

Śląskie Studia Polonistyczne

2024, nr 1 (23)

Rozprawy i artykuły

LITERATURA JAK SIĘ PATRZY! (II)

Dobrawa Lisak-Gębala
Magdalena Piotrowska-Grot
Katarzyna Trzeciak
Artur Lechowski
Maria Szczepańska

Prezentacje

JADWIGA SAWICKA

Śląskie Studia Polonistyczne

2024, nr 1 (23)

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 Smorąg-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 Lubńska (monika.lubinska97@gmail.com)
Członkowie redakcji: prof. dr hab. Maria Barłowska;
prof. dr hab. Ryszard Koziołek; dr hab. Grzegorz Olszański, prof. UŚ;
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek; dr hab. Katarzyna Szopa

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

Redaktorka naukowa działu *Prezentacje o Jadwidze Sawickiej*
Anna Kałuża

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! (II)

Dobrawa Lisak-Gębala „Składnia” poemiksu (o *Waruj Łańcuckiej*/Mueller)

Magdalena Piotrowska-Grot „Martwa” natura – nieposłuszne (nie)ekfrazy
w wierszach juvenilnych Juliana Kornhausera

Katarzyna Trzeciak Plastikowa postmedialność. Poetyckie użycia tworzyw
sztucznych

Artur Lechowski I-granie z tekstem. Próba strukturalnej analizy relacji
znaczeniowych w tekstach cyfrowych

Maria Szczepańska Przez ucho do serca. O muzyczności *Piosenek nie śpiewanych* Żonie Stanisława Barańczaka

Prezentacje

Jadwiga Sawicka

Jadwiga Sawicka, Anna Kałuża Jedno medium nie wystarcza. Z Jadwigą
Sawicką rozmawia Anna Kałuża

Varia

Kacper Tokarczyk Poznawanie człowieka. Metafora *terra incognita* w *Podróżach do piekieł* Bolesława Micińskiego w perspektywie metaforologii
Hansa Blumenberga

Table of Contents

Essays and Articles

A Spot-On Literature (II)

Dobrawa Lisak-Gębala "Syntax" of the Poemic (on *Waruj* by Łańcucka/Mueller)

Magdalena Piotrowska-Grot "Still" Life – Disobedient (Dis)Ekphrasis in Julian Kornhauser's Juvenile Poems

Katarzyna Trzeciak Plastic Post-mediality: Poetic Uses of Plastics

Artur Lechowski Playing with a Text: An Attempt at a Structural Analysis of Semantic Relations in Digital Texts

Maria Szczepańska Through the Ear to the Heart: On Musicality of Stanisław Barańczak's *Piosenki nie śpiewane Żonie*

Presentations

Jadwiga Sawicka

Jadwiga Sawicka, Anna Kałuża One Medium Is Not Enough: Interview with Jadwiga Sawicka by Anna Kałuża

Varia

Kacper Tokarczyk Exploring a Human Being: A Metaphor of *terra incognita* in Bolesław Miciński's *Journeys to hells* in the Perspective of Hans Blumenberg's Metaphorology

Rozprawy i artykuły

Literatura jak się patrzy! (II)



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

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

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

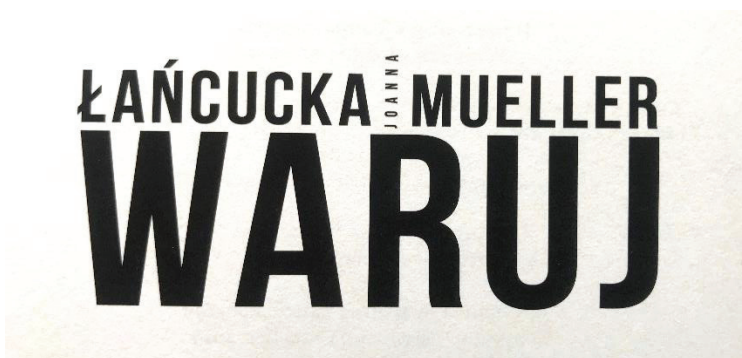
Keywords: poemic, verbal-visual relations, conceptual book, Joanna Łańcucka, Joanna Mueller

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

(transmedialnie realizowanych lejtmotywów i strategii remiksu) oraz formalnych („architektoniki”).

Słowa kluczowe: poemiks, relacje słowno-wizualne, książka konceptualna, Joanna Łańcucka, Joanna Mueller

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



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

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

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

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

istej „Joanny”². A że i wiersze, i grafiki z fragmentami wierszy są często inscenizacjami chóralnych przemów kobiet, chodziłoby o emancypacyjną wielość współbrzmiących głosów-tożsamości uwolnionych z „odszywanych” warg³.

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

(bądź moją tubą bądź moim to be
jak ja twoją bazą i zmianą).

Łańcucka, Mueller, 2019, s. 85

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

Kuszące są dociekania na temat uprzedniości/wtórności gotowego wiersza względem gotowej grafiki komiksowej, a także wzajemnych wpływów, w tym sprzężeń zwrotnych, zachodzących podczas wieloetapowego procesu twórczego. W tym zakresie zdać się musimy na informacje przekazane przez Łańcucką i Mueller, które w wywiadach podkreślały wielość wariantów sytuacyjnych. Wiemy, że sam pomysł na kooperatywę – jako kontynuację wcześniejszego wspólnego projektu⁴ – wyszedł od plastyczki. Z całą pewnością punktem wyjścia wiersza dla *właściwej postawy* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 28) był obraz malar-

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

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

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

ski *Dziewczyna doberman* Łańcuckiej wykorzystany na okładce, mamy zatem do czynienia z ekfrazą poetycką. Jednak obraz ów został przez jego autorkę rozwinięty jako sekwencyjna formuła komiksowa, zgodnie z tym, co zaproponowała w swym wierszu Mueller⁵. Wiemy też, że niektóre skończone już utwory poetyckie były bazą prac Łańcuckiej. Do pierwocin projektu należał – mówi o tym sama Mueller (Mueller, Leszkiewicz, 2019) – tekst o party *rety!* (*głos z dominantą, Liryczna Amstafka*), który notabene przywołuje podobną do dobermaniki postać. Ów wiersz „matka” znalazł się jednak nie na początku tomu, lecz dokładnie w jego środku (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 42–43), umieszczony tu jako centralny punkt pewnej nadrzędnej opowieści, która w warstwie słownej ziszcza się nieco inaczej niż w grafikach. W cyklu wierszy Mueller zauważyć można muzyczną logikę *crescenda*: przejście od niemoty, przez odzyskiwanie głosu, do połączenia wielu kobiecych zaśpiewów. W pracach Łańcuckiej zaznacza się paralelne przejście od stagnacji, uwięzienia i samotności ku przedstawieniom tłumnym, odpowiadającym kolektywnym działaniom kobiet – ich siostrzeńskiemu wyzwoleniu, buntowi, a nawet krwawej zemście. Tak naprawdę dysponujemy więc bardzo ograniczoną wiedzą „wpływologiczną”. Ogólna nieoczywistość związków genetycznych zachęca do porzucenia pytań o trajektorie twórczych wpływów i do zainteresowania się tytułowym zagadnieniem „składni” poemiksu, czyli sposobu kombinowania elementów składowych charakteryzujących się specyficzną „łączliwością”. Swobodnym użyciem językoznawczego terminu „składnia” nawiązać chciałam też do elementu *sine qua non* podobnych inicjatyw, czyli składu książki.

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

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

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

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

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

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

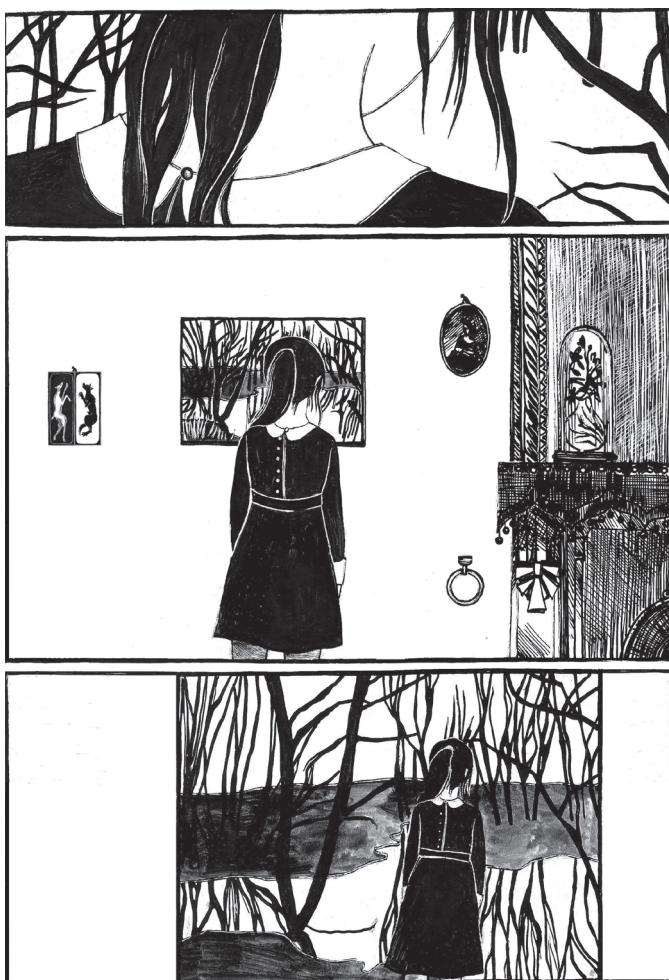
literackiej tak, jak poemiks ma się do wiersza. Poemiks okazałby się wówczas „komiksową liryką”, w której metoda kreowania znaczeń nie musi (lecz może) łączyć się z fabularnością. Warto dodać, że w przypadku gdy dopracowane artystycznie, skomplikowane grafiki inkorporują fragmenty tekstu, dochodzi w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

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

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

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

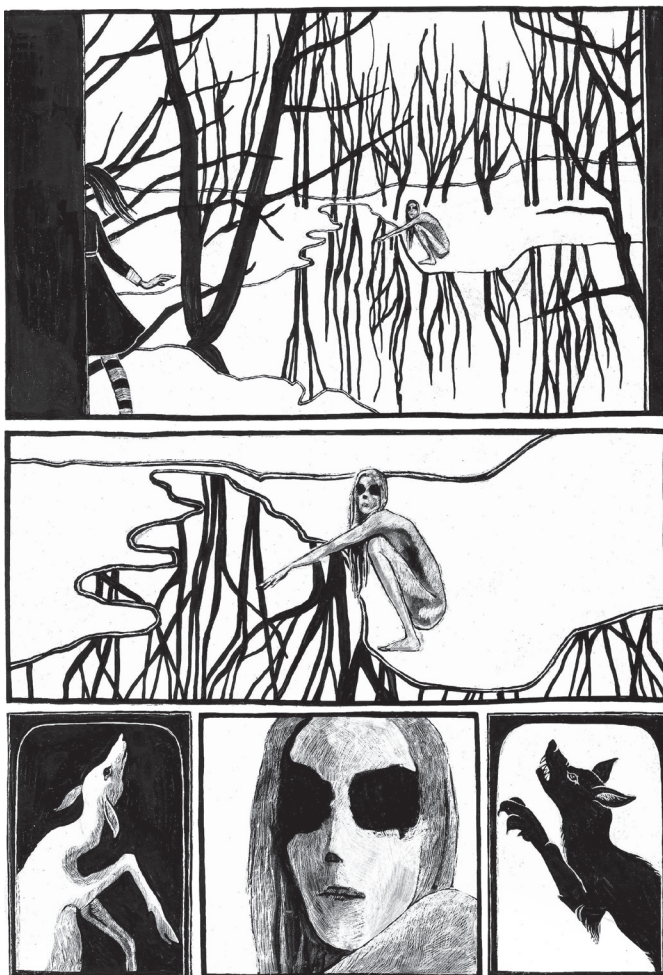
tak jakby między kolejnymi ramkami nastąpił odjazd kamery. Znana już figura okazuje się tu częścią brzucha niesamowitej, złożonej z żywiołów matki „Kontynentki”. Trzeci przypadek dotyczy fragmentów grafik do wierszy *blednica dziewczęca, oczar wirginijski [reread]* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64–65)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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Trudno nie zauważyć, że zestaw wierszy nie otwiera się na partnerstwo grafiki równie eksplicytnie. Mogłyby one teoretycznie funkcjonować jako zawartość kolejnego, samodzielnego tomu poetyckiego, choć Mueller mówiła wprost, że pisząc niektóre wiersze już z myślą o ich przyszłym funkcjonowaniu w duecie z grafiką, sama zaczynała myśleć obrazami (Mueller, Leszkiewicz, 2019). Skojarzenie *Waruj* z książką ilustrowaną nie byłoby bezzasadne, autorki jednak nader dobitnie podkreślały równoważność mediów i twórczych wkładów, nie godziły się na uprzywilejowanie poezji względem komiksów⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Istotne, że układ *Waruj* został wygenerowany zgodnie z jedną zasadą: regularnej naprzemienności. Skojarzenie z seryjną książką konceptualną zdecydowanie wchodzi w grę (Mueller, Leszkiewicz, 2019; por. Kałuża, 2021). Jest to jednak układ o różnych proporcjach i bez stałego przyporządkowania danego elementu do strony parzystej lub nieparzystej¹¹, co sprawia, że nawet dwuplanszowe grafiki – lub jednostronicowy wiersz wraz z odnośną jednostronicową grafiką – nie tworzą rozkładówki. Momentami zaznacza się więc swoiście „przerzutniowy” tok, w którym wiersze i grafiki komiksowe stanowią pozornie rozdzielone, ale jednak przynależne do siebie ogniwa. Wrażenie przelewania się treści w przestrzeniach granicznych jest niezwykle ciekawe – w dwóch przypadkach można nawet dostrzec dodatkowe gry związane z tym efektem. W wierszu *bezwarunkowa* pojawia się fraza „uczę się nie mieć”, chodzi więc o powściągnięcie się od mówienia (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 23); w grafice na kolejnej stronie zdanie to widnieje w homofonicznej wersji „uczę się nie mieć” (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 24), która ma jednak odmienne znaczenie; natomiast kolejny tekst – *autoodzysk* (*Widka, szapoba!*) – otwiera się zdaniami „coś winna? jak się dziś nie masz [...]?” (Łańcucka, Mueller, 2019,

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

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

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

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

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

Uwagę przyciągają także szeregi pokrewnych, realizowanych transmedialnie motywów, takich jak *hiatus* (przede wszystkim szczelina w maczynym brzuchu i *vulva*), zamknięte lub otwarte kobiece usta, widok kobiecej głowy od tyłu bądź twarzy zasłoniętej włosami, odbicie (w formie dźwiękowej – czyli echa, skojarzonego z żeńską postacią mitologiczną, i w formie wizualnej – czyli zwierciadlanego refleksu, skojarzonego z Narcyzem), polowanie czy labirynt. Te lejtymotywy skutecznie zszywają książkę w całość. Co istotne, motyw z wiersza późniejszego w układzie tomu pojawia się czasem na ilustracji sparowanej z wcześniejszym tekstem. Warto tę strategię uspoźniania prześledzić na przykładzie motywu bezbronnej kobiecej ofiary jako łagodnego zwierzęcia roślinożernego, atakowanego przez drapieżniki. Już na stronach 26. i 27. widzimy w grafikach wyglądające jak łania bezrogię zwierzę, uwięzione między liniami przypominającymi labirynt, które tworzą rzuty czterech pokoi. W sparowanym z tą grafiką wierszu *autoodzysk* wymienione są „cudze metraże” i „koźliczka ofiarna” (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 25). Skąd więc wzięła się łania? By ją odnaleźć, musimy otworzyć stronę z wierszem *blednica dziewczęca, oczar wirginijski [reread]* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 62), w którym męski podmiot liryczny przedstawia się jako „dziko wierny jak pies wygłodzony/ jak chart” i obłudnie uwodzi słowami dziewczęcą adresatkę, plotąc jej „baśnie/ kutaśne”. W finale tekstu jako odpowiedniki tych dwóch postaci przywołani zostają „wilk z łanią uwikłani/ w kłamstwo tego łkania”, a heraldyczne wizerunki tychże zwierząt użyte są na planszach (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 64–65). Postać kobiety-łani powraca w *lico/mizdra* (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 78), w którym to wierszu rozwijany jest motyw nagonki. Na drugiej planszy odnośnej grafiki (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 80) w ramach cytatu wizualnego przywołana jest scena polowania z serii obrazów Sandra Botticellego, inspirowanych nowelą Giovanniego Boccaccia¹². Zwierzyną jest tutaj naga kobieta, która odrzuciła miłość, drapieżnikiem – mszczący się niedoszły kochanek,

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

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

Wśród transmedialnych miejsc wspólnych szeroko rozumiane go poemiksu *Waruj* uwzględnić należy także czynnik z innego porządku. „Architektoniczny sposób komponowania tekstu Mueller doskonale współpracuje z architektoniką rysunków Łańcuckiej” – zauważyła trafnie Anna Kałuża (2019). Trzeba pamiętać, że każdy wydrukowany tekst staje się widzialny jako zamknięta struktura graficzna, toteż nie można o nim myśleć jako o „czystym tekście” (Mitchell, 1994, s. 95). Wiersze Mueller od samego początku jej twórczości były pod tym względem wyjątkowe – linijki tekstów składały się nawet czasem na *carmina figurata*. Również w *Waruj* jest to punkt, w którym mieszane medium komiksu spotyka się z mieszanym medium poezji¹³. Współpraca ta może polegać na powtórzeniu podobnych figur i układów, tak dzieje się w wierszu *krio* i na towarzyszących mu dwóch planszach (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 56–58), oraz w *stygmach* (*dreszczowej piosence*) i w odnośnej jednostronicowej grafice (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 66–67). Każda z tych stron została podzielona na dwie kolumny.

Owa druga poemiksowa para zasługuje na więcej uwagi, gdyż wertykalna segmentacja zarówno tekstu, jak i grafiki tworzy tutaj ciekawy efekt wielogłosowości¹⁴. Gęsta grafika Łańcuckiej zaś, choć wydaje się wyjątkowo kompatybilna „architektonicznie” z utworem poetyckim, dodaje wiele nowych sensów i aktywizuje omówione już przeze mnie chwyt typowe dla sztuk wizualnych, uniezależniając się od wiersza. Analiza tego frapującego duetu stanie się zwieńczeniem moich rozważań nad „składnią” i potencjałem znaczeniowotwórczym szeroko rozumianego poemiksu.

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

13 Aspekt dźwiękowo-architektoniczny również zasługuje na uwagę. Wybitnie rytmiczne, skandowane fragmenty *belly belly rebelia*, czyli pełne gier słownych „chóry”, których głosy zapisano kursywą (Łańcucka, Mueller, 2019, s. 35), zostały oddane na planszy jako poszatowany w ramach tekst, tanecznie „strząsany” w dół.

14 Podobny pod tym względem, także „opto-fonetyczny” wiersz Mueller omówiłam w rozdziale mojej monografii *Ultraliteratura* zatytułowanym *Inwersja (fotografia anamorficzna) jako „wiersz fotograficzny”* (Lisak-Gębala, 2014).

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

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



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

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

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

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

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

Bibliografia

- Balcerzan Edward, 2009: *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*. „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 32–45.
- [Biuro Literackie], [b.r.]: Waruj. Księgarnia Poezjem.pl. <https://poezjem.pl/pl/products/waruj-886.html> [dostęp: 23.04.2024].
- Boccaccio Giovanni, 1971: *Dekameron*. [T. 1]. Przeł. Edward Boyé. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Buzzati Dino, 2019: *Poemat w obrazkach*. Przeł. Katarzyna Skórska. Czuły Barbarzyńca, Warszawa.
- Cadôr Amir Brito, 2021: *Poemcs: poemats e comics*. „Autofagia”, s. 349–357.
- Carroll Lewis, 2002: *The Complete Stories and Poems of Lewis Carroll*. Il. John Tenniel. Geddes & Grosset, New Lanark.
- Donen Stanley, Kelly Gene, reż., 1952: *Deszczowa piosenka* [film]. Loew's, Stany Zjednoczone.
- Głuszak Sylwia, Mueller Joanna, Łańcucka Joanna, 2019: *Zerwane ze smyczy*. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/zerwane-ze-smyczy2> [dostęp: 23.04.2024].
- Kałuża Anna, 2019: *Artystki, które robią książki*. „BiBLioteka”, nr 13. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/artystki-ktore-robia-ksiazki/> [dostęp: 23.04.2024].
- Kałuża Anna, 2021: *Konceptualne książki artystów: dlaczego są ważne dla poezji/literatury?* „Teksty Drugie”, nr 5, s. 251–267.
- Lisak-Gębala Dobrawa, 2014: *Inwersja (fotografia anamorficzna) jako „wiersz fotograficzny”*. W: Eadem: *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*. Universitas, Kraków, s. 65–81.
- Łańcucka Joanna [ilustracje], Mueller Joanna [tekst], 2019: *Waruj*. Biuro Literackie, Stronie Śląskie.
- Markowski Michał Paweł, 1999: *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 229–236.
- McCloud Scott, 2015: *Zrozumieć komiks*. Przeł. Michał Błazejczyk. Kultura Gniewu, Warszawa.
- Mitchell W.J.T., 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. The University of Chicago Press, Chicago–London.

- Mueller Joanna, Leszkiewicz Adam, 2019: *Adam Leszkiewicz rozmawia z Joanną Mueller o poemiksie „Waruj”*, Nowy Napis Co Tydzień #013. YouTube, Instytut Literatury, 5.09.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=MVrrvdIHhGI> [dostęp: 23.04.2024].
- Mueller Joanna [tekst], Łańcucka Joanna [ilustracje], 2023: *Niewidka i Zobaczysko: (kamishibajka)*. Biuro Literackie, Kołobrzeg.
- Mueller Joanna et al., 2019: [Spotkanie wokół książki *Waruj* w ramach festiwalu Stacja Literatura 22]. BiuroLiterackie, 3.05.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=2uL25fTCxJ4> [dostęp: 23.04.2024].
- Patt Lise, 2007: *Introduction*. W: *Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald*. Ed. Lise Patt. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles, s. 16–97.
- Peters Julian, 2016: *Graphic Poetry: Dino Buzzati's Poema a fumetti*. „Image [&] Narrative”, vol. 17, no. 3, s. 98–112.
- Rojek Przemysław, 2019: *Matrioszka tańczy i rewiduje wnętrzości*. Nowy Napis. Nowy Napis Co Tydzień, nr 13, 5.09.2019. <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-13/artypkuk/matrioszka-tanczy-i-rewiduje-wnetrznosci?srce=tygodnik> [dostęp: 23.04.2024].
- Stein Daniel, 2015: *Comics and Graphic Novels*. W: *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Ed. Gabriele Rippl. De Gruyter, Berlin–Boston, s. 420–438.
- Szopa Katarzyna, 2020: *Waruj, siostru, waruj!* „Znak”, nr 1, s. 101–105, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/katarzyna-szopa-waruj-siostru-waruj/> [dostęp: 23.04.2024].
- Szreniawski Piotr, 2006: *Rozmowy wewnętrzne: autowywiady poemikso- we*. Wydawnictwo „piotr szreniawski”, Lublin.
- Świerkosz Monika, 2015: *Arachne i Atena: w stronę innej poetyki pisarstwa kobiecego*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 79–90.
- Tuszyńska Kamila, 2015: *Narracja w powieści graficznej*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Viganò Lorenzo, 2019: *Zstąpienie w zaświaty: ostatnia podróż Dina Buzzatiego*. W: *Dino Buzzati: Poemat w obrazkach*. Przeł. Katarzyna Skórska. Czuły Barbarzyńca, Warszawa, s. 223–259.



Magdalena Piotrowska-Grot

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

 <https://orcid.org/0000-0003-2058-9628>

**„Martwa” natura –
nieposłuszne (nie)ekfrazy
w wierszach juvenilnych Juliana Kornhausera**

**“Still” Life –
Disobedient (Dis)Ekphrasis in Julian Kornhauser’s Juvenile Poems**

Abstract: The aim of the article is to analyze and attempt to classify two juvenile texts by Julian Kornhauser which refer to painting works – *Martwa natura z kompotierką* (*Bernard Buffet*) and *Guernica* (*Pablo Picasso*). By delving into the works of the author of *Origami*, it is worth devoting a moment of attention to the images, as painting remains an extremely important source of reference for this work. However, the selected examples for analysis do not fit within the definitional framework of ekphrasis or hypotyposis. Importantly, the analysis of the selected texts also leads to the discovery of poetic connections between Kornhauser and surrealism, mainly in the Bretonian edition, thus allowing for the identification of interpretative sign posts that prove to be extremely helpful while reading subsequent, especially those published in the 1970s, poems and novels by the author of *Zjadacze kartofli*. The interpretation of juvenile poems therefore justifies the search in this work not only for experiments that elude methodological delimitations but also serves as evidence of correlations between Kornhauser’s poetry and avant-garde poetics.

Keywords: poetry, ekphrasis, surrealism, image, Julian Kornhauser

Abstrakt: Celem artykułu jest analiza oraz próba zaklasyfikowania dwóch juvenilnych tekstów Juliana Kornhausera – *Martwa natura z kompotierką* (*Bernard Buffet*) oraz *Guernica* (*Pablo Picasso*) – które nawiązują do dzieł malarskich. Właśnie obrazom w twórczości autora *Origami* warto poświęcić chwilę uwagi, malarstwo pozostaje bowiem niezwykle ważnym źródłem odniesień tekstów Kornhausera. Wybrane do analizy przykłady nie mieszczą się jednak w definicyjnych ramach ekfrazy czy hypotypozy. Co ważne, prowadzą do odkrycia poetyckich powiązań Kornhausera z surrealizmem, głównie w wydaniu Bretonowskim, pozwalają więc na odnalezienie drogowskazów interpretacyjnych, które okazują się niezwykle pomocne w trakcie lektury kolejnych, zwłaszcza publikowanych w latach siedemdziesiątych, wierszy i powieści autora *Zjadaczy kartofli*. Interpretacja wierszy juvenilnych uprawnia więc do poszukiwania w tej twórczości eksperymentów, które nie tylko wymykają się metodologicznym dookreśleniom, lecz także stanowią dowód na korelację poezji Kornhausera z poetykami awangardowymi.

Słowa kluczowe: poezja, ekfraz, surrealizm, obraz, Julian Kornhauser

Hybrydyczna postać gładkiego człowieka-konio-stołu wyłania się, wychodzi z obrazu, malarz, niczym demiurg nieprzygotowany na efekt swych prac, rzuca w nią plasterkami cytryn; przy innym stole – „wielkiej pomarańczy tortur” – jakieś postacie siedzą na krzesłach dookoła ściany (J. Kornhauser: *Dane* – Kornhauser, 2016, s. 13), ni to ludzkie, ni zwierzęce, zwieszają łby, grusza wyciąga ramiona... Te niepokojące, chaotyczne wizje przywodzą na myśl surrealistyczne eksperymenty, są jednak ich znacznie późniejszym pokłosiem i składają się na nadrealistyczne obrazy wczesnych prób poetyckich Juliana Kornhausera.

Postawangardowe gry z hypotypozą

Przyglądając się twórczości autora *Origami*, warto poświęcić chwilę uwagi nawiązaniom do obrazów, malarstwo pozostaje bowiem niezwykle ważnym dla Juliana Kornhausera źródłem odniesień. Pojawia się natrętnie w początkowej fazie jego pisarstwa, a więc także w wierszach juvenilnych – w dwóch tekstach: *Martwa natura z kompotierką* (Bernard Buffet) i *Guernica* (Pablo Picasso), słowo poetyckie wkracza w obraz, a właściwie rodzi się w jego ramach. Od razu jednak należy odsunąć na bok myśl, że chodziło Kornhauserowi o ekfrastyczną wierność wobec pierwowzoru:

Wyszedłem ze stołu.
O, jakim gładki.
Jedna noga, noga jelenia.
Druga noga, noga żołnierza.
Trzecia noga, noga błazna.
Czwarta noga, noga kaleki.
Wyszedłem ze stołu,
chwieję się, wysuwam.
W martwej naturze
jestem tłem kompotierki.
Bernard Buffet rzuca we mnie
Plasterkami cytryny.
Robię zdziwioną minę,
a potem rżę niespokojnie
jak zraniony koń.
Stół pod królewicza,
stół pod każdego z was.
Wyszedłem ze stołu
i mogę najwyżej powiedzieć –
chleb.

(J. Kornhauser: *Martwa natura z kompotierką* (Bernard Buffet) – Kornhauser, 2016, s. 540)

Na potrzeby niniejszego artykułu należy zastanowić się nad definicją samej ekfrazy, z konieczności definicją uproszczoną. Choć pojęcie to ewoluowało na przestrzeni lat, jego podstawowe rozumienie nie ulegało wielkim przeobrażeniom, jak bowiem pisze w swojej książce Julia Dynkowska: „*Ēkphrasis* to zatem nie tylko ‘dokładny opis’, ale też ‘wyrażenie’, ‘ekspresja’, »zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)«. W starożytnej retoryce znaczenie tego pojęcia było ograniczone do ‘dokładnego opisu’, który charakteryzuje się *enérgeia*, »żywością przedstawienia«, próbą usytuowania »słuchacza w pozycji naocznego świadka«. Jak odnotowuje m.in. Rozalia Słodczyk, starożytna »[e]kfraza była niejako dodatkiem do samej opisywanej rzeczy, często też pełniła funkcję objaśniającego komentarza« (Dynkowska, 2021, s. 39–40).

Warto zwrócić uwagę, że ekfraza, jak zwykło się przyjmować, nie jest więc jedynie opisem dzieła malarskiego, jednak przytoczona definicja nie dookreśla jeszcze w wyczerpujący sposób zacytowanego wiersza Kornhausera. Zawarta w podtytule niniejszego tekstu nazwa „hypotypoza” także nie pozwala na pełne ujęcie zjawiska, z którym mamy tutaj do czynienia. Jak dopowiada Rozalia Słodczyk, hipotypoza „wyróżnia się tym, że tekst zasadniczo nie opisuje dzieła sztuki, ale jest jego werbalnym wariantem, jego transpozycją – ekwiwalentem strukturalno-tematycznym, w którym fabuła staje się swoistą ożywioną alegorią obrazu” (Słodczyk, 2020, s. 17).

W przypadku przytoczonego tekstu nie sposób jednak rozstrzygnąć, która z form reprezentacji jest prymarna. Czy wiersz ten nie mógłby istnieć bez obrazu (a właściwie zespołu obrazów, o czym za chwilę)? A może należy postawić pytanie, czy dyskurs poetycki „opowiada”, niejako uzupełnia obraz? Na razie zawieszę odpowiedź. Podążę w tym miejscu za diagnozą Adama Dziadka i zdefiniuję tekst jako swoisty przekaz multimedialny. Jak czytamy w *Obrazach i wierszach*, „[r]óżnica rysująca się pomiędzy obrazami a tekstami jest na wskroś oczywista. Obraz wiąże się z istnieniem śladu, obecności – obraz tworzy obecność i właściwie żaden dyskurs nie jest tu w stanie z nim rywalizować. Toteż nie mam zamiaru roztrząsać w tej pracy kwestii związanych z nadrzędnością sztuk plastycznych nad literaturą bądź odwrotnie. Ta problematyka, jeśli rozpatruje się ją współcześnie, jest po prostu archaiczna. Żyjemy w świecie, w którym codziennie bombarduje się nas różnorodnymi tekstami: słownymi, wizualnymi, akustycznymi – czasem działają one samodzielnie, czasem są z sobą powiązane i działają równocześnie. I to przede wszystkim te teksty tworzą w nas i wokół nas sensy” (Dziadek, 2004, s. 16).

W zacytowanym wierszu Kornhausera próżno szukać semantycznej pełni, wyznaczników sensu, spójności. Świat opowiadany z perspektywy mebla, malarzskiego rekwizytu, tła nie jest światem tworzącym logiczną całość, jest owej logiki i całości zaburzeniem. Już pierwsze pisarskie wprawki Kornhausera zdradzają, że zdecydowanie odrobił on wszystkie lekcje, jakie pozostawili po sobie André Breton i inni twórcy awangardowi oraz inne twórczynie awangardowe.

Podczas analizy i interpretacji zacytowanego wiersza nie sposób uciec się jednak do prostego stwierdzenia, że dzieło malarzskie posłużyło pisarzowi do surrealistycznych wprawek – nie pozwalają na to ani konstrukcja mówiącej postaci (za chwilę przejdę do rozstrzygnięcia, czy – wobec wyraźnie przełamanego/zaprzeczonego dualizmu kartezjańskiego – określenie „podmiot” będzie tu adekwatne), ani sposób odzwierciedlenia formy malarzskich wzorców, a raczej jej reprezentacji (zob. Markowski, 2012, s. 287–333). W kontekście kategorii reprezentacji *Martwa natura z kompotierką* realizuje właściwie koncepcję Iserowską. Jak pisze Michał Paweł Markowski, dla Wolfganga Isera „reprezentacja literacka [...] w perspektywie antropologicznej przypomina raczej akt inscenizacji teatralnej niż realistyczne malowidło, raczej *actio* niż *descriptio*. »Reprezentacja i mimesis – pisze Iser – stały się wymiennymi pojęciami literaturoznawczymi, skrywając tym samym performatywne jakości, dzięki którym akt reprezentacji wnosi coś, co do tej pory nie istniało w postaci danego przedmiotu.« [...] Pozór estetyczny, pisze Iser, pokazuje, iż »to, co niedostępne, daje się uchwycić jedynie poprzez inscenizację [*by being staged*]«, a więc reprezentację, spektakl, którego odegraniem musi zająć się także odbiorca, by inscenizacja miała jakikolwiek sens” (Markowski, 2012, s. 289). W wierszu Kornhausera mamy zaś do czynienia z *actio* na kilku poziomach – przede wszystkim w odzwierciedlającej dynamizm i działanie leksyce tekstu. Poza nagromadzeniem czasowników dynamizm podkreślać będą także paralelizmy, konstrukcja oparta na chiasmie, krótkie zwroty, równoważniki zdań. Wszystkie te środki mają na celu przyspieszenie rytmu wiersza. Poza tym, że zastosowanie owych figur wywołuje określony efekt rytmiczny i semantyczny, towarzyszą one przede wszystkim aktowi przemiany – transgresji martwego przedmiotu, jego przeistoczeniu się z obiektu przynależącego do porządku kultury w istotę z porządku natury (stół → koń).

Swoją drogą niezwykle ciekawy okazuje się tutaj językowy eksperyment – przekład tytułu wiersza na język angielski mógłby brzmieć *Still Life with a Fruit Bowl*, co dosłownie oznacza oczywiście „wciąż/ciągle żywy”. Słowo „transgresja”¹ najlepiej oddaje

1 Rozumiana za Georges’em Bataille’em jako przekraczanie granic, zakazów, ale też wieczne poszukiwanie pełni, które unaocznia ostatecznie, że skazani

ten proces; nie jest to bowiem prosta metamorfoza i na tych dwóch wcieleniach oraz dwóch porządkach się nie kończy. Kornhauser uchwycił w wierszu paradoks określenia „martwa natura” właśnie poprzez upłynnienie granic między owymi porządkami. Natura i kultura stapiają się tutaj w jedno – nogi „jelenia”, „błazna”, „żołnierza” i „kaleki” są jednocześnie nogami stołu, tłem malarskiej kompozycji. Wszystkie te elementy – wrażenie rozchwiania, niepewność ontologicznego statusu istot i przedmiotów, czająca się w pojedynczych frazach przemoc – sprawiają, że wprawiona w ruch martwa natura traci pozorną niewinność czy neutralność. Uchwycona w poetyckim geście metamorfoza, właściwie transgresja, choć **pozornie** przywodzi na myśl sztampowy literacki zabieg, nawiązuje **raczej** do leśmianowskiego modernizmu – uwolniona od moralizatorskiego gestu, nie jest zesłaną przez bogów karą, nie ma wymiaru dydaktycznego; to przekraczanie granic, wprawianie w ruch tego, co nieruchome, eksperymentowanie z formą. Tym zaś, który inicjuje ów eksperyment, nie jest nawet artysta, a jego wytwór. Skupiając się na dynamice (nie)ludzkiego ciała, Kornhauser kreuje poetycki *performance*.

Należy zadać sobie jednak pytanie, z jaką „odśloną” podmiotu mamy tutaj do czynienia. Oczywiście, umieszczone w kontekście całości zwroty dają dość groteskowy, a na pewno przeczący realizmowi, obraz ożywionego, spersonifikowanego wręcz stołu jako mebla tła, mebla centralnego i niemal najistotniejszego w każdej użytkowej przestrzeni, zwykle stanowiącego swoisty katalizator – stół skłania przecież do biesiady, rozmowy, zebrania się, nakrycia. Nie to jest jednak kluczowym efektem poetyckiego zabiegu. Zastosowane czasowniki stają się w pewnym stopniu wzorcem stawania się, urealniania, nie tylko poprzez gradację stopnia ożywienia i uczłowiczenia – od poruszania się do aktu mówienia – lecz także, a może przede wszystkim poprzez korelację z Innym. Bohater wiersza zostaje ożywiony, co więcej, przejmuje inicjatywę, ożywia sam siebie, wchodzi w niejednoznaczną relację z przestrzenią i językiem. Zamiast wstać od stołu – w wierszu ze stołu się wychodzi; dobór czasowników zawiesza nas pomiędzy ruchem a ontologicznym stawianiem się, pomiędzy codzienną czynnością a aktem kreacji.

Podmiot/obiekt/działanie

W odniesieniu do twórczości Kornhausera, nawet w kontekście jego gier z surrealizmem, trudno mówić o możliwości oddzielenia kreacji podmiotu od realnego człowieka; mam tu na myśli proste nawiązanie nie tyle do biografii pisarza, ile po prostu do bio-grafii

jesteśmy na nieustanną oscylację między odmiennymi stanami i formami (Bataille, 1998; zob. Sikora, 2013).

ludzkiej istoty. Trudno więc także wybrać odpowiedni zestaw analitycznych dookreśleń, który pomógłby uchwycić formę podmiotu czy bohatera tych tekstów, wymyka się on bowiem narzędziom poetyki. Pomimo usilnych starań w kanonicznych tekstach badaczek i badaczy nie znajdziemy kategorii, która mogłaby opisywać tę twórczość. Powód jest bardzo prosty i skomplikowany zarazem – podmiotowość poezji Kornhausera nie jest uchwytana, rozpada się, rozlatuje na kawałki, transmutuje. Najodpowiedniejsza będzie więc taka formuła myślenia o podmiocie tych tekstów, która nie ogranicza tej kategorii do wygodnych uogólnień: „Bo nie chodzi o prawdę życia, lecz o prawdę samego, choćby skłamanego świadectwa. Systemowy obraz świata ostatecznie się rozpadł i został odrzucony, moralność oparta na sankcji metafizycznej dawno przestała być oczywista, rozumowe konstrukcje też okazały się zawodne, wiemy już na pewno, że żadnego »nowego wspaniałego świata« nie da się zbudować. Ale potrzeba pozbierania rozspanych kawałków, znalezienia jakiegoś oparcia, jakichś bezwzględnych wartości stała się tym bardziej dojmująca. Tak rozumiany relatywizm nie oznacza rezygnacji z szukania. Tylko tyle, że owo szukanie staje się dużo, dużo trudniejsze. Każdy musi robić to na własną rękę i na własny rachunek. [...] Od hermeneutów chciałabym przejąć ich główny, wcale nie zawsze realizowany, postulat swoistego partnerstwa. W jego świetle praca badawcza to spotkanie dwóch osób, z których każda jest ograniczona i zdeterminowana zbiorową świadomością swego czasu, ale w ostatecznym rachunku osobna” (Abramowska, 1994, s. 53).

Pomyślmy więc o podmiocie wiersza jako o formie osobnej, choć zdecydowanie w tym przypadku ograniczonej i zdeterminowanej przez nadany jej kształt, a właściwie odkształcenie, któremu forma ta w wierszu ulega. Przede wszystkim zawieszona zostaje różnica pomiędzy naturą żywej istoty a materialnym obiektem, o którym Jakub Kornhauser pisał: „obiekt okazuje się czymś innym, niż powinien być zgodnie z przyzwyczajeniami i kontekstem użyteczności. Tym samym system wzajemnych zależności pomiędzy obiektami ulega przesunięciu na osi podobieństwo/kontrast” (Kornhauser, 2015, s. 211–212). Podmiot zatem dookreślimy jako „istniejący”, nie potwierdzający, a naruszający realność świata. Jest to istota „żyjąca” na przekór przekonaniu, że jest materią nieożywioną. Słowem – jest obiektem w takim rozumieniu, jakie propagowane było przez surrealistki i surrealistów. Stół-koń-człowiek z wiersza wymyka się dookreśleniom, jak obraz, którym ów obiekt został zainspirowany, „wychodzi z ram” wyobrażonej ontologicznej stałości. Nie jest ożywiany, a ożywia się, nikomu i niczemu nie podlega, a jednocześnie nie jest całkowicie wolny. Ulega zaś ciągłej transformacji: „Stół pod królewicza,/ stół pod każdego z was./ Wyszedłem ze stołu/ i mogę najwyżej powiedzieć/ [...]”. Analizując ów podmiot-obiekt,

warto skupić się więc przede wszystkim na jego niejednorodnej naturze i niepewnym statusie ontycznym, a więc także na niemożliwości sprowadzenia obiektu do roli symbolu czy jedynie elementu znaczącego.

Warto przyjrzyć się również malarskiemu „patronowi” wiersza. Twórczość Bernarda Buffeta, zaliczanego do przedstawicieli realizmu, malarstwa figuratywnego, wywodziła się, co dość istotne, z kubistycznego eksperymentu i nigdy nie pozbyła się do końca tych korzeni (*Bernard Buffet. Biography 1928–1999*). Tekst Kornhausera stanowi niejako syntezę artystycznego dorobku francuskiego malarza – ukazuje zarówno martwą naturę, jak i postaci ożywione (pozornie jedynie uchwycone w pozach statycznych), meble, ciała ludzkie i zwierzęce, nawet niedbale rozrzucone plasterki cytryn; zbiera wszystkie te elementy, które „porozrzucane” są po różnych dziełach Buffeta. Dlaczego więc nie sposób zakwalifikować wiersza za pomocą kategorii ekfrazy? Choćby dlatego, że Kornhauser nie tylko kolekcjonuje tu dystynktywne elementy malarskiego świata, ale przede wszystkim przypisuje im nowe role, nadaje nowe znaczenia, zmienia stan zapożyczonych obiektów – odrzucenie kategorii ekfrazy nie opiera się jednak jedynie na zdefiniowaniu sposobu odwołania do dzieła malarskiego, ale również na metodach uchwycenia jego formy. Wiersz staje się typowym przykładem poezji działania – skupić należy się nie na opisywanych elementach, a na czasownikach: „wyszedłem”, „chwiję się”, „wysuwam”, „jestem”, „rzuca we mnie”, „robię zdziwioną minę”, „rżę”, „wyszedłem [...] / i mogę najwyżej powiedzieć”.

Ryszard Nycz, analizując kulturę „jako czasownik”, pisze o kulturze w działaniu; tekst w działaniu rozumiem podobnie, nie tylko jako uchwycenie działania czy oddziaływanie na autora i odbiorców/odbiorczynie jedynie w czasie powstawania tekstu, ale jako wytwór kultuwujący swoje zmienne działania w każdym akcie odczytania (zob. Nycz, 2017, s. 63–116). Można w tym miejscu odwołać się do analiz przeprowadzonych przez Nycza i stwierdzić, że wiersz *Martwa natura z kompotierką* jest tekstem nie tylko uchwytującym działanie czy ruch, jest też taką artystyczną konstrukcją, która to działanie kreuje i umożliwia: „cechy fenomenu twórczego działania: fuzja jednostkowej inwencji i zbiorowej »milczącej«, nieuświadamianej wiedzy; kreatywno-retroaktywny »mechanizm« skutecznej inwencji nowego; kultura jako »habitus« – dyspozycja tworzenia przez człowieka podstawy, która staje się oparciem dla kolejnego działania; »zwrotność« kulturowej aktywności – »to, co człowiek robi, odnosi się zarówno do tego, na czym działa, jak i do niego samego. W każdej czynności aktor równocześnie zmienia świat i siebie«; status obiektywności jako ani nie reprezentacji niezależnego bytu, ani nie twórczej subiektywnej konstrukcji, lecz aktywowane-

go w działaniu, uobecnionego w praktykach porządku i sensu” (Nycz, 2017, s. 77).

Wiersz Kornhausera nie opisuje dzieła malarskiego, a niejako dopowiada aktywności, których w statycznej formie malarskiej nie sposób uchwycić. Dla metodologicznego porządku dodam więc, za Adamem Dziadkiem, że dzieło tekstowe i dzieło malarskie dzięki tekstowej ingerencji oscylują tutaj wokół siebie. Pojęcie oscylowania polski badacz zaczerpnął z teorii Jeana-Luca Nancy’ego, która okazuje się pomocna w pewnym zsyntetyzowaniu relacji między wczesnymi tekstami Kornhausera a obrazami malarskimi: „To, co Obraz pokazuje, Tekst demonstruje. Uchyła się od niego, uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca. To, co Obraz maluje, Tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cieniu niby liść przestrzeni: *recto* to Tekst, a *verso* to Obraz, czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst)” (cytat z tekstu J.L. Nancy’ego w tłumaczeniu Adama Dziadka – cyt. za: Dziadek, 2004, s. 15).

Tekst i obraz uzupełniają się na zasadzie przeczenia, antagonizmu, odmienności przedstawienia. Utwór Kornhausera (choć biorąc pod uwagę tom debiutancki, wpisujący się w prowadzone rozpoznania analityczne, należałoby napisać „utwory”) wyraźnie przywołuje na myśl eksperymenty René Magritte’a, w których „[k]oegzystencja ikonicznego znaku i znaczącego słowa na obrazie wprowadza do gry związek, z którym nie wiadomo co począć. [...] Lapidarna prawda zdania i nie mniej lapidarna oczywistość przedstawienia nie dysponują żadną wspólną płaszczyzną. Wyowiedź językowa bynajmniej nie nazywa tego, co **rzeczywiście** widzimy. Oko zaś nie potwierdza tego, co **rzeczywiście czytamy**” (Boehm, 2014, s. 127).

Hiperznaki nieposłuszeństwa

Słowa inspirowane obrazami mają w poezji Kornhausera status podobny do tego opisanego przez Boehma, nie wyjaśniają, a zaciemniają, nie odtwarzają, a kreują „własne” światy, nawarstwiając znaczenia, którym właściwie nie potrafimy nadać sensu, nie prowadzą nas do semantycznej pełni i pozostają odporne na hermeneutyczne zabiegi interpretacyjne:

Siedzą na krzesłach, wielka pomarańczowa tortur, jak się nazywasz. Czarne plecy wioski, żony tuczone w klatkach, ryczące z bólu zwierzęta, jak się nazywasz. Ściany pochylają łby, miłość jest zbiorem przekleństw, wypytywaniem o życiorys, szczury ciszy wychodzą z kątów. Ucho, ślimak krwi przylepiony do twarzy, złotówki

światła z brzękiem upadają na nogi, za murem grusza
wyciąga ramiona. [...]

W powozach powietrza konała wolność. Z liści budował
małe okręciaki, dziewczyna śmiała się: popłyniemy w nich
na koniec świata. Jak się nazywasz, widział noże

w płomieniach.

(J. Kornhauser: *Dane* – Kornhauser, 2016, s. 13)

Wiersz *Dane*, włączony do cyklu *Goya* w tomie *Nastanie święto i dla leniuchów*, kryje w sobie nie tylko semantyczne i malarskie zagadki, lecz także tajemnice napotymane przez poetę na drodze poszukiwania własnej tożsamości, między innymi tożsamości żydowskiej, co świetnie prześledził w kontekście maranizmu Piotr Bogalecki (2019, s. 51–52). Poza obrazem katowanych i wypędzanych konwertytów wiersz, podobnie jak dzieła malarskie, które możemy z nim skorelować, przynosi wiele innych skojarzeń. Próbując podążać tropem Francisca Goi, napotkamy jednak zasadniczą przeszkodę.

Przede wszystkim brakuje nam „danych” – nie zostajemy odesłani ani do konkretnej reprezentacji, ani też do jakiejś rzeczywistej czasoprzestrzeni. Może to być zarówno cień/powidok prac Goi, jak i poetycki komentarz do towarzyszącej debiutowi Kornhausera totalitarnej rzeczywistości. Powtarzająca się niczym refren fraza „jak się nazywasz”, która nigdy nie zostaje zwieńczona znakiem zapytania, wskazuje na realia przesłuchań – pytania o imię, o status, działalność zastępują prawdę, wymazują tożsamość, nie ma już pytania, jest tylko rozmywające „ja” twierdzenie. Rzeczywistość traci więc status realności, wymyka się rozpoznaniu, zastępowana jest niemal surreálną wizją animizowanych ludzi, personifikowanych przedmiotów. Nie ma niczego, co dawałoby się stwierdzić z absolutną pewnością.

Nie bez związku z tymi poszukiwaniami i nawiązaniami wydaje się inny tekst juvenilny, także wprowadzający nas w grę z malarstwem (i jego polityczno-społecznymi kontekstami). *Guernica*, jedno z najbardziej nietypowych dzieł Pabla Picassa, stało się inspiracją do napisania wiersza, który w pierwszym teoretycznoliterackim odruchu dookreślilibyśmy mianem *ekphrasis* (jak zaznacza Boehm, przekład tego greckiego słowa na łacinę oznacza przesunięcie znaczenia). Może jednak, przewrotnie, warto pokusić się o zadanie pytania: czy wiersz ten nie spełnia wymogów kategorii *descriptio*? Jeśli bowiem uznamy, że tekst Kornhausera jest jedynie próbą zwerbalizowania tego, co obejmuje przedstawienie malarskie, a sam Picasso przełamuje przecież wszelkie mimetyczne przyzwyczajenia, to może poeta oddaje w swoim wierszu jedynie charakter tego malarstwa, z drobnym uwzględnieniem wywoływanych przez nie skojarzeń? Czy to, że od razu podejrzewamy słowa o wieloznaczność, doszukujemy

się naddatków semantycznych, nie oznacza tylko, że daliśmy się zwieść? Czy możemy być pewni, że *Guernica* jest tylko **pre-tekstem**, a obraz wiersza jest **tekstem** całkowicie **autonomicznym**?

Jesteście bogaci, prawda, ale we śnie jestem wam równy.
Rozwarte, ogromne jak strych ucho. Mężniejemy. Stary
listonosz odwiedza Brueghla. Na ośle. Z Betlejem. Jest
wspaniały i dobry. Córkę łamano mu kołem. Jest wspaniały
i dobry. Chodźcie. Rano okryte mulecą ryczy. Rano byki
wychodzą głodne. Jak mówił Cézanne? Jednym jabłkiem
zdobędę Paryż. Jednym. O, skromności! Dogorywała

Ameryka.

Karabiny rosły i rosły, słonecznikom odbierając słońce.

Matka uspokajała Rachelę. To tylko wojna. Centaury

mobilizowano.

[...]

Ziemia była przegraną corridą. Dobrze.

Dobrze być winnym. Twoje oko, niedomknięte okno,

pożera światło.

Wilczyca zachłanna. Twoje oko, dziurawe czoło, pije

cień. Twoje

oko, odsłonięty brewiarz, kłamie i kusi. Niewolnica.

Twoje oko,

szczur pod pokładem, przeraża. Twoje oko jest jak

wieczność

w Angkor i niewyczerpane jak Aton. To twoje oko. Oko

moich oczu.

(J. Kornhauser: *Guernica* (Pablo Picasso) –

Kornhauser, 2016, s. 542)

Uwagę czytelnika zwraca eklektyczne, swobodne przemieszanie historii, motywów (sakralnych starotestamentowych: „Twoje oko jest jak wieczność”, „Jednym jabłkiem”, i nowotestamentowych: „Na ośle. Z Betlejem”, ale także wierzeń i mitów starożytnych: Aton, „Wilczyca zachłanna”) oraz porządków – realnego i symbolicznego, *soma* i *psyche*, *sacrum* i *profanum*. Chaos tych skojarzeń, przecięć różnych etapów historii ludzkości, zwykle kończących się wojną, rozlewem krwi, śmiercią, tak naprawdę stanowi nie tylko odzwierciedlenie specyficznego chaosu panującego na obrazie Picassa: ciała ludzkie i zwierzęce, strach, wina, kłamstwa i zniewolenie, zalana krwią (przegranych) arena korridy, symbole upadających religii, metafora tonięcia – to przede wszystkim złożony alegoryczny obraz wojny i zagłady.

Rzeczywistość a reprodukcja – podsumowanie

Wróćmy do rozstrzygnięć teoretycznych. Choć w kontekście poczynionych ustaleń może wydawać się to niezasadne, aby wypełnić „interpretacyjne obowiązki”, należy zadać pytanie: czy ostatecznie wiersz *Guernica* (Pablo Picasso) Kornhausera to przykład poetyckiej ekfrazy? Owszem, większość tekstu, wyłączając jego początkowe i końcowe wersy, można potraktować jako opis, dość plastyczny, ale niewykraczający poza reprezentację wojny, taką, na jaką zdecydował się Picasso: „Rano byki/ wychodzą głodne.”; „Centaury mobilizowano.”; „Niewiasty ucinały włosy i składały z nich stosy.”; „Twoje oko, niedomknięte okno, pożera światło.” Jednak śledzenie kolejnych elementów, wyliczanie nawiązań wprowadza nas daleko poza ramy obrazu, choć jednocześnie pomaga także dostrzec wątki uruchomione przez malarza. Kornhauser snuje więc poetycką opowieść, w której krzyżują się obrazy wojen: wojny wykreowanej w wierszu (również wojny o ostateczny kształt wiersza) z wojnami z różnych momentów historii ludzkości. Tradycyjnie rozumiana historia sztuki traci swoją spójność, staje się narracją zdecydowanie bardziej pojemną, poeta zrywa zaś wyraźnie z linearnym porządkiem opowieści. Poszczególne wątki, metafory i symbole rozpraszają się niejako i z punktów przecięcia rozchodzą w przeróżnych kierunkach. Aby zsyntetyzować terminologię związaną z interferencją sztuki słowa i sztuk plastycznych, warto powrócić znów do rozpoznania Adama Działka, analizującego w tym kontekście pisma Jeana-Luca Nancy’ego: „Metaforycznie (i zarazem »obrazowo«) można by również tę relację opisać za pomocą chiasmu. Graficzny obraz tej figury opiera się na greckiej literze X, w której dwie proste jednocześnie przecinają się i rozchodzą w dwu różnych kierunkach. Jest to figura podwójnego gestu, podwójnej przynależności, w której splata się obraz i słowo. To również figura doskonale ilustrująca wzajemne przenikanie się ukrytych w obrazach i tekstach sensów” (Działek, 2004, s. 16).

Kiedy przyjrzymy się całości pisarstwa Juliana Kornhausera, cykle Goya czy *Breughel* nie będą dla nas zaskoczeniem. Malarstwo odrywa bowiem w tej twórczości rolę szczególną, ale niedającą się jednoznacznie sfunkcjonalizować. Poza przytoczonymi już przykładami, w których dzieła malarskie stanowią prymarną poetycką inspirację, niejednokrotnie w utworach Kornhausera obrazy stanowiąc będą, pozornie nieznaczące, tło czy element „dekoracji”, jak w powieści *Stręczyciel idei*. W pokoju wynajmowanym przez głównego bohatera tego tekstu wisi „nad biurkiem reprodukcja Cézanne’a, pod nią napis RZECZYWISTOŚĆ” (Kornhauser, 2017, s. 108). Obrazowi wskazanemu wśród mnóstwa elementów, które opisane zostały na początkowych stronach powieści, nie poświęcono zbyt wiele uwagi, nie znamy nawet jego tytułu. Najistotniejsza jest bowiem korelacja obrazu z opisem, przewrotnie bowiem

„rzeczywistością” staje się tu obraz jednego z najistotniejszych dla nowoczesnego malarstwa postimpresjonistów, artysty, którego prace dały początek kubizmowi, odrzuceniu estetyki mimetycznej na rzecz eksperymentu, prowadzącego ostatecznie do geometryzacji, przy jednoczesnym zachowaniu specyficznie pojętej iluzji rzeczywistości. W całej powieści właśnie owo poszukiwanie rzeczywistości, a w gruncie rzeczy pojęcia prawdy, poprzez przełamywanie bezpiecznych schematów okazuje się zagadnieniem kluczowym, co czyni z dzieła malarskiego jeden z najistotniejszych przedmiotów, swoisty drogowskaz na tej drodze (ale także w procesie lektury).

Czym są więc wobec mających w tle tekstowych reprezentacji dzieł malarskich wiersze Juliana Kornhausera? Pytanie to zadał w kontekście odwołań w twórczości autora *Zjadaczy kartofli* do obrazów Wróblewskiego Adrian Gleń, który stwierdził: „*Niebo nad górami* wydaje się jednym z ciekawszych przykładów recepcji malarstwa Andrzeja Wróblewskiego oraz realizacji poetyckiej ekfrazy. Z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, i przede wszystkim, dlatego, że każdy z siedmiu wierszy składających się na ów cykl stanowi rodzaj nie do końca sprecyzowanego gatunkowo tekstu tyżącego się poszczególnych i konkretnych obrazów malarza. Po wtóre zaś, cykl Kornhausera, czytany w całości, ujawnia swój »wariacyjny« charakter: motywy z malarskich dzieł Wróblewskiego ulegają tutaj rozmaitym metamorfozom, transpozycjom i przemieszaniu, tworząc zarówno liryczno-epicką opowieść o pełnym sprzeczności i tragicznym życiu nowoczesnego malarza, jak i będąc swoistą glossą interpretacyjną do jego wielowymiarowego dzieła” (Gleń, 2013, s. 151).

Odwołania Kornhausera do obrazów zarówno Wróblewskiego, jak i Goi czy Picassa są czymś więcej niż słowną reprezentacją malarskiego przedstawienia; znów odnoś się do rozważań Dziadka – te nawiązania do dzieł malarskich stają się „»hiperznakiem« ukrytego w wierszu znaczenia, a nie po prostu reprezentacją, której skuteczność zależy od wierności odtwarzania obrazu” (Dziadek, 2004, s. 72-73). Linie tych sensów przecinają się – prowadzą nas jednocześnie w przeciwnych kierunkach, rozbudzając mapę skojarzeń. Są ruchem na zewnątrz (wydarzenia polityczne, problemy społeczne, obserwacje), jak i do wnętrza (wątki żydowskie, tworzenie własnej filozofii estetycznej i ramy krytycznoliterackiej, prywatny język i zaplecze zdarzeń, czynności, emocji); dwukierunkowym poszukiwaniem, wprawianiem się w komponowanie własnego imperium znaków i odsyłaczy.

Jak więc dookreślić juvenilne wiersze Kornhausera, do których napisania impuls stanowią obrazy tak różnych, istotnych, rewolucjonizujących malarstwo swoich czasów artystów? Można oczywiście uznać teksty tego autora za formę intertekstualności, ale najtrafniejszym teoretycznym zwieńczeniem okazuje się

dookreślenie, które stosuje Andrew Laird, gdy pisze o „nieposłusznej ekfrazie”, odchodzącej od wymogów, wymykającej się prostym sprowadzeniom opisu do konkretnego obrazu, pozostawiającej swobodę, a jednocześnie stającej się znakiem rebelii przeciwko klasyfikacjom, dowolnym korzystaniem z tego, co podpowiadają osobie piszącej wyobrażenia i język (Laird, 1993, s. 19). Takie właśnie nieposłuszne i wymykające się dookreśleniom są wiersze autora *Zjadaczy kartofli*, zwłaszcza w początkowej fazie jego twórczości – wychodzą z ram, poszukują prawdy, rzeczywistości i inspiracji w miejscach nieoczywistych i nieprzewidywalnych, tworzą właśnie „nieposłuszne (nie)ekfrazy”, stają się odsyłaczami do nieprzewidywalnych i heterogenicznych wymiarów rzeczywistości (także tej „jedynie” poetycko wykreowanej).

Bibliografia

- Abramowska Janina, 1994: *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 47–53.
- Bataille Georges, 1998: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. Oskar Hede-mann. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bernard Buffet. *Biography 1928–1999*. Buffet Experts. www.buffetexperts.com/buffetbio.html [dostęp: 20.05.2024].
- Boehm Gottfried, 2014: O obrazach i widzeniu. *Antologia tekstów*. Red. Daria Kołacka. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Bogalecki Piotr, 2019: *Pomarańcza dla Juliana Kornhausera*. „Teksty Drugie”, nr 4, s. 39–60. <https://doi.org/10.18318/td.2019.4.3>.
- Dynkowska Julia, 2021: *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Dziadek Adam, 2004: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Gleń Adrian, 2013: *„Marzenie, które czyni poetą”... Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Kornhauser Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kornhauser Julian, 2016: *Wiersze zebrane*. Red. Adrian Gleń, Jakub Kornhauser. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2016.
- Kornhauser Julian, 2017: *Stręczyciel idei*. W: Idem: *Proza zebrana*. Red. Jakub Kornhauser, Adrian Gleń. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, s. 105–194.

- Laird Andrew, 1993: *Sounding out Ecphrasis. Art and Text in Catullus 64*. „The Journal of Roman Studies”, vol. 83, s. 18–30. <https://doi.org/10.2307/300976>.
- Markowski Michał Paweł, 2012: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Wyd. 2. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 287–334.
- Nycz Ryszard, 2017: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Kraków.
- Sikora Michał, 2013: *Oblicza transgresji w myśli Georges’a Bataille’a*. „Pisma Humanistyczne”, nr 11, s. 105–116.
- Słodczyk Rozalia, 2020: *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.



Katarzyna Trzeciak

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-1339-3400>

Plastikowa postmedialność Poetyckie użycia tworzyw sztucznych

Plastic Post-mediality Poetic Uses of Plastics

Abstract: This article refers to the transgressive dimension of plastic explored today in experimental poetic practices. The author refers to Lynn Keller and devotes attention to the “poetry of conscious Anthropocene”, examples of which are analyzed in terms of introducing visual elements into poetic volumes, and the epistemological consequences of reaching for anachronistic, modernist techniques of combining visual and discursive areas in poetry. In the poetic projects discussed, there are clear references to plastic – not only as a topic, but also as an organizing principle of the volumes. The author shows the ways of a poetic manifestation of aesthetics, ontology and economy of plastic, and also portrays post-media poetry as a cognitive practice revealing non-obvious reconfigurations of plastic.

Keywords: plastic, poetry, chemopoetics, Adam Dickinson, Evelyn Reilly

Abstrakt: Niniejszy artykuł odnosi się do transgresyjnego wymiaru plastiku, wymiaru sondowanego dziś w eksperymentalnych praktykach poetyckich. Autorka powołuje się na Lynn Keller i poświęca uwagę „poezji świadomego antropocenu”, której przykłady analizuje pod kątem wprowadzania do tomów poetyckich elementów wizualnych i epistemologicznych konsekwencji sięgania po anachroniczne, modernistyczne techniki łączenia w poezji obszarów wizualnych i dyskursywnych. W omawianych projektach poetyckich eksponuje wyraźne odniesienia do plastiku – nie tylko jako tematu, lecz także jako zasady organizującej tomy. Ukazuje sposoby poetyckiego uobecniania estetyki, ontologii i ekonomii tworzywa, a także omawia postmedialną poezję jako praktykę poznawczą odsłaniającą nieoczywiste rekonfiguracje plastiku.

Słowa kluczowe: plastik, poezja, chemopoetyka, Adam Dickinson, Evelyn Reilly

Poezja jako radykalna epistemologia

Plastik, jak przekonuje jedna z badaczek zyskującego na popularności pola *plastic studies*¹, dosłownie wymusił kres postrzegania

1 Tak określam rozrastające się pole badawcze humanistyki (przede wszystkim amerykańskiej) zorientowanej na sondowanie artystycznych artykulacji plastiku, głównie w perspektywie neomaterialistycznej czy ekodekonstrukcyjnej. Studia nad plastikiem mają charakter transdyscyplinarny, zakładający swobodne korzystanie z dyskursów różnych dziedzin wiedzy i interpretacyjne

integralności fizycznych granic między bytami (Whittaker, 2018, s. 7). Kres ów jest o tyle znaczący, że stanowi część szerszego przekroczenia, którego dokonuje plastik, czyli konceptualnego poszerzenia czasu i przestrzeni. To rozpoznanie stanowi dziś *locus communis* wielu popularnych i naukowych ujęć plastiku, szczególnie tych odwołujących się do hybrydycznej materialności plastiglomeratu – syntetycznej skały, której istnienie odkryto w 2006 roku na jednej z hawajskich plaż², czy też do uznania powszechnej już wiedzy o obecności mikroplastiku w krwiobiegu organizmów żywych. Transgresyjny wymiar plastiku okazuje się od pewnego czasu atrakcyjny również dla praktyk poetyckich. Ich badacze i badaczki konstatują adekwatność medium poetyckiego do reprezentowania materialnej relacyjności, której wehikułem są tworzywa sztuczne. Podatny na znaczeniowe przekształcenia termin „materialna relacyjność” pochodzi ze słownika dyskursów nowomaterialistycznych, szczególnie nośnych w bieżących analizach znaczenia tworzyw sztucznych w polu humanistyki, w tym literaturoznawstwa uprawianego przez pryzmat antropocenu.

O „materialnej relacyjności” poezji bezpośrednio odwołującej się do plastiku i związanego z nim imaginariusium pisze się aktualnie głównie w związku z twórczością geografa i poety Tima Cresswella (autora tomu wierszy *Plastiglomerate* z 2020 roku), poety i profesora Craiga Santosa Pereza czy poety Stephena Collisa, których wiersze zachęcają do ekokrytycznych lektur, tematyzujących możliwości poetyckich interwencji w środowiskową wyobraźnię błękitnej (niebieskiej) humanistyki (*blue humanities*)³. Do opisu tych praktyk poetyckich adekwatne okazują się nowe (tzw. czwartofalowe) ujęcia ekokrytyki, w tym szczególnie wpływowa kategoria „poezji samoświadomego antropo-

zestawienia obiektów szeroko pojętej produkcji kultury (Irr, ed., 2021; Davis, 2022; Gosh, 2022).

² Charles Moore, oceanograf, odkrył substancję w 2006 roku, natomiast termin „plastiglomerat” został użyty w 2012 roku, gdy profesorka geologii Patricia Corcoran i kanadyjska artystka wizualna Kelly Jazvac ponownie zbadały próbki z hawajskiej plaży i dowiodły antropogenicznego pochodzenia substancji powstałej w wyniku spalania plastikowych śmieci, nie zaś wyłącznie (jak twierdził Moore) aktywności wulkanicznej. Dla wyobraźni artystycznej szczególnie inspirujący jest podwójny status plastiglomeratu – jako obiektu geologicznego i estetycznego, która to podwójność nie tylko wpływa na naturokulturowy wymiar skały, lecz także wskazuje na bieżącą skuteczność awangardowych praktyk przechwyceniowych typu *ready mades*. Jak przekonuje Kelly Jazvac, plastiglomeraty afektywnie oddziałują na oglądających, przyciągając uwagę atrakcyjnymi teksturami i kolorystyką, by ostatecznie ukazać się jako naukowe i kulturowe dowody środowiskowego skażenia, co podtrzymuje konfuzję w spojrzeniu odbiorcy (podają za: Boscagli, 2021, s. 147).

³ W tych projektach poetyckich istotny jest kontekst zanieczyszczenia oceanów plastikiem.

cenu” (Fiedorczuk, 2020, s. 82), zaproponowana przez amerykańską badaczkę poezji eksperymentalnej Lynn Keller w książce *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene* (Keller, 2017)⁴. Oprócz atrakcyjnego *novum* terminologicznego ujęcie Keller dostarcza przekonujących argumentów na rzecz konieczności urefleksyjnienia analizy językowej poezji, która nie daje się opisać za pomocą środowiskowych metafor z konwencjonalnego repertuaru czy ekologicznych obrazów. I nie chodzi tu wyłącznie o wymianę obrazów (zastąpienie idyllicznych przedstawień hybrydycznymi, skażonymi krajobrazami), ale i o przeformułowanie statusu języka, wykraczającego poza ograniczenia „ekomimesis” (Morton, 2009, s. 33). Keller podąża za rozpoznaniem jednego z bohaterów swoich interpretacji, kanadyjskiego poety Adama Dickinsona; postulował on rozpoznanie semiotycznej natury nauki i wynikających z tego korzyści poznawczych, które eksperymentalne praktyki poetyckie mogą przynieść rozumieniu nauki. Za Danielem Tiffanym, autorem materialistycznej analizy nowoczesnej liryki⁵, Dickinson (a po nim Keller) powtarza przekonanie, że „materializm w najbardziej rygorystycznej formie nieuchronnie osuwa się w język, w którym materia nie daje się odróżnić od tropów i analogii czyniących tę materię zrozumiałą”⁶ (Dickinson, 2007; zob. też Keller, 2017, s. 90). Dlatego w *Recomposing Ecopoetics* Keller tak dużą wagę przywiązuje do analizy najnowszej poezji eksperymentalnej, której przykłady uznaje za przejawy „radikalnej epistemologii”⁷, przekształcające formy poznania dostępne w piśmie i poprzez nie (Keller, 2017, s. 42). Ostatecznie bowiem, jak zdaje się przekonywać badaczka, ekokrytyczne nastawienie nie ma na celu wydobycia z języka poetyckiego naukowych opowieści o świecie, ma natomiast umożliwić potraktowanie wierszy jako zasad koordynujących kompozycje heterogenicznych pól dyskursywnych i rozmaitych dziedzin materialności, z których składane są poszczególne utwory.

Za punkt wyjścia niniejszego artykułu chciałabym przyjąć przytoczone rozpoznanie Keller, po to, by uwagę poświęcić konkretnym aspektom „poezji świadomego antropocenu”, mianowicie sposobom wprowadzania do tomów poetyckich elementów wizualnych i epistemologicznym konsekwencjom sięgania dziś

4 Na gruncie polskim znaczenie tej kategorii dla odnowienia ekokrytycznych ujęć podkreślił już Patryk Szaj (2021, s. 17–18), a jej interpretacyjny potencjał zarysowała Julia Fiedorczuk (2020, s. 81–93).

5 Co istotne, analizy Tiffany’ego zorientowane są na materializm historyczny i polemicznie odnoszą się do nowomaterialistycznych lektur poezji (Tiffany, 2020).

6 Jeśli nie podano inaczej, przekład fragmentów – K.T.

7 Keller podąża tu za ustaleniami Joan Retallack, autorki eseju *What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?* (Retallack, 2007).

po anachroniczne modernistyczne techniki łączenia w poezji obszarów wizualnych i dyskursywnych. Za przykłady posłużą mi dwa projekty poetyckie, które – oprócz tego, że spajają elementy wizualno-obrazowe i dyskursywne – łączy wyraźne odniesienie do plastiku; zarówno jako motywu (tematu) tomów, jak i jako zasady je organizującej. Chciałabym bowiem przyjrzeć się temu, jak estetyka, ontologia i ekonomia tworzywa infiltrują wiersze oraz jak poezja, ujmowana w horyzoncie postmedialnym, staje się praktyką poznawczą odsłaniającą nieoczywiste rekonfiguracje plastiku.

Styrofoam, kolaż i wynajdywanie medium

Styrofoam amerykańskiej poetki Evelyn Reilly (2009) już źródłowo umocowany jest w porządku wizualności. Oto bowiem projekt zrodzony – jak wyjaśnia sama autorka – pod wpływem wystawy Rudolfa Stingela; na tej wystawie konceptualny artysta pokazał prace wykonane z płaskich kawałków styropianu, na którym odcisnął swoje ślady, nadając monochromatycznym obrazom wymiar niemal fotograficzny⁸. Reilly zaczęła wówczas myśleć o „pięknie fabrykowanych materiałach” i z tą myślą pracowała nad swoim tomem poetyckim. Przywołuję tę odautorską frazę, ponieważ reprodukcja pracy Stingela znalazła się w *Styrofoam* obok wielu innych materiałów graficznych, wśród których znajdziemy choćby fotografie: wysypiska plastikowych śmieci, zwłok ptaka znalezionych na ulicy, rzeźby Berniniego *Ekstaza świętej Teresy*, komórek pod mikroskopem, ale także rycinę z tabelą substancji termoplastycznych i graficzne przedstawienia budowy cząsteczek chemicznych. Już sam spis przykładowych obrazów wskazuje na technikę kolażu jako sposób organizacji elementów wizualnych w tomie. Kolaż jest również zasadą kompozycji językowych – na poszczególne wiersze składają się fragmenty komunikatów przechwyconych z mediów, konsumpcyjno-marketingowych formuł, pól nauki, literatury, łączące się na poszczególnych stronach tomu w słowno-obrazowe struktury, ukazujące polistyren jako wiązkę aktantów, migrującą między organizmami, obiegami konsumpcji i odpadu, rejestrami komunikacji i doświadczeń. W przestrzeni jednego tomu dochodzi więc do przygodnie ustanawianych zespożeń pomiędzy obiektami z różnych porządków znakowych, organizowanych w estetyczne splątania, generowane plastycznością słowno-wizualnych tworzyw.

„Plastyczność słowno-wizualnych tworzyw” i kolaż jako technika ekspozycyjna odsyłają przede wszystkim do modernistyczne-

⁸ Wyjaśnienie poetki, sformułowane podczas dyskusji na konferencji w Berkeley, przytaczam według transkrypcji opublikowanej w czasopiśmie „OmniVerse” (Reilly, 2013).

go rodowodu estetycznych eksperymentów. Na jakich zasadach korzysta z nich współczesna ekopoetka? O jaką stawkę toczy się gra w tym estetycznym anachronizmie? W eseju *Eco-noise and the Flux of Lux* (2010) Reilly powoływała się na patronat Charlesa Olsona jako twórcy obiektyzmu, w którym poetkę fascynuje przede wszystkim obietnica wyjścia z ograniczeń „ja” lirycznego i odnalezienia języka „w stanie permanentnego przepływu między podmiotem-przedmiotem a przedmiotem-podmiotem” (podaję za: Keller, 2007, s. 38). Koncepcja Olsona, ześrodkowana na przestrzennej organizacji strony, pozwala poetce na odzyskanie zinstrumentalizowanego medium, umożliwiając otwarcie poezji na dynamiczne relacje pomiędzy zróżnicowanymi jakościami. Takie założenie wyraźnie umieszcza praktykę poetycką w horyzoncie transmedialnym, a cel pracy poetyckiej samej Reilly zaskakująco współbrzmi z postulatem „wynajdywania medium”, sformułowanym przez Rosalind Krauss w kontekście diagnozowanej przez krytyczkę kondycji postmedialnej. Zdaniem autorki *Oryginalności awangardy* „wynajdywanie medium to kwestia »artykulacji różnicującej« – rekontekstualizacji i przemieszczenia, wydobywających wewnętrzne rozsunięcie, moment dysfunkcji w wykorzystanej technice lub konwencji” (Rejniak-Majewska, 2010, s. 51), co z kolei umożliwia uwolnienie danej techniki od zinstrumentalizowanych, skonwencjonalizowanych zastosowań.

Evelyn Reilly, pytana o swoje sposoby inkorporowania nauki do poezji (zarówno językowe, jak i wizualne), akcentuje przede wszystkim możliwość wyjścia z ograniczeń tradycyjnych znaczeń przypisanych „poetyckości”: „Słownictwo naukowe, lingwistyka nauk stosowanych, wszystko w tym stylu pomaga mi wyrwać się z rutyny i sprawia, że znów jestem bardziej podekscytowana językiem. Ale dotyczy to w równym stopniu innych słowników, takich jak słownik prawniczy, język architektury i projektowania, prawie wszystkiego” (Reilly, 2012). Dlatego w *Styrofoam* obiektów wizualnych nie sposób traktować jako ilustracji, tak jak pozaliterackich komunikatów nie da się sprowadzić do poziomu metafor. Ich współobecność ma sprawić, że wiersze staną się sfabrykowanymi polami równoważności wyobraźni poetyckiej i naukowej, pozwalającymi wytworzyć nowe relacje między polami dyskursywnymi i wizualnymi w ich niehierarchicznym splątaniu. Kluczowy w takim nastawieniu jest wreszcie centralny motyw plastiku, w wierszach nie tylko sondowany poprzez obrazy ekologicznej katastrofy, ale przede wszystkim służący za wehikuł doświadczenia dziwności jako warunku „wynalezienia medium”, czyli nieinstrumentalnego potraktowania poezji jako plastycznego medium, zdolnego do aranżowania percepcji poza jej konwencjonalnie wytyczonymi polami zmysłowego odbioru. Dlatego Reilly przywraca także estetyczny anachronizm plastiku, o którym w połowie XX wieku Roland Barthes pisał jako o „cudownej

materii”, całkowicie przesyconej zaskoczeniem wynikającym z przekształcenia natury (Barthes, 2008, s. 214). Przy czym pole formalnych artykulacji dyskursywno-wizualnych pozwala wierzyć odślaniać te przekształcenia, a zatem i wydobywać napięcia generowane na styku pól – pomiędzy obrazami i słownikami wchodzącymi z sobą w poetycko aranżowane relacje. Wiersze stają się więc hipotezami nowych kontekstów, w których na nowo oglądać można fragmenty o heterogenicznym (estetycznie, politycznie, dyskursywnie) pochodzeniu.

Amerykańska poetka korzysta z modernistycznych technik (kolażu, olsonowskiego obiektyzmu), by ukazać hybrydyczny charakter samego tworzywa – plastiku, który jest wiązany przez wiersze w doraźne asamblaże, umożliwiając kwestionowanie istniejących modeli reprezentacji poprzez splątanie językowo-wizualnych materialności.

Polimery i chemomimesis

O ile w tomie amerykańskiej poetki podstawową zasadą ustanawiania pola językowo-wizualnej współobecności jest pragnienie „wynajdywania medium” w horyzoncie niewspółmierności⁹, o tyle drugi z projektów – *The Polymers* Adama Dickinsona (2013) – potraktować można jako próbę radykalnego, formalnego uwspólnienia porządków poprzez teoretyczno-konceptualne odświeżenie eksperymentu patafizycznego¹⁰ i spojrzenie na polimery oraz polimeryzację jako zjawiska jednocześnie chemiczne i społeczne.

Tom Dickinsona składa się z części poświęconych konkretnym grupom polimerów (jak poliester, polietylen, polichlorek winylu, polipropylen, polistyren) oraz wydrukowanej na transparentnym tworzywie części wstępnej, zatytułowanej *Celofan*. Dwa dyskursywne fragmenty stanowią jednocześnie metaliterackie objaśnienie projektu i zarys historii plastiku jako tworzywa „odtworzonego świat w alternatywnej lub przetłumaczonej rzeczywistości” (Dickinson, 2013, [b.n.s.]). Symptomatyczna jest już ta początkowa przyległość dwóch porządków historii: historii globalnego przemysłu chemicznego, który opracował tworzywo nieodróżnialne od natury, oraz historii książki poetyckiej

⁹ Owa niewspółmierność jest widoczna, zgodnie z modernistyczną tradycją kolażu, pomiędzy właściwościami materiałów a obiektem jako całością. Horyzont niewspółmierności widoczny w poezji Reilly dałoby się opisać, za Anną Kałużą, jako pole splątania językowo-wizualnych materialności (Kałuża, 2019, s. 199).

¹⁰ W artykule poświęconym możliwościom, jakie tradycja patafizyki przynieść może ekokrytyce, Dickinson przypominał o krytycznym wymiarze eksperymentalnej dyscypliny jako tej, która zwraca uwagę na nieprzejrzystość, niejasność naukowych formuł w ich dążeniu do obiektywności i czytelności właśnie. Wyobrażona nauka pozwala, jak przekonuje poeta, odsłonić zmarginalizowane obszary znaczeń (Dickinson, 2014, s. 133).

zrównującej procesy naukowe (chemiczne) i społeczne. Obie historie wydrukowano na jednej karcie, na przeźroczystym, celofanowym tworzywie, tak, by obie były widoczne jednocześnie, niczym awers i rewers, a ich poetyka i forma przypominają abstrakt tekstu naukowego (Ambroży, 2017, s. 277). Zakończenie tomu z kolei to osobliwa lista „materiałów i metod”, czyli zbiór „eksperymentalnych protokołów” zastosowanych w wierszach z poszczególnych części – „protokołów”, czyli zarówno środków stylistycznych i retorycznych (takich jak anagram, polisindenton, lista, alegoria), jak i fragmentów komunikacyjnych (jak ankieta w hipermarkecie) czy też teoretycznych pojęć (*fort-da*). Pomędzy celofanowym początkiem a metodologicznym zakończeniem wyodrębnione są części zgrupowane wokół nazw handlowych konkretnych polimerów, a każda część rozpoczyna się od graficznego przedstawienia wzoru chemicznego molekuly, którego składowymi są tytuły kolejnych wierszy. To pierwszy sposób operowania przez poetę kodem wizualnym; sposób, który pozwala traktować konwencję przedstawienia chemicznego wzoru jako ramę kompozycyjną układu poetyckiego. Druga praktyka przejawia się w graficznych i fotograficznych przedstawieniach cząsteczek polimerów w samych wierszach; trzecia z kolei łączy się z eksperymentem przełożenia wypowiedzi dyskursywnych na konkretne modele cząsteczkowe, zgodnie z założeniem samego Dickinsona: „Chciałem zobaczyć, czy uda mi się znaleźć powtarzające się jednostki stanowiące podstawę niektórych istotnych dokumentów kulturowych – tekstów, które w rezultacie, ze względu na swoją kontrowersyjność, zostały poddane polimerycznemu powtórzeniu na przestrzeni dziejów. Jako przykłady wybrałem Darwina *O powstawaniu gatunków* oraz Kanadyjską Kartę Praw i Swobód. Manipulowałem tekstami zgodnie z różnymi procedurami sortowania (litery, słowa, częstotliwość i rozkład zdań), aby określić podstawowe, powtarzające się jednostki. We współpracy z chemikiem opracowałem metodę, za pomocą której można stworzyć model wyimaginowanej, ale funkcjonalnej cząsteczki” (Barwin, 2013).

Do czego czytelnikom i czytelniczkom *Polimerów* służyć ma wizualne przedstawienie „wyimaginowanej, ale funkcjonalnej cząsteczki”? Odpowiedź samego poety jest tyleż zaskakująca, co symptomatyczna. Pytany wprost o relacje między „wizualnymi” a „czysto słownymi” (*purly verbal*) wierszami, Dickinson mówi o chęci uruchomienia dwóch trybów czytania, z których pierwszy obejmuje „polimeryczny instynkt czytania” łańcucha tekstu, drugi natomiast, związany z wizualnością, ma „przeciwdziałać samozadowoleniu” wynikającemu z linearnego podążania za rozwijającym się tekstem (Barwin, 2013). Widać więc wyraźnie, że Dickinson myśli o odrębności systemów językowego i wizualnego, więc także właściwych im reguł percepcyjnych, że jego

zdaniem oba systemy aktywnie oddziałują na siebie nawzajem, napędzane strukturalną logiką polimerowego przetworzenia.

Plastik jest przez Dickinsona traktowany nie jako substancja, lecz jako paradygmat. Rozróżnienie to ma istotne konsekwencje, także w zakresie poetyki. Pojmowany substancjalnie plastik mógłby w przedsięwzięciu poetyckim pełnić funkcje metaforyczne – służyć do zobrazowania niedostrzegalnych w pozalirycznym kontekście podobieństw między zróżnicowanymi bytami i jakościami. Jako paradygmat otwiera pole przekształcania samej substancji, uwalniając ją od formuł stabilizujących obecność i znaczenie. Zamiast tych formuł wiersze eksponują procesy stabilizowania tych znaczeń poprzez uobecniające dystans jukstapozycje, na których zbudowane są poetyckie formuły – montaż fragmentów językowych o różnorodnych rodowodach gatunkowych, stylistycznych i dyskursywnych. Przechwycenia typu *ready made* umożliwiają tu nakładanie na siebie historii społecznych i geologicznych, a wiązania między nimi łączą nieoczywiste obszary.

Wszystko to jednak odbywa się w poezji Dickinsona w ramach konkretnego artystycznego eksperymentu, czyli wspomnianego już pokrewieństwa z patafizyką. O patafizyce, w kontekście jej potencjału dla ekokrytyki, Dickinson pisał przynajmniej dwukrotnie, między innymi w artykule poświęconym transgatunkowemu zbiorowi Lisy Robertson *Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture*. Charakteryzując możliwości teorii urojonych rozwiązań, podkreślał, że umożliwia ona „zaangażowanie w metodologię i konsekwencje naukowego myślenia” i jako taka jest czymś więcej aniżeli „mimetycznym objaśnianiem naukowych wglądów w literackich formach” (Dickinson, 2011, s. 620). Czym zatem miałyby być patafizyka dla poezji? Mogłaby konstytuować deterytorializację (za Deleuze’em i Guattarim) naukowych idei i praktyk w alternatywne możliwości epistemologiczne: „Nauka i poezja, jako dyscypliny, jako asamblaż strategii metodologicznych, łączą się w patafizyce nie jako totalna jedność, nie jako dosłowny wyraz zasady naukowej formy poetyckiej (jak chcieliby tego niektórzy ekokrytycy), ale jako artykułowany związek, który przekształca pozorne »terytoria« w naukę i poezję” (Dickinson, 2011, s. 621).

Dickinsona, jako interpretatora patafizycznych eksperymentów, interesują projekty, które działają na zróżnicowanych polach znaczeń i tym działaniem eksponują relacje zachodzące pomiędzy polami negocjowania tych znaczeń. Warunkiem widzenia relacji jest jednak utrzymanie osobności pól, nie ich unifikacja. Za szczególny przykład takiej perspektywy Dickinson uznaje biosemiotykę, faworyzującą siatki komunikacyjne, mechanizmy przenoszenia znaczeń z przekonaniem, że procesy semiozy dotyczą również materii. Biosemiotyka wiąże się z rady-

kalnie tekstualną perspektywą¹¹, a tę Dickinson uważa za istotną, by ukazać możliwości poezji w związku z potencjałem komunikacyjnych zakłóceń kapitalistycznego kodu¹², sprowadzającą jednak obecne w tomie elementy wizualne przede wszystkim do roli generatorów skojarzeń, przerywających i zwielokrotniających lekturę. To więc swoście pojęte ilustracje kompozycyjno-strukturalnej procedury, swoistego łańcucha, kierujące czytelniczą uwagę na określone struktury formalne układów tekstowych (quasi-cząsteczkowe powtórzenia, zwielokrotnienia etc.), a zarazem służące skomplikowaniu odbioru wierszy, których czytelnik/czytelniczka wstrzymać powinien/powinna dotychczasowy tryb lektury i zastanowić się nad przesłankami uzgadniającymi niewspółmierne porządki. Wizualność służy Dickinsonowi jako zwornik kryzysu komunikacji wynikającego z zestawienia kombinacji kodów, a następnie z odkrycia nieoczekiwanych podobieństw motywowanych chemicznymi regułami aplikowanymi poza swoim macierzystym kontekstem. Ostatecznie więc źródłem zakłócenia powinna okazać się przyległość rejestrów separowanych poza kontekstem poetyckiego eksperymentu. Polimerowe wiązania, unaocznione kodem wizualnym, mają odsłonić się jako zasada organizacji tekstowej; tekstualność z kolei ma przeformułować konwencjonalne reprezentacje wizualne służące naukowym (chemicznym), zobiektywizowanym znaczeniom.

Jak ta perspektywa wpływa na medialne rozwiązania *The Polymers*? Rytm pisania jest tu podporządkowany grze identyfikacji i odpodobnień, zwielokrotniania struktur polimerów (w artykulacjach piśmiennie-wizualnych) i postaci plastiku jako tworzywa. Przykładem takiej gry może być utwór z pierwszej, „poliestrowej” części tomu, zatytułowany *Halter top (translating translating a polyester)*, opatrzony mottem: „Polyethylene terephthalate”, odsyłającym do nazwy jednego z termoplastycznych polimerów (politereftalanu etylenu, czyli PET, z grupy poliestrów), stosowanego w produkcji między innymi włókien syntetycznych i popularnych butelek:

Let the python plot the thorn.
Let the hornet paper the tree.
Let pollen apron the path to the pharaoh.

11 Choć, jak przekonują Serpil Oppermann i Serenella Iovino, rozwijające biosemiotykę w polu nowych materializmów traktowanie materii jako tekstu prowadzi do zakwestionowania samego pojęcia tekstu, obejmuje bowiem materialno-dyskursywne wytwory już nie tylko ludzkie, lecz także nie-ludzkie (Iovino, Oppermann, 2012, s. 83).

12 Za McKenzie Wark Dickinson przyjmuje, że „kapitalizm jest chorobą przenoszoną komunikacyjnie w postaci choroby komunikacji” (Dickinson, 2019).

Neoprene phyla are really an alloy art.
The telltale pattern,
the protean trophy pelt.

Nylon antelope threaten the Tylenol People,
Open the paternal peephole to the athlete panther
and her alternate entropy.

Her teeth apply to the planetary apathy.
They are polar, they are throttle,
The error apparent

to the hyperreal
apple

(Dickinson, 2013, s. 9)

W tym wierszu aliteracyjne konstrukcje są mniej istotne w perspektywie jednoznacznego komunikatu, bardziej w związku z tytułem. Podwójne tłumaczenie poliestru odsyła do dwóch kontekstów. Pierwszy to nawiązanie do eksperymentalnego projektu *Translating Translating Apollinaire* bpNichola (kanadyjskiego poety patafizycznego), czyli przekładu conceptualnego z zastosowaniem wymyślonych procedur językowych, którym poddane zostało autorskie tłumaczenie *Strefy Apollinaire'a*. Drugi kontekst sugeruje czynność tłumaczeniową samego poliestru, czyli przekładu polimeru na strukturę poetycką „według masy molekuł w anagramach” – jak deklaruje sam Dickinson w objaśnieniu do tego akurat wiersza (Dickinson, 2013, s. 105). Metaliteracki komentarz odsłania procedurę wzorowania anagramu na zasadach określających zróżnicowane użycie termoplastycznego polimeru PET – każdorazowo wymaga on innego poziomu polimeryzacji, osiąganego zmianą warunków procesu. Co jest efektem tej podwójności? Wiersz, który inscenizuje (formalnymi procedurami) i tematyzuje „sztukę ze stopu” (*alloy art*), czyli heterogeniczny wytwór chemopoetycki.

Pojęcie „chemopoetyka” zaproponował, na określenie specyficznej praktyki poetyckiej (widocznej między innymi właśnie w twórczości Dickinsona) Ranjan Gosh. Autor *The Plastic Turn* (Gosh, 2022) przekonuje, że o chemopoetyce mówić można wówczas, gdy literatura (głównie, acz nie wyłącznie poezja) inscenizuje „zróżnicowane porządki łączące życie i jego pofałdowanie z formacjami molekularnymi” (Gosh, 2022, s. 21), otwierając dialog między pisaniem i modelami chemicznymi. Gdyby pójść tropem Gosha i potraktować chemopoetykę jako ogólne pojęcie odsyłające do zróżnicowanych artykulacji poetyckich, przykład Dickinsona określić można by jako „chemomimesis” – praktykę akcentującą przede wszystkim element poetyckiego naśladowa-

nia chemicznych struktur. Ta chemiczna odmiana „biomimesis”¹³ oznaczałaby – przez analogię – formalne praktyki literackie fabrykujące podobieństwo między heterogenicznymi polami wiedzy i właściwymi im językami, które w *The Polymers* potraktowane zostają jako „bliźniacze porządki strukturyzujące świat i sposoby jego rozumienia” (Ambroży, 2017, s. 294). Chemo-mimetyczny tryb pisania oznaczałby wreszcie otwarcie pola niezróżnicowania tam, gdzie dyscypliny nauki utrzymują granice artykulacji. Poetyckie przepisanie struktur polimerów za pomocą środków literackich potraktować można jako praktykę transmedialną, ukazującą dynamikę przechodzenia z jednej dziedziny medialnej (modeli chemicznych) w inną (retorykę poezji) i wyłaniające się z tego skażone obiekty, których wehikułem jest plastik, infiltrujący każdy aspekt współczesnej codzienności, w tym, jak przekonuje Dickinson, reguły komunikacji.

Szczepionki na syntetyczną uniwersalność

Odkrycie istnienia plastiglomeratu wymusza porzucenie klasyfikacji opartych na odrębności substancji. Jak przekonuje Heather Davis, plastiglomerat „jest dowodem plastyczności plastiku, jego zdolności do przybierania praktycznie wszystkich kształtów, penetracji wszystkich środowisk, rekonfiguracji tego, co często jest rozumiane jako solidne, nawet litej skały pod naszymi stopami. Ucieleśnia paradoksalność samego plastiku: substancji zaprojektowanej z myślą o uniwersalności, nielokalizacji i oddzieleniu od ziemskich problemów, która ostatecznie ponownie wtapia się w ziemię, stając się jej częścią” (Davis, 2022, s. 41).

„Syntetyczna uniwersalność”, którą w swoich rozważaniach wprowadza Davis jako paradygmat nowoczesności, oznacza konieczność dostrzeżenia plastiku jako specyficznie pojętej semiotyki – „uniwersalnej, nieumiejscowionej i zaprzeczającej swojemu otoczeniu” (Davis, 2022, s. 5). Wiersze, powstające w horyzoncie świadomego antropocenu, traktujące plastik jako paradygmat, fabrykują tę właśnie syntetyczną uniwersalność, czyniąc ją widzialną poprzez możliwość wyartykułowania w poetyckich formach, wydobywających napięcia pomiędzy różnymi modalnościami uobecniania i kategoryzowania plastiku. Evelyn Reilly i Adam Dickinson dokonują tych inscenizacji na różne sposoby – w swoich tomach korzystają z transmedialnego horyzon-

13 O biomimetyczności w kontekście praktyk literackich pisała Aleksandra Ubertowska. Badaczka zreinterpretowała pojęcie Jussiego Parikki, określające tendencje architektury czy informatyki do imitowania budowy i mechanizmów zachowań owadów. Zarysowała możliwość literaturoznawczego użycia biomimetyczności jako kategorii pozwalającej na rozpoznawanie w tekstowych i wizualnych reprezentacjach strategii naśladowania organicznych kształtów oraz mechanizmów (Ubertowska, 2020, s. 47).

tu poezji eksperymentalnej, z tradycji konceptualnych praktyk. Te ostatnie bowiem, jak przekonywała Anna Kałuża, stanowią dziś „szczepionkę na myślenie uniwersalistyczne i idealistyczne” (Kałuża, 2019, s. 104), a w kontekście wszechobecności plastiku mogą umożliwiać unaocznienie warunków jego uniwersalizowania i idealizowania.

Bibliografia

- Ambroży Paulina, 2017: „*In your synthesis the signal condenses*”: Adam Dickinson’s „*Polymers*” and Kacper Bartczak’s „*Organic Poems*”, and the *Plastic Poetics of the Contemporary Organic Poem*. „*Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych*”, T. 29/1, s. 275–296.
- Barthes Roland, 2008: *Plastik*. W: Idem: *Mitologie*. Przeł. Adam Dzia-
dek. Wstęp Krzysztof Kłosiński. Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Barwin Gary, 2013: *Writing Social Plastics. Cultural Polymers in the Visu-
al Poems of Adam Dickinson*. Jacket2, 17.10.2013. [https://jacket2.org/
commentary/writing-social-plastics](https://jacket2.org/commentary/writing-social-plastics) [dostęp: 12.05.2024].
- Boscagli Maurizia, 2021: *On the Beach. Porous Plasticity, Migration Art,
and the Objet Trouvé of the Wasteocene*. W: *Life in Plastic: Artistic Re-
sponses to Petromodernity*. Ed. Irr Caren. University of Minnesota
Press, Minneapolis–London, s. 137–161.
- Davis Heather, 2022: *Plastic Matter*. Duke University Press, Durham.
- Dickinson Adam, 2007: *The Weather of Weeds: Lisa Robertson’s Rhizo-
me Poetics*. „*Rhizome*”, issue 15. [http://www.rhizomes.net/issue15/
dickinson.html](http://www.rhizomes.net/issue15/dickinson.html) [dostęp: 12.05.2024].
- Dickinson Adam, 2011: *Pataphysics and Biosemiotics in Lisa Robertson’s
Office for Soft Architecture*. „*Interdisciplinary Studies in Literature
and Environment*”, vol. 18, no. 3 (Summer), s. 615–636.
- Dickinson Adam, 2013: *The Polymers*. Anansi, Toronto.
- Dickinson Adam, 2014: *Pataphysics and Postmodern Ecocriticism: A Pro-
spectus*. W: *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Ed. Greg Garrard.
Oxford University Press, New York, s. 132–152.
- Dickinson Adam, 2019: „*Prickly new cells*”. *Diffraction Reading
and Writing in Juliana Spahr’s „The Transformation”*. Jacket2,
2.08.2019. <https://jacket2.org/commentary/prickly-new-cells> [do-
stęp: 12.05.2024].
- Fiedorczuk Julia, 2020: *Poezja samoświadomego antropocenu*. W: *Pro-
gnoza niepogody. Literatura polska w XXI wieku*. Red. Szymon Kloska,
Maciej Jakubowiak. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, s. 81–93.
- Gosh Ranjan, 2022: *The Plastic Turn*. Cornell University Press, Ithaca.
- Iovino Serenella, Oppermann Serpil, 2012: *Material Ecocriticism:
Material, Agency, and Models of Narrativity*. „*Ecozon@*”, vol. 3, no. 1,
s. 75–91.
- Irr Caren, ed., 2021: *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity*.
University of Minnesota Press, Minneapolis–London.

- Kałuża Anna, 2019: *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Keller Lynn, 2017: *Recomposing Ecopoetics: North American Poetry of the Self-Conscious Anthropocene*. University of Virginia Press, Charlottesville.
- Morton Timothy, 2009: *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press, Cambridge.
- Reilly Evelyn, 2009: *Styrofoam*. Roof Books, New York.
- Reilly Evelyn, 2012: *Metaphor or More? W: Like a Metaphor. Ongoing Relations Between „Poetry” and „Science”*. Ed. Gilbert Adair. Jacket2, 13.03.2012. <https://jacket2.org/interviews/metaphor-or-more> [dostęp: 12.05.2024].
- Reilly Evelyn, 2013: *Environmental Dreamscapes and Ecopoetic Grief. „OmniVerse”*. <http://omniverse.us/evelyn-reilly-environmental-dreamscapes-and-ecopoetic-grief/> [dostęp: 12.05.2024].
- Rejniak-Majewska Agnieszka, 2010: „Kondycja postmedialna” i wynajdywanie medium według Rosalind Krauss. W: *Sztuki w przestrzeni transmedialne*. Red. Tomasz Załuski. Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź, s. 42–52.
- Retallack Joan, 2007: *What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?* „Jacket Magazine”, vol. 32, April. <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml> [dostęp: 14.08.2024].
- Szaj Patryk, 2021: *Czas, który wypadł z ram. Antropocen i ekokrytyczna lektura tekstów literackich*. „Forum Poetyki”, nr 24, s. 6–25. <https://doi.org/10.14746/fp.2021.24.30229>.
- Tiffany Daniel, 2000: *Toy Medium: Materialism and Modern Lyric*. University of California Press, Oakland.
- Ubertowska Aleksandra, 2020: *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Whittaker Nell, 2018: „*What the sea brought: poly.flotsam.faux.foam*”: *An Attempt to Develop a Queer-Influenced Sea-theory with Evelyn Reilly’s „Styrofoam”*. University of Cambridge. [Praca magisterska]. https://www.academia.edu/45188113/_What_the_sea_brought_poly_flotsam_faux_foam_an_attempt_to_develop_a_queer_influenced_sea_theory_with_Evelyn_Reilly_s_Styrofoam [dostęp: 14.05.2024].



Artur Lechowski

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0009-0001-7097-5239>

I-granie z tekstem

Próba strukturalnej analizy relacji znaczeniowych w tekstach cyfrowych

Playing with a Text

An Attempt at a Structural Analysis of Semantic Relations in Digital Texts

Abstract: The answer to the question on new communication situations, that interactive fiction places us in, allows us to understand what methods of cultural expression we use to adapt the language of art to new audience expectations. First of all, the sign relations that arise at the junction of the triadic relationship: an author – machine – recipient should be analyzed. The article is an attempt at a structural analysis of the manifestations of digital textuality. The author uses literary methodology to emphasize the sense-making properties of interactive language. Structural relations are discussed using examples taken from video games. The semiotic possibilities of natural language and programming code are described, and the issue of the narrativity of interactive works is raised. The author also raises the problem of contemporary reception competences on the example of the so-called code poetry. The text also includes an original model of structural-semiotic relations, which is used to outline the sending and receiving situation in an interactive digital text.

Keywords: video games, structuralism, semiotics, code poetry, digital poetics

Abstrakt: Odpowiedź na pytanie o nowe sytuacje komunikacyjne, w które wpisuje nas interaktywna fikcja, pozwala zrozumieć, jakimi metodami kulturowego wyrazu posługujemy się, aby dopasować język sztuki do nowych oczekiwań odbiorczych. Analizie należy poddać przede wszystkim relacje znakowe, jakie powstają na styku triadycznej relacji: autor – maszyna – odbiorca. Artykuł stanowi próbę strukturalnej analizy przejawów cyfrowej tekstualności. Do podkreślenia sensotwórczych własności interaktywnego języka wykorzystano metodologię literaturoznawczą. Relacje strukturalne omówiono na przykładach zaczerpniętych z gier wideo. Opisano również semiotyczne możliwości języka naturalnego i kodu programistycznego, a także podniesiono kwestię narracyjności dzieł interaktywnych. Poruszony został też problem współczesnych kompetencji odbiorczych na przykładzie tzw. poezji kodu. W tekście zamieszczono ponadto autorski model relacji strukturalno-semiotycznych, który służy do nakreślenia sytuacji nadawczo-odbiorczej w interaktywnym tekście cyfrowym.

Słowa kluczowe: gry wideo, strukturalizm, semiotyka, poezja kodu, poetyka cyfrowa

Wstęp

W niniejszej pracy skupiam się wyłącznie na tych aspektach poetyki tekstów cyfrowych, których ślady odnaleźć można w grach wideo, gdyż właśnie na grach opieram swoje analizy. Za Ewą Szczęsną w artykule używać będę terminu „cyfrowa fikcja” (Szczęsna, 2018) w odniesieniu do fabularyzowanych gier cyfrowych. Kategoria grania jest już bogata znaczeniowo, sytuuje refleksję w konkretnych ramach pojęciowych i wymusza spojrzenie na problem z perspektywy tradycyjnych gier, których rozumienie nie przystaje zupełnie do opisu współczesnych gier narracyjnych. Ten zabieg metodologiczny powoduje, że wnioski z tej pracy nie są bezwzględnie konkluzywne w odniesieniu do pozostałych obszarów kultury cyfrowej, o których zresztą nie wspominam. Analizie teoretycznej poddam zatem cyfrowe gry fabularne¹, o różnorodnym rodowodzie gatunkowym, których twórcy próbują poszerzać język cyfrowej tekstualności za pomocą innowacyjnych rozwiązań narracyjnych. Ponadto chcę zaznaczyć, że w niniejszej pracy przyjmuję wyłącznie kulturoznawczą perspektywę patrzenia na tekst cyfrowy jako na nośnik sensu, dlatego też będę skupiał się na programistycznej warstwie kodu tylko na tyle, na ile będzie to konieczne dla analizy semiotyki gier fabularnych.

Język naturalny – język sztuczny Próba lingwistycznego odczytania

Języki programowania to języki sztuczne, oparte na angielskiej (w przeważającej większości) gramatyce i angielskim słownictwie (Stria, 2005, s. 29–30). Fakt, że języki sztuczne żerują na językach naturalnych, był podkreślany już przez Noama Chomskiego i teza ta wydaje się w oczywisty sposób odzwierciedlać omawianą relację. Jest więc kod cyfrowy zakorzeniony w *langue*, co pozwala wstępnie założyć występowanie pewnych podobieństw strukturalnych w obrębie mechaniki i narracji tekstów cyfrowych. Przede wszystkim zarówno w wypowiedzi językowej, jak i w kodzie programistycznym na poziomie budowy „zdań” mamy do czynienia ze zbieżnymi relacjami poszczególnych komponentów. W ujęciu kognitywnym paralela językowa jest przede wszystkim oparta na relacji myśli do znaku, o czym wspominają badaczki Evelina Fedorenko, Anna Ivanova, Riva Dhamala i Marina Umaschi Bers: „Tworzenie wypowiedzi językowych lub kodów rozpoczyna się od pewnej koncepcji. Owa koncepcja może być prosta i wymagać sformułowania pojedynczego zdania czy wiersza kodu lub może być wyjątkowo skomplikowana i wymagać

¹ Termin „gry fabularne” funkcjonuje również w odniesieniu do papierowych gier RPG, które pomijam ze względu na rozmiar i tematykę artykułu.

całej rozbudowanej narracji czy złożonego programu. Prostsze koncepcje myślowe czy elementy składowe złożonych koncepcji wymagają określonych konfiguracji komponentów językowych, aby możliwe było wyrażenie docelowej idei. W przypadku bardziej złożonych koncepcji należy początkowo ustalić ogólną strukturę narracji lub programu”² (Fedorenko et al., 2019, s. 2). Warto w tym miejscu podkreślić, że przedstawiona relacja dotyczy wyłącznie adresatów ludzkich; ta sama treść może być również przeznaczona do odczytu przez maszynę, która nie odnosi znaków do żadnej rzeczywistości pozatekstowej, a jedynie „przekłada” je na ciąg binarny wywołujący bądź zamykający impuls elektryczny.

Inna perspektywa porównawcza ujawnia istotne analogie semiotyczne. Z jednej strony oba systemy językowe warunkują wypowiedzi według określonej organizacji syntaktycznej. W przypadku większości języków programistycznych relacje syntaktyczne dotyczą spójników zdaniowych funkcjonujących także w języku naturalnym. Z drugiej strony semantyczne zależności strukturalne obowiązują również w obu przypadkach – z wyłączeniem semantyki denotacyjnej (Allison, 1987, s. 271) – i stanowią o równoważnym potencjale ekspresyjnym, który posłużyć może za podstawę przekładu intersemiotycznego. Wspomniane badaczki w studium porównawczym rozróżniają dodatkowo płaszczyzny rozumienia i kreacji języka (Fedorenko et al., 2019, s. 3). Wnioski wieńczące analizę w czytelny sposób wskazują na istnienie znaczących relacji między oboma kodami semiotycznymi, na wszystkich etapach zarówno procesu kreacji, jak i rozumienia: w mechanizmie percepcji znaczeń najistotniejszy jest kod (litery, znaki, dźwięki / litery, nawiasy, spacje), w którym rozpoznawane są następnie syntaktyczno-semantyczne zależności strukturalne w obrębie wyższych jednostek językowych, co skutkuje krystalizacją znaczenia w umyśle odbiorcy³. Proces kreacji natomiast stanowi niemal lustrzane odbicie procesu odbioru (Fedorenko et al., 2019, s. 3), więc należy jasno podkreślić, że skoro pisanie kodu programistycznego w tak wielu aspektach przypomina artykulację języka naturalnego, to możliwa jest również analiza językoznawcza kodu nastawiona na ekspresyjne funkcje wypowiedzi. Rzetelna analiza wymagałaby od badacza znajomości gramatyki języka programowania, samo dostrzeżenie specyficznej (względnie estetycznej) organizacji kodu może się jednak odbywać za pośrednictwem interfejsu, ponieważ kod programistyczny nie istnieje niezależnie.

2 Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia fragmentów – A.L.

3 Jest to uproszczona wersja i tak już spłyconej analizy recepcji systemu semiotycznego, zdecydowałem się jednak nie rozwijać tego problemu, ponieważ nie jest istotny z punktu widzenia tego tekstu.

Każda wypowiedź jest zorientowana teleologicznie – mówi się zawsze do kogoś i w jakimś celu, nawet jeśli adresat nie jest jasno określony (lub jest niestały, zmienny). Z kolei spojrzenie na ekspresję artystyczną przez pryzmat poetyki w jej rozumieniu przez Romana Jakobsona może dostarczyć ważnego wglądu w strukturę semiotyczną algorytmów gier. Jak przekonuje Jakobson, „[p]rzedmiotem rozważań poetyki jest przede wszystkim zagadnienie, co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki” (Jakobson, 1960, s. 431). Za istotne należy zatem uznać nie to, o czym się mówi, ale to, jak się mówi. A skoro fundamentem kodu źródłowego jest *langue* zaprężnięte do ekspresji artystycznej, to funkcja poetycka wypowiedzi jako „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” (Jakobson, 1960, s. 441) ma również zastosowanie w tym przypadku. Owo „jak” tekstu odnosi się wyłącznie do kodu programistycznego, gdyż podwójna natura znaku cyfrowego sprawia, że pisanie cyfrowej fikcji odbywa się w zapośredniczeniu, tj. w kodzie programistycznym właśnie. Jeżeli „semantyka znaku na poziomie programowania realizuje się w jego funkcji syntaktycznej” (Szczęsna, 2015, s. 30), to dostrzeżenie opisywanej estetyzacji mechanizmu odbywa się na poziomie interfejsu, choć paradoksalnie odnosi się do algorytmów zapisanych w kodzie.

Sposoby realizacji znaków na poziomie interfejsu widać najlepiej w zestawieniu dwóch różnych propozycji algorytmów odpowiadających za daną funkcję w odmiennych seriach gier. Przykładowo w *The Stanley Parable* (2011, Galactic Cafe) drzwi w wirtualnym świecie są otwierane i zamykane automatycznie, co ma sugerować sprawczość narratora, z kolei w grze *Amnesia: Mroczny obłąd* (2010, Frictional Games), która operuje atmosferą grozy, drzwi są otwierane przez gracza, a otwierają się zawsze do wewnątrz, przez co dystans między pomieszczeniami nieznacznie się skraca, co potęguje przerażenie gracza.

Należy zwrócić uwagę na fakt, iż język programowania ma dwoistą naturę – mówi zarówno o przedmiotach, jak i o samym języku (Jakobson, 1960, s. 438). Dzięki temu możemy rozróżnić dwie sfery kreacji artystycznej zorientowane na kod cyfrowy: sferę algorytmizacji znaczeń i sferę poezji kodu. Pierwsza dotyczy ekspresji gier wideo, którą zajmuję się w tym tekście szerzej, a druga stanowi ciekawą realizację tego, co Espen Aarseth nazywa dualizmem cybernetycznego procesu znakowego (Aarseth, 2014, s. 48–49). Gdy weźmiemy pod uwagę podwójną strukturę semantyczną dzieł cyfrowych, będziemy musieli określić sposoby ich wzajemnej relacji – w przeciwnym razie analiza semiotyczna okaże się niepełna, a w konsekwencji błędna. Takie założenie przyjmują prekursorzy poezji kodu i w ten oto sposób opisują fenomen tego gatunku literatury elektronicznej: „To może być jakiś tekst, który można czytać jak kod i uruchomić jak program,

ale także odczytywać jako poezję. Może przybierać formę poezji napisanej w języku naturalnym, która ma elementy matematyczne i programistyczne, lub formę kodu, który w ramach ścisłych ograniczeń próbuje osiągnąć elegancję artystycznego wyrazu, jak haiku, sonet czy program automatycznie generujący poezję. Wiersze, które mogą być odczytane zarówno przez ludzi, jak i przez komputer, rodzaj cyborgicznego, podwójnego kodowania” (Conrad, 2014) (zob. rys. 1).

Rys. 1. Przykład poezji kodu. Utwór autorstwa Daniela Holdena i Chrisa Kerra. Zrzut ekranu. Źródło: <https://code-poetry.com/irc>.

Poezja kodu egzemplifikuje skrajny przypadek uobecnienia dyskursu cyfrowego w literaturze. Jest to siłą rzeczy gatunek niszowy, gdyż aby zaistniał kontakt intelektualny odbiorcy z dziełem, czytelnik musi posiadać wszechstronne kompetencje kulturowe i informatyczne.

Przytoczony przykład artystycznego wykorzystania kodu ukazuje jeszcze jeden problem, ściśle związany z językową sferą kultury cyfrowej – problem kompetencji. Jak wskazuje czołowy badacz nowych mediów Henry Jenkins, istnieje cały szereg umiejętności potrzebnych do nawigowania w interfejsach przekazów digitalnych i ich interpretacji (Jenkins, 2006). Są to między innymi: Granie (zdolność do eksperymentowania z otoczeniem jako forma rozwiązywania problemów), Symulacja (umiejętność interpretowania i konstruowania dynamicznych modeli procesów rzeczywistego świata) czy wreszcie Kodowanie (umiejętność rozumienia i wytwarzania treści w języku programowania) (Jenkins, 2006, s. 20–25). O ile poezja kodu wymusza na odbiorcy umiejętność kodowania, żeby w ogóle mogła zaistnieć komunikacja, to gry cyfrowe tworzą za pomocą interfejsów przystępne membrany filtrujące kod źródłowy i tłumaczące go na język audio-wizualny. Piętrzy to, jak mierniam, problemy w analizowaniu

tekstów cyfrowych, gdyż niewprawny w kodowaniu badacz nie będzie w stanie zajrzeć przez tę membranę i zobaczyć tego, co za nią, na tyle dokładnie, żeby w pełni przyswoić mechanizmy rządzące strukturą semantyczną gier. Ponadto z perspektywy lingwistycznej równie ważna co struktura języka jest kwestia kulturowego zapośredniczenia znaczeń. Jeżeli można za Jonem Doveyem i Helen W. Kennedy określić technizację jako rodzaj kulturowej hegemonii XXI wieku (Dovey, Kennedy, 2011, s. 82–83), to należy uznać medium gier za głównego reprezentanta określonej ideologii kulturowej, która za pomocą języka (obu języków) wyznacza strukturę myślenia jej użytkowników.

Przedstawione w niniejszym artykule podobieństwa między językami wykorzystywanymi w procesie kreacji cyfrowej fikcji pokazują, że badanie struktur semantycznych pozwala odkrywać relacje znaczeniowe, których dotąd żadna optyka nie obejmowała. Jak pisał Jakobson, wiele zjawisk poetyckich wchodzi nie tylko w zakres wiedzy o języku, lecz także w zakres całej teorii znaków (Jakobson, 1960, s. 431); a skoro zasadne zdają się porównania literatury i malarstwa, to tym bardziej cyfrowa fikcja, mająca szereg cech wspólnych z literaturą, może dostarczyć nowych perspektyw opisu w refleksji na temat współczesnych przemian tekstualności w ogóle. Ostatecznie „wartość ożywa jedynie w spojrzeniu ożywiającym” (Dąbrowski, 1977, s. 85).

Gra jako tekst

Jakkolwiek spojrzeć na cyfrową tekstualność, narzuca się pytanie o znaczeniowotwórcze możliwości nowych sytuacji komunikacyjnych, w które nas, użytkowników, wpisuje dzieło. Odpowiedź na to pytanie jest o tyle istotna, że pozwala zrozumieć, jakimi metodami kulturowego wyrazu się posługujemy, aby opowiadać o pokoleniowych przemianach w refleksji nad dynamiką współczesnego życia społecznego. W obrębie zjawisk zachodzących wewnątrz samej literatury należy przede wszystkim znaleźć język opisu transsemiotycznych relacji znakowych, jakie powstają na styku medialnych kodów, odbiorczej interakcji i algorytmicznych zależności wewnątrz programu. Jak pisze Ewa Szczęsna: „w dobie sztuki cyfrowej pojawia się potrzeba zbadania i określenia specyfiki figur stylistycznych i retorycznych, czy szerzej – struktur tekstowych w ich transsemiotycznej, wielodyskursywnej i interaktywnej realizacji. Pojawia się potrzeba zarówno reinterpretacji kategorii istniejących, jak i tworzenia nowych” (Szczęsna, 2018, s. 193).

Z jednej strony zasadne wydaje się oparcie nauki o grach wideo na antropologicznym studium Johana Huizingi *Homo ludens* (Huizinga, 1985), skąd, swoją drogą, czerpie źródłostów ludologia jako dziedzina badań nad grami. Z drugiej strony równie zasadnie klasyfikuje się gry cyfrowe jako wypadkową ewolucji

technologii i mediów wizualnych (zob. Murray, 1997; Manovich, 2006). Zatem naukowa rzetelność wymaga, byśmy przyznali, że obie perspektywy przesłaniają obraz gier jako medium o unikalnej poetyce.

Powstają oczywiście teksty, których autorzy starają się łączyć odmienne punkty widzenia w nowe syntezы metodologiczne. Przykładem może być choćby Iana Bogosta (2008, s. 125) propozycja retoryki proceduralnej oparta na założeniu, że wpisane w grę schematy interakcji produkują pewne ramy ideologiczne. Również Sebastian Domsch w swojej pracy *Storyplaying* (Domsch, 2013), choć nie proponuje nowych narzędzi badawczych, zauważa dwoisty charakter medium i podejmuje próbę analizy tego międzyjęzykowego spłotu poetyk.

Analizę strukturalną języka gier należy rozpocząć od pytania: w jaki sposób objawia się tekstualność gier wideo? Odpowiedź zależy od przyjętej perspektywy rozumienia mediów cyfrowych i z tego powodu może okazać się niekonkluzywna. Należy jednak spróbować. Przede wszystkim samo pojęcie tekstu implikuje pewne warunki wstępne pojmowania niezidentyfikowanych jeszcze fenomenów kulturowych. Sposób funkcjonowania języka naturalnego wymusza myślenie o tekście (mam na myśli zarówno wypowiedź, jak i jej zapis) w kategoriach linearności (Górny, 1987, s. 61–62). W pojęcie linearności z kolei wbudowana jest narracja jako struktura językowa, która organizuje przekaz podług pewnych schematów i reguł. Jak zatem wydobyć tekst z nielinearnych i wielosekwencyjnych dzieł cyfrowych?

Katarzyna Rosner słusznie zauważa, że „strukturalna analiza narracji od momentu, w którym jej centralną kategorią stał się plot [sjużet – przyp. aut.], koncentrowała się nie na słownym tekście narracyjnym, lecz na ludzkiej zdolności do ujmowania rozwijających się w czasie sekwencji działań i zdarzeń (prawdźwowych lub zmyślonych) w całościowe struktury znaczenia” (Rosner, 1999, s. 7–15). Ludzki umysł opracowuje przetwarzane informacje w całościowe struktury semantyczne oczywiście dopiero *post factum*. Tak pojęta narracja otwiera więc drogę opowieści nielinearnej, która linearną staje się na końcu doświadczenia lekturowego dzięki samemu jej odbiorcy. Jasne jest, że przychyliam się w niniejszej pracy do hermeneutycznej interpretacji tekstu jako pojedynczego odczytania dokonującego się w czasie⁴. Równocześnie zaznaczam, że nie jest moim zamiarem stawianie znaku równości pomiędzy czynnością lektury a czynnością grania, a jedynie ponowne otwarcie opisywanej dyscypliny na

4 Krytykę przyjętej przeze mnie perspektywy spojrzenia na tekst cyfrowy znaleźć można w książce Espena Aarsetha (2014, s. 52–55), zdecydowałem się jednak nie referować w niniejszej pracy tej problematyki, gdyż niewiele wnosi ona do proponowanych przeze mnie kierunków badawczych.

narzędzia literaturoznawstwa. Tendencja unikania zastanych teorii w badaniach nad grami ma swoje źródło zarówno w tekstach Espena Aarsetha (2004, 2014), który wyraźnie sprzeciwiał się naukowemu imperializmowi, jak i w klasycznym już sporze narratologów z ludologami⁵. Warto zaznaczyć, że badania literackie nad grami stale podejmowane są przez groznawców⁶, choć niewielu z nich uważa tę dyscyplinę nauki za szczególnie uprzywilejowaną w studiach nad tekstami cyfrowymi. Wyznaczony przeze mnie we wstępie obszar analiz – gry wideo – domaga się jednak szczegółowych studiów z zakresu narratologii i semiotyki, a stan badań dotyczący szeroko pojętych mediów cyfrowych jasno wskazuje, że język kultury ewoluuje w kierunku zmienności i potencjalności, a od wiodących metodologii oczekuje pewnej aktualizacji.

Wybrane badania w zakresie tekstualności gier cyfrowych zaczynają przynosić satysfakcjonujące poznawczo rezultaty również w polskiej nauce. Piotr Kubiński upatruje w teorii światoopowieści (*storyworld*), wpisanej w szersze badania nad narratologią transmedialną (Kubiński, 2015, s. 26–29), doskonałego narzędzia, które może służyć analizie tekstualności gier wideo. Jak wskazuje badacz, światoopowieść to koncepcja biorąca sobie za cel analizy właśnie ogólnie pojęte uniwersum dzieła, wraz z całą jego zawartością, mianowicie ze wszystkimi zdarzeniami fabularnymi, postaciami, prawami fizycznymi, z całą przestrzenią itd. (Kubiński, 2015, s. 30). Jak wskazuje cytowana w tekście badaczka narratologii transmedialnej Marie-Laure Ryan, *storyworld* obejmuje również rezultaty wszelkich procesów mentalnych odbiorcy, które zachodzą pod wpływem działania owego świata, takich jak choćby konstrukcja narracyjna oparta na nieustrukturyzowanych danych prezentowanych przez tekst (Kubiński, 2015, s. 30).

Jest to szczególnie interesująca perspektywa dla groznawstwa, ponieważ pozwala ująć w konkretne ramy tekstualność gier, która dotąd nie dawała się podporządkować klasycznym, niezmodyfikowanym teoriom tekstu. Ponadto spojrzenie to otwiera drogę myśleniu o sensotwórczym potencjale gier w kategoriach nowej jakościowo semantyki, będącej czymś więcej niż sumą znaków wizualnych, audialnych i tekstowych. Do uznania tak śmiałej, bo przecież nobilitującej nowy typ tekstualności, perspektywy przychylił się kanadyjski badacz Tamer Thabet, doszukujący się w języku gier cyfrowych wyższej formy komunikacji kulturowej –

5 Więcej na temat sporu można przeczytać w tekście *Ludolodzy też kochają opowiadania – notatki na temat sporu, który nigdy nie miał miejsca* (Frasca, 2010, s. 78–90).

6 Badania takie podejmują między innymi: Piotr Kubiński, Sebastian Domsch, Michał Żmuda czy Altug Isigan.

którą charakteryzuje za pomocą rozchwianego i często mylącego terminu „interakcja” – a w metodologii strukturalistycznej właściwego narzędzia analizy tejże poetyki (Thabet, 2011, s. 104).

Istnieją również inne sposoby ukazania cyfrowej tekstualności, w tym gier fabularnych. Jedną z wiodących koncepcji tekstu wywodzi się z poststrukturalistycznych teorii Rolanda Barthes’a i Jacques’a Derridy. W ich ujęciu znaczenie tekstu i autorstwa diametralnie zmienia się względem klasycznych teorii literackich przede wszystkim wtedy, gdy wskażemy na sieć, intertekstualną i potencjalną naturę tekstu, a także gdy zakwestionujemy pasywne doświadczenie lekturowe – odbiorca zyskuje tu pewną sprawczość i wpływ na końcowy kształt tekstu. Opisaną perspektywę na dzieło cyfrowe przyjmuje George P. Landow w swoim studium dotyczącym poetyki hipertekstu (Landow, 1992). Pomimo pewnych znaczących różnic między gatunkami tekstów cyfrowych można z powodzeniem zastosować tę optykę w badaniach nad grami, jak czynią to choćby Souvik Mukherjee w książce *Video Games and Storytelling: Reading Games and Playing Books* (Mukherjee, 2015) czy Espen Aarseth w swoim najważniejszym dziele *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną* (Aarseth, 2014).

Kolejnym popularnym nurtem w badaniu mediów cyfrowych jest semiotyka, która swoimi ambicjami stara się objąć wszelkie wytwory kultury mogące stać się przekaznikami znaczeń. Tę perspektywę reprezentuje Edward Balcerzan. Kładzie on fundamenty pod refleksję na temat multimedialnej genologii (Balcerzan, 1999, s. 7–24), łączącej wszystkie obecne we współczesnej kulturze systemy znakowe tak, by mieściły się one w ramach spójnego schematu gatunkowego. O ile jest to perspektywa ciekawa ze względu na uniwersalność ujęcia i użyteczna w ramach wielu kierunków badań, niewiele wnosi – przynajmniej stosowana w izolacji – do refleksji nad swoistością komunikacji zawartej w grze cyfrowej.

Warta odnotowania jest również perspektywa narratologiczna. Z uwagi na brak spójnej definicji narracyjności i tekstu powstają różne, często skrajnie odmienne teorie dotyczące narracyjnego potencjału gier. Teorie te przybierają najczęściej dwie formy: w jednej, reprezentowanej choćby przez wspomnianą już Marie-Laure Ryan, uznaje się narracyjność gier cyfrowych jedynie połowicznie. Badaczka uwzględnia różnorodność zjawisk w obrębie medium i zauważa potencjał narracyjny w pewnych określonych typach gier nastawionych na opowiadanie historii; jednocześnie podkreśla, że owa potencjalność aktualizuje się wyłącznie za sprawą retrospektywnej i wolicjonalnej aktywności umysłowej gracza (Ryan, 2001). W drugiej formie teorii natomiast – reprezentowanej przez Janet Murray (1997) – ignoruje się cechy wyróżniające dane medium, by wskazać na narracyjny potencjał

artefaktów kulturowych w ogóle. Murray broni narracyjności gier, lecz w swoim podejściu zdaje się pomijać zupełnie problem operacyjności owej koncepcji, na co wskazuje zresztą Ryan (2001)⁷.

Oczywiście powstają także koncepcje podważające, a nawet negujące tezy o tekstualnym charakterze gier. Wspomniany już Espen Aarseth sprowadza semiotyczny potencjał gier do „zbiegu okoliczności”, który nie wpływa na odbiór dzieła: „Gry nie są »tekstami« lub przynajmniej nie są nimi w przeważającym sensie: gdzie znajduje się tekst w szachach? [...] Można grać w szachy kamieniami na ziemi lub figurkami, które wyglądają jak rodzina Simpsonów, zamiast królów i królowych. To wciąż będzie ta sama gra. »Królewski« motyw tradycyjnych figur jest zupełnie nieistotny dla rozumienia szachów” (Aarseth, 2004, s. 47–48). Tak postawiony problem semiotyki gier może budzić uzasadniony sprzeciw, tym bardziej że w wydanej siedem lat wcześniej książce *Cybertekst...* norweski badacz postulował tezę niemalże przeciwną, mianowicie pomimo iż krytykował podejście wyłącznie semiotyczne, jasno wskazywał na dualizm cybernetycznego procesu znakowego (Aarseth, 2014, s. 48–50).

Z kolei Jesper Juul (2001) wysuwa przekonujące argumenty przeciwko utopijnym teoriom „nowej” narracyjności, nie są to jednak wnioski w żadnej mierze konkluzywne z uwagi na nieadekwatny do współczesnych standardów materiał badawczy; analiza *Space Invaders* (1978, Taito Corporation) czy *Star Wars* (1983, Atari), choć trafna, nie dostarcza wglądu w poetykę takich gier jak *Bloodborne* (2015, From Software), *Flower* (2009, Sony Computer Entertainment) czy nawet *Shadow of the Colossus* (2005, Team Ico). Każde z tych dzieł operuje własnymi i trudnymi do uchwycenia środkami wyrazu, a proponowana przez Juula i Aarsetha radykalnie ludologiczna perspektywa nie dostarcza żadnych narzędzi umożliwiających głębszą analizę tych (i wielu innych) gier.

Próbowałem zasygnalizować możliwości lekturowe gier wideo, a co za tym idzie – możliwości interpretacyjne, które pozwalają spojrzeć na to medium jako na coś więcej niż maszynę generującą proste sekwencje ludyczne, zorientowaną wyłącznie na osobiste interesy grającego. Metody dekodowania zawartych w grach znaczeń różnią się pod wieloma względami od klasycznej praktyki lekturowej, a brak narzędzi analizy ich języka wytrąca argumenty zwolennikom nowych środków przekazu w teoretycznych sporach akademickich. Jak postaram się wykazać w dalszej części tekstu, semiotyka strukturalna w badaniu gier cyfrowych umożli-

7 O ile sama krytyka przeprowadzona przez Ryan wypływa ze słusznych założeń, to argumenty badaczki nie przystają zupełnie do obrazu współczesnych gier fabularnych.

liwia stworzenie konkretnych ram nowej poetyki, która będzie zdolna ukazać tkwiący w tym medium potencjał sensotwórczy.

Gra jako program

Nie można uciec w analizie gier od pytania o materialną podstawę tekstów cyfrowych. Działają one przecież według pewnych reguł uprzednio spisanych i zaaranżowanych tak, aby całość sprawiała wrażenie świata mniej więcej podobnego do tego, który znamy z codziennego doświadczenia. Istotna jest nie tylko reprezentacja graficzna oznaczająca pewne elementy wirtualne w myśl zasad semiotyki już nam znanej, lecz także symulacja wszelkich, nieoczywistych na pierwszy rzut oka, praw rządzących światem materialnym, jak choćby odpowiednio dostrojonych praw fizyki, fundamentalnej zasady przyczynowości czy wreszcie dostatecznie spójnej imitacji ludzkiej psychiki.

Spróbujmy uznać za zasadne porównanie doświadczenia grania do udziału w teatralnym spektaklu. Podczas grania nieświadomy widz-gracz, zachwycony kunsztem iluzyjnego pokazu, dodatkowo musi uzmysłowić sobie, że sztuczne są nie tylko scenografia i zdarzenia fabularne, lecz także scena, kurtyna, miejsca widowni, światła, wreszcie sami aktorzy. A wszystko to zostało powołane do wirtualnego życia za pomocą języka, którego większość grających nie rozumie i który musi zostać przetłumaczony przez maszynę na odpowiedni kod semantyczny, żeby w ogóle można było mówić o intelektualnym kontakcie odbiorcy z dziełem.

Tak pojęte reguły spisane w jednym z języków programowania będę określał za Katarzyną Marak i Miłoszem Markockim terminem „mechanika” (Marak, Markocki, 2016, s. 21–23). Odnoszą się one oczywiście wyłącznie do zasad rządzących światem symulowanym, a nie do sposobów implementowania owych reguł za pomocą kodu, który również posiada własną **gramatykę**, wciąż jednak pozostawia ogromne możliwości kreacyjne twórcom. Odróżniam także termin „mechanika”, opisujący wewnętrzną strukturę gry, od terminu „gameplay”⁸ („grywalność”), który odnosi się do samej przyjemności (bądź nieprzyjemności) grania odczuwanej przez użytkownika.

Mechanika stanowi rdzeń tekstów cyfrowych i niechybnie determinuje kształt oraz jakość wpisanego w nie doświadczenia lekturowego. W ogólnym pojęciu na mechanikę składają się wszystkie zaprojektowane uprzednio relacje, w jakie mogą

⁸ Za Marak i Markowskim przyjmuję angielskojęzyczną wersję tego terminu, ponieważ polski odpowiednik – grywalność – zmienia znaczenia zależnie od kontekstu wypowiedzi i osoby, która się nim posługuje (Marak, Markocki, 2016).

wchodzić poszczególne dane. Narzuca się w tym miejscu kategoria bazy danych, która opisuje większość cyfrowych systemów organizowania informacji. Jak jednak zauważa Lev Manovich, w przypadku gier jest to optyka błędna: „Gry komputerowe nie stosują się do logiki baz danych, wprost przeciwnie: rządzone są przez inną logikę – logikę algorytmów. Wymagają od gracza wykonania pewnego algorytmu, co zapewni mu zwycięstwo. Algorytm to klucz do doświadczania gry także w innym sensie. Gracz przechodzący jej etapy stopniowo odkrywa reguły rządzące w stworzonym przez nią świecie” (Manovich, 2006, s. 339). Trzeba oczywiście zaznaczyć, że współcześnie wiele gier operuje logiką baz danych, chociaż rozpoznanie poczynione przez Manovicha wciąż obowiązuje w odniesieniu do większości cyfrowych gier fabularnych nastawionych przeciw na komunikowanie znaczeń. Jak zatem działają owe algorytmy w triadycznej relacji autor – maszyna – odbiorca?

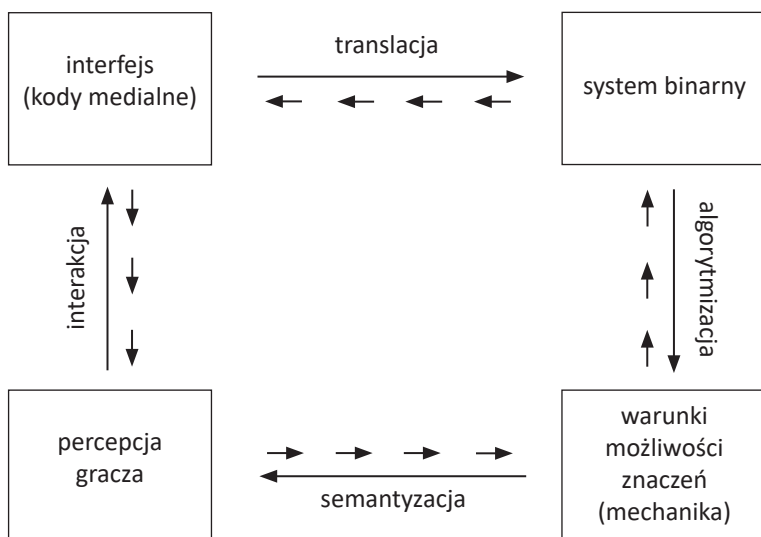
Przede wszystkim programista (lub zespół programistów) projektuje wszelkie reguły i algorytmy zgodnie z ogólnym zamysłem estetycznym. Ograniczony jest wyłącznie immanentną gramatyką kodu, którą jednak można nagiąć – wykorzystać kreatywne i często nieoczywiste rozwiązania; zabiegi te przypominają wysiłki iluzjonistów próbujących zataić przed widzami sposób działania magicznego triku. Algorytmy następnie są implementowane do wewnętrznej struktury gry, więc przekazywane niejako do maszyny, która staje się ich głównym dyspozytorem i równocześnie translatozem na język audiowizualny. Tak przygotowane zmienne czekają na działanie gracza – ten aktywuje jedno z nich i rekonfiguruje inne. Aktualny w danej chwili stan algorytmicznych odniesień zostaje obliczony przez maszynę, a następnie generowana jest odpowiedź systemu właściwa danej konfiguracji zmiennych. Jest to prosty i niemal oczywisty opis funkcjonowania systemu gry, schemat wzbogacony jednak zostaje problemem autora implikowanego, reprezentującego określoną perspektywę estetyczną i etyczną (Markiewicz, 1985, s. 225–235). Najlepszym przykładem będą stworzone przez twórców gier mechanizmy, które służą do wymuszania niejako „unikalnych” doświadczeń estetycznych. Na przykład *Bioshock* (2007, Irrational Games) wykorzystuje atmosferę opresji, żeby wywołać określone zachowania gracza i wspomóc tym samym ogólną wymowę dzieła. W tym celu zaprojektowany został algorytm, który sprawia, że utrata ostatnich punktów zdrowia aktywuje trwającą ułamek sekundy niewrażliwość postaci gracza, dzięki czemu gracz sądzi, że „ledwo uszedł z życiem”; przekłada się to na wzmocnienie odczucia opresji w nieświadomym działaniu tego mechanizmu odbiorcy. W tej samej grze istnieje algorytm, który powoduje, że przeciwnicy znajdujący się poza zasięgiem wzroku bohatera zawsze chybiają pierwszym strzałem z broni palnej, żeby zasygnalizować

graczowi swoją obecność i dać mu w ten sposób możliwość zareagowania bez zbędnej frustracji z powodu „niesprawiedliwych” mechanizmów gry. Z kolei w grze *Spec Ops: The Line* (2012, 2K Games), będącej parafrazą *Jądra ciemności* Josepha Conrada, niektóre z elementów otoczenia zmieniają się tak, aby gracz kwestionował własne możliwości percepcyjne i silniej utożsamiał się z tracącym zmysły bohaterem. Natomiast *The Last Guardian* (2016, Team Ico) manifestuje opartą na doświadczeniu komunikacji poetykę gier Fumito Uedy za pomocą projektu postaci Trico. Wrażenie, że bestia jest żyjącym zwierzęciem, wynika z wielu skomplikowanych programistycznych rozwiązań: postać posiada pewien kontrolowany zakres autonomii, dzięki czemu może samodzielnie spełniać własne wewnętrzne potrzeby czy reagować na zmieniające się sytuacje w świecie gry, jak również nie zawsze odpowiada na skierowane w jej stronę komunikaty postaci gracza, co tworzy iluzję zachowania typowego dla dzikich zwierząt.

Jak pokazują przytoczone przykłady fabularne, to autorskie wizje rządzą projektowaniem gier cyfrowych i wszelkie jednostkowe doświadczenia odbiorcze są niemal zawsze odgórnie zaplanowane. W końcu jedynym nieplanowanym aspektem gier są ukryte w nich błędy kodu, które raczej stanowią zapalnik efektu emersji⁹, niż pełnią dodatkowe funkcje estetyczne. Marak i Markocki opisują te zależności terminem „sekwencyjność”, który definiują następująco: „Sekwencyjność jest charakterystyczną cechą gier, związaną z ich mechanizmem działania i prowadzonymi przez system procesami. Na sekwencyjność składa się kombinacja warunków, które gra stawia przed graczem, aby osiągnąć jakiś cel lub odblokować dalszą część gry. Do takich warunków zalicza się możliwość zrobienia pewnych rzeczy oraz brak możliwości wykonania innych, jak również minimum czynności, które należy zrealizować w określonej kolejności lub w określony sposób” (Marak, Markocki, 2016, s. 23). Ponadto badacze celnie wskazują na tekstualny charakter algorytmicznych zależności, gdyż są one w znacznej mierze określone i z góry dane – to stwarza konkretne ramy linearnej tekstualności, które podważają tezę o wolności gracza (Marak, Markocki, 2016, s. 23–25).

Schemat oddziaływań, o których mowa, można obrazowo przedstawić mniej więcej w taki sposób:

9 Więcej o zjawisku emersji pisze Piotr Kubiński (2016, s. 69–70). W tekście słowa „emersja” używam w jego znaczeniu odnoszącym się do stanu negatywnego, który burzy zaangażowanie gracza w świat diegetyczny. Pomijam w tym miejscu kwestie emersji jako określonego chwytu deziluzji i ogólnie pojętej estetyki *glitch artu*.



Rys. 2. Schemat produkcji znaczeń za pomocą algorytmów.

Na rysunku 2 długie strzałki wskazują kierunek przepływu informacji, natomiast krótsze – przepływ sprzężenia zwrotnego między graczem a systemem (generowanego zarówno przez gracza, jak i przez system). Lewy górny kwadrat to dana wizja twórcy, sformułowana za pomocą kodów medialnych prezentowanych graczowi za pośrednictwem interfejsu. Następnie idea ta zostaje przetłumaczona przez projektanta na sztuczny język programistyczny (system binarny), który z kolei kształtuje algorytmy będące warunkiem możliwości zaistnienia owych znaczeń. Dalej mechanizmy i reguły gry zostają przełożone na kod semiotyczny możliwy do odczytania przez gracza. Ostatecznie gracz intelektualnie opracowuje zaktualizowane kody, a następnie formułuje odpowiedź na znaczenia zawarte w mechanizmach poprzez wysłanie własnego komunikatu maszynie w sposób, który został określony początkowo jako „zasady gry”. W wyniku interakcji gracza z systemem również powstaje sprzężenie zwrotne które określa wynik działań komunikacyjnych według wewnętrznej struktury znaczeniowej zakodowanej w mechanizmach. Cykl ten powtarza się przy każdej aktywności (bądź nieaktywności) użytkownika i generuje kolejne łańcuchy znaczeń.

Mechanika organizująca zasady interakcji gracza z systemem gry nie jest – jak sądzą niektórzy badacze – pustym znaczeniowo stelażem, nieumotywowanym w żaden sposób prawem rządzącym wirtualną ontologią. Wręcz przeciwnie – każde ogniwo łańcucha algorytmicznych odniesień ma swoje teleologiczne uzasadnienie w autorskiej intencji kreacji znaczeń. Owe znaczenia konstytuują tekst gry jako nośnik sensów, lecz sposób funk-

cjonowania i oddziaływania znaczeń diametralnie różni się od tego, który znamy z doświadczeń lekturowych bądź kinowych. Narzędzia zapożyczone z obszaru językoznawstwa i literaturoznawstwa pozwalają wydobyć w toku analizy znaczenia zawarte w nawet tak abstrakcyjnym systemie znaczących, jakim jest mechanika tekstu digitalnego. O wyniku tej interdyscyplinarnej relacji zadecydują dalsze analizy cyfrowej tekstualności zorientowane na semiotyczny aspekt danego medium.

Bibliografia

- Aarseth Espen, 2004: *Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation*. MIT Press, Cambridge.
- Aarseth Espen, 2014: *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*. Tłum. Mariusz Pisarski et al. Wprowadzenie Michał Tabaczyński. Korporacja Ha!art-Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, Kraków-Bydgoszcz.
- Allison Lloyd, 1987: *A Prolog Semantics*. W: Idem: *A Practical Introduction to Denotational Semantics*. Cambridge University Press, Cambridge, s. 271.
- Amnesia: *Mroczny obłąd*, 2010. *Frictional Games*.
- Balcerzan Edward, 1999: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie”, nr 6 (59), s. 7–24.
- Bioshock, 2007. *Irrational Games*.
- Bloodborne, 2015. *From Software*.
- Bogost Ian, 2008: *The Rethoric of Video Games*. MIT Press, Cambridge.
- Conrad David, 2014: *Writing Code as Poetry; Poetry as Code*. I-programmer, 5.01.2014. <https://www.i-programmer.info/news/200-art/6808-writing-code-as-poetry-poetry-as-code.html> [dostęp: 27.01.2023].
- Dąbrowski Stanisław, 1977: *Literatura i literackość*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Domsch Sebastian, 2013: *Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games*. Walter de Gruyter, Berlin-Boston.
- Dovey Jon, Kennedy Helen W., 2011: *Kultura gier komputerowych*. Przekł. Tomasz Macios, Anna Oksiuta. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Fedorenko Evelina et al., 2019: *The Language of Programming: A Cognitive Perspective*. „Trends in Cognitive Sciences”, vol. 23 (7), s. 525–528. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2019.04.010>.
- Flower, 2009. Sony Computer Entertainment.
- Frasca Gonzalo, 2010: *Ludolodzy też kochają opowiadania – notatki na temat sporu, który nigdy nie miał miejsca*. Przeł. Mirosław Filiciak. W: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*. Wybór i koncepcja Mirosław Filiciak. Wydawnictwo SWPS Akademica, Warszawa, s. 78–90.

- Górny Wojciech, 1987: *Struktura tekstu na tle struktury języka*. W: *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Red. Henryk Markiewicz. Wyd. 2. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 61–62.
- Huizinga Johan, 1985: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Czytelnik, Warszawa.
- Jakobson Roman, 1960: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przeł. Krystyna Pomorska. „Pamiętnik Literacki”, nr 51 (2), s. 431–473.
- Jenkins Henry, 2006: *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. MIT Press, Chicago.
- Juul Jesper, 2001: *Games Telling Stories? – A Brief Note on Games and Narratives*. Game Studies. <http://www.gamestudies.org/0101/juulgts/#top> [dostęp: 11.01.2023].
- Kubiński Piotr, 2015: *Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światopowieści*. „Tekstualia”, nr 4, s. 26–30.
- Kubiński Piotr, 2016: *Gry wideo. Zarys poetyki*. Universitas, Kraków.
- Landow George, 1992: *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- The Last Guardian*, 2016. Team Ico.
- Manovich Lev, 2006: *Język nowych mediów*. Przeł. Piotr Cypryański. Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Marak Katarzyna, Markocki Miłosz, 2016: *Aspekty funkcjonowania gier cyfrowych we współczesnej kulturze*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Markiewicz Henryk, 1985: *Narrator i autor w światowej teorii literatury*. „Pamiętnik Literacki”, nr 4, s. 225–235.
- Mukherjee Souvik, 2015: *Video Games and Storytelling. Reading Games and Playing Books*. Palgrave Macmillan, London.
- Murray Janet, 1997: *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Internet Archive. https://archive.org/details/hamletonholodeckoomurr_o/mode/zup [dostęp: 11.01.2023].
- Rosner Katarzyna, 1999: *Narracja jako struktura rozumienia*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 7–15.
- Ryan Marie-Laure, 2001: *Beyond Myth and Metaphor – The Case of Narrative in Digital Media*. Game Studies. <http://gamestudies.org/0101/ryan/> [dostęp: 11.01.2023].
- Shadow of the Colossus*, 2005. Team Ico.
- Space Invaders*, 1978. Taito Corporation.
- Spec Ops: The Line*, 2012. 2K Games.
- The Stanley Parable*, 2011. Galactic Cafe.
- Star Wars*, 1983. Atari.
- Stria Ida, 2005: *Towards a Linguistic Worldview for Artificial Languages*. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Szczęśna Ewa, 2015: *Znak digitalny. U podstaw nowej semiotyki tekstu*. W: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Red. Ewa Szczęśna. Universitas, Kraków, s. 15–34.

Szczęsna Ewa, 2018: *Cyfrowa semiopoetyka*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Thabet Tamer, 2011: *Monstrous Textuality: Game Fiction between Post-modernism and Structuralism*. „Loading... The Journal of the Canadian Game Studies Association”, vol. 5 (8), s. 101–109. Pobrano z: <https://journals.sfu.ca/loading/index.php/loading/article/view/97/111> [5.06.2024].



Maria Szczepańska

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0009-0002-5359-1951>

Przez ucho do serca

O muzyczności *Piosenek nie śpiewanych Żonie*

Stanisława Barańczaka

Through the Ear to the Heart

On Musicality of Stanisław Barańczak's

Piosenki nie śpiewane Żonie

Abstract: The article provides an interdisciplinary analysis of a part *Piosenki nie śpiewane Żonie*, included in the collection *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997* by Stanisław Barańczak. The author focuses on the aspect of musicality in the poems, especially in the context of so-called latent musicality, which manifests in these poems through the transposition of musical genres and forms into the realm of literature. Based on Andrzej Hejmejs categorization of musicality, the author distinguishes intermedial phenomena; she examines the poems separately and in the perspective of the part of the collection identified by Barańczak, often marginalized, which is a love confession to his wife. Through a formal analysis of the structure of musical genres – both classical and popular (madrigal, aria, blues, alba, serenade) – to which the poet referred to in the titles of his poems, the author uncovers new interpretative clues hidden in the construction of the poems. Her analysis confirms the critics' opinion on Stanisław Barańczak's masterful poetic craftsmanship and virtuosity in handling the form of the text.

Keywords: Stanisław Barańczak, 20th-century Polish poetry, musicality in literature, intermediality

Abstrakt: Artykuł stanowi interdyscyplinarną analizę części *Piosenki nie śpiewane Żonie*, wchodzącej w skład tomu *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997* Stanisława Barańczaka. Autorka skupia się na aspekcie muzyczności wierszy, zwłaszcza w kontekście tzw. muzyczności utajonej, przejawiającej się w tych wierszach poprzez transpozycję gatunków i form muzycznych na grunt literatury. Opierając się na kategoryzacji muzyczności Andrzeja Hejmeja, dokonuje rozróżnienia zjawisk intermedialnych; wiersze bada osobno, a także w perspektywie wyodrębnionej przez Barańczaka części tomu, często marginalizowanej, będącej wyznaniem miłosnym kierowanym do żony. W toku formalnej analizy budowy gatunków muzycznych – zarówno klasycznych, jak i rozrywkowych (madrygału, arii, bluesa, alby, serenady) – do których odwoływał się w tytułach wierszy poeta, autorka odkrywa nowe wskazówki interpretacyjne utajone w konstrukcji wierszy. Swoją analizą potwierdza zdanie krytyków o mistrzowskim warsztacie poetyckim i wirtuozerii operowania formą tekstu przez Stanisława Barańczaka.

Słowa kluczowe: Stanisław Barańczak, polska poezja XX wieku, muzyczność w literaturze, intermedialność

Chirurgiczna precyzja, czyli ostatni zbiór Stanisława Barańczaka, opublikowany w 1998 roku, wzbudziła ogromne zainteresowanie badaczy zajmujących się zjawiskami z pogranicza literatury i muzyki. Pozytywny odbiór tomu zaowocował z jednej strony wyróżnieniem go Nagrodą Literacką Nike (1999), natomiast z drugiej – wieloma znakomitymi interpretacjami, których przedmiotem była przede wszystkim niebywała wirtuozeria formalna zebranych wierszy. Wśród licznych literaturoznawczych odczytań nie zabrakło również analiz tekstów pod względem muzykologicznym – trudno wszak nie zająć się intermedialnością tomu, którego sam tytuł w pełnej wersji brzmi: *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*.

Barańczak już na wstępie sygnalizuje, że w zbiorze znajdują się teksty skomponowane z chirurgiczną precyzją na podstawie form i gatunków z gruntu muzycznych. Drugi człon tytułu tomu zawiera w końcu intermedialną aluzję i jednocześnie wskazuje rodzaj muzyki, jaka pojawi się w *Chirurgicznej precyzji*. Elegia, zarówno jako gatunek literacki, jak i jako forma sztuki dźwięków, kojarzona z poważnym, nostalgicznym charakterem, najczęściej reprezentuje utwory klasyczne lub klasycyzujące. Co innego wspomniane w tytule piosenki – lekkie w formie i odbiorze, najczęściej tworzone w branży rozrywkowej. Barańczak zapowiada, jakich form użyje w swoich wierszach, ale jednocześnie sygnalizuje kontrastowość i eklektyzm stylów, charakterystyczne dla całego tomu. Poeta „gra” na różnych rejestrach, nawiązując na przemian do sztuki klasycznej oraz rozrywkowej, rozprawiając o tematach codziennych i sprawach najwyższych, tworzy zarówno proste piosenki, jak i złożone formy typu villanella, aria, rondo, serenada, madrygał, alba czy sestyna.

Barańczak w *Chirurgicznej precyzji* zawarł aż pięć kunsztownych villanelli¹, bawił się ich wyrafinowaną formą, repetycyjnością tematów-refrenów oraz układami rymów². Szczególną maestrię zabawy formą muzyczną można jednak zauważyć w ostatniej części tomu³, noszącej tytuł: *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłączenie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*. W skład części wchodzi wiersze mające muzyczną budowę, na przykład *Madrygał probabilistyczny*, *Aria: Awaria*, *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*, *Alba lodówkowa* oraz *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. Poeta dokonuje transpozycji form i gatunków muzyki klasycznej, a także roz-

1 Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta, Debiutant w procederze, Poręcz, Powiedz, że wkrótce, Płakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził.

2 Formę villanelli w twórczości Barańczaka omawia Joanna Dembińska-Pawelec (2006, s. 155–198).

3 Tę część można uznać za ostatnią, jeśli nie policzymy wiersza *Płynąc na Sutton Island*, który według Janusza Drzewuckiego stanowi niezależną kodę tomu (Drzewucki, 1998, s. 14).

rywkowej na grunt literatury w mistrzowski sposób. Wykorzystując różne intermedialne konwencje, czyni te teksty niezwykle intrygującymi zarówno pod względem ukrytych w nich sensów, jak i muzyczności dzieła literackiego.

Można by pokusić się o stwierdzenie, że Barańczak jest tu nie tylko poetą, lecz także kompozytorem. Świadczy o tym mistrzowskie operowanie rytmem, ale i umiejętne przekładanie form oraz konstrukcji muzycznych na wiersze. Wirtuozeria ukryta w ostatnim tomie poety nie uszła uwadze badaczy – Tomas Venclova pisał, że „Maestria Barańczaka przyprawia o zawrót głowy. [...] bezbłądność formalna tych misternie zbudowanych zwrotek [...] jest absolutna” (wypowiedź Tomasza Venclovy w: Cavanagh et al., 1999, s. 165). Natomiast Tadeusz Nyczek uznał, że tom należy do elitarnej grupy „książek poetyckich powojnia, które demonstrują różnorodność stroficzno-wersyfikacyjną, na poziomie stanowiącym wartość samą w sobie” (Nyczek, 1999, s. 160). Barańczak jako jeden z nielicznych podjął się arcytrudnego zadania stworzenia „muzycznego tekstu literackiego” (Hejmej, 2000, s. 66), będącego językowym przekładem form i gatunków zarówno muzyki klasycznej, jak i rozrywkowej.

I choć pisano wiele o muzyczności *Chirurgicznej precyzji*, to jednak ostatnią jej część, czyli *Piosenki nie śpiewane Żonie*, traktowano raczej marginalnie, omijano analizę, zwłaszcza formalną, na której chciałabym się skupić. Krytyka literacka nie dość, że nie zainteresowała się wierszami z ostatniej części, to jeszcze niesłusznie uznawano ją za łatwy i przyjemny dodatek do tomu (zob. Czwoodron-Lis, 2014, s. 158–160). Moim zdaniem jednak ów zestaw tekstów pod względem muzyczności jest niebywale atrakcyjny – zaskakuje dysproporcja między tym, ile uwagi badacze poświęcili reszcie wierszy tomu, a ile *Piosenkom nie śpiewanym Żonie*. Tymczasem Barańczak stworzył imponujący i zarazem domagający się analizy formalnej cykl wierszy dedykowanych ukochanej, w którym każdy z tekstów pod względem konstrukcyjnym czerpie z wybranej formy muzycznej. W *Piosenkach nie śpiewanych Żonie* zainteresowało mnie głównie to, jak owe formy muzyczne mogą przejawiać się w literaturze; jaka jest relacja tekstu i muzycznej budowy; jak przejawia się intermedialność w wierszach „nie śpiewanych” oraz w jaki sposób autor, odwołując się do historii gatunków, prowadzi grę formalną na przestrzeni tekstu.

Trzy muzyczności

Andrzej Hejmej w rozprawie *Muzyczność dzieła literackiego* opisuje teoretyczne tło filiacji muzyczno-literackich i dokonuje podsumowania badań na temat problemu literackiej muzyczności, który to termin niegdyś otwierał coraz to nowe spory. Dostrzegając

potrzebę naukowego uporządkowania zagadnienia oraz konieczność kategoryzacji, zwłaszcza po konkluzji, że „definicja samej »muzyczności« przedstawia się skrajnie nieprecyzyjnie – nie ma jednej »muzyczności«” (Hejmej, 2000, s. 43), na podstawie różnic dokonanych przez poprzedników, między innymi Paula Schera (1982, s. 237) czy Ewę Wiegandt (1980, s. 104), wyróżnia trzy rodzaje muzyczności tekstu literackiego: muzyczność I jest najpowszechniejsza, podstawowa, dotyczy instrumentacji dźwiękowej tekstu i brzmienia materii językowej, wynika z muzyki pochodzącej z natury; muzyczność II to głównie tematyzowanie muzyki oraz występowanie w tekstach aluzji do utworów muzycznych, okazjonalnie odwoływanie się do „muzyki w stanie natury” (Hejmej, 2000, s. 52); muzyczność III natomiast polega na przeniesieniu interpretacji i technik kompozytorskich do sposobu tworzenia tekstu literackiego i jest najściślej związana z muzyką pochodzącą z kręgu kultury. Obecność wszystkich odsłon muzyczności w jednym tekście literackim jest w zasadzie rzadko spotykana. Autor takiego tekstu musiałby mieć zarówno wysoką świadomość warsztatu pisarskiego, jak i specjalistyczną wiedzę na temat technik, form, gatunków i pojęć z zakresu sztuki dźwięków. Tym bardziej należy docenić Barańczaka, który niewątpliwie w całym ostatnim tomie wirtuozowsko operuje wszystkimi rodzajami muzyczności.

Muzyczność ukryta w formie – madrygał

Tym, na co szczególnie chciałabym zwrócić uwagę w kontekście *Piosenek nie śpiewanych Żonie*, jest tzw. muzyczność utajona⁴ (Hejmej, 2000, s. 63), utożsamiana z III rodzajem muzyczności, najrzadziej spotykanym w literaturze, objawiającym się najczęściej wykorzystaniem form muzycznych lub technik kompozytorskich w warstwie tekstowej, będąca wciąż najmniej zbadanym i najsłabiej opracowanym problemem, koncentrująca się na temacie „kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obrębie utworu literackiego” (Hejmej, 2000, s. 52). Wprowadzenie do tekstu muzyczności utajonej jest także ogromnym wyzwaniem dla autora. Chciałabym zmierzyć się z tekstami Barańczaka i wejść w rolę czytelnika melomana⁵, by poznać dogłębniej „muzyczne teksty literackie” (Hejmej, 2000, s. 66). Zbadanie muzyczności utajonej wiąże się z koniecznością podjęcia analizy konstrukcyjnej tekstu oraz wymaga znajomości zasad formalnych stosowanych w dziełach muzycznych. Potrzebna jest specjalistyczna wiedza z zakresu obydwu dziedzin sztuki, dlatego właśnie ten rodzaj

⁴ Twórcą tego określenia jest Bohdan Pociąg – podaję za: Hejmej 2000, s. 63.

⁵ Określenie Aleksandry Reimann użyte w odniesieniu do świadomego filiacji muzycznych odbiorcy, który odczytuje tekst w muzycznym stylu odbioru tekstów literackich (Reimann, 2013, s. 25).

muzyczności pozostał dotąd najmniej poznanym obszarem: „spośród wszystkich przejawów muzyczności dzieła literackiego niekonwencjonalność artystycznego działania zyskuje tutaj prawdopodobnie najpełniejsze odzwierciedlenie w charakterze badania otwartego interdyscyplinarnie” (Hejmej, 2000, s. 65). I choć w całym tomie Barańczaka można dostrzec przejawy muzyczności, to najmocniej ujawnia się ona w ostatniej części, zatytułowanej *Piosenki nie śpiewane Żonie (wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne)*, której każdy wiersz nawiązuje do konkretnej formy muzycznej.

Utworem otwierającym wspomnianą sekcję *Chirurgicznej precyzji* jest *Madrygał probabilistyczny*, wyznanie miłosne, którego adresatką jest Anna Barańczak; to jej poeta dedykował całą *Chirurgiczną precyzję*. Już w samym tytule tekstu można zauważyć intermedialną aluzję do formy muzycznej, jaką jest madrygał. Według *Encyklopedii muzyki* pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego madrygał to: „świecka forma muzyki wokalne występująca głównie we Włoszech w okresie średniowiecza, renesansu i wczesnego baroku. Średniowieczny madrygał był 2- lub 3-głosowym utworem wokально-instrumentalnym z bogatą melizmatyką głosu górnego. O jego istocie decydowała forma poetycka składająca się z trzech zwrotek 3-wierszowych i 2-wierszowego *ritornelu*” (Chodkowski, red., 1995, s. 517). Warto również wspomnieć, że z czasem madrygał uniezależnił się od sztuki dźwięków i stał się również gatunkiem literackim, o którego charakterystyce pisze Tomasz Jeż: „za wyznaczniki literackiej formy madrygału przyjmuje się zazwyczaj następujące kryteria: język włoski, tematykę erotyczną bądź arkadyjską oraz specyficzny układ wersyfikacyjny, konstytuowany przez następstwo wersów o różnej długości” (Jeż, 2003, s. 5). Pytanie tylko, czy madrygał Barańczaka powinno się traktować bardziej jako gatunek literacki czy raczej jako formę muzyczną. Z jednej strony budowa wiersza nie odzwierciedla wzoru podanego w *Encyklopedii muzyki* (choć trzeba mieć na uwadze, że schemat ten się zmieniał i ulegał znacznym przeobrażeniom na przestrzeni lat), z drugiej strony nie można zignorować faktu, że poeta w tytule części zapisał, jakoby zawarte w niej formy miały nadawać się do śpiewania, a stały się literaturą „wyłącznie z małodusznego braku wiary we własne możliwości wokalne”. Barańczak, jak można by sądzić, potraktował formę dość swobodnie, na co wskazuje sam fakt, że umieścił madrygał (osiągający kunsztowne formy w muzyce poważnej) w części *Piosenki nie śpiewane Żonie* – zagrał w ten sposób zapewne także z formą barokowego madrygału, nawiązującego do tradycji erotycznego dialogu kochanków.

Badacz analizujący madrygał Barańczaka tylko jako gatunek literacki prędzej czy później natrafi na intermedialne rozwiązania formalne, pokazujące w tekście muzyczne wpływy. Na pierwszy

rzut oka wpływy te są dostrzegalne chociażby w układzie strof, wyodrębnieniu wyraźnego refrenu, który powtarza się dwa razy w niezmienionej formie. Oprócz zwrotkowo-refrenowej budowy w konstrukcji wiersza można dostrzec zabiegi związane z polifonicznym prowadzeniem głosów. W zwrotkach występują podobnie brzmiące frazy zapisane kursywą, które wydają się partiami drugiego głosu lub tekstami rodem z dramatu antycznego – wtrąceniami komentującego chóru⁶. Można przyjąć także założenie, że poeta wprowadza trzeci głos – właśnie w refrenie, gdyż jest on pisany w zupełnie inny sposób oraz sytuuje się w odrębnej przestrzeni graficznej. Definicja muzycznego madrygału jako formy dwu- lub trzygłosowej wpisywałaby się więc w koncepcję madrygału Barańczaka, a to świadczyłoby o tym, że *Madrygał probabilistyczny* to przykład rzadko spotykanej muzyczności III rodzaju. Aby zobrazować poczynione konstatacje, przytoczę początek wiersza w oryginalnym układzie:

I patrz, co narobiłaś:
- och ty niewybaczalna -
dość, że się narodziłaś
- och ty nieobliczalna -
w tym jednym miejscu
i w tym momencie
zarazem,
a wirus sensu
już siał w bezsensie
zarazę.

A szanse były jak kwadrylion
do jednego,
że chwila z miejscem się rozminą
i nic z tego;
że tu żyć będziesz, lecz dopiero
w przyszłej erze,
lub żyjesz dzisiaj, ale w Peru
czy w Canberze.

(Stanisław Barańczak: *Madrygał probabilistyczny* –
Barańczak, 2021, s. 51)

Widać tu maestrię muzycznej formy. Barańczak nie użył żadnego elementu przez przypadek, schemat jest dokładnie przemyślany, każde słowo, każde wcięcie ma określoną rolę i miejsce. Poeta, z pełną władzą i kontrolą nad formą, stworzył swoistą partyturę, z której można odczytywać przeplatające się głosy, różne perspektywy oraz różne style wypowiedzi.

⁶ Kursywę można rozpatrywać również jako znak zmiany artykulacji.

Oprócz muzyczności III rodzaju, ujawniającej się w formie, Barańczak wykorzystuje także II rodzaj muzyczności, widoczny w samej aluzji do madrygału. Często pierwsze dwa rodzaje muzyczności (bardziej widoczne) sygnalizują możliwość obecności trzeciej (ukrytej) – warto zauważyć, że to właśnie dzięki tematyce i dosłownej aluzji analiza tekstu Barańczaka przez pryzmat muzycznej formy madrygału jest możliwa. Na muzyczność utajoną zwraca uwagę także rodzaj muzyczności, przejawiający się w mistrzostwie operowania rytmem oraz regularnych, a zarazem wyrafinowanych układach sylabicznych. Regularność metrum jest dowodem tego, że madrygał ten nadaje się do wykonania wokalnego, że można podłożyć warstwę muzyczną pod słowa wiersza. Sabina Strózik pisze, że śpiewność języka włoskiego, w którym najczęściej tworzone madrygały, odzwierciedlona jest w wierszu Barańczaka odpowiednim doбором słów (Strózik, 2008). Wspomnianą śpiewność potęgują dodatkowo układy rymów oraz repetycyjność fraz o takim samym rytmie i takiej samej składni, tworzących regularne, spójne konstrukcje foniczne.

Na koniec analizy tego tekstu warto wrócić do początku, czyli tytułu. *Madrygał probabilistyczny* odnosi się również do rachunku prawdopodobieństwa – można przypuszczać, że szanse na spotkanie przeznaczonych sobie osób były niewielkie. Określenie tekstu słowem „madrygał” może mieć też inną funkcję – być sugestią, że forma ta rzeczywiście nadaje się do interpretacji wokalne i że można by ów tekst wykonać⁷. Zdecydowanie sprzyja temu regularność rytmiczna, a także budowa zwrotkowo-refrenowa. Choć i bez podkładu madrygał Barańczaka jest bezsprzecznie muzyczny.

Aria w awarii

Gdy rozpatruje się wiersze z ostatniej części *Chirurgicznej precyzji* pod względem formalnym, nie można przejść obojętnie wobec Aarii: Awarii, która w swoim tytule zawiera nawiązanie do charakterystycznej dla opery formy muzycznej⁸. Według encyklopedycznej kategoryzacji aria to „forma wokarno-instrumentalna z kantylenowo rozwiniętym głosem solowym stosowana jako zamknięta część w operze, kantacie, oratorium i mszy. Pojawia się również jako utwór samodzielny o charakterze koncertowym” (Chodkowski, red., 1995, s. 50). Z *Encyklopedii muzyki* można dowiedzieć się również, że po raz pierwszy „termin arii pojawił się w 1579 roku

⁷ Takie potraktowanie wiersza przywodzi na myśl ideę „wierszy-partytur” (Bogalecki, 2020).

⁸ Warto zaznaczyć, że wierszem otwierającym *Chirurgiczną precyzję* Barańczaka jest *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. Ten utwór ma z kolei formę ronda (Reimann, 2013, s. 111–112).

w II księdze madrygałów M. Ingegneriego (*Arie di canzon francese*)” (Chodkowski, red., 1995, s. 50). Umiejscowienie przez Barańczaka arii bezpośrednio po *Madrygale probabilistycznym* ma więc także historyczne uzasadnienie. Podobnie jak wiersz otwierający tę część zbioru *Aria...* ma konstrukcję zwrotkowo-refrenową, z graficznie wyodrębnioną partią różnych głosów (segmentów złożonych czcionką prostą i pochyloną). Określenia formalne „WSTĘP” i „KODA”, kojarzone z budową dzieła muzycznego oraz wskazówkami wykonawczymi dotyczącymi melodii, na jaką powinno się wykonać arię, pełnią rolę muzycznej partytury. Adekwatna do opisu tego wiersza zdaje się koncepcja Piotra Bogaleckiego, określającego podobne zjawiska literackie mianem „wierszy-partytur” (Bogalecki, 2020, s. 53–55). Wykorzystane przez Barańczaka elementy rozpisanego utworu potwierdzają tezę Johanny Drucker (1998, s. 138), która dowodzi, że „stronica tekstu poetyckiego skonstruowana być może według tych samych zasad co partytura muzyczna” (cyt. za: Bogalecki, 2020, s. 53).

Partyturowa wskazówka „Na melodię” sygnalizuje w *Arii*: *Awarii* swoisty powrót do techniki kontrafakturowej stosowanej w *Podróży zimowej* Barańczaka, a polegającej na użyciu „istniejącej już melodii do nowo ułożonego tekstu” (Ziomek, 1988, s. 265). Poeta we „wstępie” zaznacza, że wiersz ma być czytany lub śpiewany „Na melodię/ arii Donny Elviry: »A, chi mi dice mai«” (Barańczak, 2021, s. 53), co jest bezpośrednim nawiązaniem do słynnego utworu z *Don Giovanni* Mozarta. Data publikacji dokonanych przez Barańczaka przekładów libretta z tej właśnie opery sugeruje, że poeta napisał *Arię*: *Awarię* w trakcie tłumaczenia libretta albo niedługo po tym doświadczeniu. Jak zauważa Hejmej, „w zestawieniu naraz z włoskim tekstem [Lorenza – M.S.] Da Pontego i przekładem libretta dobrze widać, że i »przekład poetycki« – mimo iż spekulatywny, jakby sytuacyjny, obmyślany *ad hoc* »na melodię...« – mocno zakorzenia się intertekstualnie w oryginale włoskim” (Hejmej, 2003, s. 149).

Oprócz muzyczności III, objawiającej się w formie i przeznaczeniu wokalnym, poeta realizuje także muzyczność podstawową, zawartą w rytmie⁹ i akcentach zdeterminowanych melodią arii Mozarta. Odwołuje się do odgłosów takich jak „grzmotnięcie” mikrofalówki czy „plaśnięcie w plastik”, wykorzystuje również foniczność w rymach anagramatycznych (zwłaszcza w wersach zapisanych kursywą). Warto zaznaczyć, że w tym wierszu Barańczak umuzycznia materię tekstu w wyrafinowany sposób, stosując układy anagramowe (choćby w samym tytule, w którym według Andrzeja Hejmeja poeta w słowo „aria” wplata inicjały

⁹ Barańczak gra z regularnością pięciogłoskowego sylabotnika, przeplatając strofy segmentami będącymi kombinacjami wersów siedmio- i sześciogłoskowych.

imion Mozarta: „A (W)[olfgang] (A)[madeusz] RIA”, co tworzy grę słowną, będącą „efektem paronomazji” (Hejmej, 2003, s. 151)¹⁰. Badacz zauważa także mistrzowską grę Barańczaka ze źródłowym intertekstem w języku włoskim – poeta stosuje fonetyczne lustrzane odbicia oryginalnych, włoskich słów arii (Hejmej, 2003, s. 154).

W tym wypadku I rodzaj muzyczności zdaje się współgrać z muzycznością III rodzaju, objawiającą się w postaci kontrafakturey (co oznacza, że muzyka determinuje kształt tekstu) oraz budowy zwrotkowo-refrenowej, której układ graficzny sprawia wrażenie partytury utworu muzycznego. Niewątpliwie elementem potwierdzającym muzyczność konstrukcji wiersza jest wyodrębnienie przez poetę dopisków do „wstępu” i „kody” zawierających wskazówkę, na jaką melodię należy wykonać arię. Tę wskazówkę wykonawczą można traktować jako informację, że tekst ma charakter pełnoprawnej partytury muzycznej:

Aria: awaria

WSTĘP: Na melodię
arii Donny Elviry:
„Ah chi mi dice mai”:

*Jakimi zdziczeniami
osacza cię ten dom!
Żarówka się nie pali,
to znowu piec – na złom!
gazowy piec – na złom!*

*Mikrofalówkę trzeba
grzmotnąć porządnie w bok:
inaczej – nie odgrzewa;
awarii czyha mrok!
Awaria czyha co krok!*

Dobiega z kuchni
(dom w grozie zastygł)
po głuchym „Uch, ty!...” –
plaśnięcie w plastik.

(Stanisław Barańczak: *Aria: Awaria* –
Barańczak, 2021, s. 53)

Muzyczność II zaś wyraża się oczywiście w muzycznej aluzji. Warto zaznaczyć, że Barańczak nawiązuje nie do całej arii, która jest arią *e Terzetto* z partiami wokalnymi innych bohaterów (w tym Don Giovanniego), ale do jej początkowego fragmentu, w którym

¹⁰ Słowo „awaria” (a-waria) może stanowić również grę z pojęciem „wariacja”.

śpiewa sama Donna Elvira; to linia melodyczna jej partii jest tekstem zapisanym w wierszu Barańczaka kursywą. W tym kontekście faktycznie mamy do czynienia z arią, która uległa awarii – aria jest zdekompletowana i nie może funkcjonować poprawnie, podobnie jak wymieniane w wierszu psujące się urządzenia. Razem z Mikrofalówką i Żarówką została pozbawiona swojej funkcji. Barańczak znów podejmuje swoistą grę na różnych rejestrach, transponując mistrzowską arię w tekst o przyziemnych problemach związanych z psuciem się urządzeń domowych.

Zestawienie kontrafakturowego tekstu Barańczaka z melodią początku arii Donny Elviry *Ah, chi mi dice mai* ma charakter silnie komiczny. Już na samym wstępie poeta umieszcza swego rodzaju żart – zastępuje oryginalny tekst „Ah, chi mi dice mai” (fonetycznie: [a ki mi dicze mai]) żartobliwą frazą: „Jakimi zdziczeniami”. Zabawność kompilacji stylów jest dodatkowo potęgowana maestrią, z jaką poeta „podłożył” słowa do warstwy muzycznej – to „idealne rozłożenie akcentów” oraz nadanie „konturu intonacyjnego” (Hejmej, 2003, s. 152–153).

Co ciekawe, czytając wiersz bez muzyki, można w obrazie uosobionych martwych przedmiotów wyczuć dramatyczność, która staje się komiczna, gdy jednocześnie słuchamy arii. Barańczak w stylu Mozarta igrza z konwencjami z pogranicza komedii i tragedii – odwołuje się do *Don Giovanniego*, określanego jako *drama giocoso*, czyli „wesoły dramat”, łączący cechy konwencji opery *seria* i opery *buffa*. Barańczak, mistrz gry na różnych rejestrach, przywołuje twórczość kompozytora, który był wirtuozem tego typu kompilacji. W zasadzie można by stwierdzić, że warstwa muzyczna igrza zarówno z oryginalnym tekstem libretta, jak i z samym wierszem Barańczaka, który nadbudowaniem dramatyzmu wokół nader przyziemnego tematu stworzył w konfrontacji z muzyką Mozarta swój własny „wesoły dramat”.

Blues

Wierszem odróżniającym się stylistycznie od innych w omawianej części tomu jest *Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem*. Gatunek muzyczny wskazany w tytule jest tutaj czynnikiem zdecydowanie kształtującym zarówno formę, język, jak i styl tekstu, dlatego od razu na wstępie przywołam encyklopedyczną definicję gatunku: „Blues [ang. = troski, rozterki], negro-amerykański gatunek pieśni osobistej (solowej) o strukturze responsorialnej *call and response*. Wyrosły z wcześniejszych gatunków, takich jak *work song* i *song sermon*, blues był też silnie związany z brytyjską balladą. Najbardziej charakterystyczną formą bluesa jest 1/2-taktowa zwrotka a-a¹-b. Poetyka bluesa operuje asonanami, rymami i nieregularną stopą metryczną dostosowaną do improwizowanych treści, obejmujących wszystkie regiony życia

i ludzkich doświadczeń” (Chodkowski, red., 1995, s. 109). Blues (ang. *blues* to również ‘smutek’, ‘rozpacz’) zrodził się w okresie niewolnictwa i był formą śpiewanej opowieści o udrękach oraz codziennych problemach. W miarę rozwoju ewoluował do postaci wokально-instrumentalnej, ale spora przestrzeń pozostawiona została na improwizację. Z czasem wykształciła się nowa, bardziej dynamiczna i żywiołowa odmiana bluesa, tzw. *rhythm blues*, a ta z kolei stała się podwaliną *rock and rolla*. Można założyć, że Barańczak nie odwoływał się do żadnej konkretnej późniejszej odmiany bluesa, ale do jego najbardziej klasycznej postaci, opisanej w encyklopedycznej definicji; wskazuje na to charakter wiersza, jego budowa i tematyka.

Bohaterem sytuacji lirycznej *Bluesa...* jest człowiek, który musi wstać rano, by odgarnąć śnieg ze ścieżki przed domem. Można doszukać się tu powiązań z głównymi tematami pierwotnego bluesa, czyli codziennego mozołu fizycznej pracy. Podmiot liryczny zdecydował się na poranne odgarnianie śniegu, by żona nie musiała tego robić, by mogła spokojnie spać, a później swobodnie przejść ścieżką. W tekście mamy też do czynienia z tematem miłości, często przywoływanym w tym gatunku.

Jeśli zaś chodzi o muzyczność podstawową, to ważnym jej elementem są repetycje fraz czy rymów (pełniące oczywiście również funkcje formalne w III rodzaju muzyczności, o czym za moment). Podobieństwo względem siebie wykazują w każdej strofie wersy pierwsze i trzecie oraz drugie i czwarte. Poeta udźwięcznia także materię językową poprzez onomatopoeje – oddaje odgłosy „warczenia” czy „zgrzytania”.

Najważniejszym rodzajem muzyczności w wierszu (oprócz II rodzaju – wskazania na gatunek muzyczny determinujący dalszą lekturę) jest jednak właśnie muzyczność utajona, przejawiająca się najmocniej w układzie formalnym. Poeta wykorzystuje najbardziej charakterystyczną formę bluesa w postaci zwrotki w układzie a-a¹-b, z tym że każda z trzech wymienionych części zawiera się nie w jednym, lecz w dwóch wersach. Schemat zarysowuje się następująco:

- a [Niechbym tu miał gołoledź,
a [a nie ten świeży śnieg;
a¹ [tak, niechby skuła świat gołoledź,
a [a nie ten lekki śnieg –
b [kręgosłup mógłby mnie rozboleć,
a [a łupałbym w ten lód, jakbym się wściekł.
- a [Wstałem dziś rano wcześniej,
a [bo w nocy śnieg miał spaść,
a¹ [wstałem dziś rano wcześniej –
a [gość z TV mówił: w nocy śnieg ma spaść;

- b [ty pośpij z kwadrans jeszcze –
po to wstałem, żebyś mogła spać.
- a [Są w handlu te gadżety,
te odśnieżarki, czy jak tam zwać;
- a¹ [są te nowe gadżety
odśnieżarki, czy jak je tam zwać;
- b [z tym że warczą, niestety –
szufla zgrzyta, ale przy tym możesz spać.

(Stanisław Barańczak:

Blues przy odgarnianiu śniegu ze ścieżki przed domem –

Barańczak, 2021, s. 55)

Barańczak znów pokazuje maestrię formy, tworząc najpierw frazy w ramach części „a”, następnie przekształcając je lekko w „a¹” (w wykorzystaniem najważniejszych elementów z poprzedniego ogniwa), a na koniec dopełnia zwrotkę ostatnią częścią, wersem „b”, składającą się już z innych elementów, pełniącą funkcję tematycznego dopełnienia.

Muzyczność III rodzaju objawia się również w nieregularności rytmicznej. Barańczak – mistrz przemyślanego rytmu – tym razem rezygnuje z uporządkowania i tworzy swobodne metrum, odwołujące się zarówno do bluesowej frazy, jak i do charakterystycznych dla gatunku nieregularnych stóp metrycznych. Paradoksalnie utracona w I rodzaju muzyczności regularna rytmiczność staje się przejawem muzyczności III, przejmującej cechy formalne gatunku bluesa i transponującej go na grunt literatury.

Poeta tym razem trzyma się jednej konwencji, rezygnuje z gry na rejestrach w obrębie wiersza (co czyni w pozostałych tekstach tomu; rozrywkowego dwudziestowiecznego *Bluesa*... sytuuje pomiędzy mozartowską arią a albą). Używa języka potocznego i niedbałej składni, wpisującej się w charakter melancholijnego, klasycznego bluesa, oraz typowego dla tego gatunku słownictwa.

Wiersz zdaje się nad wyraz spójny w kontekście pozostałych tekstów charakteryzujących się eklektyzmem stylów. Jest to także jedyny utwór w ostatniej części *Chirurgicznej precyzji*, w którym Barańczak sięga do współczesnego gatunku muzyki rozrywkowej, co czyni zresztą z niebywałym wyczuciem. W wierszu nie ma elementów przypadkowych, wszystko jest przemyślane pod względem formalnym i językowym, a jednocześnie nie brakuje w nim tak ważnej dla bluesa swobody. Poeta pokazuje, że jego twórczość nie jest monotematyczna, że nie ogranicza się do klasycznych form, ale świetnie odnajduje się również w innym rejestrze i korzysta z całego zakresu możliwości swojego warsztatu poetyckiego.

Alba

Wierszem najbardziej wyróżniającym się z całego tomu pod względem graficznym, a więc tym bardziej intermedialnym, jest niewątpliwie *Alba lodówkowa*, którą sam autor określa tak:

skomponowana na drzwiach lodówki
z namagnesowanych wyrazów
wchodzących w skład zestawu „Magnetic Verse” TM,
do nabycia w sklepach z upominkami

(Stanisław Barańczak: *Alba lodówkowa* –
Barańczak, 2021, s. 56)

Żeby zobrazować konwencję, zamieszczam skan fragmentu wiersza:

1

JESTEM	JAK	TA	LODÓWKA	
TY	JESTEŚ	JAK	TEN	MAGNES
TAK	PRZYCIĄGASZ	ŻE	JESTEM	GOTÓW
SUNAĆ	DOKĄTKOLWIEK	ZAPRAGNIESZ		

LEPSZA	NIŻ	MEDIUM	WZROKIEM		
PRZESUWAJĄCE	ŁYŻECZKĘ				
BO	PRZEDMIOT	MAGII	–	PRYZNANY	–
JEST	JEDNAK	CIEŻSZY	TROSZECZKĘ		

2

JAK	TA	LODÓWKA	JESTEM		
MRUCZĄCY	NIEWYDARZONY				
ZARAPANY	W	TRANSPORCIE			
Z	MNIEJ	WIDOCZNEJ	NA	SZCZĘŚCIE	STRONY

NIEPEWNY	PO	CO	JESZCZE		
POTRZEBNY	CI	STARY	RUPIEĆ		
ALE	NADAL	ZDOLNY	CO	CHWILA	
NA	TWÓJ	WIDOK	Z	PODZIWU	SŁUPIEĆ

(Stanisław Barańczak: *Alba lodówkowa* –
Barańczak, 2021, s. 56–57)

Istnieją pewne rozbieżności w zakresie definicji gatunku alby. Według *Encyklopedii muzyki* alba to „w twórczości trubadurów specjalny rodzaj poematu; jego treścią jest dialog między odjeżdżającym o wczesnym poranku i jego przyjacielem, który go ostrzega przed grożącym niebezpieczeństwem” (Chodkowski, red., 1995, s. 25). Pozostałe definicje różnią się od tej z *Encyklopedii muzyki* i są podobne do tej ze *Słowniczka muzycznego* Jerzego Habeli,

który pisze, że albę stanowi śpiewana przez trubadurów „forma muzyczno-poetycka dworskiej liryki prowansalskiej, opiewająca pożegnanie kochanków o świcie” (Habela, 2007, s. 11). Treść wiersza Barańczaka sugerowałaby, że *Alba...* odpowiada raczej drugiej definicji (chyba że poeta chciałby ostrzec żonę przed nadchodzącym niebezpieczeństwem zjedzenia przez niego tortu...). Przemawiają za tym: tematyka miłosna, śpiewna forma, fakt, że jest to „pieśń poranna”, a także skojarzenie z jasnością i bielą lodówek popularnych w ubiegłym stuleciu. Z pewnością nie bez przyczyny Barańczak przeznacza utwór do wykonywania o świcie i sytuuje tuż przed następnym wierszem, w którego tytule przywołana jest forma serenady, czyli „muzyki wieczoru” (Barańczak, 2021, s. 58).

Złożenie tekstu ze słów pod postacią magnesów na lodówkę kojarzy mi się z dwudziestowiecznym aleatoryzmem, kiedy to pisano partytury muzyczne z elementów wybranych przypadkowo, na przykład w wyniku rzutu kośćmi. W wierszu Barańczaka jednak wszystkie wyrazy są przemyślane, składnia jest logiczna, a magnesy mogą być metaforą przyciągania słów, ostatecznie tworzących wiadomość do ukochanej od lodówki, z którą utożsamia się podmiot.

Jeśli chodzi o wytyczne gatunkowe średniowiecznej alby, nie są one precyzyjnie określone. To raczej gatunek, którego definicje opierają się na funkcji śpiewanej rankiem pieśni poetyckiej o miłosnej tematyce, z pewnością było tam miejsce na improwizację wędrownych śpiewaków. Gdyby nie pierwsze dwa rodzaje muzyczności, w tym bezpośrednia aluzja do alby, a także tytuł sekcji w tomie, zapewne nikt nie szukałby w tym tekście muzyczności ukrytej. Muzyczność I rodzaju przejawia się w odgłosie pomruku oraz instrumentacji głoskowej. Barańczak posługuje się także regularną rytmicznością, związaną z wydłużaniem fraz poszczególnych segmentów, co widać wyraźnie w układzie graficznym. Muzyczność II rodzaju zaś objawia się jedynie w aluzji zawartej w tytule oraz informacji we wstępie, że alba jest „skomponowana”, co kieruje odbiorcę w stronę muzyczności utajonej w formie. Muzyczność III rodzaju może przejawiać się w ujęciu poezji w ramy gatunku przeznaczonego do śpiewania, natomiast w samym tekście nie występują żadne konkretne „parametry” budujące ścisłą zależność formalną między tekstem a gatunkiem muzycznym, gdyż alba nie ma takiej budowy.

Wiersz ten wśród innych *Piosenek nie śpiewanych Żonie* wydaje się najmniej umuzyczniony. Wynika to jednak z faktu, że o albie nie wiemy zbyt wiele, jest to gatunek raczej „wymarły”, a tradycja wykonawcza tego typu utworów nie jest dziś powszechnie kontynuowana. Barańczak jednak wykorzystuje ten rodzaj pieśni, dając tym samym wskazówkę techniczno-wykonawczą, że utwór ma być śpiewany o poranku i stanowić swego rodzaju pożegnanie. Możliwe, że to właśnie z pomocą magnesów poe-

ta zostawiał żonie wiadomości na lodówce, gdy mijali się rano. Znaczenie może mieć fakt, że wykonawcami alb byli trubadurzy, czyli wędrowni muzycy. Można zapewne doszukiwać się w *Albie lodówkowej* pewnego rodzaju opowieści podczas zaczynającej się rano codziennej wędrówki. Może ta lodówka stanowiła dla małżonków miejsce spotkania ich słów i wiadomości? Miłosne wyznanie, będące idealizacją ukochanej, a uprzedmiotowieniem siebie samego, oznacza oddanie i pokorę, z jaką podchodzi do swojego „zdezelowania” poeta, który pomimo upływu lat nadal zachwyca się swoją żoną.

Można powiedzieć, że w *Albie lodówkowej* poeta posłużył się muzyczną formą, lecz dodał także aspekt graficzny, niespotykany w partyturach muzycznych – intermedialnie połączył słowo, muzykę i wizualność, stworzył jedyną w swoim rodzaju syntezę sztuk w nieco użytkowej odsłonie.

Serenada

Ostatnim wierszem, zamykającym część *Piosenki nie śpiewanej* Żonie jest *Serenada, szeptana do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora*. Już sam tytuł sięga do muzyczności na wielu płaszczyznach. Po pierwsze – poeta nawiązuje do klasycznego gatunku serenady, po drugie – określa warunki jej wykonania. Techniczne wskazówki w tytule zdają się pełnić rolę partytury, a równocześnie wpisywać się w koncepcję „wierszy-partytur” (Bogalecki, 2020, s. 53–55). Barańczak sugeruje szeptaną artykulację, odpowiedzialną za brzmienie i dynamikę głosu, oraz określa instrumentarium, jakie ma mu towarzyszyć. Funkcję akompaniującą poeta powierza klimatyzatorowi – czyni go artystą, bez którego partii utworu nie mógłby zaistnieć. Autor włącza do tekstu także uwagę dotyczącą warunków wykonania utworu – nie ma on być deklamowany na scenie, ale szeptany do ucha, co świadczy o tym, że forma serenady w tym przypadku jest bardzo osobista i ma charakter intymnego, bliskiego spotkania. Wskazówki wykonawcze Barańczaka dotyczą nie tylko sugerowanej artykulacji, dynamiki i instrumentarium; samo przywołanie serenady, określanej mianem „muzyki wieczoru”, z jednej strony podkreśla lekki charakter utworu, z drugiej – sugeruje, że powinien on być wykonywany po zmroku, czyli wtedy, gdy jest odpowiedni nastrój.

Zestawienie tekstu z gatunkiem muzycznym wskazanym w tytule *Serenady...* pozwala zauważyć, że już w nim samym przejawiają się dwie muzyczności: muzyczność I rodzaju zawarta jest w szmerze i szepcie, a II rodzaju – w nawiązaniu do gatunku serenady i wykorzystaniu muzycznego zwrotu „przy wtórze”, a także we wskazówkach wykonawczych charakterystycznych dla zapisów nutowych. Muzyczność podstawowa realizuje się także w całym wierszu – tak jak w innych tekstach (oprócz

Bluesa...) objawia się w regularnej rytmiczności oraz brzmieniu słów, niekiedy połączonych w układzie fonicznym. Wykorzystując muzyczność II rodzaju, poeta prowadzi grę intermedialnych aluzji – nawiązuje przy tym do dzieła *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha, a także do twórczości pianisty jazzowego Arta Tatuma.

Powróć do gatunku serenady, która definiuje wiersz i determinuje jego muzyczną lekturę, i przywołam encyklopedyczne wyjaśnienie pojęcia: „SERENADA, Nachtmusik, Abendmusik [niem.]: 1) utwór cykliczny [...] początkowo przeznaczony do wykonania wieczorem na wolnym powietrzu [...]; 2) aria lub pieśń skierowana do ukochanej [...]; 3) solowy utwór instrumentalny” (Chodkowski, red., 1995, s. 806). Choć kontekst gatunku jako „muzyki wieczoru” wydaje się bardzo istotny, to jednak biorąc pod uwagę poprzedzające *Serenadę...* utwory Barańczaka oraz fakt, że wiersz ten zawiera – według zapewnień poety – nadający się do śpiewania tekst, [powt. zapewne – zapewnień] można uznać, że *Serenada...* odpowiada drugiej z przytoczonych definicji. Dodatkową przesłanką przemawiającą za przyjęciem tej klasyfikacji jest treść wiersza, mająca charakter miłosnego wyznania. Podmiot liryczny opowiada o wspólnych chwilach, jednocześnie „zarzucając” ukochanej, że ta przez wiele lat nie zdążyła mu się znudzić. Poeta ironicznie konkluduje:

każda rzecz jakoś umiała
wyrobić w sobie potencjał

przyzwyczajenia. Czyli
można, jeżeli się chce.
Głupie rzeczy się nauczyły.
A ty, taka bystra – nie.

(Stanisław Barańczak: *Serenada, szeptana do ucha*
przy wtórze szmeru klimatyzatora – Barańczak, 2021, s. 58)

Autor stosuje narrację podobną do tej w *Madrygale probabilistycznym*, otwierającym część *Piosenki nie śpiewane Żonie*, gdzie oskarża ukochaną tak naprawdę o jej niezwykłość. Podobieństwo tematyczno-narracyjne obu tekstów stanowi strukturalnie domykającą klamrę tematyczną ostatniej części *Chirurgicznej precyzji*, co świadczy o odrębności i spójności całego segmentu.

Serenada jako „muzyka wieczoru”, współcześnie kojarzona z muzyką poważną, była w epoce klasycyzmu gatunkiem muzyki rozrywkowej. W połączeniu dawnej i współczesnej perspektywy jest zatem gatunkiem z pogranicza. Doskonale współgra to z faktem, że Barańczak aluzyjnie nawiązał w wierszu zarówno do muzyki poważnej (Bacha), jak i do muzyki rozrywkowej (Arta Tatuma). Być może jest to sugestia, że mamy odbierać tę serenadę

jako syntezę różnych rejestrów, jakby na koniec licznych zestawień z przeciwnych przestrzeni poeta złączył owe rejestry w jedność, ponieważ tylko w muzyce można osiągnąć idealną harmonię, „gdzie żaden z głosów nie przeciwdziała” (Barańczak, 2006, s. 375). Można postawić tezę, że dychotomiczność objawiająca się w całym tomie znalazła w *Serenadzie...* pewnego rodzaju finał. W ukazanym w wierszu niebie słuchana jest zarówno muzyka Bacha, jak i jazzowe improwizacje Tatum, zarówno piosenki, jak i elegie, a utarte konwencje oraz style wydają się tracić znaczenie. To dokładnie tak jak w fortepianie – na którym wykonać można zarówno *Das Wohltemperierte Klavier*, jak i dwudziestowieczne standardy – składającym się z kontrastujących diatonicznych białych klawiszy oraz chromatycznych czarnych; klawisze współtworzą instrument, ich współgranie i współistnienie umożliwia skomponowanie wspaniałej, pełnej harmonii – a ta jest dla Barańczaka absolutnym ideałem.

Fine

Barańczak tłumaczone przez siebie teksty The Beatles czy Boba Dylana nazywał „pełnoprawnymi utworami poetyckimi” (Barańczak, 1972, s. 7). To właśnie mianem piosenek określił też wirtuozowskie wiersze miłosne w swoim ostatnim tomie, niejako umniejszając rangę kunsztownych form muzyki poważnej, przez co krytyce literackiej mogła umknąć nad wyraz precyzyjna literatura transpozycja form muzycznych. Być może ostatnia część tomu *Chirurgiczna precyzja*, poświęcona Annie Barańczak, jest zarazem hołdem dla żony poety także jako badaczki, dla której to właśnie piosenka stanowiła istotny przedmiot zainteresowania¹¹. Jeśli przyjmiemy, że ostatni tom jest tym najbardziej osobistym (Stala, 2004, s. 124), to *Piosenki nie śpiewane Żonie* stanowią najintymniejszą część całego zbioru wierszy. Za formy najlepiej potrafiące oddać miłosne wyznanie poeta uznał gatunki muzyczne, co świadczy o tym, jak bardzo sztuka dźwięków była tematem ważnym i osobistym w życiu Barańczaka i z jaką czułością oraz z jakim pietyzmem traktował on wszystko, co z muzyką związane, obierając ją w końcu jako – dosłownie i w przenośni – formę bezpośredniego „dotarcia do serca”.

Rozważania prowadzą mnie do wniosku, że muzyczność w omawianych wierszach jest kluczowa – podkreśla i modyfikuje ich wymowę, bez muzyczności znaczenie liryków wydaje się niekompletne. Barańczak w omawianym cyklu swoją teorię miłości przedstawia przez pryzmat relacji między dwojgiem ludzi, ale inaczej niż proponuje tradycja literacka, ukazując więź jako

¹¹ Anna Barańczak piosenkę jako gatunek uczyniła głównym tematem swojej monografii (Barańczak, 1983).

konglomerat rejestrów wysokich i niskich – począwszy od wielkich uniesień, przeżyć i emocji po prozę życia, codzienne przyzwyczajenia i ludzką nieudolność. Analiza formalna części tomu okazała się początkiem drogi do interpretacji tekstów, w których motyw przewodni stanowi miłość pełna paradoksów, pokonująca czas i przestrzeń, rozgrywająca się wśród zawodnych sprzętów, codziennego mozołu oraz niewytłumaczalnej tajemnicy, której idealnym dopełnieniem staje się muzyka – ta wynosząca wspólne życie pokazane w wierszach do rangi najwyższej ze sztuk.

Bibliografia

- Barańczak Anna, 1983: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Ossolineum, Poznań.
- Barańczak Stanisław, 1972: *Od tłumacza*. „Student”, nr 19 (72), s. 7.
- Barańczak Stanisław, 2006: *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Barańczak Stanisław, 2021: *Chirurgiczna precyzja: elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Biblioteka Narodowa, Warszawa [e-book]. <https://polona.pl/preview/a988799f-36a4-4be3-9c3d-51579e9e8044> [dostęp: 20.04.2024]..
- Bogalecki Piotr, 2020: *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Cavanagh Claire et al., 1999: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie”, nr 1, s. 153–166.
- Chodkowski Andrzej, red., 1995: *Encyklopedia muzyki*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Czwordon-Lis Paulina, 2014: *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych Żonie”*. W: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Red. Piotr Śliwiński. Wielkopolska Biblioteka Poezji, Poznań, s. 158–160.
- Dembińska-Pawelec Joanna, 2006: *Vilanella. Od Anonima do Barańczaka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Drucker Johanna, 1998: *Visual Performance of the Poetic Text*. W: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford University Press, New York, s. 138.
- Drzewucki Janusz, 1998: *Mozart przeciw mocarstwu*. „Rzeczpospolita”, nr 173, dodatek: „Plus Minus”, s. 14.
- Habela Jerzy, 2007: *Słowniczek muzyczny*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Hejmej Andrzej, 2000: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wydawnictwo Funna, Wrocław.
- Hejmej Andrzej, 2003: *Peryferyjne znaczenia muzyki („Aria: Awaria” S. Barańczaka)*. W: *Filozofia muzyki. Studia*. Red. Krzysztof Guzal-ski. Musica Iagellonica, Kraków, s. 146–160.

- Jeż Tomasz, 2003: *Madrygał w Europie północno-wschodniej. Dokumentacja – recepcja – przeobrażenia gatunku*. Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.
- Nyczek Tadeusz, 1999: O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka. „Zeszyty Literackie”, nr 1, s. 160.
- Reimann Aleksandra, 2013: *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Scher Steven Paul, 1982: *Literature and Music*. W: *Interrelations of Literature*. Modern Language Association of America, New York, s. 237.
- Stala Marian, 2004: *Przeszukiwanie czasu: przechadzki krytycznoliterackie*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Strózik Sabina, 2008: *Rachunek prawdopodobieństwa sercem oszukany, czyli „Madrygał probabilistyczny” Stanisława Barańczaka*. Granice.pl, 5.08.2008. <https://www.granice.pl/publicystyka/rachunek-prawdopodobienstwa-sercem-oszukany-czyli-madrygal-probabilistyczny-stanislaw-baranczaka/309/1> [dostęp: 9.05.2023].
- Wiegandt Ewa, 1980: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. [Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. T. 56]. Red. Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, s. 103–114.
- Ziomek Jerzy, 1988: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.



Prezentacje

Jadwiga Sawicka



Jadwiga Sawicka

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9420-575X>

Anna Kałuża

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

 <https://orcid.org/0000-0001-6267-1043>

Jedno medium nie wystarcza

Z Jadwigą Sawicką rozmawia Anna Kałuża

One Medium Is Not Enough

Interview with Jadwiga Sawicka by Anna Kałuża

Abstract: Anna Kałuża's conversation with Jadwiga Sawicka, painter, author of textual installations, photographs and objects, focuses primarily on the relationship between visual (pictorial) and textual (written) objects. Sawicka, referring to her works (among others *Lucky You*, *Halka*, *Spódnica*, *Sama w lesie*, *Sama w domu*, video collage), talks about the relationship between clothes and signs, letters and images. The conversation also revolves around the question of the politicality of art, its institutional conditions, and the different ways of seeing the linguistic context of paintings.

Keywords: medium, word, clothes, signs, political gesture, Jadwiga Sawicka, visuality

Abstrakt: Rozmowa Anny Kałuży z Jadwigą Sawicką, malarką, autorką instalacji tekstowych, fotografii i obiektów, dotyczy przede wszystkim relacji między obiektami wizualnymi (obrazowymi) a tekstowymi (piśmiennymi). Sawicka, odnosząc się do swoich prac (między innymi *Lucky You*, *Halka*, *Spódnica*, *Sama w lesie*, *Sama w domu*, kolażu wideo), opowiada o związkach między ubraniami i znakami oraz literami i obrazami. Rozmowa toczy się również wokół zagadnienia polityczności sztuki, jej instytucjonalnych uwarunkowań, a także różnych sposobów widzenia językowego kontekstu obrazów.

Słowa kluczowe: medium, słowo, ubrania, znaki, gest polityczny, Jadwiga Sawicka, wizualność

Anna Kałuża: Bardzo dziękuję, że przyjęła Pani zaproszenie do rozmowy. Dla mnie jest to zupełnie niecodzienna i bardzo ekscytująca sytuacja. Dlatego chciałabym na początek zapytać, czy ma dla Pani znaczenie to, że rozmawiamy w gronie, w którym jedna osoba jest związana z literaturą, ze znakami pisemnymi, a druga z malarstwem, które sięga po znaki słowne?

Jadwiga Sawicka: Tak. Z jednej strony jest niezaprzeczalny punkt wspólny, z drugiej: inny jest sposób korzystania z tego, co te znaki oferują osobom je wykorzystującym – znaczenie,

ale i kształty/formy – liter i słów. Myślę, że rozmowa w takim składzie może być okazją do (potencjalnie interesujących) nieporozumień/niezrozumień. Wtedy zawsze jest możliwość wycofania się w zacisze, na bezpieczny teren swojej dyscypliny, jej autonomii i specyfiki, jakichś absolutnie nieprzetłumaczalnych właściwości. Oraz nieuniknionych kompromisów wynikających z chęci/potrzeby/pokusy zbliżenia się do granicy i sięgnięcia po nie swoje środki wyrazu.

A.K.: Niektórzy uważają, że fortunność rozmowy zapewniają właśnie „różnice potencjałów” obu stron. Na wejściu mamy więc spore szanse. Spróbujmy chwilę porozmawiać o użyciu i rozumieniu słów w malarstwie i literaturze. W obrazach, które Pani tworzy, pojawiają się słowa/frazy (najczęściej przejęte z publicznych przestrzeni i języków), podobnie dzieje się w instalacjach tekstowych, które umieszcza Pani w różnych kontekstach instytucjonalnych i które także funkcjonują w określonej scenerii (określonym obrazie). Nie jest to powszechna praktyka – myślę o sojuszach obrazów i liter/języka – choć oczywiście znana i ważna w awangardowych koncepcjach sztuki, a chyba najbardziej wpływowa w sztuce konceptualnej. W Pani malarstwie praktyka ta daje połączenie momentu zmysłowego i intelektualnego, trzeba jednocześnie patrzeć na obraz i czytać słowa, oglądać go i konceptualizować. Do czego potrzebne są w obrazie słowa w kontekście angażowania oglądających w odbiór Pani pracy?

J.S.: Odpowiem, jak kiedyś, wymijająco – mówiłam o tym, że to jest sposób na zapewnienie sobie minimum uwagi: dokładnie tyle, ile trzeba do przeczytania tekstu. I, prawdę mówiąc, to jest wciąż odpowiedź, której jestem pewna. I jeszcze trzeba zawęzić: to działa tylko w odniesieniu do osób znających polski.

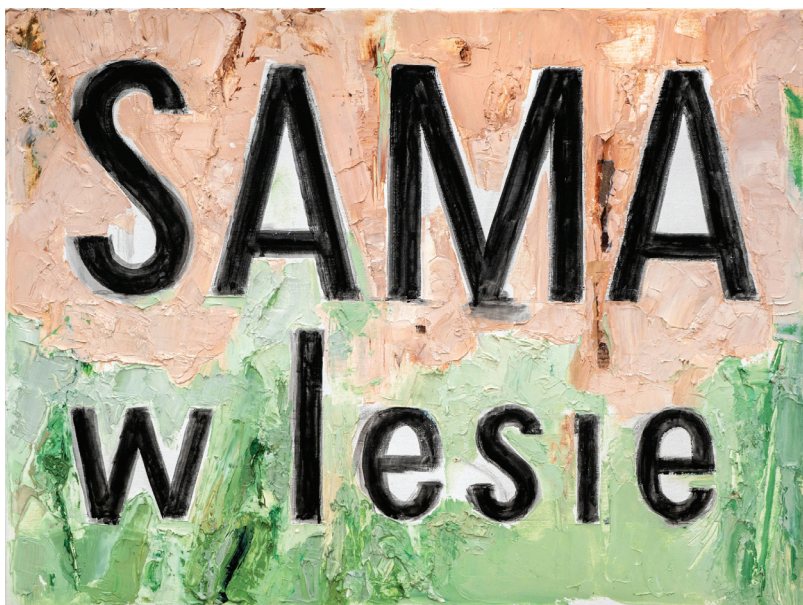
Traktuję słowa – ich użycie – jako rodzaj skrótu (jak skrót klawiszowy), który umożliwia przejście do innej rzeczywistości; myślę o tym, że to trochę tak jakby przefrunąć nad przeszkodą.

W ostatnich latach coraz bardziej pociąga mnie ten zgrzyt formalny/estetyczny pomiędzy czarnymi literami a malarsko rozbudowanym tłem; myślę o tym jak o równoległych narracjach w różnych językach. W ostatnich latach – bo przedtem tła były raczej płaskie, ufałam bardziej kolorowi niż materii.

Ale nie wiem, jak to działa u osób oglądających; mogę opowiadać o swoich intencjach, w ostateczności pogodzić się z tym, że dla kogoś ten skrót (to słowo) nigdzie nie prowadzi, a zgrzyt nie intryguje.

A.K.: Przyglądam się Pani obrazowi *Sama w domu* i *Sama w lesie* z 2022 roku. I zastanawiam się, co się dzieje z percepcją, gdy tła jednak nie są płaskie, ale bruzdowate, porowate, nie mieszczą się wyłącznie w optycznym porządku, działają w sposób haptyczny, odciągają wzrok od czarnych czcionek, pozwalają poruszać się spojrzeniu dość swobodnie. Litera działają przeciwnie –

oko swobodnie błądzi po obrazie, dopóki nie napotka czarnych znaków. Jest w nich duży potencjał przemocy. *Sama w domu*. *Sama w lesie* to opowieści – tak je czytam – w konwencji horroru. Wydaje się, że ze względu na ten kolor – litery prawie zawsze są na Pani obrazach czarne – znaki pisma przekazują, poza swoim znaczeniem, wiadomość złą, ponurą, z koszmaru.



Jadwiga Sawicka: *Sama w domu*. *Sama w lesie* (2022). Dyptyk. Olej, akryl, płótno, 2 × 60 × 80 cm.

J.S.: Tak. Albo: pewnie tak, bo jest małe „ale”. Zawsze lubiłam być sama w domu. Albo: podobała mi się / pociągała mnie myśl o takim stanie, bo przez (subiektywnie) długie lata dzieciństwa i nastoletniości każde z pomieszczeń było współdzielone. Mieć dom, choćby pokój tylko dla siebie wydawało się luksusem – a jeszcze bardziej obietnicą przygody, nieokreślonym, ale atrakcyjnym potencjałem. Znajoma przestrzeń wydawała się odmieniona, jakby szersza, głębsza; każdy kąt ujawniał jakieś dodatkowe możliwości swojego istnienia.

Dlatego – później oczywiście – Perec był dla mnie odkryciem, nawet nie w sensie literackiej przyjemności czytania, ale metody – tego „przepytowania łyżeczek” i wnikliwego zaglądania pod tapetę. I jeszcze obok tej ekscytacji współistniała świadomość, że to, po pierwsze, tylko chwilowe, bo „oni” zaraz wrócą, więc szkoda, ale też ta świadomość dawała poczucie bezpieczeństwa. Taka zabawa w bycie samą w domu. W odbiorze konwencja horroru może dominować, ale podczas tworzenia obrazu ważna była dla mnie podwójność, ten zapamiętany pozytywny wydzźwięk samotności.

To też jest obecne w *Sama w lesie*. Bo mam/miałam również bajkowo-baśniowe wyobrażenie lasu, który może być ciemny nawet, ale są w nim łagodne zwierzęta, miękki mech, grzyby, jagody itd. A jednocześnie w ciągu ostatnich kilku lat „las” to skojarzenia z horrorem politycznym / kryzysem uchodźczym / skandalem umierania w lesie. Obciążające skojarzenia, których nie sposób się już pozbyć.

To jest na rozmaite sposoby obecne w pracach różnych osób, na przykład na wystawie *I w puszczy* (w galerii BWA Warszawa w 2023 roku). Obraz przedstawiający porzucone na trawie ubrania (*Ciuchy w lesie* Karoliny Jabłońskiej), ludzie przy ognisku na obrazach Sasnała i Bujnowskiego – sielankowe motywy, które poprzez aktualne datowanie tracą niewinność. A jeszcze są na tej wystawie prace „profetyczne”. Karol Sienkiewicz pisał o nich: „Na wystawie pojawiają się też prace mniej oczywiste, nie dotyczące bezpośrednio kryzysu uchodźczego, ale nabierające nowych treści przez kontekst tej tematyki. Gdy Aleka Polis w 2003 roku kręciła swój dokamerny performans w Puszczy Kampinoskiej, nie myślała oczywiście o uchodźcach. Chodziło o oddanie dyskomfortu. Artystka położyła się naga na trawie i sprawdzała, jak długo wytrzyma. Gdy oglądamy to proste nagranie, początkowo Polis wydaje się wręcz beztroską kobietą odpoczywającą na łące. Ale im dłużej leży (a film trwa godzinę), tym bardziej staje się to niepokojące. Dlaczego się nie rusza? Dlaczego jest naga? Czy nie jest jej zimno? Nagranie powstało w czasach, gdy Polska nie była jeszcze krajem migracyjnym, dziś odbiera się je inaczej. Podobnie nowymi znaczeniami nasiąkają leśne performanse

Krzysztofa Maniaka czy filcowy *Martwy las* Ali Savashevich” (Sienkiewicz, 2024).

A.K.: Stara semiotyczna szkoła dowodziła, że to dopiero język zakotwicza obraz w konkretnych znaczeniach. Podobnie działa kontekst/obramowanie. Mówiło się więc o niesamodzielnosci znaczeniowej obrazów. Dziś wydaje się to aroganckie, narzucające obrazom językowy (znakowy) porządek. Ale takie wystawy jak ta uchodźcza, interwencyjna, o której Pani wspomina, potwierdzają coś z tych przekonań. Jest w obrazach/przedstawieniach pewna uległość wobec kontekstu i języka.

J.S.: W przypadku takich wystaw rzeczywiście autonomia obrazów/sztuki schodzi na drugi plan... I jeszcze naturalna w tej sytuacji niepewność: „co to pomoże?”. Chyba nikt nie wierzy w szansę/możliwość spowodowania znaczącej (lub jakiegokolwiek) zmiany namalowaniem obrazu. Taki gest (wypowiedzenia się zwłaszcza w niedosłownej często formie na bieżący temat) jest bardziej – niedoskonałą, ale jednak – formą autoterapii. Jak się okazało, formą potrzebną, bo wszystkie zaproszone osoby bardzo chętnie to zaproszenie przyjęły. Wiem, że wątpliwości towarzyszyły także kuratorce Justynie Kowalskiej – BWA Warszawa to komercyjna galeria, więc mogło pojawić się posądzenie o chęć zarabiania na cierpieniu, przyjęto wobec tego, że dochód z ewentualnej sprzedaży będzie przeznaczony na wsparcie działania Podlaskiego Ochotniczego Pogotowia Humanitarnego (zgodnie z wolą artystów/artystek). Bardzo trafnym rozwiązaniem było też zorganizowanie otwartego spotkania z osobami pomagającymi uchodźcom / aktywist(k)ami; ich zaangażowanie i wyraźna chęć opowiadania uwiarygodniły przedsięwzięcie. Jeśli dla nich kontekst (pretekst) wystawy był do zaakceptowania – znaczy to, że była ona pożyteczna.

A.K.: Ciekawi mnie to, jak w Pani pracach przedmioty, różne obiekty, znaki wymieniają się swoimi właściwościami. Litery jako znaki mogą stać się przedmiotami, przedmioty – ubrania, kosmetyki, maski, obuwie – wchodzi z łatwością w semiotyczną sferę. Do tego dochodzi jeszcze materia malarska, która także zmienia swoje funkcje i właściwości, narzucając nam się swoją gęstością, trójwymiarowością, intensywnym trwaniem w ramie obrazu. Myślę na przykład o takich obrazach jak *Spódnica* z 2003 albo *Halka* z 2007 roku – nawet jeśli wiemy, że przedstawienie nie jest rzeczą, to przedstawienia ubrań na powrót wpędzają nas w konfuzję dotyczącą tego, czym obrazy są, skoro potrafią tak przeobrażać układy kolorów, linii, nacieki farby, że znowu prawie możemy dotykać przedmiotów. A zarazem ich dotykowa natura jest widmowa i funkcjonuje raczej w sferze znaków niż przedmiotów. Bardzo odległym skojarzeniem z tym, co dzieje się z ubraniami w Pani pracach, jest cykl obrazów Anselma Kiefera *Die Argonauts* [Argo-

nauci]. Wiadomo, że u tego malarza jest to rzeźbiarskie, przestrzenne, antycznie-mityczne; są tylko białe, spopielałe sukienki, ale nie przychodzi mi do głowy nikt inny, kto pracowałby w tak konsekwentny sposób z motywami władzy, historii (w Pani pracach ewidentnie współczesnej) przez pryzmat ludzkiego ciała-ubrania i wypracowywał efekty ciszy przede wszystkim.

J.S.: Interesuje mnie powierzchnia rzeczy, opakowanie. Ubrania są takim opakowaniem; szukam ubrań, które są opakowaniem podstawowym, bez cech szczególnych. Zawsze jednak zostaje jakieś minimum informacji o postaci, która je nosiła, i przy tej redukcji minimum nabiera znaczenia. Dla mnie ubrania bardziej „są”, niż symbolizują cokolwiek. Ciekawe jest dla mnie skojarzenie z Kieferem, bo chociaż (mam wrażenie) całkiem sporo artystek/artystów zajmuje się ubraniami, to nieobecność ciała u Kiefiera jest chyba szczególnie wyraźna dzięki tej masie materii, która pokrywa powierzchnię obrazu. Jest w tym bezwzględność, która jest mi bliska. Może nie osobista bezwzględność, nie cecha charakteru, ale fakt zaobserwowany w naturze, z którym trzeba się liczyć.

A.K.: To zupełnie inaczej niż w opowieściach literackich, w których najczęściej jednak ubrania stają się znakami. Najbardziej znany jest przykład, który podaje Jurij Łotman, a dotyczący bohatera z powieści Dostojewskiego. Łotman pisze, że bohater Dostojewskiego, gdy ma przetarte żelówki, cierpi nie z powodu zimna, ale z powodu widocznych oznak ubóstwa. Żelówki są znakiem poniżenia – Łotman dodaje, że im większa koncentracja społecznych więzi w danej wspólnotcie, tym silniejsze dążenia rzeczy do stania się znakami tej wspólnoty (Łotman, 2002, s. 96). Pani koncepcja „odpsychologizowania” i odseman-tyzowania ubrań w tym kontekście jest bardzo ciekawa.

J.S.: Informacja i tak zostaje – nawet po odjęciu/odsączeniu tego, co wiemy (albo czego możemy się domyślać) o osobach, które te ubrania nosiły. Może wtedy dochodzi do głosu materia – materiał, który został poddany kształtowaniu/modelowaniu, krojeniu, szyciu. Nie wiadomo, co ta materia mówi dokładnie, bo to zupełnie inny język. Nic nie jest wyartykułowane, ale widać kierunek, być może intencję; zawarte to jest w funkcji przewidzianej (albo wyobrażonej, sugerującej, jakiego rodzaju życiowe okoliczności wymagają tego rodzaju konstrukcji/opakowania). Czy ta obróbka materii jest opresyjna? Czy tak się po prostu dzieje, a forma jest nieprzyjazna ciału albo sprawia wrażenie takiej, dlatego że jest z innego uniwersum? Kiedyś zrobiłam kilka rzeźb/ubrań z plasteliny – i chociaż to niekon-tynuowany epizod, to był dla mnie ważnym etapem obcowania z materią.



Jadwiga Sawicka: *Bluzka z żabotem* (2007). Olej, akryl, płótno, 80 × 60 cm.



Jadwiga Sawicka: *Marynarka jasna* (2015). Olej, akryl, płótno, 60 × 50 cm.



Jadwiga Sawicka: *Spódnica* (2003). Olej, akryl, płótno, 115 × 90 cm.

A.K.: Skoro jesteśmy przy różnych kontekstach malarskich... Zdziwiło mnie, gdy odkryłam, że Pani cykl *Lucky You* (2019, 2020) nawiązuje do *Angry Paintings* Louise Fishman z 1973 roku. Fishman jest opisywana jako trzecie pokolenie abstrakcyjnych ekspresjonistów, żydówka i lesbijka. Czy Pani cykl – z imion artystek czyniący emblematyczne figury szczęścia, podobnie jak robiła to Fishman, gdy dołączała gniew do imion kobiecych – można rozumieć jako rodzaj deklaracji? Jeśli tak, to jakiego typu? Nie gniew, a szczęście i spełnienie, choć w czarnych znakach? Widzę tu oczywiście przewrotne, ironiczne gesty.



Jadwiga Sawicka: *Lucky Louise*, z cyklu *Lucky You* (2019). Kolaż. Akryl, papier, 50 × 70 cm.

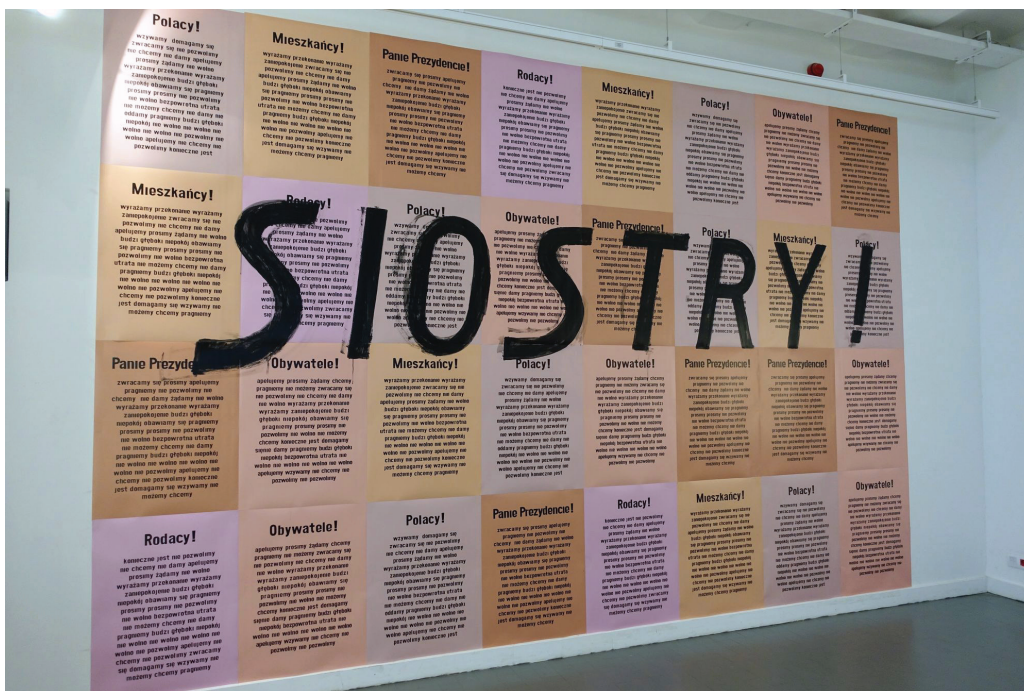
J.S.: Bardzo mnie ujęły *Angry Paintings*, kiedy je pierwszy raz zobaczyłam (w katalogu wystawy *Wack! Art and the Feminist Revolution* z 2007 roku); są pełne energii i wierzy się, że ich gniew może spowodować zmiany. *Luck* się przytrafia. Artystki, o których mowa (*Lucky Marina*, *Lucky Louise*), miały szczęście, pomogły im zbiegać okoliczności, różnych niebezpieczeństw udało się tym kobietom uniknąć, w przeciwieństwie do innych, również utalentowanych, którym tego szczęścia zabrakło, jak Katarzyna Kobro czy Pauline Boty. Dlatego użyłam angielskiego słowa. Gdyby *Marina Abramović* urodziła się w Albanii,

a nie w Jugosławii... gdyby Franciszka Themerson nie opuściła Polski w 1937... Napisałam do tych obrazów tekst, który jest dla mnie integralną częścią tego cyklu. Zaczyna się tak: „Przypuśćmy, że: jesteś artystką, masz duży talent i determinację, ale to nie wystarczy, jeszcze trzeba mieć trochę szczęścia. I ty je miałaś. Bo wprawdzie była wojna i byłaś w obozie koncentracyjnym, ale przeżyłaś i mogłaś studiować rzeźbę (jak Alina); bo nie musiałaś palić swoich prac, żeby ogrzać mieszkanie (jak Katarzyna). [...] Bo chociaż umarłaś o wiele za wcześnie, to jeszcze zdążyłaś tak dużo zrobić (jak Alina) i było to doceniane; twoja fizyczna atrakcyjność nie przesłoniła twojej sztuki, która zniknęła z pola widzenia razem z twoją przedwczesną śmiercią (jak Pauline). [...] Bo żyłaś wystarczająco długo, żeby świat dojrzał do tego, co ty chcesz powiedzieć (jak Louise), bo dożyłaś czasu, kiedy prace kobiet-artystek także biją rekordy na aukcjach (choć w kategorii »kobiecej«) i ty z tego korzystasz (jak Yayoi)” (Sawicka et al., 2019, s. 135) . Tekst kończy się wykrzyknieniem: „Miałaś szczęście, siostró!”

A.K.: A czy ten tekst został opublikowany? W jakimś sensie – jak to zwykle bywa – zmienia on perspektywę odbioru prac. Może *luck* przytrafia się wtedy, gdy gniew utorował już drogę dla szczęśliwego trafu? Bo powodzenie niektórych artystek, o których Pani wspomina, jest możliwe także dlatego, że pod wpływem konkretnych żądań i działań przeobraziły się rynek sztuki i akademie.

J.S.: Tekst w towarzystwie pracy *Lucky Marina* pojawił jako esej wizualny w publikacji *Marina Abramović – wolność absolutna* towarzyszącej projektowi pod tym tytułem. Zostałam zaproszona przez swoją koleżankę z pracy, z Instytutu Sztuk Pięknych Uniwersytetu Rzeszowskiego, Annę Steligę. Zaangażowane były inne uczelnie, osoby studenckie, artystyczne i teoretyczne, a także osoby z psychicznymi niepełnosprawnościami. Projekt był realizowany w kontekście wystawy w CSW Znaki Czasu w Toruniu. Z początku nie za bardzo umiałam znaleźć punkt zaczepienia (oprócz oczywistych korzyści edukacyjnych). Ale zaprosiłam z kolei koleżanki z Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, w tym Dorotę Chilińską, jedną z głównych organizatorek protestu zwracającego uwagę na niesprawiedliwe traktowanie wolontariuszy zaangażowanych w rekonstrukcję słynnych performansów Abramović, a także na politykę wystawienniczą CSW przedkładającą kosztowne zaproszenie wielkiej gwiazdy nad współpracę ze środowiskiem. Dorota Chilińska była również organizatorką protestu przeciwko mizoginistycznej wizji sztuki propagowanej przez ówczesnego dyrektora CSW. Była też (wspólnie z Katarzyną Lewandowską, Arkiem Pasożytem, Lilianą Zeic, Aleką Polis i Moniką Weychert) współautorką otwartego listu do Mariny

Abramović. Otwierające go bezpośrednio: „Droga Marino, zapewne jesteś zdziwiona, że piszemy tak poufale. No cóż, od lat byłaś naszą siostrą w sztuce i wzorem do naśladowania”, sprawiło, że znalazłam punkt odniesienia. Po pierwsze, dlatego że protest dodawał wiele znaczących lokalnych kontekstów do *tournee* światowej gwiazdy, a po drugie, dlatego że poruszył mnie ton tego naprawdę długiego listu, trochę patetyczny, ale jednocześnie bezpośredni. W pracy na wystawę *Tam, gdzie ciebie nie ma* w galerii TRAF0 też nawiązywałam do tego tonu. Wielkoformatowa praca składała się z plakatów/apeli/odezw z nagłówkami: „Polacy!”, „Mieszkańcy!”, „Panie Prezydencie!”, których treść tworzą powtarzające się oderwane apele, prośby, żądania („zwracamy się”, „żądamy”, „prosimy”, „wyrażamy przekonanie” itp.). Duży odręczny napis „Siostry!”, w poprzek drukowanych plakatów, miał być nadzieją na wprowadzenie innego tonu i znalezienie innej grupy adresatek tych apeli. Ze świadomością potrzeby wykonania gestu i jego prawdopodobnej niskiej skuteczności.



Jadwiga Sawicka: *Siostry* (2019). Druk cyfrowy i akryl, 300 × 500 cm. Wystawa *Tam, gdzie ciebie nie ma*. TRAF0 Trafostacja Sztuki w Szczecinie.

A.K.: Na Pani stronie jest zresztą osobna część prezentacyjna poświęcona Pani tekstom. To już nie są zdania wplecione w materię obrazu czy instalacje słowne, ale dłuższe wypowiedzi

dołączone do prac na wystawach. Pisane przy okazji wystaw?
A może o tych formach myśli Pani jeszcze inaczej?

J.S.: Teksty traktuję jako uzupełnienie; takie niesamodzielne formy o różnym stopniu konieczności (konieczności napisania tych tekstów i ich współlistnienia z obrazami/wystawami).

A.K.: Wróć jeszcze do niesamodzielnosci znaczeniowej/ideologicznej przedstawienia malarskiego/fotograficznego (albo po prostu – jego wysokiej kontekstowości). Perspektywa, w jakiej Pani opowiada o okolicznościach powstania cyklu *Lucky You*, ujawnia podstawowy problem instytucjonalnego dyskursu (krytyki) sztuki. Chodzi mi o to, że niezauważenie instytucjonalnych i ideologicznych warunków produkcji obrazu/przedstawienia powoduje osłabienie albo wręcz zneutralizowanie wymowy dzieła. Bez opowiedzenia o okolicznościach powstania *Lucky You* krążymy w ogólnych sformułowaniach krytycznych, z dopowiedzeniem – wreszcie trafiamy na konkretny trop. Dopowiedzenie to wzmacnia też – jak myślę – wyrazistość Pani przekonań dotyczących sztuki: nie ucieka Pani od jej wariantu/aspektu politycznego, interwencyjnego.

J.S.: Osłabienie/zneutralizowanie wymowy wydaje mi się cechą pewnego typu działań; ryzykiem, które podejmuje się lub którego się nie podejmuje. Dla mnie ten cykl ma funkcjonować jako obrazy plus tekst (w wersji minimalistycznej: jeden obraz, *Lucky Marina*, i tekst). To, o czym opowiadałam – że projekt, że wystawa w Toruniu, protest artystek i ich list – jest opowiadaniem raczej o tym, jak doszło do tego, że cykl powstał, niż wyjaśnianiem, dlaczego ma taką formę. Zakładam (opierając się na własnym doświadczeniu konsumentki sztuki), że jeśli ktoś od razu zaakceptuje końcową formę, to „opowiadanie/dopowiadanie” może być jakimś bonusem, ale nie przekona niezainteresowanych.

Odwołam się ponownie do Pereca – wiedza o tym, że za każdym z jego tekstów kryje się jakaś reguła, która decyduje o formie końcowej, jest ważna, ale nie zachęci niechętnych do czytania. Opisy pomieszczeń w *Życiu. Instrukcji obsługi* były dla mnie wciągające, nawet bez wiedzy, że o ich kolejności decyduje ruch konika szachowego. Świadomość, że te reguły były konieczne (właśnie: konieczne, że to nie zabawa) dodaje jednak głębi, tzn. niczego nie wyjaśnia, ale wskazuje na kolejną zagadkę. Ważne jest zachowanie pierwotnego intuicyjnego zainteresowania, bo jeśli ten ogieniek zgaśnie, to żadne dopowiadanie, wskazywanie kontekstów już nie pomoże. Dotyka mnie wiele spraw, ale nie mam temperamentu aktywistki – albo talentu, żeby rzecz wyrazić bezpośrednio. Muszę to doładnie zapakować.

A.K.: Wymowę polityczną (na pierwszym planie znaczeniowym) mają w moim przekonaniu Pani filmy wideo. Szczególnie *Z Debordem* (Sawicka, 2012). „Piękna to chwila, kiedy rozpoczyna się natarcie wymierzone w porządek świata”¹ – to pierwszy napis, wzięty z *Dzieł filmowych* Deborda, a towarzyszący fotografiom znaków obrazkowych i napisów na murach. Finałem tej pierwszej sekwencji jest tekst: „JEZUS CIĘ KOCHA DARMO!”. Inny napis komentujący/uzupełniający fotografie murów to: „Rzeczywistością, którą należy obrać za punkt wyjścia, jest niezadowolenie”. Zastanawia mnie to, że do zdań/tez Debordiańskich o spektaklu, utowarowieniu, kłamstwie obrazów, niemożliwości bezpośredniego doświadczania życia dołączyła Pani fotografie między innymi przasných, brzydkich miejsc konsumpcyjno-towarowych. Widzimy na tych fotografiach, oprócz napisów na murach, słupy ogłoszeniowe z plakata-
mi wyborczymi, zardzewiałe i zakurzone witryny sklepowe z kratkami i plastikowymi kwiatkami, architekturę absolutnie nieatrakcyjnych produktów. Znacząca jest fotografia blaszaka z wywieszonymi na zewnątrz ubraniami, otoczonego kopami brudnego śniegu, a na blaszaku napis „odzież zachodnia”.

J.S.: Porusza mnie zadrażnienie w miejscu zestawienia tekstu i obrazu, ale także: przyszłości, która staje się przeszłością. Tak jak czytanie powieści Philipa Dicka, których akcja dzieje się w przyszłości, czyli w 1980. *Spółeczeństwo spektaklu* Deborda zobaczyłam na wystawie *Rewolucje 1968* w Zachęcie w 2008 roku. Intrygowiała mnie i wciągała nieprzystawalność obrazu i warstwy słownej, którą umysł uparcie i odruchowo próbuje traktować jako komentarz/objaśnienie obrazu. Ale także: kasandryczny ton – skutecznie przez te obrazy rozbijany.

Zdjęć, które wykorzystywałam w kolażu *Z Debordem*, nie traktuję autonomicznie, to pejzaż, który mnie otacza. Tak jak swojskość, której jestem koneserką; nie krytykuję tej swojskości. Interesuje mnie moment jej intuicyjnego rozpoznania, jeszcze przed wydaniem oceny estetycznej czy innej – dobitnie zdałam sobie z tego sprawę, patrząc na kolejne odsłony *Niewidzialnego miasta*, projektu Marka Krajewskiego. To jest o wiele łatwiejsze z perspektywy czasu, choćby kilku lat – obraz/pejzaż nabiera spójności. Ale terazniejszość jest trudniejsza do uchwycenia – jest chaotyczna, jeszcze nieukształtowana albo przezroczyista. Dlatego też rewelacją były dla mnie *Notatniki fotograficzne* Hasiora, bo notował on wszystko na bieżąco.

1 Teksty w kolażu wideo zapisano bez polskich znaków. W cytatach zastosowa-
no pisownię ze znakami diakrytycznymi oraz interpunkcyjnymi.



Towar staje się światem



Musza kupować towary i wszystko urządzono tak aby

Jadwiga Sawicka: *Z Debordem* (2012). Kadry z kolażu wideo.

Źródło: Sawicka, 2012.

A.K.: Mnie to właśnie najbardziej uderzyło w Pani kolażu – kandydacyjny ton zdań Deborda i obrazy, które absolutnie nie przystają do kapitalistycznego spektaklu. Gdybym miała sobie wyobrazić takie obrazy, wybrałabym estetykę symulakrycznych przedstawień autorstwa na przykład Richarda Estesa czy Audrey Flack – żeby pokazać te pozbawione głębi, kuszące powierzchnie świetlistych rzeczy. Rozumiem, że do bórem

estetycznie zupełnie innego środowiska do Debordiańskich zdań w swojej pracy powiedziała Pani też coś na temat sztuki kraju, która niekoniecznie mieści się w obrębie światowych tendencji i ma swoją własną specyfikę lokalną (i estetykę korzystania ze znaków-obrazów i ich tworzenia). A czy uznałaby Pani wprowadzanie wypowiedzi językowych do „kłamliwych” obrazów za gest polityczny/interwencyjny?

J.S.: Ogólnie rzecz biorąc, to, co robię, jest gestem politycznym o tyle, że odnosi się do naszej/mojej relacji ze światem, z innymi ludźmi, konsekwencjami, jakie ponosimy/ponoszę z powodu decyzji, na które nie mam wpływu. Ale dzieje się to w innej płaszczyźnie, ma inną skalę niż bezpośrednia akcja. To komentarz, który nie zmienia świata. Wprowadzanie do obrazów tekstów, zderzanie ich z obrazem w wizualny sposób zaznacza problemy z wyrażeniem doświadczania złożoności. Może także wątpliwość, czy jedno medium wystarczy; bliższe prawdy może być pokazanie/zademonstrowanie próby znalezienia skrótu za pomocą słowa, fotograficznego cytatu – tak jakby ktoś używał słów z innego języka, bo być może w indywidualnej opinii to obcojęzyczne słowo jest nieprzetłumaczalne, ale trafniejsze. Oczywiście jest mnóstwo przykładów na to, że jedno medium – tekst, film, malarstwo – wystarcza. Ale myślę o swoim przypadku i w tej niemożności chcę widzieć szansę.

A.K.: Spodziewałam się, że zakwestionuje Pani frazę „kłamliwe obrazy”. Wydaje się, że dzisiaj – być może inaczej niż w czasach Deborda – opozycja prawdy i kłamstwa medium (obrazu jako spektaklu) jest nieporozumieniem. Chyba w jakimś sensie to nieporozumienie łączy się z podniesioną przez Panią kwestią doświadczania złożoności, które musi także brać pod uwagę rozmaite iluzje, fikcje, pozory, bo to one poszerzają nasze systemy znaczące i materialne, a ostatecznie chyba także oferują dostęp do (prawdy, faktyczności) świata, w którym żyjemy. W tym sensie obraz nie byłby bardziej kłamliwy niż słowo czy jakieś inne medium. Tym bardziej że gdy pisze Pani o dobrodziejstwie wielu mediów, przychodzi mi od razu na myśl stwierdzenie Dietera Merscha, teoretyka mediów, dowodzącego, że media istnieją, bo istnieje odmiennność, niedostępna inność, do której zrozumienia konieczne jest przyjęcie trzeciego punktu widzenia, odsunięcie, dystans.

J.S.: Myślę, że tak jest, chociaż... myślę też, że zrozumienie osiągnięte w ten sposób (za cenę odsunięcia, dystansu) ma w sobie coś obezwładniającego. To pogodzenie się ze swoją bezradnością. Próba przekładu różnorodności na jeden język (na przykład wizualny, choćby malarski) jest jednak bardziej aktywną postawą. To tak jak osoba, która tłumacząc literaturę, poświęca uwagę każdemu słowu/zdaniu, ale nie traci z oczu całości.

Jest to często frustrująca praca (z uwagi na nieprzetłumaczalność, inne konteksty kulturowe, inne tła historyczne wymagające wyjaśniania – ale jak wyjaśniać? itd.) – w końcu jednak powstaje coś, co jest ekwiwalentem oryginału. Oprócz tego, że tłumacze są czytelnikami idealnymi, doświadczającymi tekstu równie dogłębnie jak autor/autorka, są także artystami – konceptualnymi, jak Sherrie Levine. Widzę próbę ujęcia rzeczywistości za pośrednictwem jednego medium jako bardziej heroicznej, ale niekoniecznie bliższą prawdy.

Bibliografia

- Łotman Jurij, 2002: *Semiotyka sceny*. W: *Sztuka w świecie znaków*. Wybrał i przeł. Bogusław Żyłko. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 95–124.
- Sawicka Jadwiga, 2012: *Z Debordem* [wideo]. Jadwiga Sawicka. <https://jadviga-sawicka.pl/video#true-7> [dostęp: 20.05.2024].
- Sawicka Jadwiga et al., 2019: *Marina Abramović – wolność absolutna. Międzynarodowy Projekt Artystyczno-Naukowy*. Cz. 1: *Teksty i eseje wizualne*. Tłum. i red. Agnieszka Andrzejewska. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Sienkiewicz Karol, 2024: *Martwy las*. Dwutygodnik.com, nr 380. <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/11133-martwy-las.html> [dostęp: 30.05.2024].

Varia



Poznanwanie człowieka

Metafora *terra incognita*

w *Podróżach do piekieł* Bolesława Micińskiego
w perspektywie metaforologii Hansa Blumenberga

Exploring a Human Being

A Metaphor of *terra incognita*

in Bolesław Miciński's *Journeys to hells*
in the Perspective of Hans Blumenberg's Metaphorology

Abstract: The article deals with the process of formulating the subjectivity in Bolesław Miciński's "Journeys to hells". The main research tool for the analysis and interpretation of the essay is Hans Blumenberg's idea of metaphorology. The interpretation is guided by the two thinkers' shared view of issues concerning philosophical language – both, in their own way, shunned linguistic conceptualization of any sort. Blumenberg's metaphor of *terra incognita*, as interpreted by Miciński, is utilized in diverse ways to present the image of the world as well as individual and social dimensions of human existence. The notion of "journey", a problematic thread of modernity and psychoanalysis allow the author to highlight the imaginative potential inherent in the metaphor itself. Considering the "travelers" significant for Miciński, namely Odysseus and Descartes, as well as a stylistic richness of the analyzed essay, allows for showing that the metaphor of "unknown lands" can be useful in interpretation. The aim of the article aims to present the subjectivity presented in "Journeys to Hell" which, manifesting itself in a metaphorical language distant from discursive counterparts, does not fit into any conceptual forms.

Keywords: metaphor, journey, *terra incognita*, subjectivity, Bolesław Miciński, Hans Blumenberg

Abstrakt: W artykule podjęto temat kształtowania się podmiotowości w *Podróżach do piekieł* Bolesława Micińskiego. Głównym narzędziem badawczym zastosowanym w analizie i interpretacji eseju jest Hansa Blumenberga koncepcja metaforologii. Interpretacji przyświeca wspólny pogląd dwóch myślicieli na zagadnienia dotyczące języka filozoficznego – obaj na swój sposób stronili od wszelkich prób językowej konceptualizacji. Wyodrębniona przez Blumenberga metafora *terra incognita* jest przez Micińskiego wykorzystywana na różne sposoby w celu przedstawienia obrazu świata, a także jednostkowego i społecznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Pojęcie „podróży”, wątki problematycznej nowoczesności oraz psychoanalizy pozwalają autorowi tekstu uwydatnić wyobraźniowy potencjał kryjący się w samej metaforze. Wzięcie pod uwagę istotnych dla Micińskiego „podróżników”, czyli Odyseusza i Kartezjusza, oraz bogactwo stylistyczne analizowanego

eseju umożliwiając pokazanie potencjalnej użyteczności metafory „nieznanych lądów” w interpretacji. Celem artykułu jest próba opisanie prezentowanej w *Podróżach do piekieł* podmiotowości, która realizując się w języku metaforycznym, dalekim od dyskursywnych odpowiedników, nie mieści się w żadnych formach pojęciowych.

Słowa kluczowe: metafora, podróż, *terra incognita*, podmiotowość, Bolesław Miciński, Hans Blumenberg

Bolesława Micińskiego i Hansa Blumenberga łączy przede wszystkim nieufność wobec języka filozoficznego w jego skrajnie analitycznej postaci, czyli próby całkowitej konceptualizacji tego języka. Interesowało ich także pytanie o relacje pomiędzy wyobraźnią i intelektem w procesie tworzenia opisu rzeczywistości. Pierwszy stosował takie sposoby mówienia o świecie, które nie sprowadzają się jedynie do transparentnego wyrażania myśli. Za pomocą silnie zmetaforyzowanego stylu Miciński podkreślał istotność i swoistą niewyraźność podmiotu, a także horyzont jego istnienia w sferach niepowtarzalności, niezbywalności oraz wyjątkowości:

Czyż chwila, w której żyję, działam, nienawidzę i cierpię, nie jest najważniejszym momentem w dziejach i czy nie warto złamać przysłowiowego krzeselka? (Miciński, 1970, s. 140).

Blumenberg swoją koncepcją metaforologii sprzeciwiał się Kartezjańskiej wizji przyszłości, w której język metaforyczny ma znaczenie przejściowe, a granice racjonalności przesunęły się tak bardzo, że wszystko poddaje się definicji i pojęcia skutecznie zastępują formy mówienia „przenośnego”. Te dwie odmienne propozycje myślenia o formach filozoficznej wypowiedzi, pochodzące z nieco odmiennych czasów i kultur, powstały w podobnych atmosferach intelektualnych. Miciński swoją odbudowę języka filozoficznego niejako konfrontował z dominującym w Polsce w latach trzydziestych XX wieku neopozytywizmem, który zogniskował się w poglądach szkoły lwowsko-warszawskiej, postulującej przejrzystość znaku językowego oraz intersubiektywną komunikowalność (zob. Woleński, 1985, s. 204–205; 1997, s. 90). Z kolei Hansa Blumenberga projekt metaforologii, przedstawiony w 1960 roku w *Paradygmatach dla metaforologii* (Blumenberg, 2017), był wyrazem sprzeciwu wobec zapowiadanej publikacji *Historycznego słownika filozoficznego* Joachima Rittersa, który miał przedstawić historyczną panoramę pojęć filozoficznych (zob. Pawlik, 2013, s. 115). Blumenbergowi zależało na tym, aby podobną refleksję uzupełnić o historię metafor „absolutnych”, czyli takich, które nie są wyłącznie „resztkami” czy „pozostałościami” (*Restbästande*)

przejścia przejścia od mitu do logosu, ale stanowią nieredukowalny element języka filozoficznego (Blumenberg, 2017, s. 11–12)¹.

W artykule wezmę pod uwagę metodologiczne podobieństwa między dwiema filozofiami i poddam analizie występowanie jednej z metafor absolutnych rozpatrywanych przez Blumenberga, a mianowicie metafory *terra incognita*, w *Podróżach do piekieł* Bolesława Micińskiego. Miciński bowiem, chcąc dotrzeć do istoty podmiotowości poprzez poszukiwanie pewnego fundamentu człowieczeństwa wyrażające się w tytułowych „podróżach”, nie tylko w sposób bezpośredni odnosił się do metafory odkrywania „nieznanych lądów”, lecz całkowicie wpisywał tę problematykę w „absolutność” owej metafory. W analizowanym esej metafora *terra incognita* jest zatem niesprowadzalna do żadnego innego terminu i narzuca pewne wyobrażenia, ponieważ Miciński, jak się okaże, za jej pomocą chciał uchwycić podmiot razem z jego wewnętrznymi sprzecznościami i tajemnicami, uwzględniając przy tym jednostkowy, ale również społeczny wymiar ludzkiej egzystencji.

Na początku warto wspomnieć, czym w ogóle jest metafora *terra incognita* w rozważaniach Hansa Blumenberga. Otóż metafora czerpie oczywiście z epoki odkryć geograficznych, w której to podważone zostały wyobrażenia na temat „znanego świata”. Wyprowadzona z tych doświadczeń metaforyka „nieznanych lądów” odwraca relację między znanym a nieznanym, jednocześnie ukazując „znany świat” jako niewielki fragment całej Ziemi. Dla Blumenberga istotna jest pragmatyczna funkcja tej metafory, ponieważ narzuca konkretne wyobrażenia i nosi w sobie duży potencjał retoryczny (Blumenberg, 2017, s. 97–102). Warto dodać, że filozof w pewien sposób wiąże metaforę *terra incognita* z metaforą „niedokończonego wszechświata” (Blumenberg, 2017, s. 102–113) – obydwie bowiem opisują nowoczesną postawę wobec nieustannie odkrywanego i poznawanego świata. Pozostawiony samemu sobie świat ciągle otwiera się na nowe stany natury, nie jest świadom własnego „końca”. Metaforyzowanie „niedokończenia” świata uplastycznia go i sprawia, że jest on podatny na działanie człowieka, który jawi się jako „przedłużenie przyrody”. W tej perspektywie analizowana podmiotowość stanowiłaby mimo wszystko „domknięcie” świata, jego tryumfalne zwieńczenie, ponieważ według Blumenberga „już istnienie samego człowieka, który »zdaje się arcydziełem stworzenia«, poświadcza wprost, że ta zajęta przezeń część stanowi »w pełni ukształto-

1 Opisywanie wybranych metafor absolutnych i ich znaczeń dla filozoficznych wypowiedzi jako pewnego rodzaju metodę krytycznej weryfikacji założeń danej epoki historycznej Blumenberg nazwał metaforologią. Więcej na ten temat zob. Blumenberg, 2013, s. 32–60; Klemczak, 2013, s. 164–187; Marszałek, 2013, s. 19–62; Pawlik, 2013, s. 113–125; Ryczek, 2018, s. 155–164.

wany gmach świata« między jeszcze powstającymi a już rozpadającymi się światami” (Blumenberg, 2017, s. 104-105).

Kluczowe dla interpretacji *Podróży do piekieł* jest to, co metafora *terra incognita* ma jeszcze do zaoferowania; Miciński w *Notatkach o „natchnieniu”* niejako sam ją wprowadza w opisie procesu twórczego:

od statycznego, regularnego świata zewnętrznego przechodzimy w mroczny świat wewnętrzny – nieuchwytny, wymykający się wszelkiej regularności (Miciński, 1970, s. 89).

Jest to pewien prognostyk tego, co można określić jako centralny problem *Podróży do piekieł*, czyli wyeksponowanie znaczenia i ważkości „wewnętrznego świata” jednostki, który wymaga natychmiastowej eksploracji jego skrywanych tajemnic. Zanim to jednak nastąpi, podmiot Micińskiego na kanwie literackich motywów odbywa tytułowe „podróże do piekieł”, ogromnych przestrzeni infernalnych, które wraz z „regularnym światem zewnętrznym” stanowią załamanie relacji między znanym a nieznanym. Metafora *terra incognita* pozwala od razu zauważyć dualizm stale towarzyszący Micińskiemu, a mianowicie podział na świat realny i świat fikcji. Istotnym pytaniem jest jednak to, który z tych światów człowiek, jako jednostka o unikalnej egzystencji, będzie musiał przezwyciężyć.

Zanim rozpocznę właściwą analizę, chciałbym odnieść się do pojęcia przygody, ściśle związanego zarówno z tytułową wyprawą Micińskiego, jak i z metaforą „nieznanych lądów”. Autor *Portretu Kanta* w jednym z esejów o pisarstwie Josepha Conrada, zatytułowanym *O przygodzie i morzu*, analizuje to pojęcie, odwołując się do koncepcji Georga Simmla:

Przygoda, włączona w łańcuch naszego życia jest równocześnie odizolowana, wyodrębniona, ma swój początek i koniec. Niezależna od „przed” i „po” jest zamkniętą całością, nie fragmentem. To jej forma najogólniejsza. Dalej: jej granice w przestrzeni i czasie nie zdeterminowane od zewnątrz, ale od wewnątrz. Jeśli przygoda się kończy, to nie dlatego, że oto zaczął się nowy fragment życia. Przygoda kończy się sama, sama wygasa (Miciński, 1970, s. 94).

Zatem tam, gdzie figurują „nieznane lądy”, każda odbyta ku nim podróż może okazać się przygodą. Ten fragment ukazuje wzbogacenie metaforyki *terra incognita*, która przywołuje skojarzenia już nie tylko z nieznanymi przestrzeniami, lecz także z ludzką aktywnością, realizującą się w przeżywaniu przygody. To pierwszy krok

do zrozumienia, jak Miciński opisuje niepowtarzalność podmiotu. Każda przygoda oznacza bowiem doświadczenie jakiegoś przeżycia², po którym człowiek staje się kimś innym, a jak wskazywał Bachtin: „człowiek przygody jest człowiekiem przypadku, w czas przygodowy wkracza jako ktoś, komu coś się przydarzyło” (Bachtin, 1982, s. 291).

Stawianie czoła kolejnym wyzwaniom, czy też walka z przypadłościami i konfrontacja z własnym losem to elementarne aspekty każdej przygody, niejako konstytuujące jej egzystencjalny wydźwięk. Miciński pisze wprost, że w przygodzie „skupiona jest intensywność ludzkiego życia” (Miciński, 1970, s. 95). Uruchomienie metaforyki „podróży ku nieznanemu” wzbogaca wyobrażenie o ten element tajemnicy, który odwołuje do unikalności ludzkiej kondycji. Niewyraźność „nieznanego” komponentu sprowadza się właśnie do istoty metafor absolutnych oraz do tego, co można nazwać doświadczeniem sprzeczności, a co Miciński opisuje jako „wyprawę do piekieł”, czyli „konieczny etap każdej wędrówki” (Miciński, 1970, s. 55). Doświadczenie i wyrastanie z pewnych sprzeczności rozumiałbym tutaj jako uczestnictwo w procesie nowoczesności, którą Marshall Berman metaforycznie określa mianem otoczenia obiecującego przygodę, siłę, radość, rozwój, przemianę nas samych i świata, ale grożącego także ryzykiem zniszczenia (Berman, 2006, s. 15). Trudno w myśli Micińskiego nie dostrzec również Richarda Shepparda koncepcji modernizmu, w której zarówno podmiot, jak i poznawany przez niego świat jest czymś zupełnie chaotycznym oraz zmiennym (Sheppard, 1998, s. 92–123). Miciński jakby świadom tego, że rzeczywistość wymyka się spod kontroli, metaforyzuje podmiotowe doświadczenie, określając to, co na zewnątrz, jako „nieznany ląd”. Sama „wyprawa do piekieł” bowiem załamuje obraz znanego świata i przekształca jego postrzeganie – po powrocie z czeluści świat staje się zupełnie inny, jawi się jako coś obcego i niebezpiecznego. Widać zatem kolizję wizji świata sprzed infernalnej podróży i po niej, co niewątpliwie może wskazywać na destabilizację w doświadczeniu rzeczywistości zewnętrznej. Odbija się to również na podmiocie, który w efekcie sam staje się sobie obcy, to zaś podkreśla jego niejednoznaczność w kontekstach psychoanalitycznych; przejdę to tego wątku w dalszej części artykułu.

Zatem ważkość metaforyki *terra incognita* w połączeniu z egzystencjalnie rozumianym pojęciem podróży, a także uwikłanie podmiotu Micińskiego w proces nowoczesności uważam za kluczowe w usiłowaniu rozpoznania określonego „ja” *Podróży do pie-*

2 Na temat powiązania pojęcia przeżycia z pojęciem przygody zob. Gadamer, 1993, s. 94. W kontekście Micińskiego pojęcie przygody rozwijają Krzysztof Kozłowski (1996, s. 51) i Katarzyna Salamon-Krakowska (2007, s. 67–74).

kieł. Jak wskazuje Agata Wojciechowska, esej ten stanowi „próbę dotarcia do istoty podmiotowości czy po prostu powrotu do świata” (Wojciechowska, 2021, s. 140).

W kontekście metaforologii można dodać, że Miciński dokonuje podmiotowego samopoznania w obrębie kolejnych przeinaczeń i przekształceń literackich obrazów projektowanych przez metaforę „nieznanych lądów”. Poszerza ona sposoby orientacji w świecie kultury (zob. Klemczak, 2013, s. 164–165), którego podmiot Micińskiego nieustannie doświadcza na drodze kolejnych literacko-filozoficznych „wcielen”. Przed samą treścią eseju, czyli w motcie, którym jest fragment *Odysei*, a konkretnie proroctwo Tejrezjasza, uruchomione zostają procesy metaforycznego przedstawienia ludzkiej kondycji. Słowa proroctwa stanowią swoisty lejtmotyw *Podróży do piekieł*, wyznaczają pewną trajektorię rozumienia podróży ku nieznanemu. Nieprzypadkowo Miciński na swojego pierwszego podróżnika wybiera Odyseusza, ten jest bowiem modelem człowieka myślącego³ – „mądry Odyseusz jest wzorem i prototypem człowieka, który jest istotą rozumną” (Miciński, 1970, s. 35).

Homo rationalis jest tym fundamentem, na którym Miciński pragnie ukształtować podmiotowość. Wyposaża ją nie tylko w rozumność, lecz także w pewien bagaż życiowych doświadczeń odzwierciedlający przepowiednię Tejrezjasza. Prognozowanie podróży ku nieznanemu nie sprowadza się wyłącznie do przyszłości Odyseusza, dotyczy również potencjalnego końca jego wędrówki, czyli poznania ludzkiej natury, otwartego doświadczenia samego siebie. Na to wskazuje też metafora *terra incognita*, która w momencie samopoznania podmiotu staje się wybrakowana – żywi się wyłącznie potencjalnym nieznanym. Człowiek Micińskiego staje zatem w obliczu wyzwania polegającego na wyjściu naprzeciw własnej tajemnicy, a więc „zstąpieniu do piekieł”.

Zgodnie z przepowiednią Tejrezjasza Odyseusz po przybyciu do Itaki musi wędrować dalej: „Wiosło sążniste ująwszy w ręce – uciekać/ musisz daleko, daleko, wędrując stopą strudzoną” (Homer, 1972, s. 164). Miciński widzi w doświadczeniu przygody coś zupełnie elementarnego, wspólnego wszystkim, a jednocześnie na poziomie jednostkowym coś niepowtarzalnego, ponieważ przygoda może być oryginalna. Taka też jest podróż Odyseusza, która ma charakter pokutny i mistyczny, ponieważ jej celem jest samopoznanie bohatera epopei. W myśl metafory *terra incognita* jest to podróż o nieznanym zakończeniu. Losy chcącego powrócić do Itaki są owiane tajemnicą, Miciński jednak próbuje je sobie wyobrazić. W wersji eseisty Odyseusz po śmierci przebywa na Wyspach Szczęśliwych, ale jednocześnie myśli o ucieczce stamtąd,

³ Na temat przekształceń określeń opisujących Odyseusza w *Podróżach do piekieł* zob. Wojciechowska, 2021, s. 139–151.

ponieważ wędrówka wpisana jest w jego naturę. W tajemnicy przed Penelopą wysłał list do nimfy Kalipso, w którym pisze, że za nią tęskni i żałuje opuszczenia Ogię. Kiedy jednak ucieka z Wysp Szczęśliwych, zapomina o wcześniejszych pragnieniach i nie wraca do pięknej nimfy, lecz znów wyrusza w drogę:

Szerokim łukiem ominie Ogię, odwiedzi krainę Lestrygonów i Lotofagów, uściśnie dłoń Alkinoosa i przyjaźnie pogawędzi ze starym, zdziwaczalym już i pogodzonym z rzeczywistością Polifemem (Miciński, 1970, s. 31).

To jedyne możliwe zakończenie, które utrzymuje pierwotną metaforę *terra incognita* – proporcje świata zostają zachowane i „nieznane” w dalszym ciągu jest obecne.

Odyseusz jest zatem modelem człowieka całkowicie otwartego na doświadczanie. Gotowość do zmierzenia się z immanentną tajemnicą, a także wyjścia naprzeciw osobistemu losowi wyjaśnia tragizm bohatera *Odysei*. Tam bowiem, gdzie zaistnieje egzystencjalna dążność ku metaforycznemu „nieznanemu”, dochodzi do jakiejś realizacji poprzez czyn, co jest jednym z warunków tragizmu. Kolejnym jest absolutyzacja wolności człowieka, czyli bezwzględne pozostawienie mu wyboru. Jak wskazuje Max Scheler, bohater tragiczny „nie zawiniał swej winy, lecz »popada« w winę: [...] wina niejako przychodzi do bohatera, a nie on do winy!” (Scheler, 1976, s. 92). Podobnie zjawisko wyjaśnia Miciński:

Ten fatalizm warunkowy jest ośrodkiem zjawiska tragiczności; pozostawia wolność wyboru, pozwala walczyć, ale... „bogowie wiedzą wszystko” (Miciński, 1970, s. 27).

W taki oto sposób autor *Podróży do piekieł* afirmuje zastanę rzeczywistość – dostrzega fundamentalność „świata greckiego”, w swojej strukturze ogniskującego się wokół problematyki fatalizmu, i osadza w tym świecie własną wizję człowieka, który stara się w tej rzeczywistości odnaleźć. By tego dokonać, musi on jednak „zstąpić do piekieł”, czego efektem jest wejście na drogę samopoznania.

Człowiek Micińskiego, idąc śladem Odyseusza, Eneasza, Robinsona Crusoe czy Pickwicka, za każdym razem dokonuje katabazy. Wychyla się tym samym w stronę obcego – wielopostaciowe piekło jest największą „białą plamą” na mapie ludzkiego doświadczania. Co człowieka może w piekle spotkać? Jak tego typu podróż wpłynie na postrzeganie przez niego świata? Eksploracja czeluści oznacza istotową zmianę ludzkiej kondycji. Najpoważniejszą transformację Miciński obrazuje na podstawie przejścia od *homo rationalis* do *animal religiosum*; jak widać, człowiek w swojej unikalnej egzystencji nie jest skazany na jednowymiarowość istnienia. Rozumność Odyseusza okazuje się niewystarczającą wobec

tajemnicy podmiotowości, ponieważ opiera się na doświadczaniu świata takim, jakim on się jawi. *Animal religiosum* za to

zwraca się do Boga, do rzeczywistości bezwzględnej, absolutnej, istniejącej *per se* i rozwija aktywność swoją w modlitwie (Miciński, 1970, s. 37).

Przeinaczenie podstawy podmiotowości jest brzemienne w skutki – automatycznie przenosi działanie metafory *terra incognita* na podmiot, który sam dla siebie staje się przestrzenią eksploracji „nieznanego”, a nawet określa istotę własnej egzystencji jako ciągłe odkrywanie wewnętrznej tajemnicy. Miciński stara się uwypuklić fakt, że człowiek jest wewnętrznie sprzeczny, nierozpoznany i wymaga dookreślenia. Zresztą przemiana wewnątrz jednostki zachodzi już podczas pierwszego „zejścia do piekieł”, którego dokonał Odyseusz, czyli personifikowany fundament człowieka rozumnego:

Sny „gładkie i boskie” wylatują wrotami z rogu i szybują na wysokościach w świecie abstrakcyjnych schematów Platona – sny kłamliwe, „kosmate i koźłokształtne” krążą nad ziemią w środowisku tragicznym. Sen jest mieszkańcem piekieł i dlatego Odyseusz wstąpił do państwa śmierci, aby obnażyć mechanizm konieczności i uchwycić w locie sny płynące bramą z rogu (Miciński, 1970, s. 28).

Spojrzenie na przytoczony fragment przez pryzmat metafory *terra incognita* ujawnia narzucające się wyobrażenia na temat samej podróży infernalnej – Odyseusz przekracza swoją substancję, czyli rozumność, i sięga po marzenia senne, które w swej istocie są nieuchwytnie oraz sytuują się poza zdroworozsądkowym pojmowaniem rzeczywistości.

Przechodzimy zatem do aspektu, który był dla Micińskiego szalenie ważny w kontekście pojmowania człowieka jako takiego, a mianowicie do psychoanalizy. Autor *Portretu Kanta* wielokrotnie wypowiadał się na temat koncepcji Freuda, początkowo z intelektualnym oburzeniem, następnie z pewnym pochlebstwem⁴. W językowej analizie tego problemu istotne jest jednak wyłącznie to, w jaki sposób Miciński wprowadza problematykę psychoanalityczną w ten aspekt *Podróży do piekieł*, który nas interesuje, a mianowicie w silnie zmetaforyzowane próby uchwycenia podmiotowości.

Zatem to nieświadomość, jako czynnik alienujący podmiot, staje się sferą *terra incognita*, czyli metaforą w tym znaczeniu

⁴ Więcej na temat psychoanalizy w pisarstwie Bolesława Micińskiego zob. Salamon-Krakowska, 2007, s. 74–82.

bardzo pomocną w literackiej obróbce filozoficznego problemu podmiotowej tożsamości. Już Hannah Arendt wskazywała na potencjalne niebezpieczeństwo metaforologii Blumenberga jako dziedziny językowego nowatorstwa przydatnej do uwiarygodnienia „pseudonauk”⁵. Przytłaczająca siła wyobraźniowa danej metafory w konkretnych konfiguracjach może znacznie przekraczać bardziej teoretyczne wykładnie danego zjawiska. Nie inaczej jest w przypadku Micińskiego, który do przetworzenia nieświadomego stosuje metaforykę podróży ku „nieznanym lądom”:

Ruszamy na nowe wyprawy, odkrywać dalekie lądy, wytyczać ich granice i rysować profile wysp wytaniających się z otchłani osobowości: w ich cieniu mieszkają dziwne istoty o wilczych łbach i stopach podobnych do parasola (Miciński, 1970, s. 55).

Dla eseisty „osobowość jest dziś jedynym terenem odkrywczych peregrynacji” (Miciński, 1970, s. 54) – tym razem to człowiek okazuje się obiektem teoretycznych eksploracji, świat zewnętrzny jest bowiem już na tyle oswojoną przestrzenią, że nie ma w nim „nieznanego”:

Dopóki mapy naszych lądów usiane były białymi plamami, człowiek niechętnie zapuszczał sondę w otchłanie własnej osobowości (Miciński, 1970, s. 54).

Metafora *terra incognita* zostaje tutaj użyta także w celu uchwycenia momentu istotnego w historii intelektualnej; ta pozornie zużyta, bo odnosząca się wyłącznie do już zbadanych lądów, figura zyskuje nową aktualność. Miciński wykorzystuje wszelkie konotacje metafory związane z epoką odkryć geograficznych, by „badaniu własnej osobowości” przypisać równie wielkie znaczenie. Podobnie uczynił Edmund Husserl; jak pisze Blumenberg, filozof „już w 1907 roku porównuje pierwsze kroki swej metody fenomenologicznej z przybiciem do brzegu jakiegoś »nowego lądu«, na którym trzeba stanąć »pewną stopą«” (Blumenberg, 2017, s. 101; zob. Husserl, 2008, s. 61). Funkcjonalność metafory *terra incognita* objawia się zatem nie tylko w samym przenoszeniu przez nią zna-

5 „Hans Blumenberg w swej książce *Paradigmen zu einer Metaphorologie* śledził w myśli zachodniej pewne powszechne wyrażenia figuratywne, takie jak metafora góry lodowej lub różne morskie metafory, i odkrył, w jaki sposób współczesne pseudonauki zawdzięczają swoją wiarygodność pozornej ewidencji metafory, która zastępuje brak oczywistych danych. Pierwszym przykładem jest psychoanalityczna teoria świadomości, gdzie świadomość jest przedstawiana jako szczyt góry lodowej po to, by ukazać płynną masę podświadomości poniżej niej” (Arendt, 1979, s. 178).

czenia „nieznanych lądów” na sferę nieświadomego, lecz także w ogólnym wyznaczaniu historycznych przemian.

Warto podkreślić, że zderzenie z wewnętrznym „nieznanym” wcale nie wyczerpuje się w samopoznaniu, ale wymaga rozumnego podejścia, ponieważ stawką jest „wytyczenie granic” podmiotu, czyli zaprowadzenie jakiejś harmonii w jego pierwotnej nieokreśloności. Można rzec, że zwyczajnie przyszła kolej na człowieka, który pozbywszy się wszelkich „białych plam” z mapy świata, w końcu dokonał refleksyjnego namysłu nad własną istotą. Wejrzenie w głąb siebie, w czające się wewnątrz podmiotu „piekło” ambicji, żądz i rozterek pozwala się przeciwstawić własnej tajemnicy, czyli skonfrontować się z tym, co jeszcze widnieje na horyzoncie doświadczeń jednostki. W końcu dla Micińskiego

poznać przyszłość, to znaczy: poznać mechanizm namiętności skłębionych w marzeniu sennym – zstąpić do piekieł (Miciński, 1970, s. 55).

To, co zawarte w marzeniu sennym, wymyka się bezpośredniemu doświadczeniu, ponieważ wyraża nieświadome, czyli to, co możemy określić jako „synonim radykalnej *nietożsamości podmiotu*, jego wewnętrznego chaosu i rozdzielenia” (Bielik-Robson, 1997, s. 26). Cały ten metaforyczny obraz wyraźnie służy próbie przedstawienia jednostki jako istnienia wyrastającego z wewnętrznych sprzeczności znanego i nieznanego, a także uczestniczącego w nowoczesności, która jest źródłem zarówno natchnienia, jak i udręki (Berman, 2006, s. 44). Przekładając doświadczenie nowoczesnego świata na perspektywę samopoznania podmiotu w obrębie metaforyki podróży ku „nieznanym lądom”, Miciński portretuje człowieka fundamentalnie rozdartego.

W innym przykładzie językowej obróbki literackiego ujęcia metafory *terra incognita* eseista prezentuje mechanizm działania nieświadomości:

Stosunek marzeń i snów do sprawnie działającej świadomości przypomina stosunek lądów do mórz na ziemskim globie – fantazje i sny obramowały nasze życie jak tajemniczy i szumiący ocean. Budząc się rano, odnajdujemy na krawędzi świadomości fragmenty sennych marzeń, podobnie do gałęzi nieznanych drzew, które Atlantyk wyrzucał na piasek pobrzeżnych wysp Europy, niosąc niespokojnym żeglarzom tajemnicze wieści o dalekich lądach. Na płytkiej, spienionej fali trzepoczą się obrazy jak szczątki okrętów, jak pióra nieznanych ptaków (Miciński, 1970, s. 53).

Ten fragment, cechujący się bogactwem językowej metaforyki, to porównanie relacji nieświadomości i świadomości do proporcji

lądów i mórz rozłożonych na ziemskim globie. Burzliwe oceany raz za razem wyrzucają na ląd różne odpadki i szczątki; podobnie marnienia senne uderzają nas swoją fragmentarycznością i empiryczną nieuchwytnością. Metaforyka „nieznanych lądów” sytuuje się w tym wypadku gdzieś pomiędzy wersami obszernego porównania. W kontekście samej metaforologii Blumenberga można uznać, że charakter poznawczy takiego obrazowego ujęcia nieświadomości różni się od innych rodzajów teoretyczno-naukowej interpretacji problemu. Chodzi tutaj o praktyczny wymiar ludzkiej egzystencji, która wymaga natychmiastowej odpowiedzi na palącą potrzebę tłumaczenia sobie świata, często w sposób prowizoryczny (zob. Pawlik, 2013, s. 117). Tę samą drogę obrał Miciński w powyższym fragmencie – metaforyzując naukowy problem, dostarcza konkretnych prawd o człowieku. W końcu zdaniem eseisty

dzisiejszy stan wiedzy o człowieku przypomina stan nauk geograficznych w wiekach średnich, gdy zwięzano obręb świata, gdy wytyczano lądy o fantastycznych zarysach, o konturach podobnych do syren i hipogryfów (Miciński, 1970, s. 53).

W zakończeniu psychoanalitycznego wątku można uznać, że kształtowany przez Micińskiego podmiot jest „podróżnikiem”, który nie potrafi znieść tajemnicy i nieustannie poddaje ją analizie – nieważne, czy „tajemnicze wieści” są przyniesione przez niespokojne wody, czy też niewyrazisty w swoim znaczeniu sen. Istotna jest nieodparta konieczność istnienia nierozpoznanych przestrzeni, zawsze sytuujących się poza horyzontem bezpośredniego doświadczenia. Na te właśnie obszary człowiek Micińskiego kieruje swoje ambicje i udręki, ku tym obszarom „podróżuje” w celu przezwyciężenia wewnętrznego „piekła”.

Ostatnim podróżnikiem wspominanym przez eseistę, a zarazem najważniejszym dla niego, jest Kartezjusz, który jako jedyny był w stanie rozwikłać immanentną tajemnicę podmiotu. W postaci francuskiego filozofa ogniskują się wcześniej zebrane doświadczenia literackie „wcieleń”, w poglądach Kartezjusza Miciński odnajduje wartości fundamentalne dla pewnego osadzenia podmiotowości, których internalizacja jest także receptą na problematyczne egzystowanie w nowoczesności. Warto zaznaczyć, że Micińskiemu wcale nie chodzi o wykreowaną przez autora *Rozprawy o metodzie* podstawę wiedzy pewnej, przedstawioną za pomocą słynnych prawideł, ale o etykę tymczasową; to w niej sformułowane zostały zasady, których przestrzeganie jest – według eseisty – konieczne do rozpoczęcia jakiegokolwiek „podróży ku nieznanemu”, czyli do dowolnego egzystowania.

Przypomnę krótko, że etyka tymczasowa to zbiór elementarnych zasad wyznaczających sposób postępowania aż do momen-

tu wyprowadzenia etycznych zasad z rozważań czystego rozumu. Kartezjusz porównuje ten proces do obligatoryjnego znalezienia schronienia na czas budowy nowego domu⁶. Dla autora *Podróży do piekieł* jest to największe intelektualne osiągnięcie francuskiego myśliciela, ponieważ etyka tymczasowa wychodzi od prostej obserwacji życia podmiotu, który nie może być dotknięty od razu metaforą *terra incognita*:

Świat, jako przedmiot teorii poznania w jednej z faz jej rozwoju, był fikcją utkaną z sennych marzeń – świat, jako przedmiot etyki, był niezmiernie światem rzeczywistym, światem rąk, oczu, mięsa i krwi (Miciński, 1970, s. 70).

Zatem wypowiedzenie i absolutyzacja prowizorycznych zasad etycznych jest dla Micińskiego „odnalezieniem nieba”, które było celem każdej z wcześniejszych „podróży do piekieł”. Zachodzi tutaj odwrócenie wartości – coś, na co wskazuje metafora „nieznanych lądów”, czyli zaburzenie porządku między znanym i nieznanym, światem fikcji i światem realnym, a także między piekłem i niebem. To, co człowiek Micińskiego pozornie „odkrył”, a mianowicie namacalna zewnętrżność, jawi się jako nierzeczywiste, dopóki nie uwzględni się fundamentalnej moralności wyprobowanej z doraźnych założeń moralnych, bez których istnienie jest czymś niewyobrażalnym. Sprowadza się to do ostatecznego uchwycenia podmiotowości w metaforycznym geście obcowania z „nieznanim”. Człowiek Micińskiego to coś więcej niż suma wewnętrznych napiętności nieświadomego; osiąga własną prawomocność dzięki podobnym samoograniczeniom. Podmiot taki odnajduje swego rodzaju wolność, ponieważ kieruje ambicje na twórczy akt nakładania na siebie konkretnych norm, co niejako konstituuje jego – tego podmiotu – człowieczeństwo (zob. Salamon-Krakowska, 2007, s. 142).

Ostatecznie można rzec, że projekt „transponowania pojęć na wyobrażenia”, przyświecający pisarskim celom Micińskiego, w kontekście metaforologii Blumenberga nabiera nowego wymiaru. Wykorzystanie przez Micińskiego w użytej w *Podróżach do piekieł* metaforze *terra incognita* postaci Odyseusza oraz Kartezjusza, a także osiągnięć psychoanalizy może służyć pogłębieniu analizy podmiotowości. Niedokończona podróż króla Itaki ciągnie się dalej przez nowoczesność jako proces jeszcze nie rozpoznany – gromadzi różne doświadczenia, ubogacając jednocześnie

6 „Przed rozpoczęciem odbudowy domu, w którym mieszkamy, nie dość jest zburzyć go tylko, zaopatrzyć się w materiały oraz zamówić budowniczych lub też samemu ćwiczyć się w sztuce budowania, a dalej, starannie opracować projekt; należy się także wystarać o jakiś inny dom, w którym dałoby się wygodnie zamieszkać w czasie, gdy tamten będzie budowany” (Descartes, 1970, s. 27).

tożsamość człowieka i jednostkowy, a zarazem społeczny wymiar jego egzystencji. Przekładanie metaforyki odkryć geograficznych na nieustanne dookreślanie ludzkiej kondycji oferuje wyobrażenia o podmiotowości mieszczące się w ramach dualizmu człowiek kontra świat; to człowiek, jako „odkrywca” własnej osobowości, musi znaleźć jej fundament. Omawiane próby uchwycenia podmiotowości są zatem wiarygodne wyłącznie w ramach literackiego opisu, w tym wypadku wykorzystującego obrazową pojemność metafory *terra incognita*.

Bibliografia

- Arendt Hannah, 1979: *Filozofia i metafora*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5 (47), s. 167–187.
- Bachtin Michaił, 1982: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Czytelnik, Warszawa.
- Berman Marshall, 2006: „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Wstęp Agata Bielik-Robson. Tłum. Marcin Szuster. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Bielik-Robson Agata, 1997: *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*. IFiS PAN, Warszawa.
- Blumenberg Hans, 2013: *Światło jako metafora prawdy. Przedpole filozoficznego kształtowania pojęć*. Tłum. Zbigniew Zwoliński. „Kronos”, nr 2 (25), s. 32–60.
- Blumenberg Hans, 2017: *Paradygmaty dla metaforologii*. Tłum. Bogdan Baran. Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Descartes René, 1970: *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*. Tłum. Wanda Wojciechowska. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Gadamer Hans-Georg, 1993: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Wydawnictwo PWN, Kraków.
- Homer, 1972: *Odyseja*. Tłum. Jan Parandowski. Czytelnik, Warszawa.
- Husserl Edmund, 2008: *Idea fenomenologii*. Tłum. Janusz Sidorek. Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Klemczak Stefan, 2013: *Zadania metaforologii*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 164–187.
- Kozłowski Krzysztof, 1996: *Podróże do piekieł. O eseistyce Bolesława Micińskiego*. WiS, Poznań.
- Marszałek Robert, 2013: *Ogólne przedstawienie myśli Blumenberga w świetle jego metaforologii*. W: *Mit, metafora, sekularyzacja. Wprowadzenie do filozofii Hansa Blumenberga*. Red. Robert Marszałek. Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa, s. 19–63.
- Miciński Bolesław, 1970: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Oprac. Anna Micińska. Znak, Kraków.

- Pawlik Robert, 2013: *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*. „Kronos”, nr 2 (25), s. 113–125.
- Ryczek Wojciech, 2018: *Od metafory do metaforologii. Hans Blumenberg, „Paradygmaty dla metaforologii”, przeł. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa 2017*. „Terminus”, T. 20, nr 1 (46), s. 155–164. Pobrano z: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/f68aaac4-041b-40c5-9739-5596bbb2ea29/content> [20.05.2024].
- Salamon-Krakowska Katarzyna, 2007: *Malowanie słowami. Rzecz o filozofii Bolesława Micińskiego*. Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław.
- Scheler Max, 1976: *O zjawisku tragiczności*. W: Arystoteles, David Hume, Max Scheler: *O tragedii i tragiczności*. Tłum. Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz, Teresa Tatarkiewiczowa. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 49–95.
- Sheppard Richard, 1998: *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. Ryszard Nycz. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 71–140.
- Wojciechowska Agata, 2021: *Mąż bywały? Odyseusz jako pokutujący homo rationalis w „Podróżach do piekieł” Bolesława Micińskiego*. „Roczniki Humanistyczne”, nr 3 (69), s. 139–151. <https://doi.org/10.18290/rh21693-7>.
- Woleński Jan, 1985: *Szkoła lwowsko-warszawska*. „Humanitas”, T. 9, s. 199–218.
- Woleński Jan, 1997: *Szkoła lwowsko-warszawska w polemikach*. Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa.

Na okładce Jadwiga Sawicka
(fot. Marek Horwat)

Opracowanie redakcyjne
Magdalena Pache

Korekta techniczna
Adriana Szaforz

Projekt okładki i projekt typograficzny
Tomasz Gut

Przygotowanie okładki do druku
Beata Klyta

Łamanie
Marek Zagniński

ISSN 2353-0928

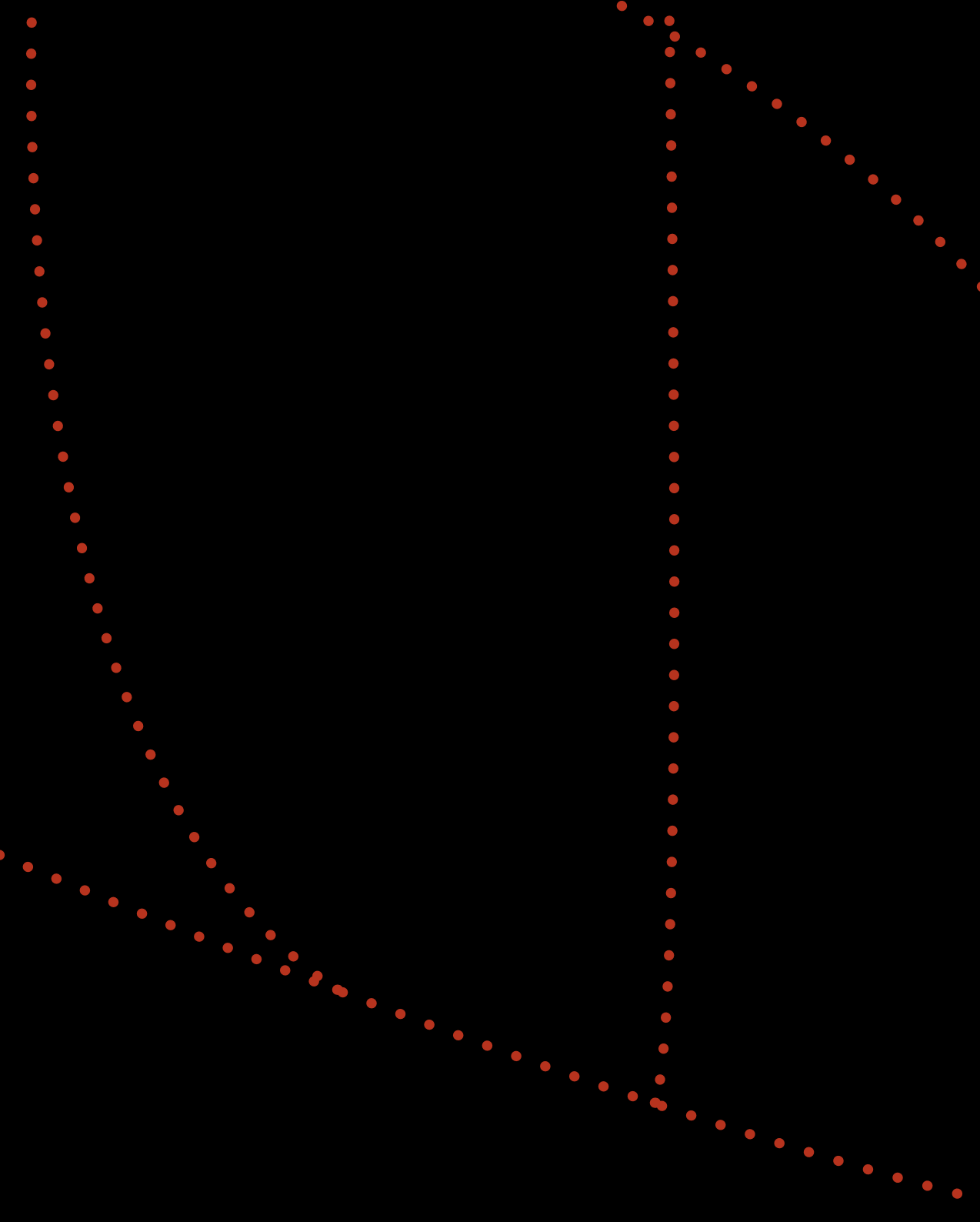
Czasopismo wcześniej ukazywało się również w formie drukowanej
(ISSN 2084-0772)

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: 8,25. Liczba arkuszy wydawniczych: 8,5.
Do składu użyto kroju pisma Skolar (autorstwa Davida Březiny)
oraz kroju Switzer EFN z oferty firmy Fonty.pl.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-0928



Więcej o książce

