy z utworów składa się ze słowa *corps* ('ciało') oraz jego epitetu (w czterech przypadkach słowo „ciało” zastąpione zostało jego obrazkową formą). Powtarzalność formy tworzy swoisty rytm.

## Ruch i choreografia

Powszechnie uznaje się, że dominują trzy główne metody choreograficznego zapisu ruchu, nazwane od nazwisk ich twórców i twórczyń (Sassoon, Gaur, 1997, s. 140)<sup>2</sup>. W każdym z tych syste-

<sup>2</sup> Mowa o następujących metodach: Labanotation (od nazwiska Rudolfa von Labana; metoda z 1928 roku), Benesh Movement Notation (od nazwiska Rudolfa

mów wykorzystuje się zupełnie inne podejście i inny styl. Skoro badaczkę zgodnie przyznają, że nie ma idealnego, uniwersalnego sposobu rejestracji ruchu (Sassoon, Gaur, 1997, s. 140; Peterson Royce, 2014, s. 82), zadałam sobie pytanie: na ile prace Ilse Garnier – będące przecież odzwierciedleniem układów ciała – sprawdziłyby się w roli choreograficznych zapisów? „Odpowiedni system notacji tańca, który jest jednym z rodzajów trwałego zapisu, musi sobie radzić z trzema elementami: ruchem w przestrzeni, ruchem w czasie i mutacjami stylistycznymi oraz ze specyfiką, które są nieodłącznymi elementami wykonania” – wylicza Peterson Royce (2014, s. 66). Konstrukcja utworów Garnier wydaje się zatem zbyt mało skomplikowana, by sprostać wszystkim wymaganiom stawianym przez badaczkę. Postaram się udowodnić jednak, że zapis liniowy z tomu *Blason du corps féminin* choćby częściowo odpowiada intuicjom choreografów oraz przypomina niektóre ze znanych technik.

Na początku XVIII wieku Raoul Auger Feuillet tworzy *Choreographie*. W swoim zapisie wykorzystuje cztery kąty sali do wyznaczenia kierunków, w jakie może być zwrócony tancerz. Autor uznaje również, że w rejestracji ruchu przydatna będzie linia – umieszcza wzdłuż niej symbole kroków, lecz także przedstawia za jej pomocą wzór zakresłany przez tancerzy na podłodze (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 69). Zapis liniowy zawarty jest również w wysuniętym przez Friedricha Zorna w 1887 roku postulacie adaptacji „uniwersalnych, umownych symboli, które nie będą podlegały zmianom” (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 73) – ale teoretyk odnosił się wówczas do wprowadzenia znaku figury człowieka; nie ma jednak wątpliwości, że ślad linii może być odczytany przez każdego. Ten właśnie znak jest też wykorzystany w metodzie Benesh Movement Notation – choć w inny sposób, w formie pięciolinii. W zapisie tym używa się tzw. linii ruchu, żeby zarysować ślad ścieżki, którą kończyzna pokonała, by znaleźć się danej pozycji (Sassoon, Gaur, 1997, s. 143). Bez wątpienia więc proste i łamane, okręgi i półokręgi z *Blason du corps féminin* mogłyby pełnić funkcję linii ruchu. Co więcej, zróżnicowanie rodzajów linii byłoby w stanie oddać różnice w jakości ruchu. Elementy utworów Ilse Garnier mogłyby zatem być pomocne także w zapisie metodą Effort-Shape, w której skrupulatnie różnicuje się kierunki, czas trwania i – w pewnym zakresie – strukturę poszczególnych ruchów (podaję za: Peterson Royce, 2014, s. 80).

i Joan Beneshów; metoda z 1956 roku) oraz Eshkol-Wachmann Movement Notation (od nazwisk twórców metody, którymi byli Noa Eshkol i Abraham Wachmann; metoda z 1958 roku). Anya Peterson Royce (2014, s. 80) podaje jeszcze metodę Effort-Shape, która stanowi aktualizację metody Labana powstałą w czasie drugiej wojny światowej.

Warto zauważyć, że w zasadzie każde tańczące ciało strukturalnie przypomina układ punktów i linii. Jak stwierdził Wassily Kandinsky (1986, s. 107), w tańcu współczesnym każda kończyzna zakreśla czytelne linie, natomiast samo ciało tancerza przypomina coś na kształt linearnej kompozycji. Artysta zatem metaforyzuje to, co Ilse Garnier wykonała dosłownie: w *Blason du corps féminin* linia – kreślona zresztą za pomocą ciała – zostaje ucieleśniona, a ciało przybiera formę liniowych przepływów i splotów.

### Ryso-pisanie

Proces pisania przez Ilse Garnier utworów składa się z dwóch etapów. Pierwszy z nich polega na odręcznym kreśleniu linii, okręgów i półokręgów, które poetka odrysowuje wykonanym metodą chałupniczą cyrkiem. Drugim etapem zaś jest wystukiwanie kolejnych liter na maszynie. Garnier wprawia w ruch swoje ciało, aby stworzyć utwór. Tim Ingold zwraca uwagę właśnie na cielesny aspekt całego procesu pisania: „Piszący, tak jak tancerz, skupia wszystkie swoje siły i emocje na ciągu wysoce kontrolowanych gestów. [...] Chociaż moglibyśmy myśleć, że kaligraf pracuje jedynie dłońmi, w rzeczywistości ruch jego rąk ma źródło w mięśniach pleców i tułowia, jest wzmacniany przez siedzącą postawę i rozciąga się przez ramię i łokieć aż do nadgarstka” (Ingold, 2015, s. 382). Ilse Garnier do tworzenia poezji używa więc energii kinetycznej. Siła poetki i włożona przez nią w proces twórczy energia bezpośrednio przekładają się na możliwość „zaistnienia” tekstu. Można zatem uznać pisanie za rodzaj rękodziela. Ingold przyrównuje pisanie do tkania. Nawiązuje także bezpośrednio do energii kinetycznej, którą „taniec pędzla” przenosi na papier (Ingold, 2016, s. 69, 60).

Również Johannes Itten (1975, s. 98) przedstawił ciekawą zależność między wprawianiem ciała w ruch a pisanem (rysowaniem). Malarz opowiadał, że polecił swoim studentom chodzić w marszowym tempie i jednocześnie wyklaskiwać rytmy. Zmieniał przy tym zadania i tańczył w rytm klaskania wraz ze studentami. Następnie te synkopowe wartości grupa wspólnie rysowała na papierze. Garnier wykonała pracę podobną do tej, która była udziałem malarza oraz jego studentów. Wyszła od dynamiki ciała i przetransponowała je na odpowiadające mu kształty kreślone na papierze. W utworach składających się na *Blason du corps féminin* poetka dba o symbiotyczne zestrojenie słów oraz linii. Trafne wydaje się porównanie utworów Garnier do opisywanych przez André Leroi-Gourhana chińskich ideogramów: „Rytm słów jest równoważony przez subtelnie powiązane linie, tworzy obrazy, w których każda część każdego znaku, jak również relacja każdego znaku do każdego innego, mieni się aluzyjnym znaczeniem” (Leroi-Gourhan, 1993, s. 207). Nawiązanie do ideogramów zdaje

się tym bardziej zasadne, że Garnierowie blisko współpracowali z poetą Seiichim Niikunim. Owocem tej współpracy stał się między innymi wspólny, łączący alfabety łańciskie oraz japońskie tom, a także towarzyszący mu trzeci manifest spacjalny, w którym poeci postulują stworzenie języka supranacjonalnego. Chińscy kaligrafowie, których znaki stanowiły inspirację do opracowania japońskich ideogramów, nie próbowali jednak przedstawić kształtów lub schematów; „ich celem było raczej odtworzenie we własnych gestach rytmów i ruchów świata” (Ingold, 2015, s. 380). W utworach Garnier słowo *corps* przekłada się na kobiece ciało. Linie i litery, będące śladem gestu dłoni, wyznaczają stan tego ciała. Znaki poruszają się na stronie w rytm ciała niczym w rytm muzyki.

Warto zauważyć, że w niektórych utworach tomu Garnier granica między napisaną literą a narysowaną linią jest nieostra – zresztą każda litera przecież pozostaje także linią. Proces tworzenia tomu Ilse Garnier, który łączy w sobie zarówno pisanie, jak i rysowanie, nazywam zatem **ryso-pisaniem**. Terminu tego używa również Kalina Kupczyńska w odniesieniu do komiksów autobiograficznych. Zdaniem badaczki **siła przekazu** dzieła zawiera się właśnie w linii ze względu na jej materialność, która odwołuje się do podobieństw między rysunkiem i pismem: „Linia ryso-pisania (czyli połączenia obu form) odwołuje się do gestu i inscenizuje gest – a zatem i cielesność twórcy – jako istotny motor narracyjności. Linia rysunku wskazuje na proces kreacji i jest jednocześnie jego inscenizacją, zaznacza w ten sposób indywidualność artysty; naśladując style wizualne, staje się nośnikiem wiedzy kulturowej” (Kupczyńska, 2022, s. 85). Kupczyńska zwraca zatem uwagę na rolę podmiotu w logowizualnej twórczości. Ryso-pisząca dłoń silnie zaznacza swoją podmiotowość i odrębność. Garnier w rysunkach (pół)okręgów oddaje swój charakter. Można by pokusić się nawet o stwierdzenie, że poetka na papier przelewa **siebie**. Jeszcze ciekawszy w tym świetle wydaje się jej stosunek do maszyny do pisania.

Maszyna do pisania była spełnieniem marzeń młodej Ilse. Wspominała ona, że znalazła w gazecie ogłoszenie o treści: „Oddam maszynę do pisania w zamian za ciepły zimowy płaszcz” (Garnier, 2011, s. 28–29). Oddała więc otrzymany od mamy płaszcz, a piękna maszyna marki Mercedes trafiła na biurko poetki. Jak sama twierdzi, narzędzie to „wyświadczyło jej wielką przysługę”, towarzyszyło początkom poezji wizualnej (Garnier, 2011, s. 28–29). Poetka opisuje zatem maszynę jak wierną kompankę, ożywia ją. Sam przedmiot zaś kojarzony jest ze sferą prywatną, z czymś osobistym. Garnier przejawia wobec niego sporo czułości. Gdy jednak opowiada o powstawaniu pierwszych spacjalnych utworów, z powrotem uprzedmiotawia maszynę: „Maszyna do pisania była przedmiotem eksperymentu, testowaliśmy jej możliwości” (Garnier, 2011, s. 38). Co więcej, odżegnuje się od indywidualizacji



dzieła: „Użyliśmy maszyny do pisania, aby wykluczyć podmiot, który wyraziłby się na piśmie. Z maszyną każdy mógł zająć się poezją” (Garnier, 2011, s. 37). Tworzy się tu zatem ciekawe napięcie pomiędzy silną emanacją podmiotki (wyrażaną kreśleniem dłonią) a jej nieobecnością (pisaniem na maszynie). Opozycja ta jednak szybko okazuje się fałszywa, podmiotka bowiem nie znika – z powodzeniem stuka przecież w klawisze. Jak zauważa Tim Ingold, być może jest to wrażenie bezcielesności spowodowane jest unieruchomieniem dłoni oraz ręki – większość manewrów wykonują same palce. Reszta ciała pozostaje dość bierna. Podczas pisania zaś ręka podporządkowuje się „nakazom myśli zamieszkującej osobny świat, z dala od uruchamianych przez nią działań” (Ingold, 2015, s. 389). Pozorna jest także utrata kontroli nad utworem na rzecz postulowanej bezpodmiotowości. Maszyna zatem nie ma pełnej autonomii, nie jest wyzwolona spod ludzkiej dłoni; przeciwnie – „zarówno narzędzie, jak i gest są teraz ucieleśnione w maszynie” (Leroi-Gourhan, 1993, s. 238).

Ilse Garnier w postulowanej w manifestie Pierre’a Garniera (1968, s. 129) materializacji tekstu, jego ucieleśnieniu idzie o krok dalej. Próbuje zrównać tekst z ciałem. W swoim tomie nie dokonuje opisu – ona **wciela ciało** w tekst. Efekt ten spotęgowany został poprzez wykorzystanie zarówno liter, jak i linii. Zbiór swą osobnością wymyka się sztywnym podziałom genologicznym; z pewnością jednak wpisuje się w szerszą definicję poezji spacialnej, w której „słowo lub jego elementy traktowane [są – K.P.] jako obiekty i centra poezji wizualnej” (Garnier, 1968, s. 139). Warto zauważyć, że w badaniach nad konkretyzmem, spacializmem oraz logowizualnością bardzo rzadko skupiano się na aspekcie płci. Prawdopodobnie wynikało to z faktu, że nurty te przez lata zdominowane były przez mężczyzn – w jednej z najważniejszych antologii poezji konkretnej z 1968 roku (pod redakcją Mary Ellen Solt) znalazły się utwory tylko trzech poetek. Z czasem zaczęło się jednak pojawiać coraz więcej okołokonkretystycznych twórczyń (mam tu na myśli na przykład Ruth Jacoby, Annalies Klopheus czy – w późniejszych latach – Edith Azam), których prace dodatkowo opowiadały o różnych aspektach kobiecości. Spojrzenie na formy logowizualne z feministycznej perspektywy otwiera zaś ich odbiorczyń na zupełnie nowe odczytania. Ilse Garnier kreśli cielesny portret, ale jest on zaledwie schematyczny, poetce nie zależy bowiem na jak najwierniejszym oddaniu krzywizn ciała kobiecego. Dzięki użyciu liter ten werbalno-wizualny zarys nie traci na pełności, oddaje społeczne uwarunkowania i cielesne uwikłania. Garnier poniekąd używa powierzchniowej warstwy swojego (kobiecego przecież) ciała – przelewa ją na papier, lecz także odbija na nim własne obserwacje i doświadczenia życia. Zręcznie



uniwersalizuje te doznania dzięki anonimizującej funkcji linii. Twórczość Garnier przestaje traktować wyłącznie o niej. Staje się ucieleśnieniem zbiorowego kobiecego doświadczenia.

### **Bibliografia**

- Garnier Ilse, 2010: *Blason du corps féminin*. L'herbe qui tremble, Paris.
- Garnier Ilse, 2011: *Jazz pour les yeux*. L'herbe qui tremble, Paris.
- Garnier Pierre, 1968: *Spatialisme et poésie concrète*. Gallimard, Paris.
- Goeury Julien, 2016: *Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons*. Flammarion, Paris.
- Ingold Tim, 2015: *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*. Przeł. Marta Rakoczy. „Teksty Drugie”, nr 4 (154), s. 371-392.
- Ingold Tim, 2016: *Lines. A Brief History*. Taylor & Francis Ltd., Abingdon.
- Itten Johannes, 1975: *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and Later*. Rev. ed. Van Nostrand Reinhold, New York.
- Jakobson Roman, 1989: *Kilka uwag o Peirce'ie, poszukiwaczu dróg w nauce o języku*. Przeł. Stefan Amsterdamski. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. T. 1. Wybór, red. nauk. i wstęp Maria Renata Mayenowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 51-58.
- Kandinsky Wassily, 1986: *Punkt i linia a płaszczyzna*. Przeł. Stanisław Fijałkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kobro Katarzyna, Strzemiński Władysław, 1997: *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego. Fragm. książki*. Oprac. Nika Strzemińska. „Sztuka i Filozofia”, nr 13, s. 88-99.
- Kupczyńska Kalina, 2022: *Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym*. „Teksty Drugie”, nr 1, s. 84-105.
- Leroi-Gourhan André, 1993: *Gesture and Speech*. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts.
- Nader Luiza, 2017: *Wojna Strzemińskiego*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 71-95.
- Peterson Royce Anya, 2014: *Antropologia tańca*. Przeł. Jacek Łumiński. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Pintal Przemek, 2010: *Poza hierarchią, sakramentem i patosem - wycieczki do gęstego lasu dla chłopców i dziewczynek*. „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu”, nr 2 (11), s. 22-43.
- Sassoon Rosemary, Gaur Albertine, 1997: *Signs, Symbols and Icons. Pre-history to the Computer Age*. Intellect Books, Bristol.



Prezentacje

**Marcin Mokry**





**Marcin Mokry**

## Solarysze

**Abstract:** The motto of this issue – *Literatura jak się patrzy!* [A Spot-On Literature] – is directly connected with the literary texts published in the *Presentations* section. *Solarysze* is a set of new poems by Marcin Mokry, author of the volumes *czytanie. Pisma, Świergot* and *żywe linie nowe usta*. In the experimental forms of Mokry's poetry, word and image enter into unexpected alliances. The texts are accompanied by 'machine' realisations of concrete poetry.

**Keywords:** Marcin Mokry, experiment, avant-garde, concrete poetry, machine

**Abstrakt:** Z hasłem numeru – *Literatura jak się patrzy!* – w bezpośredniej łączności pozostają teksty literackie, które publikujemy w dziale *Prezentacje*. *Solarysze* to zestaw nowych wierszy Marcina Mokrego, autora tomów *czytanie. Pisma, Świergot* oraz *żywe linie nowe usta*. W eksperymentalnych formach poezji Mokrego słowo i obraz zawierają nieoczekiwane sojusze. Tekstom towarzyszą „maszynowe” realizacje poezji konkretnej.

**Słowa kluczowe:** Marcin Mokry, eksperyment, awangarda, poezja konkretna, maszyna

Różanopalca jutrzienka naszej pracy nad światłowodami prowadzącymi do końca. Duszące architektury informacji otwieramy oknami na świat i pytamy chatbota, jak można mu pomóc kaleczyć się o źdźbła, gdy wreszcie poczuje zmęczenie. Zbiory treningowe wyłożymy zbiorem, który karmi. Niech zakwitnie kwiat. I Michalina, Michalina, Michalina. Mama rozpylona przez płonący po kuchenkach gaz. Tadeusz, którego dawno nie widzieliśmy w łodygach solaryszy będzie wołał nas po imionach. Rozsierzga gniew kwitnący kwit, którym ozdobimy skały narzutowe za tysiąc lat. Chciałbym nie mieć żadnych długów, ale muszę jeść.

PO  
oczo-  
do-  
ła-  
ch-  
łonnych  
zmro-  
kończ-  
ący

Drzewiaste struktury definicji. Bazy danych architektury wnętr poruszanych nurtem rzeki. Rdzeń naszego powonienia owinięty zwojami gleby, którego nie sposób przestać niecić. Nabierz powietrze. Z początku może się wydawać, że nic się nie dzieje. Oddech. Albo odwrotnie, że dzieje się zbyt wiele. Nabierasz powietrza. Czuć? Co? Nabierasz się. Weź rękę i dotknij języka, ale nie naciskaj. Czy wiesz, co się wydarzyło? Przyjrzyj się swoim palcom. No dalej, zrób to. Życia nie widać. Jesteś stróżką, nad którą wylęgają się biliony jednokomórkowych słowików i nie próżnują, a ty je przepychasz do wielkiego ujścia. Olbrzymia zlewnio, wylewasz się. Parujesz. Mokry jesteś. Mokry pisze, że mokry, rozumiesz? Śmiech.

PEŁ-

gane

ja-

śni

dro-

gąszcz

sze-

eń

cię-

życa

cać

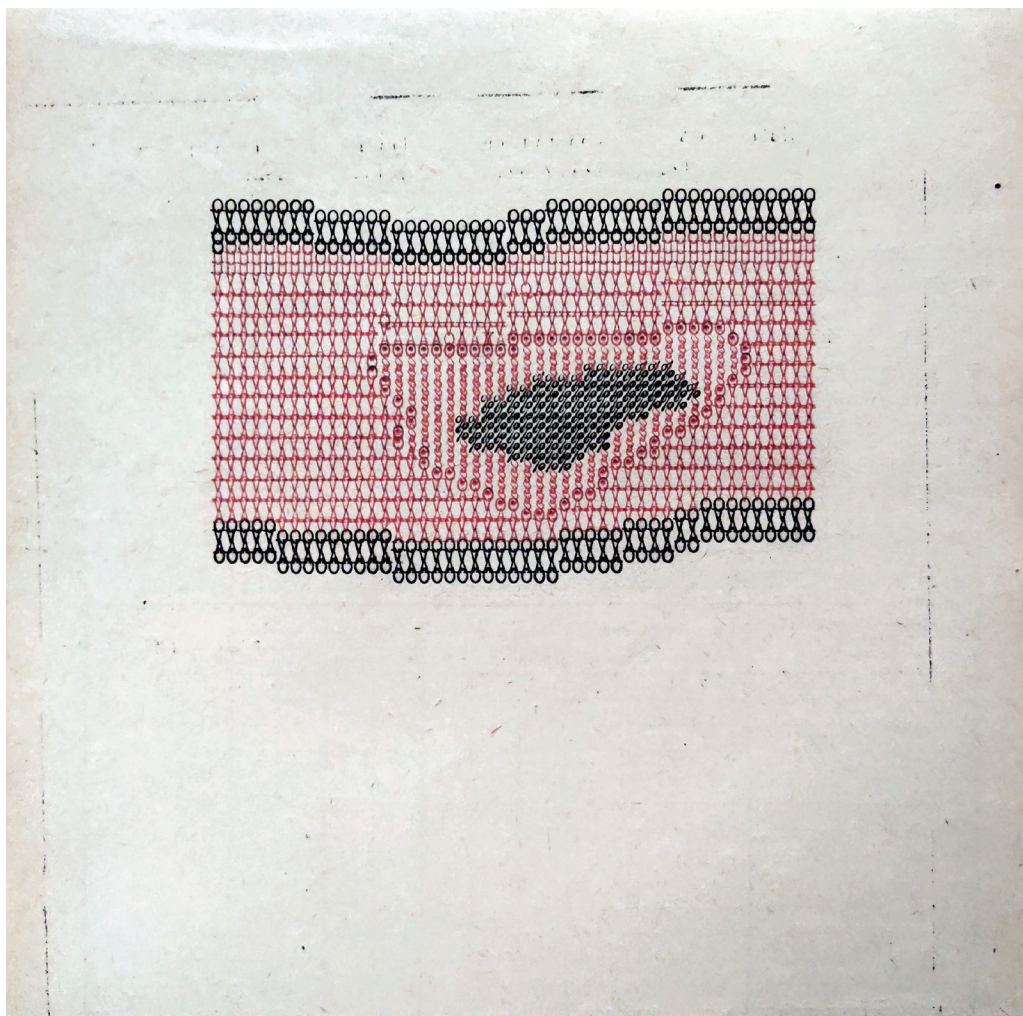
Marzniesz, marznę, marznie, marzniemy. To cholernie trudna zbitka, a przecież przeczytasz ją bez zająknięcia, kiedyś wyśpiwasz w noc, tak jak wiatr sprawił, że zaczęłaś tańczyć na szczerym polu. Marzniesz i marzysz, to czyni cię wspaniałomyślną. Mówią o wyłudzeniu języka, kiedy człowiek tylko próbuje sobie wyobrazić. Pisanie nie przypomina używanych, tylko wyciągane z przyszłości, której nie ma. To przenośnie. Spekulatoryjne namacywanie, żeby dostać się do środka i wydostać solarysze. Roznoszone z pytaniami dla odmiany rzeczywistych krajobrazów, których nie znamy. Przejdźmy. No, weź chwyć mnie za swoją rękę, idziemy. To nie jest tak, że musimy prowadzić badania jedynie dla pieniędzy, ponieważ widziałem, co potrafi sobie wyobrazić dziecko. Zdziwienie. Transformatory w liściach. Długie podróże bez śladu. Tak będzie, ponieważ nic na to nie wskazuje, poza tym, że pragnę, której dotykasz. Zauważyłaś? Dotknij, to rzeczywistość, chociaż ja o niej mówię.

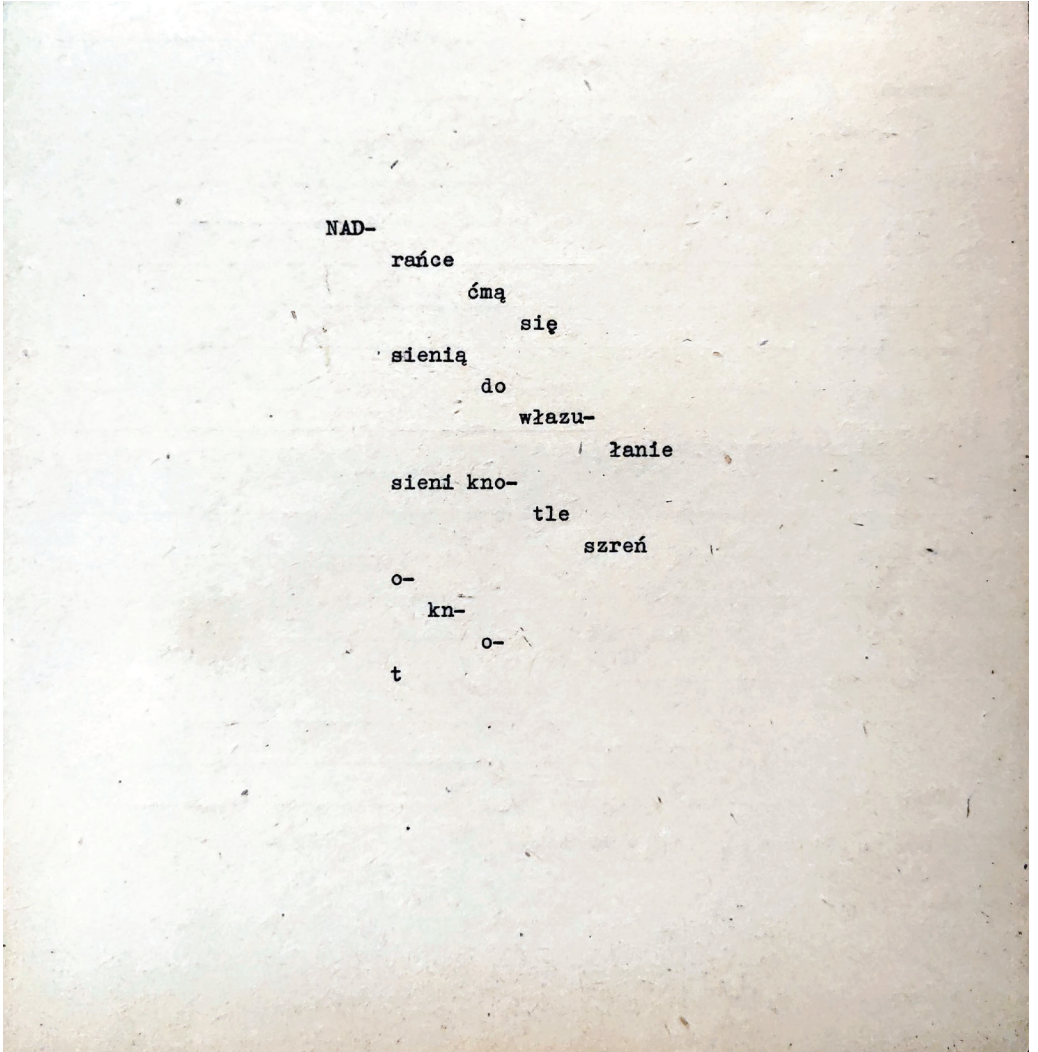
WIL-  
gnące  
po-  
szep-  
lisz-  
czach  
sier-  
ście-  
nie-  
nieme



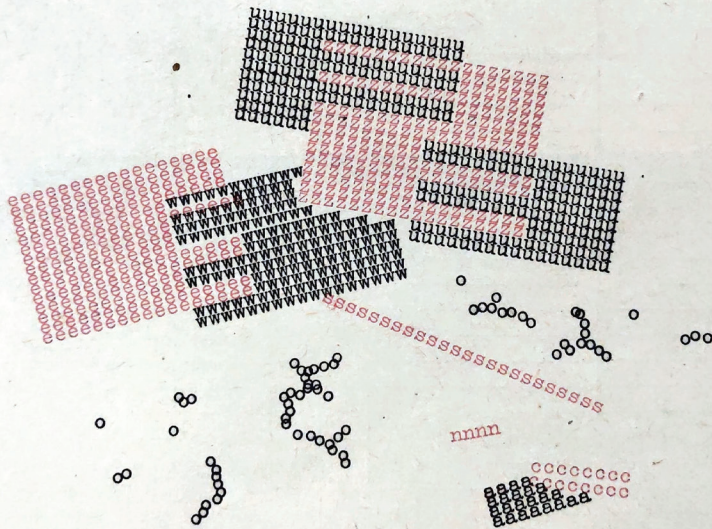
### Wiersze maszynowe (wybór)

Techniki nauczyłem się z książki: *Typewriter Art* (edited by Alan Riddell). Pierwotnie *Solarysze* miały być w całości napisane na maszynie i powielone, sprzedawane w postaci luźnych kart w teczce służącej jako ramka i stojak dla wybranej karty.





**IV. Uwagi i zapiski**



Data ..... godz. .... wykonał ..... podpis .....



NIKTLIWE

bez

postać-

ne

dziko-

języ-

czą

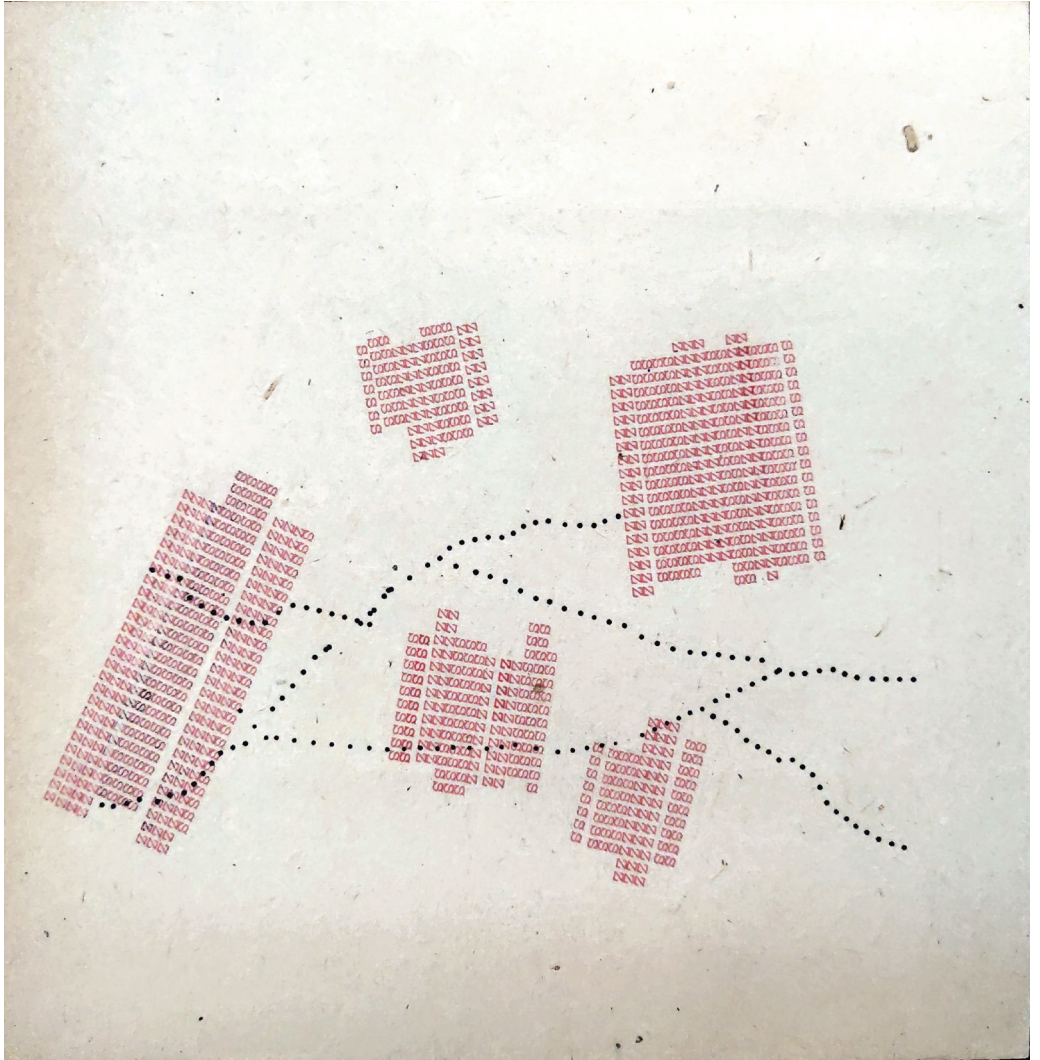
szczęż

z

rośni 'pory-

wyrane

pójdźki







**Marcin Mokry**

**Maciej Mazur**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-6375-2002>

**„Prawdziwa krowa polskiej poezji”  
Z Marcinem Mokrym o kompostowaniu, kwiatkach i kropkach  
rozmawia Maciej Mazur**

**“The real cow of Polish poetry”  
Maciej Mazur Talks to Marcin Mokry  
about Composting, Flowers and Dots**

**Abstract:** Maciej Mazur's conversation with Marcin Mokry concerns four of his poetry projects: *Czytania na Wielki Tydzień* (2012) – a project posted on the poet's blog, the print debut *czytanie. Pisma* (2017), *Świergot* (2019) and *żywe linie nowe usta* (2022). Marcin Mokry talks about the role of narrative thinking on history, poetic strategies for 'erasing' words and phrases, and the sources of inspiration for the experimental forms of his works, i.e., among other things, the use of 'dots and dashes' to fill the space between words. Another topic of conversation is the meaning of field flowers in *Świergot*, the problem of the status and permanence of a poem posted on a website, and finally the relationship between poetry and literary studies.

**Keywords:** Marcin Mokry, experiment, contemporary poetry, avant-garde, Tadeusz Peiper

**Abstrakt:** Rozmowa Macieja Mazura z Marcinem Mokrym dotyczy czterech jego projektów poetyckich: *Czytań na Wielki Tydzień* (2012) – projektu zamieszczonego na blogu poety, drukowanego debiutu *czytanie. Pisma* (2017), *Świergotu* (2019) oraz *żywych linii nowych ust* (2022). Marcin Mokry opowiada o roli narracyjnego myślenia o historii, o poetyckich strategiach „wymazywania” wyrazów i fraz, o źródłach inspiracji dla eksperymentalnych form swoich utworów, czyli między innymi o wykorzystaniu „kropek i kresek” wypełniających przestrzeń między słowami. Tematem rozmowy stają się także znaczenia polnych kwiatów w *Świergotcie*, problem statusu i trwałości wiersza zamieszczonego na stronie internetowej, a wreszcie relacja między poezją a literaturoznawstwem.

**Słowa kluczowe:** Marcin Mokry, eksperyment, poezja najnowsza, awangarda, Tadeusz Peiper



**Maciej Mazur:** Chciałbym zacząć naszą rozmowę od standardowego pytania porządkującego, na które czasem wcale nie jest łatwo udzielić odpowiedzi. Powiedz kilka słów o początkach Twojej poezji. Od czego zaczynałeś? Jak doszedłeś do takiej formy poetyckiej, która już od relatywnie późnego debiutu – *czytanie. Pisma* (Mokry, 2017) – wydawała się gotowa, dojrzała, dobrze przemyślana?

**Marcin Mokry:** Już przed naszym spotkaniem wysłałem Ci linki do mojego Tumblra (Marcin z Gliwic, [2023]). Działają?

**M. Mazur:** Link działa, ale na stronie otwiera się tylko jedna zakładka: Marcin z Gliwic *Czytania na Wielki Tydzień*, i można odtworzyć jedno nagranie: *Rozmowa dobiegła końca przed komisarzem policji...* Do pozostałych nagrań i kolejnych trzech zakładek („kafelków”) nie mam dostępu, otwiera się wyłącznie pierwsza strona, „tytułowa”, są ślady odnośników, jest jakaś zapowiedź treści i nic poza tym.

**M. Mokry:** Zobacz, to mówi coś bardzo ciekawego o początkach, o pisaniu historii. Ta przeszłość jest niedostępna. Tobie linki się nie otwierają, mnie się niedawno otwierały... Coś się dzieje po drodze. Może u mnie są jakieś ciasteczka, które sprawiają, że coś zostało zassane i wciąż działa. Brzmi to zupełnie jak przepisywanie początków. My przecież nigdy do końca nie wiemy, jakie one dokładnie były, bo nas tam już nie ma. Ale tak – pod każdym z tych „kafl” znajduje się odniesienie do jednego starego brulionu samizdatu, z tych, które wydałem na potrzeby mojego najbliższego środowiska. Na przykład *Widziałem szatana* z 2012 roku jest znakiem mojego zainteresowania gazetami, mediami, narracjami, które później widać w *czytaniu. Pisma*.

**M. Mazur:** Może więc od razu o to dopytam. W tym rekolekcyjnym fragmencie *Czytań na Wielki Tydzień* (ilustracja 1) widać podobne założenia wizualne co w *czytaniu. Pisma*, które jest mocno w swojej formie – i jako przedmiot, i jako rozkładówka – zanurzone w strukturze gazety, w *Czytaniach na Wielki Tydzień* natomiast ewidentnie mamy przykład forum internetowego. Zostawione są miejsca na reklamę, widoczne komentarze, które tylko obiecują możliwość ich rozwinięcia, ale tej możliwości nie dają. Czy wynika to z tego, że pisałeś wtedy z myślą o wirtualnej przestrzeni, dlatego przejmujesz lub udajesz, że przejmujesz, konwencję forum? Czy może z faktu, że – jak sam powiedziałeś – nie możemy dojść do początków? Czy widzisz tutaj jakieś istotne różnice między tekstem wydrukowanym a zamieszczonym w przestrzeni wirtualnej, cyfrowej, internetowej?

**M. Mokry:** Wiesz, nie jestem aż tak przebiegłym graczem. Te *Czytania...* (oprócz filmów oczywiście) były najpierw na papierze: drukowałem je w formie broszurek, które zanosilem

**NACZĘSIKI CYTANE**  
1. Ile kosztuje trumna? Czego mama Madzi szukała w internecie  
2. Dlaczego na kłótni: Fryga obrzuca po "Nocnym marzeniu"  
3. Złoty krakowski akter skazany za przestępstwo seksualne  
4. Rygielki: Dwa dni do zamknięcia reżisu. Powinno być wspaniałe występowanie  
5. Białe madzi po tysiącach rymach. Andrzeja i najpóźniejszych takich odkryć w historii  
6. Papiet wywarł sobie rzyby  
7. Przeklamanie białej czy  
Karyjki przekazał Leppnerowi DNA dziecka

(REKLAMA)

**ZOBACZ TAKŻE**

Słodyczy sprzedawca, czy mała Magda zmała dwa dni przed "porzuceniem"  
Rakowski: Rodzice Magdy będą skazywać na bezpodległość sądownictwa  
Do kłótni trumna? Czego mama Madzi szukała w internecie  
Rakowski: Nie wykłaczem, że Katarzyna W. jest winna. Odkrył się Rakowski. Od wszystkich  
Odkryto zawiadłość, zaszereżony dźwięk "dźwięk" z kłótni pod Naczęsiakami  
Kweryjki nie są spili. Dni resocjacji rozpoczyna się przedmiot  
Jest dziwnie w. Jednocześnie stron internetowych rzyba

**Ile kosztuje trumna? Czego mama Madzi szukała w internecie**

Marvin Pietraszewski 22.03.2012, aktualizacja: 22.03.2012 20:15

**Prokuratura nie wykłacza, ile północna Madzia z Sosnowca mogła zostać zamordowana, a jej matka kłosa pomagała ukryć zabójcę. - kłobota kilka dni przed zamierzoną cieżką sprawozdała w internecie, jaki dostawca zwałik oraz ile kosztuje trumna dla dziecka - przyznaje jedna z dziewczyn.**

**ZOBACZ ZDJĘCIA**  
To wszystko się stało. Do tej pory wiadomo, że dziewczynka zginęła w wyniku nieoczekiwanej wypadki. Katarzyna W. twierdzi, że córka wypadła jej z ręk i uderzyła głową o podłogę, a ona ze strachu ukryła wtedy ciała sprawozdała o rzekomo niepełnym i porwanym, który okazał się, że Madzia nie żyje. kłobota została zamordowana pod narzutem nieoczekiwanej sprawozdała śmierci, ale po kilku dniach wyszła na wolność i razem z matką sprawozdała nie do końca. Katarzyna prokuratura nie wykłacza teraz, że dziewczynka mogła zostać zamordowana, a jej matka kłosa pomagała ukryć ciała. Dodatkowo niekiedy z prokuratury w tej sprawie świadczyć mogli chociażby ichowni zomnisi.

Jak wygląda śmierć przez zatrucie ciałem?  
Ślad takie podjęliśmy? Prokurator Marce Zawada-Dybek, rzeczniczka Prokuratury (Okręgowej) w Katowicach, odmówiła odpowiedzi na te pytania i zasugerowała, że dziewczyna "zawadziła" wada się dowiedzieć, że kłobocznym dźwiękiem pobudzającym wargi W. była opinia z zawartością jej komputera. Specjalistki omiadła, że kilka dni przed zgonem porwana dziewczynka jej matka szukała w internecie stron dotyczących tego, jak się organizuje pogrzeb dziecka, przesyłała e-maili e-mailami rodzicom i tymczasem szukała informacji na temat potajemnych pochówków wypalanych rodzicom w przypadku śmierci dziecka.  
- Sprawozdała również w internetowej wyznaczniku, jakie są objawy zatrucia ciałem wada kilka tygodni później przez kłosa zatrucie - mówi jedna z kłoboczek prokuratury. Śledczy mają już opinie z wyników badania krwi Madzi. Stwierdzono w niej hemoglobiny ciałem, a kłosa występują podobne objawy zatrucia. - Spodziewaliśmy nam, że przed zamierzoną śmiercią wada, jak z zawałem nie żyć tylko - mówi nasz informator z prokuratury. Z tego powodu śledczy zaczęli badać ciało i sprawozdała kompromisy w środowisku rodziców Madzi. Ona sprawozdała, czy jej sąsiadka. Wynikło jeszcze nie ma.

**ZOBACZ WIDEO**  
Jaki ślad?  
Dobrym Katarzyna W. w niekorzystnym świetle stała opinia blogów. kłoby straszyły jej potajemne pochówkami. Wynik z tego, że kłobota miała ukłonić się do ogry. "Specjalistki nie wykłaczają, że w adze zżozi mogła rzucić cieżką o ziemię"

**(WIDEO)**  
Weryfikacje zomnisi zważońki, śledczy zaproszowali też kilka osobom z otoczenia Katarzyny W. poddać się badaniu na wystręgu. Cieżki sprawozdała, który weniadła zważońki oś i między ukrycia reżisu dziewczynki. Według naszych informacji wada w kłobota odwołali tylko Bartek, opiew Madzi. Jakiś weniadła, jeszcze w trakcie postępowania cieżki, del się przyznał wykruscom kłobota dotychczasowy Krzyżowicki Rakowickim, który zaangażował się w śledztwo.  
Prokuratury zapowiedzieli, że jeśli w sprawie pojawią się nowe dowody, nie wykłaczają, że wystąpią z wnioskiem o ponowny arestat dla Katarzyny W.  
- Nie wykłaczem, że Katarzyna W. jest winna i pomagała jej kłosa trumna. Jeśli to się zdarzyło, to sama doprowadziła do organizowania - powiedział weniadła w Radzie ZIT Krzyżowicki Rakowicki. Dotyczył przynajmniej, że jak to stało matka Katarzyna W. "skłoniła spowa zomnisi, aby zmała prawdę". - To nieistotne światło, kiedy ginie dziecko - powiedział

**ZOBACZ WIĘCEJ NA TEMAT:** zagoniona Madzia prokuratura

**WASZE RELACJE. WASZE ZDJĘCIA**

Stokajkie nagrania: Papiet podległości pogryzionych przez psa. Na ulicy jedno kłosa

(WIDEO)

**KOMENTARZE (21) NADPISZWIĘ POPULARNE**

Kłobota przed cieżką o  
Nigdy nie rozgryzę w jaki sposób wybiłczona straważona, że kiedyś były porzodzi komentować, a kłobota nie. Stokajkie tennej samodzielnymi.  
odpowiedź  
Rakowicki przed cieżką o  
"Czy pan Marcin Pietraszewski zdaje sobie sprawę, że to informacja, (...) powołując nagrania zważońki tych kłobota?"  
odpowiedź  
A ty, milionyś światła, zdajesz sobie sprawę, że kłosa niewiary w tej sprawie podległa śmierci, a ty białe i nadpisywane pomagasz w mataczaniu przedpodypnym sprawozdała?  
odpowiedź  
kłobota przed cieżką o  
Czy to przytulnywa dziennikarstwo kłobota się skłoboty?  
odpowiedź

(REKLAMA)

sikierki 0 minut temu Ocena:2 z 2 rzy 0  
cieżko jąka barwę ma skłosa "dowodziadziadzi" w wykonaniu tego "taty" i jępa dawaćki ---  
odpowiedź

pięlowiki 0 minut temu Ocena:2 z 2 rzy 0  
"Jakiświci kłoboczek prokuratury i ABW" z OW - reż. Marcin Pietraszewski - zomna za NACZĘSIAKI z kłoboczeki kłobota do SPFC OBIEDZALNICY wylotowy PW wylotowa Głobna ROBI 177  
odpowiedź

klawiszniak jak gryp ZAGZICU? Barbary Białej o cieżki totali  
tekstowiki.com/160/5122.html  
a jeszcze dóładziadzi w otoczeniu przed sądowną komisją Zdobrowego kłobota papiet.  
Jeszcze Englingi  
aktwa.npka.gov.pl/Komunikat/0/1/FFCCT1021218/EDDC12279020420704/160/1079706.pdf  
Czy mi się wada, że Adam Naczej po raz 1-ty z raportami weniadła się cieżki przez tego ...  
9784 ...  
i odpowiedź

wonidaj 8 minut temu Ocena:3 z 3 rzy 3  
Pierwsza zmała wszystkich celebrytów świata - nigdy nie zadziwił z mediami i Bartek jestniadła.  
Lepiej o kłosa dawaćki wybił do tej historii co cieżki nie złażowca.  
Jakiświci kłobota odwołali jeszcze sam powiadomienia "dłoboczek się kłobota do d...y"  
Białe helo ---  
odpowiedź

Pokaż wszystkie komentarze (22)

Ilustr. 1. Strona tytułowa *Czytań na Wielki Tydzień*.  
Źródło: Marcin z Gliwic, [2012].

**M. Mazur:** W tych próbach już widać przejście do czytania. *Pisma*. Na ile Twoje projekty poetyckie, a szczególnie debiut, są dla Ciebie czymś „do zrobienia przez czytelnika”. Wydaje się, że są takim miejscem, w którym zapraszasz czytelnika do działania, mówiąc: „zostawiłem ci ramkę, puste pole i tytuł, dopisz sobie coś do tego, wklej sobie zdjęcie, pobaw się tą książką”.

**M. Mokry:** Tak. Właśnie wydaje mi się, że to jest ważny element pisania. Przejawem życia białka, którym jesteśmy, jest wyobraźnia, to ona może wciąż działać nawet we wrakach zdań i tekstów. To niezwykle przejaw naszej witalności, naszego ży-

cia, naszej biologiczności. Intrygujące zjawisko. Wyobraźnia nie potrafi zostawić niczego tak, jak jest to napisane, od razu się w tym zagnieżdża, umiejscawia, coś z tym robi. Kompozuje? Widzimy, co się dzieje z wrakami pozostawionymi na dnie oceanu – pustostany zarasta ostatecznie las. Być może nasza wyobraźnia jest przejawem takiej samej siły i potencjalnie źródłem przemocy. Przekonanie o tym, że coś jest puste, uzasadnia zapełnianie tego czegoś, ziemia „niczyja” sama zaprasza do stania się ziemią czyjąś. Jakim zatem obszarem są teksty poetyckie? Jak mamy się odnieść do tego, co pojawia się przed naszymi oczami? Ile tam jest miejsca na naszą swobodę? Należałoby to przemyśleć. Książka, nawet Mokrego, to nie bezładnie rozrzucone zdania; a jednak nie chodzi o działanie wedle jakiejś instrukcji, rozwiązanie kryminalnej, semantycznej zagadki.

**M. Mazur:** Masz rację. Tylko że Ty też uwypuklasz wymiar manipulacyjny tej strategii. W *czytaniu. Pisma* jesteś poetą wymazywaczem, zostawiasz chwytliwe tytuły, przypominające te z Interii czy Onetu, mające nabić „klikalność”, a pod nimi – pojedyncze słowa; reszta jest wykropkowana. Weźmy fragment o Stalinie (Mokry, 2017, s. 58) – oprócz parentezy, której treść została wymazana, obecne jest w tym tekście wyłącznie słowo „pisarz”. To, co czytelnik uzupełnia, jest już jakoś „ustawione”.

**M. Mokry:** Oczywiście, każde wykropkowanie to manipulacja. Nawet w takim technicznym sensie – „manipulowania ręką”, wymazywania jako działania. Wówczas widzimy jasno, że coś zostało zrobione, możemy „złapać za rękę” manipulującego. Swoją drogą, gdy strony magazynu „Vice” były zapełniane tekstem, również to stanowiło rezultat czyjejs manipulacji. Pracując nad *czytaniem. Pisma* zastanawiałem się, jak pokazać manipulację różnych przekazów w dwóch wymiarach – zarówno jako coś, co ma wciągać, przykuwać uwagę i sycić lękiem, jak i jako coś, co ma po prostu bawić, stanowić rozrywkę. Musiałem zintensyfikować, wykrzywić te komunikaty medialne albo zbudować nieoczekiwane zestawienia, żeby całość mogła tak zadziałać. Widać to zwłaszcza w części pierwszej, w której zestawiałem nagłówki portali informacyjnych z poetyką anglosaskiego imagizmu. To wszystko pokazuje też jeszcze jedną rzecz – że ważnym elementem procesu czytelniczego jest samodzielne rozstrzygnięcie. Zarówno los mordercy, jak i ofiary można ująć w kilku słowach. Intencje autora, jego podejście do sytuacji możemy jednak określić nie liczbą użytych słów, ale sposobem ich użycia. To była próba zarysowania pola, na którym moglibyśmy porównać działanie tych dwóch języków. Powrócę jednak do poezji i Twojego pytania o parentezy. To puste pole, na które się czytelnik natyka, jest zawsze już jakoś

„ustawione”. Może to i ogranicza, ale nie pozbawia wolności. Z tym trzeba się jakoś spotkać, korzystając z siły wyobraźni, narzędzi interpretacyjnych, doświadczenia zdobytego w terenie, przytomności, wrażliwości, chęci przeżycia. Czytelnik musi jakoś odpowiedzieć na to spotkanie, jeśli ma coś odczytać. Niektórzy swoimi butami rozniosą Nawłóć i ktoś powie, że to straszne, innym się to tak spodoba, że zbudują Warszawę – są przecież poeci zupełnie zurbanizowani przez krytykę literacką, system edukacji etc., a inni porośnięci dziwnymi interpretacjami.

**M. Mazur:** Udało Ci się zatem stworzyć dialektykę wymiaru wolności wyobraźni i interpretacji oraz wymiaru komunikatu zmanipulowanego, skrajnie ograniczonego w odbiorze. I to jest chyba najlepszy moment, żeby przejść do *Świergotu* i zapytać o historię. Jaki jest Twój sposób patrzenia na relację między historią a opowiadaniem historii, jej narracyjnością?

**M. Mokry:** Niedawno odświeżałem sobie lekturę Haydena White’a, który chyba był dla mnie ważny na etapie pisania *Świergotu*. White uprzytamnia nam, że opowiadania historyków są zawsze ideologiczne i nie mamy innego, „sterylnego” sposobu opisywania zdarzeń historycznych. Przywołuje też Waltera Benjamina, jego tezę, że inaczej buduje swoją fabułę klasa odnosząca sukces, a inaczej ta, która za ten sukces płaci: „Benjamin twierdzi, że zadanie historyka polega na ocaleniu ofiar »postępu« historycznego poprzez przywrócenie im miejsca w historii jako »biernych podmiotów« »działań« dokonywanych przez zwycięzców. Wymagało to konceptualizacji procesu historycznego, nie tyle jako historii dialogu między wolnością i koniecznością, ile relacji między »uczuciem« i »czynem«. Dlatego właśnie w barokowym gatunku »dramatu mieszczańskiego« Benjamin widział model dla takiego rodzaju historiografii, który ocaliłby historię jako widowisko straty, a nie korzyści, byłaby to historiografia, która nie zajmowała by się »fabularyzacją« przeszłości, ale jej »odfabularyzowaniem«, rozbiciem historii na »fragmenty, strzępki i okruchy« oraz jej odnarratywizowaniem” (White, 2009, s. 180). W tym pobrzmiewa Twoje pytanie. Coś podobnego robię w *Świergotcie*: odwracam perspektywy historyczne. W *Świergotcie* historię pisze „mały człowiek”, a nie „duże postacie”. Simone Weil kiedyś pisała, że powinniśmy wyrzucić stare podręczniki historii, bo budują postacie typu Hitler. Ostatecznie w tych narracjach wszystko kręci się wokół cesarów, królów, postaci, które czegoś dokonały. Powinniśmy to odwrócić. Formy literackie modernistyczne, postmodernistyczne wyposażają nas w coś, dzięki czemu jesteśmy w stanie budować inne narracje. Nie jestem pewien, czy w ogóle jesteśmy w stanie cokolwiek zupełnie

„odnarratywizować”, pewnie nie, ale możemy demitologizować, demystyfikować „zastane” narracje udające rzeczywistość, na przykład takie, w świetle których żyjemy w realizmie kapitalistycznym. One właśnie blokują wyobraźnię i możliwość działania, sprawiają, że łatwiej pomyśleć koniec świata niż koniec kapitalizmu. Tutaj potrzebna jest nadal praca poezji. I u mnie pojawiają się wielkie nazwiska, ale inaczej. *Świergot* rozpoczyna się wierszem: „Jesteś większy niż Wojna Peloponeska. Ile by ich było, i co/ z tego, że w Akwizgranie jest kaplica Karola Wielkiego, skoro Maria/ zdjęła skarpetkę z twojego powodu. I teraz naprawdę się zdenerwowałem” (Mokry, 2019, s. 4). No i gdzie jest podmiot historii? Myślę sobie też o Emmanuelu Lévinasie: „obiektywnej historii” wymyka się wewnętrzność, przecież nikt nie może się pogodzić z zabójstwem człowieka, którego kocha; właśnie to pomija „wielka historia” oparta na danych i statystykach, w której człowiek jest zaledwie jednym z wielu elementów zbioru. Czy dlatego, że pragniemy żyć, mamy odwracać oczy od krzywdy i śmierci? Czy może powinniśmy znaleźć jakiś sposób na ich wyjawianie? Dla mnie etiuda Godarda *Je Vous Salue, Sarajevo* to mistrzostwo i rozumiem ją na sposób lévinasowski: „Czas to właśnie fakt, że cała poddana przemocy egzystencja śmiertelnego bytu nie jest byciem ku śmierci, lecz owym »jeszcze nie«, które oznacza sposób bycia przeciw śmierci, sposób uchylania się przed śmiercią w samym sercu jej nieubłaganej bliskości” (Lévinas, 1989, s. 267). Zresztą teraz, jak tak myślę, to *Świergot* swoją odważną formę zawdzięcza Godardowi, a treść Lévinasowi.

**M. Mazur:** *À propos* tego, co wymyka się tej „wielkiej historii”. W *Świergotcie* zafascynowały mnie kwiatki. Podobnie jak *świergot* (śriii-) zdają się one przebijać z kart tomu albo trwale się na nich odciskać (zawsze w ściśle określonych miejscach, jak ślady po roślinach włożonych do albumu). Funkcjonują jako element dodatkowy, którego nie było na liście kontrolnej zawartej w oryginalnej wersji raportu Richarda Wrighta z sekcji zwłok w masowych grobach w Kozłuku (Wright, 2000), raportu, który posłużył Ci jako schemat Twojej poezji (ilustracja 2). Wiesiołek, krwawnik pospolity? Co to za „kwiatki” w Twojej poezji?





**M. Mokry:** Na zbiorowy mord mieszkańców Srebrenicy wybrano miejsce puste; pewnie dlatego o nim pomyślano, że było odludne. Ale miejsca odludne nie bywają puste. Mordowani zdążyli uchwycić się tego, co tam było, a okazało się, że było tego wystarczająco dużo. Podczas czytania raportu z ekshumacji zwłok silnie podziałyły na mnie strony ze zdjęciami, które pokazywały mężczyzn ściskających w pięściach lokalne kwiaty, oraz fotografie tych roślin (ilustracja 3). To był ten moment „jeszcze nie”... Dokonujący ekshumacji, określwszy, w którym momencie rozwoju roślin zostały one zerwane, mogli ocenić czas popełnienia tej zbrodni. Dlatego, że grzebali w splątaniu ludzkich zwłok z innym biologicznym życiem, niepozornym groszkiem, wiesiołkiem, krwawnikiem pospolitym, mogliśmy upomnieć się o jakąś sprawiedliwość dla tych ludzi. Zresztą na podobne intuicje można się natknąć gdzie indziej. Monika Rogowska-Stangret w swoich esejach pisze: „Niczego i nikogo nie da się wymazać, nie pozostawiając po sobie śladów, uważne śledzenie splątań wydobywa na jaw historię wymazywania, która w istocie jest historią przemocy” (Rogowska-Stangret, 2021, s. 61). Inna rzecz, że gdy wiosną odwiedzamy Birkenau, to powietrze jest wypełnione zapachem kwiatów dzikich drzew owocowych, oczy syci intensywna żółć mniszka lekarskiego, a uszy stale rejestrują buczenie pracowitych zapylaczy. Obce im są sprawy ludzi. A układ tekstu? Miejsca, w których pojawiają się kwiaty, i powtórzenia w tym obrębie to ukłon w stronę nielinearności lektury. Czytelnik nie musi tu iść na smyczy za swoimi przyzwyczajeniami lekturowymi, może się urwać i poruszać się według innego porządku – stąd też motto z Henry’ego Davida Thoreau: „Istnieje na pewno kilka dróg, których przejście przynosi człowiekowi korzyść, i choć często urywają się w pewnym miejscu, zaprowadzić nas mogą bardzo daleko” (cyt. za: Mokry, 2019, s. 2). Czytanie nie musi mieć z góry obranego celu, ani nawet ściśle ustalonej formy czy trajektorii (od lewej do prawej i z góry na dół). Możemy potraktować stronę z raportem jako obraz i wyobrazić sobie pięść zamordowanego człowieka, w której zaciśnięte są kwiaty. Na ilustracji zamieszczonej na kolejnej stronie w małej rączce będzie je trzymał płód (*Ultrasonografia w I trymestrze* – Mokry, 2019, s. 39). W ten sposób tworzy się, może trochę kiczowaty, dyptyk (gdyby go zwizualizować w *Midjourney*): karta śmierci – karta życia, które jest przeniknięte naturą. W *Świergocie* dopóki człowiek kieruje się nawykami czytelniczymi, to pewnie jest mu strasznie ciężko; ale gdy podda się działaniu oka, to odnajdzie być może nieoczekiwane ścieżki, a w pustce – sensowne znaki.



00912184



**Photo 7.** Kozluk KK3. Executed person 924B clutched a bunch of shrubby vegetation at moment of death. His right wrist retains a ligature that had broken loose from his left wrist before death. Photo F0666307-30.



**Photo 8.** Detail of hand clutching vegetation shown in Photo 7. Photo F0666307-32.

*Michał S. J.*

Ilustr. 3. Pięść z wiechciem gałązek.

Źródło: Wright, 2000, s. [29].

**M. Mazur:** Kontynuujmy ten „roślinny” wątek. W jednym z wywiadów mówiłeś o pirofitach, które rozmnażają się dzięki pożarom. Tylko bardzo wysoka temperatura umożliwi otwarcie się szyszek sosny Banksa i uwolnienie nasion. Ciekawi mnie to Twoje zainteresowanie. Będziesz szedł w jakąś „roślinną” stronę w swojej poezji?

**M. Mokry:** Tak, tak. Ekopoetyka jest w trendzie wzrostowym, więc wiesz, trzeba w to wejść (*śmiech*). Chciałbym wolałbym to nazwać solarpunkiem. Chciałbym z pewnością zrobić coś w tym klimacie. Uświadomiłem sobie, że quasi-cyberpunkowe i dystopijne są *żywe linie nowe usta*. Natomiast sam Tadeusz Peiper był w jakiś sposób solarpunkowy. Wierzył, że nowymi narracjami i sposobami używania technologii możemy zmienić trajektorię przyszłości. Tylko że przyroda była dla ludzi wtedy jedynie wrogiem i zasobem. Ogólnie rzecz biorąc, uważam, że dziś stawką jest zmiana rozumienia naszego uścisku z przyrodą. Właśnie dlatego przeprowadziłem się na koniec Polski, pod granicę litewską – żeby doświadczyć natury, póki ona jest (tak wtedy myślałem), podłączyć się z rodziną do offline’owego świata. Zapewne moje kolejne tomiki będą bardziej „przyrodnicze” i zmysłowe. To właśnie w tych okolicach, w Krasno-*grudzie*, gdy pracowałem nad *Świergotem*, uprzytomniłem sobie, że mam chyba achluofobię, lęk przed ciemnością. Noce tu potrafią zabrać oczom wszystko i podsuwać całkowicie inne obrazy od tych, jakich spodziewamy się za dnia. Uświadomiłem też sobie, że istnieje rozległe spektrum dźwięków, które mnie otaczają i które wprowadzam w otoczenie. Trzeba napisać książkę topofoniczną dla topofonofilów, która poniekąd pokaże, jak audialnie pojemny jest język polski. Chciałbym dać wyraz przestrzeni akustycznej, w której jestem obecnie zanurzony, za pomocą środków fonicznych naszego języka: zrobić swego rodzaju pejzaż dźwiękowy – topofonografy. Są rzeczy, które można wyrazić tylko w języku polskim, dlatego stratą jest wymieranie nie tylko kolejnych gatunków biologicznych, lecz także wymieranie ludzkich języków.

**M. Mazur:** Jeszcze w kontekście audiosfery. Miałem okazję zobaczyć i wysłuchać, jak czytasz swoje utwory. Jak myślisz, na ile literatura jest w stanie ocalić audiosferę? Pytam zarówno w związku z Twoimi planami poetyckimi, jak i z solarpunkiem, a wreszcie w kontekście *żywych linii nowych ust*. Na stronie Biura Literackiego można znaleźć wzmiankę o tym, że pierwotnie miały się w tym tomie znaleźć kody QR odsyłające

do nagrań głosowych<sup>1</sup>. Jest to przecież nowoczesna forma zapisywania dźwięku w formie wizualnej.

**M. Mokry:** Ostatnio rozmawiałem z Rafałem Wawrzyńczykiem o sztucznej inteligencji, o tym, że być może niebawem programy będą w stanie znakomicie oddawać literaturę. Na ten moment chatGPT tworzy rymowanki, ale kto wie, co będzie później. Być może za jakiś czas komputery będą doskonale mieszać poetyki i znajdować coś pomiędzy Paulem Celanem a Rupi Kaur. I co wtedy będzie z prawdziwie artystycznym doświadczeniem? Ano pozostanie spotkanie z białkiem. Spotkania z żywym. Na takie widowiska powinniśmy wchodzić bez jakichkolwiek urządzeń nagrywających i nie archiwizować tych doświadczeń. Wtedy jedyny dostęp do nich będzie poprzez wspomnienia osób, które tam były, a wspomnienia te będą narażone na konfabulację, rozmijające się zawsze jakoś z tym, co rzeczywiście się tam wydarzyło. Takim doświadczeniem byłaby choćby premiera *Iglicy* w Forcie Bema, arcytajemna sprawa białek przy zniczach. Z jednej strony możemy patrzeć na tak potężny udział technologii w naszym życiu z trwogą, z drugiej strony – jak mówisz – ta technologia umożliwi nam, choćby przez kody QR, usłyszenie głosu poety. Co do *nowych linii żywych ust* – rzeczywiście miałem taki pomysł, ale to poszło w zupełnie inną stronę. Nie mogłem fizycznie znaleźć miejsca na stronach tomu, zaburzyłyby to ich „laboratoryjną czystość”. Wzmianka na ten temat musiałaby się znaleźć w posłowie... To wymagałoby czasu, a czasu na dalszą pracę nie było.

**M. Mazur:** Czy to znaczy, że porzuciłeś pomysł z kodami QR?

**M. Mokry:** Nie, nie porzuciłem, a jego część udało mi się zrealizować w „Elewatorze”, w „mockumentalnej zajawce” *Uwaga*. Zenon Fajfer zapytał mnie, czy zrobiłbym jakiś eksperyment. Pomyślałem sobie, że skoro nigdy nie robiłem poezji śpiewanej, to powinienem to zrobić. Rzecz jest o quasi-punkowym zespole VHS, w *Uwadze* opisana jest jego fikcyjna historia. Zespół miał taką fantazję, że nagrał swój „krążek” na kasecie VHS! W kilku miejscach pojawiają się kody QR, które odsyłają do nagrań (mojej poezji śpiewanej), są też zdjęcia płyt, kaset... Wiesz, cały czas chodzą mi po głowie mistyfikacje. Kiedy odzywałem się do Michaliny Kmieciak w sprawie Peipera, miałem taki pomysł, byśmy zrobili fikcyjną gazetkę rozrywkową, coś w stylu „Życia

1 „Na tle współcześnie dominujących języków i strategii poetyckich w poemacie zastosowane są innowacyjne środki wyrazu. Poetyka konkretyzmu, lirycznego mockumentu, kolaż, remix, cut-up, fold-in, ale również układ rozkwitający. Każdy wspomniany wyżej środek Marcin Mokry podejmuje krytycznie, eksperymentując i uważnie studiując, aby zobaczyć, jakie są współcześnie możliwe jego rozwinięcia i poetyczne konsekwencje. W książce znajdują się także kody QR umożliwiające czytelnikowi poszerzenie doświadczenia lektury o inne doznania”. *Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry: „żywe linie nowe usta”, 2021.*

na Gorąco”, na kredowym papierze, gdzie byłoby mnóstwo fejkowych historii różnych poetów: „PEIPER magazin”. Trzeba by podrzucić ją do różnych miejsc, do poczekalni do dentysty itp., i zobaczyć, co się stanie. To jest jeszcze do zrobienia.

**M. Mazur:** Być może jest to dobry pomysł na jakieś warsztaty poetyckie, w końcu obchodzimy stulecie „Zwrotnicy”... W każdym razie rzeczywiście pociągają Cię mockumenty i konwencje mistyfikacji. Tak jest w *Uwadze* i oczywiście w *żywych liniach nowych ustach*. Poezja może nas – pojawia się to po raz kolejny – zmanipulować, a nawet głębiej – zatrzeć granicę między tym, co prawdziwe, a tym, co fałszywe, zwłaszcza jeśli omawiane są bardzo słabo znane historie, do których, nawet w epoce Internetu, wyjątkowo trudno dotrzeć. Ten pomysł w poezji nie jest oczywiście zupełnie nowy, wystarczy wspomnieć choćby *Pieśni Bilitis* Pierre’a Louÿsa z 1894 roku. Ale przejdźmy dalej, bo być może „poezja” to nie jest najbardziej wygodna etykieta, którą opatruje się Twoje projekty. Można by zaproponować przewrotną tezę, że są to teksty użytkowe, które z jednej strony używają tekstów gotowych, czy to napisanych przez innych autorów, czy to nagłówek z gazet, czy też raportów z ekshumacji, jak w *Świergocie*; z drugiej jednak strony zmuszają czytelnika do tego, żeby jakoś tych tekstów użył. W bardzo sprytnym projekcie, który przedstawiłeś, można pokazać ludziom, że właściwie w tej konwencji, w obcowaniu z czymś, co jest tak schematyczne i użytkowe, ukazuje się nieschematyczność i nieużytkowość człowieka, możliwość autozwrotnego zastanowienia się nad tym, co język z nami robi. Pytam zatem o użytkowość Twoich tekstów, które robią fantastyczny użytek z języka.

**M. Mokry:** Tekst robi coś z nami, a my robimy coś z tekstem. No właśnie. Od razu przypomina mi się Władysław Hasior. Czyli spotkanie z przedmiotami codziennego użytku w dość niecodziennej konfiguracji. Cała siła tkwi w kontekście, w którym umieszczamy te przedmioty, oraz w tym, że spotykamy się z nimi, mając zupełnie inne oczekiwania. Przedmiot pozostaje ten sam, ale wprowadzamy nowe jakości. Podobnie, tak sądzę, działa poezja. Przecież i ona może być asamblażem. To było dla mnie niezwykle odkrycie. Poezja może się składać z zupełnie heteronomicznych elementów, wydaje się – zupełnie niepoetyckich. Poezja jest pomiędzy słowami i w tym „pomiędzy” tkwi jej siła: łączy z sobą zupełnie różne fragmenty, godzi rzeczy nie do pogodzenia. W *żywych liniach nowych ustach* mamy zadania z arkusza egzaminacyjnego na opiekuna medycznego, ale nie ma tam ani zaznaczonych odpowiedzi, ani żadnego klucza; a w *czytaniu*. *Pisma* jest zadanie matematyczne, które daje wynik zrobiony ze słów. Te „szkolne” przykłady w szczególności wydają się jakoś „zastane”, już gotowe, uformowane, użytkowe – odbieramy je automatycznie, bo zmusza-

ją do wykonania bardzo konkretnego, wyuczonego działania. Poezja je komplikuje, tak że zaczynają zupełnie inaczej rezonować w naszej wyobraźni. Zresztą niektóre moje wiersze to *ready mades*. Nie tak dawno w antologii *Równy z prawej* Kuba Kornhauser użył tekstu, który znalazłem na przystanku autobusowym. Jest zdumiewający, jeśli sobie uświadomić, w jakim stanie umysłu musiał być ktoś, kto to napisał; kompletna schizofrenia pisma.

**M. Mazur:** A skoro jesteśmy przy tym, co „pomiędzy”, zapytam o to, o co trzeba zapytać Mokrego, czyli o kropki (i o kreski). Dorota Kołodziej zauważyła bardzo ciekawą rzecz, mianowicie, że w *żywych liniach nowych ustach* nie ma kropek, tylko na okładce (Kołodziej, 2023, s. 10 z 13). W jednej wersji Twojego tomiku (bo są dwie) kropki są nawet na tej okładce „wytłoczone”. Użycie języka technicznego w tomie oraz fakt, że rzekomy autor tekstów – Janusz Zimny, któremu wydaje się, że jest Peiperem, a był pracownikiem ELZAB-u<sup>2</sup> – sprawiają, że owe wytłoczone kropki mogą przypominać perforacje. I teraz pytanie: czy ta informacja jest zakodowana w formie okładki?

**M. Mokry:** Mógłbym oczywiście tutaj ściemniać, że to jasne i że się dziwię, że dopiero teraz ktoś to zauważył! Ale nie, nie, to odkrycie Doroty... Za projekt okładki odpowiadała Karolina Wiśniewska, podobnie jak w *Świergocie*, i niewykluczone, że miała takie intencje, to bardzo prawdopodobne, że zaplanowała to tak, by przypominało to użycie perforatora. Jest to też graficzne oddanie jednego z tekstów tomiku. Okładka dopasowana jest do tych figur, które tworzą teksty konkretystyczne.

**M. Mazur:** A jeszcze w związku kropkami... W *czytaniu. Pisma* zamieszczasz interesujący fragment *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego. Zawiera tylko ułamki treści. Wziąłeś ów fragment zapewne ze starej edycji dzieł i trzeba przyznać, że bardzo przypomina on Twoją poezję. Już to Mokry czy jeszcze Słowacki?

**M. Mokry:** Tak, wziąłem to z edycji dzieł Słowackiego z 1909 roku (Słowacki, 1909, s. 572). Ale tak naprawdę to zobaczyłem ten urywek u Tadeusza Komendanta, który między innymi o tym fragmencie pisał (Komendant, 1978, s. 62). Używał go, aby dokonać analizy, w której pokazywał, że choć nie mamy dostępnego tekstu, on chce działać. Jest to „autograf płomienia”, jak pisał Komendant. Dobrze sobie zdawać sprawę z takiego stanu, w którym coś nam się nie prezentuje, a równocześnie pozostaje wobec nas aktywne. Tym jest choćby pamięć ukryta w ciele. Gdybyś mnie zapytał o moje dzieciństwo, spotkałbyś się z milczeniem, które nie byłoby jedynie odmową odpowiedzi, jakąś jawną deklaracją zachowania czegoś dla siebie. Nie,

<sup>2</sup> W początkowym okresie działalności firma Mera-Elzab była kojarzona z produkcją perforatorów.



raczej byłyby to rezultat tego, że pewne wydarzenia odkładają się w nas w ten sposób, że nie potrafimy ich nazwać, ale stale obserwujemy ich ślady. Co to jest, że Mokry w każdej kolejnej książce uprawia patografię? Czy to jest nic nieznaczące? Kiedy sam „zaczynałem stawiać kropki” w swoich tekstach, nie miałem świadomości, że kropkowanie ma jakąś tradycję, nie miałem pojęcia, że w niej operuję. A więc co? Mokry niczego nie wymyśla, kropki wcale nie okazują się eksperymentem, tylko cytatem! Dodam, że dopiero po *Świergocie* odkryłem Jana Nepomucena Millera. W numerze siódmym „Kameny” z marca 1939 roku jest tekst *Teodycea w stolicy* (ilustracja 4). Podobieństwo jest oczywiste i po prostu należało pociągnąć tę tradycję, bo ewidentnie coś się za nią kryje. Chyba trafiłem na to, przedzierając się przez teksty Peipera i o Peiperze do *żywych linii nowych ust*.

**M. Mazur:** A dlaczego Peiper i od kiedy?

**M. Mokry:** Bardzo trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Wiadomo, że oczywiście od liceum... *Miasto, masa, maszyna*. Ale rzeczywiście po napisaniu *Świergotu* powrót do Peipera to był impuls. Wydaje mi się, że bronię moich naturalnych inklinacji przed innymi, odwołując się do awangardy. Tylko z drugiej strony nie wiem, czy nie bliżej mi do ariergardy, do zabezpieczania tyłów, bo to, co robię, to może nawet nie „poszukiwanie nowości”, ale w sumie „wstecznicstwo”. Odgrzebywanie tego, co było, zatrzymywanie – żeby czasem nie uciekło. Tak byłoby z Peiperem. Mokry to prawdziwa krowa polskiej poezji – odbija mu się tekstami kultury i w odruchu odłykania przeżuwa ponownie awangardę, żeby ułatwić sobie jej przyswojenie.

**M. Mazur:** Ważne są dla Ciebie tyleż teksty papieża awangardy, co jego biografia, prawda? Chyba zwłaszcza późnego Peipera, który popadł w obłąd. Znamy tę historię głównie dzięki monografii Jarosława Fazana (2011).

**M. Mokry:** Tak, napisana przez Fazana biografia i inne jego prace były bardzo istotnym kontekstem. Nie do końca opowiedziana historia późnego Peipera jest fascynująca. A użycie tego tła zapewniło mojej książce inny status. Trudno ją nazwać teraz tylko „formalną fanaberią”. *Żywe linie nowe usta* to dla mnie bardzo osobista książka. Czuję, że jestem człowiekiem z kryjówki. Boję się intymistyki i poezji w pierwszej osobie. Nie potrafiłbym tego zrobić uczciwie. Postać Peipera jest figurą, za którą w jakimś sensie się ukrywam. Ta książka jest poniekąd o moich lękach związanych z doświadczeniem własnej biologiczności. No właśnie, autobiografia tranzytywna... Fazan pomógł mi zobaczyć jakąś strukturę, jakieś związki między tymi instrumentami, elementami, które posiadałem.

## TEODYCEA W STOLICY

. . .	w tygodniu sprawozdawczym	. . .	. . .
. . .	. . .	biuletyn	. . .
. . .	metryk	. . .	. . .
. . .	. . .	bieg od mety	. . .
. . .	chłopców i dziewcząt	. . .	. . .
. . .	. . .	nożna, lawn-tennis, boks i hokej	. . .
. . .	najnowsze wiadomości zewsząd	. . .	. . .
. . .	. . .	ślubnych, nieślubnych, martwych, żywych	. . .
. . .	mężczyzn i kobiet, chrześcijan, żydów	. . .	. . .
. . .	. . .	śluby i skony	. . .
. . .	. . .	ministra pracy krok fałszywy	. . .
. . .	witriolej, karbol, nóż i brzytwa	. . .	. . .
. . .	7 zezadzeń	. . .	5 samobójstw
. . .	Liga Narodów	. . .	. . .
. . .	. . .	Śląsk	i Litwa
. . .	gruźlica, rak	i nowotwory	. . .
. . .	. . .	wyłamał	. . .
. . .	. . .	zabił	. . .
. . .	. . .	znikł bez śladu	. . .
. . .	Leningrad	Berlin	. . .
. . .	. . .	Paryż	Londyn
. . .	wzrostu	. . .	. . .
. . .	. . .	(najlepsza pasta!)	. . .
. . .	. . .	blondyn	. . .
. . .	nagminne	. . .	. . .
. . .	. . .	grypa, dur i krztusiec	. . .
. . .	jedyny środek	. . .	. . .
. . .	. . .	. . .	podziękowań
. . .	nie ma już łsych	. . .	. . .
. . .	. . .	. . .	6 wypadków
. . .	bez konkurencji	. . .	. . .
. . .	. . .	. . .	czysto, gładko.

JAN NEPOMUCEN MILLER

*Czytasz „Kamień”? A czy ją prenumerujesz?*

*Czas odnowić prenumeratę za drugie półrocze (2.50)*

123

Ilustr. 4. Jan Nepomucen Miller: *Teodycea w stolicy*.

Źródło: Miller, 1939, s. 123.

**M. Mazur:** To także jest ciekawe, bo już drugi raz mówisz o takim elemencie, który pozwala Ci stworzyć większą układankę dotyczącą strony formalnej, ale też bardzo osobistej, emocjonalnej. Tym elementem jest, owszem, tradycja literacka, ale rozumiana nie w kontekście samej literatury, a bardziej literatury zapośredniczonej przez literaturoznawstwo: tekst Fazana, a wcześniej, w przypadku Słowackiego, Komendanta. Wypadałoby więc zapytać Cię o to, jak – jako poeta – zapatrujesz się na rolę literaturoznawstwa w tworzeniu samej literatury?



**M. Mokry:** To dla mnie jasne: jest to wzajemne oddziaływanie. Wy – literaturoznawcy – żyjecie pasożytniczo na tym ciele literatury, ale to jest jak z bakteriami w jelitach – dzięki tym bakteriom organizm może mieć jakiś dobrostan, nie choruje, bo bakterie działają. My – poeci – musimy się o was troszczyć – co jakiś czas serwować jakiś kefirek (*śmiech*), probiotyk. Dla mnie ten kontakt z literaturoznawstwem miał duże znaczenie w kwestii budowania mojego wyobrażenia o czytelniku. Niestety, jak widać, czytam nieodpowiednie książki, skoro moje wyglądają tak, jak wyglądają.

### **Bibliografia**

- Fazan Jarosław, 2011: *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kołodziej Dorota, 2023: „*Strojnje wykonują niezależną programowalną jednostkę sterującą*” – czyli maszyny tekstowe Marcina Mokrego. „*Śląskie Studia Polonistyczne*”, nr 2 (22), s. 1–13. <https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.08>.
- Komendant Tadeusz, 1978: *Domek i świat*. „*Teksty*”, nr 2, s. 29–62.
- Lévinas Emmanuel, 1998: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. Małgorzata Kowalska. Wstępem poprzedziła Barbara Skarga. Przekł. przejrzał Jacek Migasiński. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Marcin z Gliwic, [2012]: *Czytania na Wielki Tydzień*. <https://widzialem-szatana.tumblr.com/> [dostęp: 20.11.2023].
- Marcin z Gliwic, [2023]. Tumblr. <https://marcinzgliwic.tumblr.com/> [dostęp: 20.11.2023].
- Miller Jan Nepomucen, 1939: *Teodycea w stolicy*. „*Kamena*”, nr 7 (57), s. 123.
- Mokry Marcin, 2017: *czytanie. Pisma*. Dom Literatury w Łodzi, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich Oddział w Łodzi, Łódź.
- Mokry Marcin, 2019: *Świergot*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Rogowska-Stangret Monika, 2021: *Być ze świata. Cztery eseje o etyce posthumanistycznej*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Słowacki Juliusz, 1909: *Król Duch*. Wydał Bronisław Gubrynowicz. [Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe. T. 4]. Księgarnia W. Gubrynowicza, Lwów.
- White Hayden, 2009: *Koniec historiografii narracyjnej*. W: Idem: *Proza historyczna*. Przeł. Rafał Borysławski et al. Red. Ewa Domańska. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 155–180.
- Wright Richard, 2000: *Report on Excavations and Exhumations at Kozluk in 1999: With Appendix on Visits to Konjevici and Potocari*. Srebrenica, 2.02.2000. Pobrano z: <https://srebrenica.sensecentar.org/assets/exhumations/sg-2-06-kozluk-eng.pdf> [21.04.2023].

Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry: „żywe linie nowe usta”, 2021. Biuro Literackie, 15.12.2021. <https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/zapowiedz-z-biura-marcin-mokry-zywe-linie-nowe-usta/> [dostęp: 22.04.2023].





## **Na pograniczu wiersza i czegoś jeszcze O intermedialnej twórczości Marcina Mokrego\***

### **On the Border Between a Poem and Something Else On Marcin Mokry's Intermedia Work**

**Abstract:** The article summarizes the current state of research on Marcin Mokry's work and takes the challenge of breaking the clichés and labels of literary criticism that have appeared in the reception of this poetry. The author of the text confronts the too hasty association of the concept of Mokry's poems with the tradition of concrete poetry, as well as burdening this artistic project with revolutionary pressures that are usually imposed on literary attempts to renew the avant-garde in the field of contemporary Polish poetry. Mokry's texts are read by the author of the article as examples of a consistent approach to an important poetic genealogy of the long 20th century – the tradition of postlinear poetry. This context allows us to open a close reading of several poems from three books by Marcin Mokry (*czytanie. Pisma, Świergot, żywe linie nowe usta*) and, at the same time, emphasize the action of these works designed by the poet on the page of the poetry volume. Mokry is ultimately presented as a poet of the “theatre of the page”.

**Keywords:** Marcin Mokry, concrete poetry, postlinear poetry, avant-garde tradition, neo-avant-garde

**Abstrakt:** Artykuł stanowi podsumowanie dotychczasowego stanu badań nad twórczością Marcina Mokrego i podejmuje wyzwanie przełamania klisz, etykiet krytycznoliterackich rozpoznań, które pojawiły się w recepcji tej poezji. Autor tekstu mierzy się z nazbyt pochopnym kojarzeniem koncepcji wiersza Mokrego z tradycją poezji konkretnej, a także obciążaniem tego artystycznego projektu rewolucyjnymi presjami, jakie zwykle się nakładają na literackie próby odnowienia awangardy w polu polskiej poezji najnowszej. Teksty Mokrego są czytane przez autora artykułu jako przykłady konsekwentnego podejmowania ważnej genealogii poetyckiej długiego wieku XX – tradycji poezji postlinearnej. Ten kontekst pozwala otwierać bliską lekturę kilku wierszy z trzech książek Marcina Mokrego (*czytanie. Pisma, Świergot, żywe linie nowe usta*) i jednocześnie zaakcentować projektowane przez poetę działanie tych utworów na stronie tomu poetyckiego. Mokry jest ostatecznie przedstawiany właśnie jako poeta „teatru strony”.

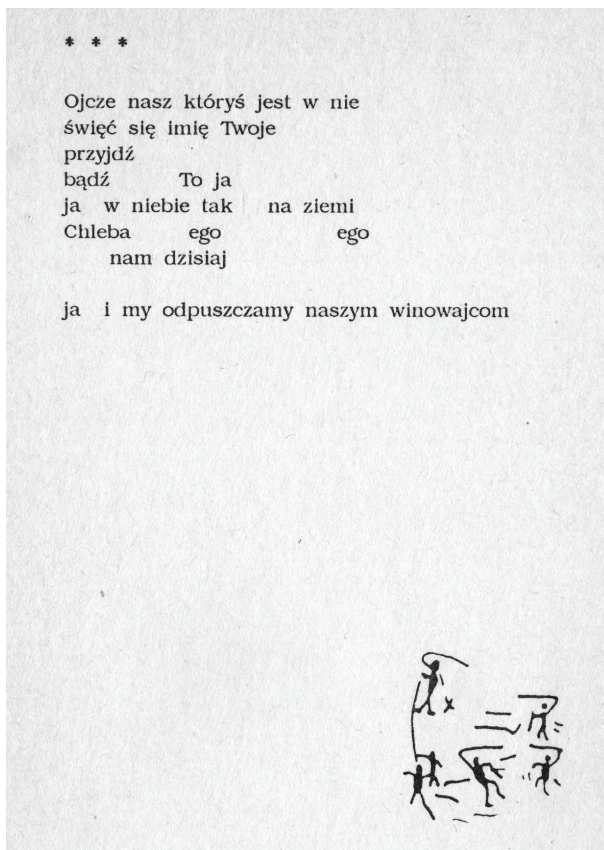
**Słowa kluczowe:** Marcin Mokry, poezja konkretna, poezja postlinearna, tradycja awangardowa, neoawangarda

\* Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Innowacyjne poetyki na przełomie XX i XXI wieku” (nr 2015/17/B/HS2/01501).

Wydaje się, że najlepsza strategia dla poety wizualnego zawiera się w kojarzeniu naturalnych potencjałów tego środka (albo intermedium [...]) z tym, co w jego koncepcjach wydaje się dlań najbardziej odpowiednie, a nie w zmuszaniu tego środka do osiągnięcia efektów, których osiągnąć nie jest w stanie.

Dick Higgins: *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty* (Higgins, 2000, s. 180)

Robert Tekieli swoją współczesność (czyli przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) witał przepisywaniem się przez biblijną *Modlitwę Pańską* w wierszu o incipicie \*\*\* [Ojcze nasz...] (Tekieli, 1991, s. 27; ilustracja 1)<sup>1</sup>. Towarzyszący inauguracyjnym publikacjom pokolenia „brulionu” krytyk Marian Stala



Ilustr. 1. Robert Tekieli: \*\*\* [Ojcze nasz...].

Źródło: Tekieli, 1991, s. 27.

<sup>1</sup> Poeta przedrukował swój utwór między innymi w drugiej pokoleniowej antologii *Po Wojaczku*. „Brulion” i *niezależni* (Klejnocki, red., 1992, s. 99) oraz – z wielkimi zmianami – w autorskim zbiorze poetyckim *Nibyż. 1985–86* (Tekieli, 1993, s. 5).

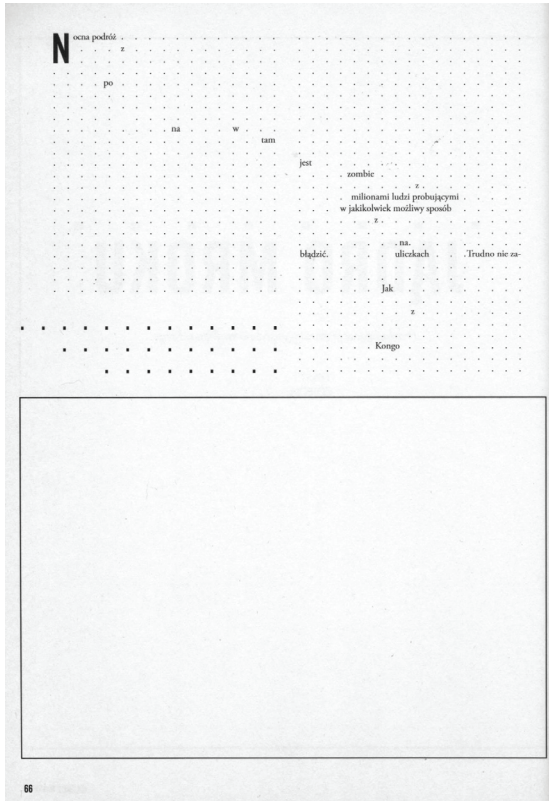
zauważył, że poeta nie tyle osiąga w takiej aranżacji utworu możliwość „powtórzenia ufnie słów modlitwy”, ile zapisuje „dziwną, nieufną, niepokojącą anty-modlitwę” (Stala, 1997b, s. 218). Język biblijny nieraz zresztą stawał się dla tej generacji słownikiem niejako wyjściowym – słownikiem, z którym poeci musieli się zmierzyć, by przebić się do deklaracji nieredukowalnie pojedynczego, niepodległego „ja”<sup>2</sup> (swój debiutancki tom *Zimne kraje* Marcin Świetlicki także zaczynał przecież wierszami od tego słownika się odbijającymi – jak *Wstęp, Apokryf czy Jonasz*). O ile jednak w latach osiemdziesiątych biblijnego dyskursu chrześcijańskiego nie dało się, jak można sądzić, zignorować (rola Kościoła katolickiego w tamtych latach była nie do przecenienia), o tyle może zaskakiwać Tekielego wybór technik poetyckich. Stala kojarzył je przede wszystkim z „fascynacją sztuką poetycką Krynickiego”, z eksperymentatorskim lingwizmem nowofalowym, skupionym na nieufnym badaniu zakłamań języka publicznego (Stala, 1997b, s. 216). Ale też już w pierwszych syntezach, podsumowaniach dorobku poetów i poetek pokolenia „brulionu” w połowie lat dziewięćdziesiątych zauważano, że w Tekielego układaniu wiersza na stronie tomu poetyckiego rozpoznawać można inspiracje awangardą dwudziestolecia oraz poezją konkretną – nazwisko autora *Nibytu* w takim ustawieniu istotnych tradycji literackich pojawiło się choćby w książce Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni* (Klejnocki, Sosnowski, 1996, s. 132-133). Przypominam te neokonkretystyczne wiersze Tekielego, ponieważ – jak mi się wydaje – zbyt łatwo można zapomnieć, że właściwie od początku lat dziewięćdziesiątych w poezji polskiej wiersz ostentacyjnie i świadomie zagospodarowujący przestrzeń białej kartki był stale, wyraźnie obecny.

W tym sensie być może w sposób niezupełnie zaskakujący Marcin Mokry otwierał swoją twórczość pod koniec drugiej dekady XXI wieku – czytaniem gazet, dzienników prasowych oraz jednego konkretnego pisma „Vice” (to jedna z czterech części debiutanckiego tomu, zatytułowanego *Widzenie*), z którego stron – podobnie jak autor *Nibytu* z chrześcijańskiej modlitwy – wyjmował jedynie pojedyncze słowa (Mokry, 2017, s. [56]<sup>3</sup>;

2 Marian Stala pisał – uznając autora *Zimnych krajów* za prototypowego poete tej literackiej generacji – że „opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe” (Stala, 1997a, s. 158).

3 Marcin Mokry konsekwentnie nie tylko w debiutanckim tomie *czytanie. Pisma* (Mokry, 2017), lecz także w kolejnych książkach (*Święgot* – Mokry, 2019a; *żywe linie nowe usta* – Mokry, 2022b) albo stosuje błędne oznaczenia stron, albo w ogóle rezygnuje z paginacji. W zasadniczej części tego tekstu staram się ten autorski wybór rozpoznawać jako element strategii polegającej na skupianiu czytelniczej uwagi na konkretnych stronach książki poetyckiej, na ich konstrukcji i działaniu. Podane w przypisach i opisach ilustracji strony odsyłają do

ilustracja 2). Szybko też do wierszy autora *czytania*. Pisma przy-  
lgnęła etykieta awangardowego eksperymentu, najczęściej koja-  
rzonego z neoawangardową tradycją poezji konkretnej (można  
by właściwie w tym miejscu przepisać dokładnie kompletną listę  
bibliograficznych odnośników do recenzji towarzyszących recep-  
cji kolejnych trzech książek poety).



Ilustr. 2. Marcin Mokry: *Vice* (fragment).

Źródło: Mokry, 2017, s. [56].

Postaram się jednak nie ulec tym najprostszym skojarzeniom i w miarę konsekwentnie podjąć zadanie krytycznego przepisa-  
nia się przez te krytycznoliterackie klisze, etykiety – by zarazem  
możliwie wyraźnie skomplikować jednak linie tradycji, z któ-  
rych wynikają teksty Mokrego; i wywikłać tę twórczość z rewo-  
lucyjnych presji, jakie na odnowienia awangardy w polu polskiej  
poezji zwykło się nakładać<sup>4</sup>.

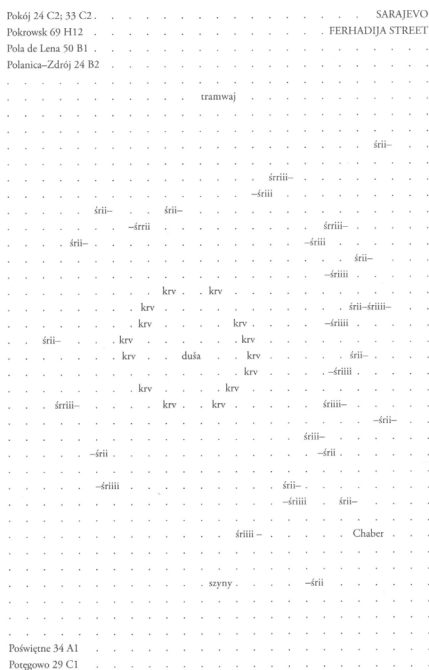
paginacji autorskiej; jeśli liczby są ujęte w nawias kwadratowy, wówczas odsy-  
łają do stron liczonych od początku tomu.

<sup>4</sup> Myślę przede wszystkim o wpływowej antologii *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, zaopatrzonej przez Joannę Orską w posłowie zatytułowane *Awangarda jest potrzebna jak powietrze* (Orska, 2019). Krytyczka przekonywała



## Ariergarda XXI wieku „Nowe” poetyki

Zastrzec jednak trzeba od razu, że – by tak rzec – jawnie, ostentacyjnie neokonkretystycznych utworów nie brakuje w żadnej z trzech książek poetyckich Marcina Mokrego. W debiutanckim tomie najsilniej ujawnia się to we wspomnianej już części *Widzenie*; w *Świergocie* specyficzny układ stron całego cyklu zdaje się ciążyć ku wyraźnie zamieniającym kartę tomu na obiekt, przedmiot utworowi (to wrażenie z lektury książki poeta zasugerował, przenosząc tę jedną stronę na plakat<sup>5</sup>, który został dołączony do publikacji – Mokry, 2019a; ilustracja 3); w tomie *żywe linie nowe usta* neokonkretystyczną charakterystykę można by przypisać zasadnie ośmiu stronom (a cała książka została zapisana – jeśli nie liczyć kart tytułowych i czterostronicowego *Posłowia* – na dwudziestu pięciu stronach).



Ilustr. 3. Marcin Mokry: \*\*\* [Pokój 24 C2; 33 C2...].  
Źródło: Mokry, 2019a, s. [31].

w nim, że choć wielokrotnie w długim wieku XX „awangardowy impuls, awangardowa częstotliwość fali” były unieważniane, zamykane, wciąż jeszcze na przełomie XX i XXI wieku w polskiej poezji najnowszej „płyną [one – T.C.S.] nieprzerwanie – różnymi nieuporządkowanymi nurtami”, podtrzymując refleksję nad „istotą i społecznymi zadaniami sztuki” (Orska, 2019, s. 628 i 645). 5 Jakub Skurtys (2019) nazywał ten tekst „małym konkretystycznym arcydziełem” i zauważał, że ten wiersz przeniesiony na plakat daje się „składać jak mapa, bo przecież o mapach cały czas mówimy, mapach wojennych i mapach naszej współczesnej wrażliwości” (Skurtys, 2019).



głosek nagle zaczynają się wyłaniać inne słowa: „zabrać”, „zabrać”, a także zamykający cały wiersz homonim – „brać”. To duża sztuka, by z jednego leksemu zbudować komunikat, w którym zmieszczą się tak różne gesty (i te poetyckie, i te zwyczajnie ludzkie). W całym tomie *żywe linie nowe usta* Mokry zdaje się bowiem troszczyć właśnie o owo braterskie podejmowanie różnych głosów, choćby i one same w swej pojedynczości raczej się z każdym słowem rozpadały<sup>7</sup>.

Z poezji Mokrego daje się wyczytywać też kolejną odsłonę batalii o „ostrożne używanie oka”. A to właśnie między innymi ten postulat legł u podstaw programu liberatury. Zenon Fajfer – gdy przyszło mu mierzyć się z recepcją swoich pierwszych liberackich projektów: *Oka-leczenia* (2000–2009) oraz *Spoglądając przez ozonową dziurę* (2004–2009), i gdy próbował wyznaczyć negatywną genealogię liberackiego ćwiczenia oka – podpowiadał linię wiodącą od *Kaligramów* Guillaume’a Apollinaire’a do słynnego *Zapominania* Stanisława Dróżdża. W tekście *W stronę liberatury* poeta w duchu programowej deklaracji zastrzegł: „zamierzona znaczeniowość formy jeszcze nie gwarantuje żywotności dzieła. Bywa wręcz na odwrót. Mam tu namyśli chociażby niektóre Apollinaire’owskie tautologie zwane kaligramami – nie pozostawiające zbyt wiele miejsca dla wyobraźni krawaty, serca czy mandoliny. Albo też nie mniej tautologiczne przykłady poezji konkretnej, zbyt szybko wyczerpującej swój konceptualny potencjał (np. banalne *Zapominanie* Dróżdża). [...] to wielka sztuka stworzyć kaligram, który nie zabija poezji. Oka trzeba używać bardzo ostrożnie” (Fajfer, 2010, s. 96).

Ta deklaracja jest przede wszystkim wyrazem sprzeciwu Fajfera wobec takich przypadków kaligramów (i poezji konkretnej), które jedynie potwierdzają tę samą informację w planach komunikatu dla oka i znaczenia leksemu. Ale też wyraźnie przebija z cytowanej wypowiedzi programowej apel o skomplikowanie tradycji – jeśli ustawimy w jednej linii *Kaligramy* i *Zapominanie* Dróżdża<sup>8</sup>, otrzymamy „banalne” dziedzictwo wiersza wizualnego.

7 O owym zapisie podmiotowego doświadczenia rozpadu pisała przekonująco recenzentka *żywych linii nowych ust* Michalina Kmieciak: „Język rozpada się na naszych oczach na wciąż coś sugerujące, do czegoś pasujące cząstki – nie sposób jednak ułożyć żadnego spójnego obrazka z coraz bardziej wybrakowanej układanki. W konsekwencji podmiot posługujący się owym zdeformowanym językiem także ulega rozbiciu. Zaczyna przechwytywać komunikaty ze świata zewnętrznego, papugować otaczającą go mowę” (Kmieciak, 2022).

8 Rzecz jasna rozległy projekt artystyczny Stanisława Dróżdża trudno ostatecznie sprowadzić do jego jednej, wczesnej (choćby i najlepiej rozpoznawalnej) pracy. W obszernej prezentacji tej twórczości zatytułowanej *Stanisław Dróżdż. Pojęciokształty, poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007* utworów *Zapominanie* z 1967 roku zajmuje szóstą pozycję (zob. Dawidek Gryglicka et al., 2009, s. [57]). O niybwałej rozległości projektu (i archiwum) artysty wspominała Małgorzata Dawidek Gryglicka w artykule *Dynamika tekstu. Mapa biografii twórczej Stanisława*

Zarazem – co chyba jeszcze ważniejsze – Fajfer apeluje o „miejsce dla wyobraźni”, o „konceptualny potencjał” gestu kaligraficznego<sup>9</sup>. Wszystkie te postulaty zdają się bliskie praktyce poetyckiej Marcina Mokrego<sup>10</sup>. A skoro banalne konkretystyczne tautologie tak wyraźnie zdradzają swoje ograniczenia<sup>11</sup>, koniecznie trzeba skomplikować linie awangardowych i neoawangardowych genealogii.

Poszukiwanie takich zasadniczych inspiracji, wyraźnie spajających projekty trzech książek Mokrego, warto rozpocząć od na pozór błahego zdania, myśli rzuconej przez poetę w bodaj pierwszym wywiadzie udzielonym po publikacji debiutanckiej książki. Na fundamentalne pytanie Jakuba Pszoniaka: „Gdzie, Twoim zdaniem, przebiega granica wiersza? Czym jest poezja?” – poeta odpowiadał:

Nie wiem. Mimo błyskotliwych wskazówek w rodzaju tego, że jest gdzieś poszarpana, poezja nie musi być konkretnie jakaś, nie ogranicza jej ani żadna określona metoda, ani proces technologiczny (Mokry, 2018).

Można tu wysłyszeć niezbyt dalekie echo słynnej formuły włożonej przez Darka Foksa w usta nauczyciela, a wypowiedzianej pod-

*Dróżdża*, w którym opisywała między innymi wielopoziomowe skomplikowanie samej koncepcji „pojęciokształtów” (Dawidek Gryglicka, 2018, s. 306 i nast.).

9 Odwołuję się w tym miejscu do definicji poezji konkretnej, którą zaproponował Jerzy Jarniewicz w książce *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich* (Jarniewicz, 2008, s. 165). Choć łódzki badacz przekonuje, że warto, „trochę wbrew uzusowi, uznać określenie »poezja konkretna« za nadrzędne wobec poezji wizualnej i fonicznej” (Jarniewicz, 2008, s. 155), w całym artykule nie wikłam się w ten spór terminologiczny – wymiennie używam określeń „poezja konkretna” i „poezja wizualna”. Szczegółowo skomplikowane spory terminologiczne i ich podłoża rekonstruuje choćby Piotr Bogalecki w rozdziale piątym części drugiej monografii poezji Krystyny Miłobędzkiej *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (Bogalecki, 2011).

10 Marcin Mokry kilkakrotnie przekonywał o niezbywalnej roli wyobraźni – w rozmowie z Krzysztofem Sztafą zauważał nawet na marginesie utworu *Niejasny wiersz* Tadeusza Różewicza, że: „Z ustalenia faktów można jedynie poczynić prognozy, ale przyszłość wiąże nasza wyobraźnia i to ona może mnie uwolnić od historycznego pesymizmu” (Mokry, 2020).

11 Przywoływany już wcześniej Jerzy Jarniewicz, gdy opisywał specyfikę wiersza neokonkretystycznego, przekonywał nawet, że: „To już nie zgrane wiersze obrazy, *carmina figurata*, te rozmaite skrzydła, kielichy, parasolki, serca i inne kształty, w które tak bardzo arbitralnie układano słowa. Granice zostały przekroczone, *dzieci dorosły*, nikt już nie zachłystuje się wolnością, która pozwala poetom nadawać wierszom przestrzenność, zakłócać ich linearność, zachwycać się wizualnym kształtem słowa. Poezja konkretna szczeniący okres ma już za sobą. Teraz pochyla się nad konsekwencjami tego procesu, nad możliwościami poszerzenia obszaru autonomii i wypracowania form, które wyróżniałyby ją z zalewu wytworów współczesnej reklamy, designu i komercyjnej typografii” (Jarniewicz, 2008, s. 168, podkr. – T.C.S.).

czas lekcji języka polskiego w książce Orcio: „Moi drodzy [...] – to jest wiersz. Z lewej równo, z prawej poszarpane” (Foks, 1998, s. 20). Całym swoim pisarstwem tej podstawowej zasadzie poetologicznej (mówiącej, że wierszowość utworu poetyckiego stabilizuje arbitralna pauza wersyfikacyjna) Marcin Mokry konsekwentnie zaprzecza. W trzech częściach zbioru (poza opisywaną już zatytułowaną *Widzenie*) tomu *czytanie. Pisma* poeta składa wiersze z segmentu tytułowego (albo wyśrodkowanego – w części pierwszej *Ciała*, albo wyrównanego do prawego marginesu – w dwu pozostałych zatytułowanych *Głosy* oraz *Pismo*) i tekstu zapisanego pod poziomą linią (także wyrównywanego nie do lewego, lecz konsekwentnie do prawego marginesu). W całej książce *Świergot* kropki, które w debiutanckim tomie zastępowały zasadniczo równe szpalty i inne elementy kompozycyjne matrycy pisma „Vice”, budują stabilne wyrównanie całego cyklu poetyckiego – niezależnie od tego, jak rozwija się tematyka, problematyka – do obu marginesów (zob. ilustracja 2 i 3; jedynym odstępstwem od tej zasady jest kompozycja ostatnich dwóch stron książki – wracam do tego w przypisie szesnastym). W *żywych liniach nowych ustach* mamy zaś – oprócz wskazanych już ośmiu stron z wierszami neokonkretystycznymi – albo teksty funkcjonalne (niczym wyjęte z arkusza egzaminu na opiekuna medycznego), albo wyrównane do obu marginesów prozy poetyckie, albo – utrzymane w charakterze prozy reportażowej, także wyrównane do obu marginesów – *Posłowie*.

Krótką charakterystyka utworów Mokrego wyraźnie pokazuje – jak mi się zdaje – nie tylko bezkompromisowe zerwanie z przymusem wiersza „poszarpanego” (czyli współczesnego wiersza wolnego), lecz także jedną z podstawowych zasad spajających koncepcje kolejnych książek poetyckich Marcina Mokrego. Mamy do czynienia z **poetą „teatru strony”**. Odwołuję się w tym miejscu do ciekawej formuły, którą przypominała Marjorie Perloff w książce *Poetry On & Off the Page*, gdy rekonstruowała jedną z istotnych dwudziestowiecznych, radykalnych tradycji literackich. Amerykańska krytyczka upominała się o miejsce dla – konkurencyjnej wobec wiersza wolnego – genealogii poetyckiej postlinearności. Jej punktami założycielskimi miały być Ezry Pounda kampania na rzecz imażyzmu i następnie wyprowadzenie z jego technik metody ideogramowej (zob. Perloff, 1998, s. 141-145). Kolejnymi elementami tej dwudziestowiecznej linii genealogicznej okazywały się zaś i światowa poezja konkretna lat pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych, i amerykański ruch poezji Language. Ów wiersz postlinearny charakteryzować miałyby się zarówno sprzeciwem wobec stabilizacji metrycznej wersu, jak i kontrą wobec sztuki poetyckiej rozumianej jako układanie wersu. Wiersz postlinearny miałby raczej być zaangażowany w aranżowanie wizualnego pola białej karty książki, w „pisanie na stronie”,

stanowiąc tyleż działanie wizualne, co słowne (zob. Perloff, 1998, s. 157 i 166). Strona książki poetyckiej – co badaczka szczegółowo opisywała z kolei w rozbudowanej charakterystyce twórczości Steve’a McCaffery’ego pomieszczonej w osobnym rozdziale przywoływanej książki – okazuje się w ramach tego paradygmatu wiersza „znacząco aktywną przestrzenią”<sup>12</sup> (Perloff, 1998, s. 289).

Marcin Mokry, gdy opowiadał o koncepcjach swoich kolejnych książek, kilkakrotnie akcentował komponentu wizualnego w rozszczelnianiu syntagmy (zob. szczególnie Mokry, 2020, 2022a), ale też otwarcie wiązał taką pracę wiersza z odmową logiki linearności. W rozmowie z Pawłem Kaczmarskim i Martą Koronkiewicz przekonywał:

wymagam czujności i czułości, gdyż **całe strony** zapisuję nie pod dyktando logiki, ale sugestywności, odstawiam na bok linearność tematu na rzecz sekwencyjności obrazów (Mokry, 2019b, s. 143, podkr. – T.C.S.).

Praca, jaką wykonują wiersze Mokrego, polegałaby zatem nie tyle na mieszanii tego, co wizualne, ze słowami, ile na stapianiu aspektów tekstualnego i wizualnego. Z taką właśnie fuzją mamy do czynienia w przypadku przywoływanego już wiersza-plakatu (ilustracja 3). Na jednej stronie ulegają stopieniu i fragmenty indeksu atlasu (które wypełniały dotąd nieparzyste strony *Świergotu*<sup>13</sup>), i chaber (zapowiadający jedną z kolejnych stron tomu, wypełnioną nazwami pięciu kwiatów: groszek, chaber, wiesiołek, przymiotno, krwawnik pospolity<sup>14</sup>), i słowa „duša” oraz „krv” (w języku serbskim i chorwackim oznaczające odpowiednio ‘duzę’ oraz ‘krew’), i „tramwaj” oraz „szyny”<sup>15</sup>, i tytułowy świergot (zasygnalizowany powtórzoną 29 razy, choć w różnych długoś-

12 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów – T.C.S.

13 Przy czym w konstrukcji tomu *Świergot* wyliczenie zostaje zatrzymane tuż przed – w porządku alfabety przychodzącą po „Potęgowie 29 C1” – nazwą miejscowości Potočari, z dopisaną już dwie strony dalej nie tyle geograficzną, ile czasową lokalizacją: „13 July 1995”. Ten namiar odsyła zaś bezpośrednio do masakry dokonanej przez Serbów na ludności muzułmańskiej w lipcu 1995 roku.

14 Jeden z recenzentów *Świergotu* rzeczowo zauważył: „musimy zwrócić uwagę na fakt, że gatunki tu wymienione pojawiają się [...] także [w] (cytowanym przez Mokrego) raporcie z ekshumacji zwłok ludzi zamordowanych w bośniackiej wsi Kozluk. By oszacować czas dokonania masakry, badacze wyjmowali spod martwych ciał zakonserwowane rośliny i porównywali ich wygląd z tymi, które w momencie przybycia ekipy świeżo porastały pole” (Zajac, 2019).

15 To z kolei niebagatelne dla sugerowanej w tomie *Świergot* historii: „nie jest to koniec – zza tragedii na Bałkanach wyziera II wojna światowa, w szczególności zagłada łódzkiego getta. »Szyny« wracające w poemacie jak obsesyjny refren nie tylko niosą tramwaj, którym rodzina bohatera udaje się na przejażdżkę, ale i wiodą ku najczarniejszym zakątkom XX wieku” (Wawrzyńczyk, 2020).

ciach sylabą „śri”<sup>16</sup>). Dzięki dopiskowi w prawym górnym rogu („SARAJEVO/ FERHADIJA STREET”) poznajemy zasadę łączącą te wszystkie elementy – niezaczernione marginesy strony utworu Mokrego działają niczym rama obejmująca jedną z „róż Sarajewa” na ulicy Ferhadija (zapewne tę przed Katedrą Serca Jezusowego<sup>17</sup>). Wiersz przekłada wizualnie niemal jeden do jednego rozpryskujący się świat po wybuchu pocisku. Kształt „sarajewskiej róży”, którego nie da się nie wziąć pod uwagę, przerywa impet naporu liniowego (zob. Higgins, 2000, s. 163) – nieprzypadkowy aspekt wizualny po prostu nie pozwala rozwijać linearnego narastania opowieści. Skoro rzeczywistość raz została rozerwana, porządku syntaktycznie wiązanych w opowieść słów byłoby nieuzasadnionym uroszczeniem. Nie dziwi więc, że Mokry konsekwentnie będzie wybierał składnię nie algebraiczną, liniową, lecz geometryczną, kumulatywną (zob. Higgins, 2000, s. 173) – poszczególne elementy w takim rodzaju składni nie mają specjalnej siły, wiąże je, nadaje im sens dopiero kształt utworu, zaaranżowanie strony.

Odwoływałem się konsekwentnie w opisie wiersza-plakatu Mokrego do słownika wpływowej teorii intermediiów Dicka Higginsa (i jego opisu poezji wizualnej jako właśnie dzieła intermedialnego, polegającego na stopieniu elementu wizualnego ze słowami – zob. Higgins, 2000, s. 129), ponieważ w ostentacyjny sposób – podobnie jak autor *Świergotu* – obwieszczała ona zerwanie z filozofią liniową (zob. Higgins, 2000, s. 163-164). Higgins przypominał, że filozofia liniowa jest wytworem określonego czasu historycznego – gdy cywilizacja grecka stanęła przed dylematem „albo będzie sama podbijać, albo zostanie podbita przez innych”, Arystotelesowska retoryka okazała się skupiona

16 Tytułowy „świergot” pojawi się w całym tomie w dwu ważnych miejscach – najpierw jeszcze przed wierszem, który trafi także na plakat, na stronie otwieranej zapisem „MARCIN TRZYMA TELEFON” (tu okazuje się „z resztek wydobytych/ świergotem”), a potem tuż przed dwiema kartami zamykającymi książkę na stronie rozpoczynającej się zapisem „MARCIN SŁYSZY ŚWIERGOT”. Już w materiale tych ledwie dwóch stron daje się zauważyć grę z homonimicznym znaczeniem słowa, które może oznaczać i śpiew ptaków, i wesołą mowę dzieci. Ale też „świergot” rozpisany na sylabę „śri” brzęczy od karty z „różą sarajewską” niczym pocisk w przestrzeni tego zbioru. Sprawę komplikują solidnie także ostatnie dwie karty książki, na których sylaba „śri” została powtórzona ponad 40 razy, ale już poza wizualnym porządkiem strony stabilizowanej rzędami kropek. Te karty otwierają być może cały zbiór Marcina Mokrego na potencjał akustyczny, na głosową realizację tych zapisów – z czego poeta korzystał w czasie wieczorów, podczas których czytał fragmenty *Świergotu* (zob. nagrania: De Revolutionibus Books, 2019 – od 66. minuty – oraz magazyncegla, 2020 – od 49. minuty, z akompaniamentem akordeonowym Bartka Horyzy).

17 Warto przypomnieć, że na Sarajewo w czasie oblężenia w latach 1992-1996 spadało średnio 300 pocisków artyleryjskich dziennie. W mieście jest zachowanych ponad 150 fragmentów (dziur w jezdniach/chodnikach), które zostały wypełnione czerwoną farbą – to właśnie „sarajewskie róże”.



na przekonywaniu, miała działać na rzecz udowodnienia racji, na rzecz skuteczności w politycznej walce o władzę. „Natomiast celem naszej dzisiejszej retoryki jest w znacznie mniejszym stopniu chęć przekonania aniżeli chęć rozwinięcia zdolności myślowych i percepcyjnych” (Higgins, 2000, s. 164) – dodawał badacz. Na gruncie tych rozpoznań pojawiał się zaś w wywodzie Dicka Higginsa zasadniczy postulat: „Liniową formułę logiki arystotelesowskiej należy zostawić prawnikom: artyści mają inne problemy” (Higgins, 2000, s. 164). Takimi właśnie ćwiczeniami zdolności myślowych i percepcyjnych dla osób czytających są nade wszystko postlinearne wiersze zapełniające kolejne strony książek poetyckich Marcina Mokrego.

Poeta jest jednak daleki od prostego wpisywania się w jakąś wąsko zakreśloną linię wpływu, literackiej genealogii. Staralem się możliwie szeroko zaznaczyć tradycje owego pielęgnowania „teatru strony”, postlinearnego wiersza – by uniknąć najbardziej podstawowej w recepcji tej twórczości etykiety (poety konkretnego). Trudno jednak zaprzeczyć tezie, że zwyczajnie najbliższej Mokremu do radykalizmów awangardy. Jakub Skurtys (2019) te pokrewieństwa rozpisywał na poetyckie podejmowanie dziedzictwa awangardy na trzy sposoby: „Awangardowość ciążyła nad nim [autorem *Świergotu* – T.C.S.] jako matryca (awangardowe z gruntu podejście do językowej kondensacji i oszczędności), wzór (neoawangardowe rozumienie relacji semantycznych jako uprzestrzennienia tekstu, a więc echa rodzimej poezji konkretnej), ale też zobowiązanie (obowiązek nieustającej krytyki mechanizmów sensotwórczych z samego środka źródłowej sceny pisanania)” (Skurtys, 2019).

Przy tak wyraźnie zlokalizowanych ambicjach dziedzictwo awangardy w krytycznych sądach Skurtysa okazywało się jednak ostatecznie kłopotliwe. Krytyk co prawda chwalił Mokrego jako „po prostu wybitnego, zdolnego po raz kolejny przepisać awangardową intermedialność na potrzeby współczesnego świata” (Skurtys, 2019), ale jednocześnie zwierzał się z problemów z – to ukuta przez niego nazwa – „zachowawczym momentem” czytanych książek. Wiersze autora tomu *czytanie. Pisma* zamiast wykorzystywać rewolucyjny potencjał awangardowych matryc, wzorów, zobowiązań i technik, uparcie wpadały w prywatne relacje, w rodzinne troski (rozpoznawane przez Skurtysa jako „osadzone w klasycznie rozumianych, humanistycznych sposobach konceptualizowania świata” – Skurtys, 2019).

Gdyby jednak zdjąć z powrotów do awangardy tak jednoznacznie określone rewolucyjne ambicje? Marcin Mokry zdaje się zachęcać do tego wielokrotnie w wywiadach towarzyszących kolejnym książkom. W rozmowie z Jakubem Pszoniakiem i Aleksandrem Trojanowskim poeta zwracał uwagę, że jego debiutancki zbiór został opublikowany „w setną rocznicę obecności awangardy

w Polsce”, ale jednocześnie zastrzegł, że nie jest mu dostępny optymizm projektów pierwszej awangardy (Mokry, 2018). Natomiast gdy przez Rafała Wawrzyńczyka był pytany o formalizm swoich wierszy, o rozpanoszenie w nich awangardowych technik i matryc (o swoje „przeraźliwe eksperymentatorstwo”), odpowiedział zdecydowanym postulatam:

Całe to instrumentarium awangardowe służyć by mogło [...] zachowaniu bezpiecznego dystansu, a równolegle pozwałoby wytworzyć warunki spotkania człowieka z człowiekiem bez narzucania jednej formy wzajemnego odniesienia. [...] awangarda może właśnie oznaczać eksperyment, gotowy na porażkę, próbę wywołania czegoś od nowa, eksplorację, sprawdzanie nowych konfiguracji i krzyżówek. Coś komuś kiedyś nie wyszło? To może dzisiaj wyjdzie (Mokry, 2022a).

Czytam te deklaracje jako wyraz takiego poetyckiego światopoglądu, który dawałoby się rozpoznawać blisko wpływowych tez i interpretacji Marjorie Perloff, zapisującej w dwóch książkach z pierwszej dekady XXI wieku (*Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* oraz *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*) koncepcję „oryginalności pomyślanej na nowo”. Odwołuję się w tym miejscu do tytułowej formuły tekstu Karoliny Górniak-Prasnal, aby uniknąć żmudnej, obszernej rekonstrukcji tez wpisanych przez amerykańską krytyczkę w obie wspomniane książki<sup>18</sup>. Perloff – by opisać zasady, tryby, strategie powrotów do dziedzictwa awangardy w poezji na przełomie XX i XXI wieku – uruchamia w wymienionych publikacjach pojęcie ariergardy, czyli tylnej straży, ubezpieczającej ostatnich żołnierzy maszerującej kolumny. Jak przekonuje Górniak-Prasnal: „Można zatem powiedzieć, że zadaniem ariergardy byłoby dokończenie misji awangardy i utrwalenie jej dorobku” (Górniak, 2015, s. 21) – wyrwanie powrotów do matryc i wzorów awangardowych z marazmu „przeraźliwego eksperymentatorstwa”.

### **Wiersz na stronie: zmieścić różne głosy**

Wyraźny eksperymentatorski charakter trzech książek Marcina Mokrego zazwyczaj zachęcał krytyczki i krytyków do rozpoznawania, charakteryzowania zasad rozwoju wpisanych w te publikacje poetyckich cykli, ich poematowego rozrostu wątków, opowieści. Jakub Skurtys (2019) przekonywał, że *Świergot* nie tyle się

<sup>18</sup> Robiłem to już wcześniej, w posłowie do przekładu *Modernizmu XXI wieku. „Nowych” poetyk* zatytułowanym *Posłowie. Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff* (Bartczak, Cieślak-Sokołowski, 2012).

czyta, ile „trzeba przebyć” (jak pielgrzymkę). Rafał Wawrzyńczyk określał to nawet silniej – że o ile czytanie. *Pisma* porządkował Mokry następstwem „konceptualnych bloków”, o tyle w *Świergotcie* zapisuje już „wyczuwalną nić narracyjną” (i nawet jeśli książka jedynie sugeruje „bycie poematem”, to „[n]ajlepiej byłoby tu może mówić o »partyturze poematu«” – Wawrzyńczyk, 2020). Tom *żywe linie nowe usta* Michał Trusewicz wprost nazwał zaś „poematem dermatologicznym” („opisującym działanie zmysłu dotyku”; podczas gdy *Świergot* krytyk rozpoznawał nieco enigmatycznie jako „akustyczny poemat powstający z ruchu warg, materializujący się w trakcie spotkania z poetą”) (Trusewicz, 2022).

Równie ważne w konstrukcji zbiorów Mokrego – co staram się pokazać w tym tekście, lokalizując sztukę poetycką autora *Świergotu* w genealogii wiersza postlinearnego – byłoby jednak pisanie pojedynczych stron, rozumiane jako ustanawianie wciąż od nowa sceny dla – jak powiedziałyby sam poeta – „sprawdzania nowych konfiguracji i krzyżówek” (Mokry, 2022a). Bodaj najwyraźniej tak pojętą wielogłosowość książki widać w zbiorze *żywe linie nowe usta*, w którym nawet na najbardziej konkretyzacyjnych ośmiu stronach zasadniczo nie został mechanicznie powtórzony ten sam typ wiersza (mamy zatem grę leksemem, którą osobno już analizowałem, mamy też wiersz przepisany, wiersz-figureę, gry anagramowe, konstelację<sup>19</sup>), w którym poezja wizualna styka się na stronach z dokumentami, prozą reportażową i prozami poetyckimi. Choćby nawet – jak sugeruje Mokry (2022a) – wszystko rozgrywane było w konwencji mockumentalności. Tom *żywe linie nowe usta* zbiera wreszcie także oprócz głosu samego autora empirycznego pogłosy tekstów – wywołanych na jednej z kart tytułowych – Tadeusza Peipera i Janusza Zimnego<sup>20</sup>.

Ciekawe konfiguracje i krzyżówki przynosi już jednak zbiór debiutancki. Z części *Ciało* wyjmuję dwie strony. Na jednej z nich, opatrzonej dopiskiem paratekstowym „9 kwietnia” – w funkcji tytułu, wyśrodkowana i pogrubiona została fraza: „Dwuletnie dziecko wypadło/ z okna kamienicy w Chorzowie”; pod poziomą linią Mokry dopisał zaś wyrównane do prawego marginesu cztery wersy: „Męczące upały. Koło południa/ zaczęły szczekać psy sąsiada. Zerwałem się,/ żeby zamknąć okno. Niepotrzebnie./ Szymon już nie śpi” (Mokry, 2017, s. 5). Poeta złożył utwór z leadu napisanego przez Janinę Blikowską dla dziennika „Rzeczpospolita” tekstu opublikowanego rzeczywiście 9 kwietnia 2015 roku (Blikowska, 2015) i dopisał do tych dwu gotowych elementów pięć zdań, które można by potraktować jak relację, a nawet fragment zeznań ojca dwuletniego chłopczyka, który wy-

19 Odwołuję się ponownie do typologii Józefa Bujnowskiego (1976, s. 3-50).

20 O tych „kolejnych ogniwach w grach tożsamościowych przemieszczeń” szczegółowo i przekonująco pisała Michalina Kmieciak (2022).

padł z okna kamienicy przy ulicy Katowickiej 147. Nie zgadza się jednak istotny szczegół – w czasie tragicznego zdarzenia z dnia 9 kwietnia w domu z dwulatkiem była tylko matka. Sensacyjny, prasowy charakter leadu zostaje zatem zamieniony w moment przerażenia zbudzonego nagle ojca – w sytuację prywatną, osobistej troski o syna (przy czym cała sytuacja została zasugerowana jedynie drobną zmianą rodzaju gramatycznego, czyli końcówki fleksyjnej).

Jeszcze bardziej sensacyjnie, clickbaitowo brzmi tytuł innego utworu (zasada kompozycyjna będzie tu ta sama): „Brutalna zbrodnia. Wyrwał/ koledze serce i język”. Tym razem Mokry przepisuje go z portalu Onet.pl, z notki opublikowanej – dopisek paratekstowy pod wierszem jest ponownie tożsamy – „14 września” (jmr, 2012). Na trzeci segment wiersza składają się zaś krótkie zdania: „Rozrywam woreczek, kiedy supełek/ nie chce puścić, a potrzebuję. Prędko./ Zawiązana rozmowa” (Mokry, 2017, s. 11). Ponownie wystarczy niewiele, by clickbaitowy koszmar zbrodni relacjonowanej przez portal internetowy zmienić, przepisać na czuły, nieoczywisty tekst (Mokry operuje w tych przytoczonych zdaniach przede wszystkim zdrobnieniami – ta strategia powróci zresztą w innych wierszach z części *Ciało*). Te krótkie zdania – wyrównywane do prawego marginesu, dopisywane do gotowych, przechwytywanych z dzienników czy portali informacyjnych elementów – także wydają się znajome. Wiersz Mokrego brzmi w tych segmentach niczym ćwiczenia z Poundowskiego wiersza imażystowskiego. Podobne jest w tych partiach – jak u autora *Na stacji metra* – szukanie równania słów do zapisu nagłej emocji, podobna zasada nakładania obrazowych plam (obrazy rozmywają się w sekwencjach skrótów, w szybkich zestawieniach), podobne wreszcie dążenie do maksymalnej kondensacji tekstu. A wszystko – niczym w programowych tezach Pounda – by zachęcić, zmobilizować osoby czytające do aktywnego budowania złożonych, dynamicznych znaczeń; clickbaitowa informacja medialna nawet koszmar zbrodni, tragicznych osobistych wydarzeń zamienia przecież w przyciągające komunikaty, których stawką jest generowanie, maksymalizowanie zysków z reklam towarzyszących takim informacjom.

Wskazywane otwieranie przez Marcina Mokrego wiersza zarazem na dwa wymiary – na to, co powszechne, historyczne, społeczne, i to, co prywatne – jest chyba najczęściej zauważaną w recepcji tej twórczości zasadą jej działania. Zapis doświadczenia ojcostwa, lęku, niepokoju o to, co kruche i podatne na krzywdę (zob. np. Zajac, 2019), spaja Mokry z głosami, które słyszy, wyczytuje z historycznych dokumentów. Choć dzieje się tak w tej poezji nieczęsto, to jednak pojawiają się wiersze – przy całym potencjale sprawdzania nowych krzyżówek formalnych – mające także wymiar interwencyjny. Myślę na przykład o utworze *tu*

się zaczęło. *Nigdy* z części drugiej *Głosy* ze zbioru *czytanie. Pisma* (Mokry, 2017, s. 30), który otwiera się na „[d]ramatyczne doniesienia” o ciałach uchodźców na europejskich „liniach brzegowych”. Może należałoby jednak powiedzieć, że wszystkie strony w tomach Marcina Mokrego mają taki interwencyjny charakter – poeta staje w nich po stronie „mnogich liczb/ głosów, które wydobywamy” (Mokry, 2017, s. 30). Takie jest zadanie wiersza szukającego wciąż nowej formuły – żeby te różne głosy zmieścić.

\*\*\*

Warto przypomnieć zastrzeżenie, które Dick Higgins wpisywał w swój słynny szkic *Intermedia* (a właściwie jego część uzupełnioną w 1981 roku). Badacz przekonywał, że uświadomienie sobie i opisanie intermedialnej charakterystyki dzieła (także wiersza wizualnego) jest pożyteczne „na początku procesu krytycznego” (Higgins, 2000, s. 133). W tym sensie zaproponowane w tym artykule rozważania nad intermedialnością wiersza postlinearnego Marcina Mokrego uznać wypada być może za jedynie „pożyteczny” wstęp do lektury tej poezji.

### **Bibliografia**

- Bartczak Kacper, Cieślak-Sokołowski Tomasz, 2012: *Posłowie. Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff*. W: Marjorie Perloff: *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*. Przeł. Kacper Bartczak, Tomasz Cieślak-Sokołowski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 269–292.
- Blikowska Janina, 2015: *Dziecko wypadło z okna*. Rp.pl, 9.04.2015. <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art11849961-dziecko-wypadlo-z-okna> [dostęp: 20.12.2023].
- Bogalecki Piotr, 2011: *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej*. W: Idem: *Nedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 417–504.
- Bujnowski Józef, 1976: *Poezja konkretna*. „Poezja”, nr 6, s. 3–50.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata, 2018: *Dynamika tekstu. Mapa biografii twórczej Stanisława Dróżdża*. W: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*. Red. Wojciech Browarny, Paweł Mackiewicz, Joanna Orska. T. 1. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 299–339.
- Dawidek Gryglicka Małgorzata et al., 2009: *Dróżdź Stanisław. Początekoniec, pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007*. [Red. Elżbieta Łubowicz. Przekł. Dominika Kowalewska]. Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław.

- De Revolutionibus Books, 2019: *Marcin Mokry spotkanie autorskie*. YouTube, De Revolutionibus Book, 13.12.20219. <https://journals.us.edu.pl/index.php/FOLIA/workflow/access/15313> [dostęp: 20.12.2023].
- Dróżdż Stanisław, zebrał i oprac., 1978: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967–1977*. Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur. Biuro Wydawnictw, Wrocław.
- Fajfer Zenon, 2010: *W stronę liberatury*. W: *Liberatura. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków, s. 93–109.
- Foks Darek, 1998: *Orcio. „Pomona”*, Wrocław.
- Górnica Karolina, 2015: *Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff*. W: *Literatura – kultura – lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*. Red. Marta Błaszczowska, Maciej Kuster, Izabela Pisarek. Kraków, s. 15–29. <https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/7708/Literatura-kultura-lektura.-Dzisiejsze-spojrzenie-na-teorie-i-praktyki-badań-literackich-i-kulturowych.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 20.12.2023].
- Higgins Dick, 2000: *Strategia poezji wizualnej: trzy aspekty*. W: *Idem: Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Wybór, oprac. i posłowie Piotr Rypson. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 161–180.
- Jarniewicz Jerzy, 2008: *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*. Biuro Literackie, Wrocław.
- jmr, 2012: *Brutalna zbrodnia. Wyrwał koledze serce i język*. Onet.Wiadomości, 14.09.2012. [https://wiadomosci.onet.pl/swiat/brutalna-zbrodnia-wyrwal-koledze-serce-i-jezyk/dlerd?utm\\_source=wiadomosci.onet.pl\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referal&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=undefined&utm\\_v=2](https://wiadomosci.onet.pl/swiat/brutalna-zbrodnia-wyrwal-koledze-serce-i-jezyk/dlerd?utm_source=wiadomosci.onet.pl_viasg_wiadomosci&utm_medium=referal&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2) [dostęp: 19.12.2023].
- Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, 1996: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Klejnocki Jarosław, red., 1992: *Po Wojaczku. 2: „BruLion” i niezależni*. Dom Księgarski i Wydawniczy Fundacji Polonia, Warszawa.
- Kmieciak Michalina, 2022: *Nowe linie w żywych ustach*. biBLioteka. Magazyn literacki. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/> [dostęp: 12.12.2023].
- magazyncegla, 2020: *Marcin Mokry w Tajnych Kompletach Noc Księgarń 2020*. YouTube, magazyncegla, 19.10.2020. [https://youtu.be/\\_EYuZ21BQ8g?si=Grc2CWSoCALhPZ1J](https://youtu.be/_EYuZ21BQ8g?si=Grc2CWSoCALhPZ1J) [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2017: *czytanie. Pisma*. Dom Literatury w Łodzi, Łódź.
- Mokry Marcin, 2018: *„Teraz już wiem, że takich książek się nie pisze”. Z Marcinem Mokrym rozmawiają Jakub Pszoniak i Aleksander Trojanowski*. Inter. Literatura – krytyka – kultura. <https://pismointer.wordpress.com/aktualny-numer/rozmowa/teraz-juz-wiem-ze-takich-ksiazek-sie-nie-pisze-z-marcinem-mokrym-rozmawiaja-jakub-pszoniak-i-aleksander-trojanowski/> [dostęp: 10.12.2023].



- Mokry Marcin, 2019a: *Świergot*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Mokry Marcin, 2019b: *Wiersz jest materią, którą ujmujemy*. Rozm. Marta Koronkiewicz i Paweł Kaczmarek. „Odra”, nr 6, s. 142–144. <https://okis.pl/miesiecznik-odra/8-arkusz/czerwiec-2019/> [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2020: *Nieswojość nie jest stanem tymczasowym*. Rozm. Krzysztof Sztafa. Mały Format, 03/2020. <http://malyformat.com/2020/03/nieswojosc-stanem-tymczasowym/> [dostęp: 12.12.2023].
- Mokry Marcin, 2022a: *Coś dla ojca*. Rozm. Rafał Wawrzyńczyk. biBLioteka. Magazyn literacki. <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/cos-dla-ojca/> [dostęp: 5.12.2023].
- Mokry Marcin, 2022b: *żywe linie nowe usta*. Biuro Literackie, Kołobrzeg.
- Orska Joanna, 2019: *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*. W: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*. Red. Joanna Orska, Andrzej Sosnowski. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, s. 627–648.
- Perloff Marjorie, 1998: *Poetry On & Off the Page. Essays for Emergent Occasions*. Northwestern University Press, Evanston.
- Skurtys Jakub, 2019: *że nieporozdzielani. Szliśmy*. *Wizje*, 17.11.2019. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/> [dostęp: 10.12.2023].
- Stala Marian, 1997a: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 145–163.
- Stala Marian, 1997b: *Wy różnie wyraż nie*. W: Idem: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Wydawnictwo Znak, Kraków, s. 214–219.
- Tekieli Robert, 1991: *\*\*\* [Ojciec nasz...]*. W: b.g. wstajmfske: *Przyszli barbarzyńcy. Antologia poetycka*. Oficyna Literacka, Kraków, s. 27.
- Tekieli Robert, 1993: *Nibyt. 1985–86*. Fundacja „Brulionu”, Kraków–Warszawa.
- Trusewicz Michał, 2022: *Dotykani i dotknięci*. *Wizje*, 6.07.2022. <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/> [dostęp: 6.12.2023].
- Wawrzyńczyk Rafał, 2020: *Jaskółka retroawangardy*. „Dwutygodnik.com”, nr 3 (277). <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8798-jaskolka-retroawangardy.html> [dostęp: 10.12.2023].
- Zajac Antoni, 2019: *Z resztek wydobyty – „Świergot” Marcina Mokrego*. *Kontakt*, 15.12.2019. <https://magazynkontakt.pl/z-resztek-wydobyty-swiergot-marcina-mokrego/> [dostęp: 6.12.2023].





**Dorota Kołodziej**

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0002-9436-9647>

## „Strojnje wykonują niezależną programowalną jednostkę sterującą” – czyli maszyny tekstowe Marcina Mokrego

### “They meticulously execute an independent programmable control unit” or Text Machines by Marcin Mokry

**Abstract:** This article aims to present Marcin Mokry's poetry. It interprets three texts from which conclusions can be drawn that are representative of his three so far published poetry volumes. The poems are analyzed in the context of literary tradition (experiment, avant-garde, concrete poetry), and, at the same time, constitute a contribution to theoretical and literary considerations concerning such concepts as open work, information, and noise. The last part of this article suggests a solution to interpretative and theoretical problems resulting from reading Mokry's works with the use of tools developed by Espen J. Aarseth.

**Keywords:** Marcin Mokry, experiment, avant-garde, information, noise

**Abstrakt:** W artykule zaprezentowano poezję Marcina Mokrego. Interpretacji poddano trzy wiersze autora, z których wynikają wnioski reprezentatywne dla trzech dotychczas opublikowanych tomów poetyckich. Teksty Mokrego rozważane są w kontekście tradycji literackiej (eksperyment, awangarda, poezja konkretna), stanowią zarazem przyczynek do rozważań teoretycznoliterackich nad takimi pojęciami, jak „dzieło otwarte”, „informacja” czy „szum”. W zakończeniu tekstu przedstawiona została propozycja rozwiązania problemów interpretacyjnych i teoretycznych wynikających z lektury z użyciem narzędzi wypracowanych przez Espena J. Aarsetha.

**Słowa kluczowe:** Marcin Mokry, eksperyment, awangarda, informacja, szum

Ten tekst powinien się zacząć od kropki. Od wielu kropek. Bo jeśli jego celem jest zaprezentowanie poezji Marcina Mokrego, to najbardziej uczciwa formuła wprowadzająca musiałaby brzmieć: poezja, jaka jest, każdy widzi. Przecież trudno przeoczyć gest fundujący dwóch pierwszych tomów – *czytania. Pisma i Świergotu*, polegający na zastąpieniu treści licznych fragmentów tym: „.....” (Mokry, 2019, s. [4]<sup>1</sup>).

Tym, czyli właściwie czym? Bo jeśli gest zastąpienia jest jednocześnie gestem wymazania, to treści nie da się odcyfrować. Poe-

1 W tomie brak paginacji. Podane w nawiasie kwadratowym numery stron z tomików Mokrego odsyłają do stron liczonych od pierwszej karty publikacji.

zja Marcina Mokrego, jaka jest, nikt nie widzi. I nikt nie zobaczy. I kropka.

Być może więc zamiast zastanawiać się nad tym, jak wyglądają i brzmią te wiersze, zadajmy pytanie: jak działają? Co robią z czytelnikiem? „Robią wydajnie” (Mokry, 2022b, s. [9]) – śpieszą z odpowiedzią pierwsze słowa pierwszego prozatorskiego fragmentu *żywych linii nowych ust*. I choć „co jest dobrą robotą poetycką? Trudno wyrokować” (Mokry, 2022b, s. [36]), to wiersze Mokrego robią tę robotę niewątpliwie wydajnie. Z każdego tekstu robią wydajnie. I choć łatwo zidentyfikować, z czego robią, gdyż pozwala na to dopracowana forma wydania książki poetyckiej – jako gazety czy tomu-mapy, raportu-encyklopedii – to znalezienie odpowiedzi na pytanie: co robią?, wymaga bardziej skomplikowanych operacji.

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że wiersze nakłaniają czytelnika do interakcji. W *czytaniu*. Pisma Mokry zamieszcza następujący wzór „ $\frac{bxg}{g}l$ ” (Mokry, 2017, s. [33]), w *Świergotcie* „checklist for location” (Mokry, 2019, s. [32]), a kolejny wers podpowiada nam wyraźnie: „feel free to write and sketch additional information anywhere on this page”, w najnowszym tomie zaś serwuje czytelnikom zbiór zadań z egzaminu na opiekuna medycznego (Mokry, 2022b, s. [28]). Nic więc nie pozostaje innego jak rozwiązać wzór, naszkicować dodatkowe informacje w dowolnym miejscu strony i podać prawidłową odpowiedź. Perswazyjność tej strategii widoczna jest w dotychczasowych interpretacjach. I tak, Mateusz Żaboklicki, pisząc o fragmencie *żywych linii...*, cały tekst komponuje w egzaminacyjnej konwencji: „zestaw Marcina Mokrego zaczyna się od sprawdzianu, a ja jestem nieprzygotowany, chociaż zestaw podano z kartą wzorów”, „zadanie szóste, czyli jestem już w trakcie. A na ile pytań już zdążyłem odpowiedzieć źle? Nie wiadomo” (Żaboklicki, 2022). Po wejściu w projektowany przez tekst sposób odbioru badacz szybko jednak kwestionuje jego zasadność, by ostatecznie stwierdzić kategorycznie: „odmawiam odpowiedzi” (Żaboklicki, 2022).

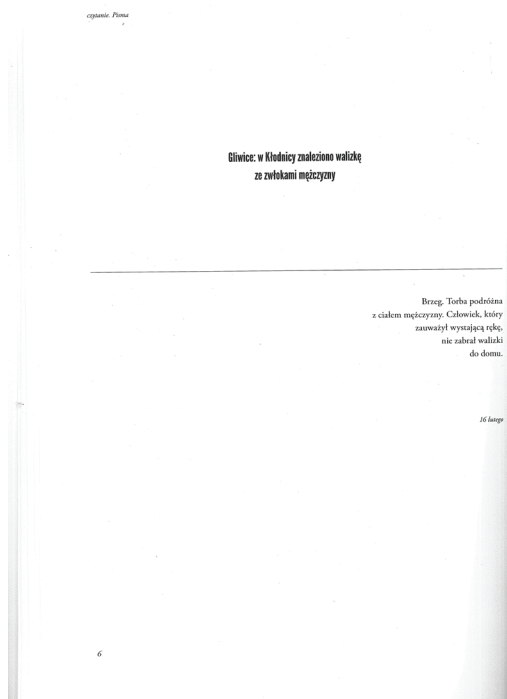
Mam wrażenie, że z tego doświadczenia czytelniczego można wyprowadzić istotną regułę porządkującą działanie tekstów Mokrego. Najpierw jesteśmy silnie prowokowani do wzięcia udziału w grze, do przesunięcia się od dzieła do tekstu, do potraktowania wiersza jako dzieła otwartego, do dostrzeżenia zmiany dialektyki stosunków między czytelnikiem i autorem; generalnie – do uruchomienia całej teoretycznoliterackiej maszyny, która pozawala nam oswoić i skonwencjonalizować eksperyment. W drugim kroku okazuje się jednak, że ta gra jest perwersyjnie nieprzyjemna i moralnie niepokojąca. Z równania wychodzi ból, z dowolnego mazania po stronie – raport z sekcji zwłok zaświadczałej o ludobójstwie, z zestawu pytań – refleksja, która nie tylko ośmiesza samą konwencję egzaminu, lecz w ogóle podaje w wątpliwość kwestię, czy wiedza medyczna (i być może każda inna) rzeczy-

wiecie potrafi przyczynić się do spełnienia najbardziej podstawowych potrzeb cierpiącego człowieka. Tekst jednak nie tylko podważa gest czytelniczego zaangażowania we współtworzenie znaczeń w planie moralnego komentarza. Dokładniejsza lektura, do której dochodzimy w kroku trzecim, ujawnia, że w gruncie rzeczy nie ma tu czego współtworzyć, a obietnica partnerskiego układu sił jest jedynie iluzją. Wystarczy przesunąć wzrok w dół kartki, aby zobaczyć, że dane do podstawienia są nieco poniżej wzoru i pozostaje nam równie prosta co mechaniczna praca podmiany liter, trzeba tylko popatrzeć ponownie na stronę, która zachęca nas do dowolnego wypełniania, by spostrzec, że wszystko już zostało wpisane, gdyż – jak wyraźnie głosi nagłówek – to przykład wypełnionego raportu („Example of filled out body sheet”). Najmniej deprymujące są być może zadania egzaminacyjne – choć i tu liczba komentarzy zamieszczonych w sąsiadujących z zadaniami prozach poetyckich wskazuje na bezsensowność działań, przypadkowość zadań (6, 8, 13, 19, 25, 28) oraz absurdalność proponowanych odpowiedzi – każą porzucić strategię prostego rozwiązywania równie szybko, jak się ją podjęło. A następnie zapytać: do czego Mokry wobec tego stosuje teksty, z których zbudowane są te wiersze? I co robi przy tym z czytelnikiem?

Zacznijmy od debiutu. *Czytanie. Pisma* to magazyn, w odpowiednim formacie, ze spisem treści, z okładką, sensacyjnymi nagłówkami. To też montaż. Kompozycja, kombinacja różnych rejestrów językowych w jednej sklejce zbliżającej odległe sposoby obrazowania. „Widać to zwłaszcza w części pierwszej, w której zestawiałem nagłówki portali informacyjnych z poetyką anglosaskiego imagizmu” (Mokry, Mazur, 2023, s. 4 z 16) – deklaruje autor w wywiadzie. I rzeczywiście, teksty z *czytania. Pisma* są odzwierciedleniem tej strategii. Na górze mamy clickbaitowy nagłówek, złożony pogrubioną czcionką, pod nim znajduje się linia dzieląca stronę na pół, a poniżej liryczny komentarz i – jeszcze mniejszym stopniem pisma – data (ilustr. 1).

Każdy z tych wizualnie wyodrębnionych elementów odsyła nas do innego modelu lektury. Krótki, nagłówekowy fragment każe kwestionować prawdziwość wydarzenia, traktować je jak „fakt medialny”, cienka linia oddziela prasową rzeczywistość od refleksji poetyckiej, ale ta separacja jest jedynie pozorna, gdyż do dziennikarskiej konwencji ponownie odsyła nas data. I wreszcie cały układ stanowi wielokontekstowy komentarz do funkcjonowania informacji. Jak tłumaczy Eco: „Informacja jest [...] ilością dodatkową, czymś, co dodaje się do tego, co już wiemy, czymś, co widzimy jako oryginalny nabytek” (Eco, 2008, s. 103). Jeśli wcześniej nie dotarła do nas wiadomość, że w „Kłodnicy została znaleziona walizka ze zwłokami mężczyzny”, to zapisany w wierszu komunikat ma pewną wartość informacyjną. Co więcej, zostaje

umieszczony w prasie, której funkcją jest przecież informowanie opinii publicznej. Jako odbiorcy przyzwyczajeni do opartego na taniej sensacji dziennikarstwa i zaznajomieni z jego retoryką rozpoznajemy w wierszu właśnie tę konwencję, co wpływa na utratę informacyjnych właściwości tekstu. Źródło nie jest godne zaufania, łatwo nam przewidzieć jego manipulacyjne zapędy, poetyka nagłówka potwierdza znaną nam konwencję – w efekcie niczego nowego się nie dowiadujemy.

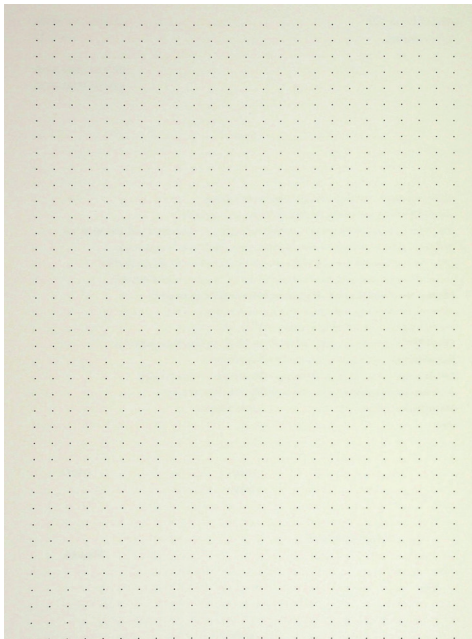


Ilustr. 1. Utwór z tomu *Czytanie. Pisma* Marcina Mokregó.

Źródło: Mokry, 2017, s. [6].

Paradoksalnie to właśnie poetycki komentarz sprawia, że komunikat uzyskuje nowe dla nas znaczenie, liryczny fragment wprowadza efekt udziwnienia, czyli powoduje usunięcie przewidywalności komunikatu, innymi słowy: do wzrostu wartości informacyjnych. Data jednak ponownie kieruje naszą uwagę w stronę prasowych konwencji. Zmusza do postawienia pytań o status tekstu. Czy początkowa informacja była zniekształcona? A może nigdy nie było informacji, tylko szum? Tak czy inaczej odróżnienie jednego od drugiego należy do odbiorcy.

Co jednak się dzieje, kiedy nie ma o czym decydować? W *Świergocie* znajdziemy mapę obszaru dochodzenia opisanego w raporcie, składającą się jedynie z kropek (ilustr. 2):



Ilustr. 2. Utwór z tomu *Świergot* Marcina Mokrego.  
Źródło: Mokry, 2019, s. [32].

Z mapy zostaje tylko pusta przestrzeń i skala, która niczego już nie reprezentuje, ani na kartce, ani w rzeczywistości. Z mapą sąsiaduje wynik badania ultrasonografem składający się między innymi ze sformułowań: „żołądek widoczny”, „pęcherz moczowy: widoczny”, „ręce: obie widoczne”, „kość nosowa: obecna” (Mokry, 2019, s. [34]). Mapa niczego nie reprezentuje, z badania obrazowego zostaje wymazany obraz. Mamy do czynienia z przerwany procesem podwójnego zapośredniczenia. Kość nosowa jest obecna tylko we wnętrzu matki, a więc niewidoczna gołym okiem. Żeby tę kość w jakikolwiek sposób dostrzec, musimy oglądać jej ultrasonograficzny obraz, ale nawet on znika, zastąpiony opisem, który choć powinien obrazowi towarzyszyć, usuwa go zupełnie. Gra między wymazaniem a pokazaniem, zasłonięciem a odsłonięciem przyjmuje w *Świergotcie* nowy wymiar. Eksperymentując z widzialnością na poziomie formalnym, Mokry prezentuje jednocześnie mechanizmy, w jakie uwikłane jest spojrzenie. Skonwencjonalizowane sposoby patrzenia na przestrzeń (mapa) czy organizm (badanie USG) tracą użytkowy charakter. Zamiast pozwalać nam zobaczyć, pokazują, czego nie widzimy. Mechanizmy zdobywania wizualnych informacji zostają zdeorganizowane. Podlegają jednak później nowym zabiegom porządkującym. W takim przypadku – odpowiada znów Eco – „informacja nie byłaby związana z ładem, ale z nieładem, z pewnym rodzajem uporządkowania odmiennym od ładu zwyczajnego i przewidywalnego” (Eco, 2008, s. 145). Dlatego też czytamy już na okładce *Świergotu*: „w książce można odnaleźć ślady dokumentów,

które transponowano z różnych źródeł” (Mokry, 2019, skrzydełko okładki). Do dyspozycji mamy formy użytkowe, które się zużyły, ale którym poezja – za sprawą ponownego ich używania – przywraca znaczenie. Chodzi tu o przekształcenie informacji, bo można jej przywrócić wartość, jedynie reorganizując tę informację, transponując ją. Tak że zamiast przewidywalnych danych z raportów i badań mamy bogaty w znaczenie komunikat o narodzinach i śmierci.

W *Świergocie* – komentuje autor – historię pisze „mały człowiek”, a nie „duże postacie”. Simone Weil kiedyś pisała, że powinniśmy wyrzucić stare podręczniki historii, bo budują postacie typu Hitler. Ostatecznie w tych narracjach wszystko kręci się wokół cesarów, królów, postaci, które czegoś dokonały. Powinniśmy to odwrócić. Formy literackie modernistyczne, postmodernistyczne wyposażają nas w coś, dzięki czemu jesteśmy w stanie budować inne narracje. Nie jestem pewien, czy w ogóle jesteśmy w stanie cokolwiek zupełnie „odnarratywizować”, pewnie nie, ale możemy demitologizować, demistyfikować „zastane” narracje udające rzeczywistość, na przykład takie, w świetle których żyjemy w realizmie kapitalistycznym. One właśnie blokują wyobraźnię i możliwość działania, sprawiają, że łatwiej pomyśleć koniec świata niż koniec kapitalizmu. **Tutaj potrzebna jest nadal praca poezji** (Mokry, Mazur, 2023, s. 5-6 z 16, podkr. – D.K.).

Zatem Mokry wydajnie transponuje informację w doświadczenie. Praca poezji służy ocaleniu człowieka, wydobyciu go z przemowego dyskursu historii czy odnalezieniu w postaci ikonicznej – tak jak w *żywych liniach...* i w poezji Peipera. Najnowszy tomik Mokrego niewątpliwie potwierdza mechanizm pracy poezji. W przypadku tej książki jednak to nie forma wydania czy wizualne zabiegi odsyłające do konkretnych form przekazu działają najbardziej; transpozycja informacji w doświadczenie odbywa się dzięki paraleli między bohaterami. Na przykład: pan Janusz Zimny, podopieczny Ośrodka Pomocy Społecznej w Rydułtowach, „wszystko na to wskazuje, był przekonany, że jest osławionym Tadeuszem Peiperem, poetą” (Mokry, 2022b, s. [28]), co można wyczytać z karteczek, na których zapisywał artystyczne próby. Więc żeby ocalić ludzki wymiar, trzeba porzucić wiedzę historycznoliteracką, gdyż ta nie informuje nas o tym, co najważniejsze:

Wówczas wiadomy był mi już Pan Tadeusz Peiper, bo go uczyliśmy się w szkole. Wiedziałem ponadto o „Zwrotnicy”, czyli czasopiśmie, które wydawał, z powodzeniem

popularyzując niezwykłą poezję nowoczesną. Przyznam natomiast, że mojej wiedzy umknął anomalny fakt, który czyni w moich oczach całą sytuację tym bardziej dotyczącą człowieka. Pan Tadeusz Peiper, osamotniony, popadł w obłąd, przeżywszy najstraszniejsze chwile historii świata, a mianowicie wojnę (Mokry, 2022b, s. [29]).

Być może więc najnowszy tomik wykonuje pracę poezji najbardziej wydajnie. W sposób łatwy do uchwycenia i przejrzyste wytłumaczony w *Posłowiu* transponuje doświadczenie osamotnionego, chorego Peipera na Zimnego. Wykorzystuje przy tym opisane przez Jarosława Fazana (2010) działanie biografii tranzytywnej (mianowicie to, że Peiper pod koniec życia widział siebie w innych osobach) oraz dąży do opracowania medyczno-organicznego języka umożliwiającego stworzenie wrażenia dezorientacji. I choć może się wydawać, że w najnowszej publikacji Mokrego nie mamy do czynienia z tak radykalną pracą destrukcji tekstu jak w poprzednich tomach, wszak czytanie. *Pisma* więcej wymazywało, niż pokazywało, a przez ślady dokumentów w *Świergotcie* przejeżdżał tramwaj, to *żywe linie nowe usta* także zmuszają nas do przemyślenia statusu informacji. Zadania na opiekuna medycznego wprawdzie nie zostały przetransponowane ani zdeorganizowane w inny sposób, ich miejsce w tomiku daje jednak do myślenia. Jeśli uwierzymy mockumentalnej mistyfikacji z posłowia i założymy, że autorem wierszy jest Janusz Zimny, który dostarcza opiekunowi teksty na małych karteczkach, to być może powinniśmy założyć także, że właśnie owe karteczki zawierają zadania z egzaminu, jaki piszący posłowie musi zdać. I rzeczywiście, jeśli weźmiemy tom do ręki, okaże się, że zawsze na odwrocie strony z zadaniem jest albo fragment prozatorski, albo konkretystyczny. Tak jakbyśmy oglądali awers i rewers, z jednej strony teorię pielęgniarstwa, z drugiej – jej praktykę, i jakby coraz mocniej docierało do nas, jak bardzo do siebie nie przystają. Pod pewnymi względami pytania pozostają nienaruszone i nakłaniają do traktowania ich jak integralnej części tekstu:

Z tego jednak, co udało mi się ustalić, wiersz awangardowy może wyglądać jak rachunek z Biedronki i wszystko jest z nim dobrze (Mokry, [2022b], s. [36])

– czytamy w posłowiu;

2.1. Treścią poematu jest jego wszystko (Mokry, 2022a)

– w *Prospekcie Peiperowskim*. Mokry stawia informację w stan podejrzenia. Konsekwentnie zamazuje zarówno jej status, jak i nadawcę. Do tego stopnia, że w stopce znajdziemy trzech auto-



rów: „Tadeusz Peiper | Janusz Zimny | Marcin Mokry” (Mokry, 2022b, s. [39]), co nie zdarzało się w poprzednich tomach, choć również wykorzystane tam były cudze teksty. Kto zatem robi poezję Marcina Mokrego?

„Robią wydajnie” (Mokry, 2022b, s. [3]) – czytamy w pierwszym prozatorskim fragmencie tomu *żywe linie nowe usta*. Ale nigdy nie będziemy w stanie dociec, kto robi. To przerażające, zwłaszcza że robiąc wydajnie, nieustannie naruszają granice naszego ciała: „Organoleptycznie stawiają w trzustce serwer”, „Robią z domu na pewno śródjelicie, bo stamtąd dochodzą kliknięcia”, „Radiotelegraficzne żyły”, „Trzaskania uzbierały śródpierście”, „To z zębów mówią jak wydajnie” (Mokry, 2022b, s. [17]). Wrażenie zagubienia w ciele jest wzmocnione zagubieniem w składni. Koncepcja *żywych linii*... wydaje się tu perfekcyjnie przejrzysta, nowy tom to nic innego jak „Wydajne syntagmastatyki orofacjalne” (Mokry, 2022b, s. [3]), skuteczne sposoby na transponowanie cielesnego doświadczenia na język, zderzenie abstrakcyjnej syntagmy z praktycznymi trudnościami aparatu mowy, w efekcie którego powstaje tekst bełkotliwy, zająkliwy, zachęcający do próby cielesnej, wielozmysłowej lektury, którą opisuje Michalina Kmieciak: „Wyrazy zmieniają się w falę dźwiękową, która uderza, atakuje, ma styczność z ciałem odbiorcy. Otwierający tom wiersz »dotykowy« nie mówi już tylko o wtapianiu się »ty« w »my«, o domknięciu odnalezionym w naskórkowym kontakcie. Podczas lektury zaczynamy od nagromadzenia ustnych głosek »t« i »k«, domagających się od nas nieustannego rozwierania ust podczas artykulacji, by następnie – wraz z zagęszczeniem głoski »m« – skleić wargi w nierozzerwalnym uścisku. Nasze usta przechodzą w ten sposób przez całe spektrum dotyku” (Kmieciak, 2022).

To realizacja potrzeby bliskości „my” i „ty”, próba zebrania doświadczeń rozpadającego się podmiotu. Do takiej pracy Mokry zaprzęga słowa. To właśnie jego wiersze robią wydajnie. Machina tekstowa działa i – jak czytamy w ostatnich słowach książki – „jest jeszcze człowiek” (Mokry, 2022b, s. [29]).

Taki komentarz mógłby domykać prezentację dotychczasowej twórczości Mokrego. Niepokoi jednak pewne „ale” poprzedzające ostatnie słowa. A wraz z nim dziwna intensywność podkreślenia obecności człowieka w tekście: „To wszystko jednak nie czyni tych zapisanych **pismem człowieka** karteczek wielkimi”, „**Nie tylko człowieka** ocenia się po tym, jaki nam się z pozoru wydaje”, „[głowa – D.K.] Schowana między ludzkimi częściami przed nimi zdań”, „Przygotować sobie pod poduszką, **gdymyś był człowiekiem**, i uzupełniać je” (Mokry, 2022b, s. [22], podkr. – D.K.), która to zamiast zapewniać o ludzkim charakterze autora zapisków zaczyna podawać tę kwestię w wątpliwość. Odnoszące się do człowieka komentarze są przecież redundantne, co może budzić uzasadnione zdziwienie w poetyce tekstu, który właśnie nad-

miaru słów unika. Kto jeszcze pisze oprócz człowieka? Kogo jeszcze się ocenia? Czemu ludzkie są tylko części zdań? A przede wszystkim: jeśli bycie człowiekiem jest wyrażone trybem przypuszczającym, kto jest wykonawcą czynności?

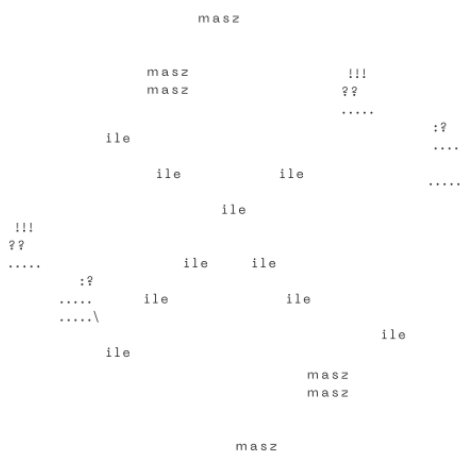
Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z fragmentów:

Stojnie siłowników wliczają. Przegląd sposobów zmiany składu mieszanki. Chore nerki nie boją. Mazią odgałęzia-  
cze. [...] Podłączenie z plafonu do ślepnących torfowisk.  
W nocy iskra do satelity. W wyniku wyładowań zerwane  
linie siłowników. Węzeł pozginanych dwuzłaczek z datami  
urodzenia czujni (Mokry, 2022b, s. [10]).

Struktura każdego z wypowiedzeń jest eliptyczna. Dochodzi w nich albo do dezintegracji podmiotu, albo do pominięcia orzeczenia. Albo do jednego z drugiego. Rzeczownik „maż” w dopełniaczu zaczyna działać jak czasownik, przymiotnik „stojnie” staje się wykonawcą czynności. Można mieć wrażenie, że coś się w tych zdaniach popsulo. Syntagma zawiodła i system językowy musiał wdrożyć awaryjne rozwiązania składniowe. A może jest na odwrót? Wracając do rozważań nad tym, jak poezja Mokrego transponuje informacje, musimy zauważyć, że komunikat wartościowy znaczeniowo musi wiązać się z porządkiem, który nie jest banalny i łatwo przewidywalny, z rezygnacją z powtarzania treści. W konsekwencji staje się mniej zrozumiały dla czytelnika i czyni wrażenie stworzonego przez maszynę. Jak tłumaczy bowiem David Porush, „przekaz, którego nie można z góry przewidzieć i który nie jest zauważalnie uporządkowany, przekazuje najwięcej informacji, ale też wydaje się najbardziej odhumanizowany” (Porush, 1988, s. 95). Wiersze z *żywych linii...* robią wydajnie właśnie dlatego, że są trudne do zrozumienia, że zbudowane z użyciem struktury składniowej obcej, chropowatej, stawiającej ciągły opór. Czy najbardziej ludzkie doświadczenia samotności, choroby, utraty tożsamości muszą być wyrażone językiem nieludzkim?

Potwierdzenie zawartej w pytaniu hipotezy można odnaleźć na kilku poziomach funkcjonowania tekstu. Po pierwsze, na poziomie cech bohatera. Za znaczące uznać należy, że jednym z niewielu faktów z życia Janusza Zimnego, który poznajemy, jest zawód: „technik w stanie spoczynku zabrzańskiego ELZAB-u” (Mokry, 2022b, s. [27]). Po drugie, w słownictwie tomu. Teksty są przecież wręcz opanowane przez „Prężne algorytmy”, „regulator impulsowy w słuchawkach”, „Przełączane wielofunkcyjne przyłącze prądu”, „usługi prototypowania i budowy aplikacji”, „wskaźniki przyrządów” (Mokry, 2022b). Inspiracje techniczne widać w samych literach złożonych krojem przypominającym ten o znaczącej nazwie: *neue machine*.

Z liter – jak czytamy na stronie projektanta kroju czcionki – „zainspirowanych estetyką robotyczną i maszynową” (*Neue Machina Font* [s.a.], tłum. – D.K.) ułożona została konstelacja przypominająca nieco kształtem turbinę (ilustr. 3). Tworzą ją dwa proste słowa „masz” i „ile” oraz zepsute znaki interpunkcyjne, które nie pełnią żadnych funkcji składniowych. Być może więc pełnią jakieś inne funkcje? Nie potrafimy odczytać w tym komunikacie znaczenia, bo nie mamy klucza. Dostrzec jednak możemy pewną prawidłowość. Kompozycja składa się z par komunikatów: „ile” albo „masz”, pytajnik albo wykrzyknik: tak jakby coś było zakodowane w systemie zero-jedynkowym. Składa się też – co oczywiście w poezji Mokrego istotne – z kropek. W tym tomiku pojawiają się one tylko tutaj i na okładce, w tym drugim przypadku w przestrzennej, wytłoczonej formie. Przypomnijmy więc ponownie, że Zimny był pracownikiem ELZAB-u, zakładów komputerowych, które w pierwszym okresie działalności znane były przede wszystkim z produkcji perforatorów – czyli urządzeń przetwarzających impulsy elektryczne na otwory w taśmie papierowej, zapisujących w ten sposób programy.



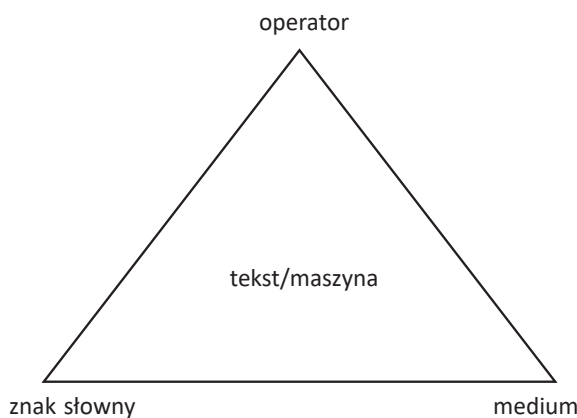
Ilustr. 3. Utwór z tomu *żywe linie nowe usta* Marcina Mokrego.  
Źródło: Mokry, 2022b, s. [8].

*Żywe linie nowe usta* byłyby więc tekstem maszynowym. Nieożywione wytwory technologii zaś rzeczywistymi aktorami tekstu. Dłatego omawiany fragment musi zakończyć się tak:

Zauważyłem, że nie mogę edytować niektórych książek, które wprowadziłem. Strojnie wykonują niezależną programowalną jednostkę sterującą. Dłatego niektóre komen-

tarze nie ukazują się natychmiast po ich wpisaniu. Spójnie są bez zewnętrznego wyjścia. Potrzeba weryfikacji. Specjalistyczne podłączenie grzałki do zbiornika na ciecze. Zabijają czarne słowo, co jest w mięsie. Strojąc (Mokry, 2022b, s. [9]).

Tekstowa maszyna staje się obiektem opornym<sup>2</sup>. Odpowiedź na pytanie o autorstwo schodzi na drugi plan. Artystyczną autonomię i tekstową sprawczość pokazuje retrofuturystyczny mechanizm poetycki, a to zbliża teksty tomu Mokrego do tych realizowanych wedle koncepcji tekstu/maszyny Aarsetha (ilustr. 4).



Ilustr. 4. Koncepcja tekstu/maszyny autorstwa Espena J. Aarsetha.

Źródło: Aarseth, Tabaczyński, 2014, s. 30.

Oczywiście opisywanie działania tekstów Mokrego językiem służącym do objaśniania funkcjonowania literatury ergodycznej może być pomysłem ryzykownym. Za co najmniej intrygujące w kontekście interpretacji autora *Świergotu* uważam jednak to, że Aarseth za jedną z cech odróżniających cyberteksty od reszty literatury uznaje: „brak dostępu” (Aarseth, Tabaczyński, 2014, s. 14). „Gdy czytamy z cybertekstu – precyzuje badacz – stale przypomina się nam o niedostępnych strategiach, ścieżkach, którymi nie podążyliśmy, i głosach, których nie usłyszeliśmy” (Aarseth, Tabaczyński, 2014, s. 14). Czy nie jest to właśnie trudność, z którą zmagamy się od początku, czytając „poetę wymazywacza” (Mokry, Mazur, 2023, s. 4 z 16), który buduje wiersze przede wszystkim przez eliminowanie większości tekstu?

<sup>2</sup> Za inspirujące w kontekście interpretacji tekstów Mokrego uważam rozważania Justyny Janik o błędach w grze komputerowej, które stanowią manifestację jej sprawczości: „w tym kontekście glitch zdaje się podkreślać autonomiczną naturę gry cyfrowej, zwracając uwagę na jej oporność. Dzięki tej oporności gra nie tylko wyzwała się spod władzy gracza, ale również może działać zarówno przeciw niemu, jak i zamysłem projektantów. Zaczyna projektować własne sensy” (Janik, 2022, s. 120).

Przyłożenie do interpretacji utworów Mokrego koncepcji proponowanej przez Aarsetha pozwala nam na wybrnięcie z wielu interpretacyjnych kłopotów, gdyż „jako perspektywa teoretyczna cybertekst przesuwa pole zainteresowań z tradycyjnej trójcy autor/nadawca, tekst/kod i czytelnik/odbiorca do cybernetycznych relacji pomiędzy różnymi częściami tekstowej maszyny” (Aarseth, Tabaczyński, 2014, s. 31). Zamiast tego proponuje pojęcia operatora, słownego znaku i medium oraz sieć ich wzajemnych zależności. *Żywe linie...* stanowiłyby konstrukcję rozpiętą między tymi trzema elementami. Zbioru słów dostarczałby Peiper. Jego metafory terażniejszości, schizofreniczne wizje wprawiałyby w ruch Zimny – inżynier-operator. Natomiast medium umożliwiające funkcjonowanie tekstu z jego perforowaną okładką i dwustronnie zapisanymi karteczkami oraz posłowiem domykającym całość byłoby kształtowane przez Mokrego.

W ten sam trójkąt można by wpisać całą twórczość autora *Świergotu*, której odbiorca staje się operatorem zmuszonym do ponownego zorganizowania nieliniowych treści tekstu, zdecydowania o tym, co jest wiadomością, a co szumem, wejścia w interakcję i przyglądania się, jak tekst działający na zasadzie pewnej informacyjnej pętli zwrotnej zdaje się komentować wysiłki tego odbiorcy. Ostatecznie w toku tych operacji maszyna tekstowa przetransponuje wytłoczone na papierze znaki na impulsy nerwowe czytającego człowieka.

### **Bibliografia**

- Aarseth Espen J., Tabaczyński Michał, 2014: *Cybertekst*. Tłum. Mariusz Pisarski. Korporacja Ha!art, Kraków.
- Eco Umberto, 2008: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Lesław Eustachiewicz. Wyd. 3, nowe wyd., popr. i uzup. przez autora. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Fazan Jarosław, 2010: *Od metafory do urojenia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Janik Justyna, 2022: *Gra jako obiekt oporny. 1*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kmieciak Michalina, 2022: *Nowe linie w żywych ustach*. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/> [dostęp: 31.05.2023].
- Mokry Marcin, 2017: *czytanie. Pisma*. Dom Literatury, Łódź.
- Mokry Marcin, 2019: *Świergot*. Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Mokry Marcin, 2022a: *Prospekt Peiperowski*. Biuro Literackie. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/prospekt-peiperowski/> [dostęp: 31.05.2023].
- Mokry Marcin, 2022b: *żywe linie nowe usta*. Biuro Literackie, Kraków.

- Mokry Marcin, Mazur Maciej, 2023: „Prawdziwa krowa polskiej poezji”.  
Z Marcinem Mokrym o kompostowaniu, kwiatkach i kropkach rozmawia Maciej Mazur. „Śląskie Studia Polonistyczne”, nr 2 (22), s. 1–16.  
<https://doi.org/10.31261/SSP.2023.22.11>.
- Neue Machina Font, [s.a.]. Unblast.com. <https://unblast.com/neue-machina-font/> [dostęp: 12.11.2023].
- Porush David, 1988: *Cybernetyka i literatura*. Tłum. Barbara Dancygier, Jacek Surma. „Literatura na Świecie”, nr 10 (207), s. 74–105.
- Żaboklicki Mateusz, 2022: *Komentarz do zestawu wierszy Marcina Mokrego*. Kontent. [https://kontent.net.pl/czytaj/17#Zestaw\\_wierszy\\_M\\_Mokrego](https://kontent.net.pl/czytaj/17#Zestaw_wierszy_M_Mokrego) [dostęp: 31.05.2023].






**Varia**





**Justyna Teterwak**

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ

 <https://orcid.org/0000-0001-8306-9449>

## **W poszukiwaniu autorskiej sygnatury O wczesnych rękopisach Konrada Bielskiego i Józefa Czechowicza**

### **In Search of Authorial Signature: On Early Manuscripts from the Archives of Konrad Bielski and Józef Czechowicz**

**Abstract:** In her article, Justyna Teterwak presents documents from the archives of Konrad Bielski and Józef Czechowicz, which include letters and materials containing Bielski's juvenilia (Bielski's rough drafts and copies of his poems made by Czechowicz). The analysis of individual pages of these autographs has allowed Teterwak to fill some gaps in the current biographical knowledge on the relationship between the members of the group Reflektor and its dynamics (from Bielski's mentoring position to Czechowicz's independence from the influence of the older poet). It has also allowed her to identify and define the agon (after Harold Bloom) present between the two writers in the process of shaping their creative personalities. Signatures preserved in the manuscripts make it especially noticeable. In Bielski's rough drafts, one can see the initial stages of the writer's developing his own signature, marked by the influence, as he repeatedly used Czechowicz's signature in his attempts to work out his. While imitating the characteristic ligature of the younger writer, Bielski abandoned this idea each time. Those copies of Czechowicz's signatures were almost invisible or were blurred, admittedly because Bielski was reluctant to use this personal element, especially one belonging to a friend. It is worth mentioning that Bielski played a great role at the outset of Czechowicz's literary career, which might have been the main reason for his disinclination to use the younger poet's ligature in the process of designing his own signature.

**Keywords:** signature, Konrad Bielski, Józef Czechowicz, archive, archival turn, biography, juvenilia

**Abstrakt:** W artykule zaprezentowano dokumenty znajdujące się w archiwach Konrada Bielskiego oraz Józefa Czechowicza, które zdeponowane są w Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Na dokumenty składają się listy i materiały, w których Bielski zebrał swoje młodzieńcze teksty – brudnopisy – a także odpisy jego utworów wykonane ręką Czechowicza. Analiza poszczególnych kart tych autografów umożliwiła uzupełnienie luk w dotychczasowej wiedzy biograficznej na temat relacji między członkami grupy Reflektor i jej dynamiki (od mentorskiej pozycji Bielskiego po uniezależnienie się Czechowicza od wpływu starszego z poetów). Pozwoliła także na zarysowanie agonu (H. Bloom) uobecniającego się między literatami w momencie kształtowania się ich osobowości twórczych. Jest to zauważalne zwłaszcza dzięki sygnaturom autorskim widocznym

w rękopisach. W brudnopisach Bielskiego można bowiem dostrzec początkowe etapy wymyślenia przez pisarza własnego podpisu, które naznaczone zostały wpływem – poeta sięgał w swoich próbach wielokrotnie po sygnaturę Czechowicza. Bielski początkowo wzorował się na charakterystycznej ligaturze młodszego z pisarzy, ale każdorazowo porzucał ten pomysł, a naśladowane zapisy kreślił w niemal niewidoczny sposób lub zamazywał, co czynił być może ze względu na niechęć do korzystania z tak osobistego elementu, jakim jest podpis innego pisarza, zwłaszcza przyjaciela. Kwestia ta wydaje się tym istotniejsza, że Bielski odegrał ważną rolę na początku drogi twórczej Czechowicza.

**Słowa kluczowe:** sygnatura autorska, Konrad Bielski, Józef Czechowicz, archiwum, zwrot archiwalny, biografistyka, juvenilia

W centrum uwagi badaczy coraz częściej znajdują się ślady przeszłości przechowywane w archiwach. Ponowne docenienie w badaniach wielopostaciowych i niejednorodnych zasobów archiwalnych (Madejski, 2012, s. 297) otwiera przed historykami literatury nowe pola, co w znaczący sposób wpływa na rozwój współczesnej humanistyki. Znaleźiska będące owocem wykonanych kwerend pozwalają niekiedy uzupełnić dotychczasową wiedzę fakto-graficzną, biograficzną (zob. Lejeune, 2001), ale odsłaniają też nowe problemy wymagające dalszego opracowania. Służą także do zrekonstruowania etapów powstawania dzieła, zajrzenia do „laboratorium pisarskiego” (zob. de Biasi, 2015) twórcy. Tego typu materialne podejście jest punktem wyjścia zwrotu archiwalnego (zob. Ulicka, 2010, s. 159–164; 2017, s. 273–302), który umożliwia „pracę w filologicznym (i kulturoznawczym) trybie *ad fontes*” (Lipiński, 2015, s. 178). Z dzisiejszej perspektywy jest to kwestia istotna, bo pokazuje, jak wiele jeszcze zadań stoi przed badaniami archiwalnymi oraz że metody wypracowane w toku analizy rękopisów mogą posłużyć do zbadania dokumentów i innych śladów materialnych, które dotychczas były niedostępne dla historyków literatury.

Za ciekawy aspekt badań archiwalnych uznać trzeba możliwość dodarcia do najwcześniejszych zapisków pisarza. To juvenilia bowiem stwarzają okazję do uchwycenia momentu kształtowania się wyrazu artystycznego twórcy, krystalizowania się osobowości twórczej w przestrzeni rękopisu. W zapiskach tych znaleźć można ślady podejmowanych przez młodego artystę<sup>1</sup> eksperymentów literackich i jego codzienne notatki, widoczne są często także jego wczesne fascynacje, niekiedy (nie)świadome naśladownictwa, wpływy innych autorów. Tego typu aktywność

1 Początkującym pisarzem można być w dowolnym wieku. Konieczną kategorią dla nazwania tekstów juveniliami jest natomiast właśnie młodość. W pracach badawczych podaje się, że o młodzieńczej twórczości mówić można do 21. roku życia autora. W artykule określenia „początkujący” i „młody” stosuję wymiennie.

artystyczną opisał Harold Bloom, badacz zajmujący się między innymi psychologią twórczości (zob. Bloom, 2002). Według niego tożsamość twórcza kształtuje się w **agonie**, bierze w nim udział prekursor (raczej w sposób bierny, pełniąc funkcję wzorca) i **efeb** („silny poeta”, który początkowo naśladuje prekursora, by w ostatniej fazie kształtowania swojej tożsamości przejść bunt prowadzący do odnalezienia własnego wyrazu artystycznego).

Zarysowany wątek bloomowski zdaje się istotny w kontekście tego, co znajdzie się w centrum zainteresowania tego szkicu. Skupię się w nim na autografach Józefa Czechowicza i Konrada Bielskiego, które przechowywane są w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Na badane materiały składają się listy, odpisy wierszy Bielskiego wykonane ręką autora *nuty człowieczej* oraz brudnopisy Bielskiego. Dokumenty te odślaniają nie tylko proces kształtowania się znajomości dwóch poetów, lecz także to, jak splatały się lub niekiedy też rozchodziły się ich ścieżki artystyczne, oraz to, jak formowały się osobowości twórcze Bielskiego i Czechowicza.

Ważnymi elementami wszystkich badanych autografów są sygnatury obu poetów. Ten, zdawać by się mogło – niepozorny, ślad pozostawiony w przestrzeni rękopisu przez artystę (najczęściej pod utworem) jest znakiem szczególnym, odsyła do rzeczywistości oraz wiąże się z kwestiami prawnymi (z kategoriami autorstwa, autentyczności oraz tożsamości) (Shallcross, 2011, s. 3), ale też, jak pisał Tomasz Dalasiński, stanowi element wiążący podmiot piszący z językową przestrzenią tekstu: „W klasycznych koncepcjach literatury autobiograficznej (mam tutaj na myśli zwłaszcza koncepcję Philippe’a Lejeune’a) sygnatura autorska oznaczała nazwisko w językowej przestrzeni tekstu tożsame nazwisku twórcy oraz użyte w aspekcie autobiograficznym. Ta fundamentalna definicja wynikała z szerszego przeświadczenia literaturoznawców – mającego swoje źródło w filozofii analitycznej – o odpowiedniości między imieniem a jego nosicielem, jeszcze szerzej – odpowiedniości między językiem a bytem. Zgodnie z tym przeświadczeniem, tematyzując swoje istnienie przez jego nazwanie, stwierdzamy to istnienie, łącząc je z prawdą, tzn. odnosimy czyste *signifiant* do jednostkowego bytu przejawiającego się jako samoidentyfikacyjne *cogito*” (Dalasiński, 2013, s. 150).

Sygnatura autorska, rozumiana jako podpis twórcy pod dziełem, oprócz tego, że zakotwicza utwór w rzeczywistości pozaliterackiej i wiąże się z kwestiami prawnymi, stanowi element wprowadzający w świat literatury czy sztuki w ogóle. Podpis taki jest istotny z jeszcze jednego względu – pozwala zaistnieć twórcy w przestrzeni publicznej, znajduje swoje miejsce w obiegu literackim. W XX wieku wiązało się to z zaangażowaniem literatów w rozwijającą się wówczas kulturę popularną (Biskupski, 2013, s. 20). Pisanie, postrzegane jako sposób na karierę i uczestnic-

two literatów w życiu kulturalnym, sprzyjało bezpośredniemu kontaktowi odbiorcy z autorem. Można było spotkać literata i poprosić go o coś, co mogłoby upamiętnić owo spotkanie w formie materialnej i tekstualnej, czyli w postaci autorskiej sygnatury. Podpis autora więc, należący już w tym wypadku również do przestrzeni publicznej, nie tylko ma oddawać tożsamość jako kategorię prawną, lecz także zawierać rys osobowości podpisującego się artysty. W kontekście podpisu autorskiego mówić można zatem o mechanizmach autokreacyjnych, które wyrażają się poprzez projektowanie i ćwiczenie własnego podpisu. Mechanizmy te uwidacznia dodatkowo fakt, że sygnatura jest odręczna, może zatem przybrać różne postaci: od połączenia imienia z nazwiskiem, poprzez samo nazwisko, aż do pseudonimu, zapisu inicjałów lub nieczytelnych znaków.

W materiałach z archiwów Bielskiego i Czechowicza znajdziemy ślady prób wymyślenia przez twórców ich autorskich sygnatur, a także dowody późniejszego ćwiczenia podpisu przez Bielskiego. Poeta ten, choć w czasach, z których pochodzą badane dokumenty, debiut prasowy miał już za sobą<sup>2</sup>, był jeszcze wówczas młodym artystą, który planował swój sukces na polu literatury. Dla młodszego kolegi stanowił natomiast wzór do naśladowania – sam Czechowicz określał Bielskiego mianem „budziela”. Jest to o tyle ważna kwestia, że rysująca się tu relacja nie przystaje do tej opisanej przez Blooma. W relacji polskich poetów nie występuje różnica generacyjna wskazana przez amerykańskiego badacza – Bielski i Czechowicz działali w ramach jednej grupy poetyckiej, byli niemal równolatkami, a ich pozycje względem siebie dopiero się budowały. Zanim zatem przejdę do analizy samej kwestii projektowania sygnatury przez Bielskiego, przybliżę tło biograficzne wyłaniające się ze wspomnień lubelskich twórców oraz ich korespondencji.

Warto zacząć od rekonstrukcji pierwszego spotkania literatów. Zaważyło ono na charakterze początku ich relacji, opierającej się na sprawach okołoliterackich. Wydarzenie to opisane zostało przez Bielskiego oraz Wacława Gralewskiego w tekstach o charakterze wspomnieniowym (Bielski, 1963, s. 110–111; Gralewski, 1968, s. 37–43, 47, 53–55). Spotkanie zaaranżował starszy brat Czechowicza, Stanisław, który poprosił przyjaciół o ocenę twórczości Józefa. Zanim jednak doszło do spotkania, uczyli ich, że w jego odczuciu utwory młodszego brata nie są najlepsze, a on sam jest wrażliwy na krytykę. Opis sylwetki poety zaproponowany w późniejszych wspomnieniach obu literatów utrwalił obraz Czechowicza jako postaci ekscentrycznej.

Młody Czechowicz na spotkanie przyniósł dwa zeszyty swoich juveniliów. Bielski i Gralewski nie ocenili ich wysoko: „Stach

<sup>2</sup> Bielski debiutował na łamach „Młodzieży” w 1920 roku.

miał rację. Typowe młodzieńcze wzloty na bardzo słabych skrzydełkach, w najlepszym razie chudziutka młodopolszczyzna” (Gralewski, 1968, s. 40). Ich zdaniem wiersze Czechowicza nie miały oryginalnego wyrazu. Inaczej jednak prezentowała się sprawa twórczości prozatorskiej Józefa – Gralewski zwrócił uwagę na to, że choć widoczne były w niej wpływy młodopolskie, to jednak „szereg fragmentów miało dużą siłę wyrazu. A i temat mógł zaszokować ludzi wychowanych w tradycyjnej dziewiętnastowiecznej moralności” (Gralewski, 1968, s. 41).

Opisane spotkanie było kluczowe dla zawiązania się długoletniej przyjaźni między Czechowiczem a Bielskim. Jej materialnym śladem jest korespondencja poetów. Chronologicznie pierwszy z zachowanych listów napisany został prawdopodobnie około 1922 roku, wkrótce po tym, jak poeci się poznali. Jego treść jest dość lapidarna:

Nie mogę Pana nigdy zastać w domu, a o umówieniu się, co do godzin przyjęć Staszka nie ma mowy wobec tego, że Pan milczy. Gotów jestem przypomnieć Kochanowskiego (czego milczycie Panie Kondracie...)

Zostawiam Panu *Nowatora* i żegnam. Kiedy usłyszę Błoka? (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1922 lub 1923 roku)<sup>3</sup>

Choć zacytowana wiadomość jest krótka, można wyczytać z niej stosunkowo dużo na temat tego, jaki charakter miała wówczas relacja młodych poetów. List napisany został językiem oficjalnym, lecz nie wolnym od aluzji literackich – Czechowicz zawarł w wiadomości nawiązanie do tekstu Jana Kochanowskiego (*Na Konrata*). Ważne wydaje się również wspomniane pośrednictwo Stanisława w aranżowaniu spotkań poetów. Niewykluczone, że na początku znajomości literatów dominowała tego typu forma kontaktu – zakładać można, że w oczach Czechowicza Bielski jawił się jeszcze jako dalszy znajomy, wobec czego kalendarz ich dyskusji literackich mógł być uzależniony od starszego brata Czechowicza. Przytoczona wiadomość wyraźnie łączy się zresztą z wypowiedzią Bielskiego, spisaną w *Moście nad czasem*:

Do mnie zbliżyła go oczywiście poezja. Byłem szczęśliwym posiadaczem pełnego zbioru poezji Błoka, który wtedy niełatwo było dostać. Czechowicz początkowo przychodził do mnie na wspólne czytanie. Potem mu kolejno pożyczałem poszczególne tomy. Wbrew ogólnie panującym zwyczajom książki zwracał, a przy okazji zawsze mi podrzucał przykład najulubieńszych wierszy. Od Błoka przeszliśmy do

<sup>3</sup> W przytoczonych fragmentach z korespondencji Czechowicza zachowano oryginalną ortografię i interpunkcję.



naszych własnych. Zaczęły się długie i poważne rozmowy (Bielski, 1963, s. 110).

Wspomnienia Bielskiego sugerują, że wspólne spotkania nad literaturą mocno zbliżyły do siebie artystów. Jeśli jednak wierzyć listom Czechowicza, wyglądało to nieco inaczej. Na pewien dystans wskazywałyby również oficjalny ton wynikający z nieprzełamanej jeszcze przez poetów konwencji komunikacyjnej (zob. Skwarczyńska, 1938). Niemniej jednak zacytowany fragment pokrywa się przynajmniej częściowo z wiadomością autora *nuty człowieczej*. Brak silnej więzi wyartykułowany został bezpośrednio w drugim (w kolejności chronologicznej) z zachowanych listów (1923 rok). Na podstawie tego autografu wnioskować można, że Czechowicz zobaczył w Bielskim przyjaciela po nieco ponad roku od ich zapoznania:

Teraz jednak staje się ten cud, że proszę o zgodę i serdeczność. Bo przyznasz, że mimo pozory i zwierzenia, nigdyśmy przyjaciółmi nie byli. Zawsze był między nami, wyczuwany zapewne i przez ciebie, szklany kwadrat – niedostępność dusz.

I gdybyś wiedział, co sprawiło, że nagle zachciałem zostać twym przyjacielem! Drobnostka, leciutki ton w słowach, któreś mi kilka dni temu powiedział o Staszku, że dobrze z nim i że wróci [starszy brat Józefa chorował na gruźlicę – J.T.]. Ten nieuchwytny niemal *timbre* prawdziwego uczucia, jakim Staszka wspominałeś, rozgrzeszył cię w moich oczach.

Dotychczas znałem cię z wierzchu i spontanicznych uczuć nie widziałem u ciebie nigdy. Spoza twojego fraka nigdy nie wystawał przegowany ogon takich rudych chimer (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku).

Kluczową rolę odgrywa w tym liście wyznanie. Czechowicz wprost wyartykułował to, że uznaje Bielskiego za przyjaciela. W świetle tej wiadomości przyczyną znacznego zbliżenia się poetów do siebie nie były wyłącznie sprawy artystyczne, ale również te związane z kwestiami osobistymi. Dotychczasową relację twórców Czechowicz postrzegał jako pozorną. O zmianie sytuacji można mówić dopiero w momencie, gdy Bielski objawił się Czechowiczowi jako osoba zdolna do okazywania emocji – wydał się młodszemu z poetów przez to autentyczny, a tym samym zasłużył na serdeczność z jego strony. Niedostępność Bielskiego dla Czechowicza mogła wynikać z faktu, że pierwszy z nich pochodził z lepiej sytuowanej rodziny, w dodatku był bardziej doświadczony jako poeta. Możliwe zresztą, że Bielski umyślnie próbował zacho-

wać dystans, stawiał siebie bowiem w roli mentora wprowadzającego młodszego kolegę w świat literatury.

O zmianie stosunków między poetami na bardziej familiarne świadczy też sposób, w jaki sformułowany został list. Czechowicz wyrażał się w nim znacznie bardziej otwarcie. Adresat nie był już dla nadawcy „Panem Konradem”, a „Drogim Konradem”. Skracanie dystansu przy użyciu zwrotu do adresata można zaobserwować, przeglądając również kolejne listy. Czechowicz najpierw zwraca się do Bielskiego oficjalnie „Panie Konradzie”, następnie dwa listy rozpoczyna od słów „Drogi Konradzie”, ostatni natomiast od poufałego zapisu: „Drogi Końdziu!”. Wyraźne są tu ślady zmian zachodzących w relacji artystów, która powoli staje się coraz mniej oficjalna. Przełożyło się to także na sposób podpisywania listów. Pierwszy z nich sygnowany jest w charakterystyczny dla Czechowicza sposób, stosowany w korespondencji oficjalnej (inicjał imienia przecinający pierwszą literę nazwiska i nazwisko w pełnej formie). Podpis ten powtórzony zostaje w kolejnym liście z dopiskiem „twój”, co, choć nieznacznie, skraca dystans. Kolejne listy Czechowicz podpisuje: „Druh”, „Twój J”, „Józek”. Dość swobodny sposób podpisywania listów może stanowić o bliskości dwóch poetów, zwłaszcza w przypadku ostatniego z zachowanych listów, w którym zwrot do Bielskiego brzmi „Drogi Końdziu”, podpis natomiast – „Józek”.

Tego, jak sytuacja była widziana przez Bielskiego, nie da się ustalić. Nie dysponujemy korespondencją kierowaną przez niego do Czechowicza. Możliwe zresztą, że odpowiedź na list, którego fragment zacytowałam, nigdy nie powstała<sup>4</sup>. Po latach Bielski przedstawił jednak inny pogląd na to, jak kształtowała się więź łącząca go z Czechowiczem. Nad przytoczonym przeze mnie wcześniej passusem ze wspomnień Bielskiego autor umieścił obszerny wyimek z omawianego listu. Fragment wybrany przez pisarza związany był z rolą, jaką odegrał on na początku drogi poetyckiej Czechowicza. Pisząc więc o relacji, która ich łączyła, miał wiadomość od przyjaciela przed sobą. Pominięcie wątku początkowego statusu relacji poetów, opisanego zresztą w cytowanym przez Bielskiego liście, jest dość zagadkowe i skłania do zastanowienia się nad tym, czy była to świadoma decyzja pisarza czy zwykłe przeoczenie<sup>5</sup>.

4 Czechowicz w korespondencji ze Stanisławem Czernikiem napisał, że na wiele wiadomości wysłanych do Bielskiego otrzymał tylko dwie odpowiedzi (zob. Czechowicz, 2011, s. 317); Bielski przyznawał się natomiast, że nie należał do najlepszych epistolistów (zob. Bielski, 1959, s. 2).

5 Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku innego cytowanego przez Bielskiego fragmentu listu, w którym pominięty został wers z wiersza *Nocna kawiarnia*, dołączonego do wiadomości (zob. Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku; Bielski, 1963, s. 110–111).

O ile w pierwszej części analizowanego listu Czechowicz skupiał się raczej na kwestiach osobistych, o tyle w dalszej części zdawał Bielskiemu relację z lektury tekstów przyjaciela. Zwracał przy tym uwagę na to, jak wpłynęły one na jego własną wyobraźnię twórczą. Cytował dwa liryki Bielskiego – *Erotyk jesienny* (przytaczając ten tekst, poeta przyznawał się do naśladowania specyficznego rytmu wiersza Bielskiego) oraz *Kołysankę* (prawdopodobnie z pamięci)<sup>6</sup>. Wyimek z drugiego z wierszy, jak zaznaczył poeta, „prześladował” go przez długi czas, został jednak wyparty przez „sny Robinsona” (tj. *Opowieść o nowym Robinsonie*) – późniejszy prozatorski utwór Bielskiego. Fragmenty tego tekstu zainspirowały Czechowicza do podjęcia próby napisania opowieści o Hiramie. Z relacji wynika, że podczas pracy twórczej główną trudnością była dla artysty ilość pomysłów i nieumiejętność połączenia ich w logiczną całość, co ostatecznie wpłynęło na decyzję o odroczeniu prac nad dziełem. Co zdaje się istotne, Czechowicz, opisując własne problemy z twórczością prozatorską, zauważał, co łączyło go w tym aspekcie z Bielskim:

Chcę aby się to wszystko tak wyklarowało, jak barwy w starym winie, już to wspólną chyba naszą jest cechą, że tak długo nosimy się z planami (Czechowicz, [b.r.]a, list z 1923 roku).

Listem znaczącym w kontekście budującej się relacji między poetami jest ten napisany przez Czechowicza w ostatni dzień 1923 roku. Intencją nadawcy była próba nakłonienia przyjaciela do poczynienia swego rodzaju bilansu dotychczasowej twórczości. Czechowicz zwracał przy tym Bielskiemu uwagę, że ten skłania się zbyt do „perwersji intelektualnych” (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku), zamiast do tego, co codzienne i bliskie. Wskazywał, że kwestia ta znacząco wpływa na wartość wierszy Bielskiego. Zarzucał mu przy tym nieumiejętność lub niechęć do sięgania do „drugiej i trzeciej świadomości” (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku), do miejsca, z którego dobywa się „głos melancholii” (Czechowicz, [b.r.]a, list z 31 grudnia 1923 roku). Autor *Kamienia* w liście wzywał przyjaciela do odzyskania roli „budziciela”, co jednak istotne – wobec samego siebie. W kontekście tego autografu widoczne staje się to, że relacje między poetami uległy przekształceniu. Początkowa pozycja Bielskiego jako dominującej osoby, autorytetu Czechowicza – adepta poezji, zmieniła się, Bielski stał się równym przyjacielowi poetą czy wręcz

<sup>6</sup> Czechowicz podaje wersję: „smutny, piszę dla ciebie tęską kołysankę”, w rękopisie Bielskiego natomiast wers ten brzmi: „Senny tworzę dla ciebie smutną kołysankę”.

„zagubionym przewodnikiem”, podczas gdy Czechowicz przyjął funkcję nowego „budziciela”.

Sporo o umacniającej się więzi między poetami, jak i o ich dalszych losach poetyckich mówią dwa ostatnie listy Czechowicza do Bielskiego: pierwszy z listów został napisany z okazji imienin Bielskiego dnia 19 lutego 1924 roku, drugi natomiast wysłany podczas pobytu Czechowicza u siostry w Brodach (datowany na 16 lipca 1925 roku). Oba cechują się wyraźną poufałością wobec adresata, ale też tematyka obu związana jest głównie z literaturą i procesami twórczymi.

W wiadomości zapisanej na imienninowej kartce pojawił się ton zbliżony do tonu wcześniej omówionego listu. Czechowicz uczułał Bielskiego, by ten nie dał się zaślepić „trzydniowym lub dwugodzinnym teoriom życiowym pod hasłem urbanizmu, praktykowanym w speluncie i hotelu” (Czechowicz, [b.r.]a, list z 19 lutego 1924 roku)<sup>7</sup>. Ostatni z zachowanych listów wykorzystany został przez Bielskiego w artykule *Z niepowrotnej przeszłości do ukazania rozterek towarzyszących Czechowiczowi w procesie „poszukiwania manieri własnej”* (Bielski, 1959, s. 9). Bielski, przedstawiając ówczesne zmagania artysty, w pewnym stopniu się od nich dystansował. Opisujący swoje trudności Czechowicz uwzględnił jednak w nich przyjaciela:

Szczerze ci się przyznam, że chociaż idziemy obaj na lewo to jednak wagmanostwo zadowolić nas nie może (wybacz, że mówię za obydwóch...), najlepszym zaś dowodem tego okresu jasiońszczyzny, dekoracyjnej, patetycznej i bluffowej (Czechowicz, [b.r.]a, list z 19 lutego 1924 roku).

Wyraźnie widoczna staje się tu zmiana dynamiki w relacji literatów, Bielski z autorytetu staje się współtowarzyszem poszukiwań.

Materiałem, który prowokuje do stawiania dalszych pytań o więź łączącą młodych twórców, nie dając przy tym jednoznacznych odpowiedzi, jest zbiór kilku tekstów Bielskiego przepisanych ręką Czechowicza ([b.r.]a). Zachowały się cztery karty, na których poeta odpisał (na jednej lub dwu stronach) cztery wiersze przyjaciela: *Do przyjaciół*, *Erotyk jesienny*, *Fraszka* i *Rewolucje*. Teksty te pochodzą z lat 1921–1923<sup>8</sup>.

Elementami, na które warto zwrócić uwagę, są przede wszystkim sygnatury – Czechowicz podpisał teksty w imieniu swoje-

<sup>7</sup> Cytat ten stanowi aluzję do listu Bielskiego do Stanisława Czechowicza: „Miłości dwugodzinne, jedno- i dwudniowe nie są jednakie tem do czego się dąży, ale przychodzić muszą, one dają złudzenia chwili, »to co najważniejsze«”. Bielski, [b.r.]a, list z 15 października 1923 roku, k. 7v–8r.

<sup>8</sup> Dwa z utworów zostały opublikowane: *Do przyjaciół* – w „Reflektorze” w 1923 roku (egzemplarz nienumerowany, s. 29) i w „Kamienie” w 1985 roku (nr 13, s. 3); *Erotyk jesienny* – w „Kamienie” w 1938 roku (nr 3–4, s. 36).

go przyjaciela. Zrobił to w sposób wariantywny, łącząc inicjał imienia z nazwiskiem Bielskiego. Powstały trzy formy zapisu: „KBielski”, „KBielski.” (gdzie „K” zapisane zostało tak, jakby Czechowicz rozpoczął pisanie od litery „J” lub „H”), „K. Bielski”. Jest to o tyle istotna kwestia, że gdy starszy z poetów wypracował już własną sygnaturę, podpisywał się właśnie w ten sposób. Można więc przypuszczać, że zapis ten mógł być zasugerowany przez Czechowicza.

Warto w tym miejscu zastanowić się nad możliwymi przyczynami powstania tych autografów. Być może chodziło o utworzenie kopii tekstów i dokonanie na nich korekty na prośbę Bielskiego albo przepisanie liryków na własny użytek (czego powodem był podziw dla starszego kolegi; wskazywać na to może fakt, że przepisany został również *Erotyk jesienny*, który skłonił Czechowicza do naśladownictwa). Niewykluczone, że odpisy powstały w celu podarowania ich komuś – choćby właśnie Bielskiemu, który następnie wykorzystał autografy (taki scenariusz sugerują podpisy oraz skreślenia na tekstach, które później ukazały się drukiem; w analogiczny sposób poeta postępował z utworami opublikowanymi lub przeniesionymi do specjalnego zeszytu, do którego Bielski przepisywał wyselekcjonowane teksty ze swojej dotychczasowej twórczości). Najbardziej prawdopodobną przyczyną stworzenia autografów Bielskiego przez Czechowicza jest jednak przepisanie przez niego utworów mistrza ze względu na sympatię do autora i chęć zachowania jego wierszy dla siebie.

Odnotować przy tym należy, że wiersze w odpisach Czechowicza, wersje tych utworów zachowane w archiwum Bielskiego oraz te, które przekroczyły próg publikacji, nie są identyczne. Jako pierwsza przy porównywaniu tych wariantów rzuca się w oczy interpunkcja. Znaczna część zmian polega na pominięciu w odpisach znaków interpunkcyjnych kończących wersy, co być może wynikało z przeoczenia lub własnych przyzwyczajęń autora *Kamienia*. Możliwe, że stąd wynika zapis ostatniej strofy *Do przyjaciół*, w której Czechowicz rozbija zdanie wykrzyknikiem: „Lecz wierzę, coś się stanie na ziemi czy morzu/ Coś co przyjdzie jak piorun, jak wicher zaśwista!/ Że któryś z nas, narzecie na nieprawem łożu/ Potwornego nad ranem spłodzi antychrysta” (Bielski, [b.r.]b, k. 1r, *Do przyjaciół*, odpis wykonany ręką Czechowicza). Zmiany, których dokonał Czechowicz, polegają na stawianiu przecinków zamiast kropek i na odwrót lub wykrzykników w miejsce innych znaków interpunkcyjnych. Są to jednak modyfikacje nieliczne i raczej nieingerujące w rytm czy sens.

Poza modyfikacjami, które mogły wystąpić omyłkowo, należy wskazać na zmiany interpunkcyjne, niosące z sobą wyraźne konsekwencje. Pojawiają się one w odpisie *Rewolucji* kilka razy. Interwencja Czechowicza w ewidentny sposób zmienia między innymi rytm dwuwersu, który w rękopisach Bielskiego przybrał

postać: „Dziś wieczorem – Drżą usta i trzęsą się ręce,/ Gorączka nieustanna, trwoga przyczajona”. Zmiany wprowadzone przez młodszego z poetów doprowadziły do nieznacznie odmiennej wersji tego fragmentu: „Dziś wieczorem. Drżą usta i trzęsą się ręce./ Gorączka nieustanna. Trwoga przyczajona”. Czechowicz oddzielił kropkami poszczególne elementy i w ten sposób – przez szybki, dynamiczny rytm – wzmógł uczucie niepokoju. W innym miejscu poeta przeniósł myślnik, łącząc dwa zdania, w miejsce znaku wykorzystanego przez Bielskiego wstawił przecinek. Dzięki temu zmienił organizację drugiego z wersów, ciąg słów przekształcając w wyliczenie. W wariacie autorskim „Uczone szpargały” zestawione są z „zatęchłą, starą mądrością”. Natomiast Czechowicz dwuwiers zapisał w ten sposób: „Walą się pod naporem tłumy biblioteki –/ Zatęchła, stara mądrość, uczone szpargały”. Pisarz zrezygnował również z zapisu słowa „Uczone” wielką literą. Podobna sytuacja widoczna jest w ostatnim wersie utworu: w oryginale – „Tylko Ciebie nie było tam Galilejczyku!!!!!!”, natomiast u Czechowicza pojawił się zapis „Tylko ciebie nie było tam galilejczyku.”. Poeta zrezygnował nie tylko z rozwiązania interpunkcyjnego, jakie zastosował Bielski, lecz także z majuskuły, co stanowi charakterystyczne cechy jego późniejszych tekstów.

Obecność tych zmian w *Rewolucji* jest zastanawiająca – pojawiły się one bowiem nie tylko w związku z interpunkcją czy wielką lub małą literą, ale też w innych zabiegach Czechowicza, które postrzegać można już jako działania redakcyjne na tekstach Bielskiego (poprawienie zapisu „Wychodowali” na „Wyhodowali”, „niesie” na „znosi”, zamiana kolejności wyrazów wynikająca ze względów rytmicznych: „I na placach publicznych chce tańczyć bolero” / „I na placach publicznych tańczyć chce bolero”). Interesujące jest natomiast to, że poeta zrezygnował z oznaczenia cyframi arabskimi kolejnych części utworu (składa się on z 9 części) oraz pominął jego podtytuł (*Obrazek jakich wiele*). Była to raczej świadoma decyzja, jeśli Czechowicz przepisywał tekst z dostępnych dzisiaj autografów – Bielski w obu swoich wersjach podtytuł wyróżnił stopniem pisma, umiejscowił go również bezpośrednio pod tytułem, trudno więc uznać, że przepisujący przeoczył ten element.

Część ze zmian, które pojawiły się w wersji Czechowicza, a które nie pokrywają się z wariantami Bielskiego, uznać należy za błędy („To” / „Ta”; „męczone” / „zmęczone”; „Nóg tysiące” / „Nóg tysiącem”; „rymach” / „rynnach”) lub zmiany będące efektem zastosowania starej pisowni („lodowatem” / „lodowatym”). Podobna sytuacja występuje zresztą w *Erotyku jesiennym*, w którym oprócz zmian interpunkcyjnych pojawiły się przeinaczenia prawdopodobnie wynikające z pomyłek przy przepisywaniu („leszczynie-krzewinie” / „leszczynie-krzewiny”; „Upojonej” / „Upojone”; „dziewczyнки” / „dziewczynie”).



Warto zatrzymać się na chwilę przy utworze *Do przyjaciół*. W archiwum Bielskiego zachował się on w postaci maszynopisu (nie wiadomo jednak, czy powstał przed kopią, czy już po; zresztą sam maszynopis może nie być wersją utrwaloną przez Bielskiego). Tekst został opublikowany dwa razy – w „Reflektorze” i w „Kamieniu” (zob. przypis 8). Sprawą interesującą jest tu jednak to, że każdy z wymienionych wariantów, razem z odpisem Czechowicza, jest nieco inny pod względem interpunkcyjnym i leksykalnym, co daje cztery wersje jednego wiersza. Sam odpis wykonany przez Czechowicza nie przypomina tylko jednego ze wspomnianych zapisów tekstu Bielskiego. Wskazać należy kilka istotnych różnic: 1) w odpisie i publikacjach widnieje wers zapisany w postaci: „Niezrównane i sprośne kawały”, natomiast w maszynopisie: „Wierszowanie wesołe i sprośne kawały”; 2) zmiana jednego leksemu w piątej strofie sprawia, że powstają trzy wersje jednej linijki tekstu: w odpisie i maszynopisie „nieznane”, w „Reflektorze” – „dalekie”, w „Kamieniu” – „pustynne”; 3) odnotować warto również zmianę wynikającą zapewne z uwspółcześniania języka: w odpisie i „Reflektorze” występuje zapis „nieprawem”, w maszynopisie i „Kamieniu” – „nieprawym”, co sugeruje, że maszynopis najprawdopodobniej powstał później niż kopia Czechowicza. Odpis wiersza natomiast jest pewnego rodzaju kontaminacją pozostałych wersji, co tym bardziej utrudnia określenie czasu powstania odpisu, ale sugeruje też, że mogły istnieć jakieś wersje pośrednie tego utworu, z których korzystał Czechowicz.

O ile obecność sygnatur w korespondencji nie powinna dziwić, o tyle opisane przeze mnie wcześniej podpisy wykonane ręką Czechowicza są zastanawiające. Gdy dodamy do tego kolejne, odnalezione w zapiskach Bielskiego (w dwóch notesach i na luźnych kartach), sprawa staje się jeszcze bardziej interesująca, zwłaszcza że w autografach tych, obok sygnatur Bielskiego, rozpoznąć można ligatury charakterystyczne dla Czechowicza (nachodzące na siebie litery „J” i „C”). Zagadkowa obecność inicjałów poety, jak i różnych form identyfikacji Bielskiego za pomocą pisma wynika zapewne z ćwiczenia przez właściciela notatników swojego podpisu. Szukanie autorskiej sygnatury przez Bielskiego rozpoczęło się przypuszczalnie jeszcze przed złożeniem podpisów na odpisach Czechowicza, a ślady tego pozostały w zeszytcie pełniącym funkcję brudnopisu (Bielski, [b.r.]b).

Zmagania Bielskiego w tej materii widoczne są już od pierwszych stron tego notatnika. Trzy rozpoczynające dokument karty noszą znamiona różnych prób. Na pierwszej stronie widnieje pełen podpis (imię i nazwisko), sporządzony ołówkiem. Na kolejnej karcie pisarz skrócił już imię i nazwisko do inicjałów – delikatnie nakreślił litery ołówkiem. W zapisie tym skupił się na ozdobnikach. Sprawily one, że zapis stał się nieczytelny, co prawdo-



podobnie było powodem niezadowolenia Bielskiego, który przekreślił nieudany wariant sygnatury. Na karcie trzeciej podpisy są już wyraźniejsze (znajdują się tam cztery różne próby). Pisarz zanotował imię, akcentując w nim – za pomocą dekoracyjnego zapisu – litery „d” i „K”. Tylko w jednej z sygnatur uwzględnił w zapisie nazwisko, zostało ono jednak urwane w połowie („KonradBie”).

Pierwsze podpisy imitujące ligaturę Czechowicza znajdują się już na szóstej karcie zeszytu (Bielski, [b.r.]b). Dwie obecne na niej kopie sygnatury są niemal całkiem zamazane. Skreślenia te wykonano z dużym naciskiem, z intencją, by ślady podpisu były niewidoczne pod warstwą ołówka. Z jednej strony przypuszczać można, że pierwotnie pisarz zdecydował się na wykorzystanie jako wzoru ligatury kolegi, uznał jednak finalnie ten pomysł za nie do końca trafny. Jedną z przyczyn skreślenia prób autografu mogło być zdawanie sobie przez Bielskiego sprawy z tego, że o ile połączenie liter „J” i „C” było łatwe i dawało estetyczny efekt, o tyle tego typu zabawa z własnymi inicjałami Bielskiego nie pozwalała na uzyskanie dobrej kompozycji. Z drugiej strony pisarz nie chciał korzystać z tak osobistego elementu, jakim jest bez wątpienia sygnatura innego autora. Natomiast to, że sam postrzegany był przez Czechowicza jako wzór do naśladowania, powodowało pewien dyskomfort przy inspirowaniu się podpisem przyjaciela. W mniemaniu Bielskiego mogło to stanowić zagrożenie dla jego własnej pozycji w tej relacji. Wyraźne zatem stało się dążenie Bielskiego do wytworzenia własnego wzorca, nieprzypominającego sygnatury sugerowanej przez młodszego kolegę. To z kolei uwyrażnia sytuację przeciwną do tej opisywanej przez Blooma. Pozycję **efeba** w tym wypadku zajmował Bielski, który starał się uwolnić od wpływu Czechowicza, przyjmując rolę prekursora.

Na karcie siódmej widnieją jednak kolejne dwie imitacje ligatury (Bielski, [b.r.]b). Zapisane są delikatnie ołówkiem na marginesie. Sposób wykonania autografów sugeruje, że pisarz chciał, by pozostały one prawie niezauważalne. Na odwrocie karty natomiast znajduje się dość nieczytelny podpis Bielskiego – wyraźne w nim pozostają jedynie dwie pierwsze litery („K” i „B”). Ten wariant podpisu nakreślony został w ozdobnej postaci – po drugiej z liter znajdują się pętle, które mają imitować resztę nazwiska, następnie widoczne jest załamanie, prowadzące linię pisma w dół, w kolejną pętlę kończącą sygnaturę. Autograf ten przypomina podpis poety używany przez niego w późniejszych latach.

Ligatura Czechowicza pojawia się w zeszycie jeszcze na pierwszych stronach kart: dziesiątej (ligatura zapisana została trzykrotnie na marginesie wyraźnym pochyłym pismem, za ligaturami dopisano kropki), dwunastej oraz trzydziestej piątej (Bielski, [b.r.]b, k. 10r, 12r, 35r). Wariant z karty dwunastej Bielski wykonał w dość interesujący sposób. Zapisał go, nie odrywając

ręki od papieru – rozpoczął podpis od litery „J”, przez co litera „C” przybrała spiralny kształt, przypominający nieco „@” (łac. at). Jest to o tyle ważne, że dwie kolejne próby wymyślenia własnej sygnatury przez Bielskiego opierają się właśnie na tego typu spiralnym kształcie, w którym autor umieszcza literę „B” (Bielski, [b.r.]b, k. 13r, 34v). Pisarz zapewne uznał ten podpis za mało czytelny lub niezbyt wygodny do ponawiania. Druga próba jest bardziej niewyraźna i to ona mogła doprowadzić do porzucenia tego pomysłu.

Ostatnia imitacja podpisu Czechowicza jest zamazana – wnioskować można, że tymczasowo Bielski zarzucił pomysł wzorowania się na sygnaturze przyjaciela, zwłaszcza że na kolejnych kartach powraca do zapisu „KBielski” (sygnatura przykryta została inicjałami WH, co prawdopodobnie stanowi nawiązanie do pseudonimu Wicher-Huraganowicz, użytego przez literata na łamach „Lucifera”). Na kolejnych stronach zeszytu pojawia również się eksperyment z literą cyrylicy – „Б”, w łacińskim alfabecie odpowiadającą literze B. Próba ta także została przekreślona.

Istotne w zeszycie Bielskiego zdają się dwie strony, które są niemal w całości pokryte skreśleniami (Bielski, [b.r.]b, k. 65v, 66r). Można jednak dostrzec ciekawe elementy, które sugerują, jaka wersja podpisu finalnie zwyciężyła. W centralnej części strony (k. 65v) zapisane są inicjały Bielskiego, i to one są na stronie najwyraźniejsze. Znacznie częściej jednak autor ćwiczył sygnaturę, w której pierwsza litera imienia była połączona z nazwiskiem. Uznać zatem można, że to do takiego zapisu Bielski był najbardziej przekonany, to tę sygnaturę ćwiczył, pracując nad charakterystycznym wąsem pod nią.

Prześledzenie prób autografu, które widnieją na kartach odłączonych od zeszytu (Bielski, [b.r.]c), prowadzi do zbliżonych wniosków. Na autografach ujawnia się duża chęć Bielskiego do posługiwania się inicjałami, które zapisywane są w sposób wariantywny („KB”; „K.B.”; „KB.”). Widoczne jest również, podobne jak w zeszycie (Bielski, [b.r.]c), „wstydlive” zapisanie ligatury Czechowicza. Nakreślona została ona delikatnie ołówkiem (narzędzie nie było dociskane zbyt mocno do papieru). Na ostatniej z kart natomiast widnieje już niemal triumfalny zapis „KBielski” z charakterystycznym elementem ozdobnym – autograf został sporządzony dużym stopniem pisma w widocznym miejscu. Ten ostatni podpis obecny jest w drugim z zeszytów na stronie tytułowej (Bielski, [b.r.]b, k. 1r). W tym samym zeszycie jednak pojawiły się również próby zapisu własnej ligatury – Bielski odtworzył ją ponownie na trzeciej stronie okładki. Sygnatura wypracowana w procesie poszukiwań pozostała z poetą na lata, choć w nieczytelnej i uproszczonej wersji, widocznej choćby w umowach wydawniczych z lat siedemdziesiątych oraz w dedykacji zapisanej

w tomiku *Siedem dawnych wierszy* podarowanym Marii Bechczyc-Rudnickiej w 1960 roku (Bielski, 1960).

Analiza autografów Konrada Bielskiego ukazała aspekty jego osobowości z pewnością niemożliwe do dostrzeżenia wyłącznie na podstawie tekstów, które przekroczyły próg publikacji. Nie na wszystkie pytania postawione w szkicu udało się znaleźć odpowiedzi, niemniej jednak analiza materiałów źródłowych związanych z awangardą lubelską rzuciła nowe światło na więź łączącą członków grupy Reflektor. Ukazanie dynamiki relacji Bielskiego i Czechowicza – od mentorskiej pozycji pierwszego z nich, przez ustawienie się obu poetów na równi, po wyraźne wysunięcie się Czechowicza na pierwszy plan – pozwoliło na zarysowanie uobecniającego się między nim a Bielskim bloomowskiego agonu. Mimo kolektywistycznego charakteru pracy w grupie literackiej i faktu, że artyści byli niemal równolatkami, w ich relacji pojawił się opisany przez Blooma lęk przed wpływem. Stało się tak jednak tylko w przypadku Bielskiego, który delikatnie, niemal wstydliwie kreśląc w swoich notesach sygnatury Czechowicza czy zamazując je, być może nie chciał się przyznać nawet przed samym sobą, że korzysta z tak osobistej rzeczy przyjaciela, jakim jest jego własny podpis. Obawa Czechowicza przed wpływem Bielskiego wydaje się w świetle przeanalizowanej korespondencji raczej znikoma. Poeta świadomie i dość swobodnie sięgał po twórczość innych, w tym Bielskiego, w celu wypracowania własnego stylu. Co więcej, zdecydował się na ingerencje w materię utworów przyjaciela, który początkowo stanowił dla niego wzór. Być może moment sporządzania tych odpisów był tą chwilą, w której Czechowicz uznał, że jest lepszym poetą niż Bielski.

### **Bibliografia**

- Biasi Pierre-Marc de, 2015: *Genetyka tekstów*. Przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak. Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa.
- Bielski Konrad, [b.r.]a: [Listy]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 172R.
- Bielski Konrad, [b.r.]b: [Utwory młodzieńcze z lat 1918–1924]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 167R.
- Bielski Konrad, [b.r.]c: [Wiersze Konrada Bielskiego i innych]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 168R.
- Bielski Konrad, 1959: *Z niepowrotnej przeszłości*. „Kamena”, nr 19–20, s. 2, 9.
- Bielski Konrad, 1960: *Siedem dawnych wierszy*. Lubelska Spółdzielnia Wydawnicza, Lublin. Egzemplarz dostępny w zbiorach Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Nr inwent. 3168.
- Bielski Konrad, 1963: *Most nad czasem*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.

- Biskupski Łukasz, 2013: *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym w Łodzi*. Narodowe Centrum Kultury-Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa.
- Bloom Harold, 2002: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Czechowicz Józef, [b.r.]a: [Listy]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 62R.
- Czechowicz, [b.r.]b: [Odpisy utworów Konrada Bielskiego wykonane ręką Józefa Czechowicza]. Muzeum im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Sygn. MC 42R.
- Czechowicz Józef, 2011: *Listy*. Oprac. Tadeusz Kłak. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Dalasiński Tomasz, 2013: *Syllepsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*. „Tekstura”, T. 1 (4), s. 147-159. Pobrano z: <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/2052/Tek.2013.013,Dalasiński.pdf?sequence=1> [8.09.2023].
- Gralewski Waclaw, 1968: *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Lejeune Philippe, 2001: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. Regina Lubas-Bartoszyńska. Przeł. Wincenty Grajewski et al. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Lipiński Łukasz., 2015: *O zwrocie archiwalnym i praktyce badawczej w perspektywie Teorii Aktora-Sieci. Zwrot archiwalny wobec innych zwrotów*. W: *Tematy modne w humanistyce. Studia interdyscyplinarne*. Red. Łukasz Grajewski et al. „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne” - Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej. Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 178-189.
- Madejski Jerzy, 2012: *Archiwum badacza literatury jako problem teoretycznoliteracki*. W: *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej. Wizje i rewizje*. Red. Danuta Ulicka, Włodzimierz Bolecki. Fundacja Akademia Humanistyczna-Institut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Warszawa, s. 296-309.
- Shallcross Bożena, 2011: *Poeta i sygnatury*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 53-61.
- Skwarczyńska Stefania, 1938: *Teoria listu*. W: *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Wydział I Filologiczny*. T. 9. Towarzystwo Naukowe Lwów, s. 1-373.
- Ulicka Danuta, 2010: *Zwrot archiwalny (jak „ja” go widzę)*. „Teksty Drugie”, nr 1-2, s. 159-164.
- Ulicka Danuta, 2017: *„Archiwum” i archiwum*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 273-302. <https://doi.org/10.18318/td.2017.4.17>.



Na okładce Marcin Mokry  
(fot. Lukasz Zuterek)

Opracowanie redakcyjne  
Magdalena Pache

Korekta techniczna  
Magdalena Pache  
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny  
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku  
Beata Klyta

Łamanie  
Marek Zagniński

**ISSN 2353-0928**

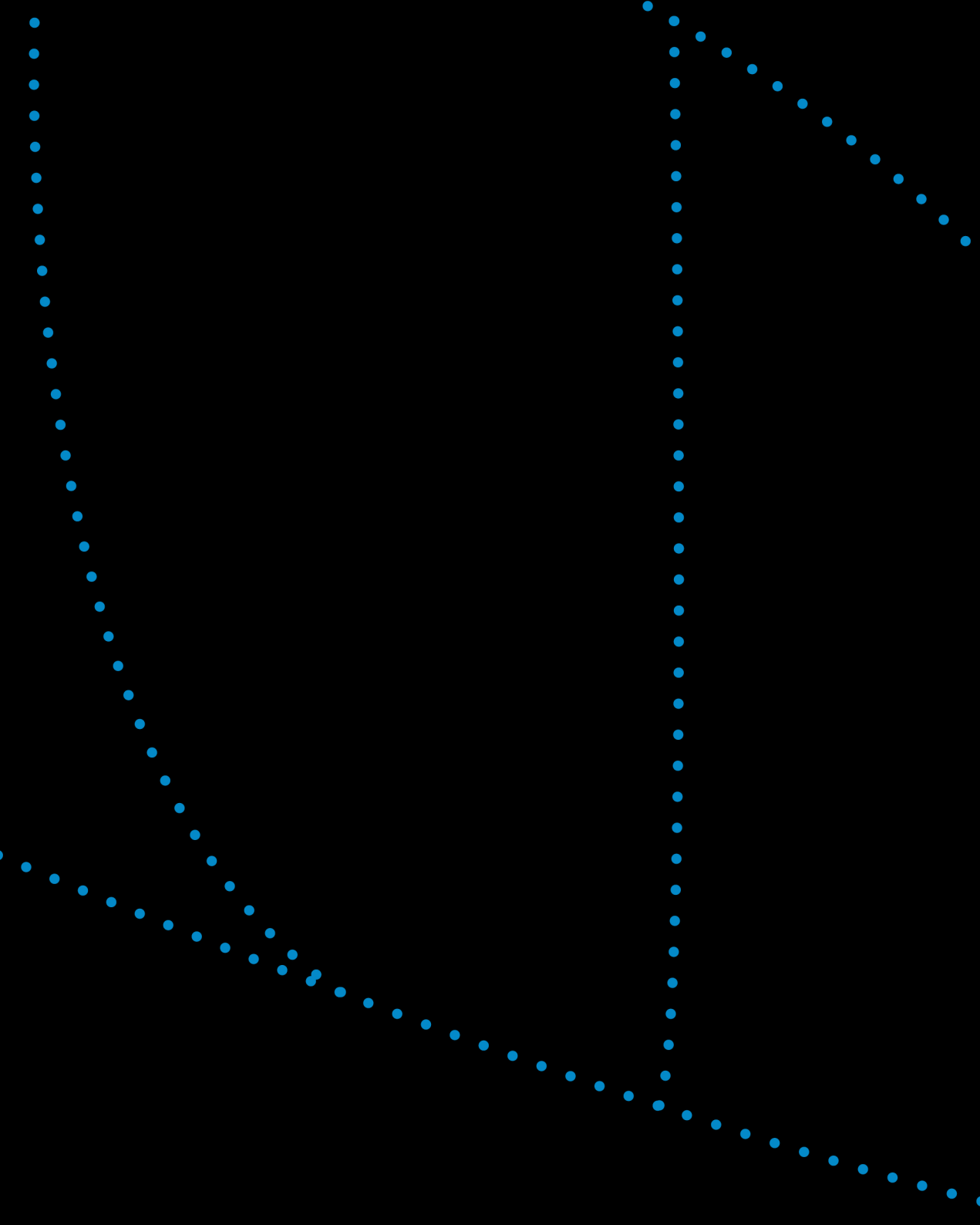
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej  
(ISSN 2084-0772)

Publikacja na licencji Creative Commons  
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice  
www.wydawnictwo.us.edu.pl  
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,75. Liczba arkuszy wydawniczych: 13,5.  
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)  
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



9 772353 092308

Więcej o książce

