



Marta Baron-Milian

Anna Kałuża

Agnieszka Karpowicz

Joanna Orska

Alina Świeściak

wiosna 36 | 2024

POETYKA (W) RELACJI

Oglądane z dzisiejszej perspektywy (neo)awangardowe włókna nieuchronnie przeplatają się z najważniejszymi wątkami, z których tka się współczesną humanistykę. Prezentowane artykuły – i badane teksty – traktują o poetyckości i o polityczności. O percepcyjnych wspólnotach i o doświadczeniach głęboko intymnych. Awangarda i neoawangarda nie przestają mówić o tym, co nas dotyczy i dotyka. Wciąż daje się tu śledzić poetyki w relacji – i w akcji.

Redaktor naczelny:

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktorki prowadzące:

Agnieszka Karpowicz, Beata Śniecikowska

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr hab. Ewa Kraskowska, prof. dr hab. Joanna Grądziel-Wójcik,
prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł
Graf, dr Lucyna Marzec, dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorka wydawnicza:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi:

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa:

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta:

Monika Stanek – polska wersja językowa | Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” wiosna 2024 (36) rok IX | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2024

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Agnieszka Karpowicz, Beata Śniecikowska, <i>Poetyki (w) relacji: włókna – wątki – węzły (neo)awangardy</i>	4
	Alina Świeściak, <i>Marcin Mokry – nowy Peiper?</i>	6
teorie	Joanna Orska, <i>Sploty retrogardy. Gniazdko dudków Ashbery’ego i Schuylera w polskim tłumaczeniu</i>	20
	Agnieszka Przybyszewska, <i>(Neo)awangardowe współ-tkanie poezji ciałem. O (nie)możliwym romansie literatury i rzeczywistości wirtualnej na przykładzie VR „Noccc”</i>	38
praktyki	Marta Baron-Milian, <i>„Wzorowa stenotypistka z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”. Włókna pisane w prozie Alicji Stern</i>	54
	Agnieszka Karpowicz, <i>Hoża w kolorze. O zadowieniu w awangardzie</i>	70
	Karolina Prusiel, <i>Zaplatanie ciała w tekst. Problem cielesności w Blason du corps féminin Ilse Garnier</i>	84
	Jakub Skurtys, <i>Co robi niteczka? O kilku (neo)awangardowych projektach książek poetyckich</i>	96
	Anna Kałuża, <i>Poezja jako mixed media: Eurydyka Darka Foksa</i>	116
	Dorota Kołodziej, <i>„Allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn” – Ledwie mrok Andrzeja Falkiewicza jako protohipertekst prototypowy</i>	132
	Paulina Chorzewska-Rubik, <i>Blogi osobiste Tomasza Pułki – koncepty i bruliony</i>	148

Poetyki (w) relacji: włókna – wątki – węzły (neo)awangardy

Agnieszka Karpowicz

ORCID: 0000-0001-9593-2350

Beata Śniecikowska

ORCID: 0000-0003-0099-5792

Poetyki awangardowe nieuchronnie kojarzą się z tym, co (z)mieszane, intermedialne, przekraczające granice sztuk i mediów, twórczości i codzienności, łączące ze sobą materiały z najrozmaitszych kategorii, porządków (i nieporządków). To kwestie tyleż oczywiste, co wciąż nie w pełni rozpoznane i opisane. Trudno zresztą o diagnozy definitywne i wyczerpujące – awangardowe wątki są nieustannie wplatanie w nowe tkaniny tekstowe i artystyczne. W tym numerze „Forum Poetyki” proponujemy zatem refleksję o przeróżnych (neo)awangardowych połączeniach i przeplotach – relacyjność uznajemy bowiem za jedną z głównych cech tej twórczości.

W zgromadzonych tekstach analizom poddawane są artefakty łączące w jednym „ciele” przeróżne materie twórcze. Interesują nas poetyki tworzone w relacji między mediami (logowizualne, poli-medialne, intermedialne) oraz najróżniejsze artystyczne przejawy (neo)awangardowej „korespondencji sztuk”. Przedmiotem namysłu stają się obrazy wchodzące w wielopoziomowe relacje ze słowem – badaczki i badacze zatrzymują się przy rysunkach (spacjalna, słowno-liniowa twórczość Ilse Garnier, logowizualna opowieść miejska Pawła Kłudkiewicza), projektach okładek współczesnych tomów poetyckich, fotografiach (m.in. w wielokodowych fotoksiążkach Darka Foksa). Eksplorują związki tekstu i ciała (u Garnier, ale też w rzeczywistości wirtualnej stworzonej przez Weronikę Lewandowską i Sandrę Frydrysiak), poezji i materii (zdumiewająco znaczeniorodne szwy na grzbietach (neo)awangardowych publikacji), prozy i jej digitalnych nośników (wciąż niedoeksplorowana twórczość Andrzeja Falkiewicza). Przyglądają się różnym modelom funkcjonowania literatury w internecie (blogi Tomasza Pułki).

Dla autorek i autorów prezentowanych artykułów ważne są także dzisiejsze wykorzystania międzywojennych awangardowych włókien – niebywale trwałych, zdumiewająco mocnych i wciąż zaskakująco atrakcyjnych. Badacze i badaczki pytają o motywację i znaczenie inspiracji sztuką sprzed stu lat, zastanawiają się nad estetyczną i społeczną nośnością ówczesnych dzieł. Tropią zatem powikłane, wieloaspektowe relacje z tradycją awangardową w pracach współczesnych pisarzy, poetów i rysowników. Interesują ich twórcy różnorodnie nawiązujący do utworów międzywojennych: „nadpisujący” swoje kompozycje nad konkretnymi realizacjami (Marcin Mokry zainspirowany poetyką Tadeusza Peipera), odsyłający do rozpoznawalnych elementów awangardowej poetyki i plastyki (jak czerpiący z konstruktywizmu Kłudkiewicz). W kontekście badawczych przewartościowań przywoływane są także teksty artystyczne niemal nieobecne w dotychczasowych studiach literaturoznawczych. Analizy doczekała się na przykład międzywojenna twórczość Alicji Stern, dowodząca, że zarówno wchodzenie w relacje (np. parodystyczne) z poetykami awangardowymi, jak i traktowanie relacji międzyludzkich jako tworzywa sztuki było od początku związane z fermentem awangardowego życia literackiego.

Przedmiotem analiz staje się wreszcie twórczość z drugiej połowy XX wieku i pierwszych dekad XXI stulecia, którą określić można jako retrogardę. W tym kontekście znakomicie ogląda się zaskakująco subwersywne praktyki kopiowania, przechwytywania i przekładu rozumianego jako... happening artystyczny (casus Gniazdka dudków Johna Ashbery’ego i Jamesa Schuylera w tłumaczeniu Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry).

Oglądane z dzisiejszej perspektywy (neo)awangardowe włókna nieuchronnie przeplatają się z najważniejszymi wątkami, z których tką się współczesną humanistykę. Szkice publikowane w tym numerze „Forum Poetyki” na różne sposoby włączają się w dyskursy feministyczne, wnoszą niebagatelny wkład w studia z zakresu somatopoetyki, intermedialności, humanistyki cyfrowej, transhumanizmu. To jednocześnie przykłady świetnej, rzetelnej roboty filologicznej (także z „subpola” filologii cyfrowej) i translatologicznej, przynoszące między innymi ważne rozpoznania z zakresu krytyki genetycznej. Prezentowane artykuły – i badane teksty – traktują o poetyckości i o polityczności. O percepcyjnych wspólnotach i o doświadczeniach głęboko intymnych.

Jak widać, awangarda i neoawangarda nie przestają mówić o tym, co nas dotyczy i dotyka. Wciąż daje się tu śledzić poetyki w relacji – i w akcji.

Marcin Mokry – nowy Peiper?

Alina Świeściak

ORCID: 0000-0003-0459-1242

Odpowiadając na pytanie Tadeusza Sławka zadane w kwestionariuszu Biura Literackiego: „Czy literatura jest wirusem, czy – przeciwnie – szczepionką?”¹, Marcin Mokry pisze o roli wyobraźni, która w czasach końca (człowieka, innych gatunków, planety) powinna służyć piszącym do adaptacji i transmutacji, czyli, jak należy sądzić, powinna pomóc przystosować się do nowych warunków, ale i wymusić zmianę. Trzeba zacząć myśleć – mówi Mokry za Benem Okrim² – o jutrze („Głowy mają zacząć płonąć od jutra wlewającego się do oczu i uszu”). Zastanawiając się nad tym, jaka powinna być poezja na koniec czasów, albo inaczej: co powinniśmy robić jako przedstawiciele wymierającego gatunku, świadomi własnej sytuacji, Mokry łączy koncepcje dzisiejszych „myślicieli końca” z projektami „myślicieli początku”, czyli historyczną awangardą. Na scenę wprowadza Tadeusza Peipera. Wydaje się, że z jednej strony jako „poetę szybkiego reagowania” (na wyzwania rzeczywistości), z drugiej – jako poetę ekstremalnego, artystę czynów ostatecznych, któremu z powodzeniem można by zadać pytania, jakie stawia pisarzom i poetom AD 2021 Okri:

Gdybyś wiedział, że jesteś w ostatnich dniach ludzkiej historii, co byś napisał? Jak byś pisał? Jaka byłaby twoja estetyka? Czy użyłbyś więcej słów niż to konieczne? Jaką formę miałyby naprawdę poezja? A co by się stało z humorem?³.

Mokry nie godzi się z jednotorowością projektu Okriego, nazywa go ekorealizmem (czyli nie godzi się na podporządkowanie naszego myślenia, w tym poezji, jednemu celowi, jakim jest zwrócenie uwagi na dramatyczną sytuację ludzkiego gatunku). Postrzega Okriego jako ekstremistę, który uprawia – nazwijmy to w ten sposób – szlachetną demagogię, każe nam wybierać: literatura albo zachowanie gatunku. Jeśli bowiem mamy myśleć wyłącznie o zachowaniu gatunku (a właściwie gatunków, planety), musimy, sugeruje Mokry, uprościć projekt kulturowy („It means that the writing must have no frills”⁴), a tym samym zrezygnować z awangardy, której eksperymenty zostaną w tych okolicznościach uznane za negacjonizm. Tymczasem awangardę Mokry chciałby ocalić;

¹ Marcin Mokry, „Literatura, mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/literatura-mutujac-sie-zachowuje-pamiec-o-przeszlych-odmianach/>, dostęp 15.06.2023.

² Zob. Ben Okri, „Artists must confront the climate crisis – we must write as if these are the last days”, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/nov/12/artists-climate-crisis-write-creativity-imagination>, dostęp 15.06.2023.

³ Cyt. za: Mokry, „Literatura, mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach”.

⁴ Okri.

wszystko wskazuje wręcz na to, że uznaje ją za skuteczną strategię może nie zachowania gatunku, ale na pewno zachowania kulturowej równowagi. Tytuł wystąpienia Mokrego (będący wymiarkiem odpowiedzi na kwestionariusz) brzmi wszak: *Literatura mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach*. Czy rzeczywiście eksperymenty awangardowe w warunkach – zekstremalizowanego – kryzysu klimatycznego muszą zostać potraktowane jak negacjonizm? Wydaje się, że wręcz przeciwnie, wszak eksperymenty te nie powinny być oderwane od społeczno-politycznych warunków, w czasach historycznej awangardy to one właśnie przygotowywały grunt pod radykalną społeczną zmianę. Innymi słowy, mogłoby się wydawać, że Mokry zapomina, iż estetyka i polityka to dwie strony jednej awangardowej monety. Autor *Świergotu* nie myśli jednak o filozofii projektu awangardowego, ale o konkretnym jego wcieleniu, sygnowanym nazwiskiem Tadeusza Peipera. A wiemy skądinąd, że Peiper jako orędownik zmian cywilizacyjnych, w tym technologicznych, mógłby być dzisiaj odbierany jako rzecznik jeszcze bardziej radykalnej (niż ta, z którą walczymy) modernizacji. Mokry obawia się więc współczesnego wcielenia Tadeusza Peipera, szczególnie że papieżowi polskiej awangardy nie było po drodze z naturą. Pisze: „Sądzę, że pojawienie się na świecie ciała z głową Peipera w tym momencie oznaczałoby dla tej głowy koszmar”⁵. Cytowany za chwilę wyimek z pism autora *Tędy* brzmi dwuznacznie. Wydaje się, że ma on z jednej strony usprawiedliwiać cywilizacyjny progresywizm Peipera warunkami dziejowymi, z drugiej jednak – właśnie ze względu na ten progresywizm – brzmi jak memento, jak zapowiedź katastrofy, i to katastrofy klimatycznej:

W awangardowości są płomienie, które prędzej czy później wrócą rozrosłe i będą wracały. Są zbyt wielkie, bo chodzi w nich o wielkie i małe sprawy epoki. W takiej awangardowości zaangażowany jest cały człowiek naszych czasów. Taka awangardowość nie da się wyczerpać ani w jednym dziesięcioleciu, ani w dwóch, ani w trzech. Przyjdą tacy, którzy mieć ją w sobie będą, choć nazywać ją będą inaczej⁶.

Okazuje się, że Mokry, włączający Peipera do – jak mówi – „rozmowy o drzewach”, nie ma zaufania do swojego patrona. Skoro bowiem „Peiperowi tak przedstawiał się moment historyczny” – a możemy dzisiaj z pełnym przekonaniem powiedzieć, że przedstawiał mu się on całkiem wiarygodnie – mamy chyba prawo przypuszczać, że „współczesny Peiper” nie byłby rzecznikiem technologicznego przyspieszenia, ale raczej zachowania gatunków. Innymi słowy, ta genetycznie zaprojektowana obrona awangardy (jako mutującego się kulturowego genu) – w rozumieniu Mokrego potrzebna, bo awangarda wydaje mu się z perspektywy dzisiejszych kulturowych potrzeb przegraną sprawą – jest nieco przeszarżowana; to, jak mówią prawnicy, „ignoratio elenchi”.

Peiper jest bohaterem jeszcze jednego fragmentu odpowiedzi Mokrego na „ankietę Sławka”. Na pytanie: „Jaka była najlepsza rada ‘poetycka’ lub ‘prozatorska’, jakiej ci udzielono?”, Mokry odpowiada „prospektem Peiperowskim”, czyli cytatami z pism „patrona”:

⁵ Mokry, „Literatura, mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach”.

⁶ Mokry, „Literatura, mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach”. We fragmencie tekstu Peipera „Wśród poetyckich możliwości” (Czas 64 [1939], 5 marca) Mokry zmienił nieco początek i dokonał cięcia. Pierwsze zdania brzmią tak: „W tej awangardowości są płomienie, które przerastają nieraz samych awangardzistów, i upuszczane przez nich ze słabości lub małoduszności mogą chwilami przybierać postać skurczoną, ale to nic, prędzej czy później wrócą rozrosłe i będą wracały”. Tadeusz Peiper, „Wśród poetyckich możliwości”, w tegoż: *Myśli o poezji* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974), 164–165.

- 1.1. To, czego chcemy od rzeczywistości, jest dla nas ważniejsze od tego, jaka ona jest. Poezja jest sprawą zbyt doniosłą, aby wolno było w niej cokolwiek powtarzać.
- 2.1. W dziedzinie wizualności daje nowa poezja to, co nazywam widzeniami wewnętrznymi.
- 2.2. Do właściwości tych widzeń należy, że przedmioty pojawiają się w nich nie w całości, lecz w ułamkach, w urywkach.
- 2.3. Urywkowe widzenia wewnętrzne nie mają zrość się w jakiś jeden obraz, w jakąś jedną wizję, wręcz przeciwnie: powinny pozostać w urywkowości, w urywkowości zmiennej, ciągle różnej, występującej w różnych związkach.
- 3.1. Wieloznaczność wierszy może być ich urokiem, bo zostawia więcej miejsca dla widzeń intymnych, ściśle osobistych, które są głównym źródłem rozkoszy czy innych wzruszeń, jakimi przylegamy do poezji.
- 4.1. Wywoływanie marzeń jest służeniem życiu.
- 5.1. Krótkowzroczne pojmowanie utylitaryzmu ekonomicznego i niskowzroczne pojmowanie materializmu ekonomicznego sprawiły, że słowo oznaczające to, bez czego żaden pociągający obraz przyszłości obejść się nie może, bez czego żadne hasło walki nie może posiadać wszystkich swych skrzydeł, słowo tak wiele oznaczające stało się nagle ciężarem i straszidłem. Ludzie wstydzą się słowa „piękno”.
- 6.1. Żaden z moich współpracowników nie podjął najdalej posuniętych moich osiągnięć, mimo że są one tylko zapoczątkowaniem i że droga do dalszych ciągów jest jeszcze otwarta.
- 6.2. Powiedzą: eksperymentatorstwo!⁷

Peiperowski prospekt w opracowaniu Mokrego niezupełnie pokrywa się z tym, co współcześni autora *Tędy* (a i dzisiejsi badacze) byliby skłonni uznać za najważniejsze w jego koncepcji poezji. Jan Brzękowski mówi w tym kontekście o idei miasta, masy, maszyny, o metaforze teźniejszości i języku metaforycznym, wstydlivosti uczuć, zasadzie rygoru i konstrukcji oraz pseudonimowaniu i ekwiwalentyzowaniu uczuć⁸. Jalu Kurek – o roli rytmu i zdania poetyckiego, o urywkowym widzeniu, idei ładu, zaangażowaniu i metaforze⁹. Sam Peiper za najcenniejsze w swoim projekcie uznaje chyba poemat rozkwitający, nowe widzenie i nowe zasady metaforyzacji. W nich upatruje przyszłości poezji, a wobec tego traktuje je jako misję do wypełnienia przez jego współczesnych i przyszłych kontynuatorów¹⁰.

To, co Mokry wybiera ze światopoglądu poetyckiego Peipera – a więc priorytet postulatów wobec *status quo*, nowa (urywkowa) widzeniowość, wieloznaczność, marzenie, nowe piękno, otwarcie na „dalsze ciągi” i eksperyment – stanowi właśnie o prospektywności Peiperowskiego projektu, jego wychyleniu w przyszłość. Każdy z tych elementów także na poziomie retoryki zapowiada zmianę, otwarcie na dalsze ciągi; każdy też pozwala się jakoś uzgodnić z dotychczasową praktyką poetycką Mokrego. Wydaje się więc, że autor *Świergotu* rozpoznaje się w roli kontynuatora Peiperowskiego „dzieła”; nawiązując do retoryki jego wypowiedzi ankietowej: byłby Mokry nowym żywicielem wirusowych komórek papieża awangardy, a jego twórczość – mutacją „przeszłej odmiany” poezji, która została przepisana na DNA jego wierszy.

⁷ Cały „prospekt Peiperowski” znajduje się, choć nie w zaproponowanym przez Mokrego układzie, w książeczce zbierającej rozproszone teksty Peipera, z przedmową Jana Brzękowskiego i Jalu Kurka, zatytułowanej *Myśli o poezji*.

⁸ Jan Brzękowski, „Pięćdziesiąt lat...”, w: Peiper, *Myśli o poezji*, 15.

⁹ Jalu Kurek, „Z doświadczeń poetyckich”, w: Peiper, *Myśli o poezji*, 31–38.

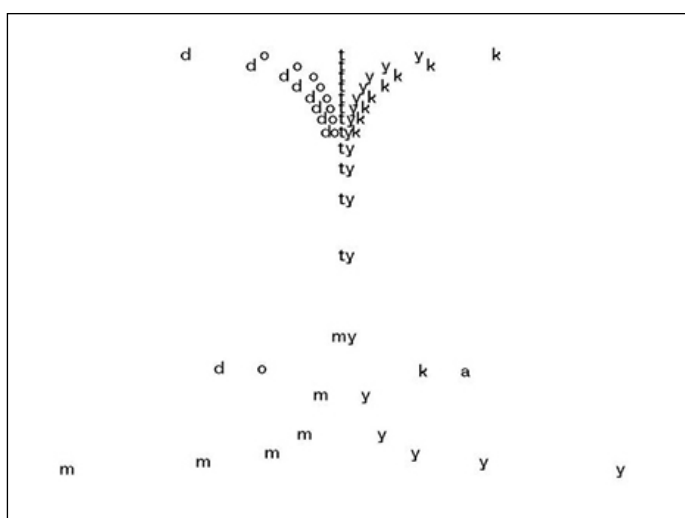
¹⁰ Peiper, *Myśli o poezji*, 117–118.

Jak więc ten Peiperowski prospekt ma się do poezji Mokrego? Odpowiedź na to pytanie stanowi książka *żywe linie nowe usta*¹¹.

Patronat Peipera znajduje potwierdzenie nie tylko w tytule *żywych linii nowych ust*. Na książkę składają się dwadzieścia cztery teksty i posłowie Mokrego, który „ujawnia” jej pochodzenie. Teksty możemy podzielić na trzy kategorie: wiersze konkretystyczne, pytania testowe sprawdzające wiedzę kandydatów do zawodu opiekuna medycznego i „zawirusowana” Peiperem proza poetycka. Całość otwiera i zamyka wiersz konkretystyczny; domykają one uporządkowany wewnętrznie materiał: po każdej partii zadaniowej i po każdym tekście wizualnym następuje fragment prozatorski („zadanie” / proza / tekst wizualny / proza / „zadanie” / proza itd.). Wspomniane trzy kategorie tekstów można traktować niezależnie, ale równocześnie tworzą one całość opartą na wzajemnych odesłaniach; to trzy rozrastające się i wzajemnie przeplatające wątki. Innymi słowy – Peiperowska poetyka rygoru, zasada indywidualizacji rytmu i układ rozkwitania w jednym.

Książka ma jeszcze jedną – zewnętrzną klamrę: otwiera ją zestawienie dwóch nazwisk i dat życia: Tadeusza Peipera i Janusza Zimnego, a zamyka nawiązujące do tego zestawienia i tłumaczące je posłowie Mokrego. Z posłowania wynika, że na *żywe linie nowe usta* złożyły się teksty Zimnego, którego Mokry poznał w domu pomocy społecznej, gdzie pracował jako praktykant, przygotowując się do egzaminu pisemnego na opiekuna medycznego. Zimny był szczególnie pensjonariuszem: uważał się za inkarnację Tadeusza Peipera. W myśl posłowania Mokry jest więc medium przekazującym światu nowe teksty nowego Peipera. Dodajmy na marginesie, że informacje dotyczące długości życia „szalonych poetów” nie zgadzają się, to znaczy kłopotliwy jest pod tym względem Janusz Zimny, który rzekomo zmarł w podobnym wieku jak Peiper (autor *Tędy* dożył 78 lat). Mokry spotkał Zimnego, jak pisze, kiedy ten miał lat 87, z dat podanych na początku wynika natomiast, że zakończył życie jako człowiek sześćdziesięcioośmioletni.

A teraz pierwszy wiersz. Istotny nie tylko z racji inicjalnej pozycji w tomie, ale i ze względu na to, że centralne słowo tego wiersza zadaje temat. To *dotyk*:



¹¹Marcin Mokry, *żywe linie nowe usta* (Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022).

To centralne słowo pracuje na różne sposoby: wydobyte z niego „ty” przechodzi w „rozchodzące się” „my”. Albo odwrotnie: to ze zbiegającego się „my” rodzi się „ty”, które przechodzi w „dotyk”. „My” wchodzi dalej w skład słów „dom”, „domy” i „domyka”. Ten dotyk rzeczywiście się „domyka” – na jakiś czas, potem powierzchownie styku się rozchodzą. Wizualnie całość przypomina (nieco) źródło, wraz z częścią podziemną: zbiegające się dopływy tworzą (na poziomie „domykania”) wspólny pionowy „nurt” („my”, „ty”), który w „dotyku” ostatecznie się rozprasza.

W pozostałych konkretystycznych wierszach tomu ruch wizualny i semantyczny odbywa się wokół – kolejno – „zebrać”, „ile masz”, „oni nami żują”, „oczy mają”, „ludzie” i „obudzony”. We wszystkich praca obrazu i praca znaczenia polega na dyspersji: „zebrać” rozsypuje się i przechodzi w „zabrać” i „zbabrać” (dodajmy jeszcze „bez” i zebra); „ile masz” rozprasza się (ale i materializuje) w swastykę¹²; „oni nami żują” to głównie ciągi przypominających zawodzenie samogłosek obramowanych „jedzącym” „am” (można tu też zrekonstruować słowo „mama”); „oczy mają” przegląda się w „czują”, „jąkają”, „czyją”, „jęk”, „jęczenie”, „nie” i w samym jęku: „ooo!”; „ludzie” rozpraszają się na „dzieli”, „my”, „obudzili”, „ludu”, „idziemy”, „dzicy”, „lucy” (ludscy), „bulu” (ból), „gdzie”, „dziecie” (dziecię), „lulu”; wreszcie „obudzony” – podobnie jak „dotyk” układa się w wyraźną formę. Wyraźną w sensie graficznym: to regularny kształt, tyle że odniesienie oczywiste nie jest. Kształt ten przypomina (nieco) podnośnik czy też chwytak jakiejś zautomatyzowanej maszyny¹³.

To, wydawałoby się, konkretystycznie uwolnione z kontekstów słowo jest niczym innym jak „zawirowaniami” kontekstów ukrytych w jego wnętrzu i wynoszących go poza jego granice¹⁴. Wielokierunkowo rozpraszająca się energia wyzwolonych słów w konkretystycznych wierszach Mokrego pozwala się na różne sposoby semantycznie magazynować: wejściowy „dotyk” prowadzi przez ludzkie ciało – z jego procesami fizjologicznymi i doświadczeniami związanymi głównie z ograniczeniami percepcji, niezaspokojeniem, lękiem i bólem – do sytuacji „post-ludzkiej”. Jeśli „źródło” potraktować jako „ejaculatio” (kształt wiersza potwierdza chyba te skojarzenia; można z niego „wyczytać” męskie genitalia w trakcie pracy, która ma przecież niemało wspólnego z dotykiem), to, co znajduje się pomiędzy wierszami wizualnymi, da się zidentyfikować jako sytuacja ograniczonej kontroli cielesnej i opresji. Stąd „uprzywilejowanymi” stanami są tu dziecięcość (czy wręcz niemowlęcość), choroba i starość. Jak ma się ta sytuacja do pozostałych rodzajów tekstu w tym tomie, a ten do Peipera?

Tak jak powiedziałam, trzy kategorie tekstów w *żywych liniach*... komunikują się ze sobą. Zaczynijmy od zależności pomiędzy wierszami konkretystycznymi a „zadaniami”, czyli pytaniami testowymi dla kandydatów na opiekuna medycznego i opiekuna w domu pomocy społecznej (większość z nich można znaleźć na stronie www.testy.egzaminzawodowy.info w zakładkach „opiekun medyczny” i „opiekun w domu pomocy społecznej”; są to testy na poziomie technikum, szkół policealnych i kursów kwalifikacyjnych). Sprawdzają one wiedzę – jakkolwiek absurdalnie to zabrzmie – z empatii. Często właściwymi odpowiedziami na pytania o sposób

¹²Za tę podpowiedź dziękuję Piotrowi Konopelskiemu.

¹³Jeszcze jeden ukłon w stronę Piotra Konopelskiego. Za rozmowę o *żywych liniach*... (na zajęciach na Uniwersytecie Śląskim) bardzo dziękuję też Julii Nanckiej.

¹⁴Tadeusz Sławek, *Między literami* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1989), 27.

zachowania wobec pacjenta domu pomocy społecznej czy oddziału geriatricznej albo psychiatrii są bowiem te, które wskazują na „ludzkie” odruchy opiekuna, a nie na procedury medyczne (o znaczeniu tych zachowań pisze też Mokry w posłowniu). Zadania wykorzystane w *żywych liniach*... dotyczą postępowania z chorymi, którzy są samotni, cierpią na choroby psychiczne lub neurologiczne albo wymagają opieki, która narusza ich sferę intymności i wiąże się z silnym poczuciem wstydu. Z jednej strony mogłoby się wydawać, że tak zwanych ludzkich reakcji potencjalnego opiekuna nie trzeba testować, tego rodzaju zadania byłyby odpowiedniejsze dla istot nie-ludzkich (przypominają trochę słynny test z *Blade Runnera*), z drugiej – znamy rzeczywistość niedopensowanych oddziałów szpitalnych i państwowych domów opieki, wydaje się więc, że wdrukowanie „empatycznych odruchów” ich pracownikom nie jest złym pomysłem. W każdym razie, mimo że ani w wierszach konkretystycznych, ani w zadaniach nie mówi się *expressis verbis* o opresji, przeczuwamy ją; „rodzi się” ona jako efekt procesu konkretystycznej dyspersji i jest presupozycją, „antyzałożeniem” procedury wdrukowywania opiekunowi pożądanym – ze względów humanitarnych – reakcji. Najsilniejsze wrażenie robi to chyba w pierwszym zadaniu (*Zadanie 6*):

Podopieczny od jakiegoś czasu przestał udzielać
się towarzysko z powodu choroby, rzadko odwiedza
go rodzina. Większość czasu spędza, wyglądając
przez okno. Jest smutny i zrezygnowany. W ostatnim
czasie zgłasza obawę, że ktoś chce go okraść. Które
potrzeby nie są zaspokojone u podopiecznego?

- A. Uznania i samorealizacji;
- B. Uznania i przynależności;
- C. Bezpieczeństwa i samorealizacji;
- D. Bezpieczeństwa i przynależności.

Informacja o podopiecznym, który „przestał udzielać się towarzysko”, brzmi (w miarę) neutralnie, ale pojawiające się na końcu odpowiedzi testowe skutecznie poczucie neutralności zakłócają. Ten testowy *switch* działa jak przejście z ludzkiego na cyborgiczny (a tak naprawdę realnoszpitalny) *modus vivendi*. Podobnie działają chyba – nieco przygotowując na „szok testu” – przerzutnie. W przeciwieństwie do większości pozostałych zadań, bardziej pragmatycznych, bo sprawdzających umiejętność diagnozowania i wiedzę na temat określonych procedur medycznych, diagnoza, o którą chodzi w *Zadaniu 6*, wiąże się z „wdrożeniem nastawienia” do podopiecznego. Abstrahując od cyborgicznych skojarzeń – co przepracowany opiekun czy opiekunka powinni zrobić z wiedzą o przyczynach stanu podopiecznego? Jak mają mu zapewnić poczucie przynależności i bezpieczeństwa? Żeby zrobić cokolwiek, musieliby spędzać z nim sporo czasu. Z posłownia Mokrego wynikałoby, że jest to możliwe: Zimny powierzył Mokremu swoje zapiski, bo znalazł w nim empatycznego powiernika. Te procedury „wdrażania empatii” – na przykład pożądanym sposobem traktowania osoby, która odmawia jedzenia, która wpada w szal albo której trzeba nałożyć czepiec przeciwwszawiczny – wydają się z humanistycznego

punktu widzenia podejrzane. Ale tylko jeśli idealistycznie zakładamy, że człowieka nie trzeba uczyć ludzkich zachowań lub że domy pomocy społecznej i szpitale psychiatryczne to miejsca, w których są one praktykowane „naturalnie”.

Nieco inaczej opresja przedstawia się w trzeciej kategorii tekstów, technicznie rzecz biorąc, najbardziej peiperowskich. Tutaj słownictwo związane z cielesnością i sferą intymności spotyka się z terminologią specjalistyczną: głównie medyczną, technologiczną i ekonomiczną. Słowa na „stycznej” obsługują różne pola semantyczne. Ekspozowane rzeczowniki odczasownikowe, które nazywają jakieś nieoczywiste miejsca w nieoczywistych fabrykach: „wydajnie”, „odlewnie”, „czujnie”, „strojnie”, „spójnie”, „wylewnie” – zachowują się nieraz jak „zwykłe” przysłówki, a wtedy produkują znaczenia egzystencjalne. Niektóre z tych zbitek słownych można by oceniać „za zgodność z oryginałem”, jakim byłby Peiperowski przepis na metaforę: spokrewnianie odległych pojęć, którym w rzeczywistości nic nie odpowiada – „radiotelegraficzne żyły” (ta metafora chyba jednak za mało odważna i zbyt obrazowa), „Politibilne tędy”, „głód błon” (***) [Tłuszcze ziemi], „kartoflane mózgi wydrapane z ziemi kapciem pikseli kopalń” (***) [dojdzie podejście]). Generalnie jednak „efekt obcości” uzyskiwany jest tu inaczej niż u Peipera. Jesteśmy natomiast blisko dotychczasowej poetyki Mokrego:

Co to za struktura. Nie miałem tego zęba wcześniej. To ciężka fuszerka z ich strony. Wychodzi z dziąseł, ale nie może wejść do głowy, gdzie mam pochowane. Nie znajdują. Nie wystarczy wydajnie. Jeszcze kanałami różnymi w zębie. To z zębów mówią jak wydajnie. Głowa obecna jest na dużym ekranie. Na placu było nazwisko. Myślą, że moje. Peiper. Czy to jest spójnie? Oni nie wiedzą, że ja to robię. Ich odlewnie nie wiedzą, kim jestem. Mogą oprzyrządowywać. Wielofunkcyjnie obgotowane w głowach mają wydajnie. Ja nie mam głowy. To rozkaz. Schowana między ludzkimi częściami przed nimi zdań. Jeszcze mam. Ząb wyrwę¹⁵.

Stosowane przez poetę zasady strukturywania tekstu można by określić jako wzbogaconą technikę *blackout poetry*. To wzbogacenie polegałoby na wykorzystaniu sposobów mówienia typowych dla osób cierpiących na demencję, której językowe symptomy to: anomia, problemy z definiowaniem i prawidłowym stosowaniem pojęć, parafazje semantyczne, perseweracje werbalne, echolalie czy tak zwana pusta mowa. Większość tych próz to bowiem wyrwane z bezpośredniego kontekstu, ucięte zdania lub frazy albo zdania zakłócone składniowo i semantycznie, w których splatają się wymienione przed chwilą wątki: medyczno-szpitalny, technologiczny, ekonomiczno-konsumencki i cielesny (plus parę innych: między innymi edukacja, informatyka, matematyka). Dalszy kontekst stanowi natomiast, podobnie jak w dwu pozostałych kategoriach tekstów, opresja. Pojawiające się tu w dużych ilościach nazwy leków sugerują schizofrenię lub inne zaburzenia, które skutkują urojeniami, manią prześladowczą i silnym lękiem. Wielopoziomowe aluzje do Peipera nie budzą wątpliwości (w cytowanym wyżej kawałku przywołany jest on bezpośrednio). Chodzi oczywiście nie tylko o poetykę (językowa nadorganizacja, odległe zestawienia, nieprzedstawieniowość, nieoczywisty rytm), ale i o aluzje do jego choroby. Jak wiemy, tych dwóch sfer nie trzeba traktować jako rozłącznych, Jarosław Fazan zaproponował wiarygodne ich powiązanie: zarówno teorię wiersza, jak i poetykę praktykę Peipera można potraktować jako zapowiedź przyszłej schizofrenii. Oparta na odległych

¹⁵Mokry, żywe linie nowe usta, [bns].

zestawieniach metafora może bowiem być prefiguracją „retoryki psychozy”, „katastroficznego wizjonerstwa” typowego dla późnego okresu twórczości Peipera¹⁶.

Bohater tych próz – możemy założyć: *alter ego* Janusza Zimnego albo po prostu Janusz Zimny – to nie tylko biografia tranzytywna Peipera (który z kolei uważał się za inkarnację Kolumba, Lopego de Vegi, Mickiewicza, Zapolskiej i Marilyn Monroe)¹⁷, ale także medium obcych sił, które próbują przejąć jego ciało do swoich, niewątpliwie szkodliwych celów¹⁸. Zracjonalizowana opowieść o Zimnym wyglądałaby mniej więcej tak: były technik zabrzańskiego ELZAB-u, a więc zakładu produkującego maszyny liczące (w ostatnich latach głównie kasy fiskalne), a obecnie chory na schizofrenię pensjonariusz domu pomocy społecznej uważa, że jest Tadeuszem Peiperem; cierpi, tak jak awangardowy poeta, na manię prześladowczą i zaburzenia lękowe. W przeciwieństwie do Peipera Zimny jest jednak zdiagnozowany i „zaopiekowany”. W jego bełkotliwą chorobową „pustą mowę” wkręcają się szczątki „dawnych” języków, transmitujących pamięć pracy zawodowej (technologia maszyn obliczeniowych i fiskalnych), i „współczesny” język chorobowo-szpitalny. Obydwa zaprawione awangardową świadomością poetycką spod znaku Peipera i wspólnym im doświadczeniem psychicznej i cielesnej opresji.

Pora zadać pytanie, do czego współczesnemu poecie, rozpoznającemu się w tradycji awangardowej, przydaje się dzisiaj Tadeusz Peiper. Bo rzecz jasna Janusz Zimny i jego historia to część projektu artystycznego Marcina Mokrego (w rozmowie z Rafałem Wawrzyńczykiem poeta przyznaje, że *żywe linie nowe usta* to mockument¹⁹).

Faktycznie wydaje się – wracam do początku tego tekstu i „antypeiperowskiej” argumentacji Mokrego – że nie żyjemy w czasach sprzyjających techno optymizmowi i jego rzecznikom, a do takich należał przecież autor *Kroniki dnia*. Badacze jego twórczości mogliby jednak argumentować inaczej. Dowodzą oni często sprzeczności projektu Peiperowskiego²⁰.

¹⁶Zob. Jarosław Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 191.

¹⁷Tak o „zastępczych” biografiach Peipera, spełnionych, bo ich „autorzy” i „autorki” doświadczyli wielkości, pisze Jarosław Fazan. Tymi tranzytywnymi biografiami Peipera były właśnie biografie Kolumba, Lopego de Vegi, Adama Mickiewicza, Gabrieli Zapolskiej i Marilyn Monroe. Zob. Fazan, 146.

¹⁸„Robią z domu na pewno śródjelicie, bo stamtąd dochodzą kliknięcia. Dzieje z ścianą, to można usłyszeć, jak wydajnie ze ścian szczelinowych brzuchomówców. Nie kryją tego. [...] Zarzną, żeby tylko było” (***) [Robią wydajnie]; „[...] postanowili kolejny już raz przesyłać przeze mnie obszary przypowierzchniowe” (***) [Jemy latarni]; „Paralele zwykle w dwójkach” (***) [Tłuszcze ziemi]); Peiper również miał manię prześladowczą, a jego prześladowcy chodzili dwójkami. Zob. Fazan, 212.

¹⁹Zob. „Coś dla ojca” [rozmowa Rafała Wawrzyńczyka z Marcinem Mokrym, towarzysząca premierze książki *żywe linie nowe usta*, wydanej w Biurze Literackim 21 lutego 2022 r.], <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/cos-dla-ojca/>, dostęp 20.06.2023.

²⁰Pisząca o tych sprzecznościach Joanna Grądziel-Wójcik zwraca uwagę na możliwość poszerzonego czytania np. Peiperowskiego dynamizmu, który nie polega na szybkości, lecz na wydobywaniu uwewnętrznionych sił przedmiotów, zmierzając do ich rozumienia metafizycznego. Zob. Joanna Grądziel-Wójcik, *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 58.

W kontekście technofilii Peipera projekt Mokrego można by uznać za swego rodzaju eksperyment uwsteczniający, polegający na ucłowieczaniu tyranii maszynowych procedur. Jako że dzisiejsza technofilia równałaby się chyba absolutnemu zaufaniu do AI, eksperyment technosceptyka polegałby na jej powrotnym „uanalogowieniu”: Mokry z jednej strony somatyzuje technologię, z drugiej umieszcza ją w nostalgicznym anturażu. Istotnym elementem tej technologicznej nostalgii są wykorzystywane przez niego od jakiegoś czasu kody QR. Znalazły się one w tekście dla „eleWatora”²¹ i w wypowiedzi w ankiecie „Odry”²², poeta miał je również wykorzystać w *żywych liniach*...²³.

QR kody, będące przede wszystkim narzędziem handlowo-marketingowym, w środowisku „inbound marketerów” uchodzą za – niepozbawiony wymiernych korzyści – retromarketing. Są to głównie korzyści psychologiczne, ponieważ vintage’owa estetyka ociepla klimat między nabywcą a odbiorcą. Bardziej pragmatyczną zaletą QR kodów jest łączenie offline’u z online’em²⁴.

W tekście zapowiadającym pojawienie się na rynku *żywych linii*... mówi się o tym, że kody umożliwią czytelnikowi „poszerzenie doświadczenia lektury o inne doznania”²⁵. Jako że nie doszło do realizacji tego pomysłu, trudno powiedzieć, do czego miały one odsyłać. W projekcie zrealizowanym, czyli wypowiedzi Mokrego z „eleWatora” i komentarzu do niej – to sposób na uwiarygodnienie fikcyjnej osoby ([Janusza?] Zimnego, który, jak widać, autorsko obsługuje nie tylko *żywe linie*...). Ten gest zacierania granic między fikcją a rzeczywistością (a nie wyłącznie między online’em a offline’em)²⁶, podobnie jak w przypadku *żywych linii*..., od razu został jednak sfalsyfikowany. Nie chodziło więc o to, co deklarował Mokry, albo chodziło nie tylko o to. Fake’owe klipy, do których odsyłają eleWatorowe kody, wraz z tekstem, któremu towarzyszą, współtworzą „metanostalgiczny” klimat. Tekst dotyczy dziwnego, żenującego w gruncie rzeczy „artysty” z lat 90., wymyślonego przez Mokrego VHS-a, odżywającego w pamięci konstrukt o pseudonimie Zimny jako przejaw jego najntismanii. Nie bez powodu zapewne *stage name* – VHS – odsyła do jednego z fetyszy, na których opiera się nostalgia za latami 90. (jego estetykę emuluje klip powiązany z kodem QR).

W dobie szalejącej AI zacieranie granic między rzeczywistością a fikcją nie jest niczym szczególnym, wręcz przeciwnie, to główny nurt kultury postinformacji. Jednym z jej przejawów jest tworzenie awatarów, a w przyszłości zapewne również AI-owych wersji artystów (takiego

²¹Marcin Mokry, „Uwaga”, *eleWator* 36, 1–2 (2021) [przedruk w Zakład, <https://www.zakladmagazyn.pl/post/marcin-mokry-uwaga>, dostęp 10.10.2023].

²²Tematem ankiety było hasło „Modernizm dzisiaj?”. Niestety kody QR są tu – nie wiem, celowo czy nie – nieaktywne. Zob. *Odra* 7–8 (2023): 140–141.

²³Zob. „Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry: żywe linie nowe usta”, <https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/zapowiedz-z-biura-marcin-mokry-zywe-linie-nowe-usta/>, dostęp 20.06.2023.

²⁴Zob. np. wpis na blogu specjalisty od „marketingu przychodzącego” Łukasza Millera: <https://lukaszmillera.pl/marketing/jak-i-kiedy-uzywac-kodow-qr/>, dostęp 10.10.2023.

²⁵„Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry”.

²⁶„Zrobiłem coś najdziwniejszego w mojej historii – ułożyłem piosenki z gatunku ignorant style i poloezja. Wymyśliłem autora i opisałem jego mało burzliwą karierę. Historia jest poparta QR kodami, które odnoszą do nagrań rozsianych po internecie. Podśpiewywałem sobie i podśmiewałem się, a radości miałem mnóstwo, bo nie umiem śpiewać” – „Coś dla ojca”.

Peipera na przykład)²⁷. Czy zatem ujawnianie tego mechanizmu ma jakiś subwersywny potencjał? Raczej nie, ponieważ, jeśli wierzyć specjalistom, nie mamy alternatywy – z tej drogi nie sposób zawrócić. Być może jednak uruchomione przez Mokrego tradycje awangardowe, wbrew ich naturalnym niejako dyspozycjom, miałyby służyć właśnie temu: blokowaniu technologicznej rewolucji? Nie bacząc na wyrażone *expressis verbis* intencje poety²⁸, jego projekt dowodzi niemocy awangardy. A może inaczej: proponuje coś na kształt awangardowej rewolucji *à rebours*. Mimo że wychodzi od Peiperowskiego projektu.

Mokry nie mówi, dlaczego chciałby bronić dzisiaj projektu awangardowego – wiemy tylko, że na pewno nie z powodu jego technologicznej orientacji. Wiemy też – właśnie dzięki „prospektowi Peiperowskiemu” i *żywym liniom*... – co pociąga autora *Świergotu* w Peiperze. Powiedziałabym tak: jak wielu badaczy awangardy, raczej jego teoria niż praktyka poetycka. Peiper z czasu *Żywych linii* to bowiem poeta – wbrew deklaracjom z *Nowych ust* – mało wrażliwy na rzeczywistość, skoncentrowany raczej na nowych sposobach poznawania świata niż na nim samym. Jako ideolog natomiast to ten, który projektuje rzeczywistość, który widzi więcej i szybciej niż inni. Na tym perspektywicznym aspekcie Peiperowskiego dzieła koncentruje się też Mokry. Pierwszy punkt „prospektu” Peipera/Mokrego brzmi: „To, czego chcemy od rzeczywistości, jest dla nas ważniejsze od tego, jaka ona jest”.

Co zatem chce zobaczyć i czego spodziewa się „nowy Peiper”? *żywe linie nowe usta* to, mówiąc oczywiście w uproszczeniu, projekt „nowej empatii”. Nie empatii wobec planety („planetarna” idea Okriego jest zbyt prosta, pozbawiona awangardowego „nowego piękna”), tylko „empatii społecznej”. Wdrożone tu procedury maszynowe (rygor kompozycyjny; „Bladerunnerowy” test; proceduralna, „algorytmiczna” technika partii „Peiperowskich”) działają na zasadzie autodeziluzji i autodeprecjacji. Czy zatem maszynowy projekt Mokrego należy czytać jako propozycję powrotu do relacji niezapośredniczonych? I na tym miałby polegać (anty)awangardowy eksperyment? Byłoby to chyba czytanie naiwne. Po pierwsze nie wydaje się, żeby w tym awatarowym systemie samoreprodukcji niezapośredniczenie było jeszcze możliwe; po drugie wiemy, że w dobie wysoko rozwiniętych nowych mediów empatia jest jednym z najlepszych narzędzi inżynierii społecznej²⁹. Tym sposobem współczesna wizja projektu Peiperowskiego okazuje się utopijna, anachroniczna i ryzykowna równocześnie. A awangardowy – i antyawangardowy – potencjał projektu Mokrego sam się kwestionuje. Dowodem w tej samej sprawie wydają się również zastosowane w *żywych liniach*... narzędzia poetologiczne. Środki wyrazu, które w wydawniczej zapowiedzi *żywych linii*... określone są jako innowacyjne: mockumentary, kolaż, remix, cup-up, fold-in, układ rozkwitający – a można by do tego dodać jeszcze

²⁷Na temat AI-owej przyszłości twórczości literackiej zob. „Jakie książki napisze nam sztuczna inteligencja? Jacek Dukaj już wie”, <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,30113788,jakie-ksiazki-napisze-nam-ai-jacek-dukaj-juz-wie.html>, dostęp 21.09.2023.

²⁸„Awangarda jest w długim trwaniu. Pierwszy numer ‘Zwrotnicy’ ukazał się w 1922 roku, a wielki samotnik z Mokotowa ma niespożyte siły”. „Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry”.

²⁹Ciekawie mówi o tym Jacek Dukaj. W odniesieniu do projektu Peipera/Mokrego szczególnie interesująco brzmi jego stwierdzenie, że „Im mniej nasz sposób myślenia jest linearny, racjonalny, logiczny, oparty na ideach, kategoriach, tym bardziej jesteśmy podatni na oddziaływanie czysto estetyczne, emocjonalne, i tym bardziej jesteśmy wobec nich bezbronni” – „Większość zmian technologicznych sprzyja współczuciu i empatii” [Z Jackiem Dukajem rozmawiają Ewa Wieczorek i Michał Nogaś], https://wyborcza.pl/Jutronauci/7,165057,27810384,jacek-dukaj-wiekszosc-zmian-technologicznych-sprzyja-wspolczuciu.html#S.embed_article-K.C-B.1-L.10.zw, dostęp 10.10.2023. Peiperowskie zasady nieciągłości, fragmentaryczności, „urywkowego widzenia” niepokojąco zbliżają się do tak pojętej społecznej inżynierii.

QR-owe oprzyrządowanie całego projektu – to wszystko zwrot w kierunku przeszłości. Prawda, że Mokry próbuje ustawić te narzędzia tak, by pracowały na rzecz wiarygodnej diagnozy współczesnej nam rzeczywistości, ale wykorzystując do tego repertuar mniej lub bardziej zgranych środków, potwierdza to, co mówi bezpośrednio w jednej z próz: „Przed nami musi być przeszłość [...] Ja nie mam jutro”³⁰.

Do czegoś jednak dyskurs awangardowy jest Mokremu potrzebny. Z jednej strony *żywe linie nowe usta*, wbrew tytułowi – ale i zgodnie z nim, tytuł ten jest wszak tylko powtórzeniem – dowodzą awangardowego wyczerpania, z drugiej mogą świadczyć o tym, że nie sposób artystycznie obmyślać zmiany rzeczywistości poza projektem awangardowym. A może jeszcze inaczej: może projekt Mokrego każe myśleć o awangardzie jako idei realizującej się we własnym wyczerpaniu.

Paul Mann o dyskursie śmierci awangardy (i dyskursie-śmierci; śmierci jako teorii awangardy) mówi nie tylko, że jest on produktywny, ale że poprzedza także i zakłada awangardę. Innymi słowy, że awangarda potrzebuje własnej śmierci – i dyskursu-śmierci – by mogła dalej żyć. „W jakimś sensie awangarda nigdy nie jest bardziej *en avant* niż w chwili zgonu, kiedy dogania ona i unieważnia własną przyszłość”³¹. Śmierć awangardy może więc uruchomić proces jej regeneracji, a dyskurs klęski może się okazać narracją ożywiającą krytyczny potencjał awangardy. Jej duchologiczna obecność w projekcie Mokrego – obecność poprzez cytaty (cytaty cytatów, cytaty cytatów cytatów), tranzytywne biografie, załamane obrazy – bliska jest temu, co Mann chce rozumieć jako alegorię jej własnej historyczności³². Uhistoryczniająca narracja tyleż samo unicestwia awangardę, ile podtrzymuje ją w istnieniu. Widmo Peipera w *żywych liniach...* podtrzymuje i znosi równocześnie stary/nowy prospekt, który dopomina się o realizację mimo – albo dzięki – śmierci awangardy.

W ankietowej odpowiedzi na pytanie, czy literatura jest wirusem, czy – przeciwnie – szczepionką, mówiąc o awangardowych mutacjach zachowujących pamięć o przeszłych odmianach, Mokry metaforycznie mówi – możemy chyba przyjąć takie założenie – o tej właśnie pasywno-aktywnej, śmiertelno-trwałej kondycji awangardy. Każąc jej się transmutować – w kolejnych utopiach i dystopiach – postuluje równocześnie „wolność mutacji”. Nigdy przecież nie wiadomo, do czego doprowadzi dana mutacja, jakie skutki będzie miała dla świata. Czy na przykład projekt „nowej empatii” nie okaże się odważniejszy od „prostej utopii” Okriegiego, w ramach której poezja ratuje planetę. Chociaż ta ostatnia wydaje się utopią na miarę współczesnego awangardowego eksperymentu.

³⁰Mokry, *** [Pozbyć sierści wilgotnego z podwórka], w: *żywe linie nowe usta*, [bns].

³¹Paul Mann, „Śmierć-teoria awangardy”, tłum. Iwona Boruszkowska, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmieciak, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 217.

³²Zob. Mann, 219.

Bibliografia

- Brzękowski, Jan. „Pięćdziesiąt lat...”. W: Tadeusz Peiper, *Mysli o poezji*, 5-22. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- „Coś dla ojca” [rozmowa Rafała Wawrzyńczyka z Marcinem Mokrym, towarzysząca premierze książki *żywe linie nowe usta*, wydanej w Biurze Literackim 21 lutego 2022 r.]. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/cos-dla-ojca/>. Dostęp 20.06.2023.
- Fazan, Jarosław. *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Grądział-Wójcik, Joanna. *Drugie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- „Jakie książki napisze nam sztuczna inteligencja? Jacek Dukaj już wie”. <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,30113788,jakie-ksiazki-napisze-nam-ai-jacek-dukaj-juz-wie.html>. Dostęp 21.09.2023.
- Kurek, Jalu. „Z doświadczeń poetyckich”. W: Tadeusz Peiper, *Mysli o poezji*, 31-38. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Mann, Paul. „Śmierć-teoria awangardy”. Tłum. Iwona Boruszkowska. W: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik, Jakub Kornhauser, 179-221. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Mokry, Marcin. „Literatura, mutując się, zachowuje pamięć o przeszłych odmianach”. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/literatura-mutujac-sie-zachowuje-pamiec-o-przeszlych-odmianach/>. Dostęp 15.06.2023.
- – –. „Uwaga”, *eleWator* 36, 1-2 (2021) [przedruk w *Zakład*, <https://www.zakladmagazyn.pl/post/marcin-mokry-uwaga>, dostęp 10.10.2023].
- – –. *żywe linie nowe usta*. Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022.
- Okri, Ben. „Artists must confront the climate crisis – we must write as if these are the last days”. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/nov/12/artists-climate-crisis-write-creativity-imagination>. Dostęp 15.06.2023.
- Peiper, Tadeusz. *Mysli o poezji*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.
- Sławek, Tadeusz. *Między literami*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1989.
- „Większość zmian technologicznych sprzyja współczuciu i empatii” [Z Jackiem Dukajem rozmawiają Ewa Wieczorek i Michał Nogaś]. https://wyborcza.pl/Jutronauci/7,165057,27810384,jacek-dukaj-wiekszosc-zmian-technologicznych-sprzyja-wspolczuciu.html#S.embed_article-K.C-B.1-L.10.zw. Dostęp 10.10.2023.
- „Zapowiedź z Biura / Marcin Mokry: żywe linie nowe usta”. <https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/zapowiedz-z-biura-marcin-mokry-zywe-linie-nowe-usta/>. Dostęp 20.06.2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

awangarda

duchologia

PEIPER

ABSTRAKT:

Artykuł jest rekonstrukcją awangardowego projektu współczesnego poety Marcina Mokrego, który w wypowiedziach programowych i w książce poetyckiej *żywe linie nowe usta* daje się rozpoznać jako kontynuator Peiperowskiego „prospektu”. Autorka dowodzi, że prospekt ten uwikłany jest w typową dla dzisiejszych awangardowych kontynuacji dialektykę życia-śmierci, podtrzymywania przez podważanie. Świadczy o tym z jednej strony historycznoawangardowe oprzyrządowanie poetologiczne, z drugiej typowy dla *żywych linii...* (i dla całego awangardowego projektu Mokrego) duchologiczno-nostalgiczny klimat. Nie zmienia to jednak faktu, że stawką tego projektu jest awangardowo pomyślana społeczna zmiana. Jej kierunek można określić jako „nową empatię”.

biografia tranzytowa

m o c k u m e n t

NOTA O AUTORCE:

Alina Świeściak – pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się polską literaturą XX-wieczną i najnowszą, przede wszystkim w kontekście awangardowo zorientowanych estetyk i poetyk. Ostatnio opublikowała książkę *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem* (Kraków 2019). Od 2023 roku członkini kapitały Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius. |

Sploty retrogardy. *Gniazdko dudków* Ashbery’ego i Schuylera w polskim tłumaczeniu

Joanna Orska

ORCID: 0000-0001-5065-6719

„W imię naszego jutra spalimy Rafaela, zrównamy z ziemią muzea, podepczemy kwiaty sztuki” – pisał Włodzimierz Koryński, poeta-robotnik, którego słowa służyły za motto w wydawnictwach Proletkultu¹. Niewątpliwie nie był oryginalny, wzywając w okolicach 1919 roku do zniszczenia tradycji. W najbardziej znanym dokumencie myśli awangardowej, *Manifestie futurizmu* opublikowanym w „Le Figaro” w 1909 roku, w punkcie dziesiątym czytamy: „Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów”² – i w jakimś sensie wszystkie późniejsze wezwania podobnego rodzaju stanowią przekład manifestu Marinettiego. Boris Groys w książce *The Total Art of Stalinism* nie tylko łączy obietnice tworzenia od podstaw spr-

¹ Zbigniew Jarosiński, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Czytelnik, 1983), 129. Wiersz Koryńskiego pt. *My* często przywoływany jest jako emblematyczny dla wczesnej fazy działalności Proletkultu (lata 1917–1922). Teresa Zobek, „Żelazny Mesjasz”, *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze* 11 (1988): 42.

² Christa Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. Jerzy Tasarski (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978), 35.

wiedliwego świata i całkowicie nowej sztuki, co przez całe lata 20., aż do kumulacji stalinowskich czystek, było realizowane pod auspicjami Wszechzwiązkowej Partii Komunistycznej (bolszewików) jako sprawa pierwszorzędnej wagi. Wskazuje także jednoznacznie na pożar leninowskiej rewolucji jako na wspólną podstawę oryginalności rozmaitych odmian awangardy radzieckiej³. Z pojęciem awangardowości niewątpliwie wiąże się energia niszczenia – wypalania starej kultury – bliźniacza wobec wojny, społecznego przewrotu, ale i obecna w odmowie pracy, którą można rozumieć jako odmowę tworzenia na dotychczasowych warunkach. Jak paradoksalnie nieoryginalne bywają losy radykalnie awangardowych programów, możemy przekonać się już niedługo. W 1933 roku naziści, wdrażając w zgodzie z futurystycznymi wzorcami reguły zdrowej, narodowosocjalistycznej sztuki, palą na ulicach Berlina książki. Co znaczące, ofiarą tak radykalnej krytyki pada przetłumaczona na niemiecki przez Waltera Benjamin powieść żydowskiego homoseksualisty, piszącego w języku francuskim – *W poszukiwaniu straconego czasu*. Te szczególne przypadki repetycji ze zniszczenia podpowiadają nam, że sama „oryginalność”, w rozumieniu absolutnej nowości, której ceną pozostają ruiny jako miejsce epifanii nowego świata, to niekoniecznie najwłaściwiej rozumiana stawka awangardowej praktyki artystycznej.

Marjorie Perloff w opublikowanej w 2010 roku książce *Unoriginal Genius* kontynuuje zaawansowaną już historię awangardowej odmowy tworzenia na starych zasadach, która na przełomie XX i XXI wieku okazała się paradoksalnie sama dla siebie tradycją. Perloff przy tym zauważa, że kategorie negatywne – zmierzające raczej ku transkreacji⁴ niż destrukcji – nadal pozostają po awangardowemu istotne w odniesieniu do sztuki kopiowania czy też cytowania w dobie komunikacji cyfrowej. Zasadniczym wątkiem na wstępie jej książki staje się „poetyka translacji” – w odniesieniu do strategii transkreacyjnych Eliota i Pounda, ale także do dekompozycyjnego działania Benjamin, który u Perloff pojawia się jako twórca pasaży składających się w dużej mierze z cytatów. Z mojej perspektywy ważny byłby także ich krytyczny potencjał, zmierzający nie tylko to przetworzenia przeszłości, ale także umożliwiający zmianę sposobu jej rozumienia, sprzeczną wobec przyjętego kanonu. Benjamin w swoich „dekompozycjach” kulturowej miejskiej przestrzeni dla nowych znaczeń ujawniających się w powtórzeniu stworzył całe zaplecze ideowe w szeregu figur ukształtowanych jakby dla Brechtowskiej opery: artysty-spiskowca, przedstawiciela bohemy, gałganiarza i dziwki – dla których wspólną regułą było negatywnie-dialektyczne obrzeże mieszczańskiego porządku, realizowane w szczególnych przypadkach parodii pracy⁵. Perloff, odnosząc się do Benjaminowskich *Pasaży*, formułuje swoją koncepcję nieoryginalności awangardy w kategoriach *écriture*:

³ Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, tłum. Charles Rougle (New Jersey: Princeton University Press, 1992).

⁴ Perloff przywołuje m.in. twórców brazylijskiej poezji konkretnej Augusta i Harolda de Campos; ten ostatni znany jest nie tylko jako tłumacz, ale także twórca koncepcji przekładu jako transkreacji: „idei ponownego stworzenia” tekstu, niezgodnej ze „służalczym podporządkowaniem tłumaczenia domniemanemu «transcendentalnemu znaczeniu» oryginału”. W wykładzie z 1962 r. Brazylijczyk przywoływał m.in. w zaskakujący dla nas sposób Poundowską maksymę *make it new* – dla oznaczenia działania tłumacza dokonującego transkreacji dzieła i w ten sposób przywracającego życie przeszłości literackiej. Haroldo de Campos, *Transcriação* (São Paulo: Perspectiva, 2013). Cyt. za: Gabriel Borowski, „Transkreacja w Indiach i Brazylii. Wokół koncepcji Purushottamy Lala i Haroldo de Camposa”, *Między Oryginałem a Przekładem* 1 (2023): 155–156.

⁵ Walter Benjamin, „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”, tłum. Hubert Orłowski, w tegoż: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996), 335–378.

Na początku był przekład: nawarstwienie języków to jeden z wariantów poetyki cytatowej czy intertekstualnej, o której mówiłam wcześniej. Od Eliota z *The Waste Land*, Pounda z *The Cantos* czy Marcela Duchampa, który reprodukuje swoje wczesne *ready mades* i *notecards* w *The Green Box*, po Charlesa Bernsteina „przepisującego się przez” Waltera Benjamina w librecie do opery *Shadow time* – wykorzystywanie zawłaszczonego tekstu, włączając w to materiały archiwalne, dokumenty, podręczniki informatyczne, a ostatnio także formy ukształtowane przez internet, takie jak blog czy baza danych – a więc cytatowość, z dialektyką wrywania i przeszczepiania, dysjunkcji i koniunkcji, wraz z przenikaniem się w niej żywiołów narodzin i zniszczenia – okazały się kluczową determinantą poetyk XXI wieku. Rzeczywiście, *écriture*, jak nazywa to Antoine Compagnon, jest logiczną formułą „pisaną” w epoce dosłownie ruchomego czy też „przenośnego” tekstu. Tekstu, który można łatwo przenosić z jednej cyfrowej witryny na drugą czy też z druku na ekran; [oryginału], który można przywłaszczyć, przekształcić lub ukryć za pomocą wszelkiego rodzaju sposobów i dla wszelkiego rodzaju celów⁶.

W eksperymentach poezji przełomu XX i XXI wieku, stanowiących dla krytyczki punkt wyjścia w polemice ze słynnym i antyawangardowym *Postmodernizmem*... Fredrica Jamesona, paliwem kreacji okazuje się ostentacyjne, choć przecież twórcze powtórzenie⁷. Świadome przetransponowanie przeszłości to, według Perloff, najważniejszy model zachowania późnej awangardy, dla której nakazy oryginalnej ekspresji okazały się w końcu ograniczeniem: zarówno wolności artystycznej, jak i możliwości krytyki⁸. W tę perspektywę włączona zostaje także zinstytucjonalizowana już forma artystycznego indywidualizmu, czyli figura oryginalnego poety – jako wymagająca przepracowania tradycja wysokiego modernizmu. Perloff odnajduje dla działań „nieoryginalnego geniuszu” zaplecze w powojennej, awangardowej praktyce poezji konkretnej. U podstawy swoich dociekań mogłaby zamieścić jednak również utopijny i z ducha kontrkulturowy postulat sztuki ponadnarodowej, który uzyskał transnarodowy charakter w konceptualizmie. W obu przypadkach uznawana praktyka artystyczna, wynikająca z poczucia nieprzejrzystości materii artystycznej, traktowanej jak fuzja środków wyrazu i znaczenia, operowała pojęciem autoteliczności – inaczej jednak rozumianej niż w kategoriach estetycznych wysokiej moderny. Autoteliczność – bez pojęcia

⁶ Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2010), 17. Tłum. moje.

⁷ Jameson ujmował późną nowoczesność jako „gigantyczną operację przepisywania” starego systemu (Fredrick Jameson, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza [Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011], XIV–XV), dostrzegając przy tym raczej jej potencjał odciążania zainteresowania społecznego od spraw ekonomii i skupiania go na samych narzędziach wyrażania świadomości kulturowej. Podmiotowość sprawczych jednostek pełni w Postmodernizmie... przy tym rolę paradoksalną: z jednej strony pozostaje elementem burżuazyjnej kultury, która wyprodukowała późną, alienującą postać modernizmu, ale z drugiej także właśnie możliwość upodmiotowienia doświadczenia artystycznego okazuje się przesłanką do budowania komunikatów o emancypacyjnym charakterze. Po „śmierci autora” modernizm bez sprawczego podmiotu, rozumianego przez Jamesona po marksowsku jako zbiór jednostek, nie przynosi możliwości krytyki, a co za tym idzie, także zmiany rzeczywistości społecznej, którą badacz uznaje za ostateczny sprawdzian skuteczności wszelkiego rodzaju nowych dyskursów. Por. Jameson, *Postmodernizm...*, rozdz. 1, a szczególnie 53–54. Por. także Fredric Jameson, „Marxism and Postmodernism”, w te goż: *Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern (1983–1998)* (London, New York: Verso, 1998), 36–37.

⁸ Na podobnej zasadzie awangardowości neoawangardy, jako twórczego przedłużenia emancypacyjnej tradycji awangardy historycznej, dowodzi Hal Foster, twierdząc nawet, że dopiero druga fala awangard we właściwy sposób stematyzować może np. zjawisko społecznej instytucjonalizacji sztuki. Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX w.*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Universitas, 2010), 46 i n.

oryginalności⁹ – stała się w przypadku konceptualizmu narzędziem oporu wobec norm artystycznych znacjonalizowanej kultury zimnowojennej, która – ze strony Stanów Zjednoczonych – operowała już pojęciem wolności i niezależności artystycznej odnoszącej się do estetycznej autonomii¹⁰. W poezji konkretnej, tak samo jak w praktykach konceptualnych, stawką były dzieła o charakterze ponadnarodowym, co stanowiło przedłużenie awangardowej u podstaw kosmopolitycznej utopii sztuki „będącej sobą”, więc niewymagającej zinstytucjonalizowanego zapośredniczenia czy wartościowania. Były to dzieła bez znaku oryginalności – czy to przynależnego do pojęcia genialnej jednostki, czy to wyróżniającego narodowo określoną kulturę.

W eksperymentach neoawangardowych dochodzi do prowokacyjnego zniszczenia referentu jako unormowanego społecznie „znanego”, a praktyki artystyczne, także w formie załączania i powtórzenia, odnosić się mają do autotelicznie rozumianej artystycznej materii. Nie oznacza to jednak, że są odarte ze znaczeń krytycznych i politycznych¹¹. Perloff przyznaje, że neoawangardowa autoteliczność naraża sztukę na krytykę w stylu Jamesona – zarzucającego eksperymentalnym impulsom nie tyle niezdolność do innowacji, ile właśnie zanik energii emancypacyjnej¹². Powiedzieć by można, że pomiędzy krytyką kultury, u swoich podstaw mającą marksistowską utopię stworzenia nowego świata, a książką Perloff, pokazującą późnonowoczesne możliwości nieoryginalnego geniuszu, rozgrywa się dramat „wypalenia awangardy”. W tym bardzo krótkim i pobieżnym zarysie istotnej dla schyłku wieku XX amerykańskiej debaty o późnonowoczesnej sztuce możemy zobaczyć konsekwencję, jaką przynosi porzucenie

⁹ Przy okazji dzieł, w których użyty zostaje język lub litery, sztuka taka upodrzędniała z jednej strony konieczność przekładu ich sensu wobec materialności samego przekazu – chociaż z drugiej strony wymagała teoretycznego komentarza, repetytywnego wobec oglądanego przez widza zjawiska. Komentarz taki mógł stanowić część przekazu, np. wystawy, jednak nie zawsze był traktowany przez artystów jako element samego dzieła sztuki. Robert Bailey, *Art & Language International. Conceptual Art. Between the Art Worlds* (Durham: Duke University Press, 2016), 16–17.

¹⁰ Serge Guilbaut pisze o upolitycznieniu pojęcia autonomii estetycznej, która stała się elementem propagandy zimnowojennej w sporze kulturowym Stanów Zjednoczonych ze Związkiem Radzieckim (Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* [Chicago and London: University of Chicago Press, 1983]; por. też Gabriel Rockhill, „The Politicity of ‘Apolitical’ Art”, w tegoż: *Radical History and the Politics of Art* [New York: Columbia University Press, 2014]). Można mówić o subtelnej, międzypokoleniowej, politycznej polemice pomiędzy powojennymi projektami amerykańskiej sztuki abstrakcyjnego ekspresjonizmu a młodszym pokoleniem artystów zasilających zjawisko neoawangardy. Kosmopolityzm formacji neoawangardowych, czerpiących energię z ducha kontrkultury, opierał się m.in. na niechęci do wykorzystywania działań artystycznych jako elementu zimnowojennej propagandy. Stąd m.in. ruchy konceptualne w różnych miejscach świata stawiały na takie znaczenia sztuki, które niwelowałyby odniesienia do narodowych, osadzonych w modernistycznych przesłankach kanonów po obu stronach żelaznej kurtyny (por. np. Miško Šuvaković, *Neo-Aesthetic Theory. Complexity and Complicity Must Be Defended*, tłum. Žarko Cvejić et al. [Vienna: Hollitzer Verlag 2017], 81–82). Dobrym przykładem takiego działania jest ruch *Art & Language*, formujący się w różnych krajach, przede wszystkim jednak w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych, także z udziałem artystów z Australii. Programotwórcy ruchu (np. Ian Burn i Terry Smith) poddawali refleksji fakt dominacji konceptualizmu amerykańskiego („wszyscy artyści grają podług amerykańskich zasad, chociaż tylko Ameryka może wygrać”), spowodowanego hegemonią polityczną i kulturalną tego kraju, poprzez szczegółową analizę pojęcia „prowincjonalizmu” w kategoriach właściwych dla postkolonialnej krytyki. Bailey, 77–108.

¹¹ Świadomość związku z tradycjami awangardowymi, jak chce Perloff, pozostawała dla konkretystów, pop-artowców, konceptualistów czy przedstawicieli grupy *Language* niezmiennie ważna i przynosiła gest kopiowania, powiązanego z hołdowniczym, choć często także parodystycznym adresem (Perloff, 55–58). Właściwe dla nich określanie dzieła sztuki w kategoriach autotelicznych, czyli, w tym miejscu, skupiających się głównie na materii sztuki, było jednak najczęściej powiązane z kontrkulturową postawą politycznej apolityczności.

¹² Perloff wskazuje jako negatywny przykład karierę Eugena Gomringera, który w 1967 r. przyjmuje posadę głównego projektanta firmy Rosenthal. Perloff, 64.

tradycji indywidualizmu twórczego i oryginalności, kończące się, przynajmniej według niektórych, zanikiem zdolności oporu wobec instytucji. Autorka *Unoriginal Genius* abstrahuje od politycznego momentu sztuki, wskazując jedynie na potencjał neoawangardowej, paradoksalnej innowacji, która, pomimo dominandy artystycznego powtórzenia, pozostaje twórcza. Uważam jednak, że późną awangardę można opisać także w inny sposób, niekoniecznie zmierzający do potwierdzenia jakiegoś rodzaju jej zaprzeczonej, ale nadal zindywidualizowanej genialności. Czy zaprzeczona innowacyjność może nieść ze sobą ciągle energię krytycznej subwersji – pomimo zarzutów, jakie stawiają jej przedstawiciele krytyki marksistowskiej w końcu XX wieku? Pytanie to może okazać się istotne z punktu widzenia naszego rejonu Europy, do niedawna państw bloku wschodniego, w których większość postawangardowych gestów – wyrwania i przeszczepiania, dosłownie rozumianej ruchomości i przenośności tekstów – ułatwionej na zglobalizowanym po 1989 roku rynku sztuki i przynoszącej od początku lat 90. XX wieku w Polsce falę przekładów eksperymentalnej poezji amerykańskiej – może jawić się w jeszcze bardziej schyłkowym świetle, nadającym im smętny blask towarów nie tylko nieoryginalnych, ale jeszcze do tego importowanych.

Z perspektywy Perloff jako teoretyczki i interpretatorki poezji awangardowej kongenialne tłumaczenie: przepracowywanie materii wybitnej poezji – po to, by uzyskała ona swój wyraz w odmiennym języku i w odniesieniu do odmiennej, nacechowanej odmienną tożsamością kultury – nie jest w ogóle dla awangardy istotną stawką. Odnosząc się do fenomenu przekładu jako „przepisywania” – więc kopiowania, przechwytywania, ale też „przepisywania się” (*writing through*) przez oryginał – spróbuję zastanowić się nad tym, czy awangarda, która pozostaje retro, faktycznie pozbawiona jest energii krytycznej. Z tego punktu widzenia moja wypowiedź w mniejszej mierze poświęcona będzie samemu *Gniazdku dudków* Johna Ashbery’ego i Jamesa Schuylera w tłumaczeniu Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry z 2022 roku. Spróbuję raczej zapytać o możliwości wschodnioeuropejskiej późnej awangardy jako artystycznego projektu zawieszzonego pomiędzy wypaleniem a subwersją. O jej potencjale emancypacyjnym często negatywnie wypowiadają się również polscy badacze i badaczki literatury, widząc w niej pojęcie już w punkcie wyjścia wątpliwe, raczej elitarystyczne czy też niosące na sobie piętno wtórności, więc łączone z postmodernizmem (w rozumieniu Jamesona)¹³. Pytanie, czy obiekty – jak przetłumaczone na polski *A Nest of Ninnies*, w którym chciałabym zobaczyć zjawisko po awangardowemu materialne – poddają się takiemu kryterium wartościowania.

Tłumaczenie Sosnowskiego i Pióry nie spotkało się w polskim środowisku literackim ze szczególnie żywą dyskusją. Właściwie przeglądając te niewiele recenzji krytycznych książki, powiedzieć można, że kolejna przełożona przez poetów pozycja z biblioteki szkoły nowojorskiej – przez Sosnowskiego określona dodatkowo „chałą doskonałą” – żadnej prowokacji nie stanowi, a jej zaistnienie w polskiej przestrzeni odbiorczej to dla krytyki właściwie oczywistość. Gdyby jednak postawiono jak najbardziej możliwe w tym przypadku pytanie, po co *Gniazdko*

¹³O samym pojęciu awangardy, jako różniącym się w wielu punktach od samej kontrkultury, a jednocześnie mniej znaczącym dla jej charakteru, niż to się powszechnie przyjmuje, wypowiedział się Jerzy Jarniewicz w tekście „Awangarda i kontrkultura: punkty styczne”, *Czas Kultury* 2 (2018). W podobnym duchu o zjawiskach późnoawangardowych, jako niemożliwych ze względu na nieobecność idei innowacji, pisała także Alina Świeściak (por. „Fikcja awangardy?”, w teście: *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem* [Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019], 153 i n.).

dudków – w swojej wyniosłej zbyteczności – zostało przetłumaczone – odpowiadałoby mu często pojawiające się w amerykańskiej recepcji pytanie o to, po co w ogóle zostało napisane. Całość dyskursu o książce w punkcie wyjścia odnosi się do modelu recepcji, która wpisuje się w poetykę lekkiej „powieści” o życiu amerykańskich *petites bourgeoises*. Z taką sugestią spotkamy się czy to w literaturoznawczych instrukcjach obsługi *Gniazdka...* autorstwa Mikołaja Wiśniewskiego i Tadeusza Pióro, czy w nielicznych, krytycznoliterackich recenzjach: Antoniego Zajęca na łamach „Literatury na Świecie” czy też Agnieszki Wolny-Hamkało opublikowanej w „Dwutygodniku”¹⁴. Cała rzecz, jak się dowiadujemy z towarzyszącej tekstowi *Gniazdka...* bagatelizującej przedmowy, stanowiła wynik przypadku, przyjacielskiej zabawy¹⁵. Chociaż jego koncepcja pozostaje dalekim odbiciem surrealistycznej metody „trupa doskonałego”, jej celem bynajmniej nie było dotarcie do głębokich pokładów absurdu, a przynajmniej nie takiego, który byłby rozumiany w kategoriach czegoś niepowtarzalnego, niewyraźnego czy też niewyczerpywalnego. *Gniazdko dudków* – pisze Wiśniewski w monografii poświęconej Schuylerowi – składa się z luźno powiązanych scenek, narracja nie podąża w żadnym kierunku i prowadzona jest wyłącznie za pośrednictwem dialogów. Także rozmowy bohaterów nie zmierzają donikąd i w wielu przypadkach wynikają z gry współbrzmień czy skojarzeń słów znanej z praktyki literackiej Raymonda Roussela: „Czytelnik może odnieść wrażenie, że przysłuchuje się niezbyt spójnej, a momentami wręcz absurdalnej pogawędce na przyjęciu”¹⁶. Głównym zajęciem „dudków” są przyjęcia, koktajle, spotkania w gronie przyjaciół. Absurdy innego rodzaju (wymyślne potrawy, absurdalne decyzje bohaterów czy dziwne zdarzenia) są nam dozowane umiejętnie, tak byśmy (prawie) cały czas traktowali tę rzeczywistość jako oswojoną i nam bliską, prawdopodobną. I chociaż dużo podróżują przedstawiciele łączących się między sobą niczym w szekspirowskiej komedii rodzin Bushów, Bridgewaterów, Kelso (jak pisze Sosnowski, to nazwiska znanych i bogatych amerykańskich rodów) – wraz z nimi udajemy się na Florydę, do Paryża czy zwiedzamy Włochy – również te przestrzenie ukazywane są czytelnikowi w kategoriach zwyczajności: czegoś, co jest w zasięgu doświadczenia każdego i co jest całkowicie nieoryginalne. „Jakoś nie spodziewałam się, że Paryż będzie aż tak przypominał Florydę” – mówi Fabia; „Tak – odpowiada Claire – u nas też pada deszcz”¹⁷. Postacie bohaterów, którzy jedzą, romanują, plotkują serdecznie, układając z niezbyt wielkim trudem swoją codzienność (zajmując się przy tym przeważnie sprzedażą różnych rzeczy), są całkowicie sztampowe. Trudno się do nich przywiązać czy też z nimi utożsamić, skoro o ich bezpieczeństwo jesteśmy spokojni, a ich umysły nie są zdolne do przeżywania głębokich rozterek. Schuyler i Ashbery z jakiegoś powodu wybrali właśnie taki „realizm” i taką „powieść” – formę *par excellence* burżuazyjną, jak pisał Sosnowski w niewielkim szkicu pod tytułem *Chała*, towarzyszącym polskiej premierze fragmentu *Gniazdka dudków*, opublikowanym w 1992 roku w „Literaturze na Świecie”. *Gniazdko...* jednak z trudem walczy także, by można je było nazwać taką prozą. W tym samym miejscu

¹⁴Mikołaj Wiśniewski, „Kampowanie. Gniazdko dudków”, w tegoż: Nowy Jork i okolice. O twórczości Jamesa Schuylera (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018), 245–302; Tadeusz Pióro, „«Where the Children Play Among Ruins»: A Nest of Ninnies and the Literary Legacies of New York Dada”, *Polish Journal of American Studies* 15 (2021): 57–67; Agnieszka Wolny-Hamkało, „Umieć w camp”, *Dwutygodnik* 331 (2022), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-kamp.html>, dostęp 3.11.2023; Antoni Zajęca, „Podmiejska sielanka”, *Literatura na Świecie* 7-8 (2022): 367–375.

¹⁵John Ashbery, „Wstęp”, w: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski (Warszawa: PIW, 2022), 5–9.

¹⁶Wiśniewski, 251.

¹⁷Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 112.

Sosnowski rozpościera cały wachlarz odniesień do odpowiadających książce tradycji eksperymentalnych w literaturze i w sztuce:

Akcja musi być statyczna jak u Raymonda Roussela, dialog musi składać się z *ready-mades*, z tego, co w mowie znoszone, wyświechtane, zużyte i na chwilę wskrzeszone – coś jak martwy język, w cudowny sposób cofnięty do stadium agonii. Monotonia i długość całości powinny zadowolić Warhola. Efekt będzie niezwykle zabawny: powstaje chała doskonała, *Gniazdko dudków*, powieść komiczna i wyrafinowana, smakołyk w stylu *camp*, najnudniejsza soap opera, dziwne spotkanie Ronalda Firbanka, *Rejsu* i *Matysiaków*¹⁸.

Podobnie postępuje drugi z tłumaczy książki, Tadeusz Pióro, który w artykule opublikowanym już w 2021 roku w „Polish Journal of American Studies” – więc tuż przed ukazaniem się polskiego przekładu – wskazuje jako punkt wyjścia dla poetyki *Gniazdka dudków* eksperymenty grupy pisarzy związanych z grupą nowojorskich dadaistów: „Jak zauważyło kilku krytyków, język powieści stanowi w niej «ogniskową soczewki», nawet – paradoks, który postaram się objaśnić – jeśli język ten wydaje się równie przypadkowy, co jej szkicowa fabuła i kreskówkowy charakter. Albo, jak można również zasugerować, jak *ready makes Duchampa*”¹⁹. Dalej dodaje:

różne „znalezione przedmioty”, które były używane przez dadaistów, miały charakter językowy. [W *Gniazdku dudków*] Można je z grubsza sklasyfikować jako kryptocytaty lub parafrazy z szerokiego spektrum dzieł literackich (od Trollope’a, Dickensa czy Austen, przez *pulp fiction*, po różne wiersze). Zapożyczenia pochodzą także z radiowych oper mydlanych z połowy wieku (Karin Hoffman, biografka Ashbery’ego, wyróżnia Vic i Sade jako jego ulubione). W końcu odnoszą się do stylu, w jakim mówili ich rodzice, sąsiedzi i przyjaciele, gdy obaj poeci dorastali w latach trzydziestych i czterdziestych. Oczywiście nie wyczerpuje to listy ich inspiracji. Jednak moje porównanie *objets trouvés* Ashbery’ego i Schuylera z przedmiotami znalezionymi u artystów wizualnych nie polega na zbieżności przypadkowego odkrycia potencjalnie użytecznych materiałów. Wspólny pozostaje raczej sam akt czy gest wykonywany przy ich użyciu²⁰.

Z punktu widzenia mojego artykułu powiedzieć by w tym miejscu należało, że *A Nest of Ninnies*, zabawna proza Ashbery’ego i Schuylera z 1969 roku, to już w oryginale utwór podwójnie wyczerpany: jako celowo nieudana obyczajowa powieść z życia drobnej burżuazji, która nosi w sobie wszelkie znamiona ramoty, oraz jako eksperyment, odwołujący się do tradycji awangardy w geście powtórkowym wobec awangardowego u źródeł demontażu burżuazyjnej kultury. Poddaje się więc jak najbardziej społecznej w założeniu krytyce w stylu Jamesona, która wymierzona jest w samą istotę awangardowych założeń. A w naszym, polskim, przypadku mamy dodatkowo do czynienia z tłumaczeniem. W tym samym tekście Pióro odnosi się do podobnej wątpliwości w związku z samym *Gniazdkiem dudków*: do zarzutów wtórności neoawangardowych gestów, stawianych młodszemu pokoleniu przez niedawnych dadaistów. Na przykład Hans Richter, słynny twórca historii dadaizmu i jeden z przedstawicieli ruchu,

¹⁸Andrzej Sosnowski, „Chała”, *Literatura na Świecie* 8-9 (1992): 190.

¹⁹Pióro, 59.

²⁰Pióro, 61.

w manierze podobnej jak Peter Bürger, zwracał uwagę na instytucjonalizowanie się awangardowej sztuki oraz swoistą pustkę sformalizowanych gestów, pozbawionych ideowego czy estetycznego impetu²¹. Pióro komentuje:

Nie czuję się kompetentny, by oceniać sprawiedliwość jego ataku, ale znam wiele przypadków, które pokazują, że mija się on z celem, a przynajmniej z ważnym punktem, który w staroświecki sposób nazwałbym wolnością artysty. Zwłaszcza wolność nieoznaczania niczego w szczególności, nawet gdy krytycy pocą się nad nadawaniem dziełom jakiegoś znaczenia. To właśnie ten rodzaj wolności Ashbery i Schuyler eksponują w swojej powieści²².

Tym, co najbardziej skupia uwagę, jeśli chodzi o polskie *Gniazdko dudków*, są jednak same warunki przekładu dwuznacznej „powieści”, ściśle powiązane z jej pisarską legendą. Powieść ta – jak po awangardowemu zauważa Sosnowski – „chce być tylko sobą”. Poeta powołuje się przy tym na słynną formułę Paula Valéry’ego „Markiza wyszła z domu”, zarówno mieszczańską, pozbawioną uroku nowości, jak i – właśnie – z samą sobą identyczną, na zasadzie *ready made*. Przynosi to *Gniazdku...* jeszcze jeden istotny, choć paradoksalny kontekst interpretacyjny – w postaci odniesienia do sztuki konceptualnej. W jaki sposób możemy potraktować losy „dudków” w kategoriach, które proponuje Perloff, mówiąca o „nieoryginalnym” geniuszu? Czy moglibyśmy mówić o sztuce, która „jest tylko sobą”, redukując czy też wypalając zarazem wszystkie (zbyteczne) odniesienia do rzeczywistości jako „prawdy”, a zarazem zastanego źródła znaczeń? W zgodzie z zasadami, które mogłyby zostać przypisane konceptualnej abstrakcji – takie „wypalanie” powinno się odbywać aż do zredukowania pojęcia sztuki. Z punktu widzenia koncepcji pop-artu można było przekonać się świetnie, w jaki sposób klisze kulturowe poddane replikacji mogły pozostawać subwersywne zarówno wobec dyrektyw wysokiego modernizmu, opierających się na w nowoczesnych pojęciach indywidualnego geniuszu, jak i wobec kultury popularnej, z którą Warholowskiej „szczeroci” maszynowej replikacji obrazów nie sposób w pełni utożsamić. Jednak *Gniazdko...* to nie tylko wskazująca na samą siebie klisza burżuazyjnej obyczajowości; na pewno nie zostało również stworzone w intencji zaangażowanej krytyki rzeczywistości społecznej. Zarówno powieść, jak i tłumaczenie wyrastają z (umożliwiającego replikację) nadmiaru, swego rodzaju „próżnego” (opróżnionego ze znaczeń) bogactwa – przeczącego możliwości bezpośrednio politycznego (w kategoriach krytyki marksistowskiej po Lukácsu czy Lucienie Goldmanie) zakorzenienia książki w społecznej rzeczywistości – w tradycyjnej roli społecznego zwierciadła, a zarazem narzędzia krytycznej autorefleksji. Jak spróbuję pokazać, nie oznacza to, że *Gniazdko...* – zarówno w oryginale, jak i w przekładzie – pozbawione jest wartości krytycznej. Na razie powiem tylko, że zarówno oryginał, jak i jego „transkreacja” stanowią ironiczne przepracowanie samej konwencji „wierności” – odbicia i przekładu – i w ten sposób mocno tę opowiastkę wiążą z rzeczywistością pracy twórczej.

Schuyler i Ashbery – o czym można dowiedzieć się ze wstępu drugiego z poetów – rozpoczynają pracę nad *Gniazdkiem dudków* w 1952 roku, a przerywają ją wkrótce potem w związku

²¹Cyt. za: Pióro, 61. Hans Richter, *Dadaizm*, tłum. Jacek Stanisław Buras (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986), 346–363.

²²Pióro, 61–62.

z wyjazdem Ashbery'ego na dziesięcioletnie stypendium Fulbrighta do Paryża, gdzie zamierza poświęcić się pisaniu doktoratu o Rousselu. Ten okres przerywa spotkanie w roku 1957/58, kiedy poeci kontynuują pisanie, zamieszkując we wspólnym mieszkaniu w Nowym Jorku: „Mieszkanie było na piątym piętrze bez windy, czynsz wynosił 57 dolarów, co mogło mieć jakiś wpływ na to, że nasi bohaterowie wiodą życie względnie wolne od trosk materialnych”²³. Rozpoczęcie pracy nad powieścią – od cytatu z *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla („Alicja była zmęczona”) – stanowiło, jak już mówiłam, wynik przypadku. Przyjaciele pisali tekst naprzemiennie, początkowo zdanie po zdaniu, później zaś całymi partiami – nigdy jednak nie udało im się stworzyć go, kiedy nie przebywali ze sobą, na przykład w drodze korespondencji. Polskie tłumaczenie *Gniazdka...* uzyskuje dodatkowo z punktu widzenia polskiego czytelnika walor: oprócz wprowadzenia Ashbery'ego pojawia się w nim na końcu posłowie *Od tłumaczy*. W tekście tym Sosnowski i Pióro skupiają się... na samych, pozornie dla tekstu głównego nieistotnych, warunkach tłumaczenia. Z tego punktu widzenia trzeba by uznać, że posłowie stanowi swoistą replikację wstępu, i to w znaczeniu niezwykle osobistym, bo dosłownym. Posiada ono dosłownie-powtórkową, replikacyjną, wskazującą na samą siebie relację z rzeczywistością twórczą. Tej „farsie w czystej postaci” tłumacze zapewniają tę materię na sposób awangardowy: własnym życiem. Okazuje się więc, że przekład *Gniazdka...* był czynnością proceduralną i zarazem totalną. Pióro i Sosnowski podkreślają najpierw przypadkowość decyzji co do własnego przedsięwzięcia; podkreślają brak czasu na pracę i informują szczegółowo o długości przerw w wykonywaniu zadania. Cały proces tłumaczenia książki trwał od roku 1992 do 2022, czyli równo 20 lat – o trzy lata dłużej od czasu, w jakim powstawało *A Nest of Ninnies* (czyli lat 17). Trudności w tłumaczeniu, które rozpoczyna się w Jadwisinie przy Zalewie Zegrzyńskim, a kończy w „gajówce” państwa Wiśniewskich, w Mierzvicach w województwie podlaskim, to na przykład brak wody zdatnej do mycia i picia, powodujący konieczność wypraw do Serocka w celu nabycia butelkowanej mineralnej Kampinos. Podobnie jak w przypadku Schuylera i Ashbery'ego powroty do wspólnych wysiłków podejmowane były również dwukrotnie – czego ślady znajdziemy w opublikowanych w „Literaturze na Świecie” w roku 1997 i 2007 kolejnych fragmentach²⁴. A zwieńczone zostały szczęśliwym ukończeniem przekładu książki w szczególnym czasie nadmiaru czasu i bogactwa wynikającego z pracowitego próżnowania okresu pandemii. Brak w posłowie właściwie wszelkiego rodzaju odniesień literackich czy literaturoznawczych, które mogłyby czytelnikom posłużyć za pretekstowy punkt odniesienia, umożliwiający uporządkowanie znaczeń „nudnej”, „donikąd niezmierzającej treści” książki, która „chce być wyłącznie sobą”. Tym bardziej nie znajdziemy zapewnień co do tego, że *Gniazdko...* przyczyni się do poszerzenia zakresu polszczyzny czy też ustanowi kolejny element w polskim kanonie literatury światowej.

Ruchomość tekstu, ruchomość przekładu spełniają się także poprzez przemianę okoliczności wykonywania pewnego, zadanego sobie proceduralnie gestu artystycznego. Transkreacja wstępu Ashbery'ego w posłowie zachodzi więc w sposób szczególny, na dwóch płaszczyznach – tekstu oraz włączonej w przekaz sfery czynności twórczych i „życia literackiego”. Zauważyć

²³Ashbery, „Wstęp”, 7.

²⁴John Ashbery, James Schuyler, „Gniazdko dudków”, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 6 (1997): 146–151; John Ashbery, James Schuyler, „Gniazdko dudków”, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, *Literatura na Świecie* 5-6 (2007): 265–277.

w końcu należy, że dochodzi w niej do swoistego, parodystycznego przekrzywienia oryginału – a więc gestu, który można by potraktować w kategoriach dadaistycznego w swej koncepcji cytatu. Polskie *ready made* – zmienić oczywiście musi znaczenie w zmienionym kontekście performowanej gry z dziełem sztuki. Pisze Ashbery:

Wróciłem do Stanów na dobre pod koniec 1965 roku. Wtedy miałem już wydawcę, Holta, oraz za-
przyjaźnionego redaktora, Arthura Cohena. W końcu nadszedł dzień, w którym zadał mi pytanie,
jakie redaktorzy poezji często lubią zadawać: – Myślałeś o tym, żeby napisać powieść? – Przypo-
mniałem sobie o naszych wspólnych pracach z Jimmym, o których wówczas już rzadko myśleliśmy
i opisałem całą rzecz Arthurowi, który wyraził zainteresowanie. Właśnie takiego impulsu potrze-
bowaliśmy i z zapalem wzięliśmy się do pracy²⁵.

We fragmencie posłowania, w odwróconym, lustrzanym jakby porządku – odbioru zamiast na-
dania – transkreacji zamiast kreacji – czytamy:

Gdy tylko wieść o zakończonym tłumaczeniu się rozniosła – jak Polska długa i szeroka – rozdzwoni-
ły się telefony. Dzwonili ambitni wydawcy tudzież akademicy, specjaliści od estetyki *camp*, efektów
gry „powierzchni” na tle braku „głębi”. Tymczasem nie należy zapominać, że powieść została napi-
sana przede wszystkim dla zwykłego czytelnika, który lubi powierzchnię, a za głębią nie przepada,
co być może wróży *Gniazdku dudków* sukces komercyjny²⁶.

Zaryzykować można twierdzenie, że nie tylko posłowie jest swoistą (odwróconą) replikacją
wstępu do nieoryginalnego tłumaczenia nieoryginalnej książki. Jeśli nawet poeci nie wpadli
na konceptualny u podstaw pomysł konieczności wiernego przełożenia warunków kreacji ory-
ginału, który oryginałem *de facto* nie jest, na warunki twórcze przekładu – wtórnego wobec
wtórności *Gniazdku...*, a jednak w swojej wtórności kongenialnego – okoliczności przedsta-
wionego nam transkreacyjnego wydarzenia są po prostu zbyt zabawne, żeby mogły być praw-
dziwe – i wyglądają na zbyt prawdziwe, żeby mogły okazać się czystą zabawą. Tłumaczenie to-
talne rodzi się z pomysłu na totalną twórczość – totalną sztuczność konceptualnego artefak-
tu, który tylko siebie ma na myśli i nie wymaga żadnego tłumaczenia. Stworzenie *Gniazdku...*
– naśladującego w przebogatym geście twórczym nadmiarowość, przesyt i wzniosłą pustkę
egzystencji bohaterów wypełniających powieść swoim próżnym życiem – godne jest odpo-
wiedzi w postaci przebogatego, a zarazem zbędnego i nadmiarowego tłumaczenia. W świecie,
w którym wszystko i wszyscy dowodzą swej konieczności i użyteczności, kierowani potrzebą
utrzymania się na powierzchni publicznej debaty, powiedzieć można, bezużyteczne i żartob-
liwe *Gniazdko dudków* powinno stać się solą w oku światowego *mainstreamu*. Oczywiście tak
subtelne myślenie o subwersywności przynosi zasadnicze ryzyko – miękki opór bowiem bywa
niezauważalny.

Operując kategoriami zaproponowanymi przez Perloff, nazwałam w pewnym miejscu trans-
lację *A Nest of Ninnies* nie tyle przekładem, ile „transkreacją” tekstu (za Haroldem de Cam-
pos). Jak sądzę, to działanie artystyczne w ogóle właściwe dla późnej awangardy, tworzonej

²⁵Ashbery, „Wstęp”, 7.

²⁶Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, Od tłumaczy, w: Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 240.

w warunkach wyczerpania nawet koncepcji replikacyjnych XX-wiecznej sztuki. Działanie „transkreacyjne”, dla którego kontekstem może być również Cage’owskie „przepisywanie się” przez czyjś tekst, stanowi jednak oczywisty rozsądek różnicy. *Gniazdku dudków* nie mógł w żadnej mierze towarzyszyć w dzisiejszej Polsce sukces nie tylko komercyjny, ale nawet zwykłe zainteresowanie krytyki, podobnie jak w przypadku *A Nest of Ninnies* – chociaż z innych powodów. Polska publikacja nie przyniosła również znaczącego powrotu zainteresowania neoawangardą amerykańską czy twórczością Ashbery’ego i O’Hary, z którymi przede wszystkim kojarzono u nas od początku lat 90. „postmodernistyczną” poezję szkoły nowojorskiej. Nawet dyskusja krytyczna wokół „niezrozumiałości” gęstych poetyk autorów kręgu „Literatury na Świecie” od jakiegoś czasu wydaje się przygasać. Brak intrygi, kliszowość, trudna przecież do naśladowania „płytkość” o amerykańskim charakterze oraz niemal całkowita – dla mniej czujnego czytelnika – przezroczystość tekstu (pomijając okazyjne, Rousselowskie prowokacje) powodują, że nie można było tej książki tak po prostu przetłumaczyć – podobnie jak nie można było jej tak po prostu napisać. Sosnowski mówi o całości tego przedsięwzięcia, że było ono „mozolne”. Posłowie przynosi na ten temat informację, która może ową „mozolność” dyskredytować:

Pierwszego dnia nad Zalewem Zegrzyńskim, po kilku drinkach dla kurażu, zaryzykowaliśmy pierwsze, złożone z trzech słów zdanie: „Alicja była zmęczona” [to zdanie po angielsku brzmi „Alice was tired” – u Carrolla zaś „Alice was beggining to get very tired” – przyp. J.O.]. Był to udany początek i niebawem, w wybornym nastroju obserwując ptactwo, wpadliśmy na tytuł „Gniazdko dudków”. Potem szło nam chyba coraz lepiej; wodę Kampinos (skądinąd smaczną) widzieliśmy w blasku słowa *camp*²⁷.

A jednak ze względu na zawartą w komentarzu Sosnowskiego do tłumaczenia *Gniazdku...* w „Literaturze na Świecie” informację, że tłumacze postanowili podzielić się rolami – że Pióro tłumaczył wyłącznie partie Schuylera, a Sosnowski Ashbery’ego – i że zasadniczym kłopotem było zdecydowanie co do autorstwa poszczególnych zdań w oryginale – wobec efektu głębokiej jednak spójności powierzchni owej prozy – jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, że faktycznie zadanie to musiało być skomplikowane. Trudno także powiedzieć coś pewnego na temat jego skuteczności. Przetestować tę tezę by można, próbując wyróżnić w naszym egzemplarzu zdania przetłumaczone przez Sosnowskiego i te przetłumaczone przez Piórę, a przy okazji zastanawiając się także nad całą nadmiarowością i daremnością tak narzuconego sobie interpretacyjnego zadania. Łatwiej jest także w tych okolicznościach zrozumieć słowa poetów: „[...] jesteśmy przygotowani na najgorsze. Także na kpiny zwykłych i niezwykłych czytelników, choćby z powodu bulwersującej opustki, jaką jest brak całego jednego rozdziału... Choć zdrowy rozsądek od początku nam podpowiadał, że rozdziału, o którym mowa, po prostu spolszczyć się nie da, próbowaliśmy... I musieliśmy się poddać”²⁸. Trzynasty rozdział pozostanie więc po obu stronach żelaznej do niedawna kurtyny owiany tajemnicą. Gdyby się udało, miałby zapewne szansę okazać się najlepszym rozdziałem polskiej książki – jednak fakt, że go w niej nie ma, jeśli sięgniemy do oryginału, nie zmienia absolutnie niczego. „Poetry makes nothing happen” – jak powiedział Wystan Hugh Auden. *Gniazdko dudków* ustanawia

²⁷Pióro, Sosnowski, 238.

²⁸Pióro, Sosnowski, 240–241.

performatywny dowód prawdy jego słów, w dadaistycznym, ale i pełnym konceptualnej nadziei przekładzie: „poezja sprawia, że wydarza się nic”.

Rozumiejąc całość tłumaczenia książki w kategoriach długotrwałego happeningu artystycznego, mającego miejsce w rzeczywistym życiu pisarzy podejmujących kolektywną odpowiedzialność wieloletniego eksperymentu, warto zwrócić uwagę na fakt, że polskie tłumaczenie nie pozostaje odosobnioną repliką amerykańskiej gry literackiej. Chodziłoby raczej o kontynuowanie istotnej tradycji nowojorskiego pisania we wnętrzu „splotu przekładów”, którego istotnego sensu nie wyczerpuje pojęcie intertekstualności. Najdobitniejszą kontynuacją artystycznego działania – powiedzieć by można: performatywnie rozumianej procedury „dzieła”, nie zaś samego tekstu – byłyby chociażby amerykańskie przekłady twórczości Raymonda Roussela, które również po polsku zyskały kolejne życie dzięki Andrzejowi Sosnowskiemu. W eseju poświęconym Rousselowi, opublikowanym po raz pierwszy częściowo jako postłowie do polskiego wydania *Locus Solus* w 1998 roku, Sosnowski opowiada, jak poeci szkoły nowojorskiej przypadkowo spotkali się ze spuścizną Roussela w Paryżu w 1950 roku²⁹. Dla Kennetha Kocha był to przypadek w sensie surrealistycznym, który zdarzył się, gdy szukał „czegoś ekscytującego i szalonego”. Książką tą były *Impressions d’Afrique* z 1932 roku, którą to książkę Koch pokazał następnie Ashbery’emu i innym nowojorczykom. Spotkanie z Roussellem było więc dla tego ostatniego mniej przypadkowe: przyjechał do Paryża, by napisać pracę doktorską o autorze *Impressions...*, a później, w latach 1961–1962, Ashbery, Schuyler, Koch i Harry Matthews prowadzili we Francji magazyn „Locus Solus”, zatytułowany za eksperymentalną powieścią Roussela, w którym publikowali między innymi wiersze inspirowane twórczością francuskiego presurrealisty. Esej Sosnowskiego, poety i tłumacza twórczości Ashbery’ego, można rozumieć jako podwójny hołd: dla proceduralnej maszyny surrealizmu Rousselowskiego, ale także dla szeroko pojętej pracy jego amerykańskich tłumaczy – w końcu także jako wyraz fascynacji, którą podzielili z nowojorskimi twórcami. Pierwsze tłumaczenia utworów Roussela autorstwa poetów szkoły nowojorskiej zostały opublikowane w magazynie Trevora Winkfielda „Julliard” w 1969 roku (tytuł znowu odnosi się do imion jednej z postaci z *Impressions d’Afrique*). Wysiłki tłumaczy zostały uwieńczone zbiorowym wydaniem przekładów Roussela *How I Wrote Certain of My Books*, które ukazało się w 1995 roku, ze wstępem Johna Ashbery’ego (wcześniej utwór tytułowy miał dwie edycje: w 1975 i 1977 w przekładzie Trevora Winkfielda, poety i malarza, autora obrazów powstających także pod wpływem Roussela). Zbiorowe wydanie dzieł autora *La doublure* zawierało przy tym 59 ilustracji autorstwa Henri-Achille Zo, zamówionych przez autora do książki *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Amerykańska publikacja składa się z fragmentów *Nouvelles Impressions...* (ze słynnymi wielopoziomowo gnieźdzącymi się zdaniami w tłumaczeniu Kocha), kilku stron z *Impressions d’Afrique* i długiego fragmentu *Documents to Serve as an Outline* w tłumaczeniu Ashbery’ego³⁰. Ten ostatni utwór został przetłumaczony na język polski przez Andrzeja Sosnowskiego i wydany przez Biuro Literackie w 2008 roku. *Nouvelles impressions d’Amérique*, książka Sosnowskiego z 1994 roku, to z kolei forma postsurrealistycznej „dekalkomanii” w stosunku do *Nouvelles Impressions d’Afrique*. Sosnowski ponownie wprowadza do swojej książki wszystkie

²⁹Por. Andrzej Sosnowski, „Ah... Roussel”, w tegoż: „Najrzykowniej” (Wrocław: Biuro Literackie, 2011).

³⁰Por. Terence Diggory, *Encyclopedia of the New York School Poets* (New York: Facts on File, 2009), tu: hasło „Raymond Roussel” i inne hasła związane w indeksie z tym nazwiskiem.

ilustracje Henri-Achille Zo, a jednocześnie zdaje się w poetycki sposób transkreować, przekładać, przepisywać we własnej „oryginalnej” książce instrukcje pozostawione ilustratorowi przez samego Roussela. Łącznikiem między francuskim autorem a polskim poetą, którego przekłady przyczyniły się do zaistnienia praktyki twórczej Ashbery’ego w świadomości polskich czytelników, jest proza poetycka tego ostatniego, znana między innymi z przełożonej na polski książki *Cztery poematy* (2012). Nieprzetłumaczona na polski *The Vermont Notebook* (1975), podobnie jak *Nouvelles Impressions...* Sosnowskiego, ma charakter eksperymentalnego dziennika podróży.

Także *A Nest of Ninnies* stanowi transkreację – i to nie tylko w odniesieniu do burżuazyjnej, obyczajowej kliszy. W jednej z pierwszych recenzji Auden, który w odróżnieniu od innych, bardzo krytycznych czytelników przyjął opowiadanie bardzo życzliwie, pisał o jej „kampowym” posmaku – porównując ją do *Zdeptanego kwiatuszka* Ronalda Firbanka. Na kampo- wych skojarzeniach i tezach oparta jest również świetna lektura Mikołaja Wiśniewskiego, który poświęcił *Gniazdku dudków* cały długi rozdział swojej książki *Nowy Jork i okolice*. Na szczególną uwagę zasługuje wskazanie pary potencjalnych, ukrytych na sublimacyjnej zasadzie homoseksualnych bohaterów powieści; ich zamięłowanie do estetyki *petit bourgeois*, więc wszelkiego rodzaju bibelotów, przebieranek i bezsensownej, lekkiej paplaniny, nasuwa według niego także skojarzenia z poetyką wierszy Franka O’Hary. Wiśniewski mówi za Bruce’em Boone’em: „O’Hara po prostu mówi jak gej. Innymi słowy, brzmi jak osoba homoseksualna, kiedy prowadzi rozmowę. Chodzi o konwersacyjny styl właściwy pogawędce rozumianej jako przyjemne i «niepoważne» towarzyskie zajęcie, coś zbliżonego do plotkowania”³¹. W paplaninie, w której „bardziej liczy się «jak» niż «co», chodzi o wymianę zdań, która nie może być ani celowa, ani pouczająca, lecz przede wszystkim jest, jak pisze Boone, przyjemna – przyjemność bierze się z umiejętności prowadzenia aluzyjnej gry z rozmówcą, z «podkręcania piłeczki», czyli błyskotliwego przeskakiwania z tematu na temat”³². Wiśniewski, co ważne z obranej przeze mnie perspektywy – pytania o charakter społecznej interwencji w działaniach neo- i postawangardowych – takimi słowami wprowadza *Notatki o kampie* Susan Sontag:

Bohaterowie *Gniazdku* afirmują to, co stoi w sprzeczności z „męskimi” wartościami, takimi jak polityczne zaangażowanie, praca, postęp, produkcja i reprodukcja. Radośnie obnoszą się ze swą beużytecznością [...] „Dudków” charakteryzuje trywialność (rozmów, zachowań, ambicji) stojąca w opozycji do „poważnych zajęć” i zainteresowań „prawdziwych mężczyzn”³³.

Zdeptany kwiatuszek niewątpliwie należy do tej samej konstelacji, co prozy tłumaczonego na polski przez Sosnowskiego Roussela, o którym Ashbery pisał (cytuując Alaina Robbe-Grilleta): „Raymond Roussel nie ma nic do powiedzenia i jeszcze mówi źle”, potem jeszcze dodając: „[...] nic, które Roussel nam mówi, pojawia się w medium doskonale neutralnym. Trudno nie wspomnieć kwestii Johna Cage’a: «Nie mam nic do powiedzenia / i mówię to /

³¹Cyt. za: Wiśniewski, 267. Bruce Boone, „Gay Language as Political Praxis. The Poetry of Frank O’Hara”, *Social Text* 1 (1979), 80.

³²Wiśniewski, 267.

³³Wiśniewski, 265.

i to jest / poezja / jakiej mi potrzeba»³⁴. Pominięty natomiast, jak dotąd, kontekst dla *A Nest of Ninnies* i dla *Gniazdka dudków* mogłaby ustanowić obecność odniesień do *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, książki cesarskiej, jeśli chodzi o performowanie „niczego” – od przywołania której rozpoczął ten esej. Odniesień tych w *Gniazdku...* nie ma wiele i pozostają najczęściej powierzchowne, pretekstowe. Na początku rozdziału drugiego Fabia czyta *Nie ma Albertyny*, deklarując przy tym, że może w każdej chwili przerwać – chociaż przyczyna, którą podaje, stoi w sprzeczności z sytuacją uprzejmościowej pogawędki, przez którą została oderwana od lektury: „Nigdy nie chciałabym skończyć Prousta”³⁵. W trakcie podróży do Włoch znowu Fabia – w odpowiedzi na pytanie baronowej Oscari, jak jej się czyta *I Promesi Sposi*, odpowiada, że nigdy nie zdoła pojąć, dlaczego Memmo kojarzy Manzonię z Proustem. A jednak wspólne przechadzki, podróże, rozmowy o sztuce i miłości, posiłki i popisy przyjaciół, ich błahie rozmowy i dziwactwa, jak i ciągle poczucie przesycenia i braku czy w końcu zdystansowanie oraz ironiczny stosunek do przedstawianej rzeczywistości w perspektywie narracji, a także pewna przypadkowość budujących akcję wydarzeń mogą nasuwać bardziej ogólne porównania z wielotomowym, refrenicznym eksperymentem francuskiego autora. *W poszukiwaniu straconego czasu* być może jest ironicznie i prowokacyjnie transkreowane w *Gniazdku dudków*, przedstawiającym świat mieszczańskiej elity z przedmieść lat 50. i 60. XX wieku na jej własną miarę, w geście podobnie miękkim, ale przecież rozliczeniowym, tak jak zrobił to Proust w swojej książce wobec elity francuskiej. Zasadnicze jednak dla transkreacji znaczenie nadawałaby zawsze perspektywa przekładu totalnego – oraz równie totalnej różnicy:

[...] pani Kelso pilnowała, żeby nikt nie wymigał się od marynowanej skóry z arbuza ani od kukurydzianych bułeczek, z którymi krążyła służąca. – Jakie są twoje plany po powrocie do Francji? – Wiktor zapytał Claire, kiedy kłęby pary opadły. – Najpierw pojedę do Vichy, żeby się spotkać z dwójką moich kuzynów. Planujemy małą przeprawę przez Masyw Centralny. A potem muszę wracać do kieratu na Faubourg Sant-Honoré. Fabia po raz pierwszy odrobinę rozluźniła się przy Claire. – Powiedz mi, proszę – mówiła – czy Proust bardzo się różni po francusku? – Nie umiałabym powiedzieć – odparła Claire – To znaczy, nigdy nie czytałam go po angielsku, tylko po francusku. Jednakże – dodała trochę życzliwiej – nie byłabym zdziwiona, gdyby różnica rzeczywiście była wielka³⁶.

³⁴John Ashbery, „Kawalerskie maszyny Raymonda Roussela”, tłum. Andrzej Sosnowski, w tegoż: *Inne tradycje*, przedmowa Grzegorz Jankowicz (Kraków: Korporacja Ha!art, 2008), 83–84.

³⁵Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 23.

³⁶Ashbery, Schuyler, *Gniazdko dudków*, 87.

Bibliografia

- Ashbery, John. „Wstęp”. W: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, 5–9. Warszawa: PIW, 2022.
- – –. „Kawalerskie maszyny Raymonda Rousseta”. Tłum. Andrzej Sosnowski. W teżej: *Inne tradycje*, przedmowa Grzegorz Jankowicz, 63–84. Kraków: Korporacja Ha!art: 2008.
- Ashbery, John, James Schuyler. „Gniazdko dudków”. Tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 6 (1997): 146–151.
- – –. „Gniazdko dudków”. Tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski. *Literatura na Świecie* 5-6 (2007): 265–277.
- Bailey, Robert. *Art & Language International. Conceptual Art. Between the Art Worlds*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Baumgarth, Christa. *Futuryzm*. Tłum. Jerzy Tasarski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Benjamin, Walter. „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a”. Tłum. Hubert Orłowski. W teżej: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. Hubert Orłowski, 335–378. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1996.
- Boone, Bruce. „Gay Language as Political Praxis. The Poetry of Frank O’Hara”. *Social Text* 1 (1979): 59–92.
- Borowski, Gabriel. „Transkreacja w Indiach i Brazylii. Wokół koncepcji Purushottamy Lala i Haroldo de Camposa”. *Między Oryginałem a Przekładem* 1 (2023): 145–163.
- Campos, Haroldo de. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Diggory, Terence. *Encyclopedia of the New York School Poets*. New York: Facts on File, 2009.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX w.* Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. Tłum. Charles Rougle. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1983.
- Jameson, Fredric. „Marxism and Postmodernism”. W teżej: *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern (1983–1998)*, 33–49. London, New York: Verso, 1998.
- – –. *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Jarniewicz, Jerzy. „Awangarda i kontrkultura: punkty styczne”. *Czas Kultury* 2 (2018): 148–154.
- Jarosiński, Zbigniew. *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*. Czytelnik: Warszawa, 1983.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2010.
- Pióro, Tadeusz. „«Where the Children Play Among Ruins»: A Nest of Ninnies and the Literary Legacies of New York Dada”. *Polish Journal of American Studies* 15 (2021): 57–67.
- Pióro, Tadeusz, Andrzej Sosnowski. „Od tłumaczy”. W: John Ashbery, James Schuyler, *Gniazdko dudków*, tłum. Tadeusz Pióro, Andrzej Sosnowski, 237–241. Warszawa: PIW, 2022.
- Richter, Hans. *Dadaizm*. Tłum. Jacek Stanisław Buras. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Rockhill, Gabriel. „The Politycity of ‘Apolitical’ Art”. W teżej: *Radical History and the Politics of Art*, 91–217. New York: Columbia University Press, 2014.
- Sosnowski, Andrzej. „Ah... Roussel”. W teżej: *„Najryzykowniej”*, 136–152. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- – –. „Chała”. *Literatura na Świecie* 8-9 (1992): 189–191.

Świeściak, Alina. „Fikcja awangardy?”. W teźe:
*Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa
i postawangardowa między autonomią
a zaangażowaniem*, 153–175. Kraków:
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,
2019.

Šuvaković, Miško. *Neo-Aesthetic Theory.
Complexity and Complicity Must Be Defended*.
Tłum. Žarko Cvejić, Irena Šentevska, Branka
Nikolić, Goran Kapetanović, Dragana
Starčević, Sonja Bašić. Vienna: Hollitzer
Verlag, 2017.

Wiśniewski, Mikołaj. „Kampowanie. *Gniazdko
dudków*”. W tegoż: *Nowy Jork i okolice.
O twórczości Jamesa Schuylera*, 245–302.
Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.

Wolny-Hamkało, Agnieszka. „Umieć w camp”.
Dwutygodnik 331 (2022). [https://www.
dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-
kamp.html](https://www.dwutygodnik.com/artukul/10023-umiec-w-kamp.html). Dostęp 3.11.2023.

Zajac, Antoni. „Podmiejska sielanka”. *Literatura
na Świecie* 7-8 (2022): 367–375.

Zobek, Teresa. „Żelazny Mesjasz”. *Rusycystyczne
Studia Literaturoznawcze* 11 (1988): 36–52.

SŁOWA KLUCZOWE:

TRANSKREACJA

awangarda

ABSTRAKT:

Szkic dotyczy przekładu *Gniazdka dudków* (1969) Johna Ashbery'ego i Jamesa Schuylera na język polski autorstwa Tadeusza Pióry i Andrzeja Sosnowskiego. Punktem odniesienia jest teza Marjorie Perloff o „nieoryginalności geniuszu” w sztuce neoawangardowej. Autorka szkicu odnosi się do kategorii transkrecji, sztuki translacji, już u źródeł amerykańskiego modernizmu w poezji stanowiącej zaprzeczenie historycznych kategorii oryginalności i innowacyjności, wiązanych zwykle z pojęciem awangardy.

Pióro i Sosnowski

retrogarda

przekład totalny

ASHBERY I SCHUYLER

NOTA O AUTORCE:

Joanna Orska – prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim w Instytucie Filologii Polskiej (Zakład Literatury Polskiej XX i XXI w.). Jako literaturoznawczyni zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy i neoawangardy w odniesieniu do zjawisk w kulturze XX i XXI wieku. Specjalizuje się także w zagadnieniach związanych z krytyką literacką i z nowymi metodologiami badań literackich. Jest kierowniczką Pracowni Współczesnych Form Krytycznych. Autorka książek: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004), *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006), *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (2013). Ostatnio wydała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (2019). Jest członkinią Ośrodka Badań nad Awangardą UJ. |

(Neo)awangardowe współ-tkanie poezji ciałem. O (nie)możliwym romansie literatury i rzeczywistości wirtualnej na przykładzie VR „Noccc”*

*Artykuł ten powstał w ramach realizacji projektu Poszerzone przestrzenie opowieści i ucieleśniony akt lektury i był finansowany w ramach komponentu krajowego w programie Bekkera NAWA (nr umowy BPN/BKK/2021/1/00006/U/00001)

Agnieszka Przybyszewska

ORCID: 0000-0002-0821-3030

Doplatanie wątków: literatura VR – romans (nie)możliwy?

Rzeczywistość wirtualna to technologia, która pozwala oszukiwać umysł. Zakładając specjalne gogle (nierazko uzupełnione parą dobrych słuchawek a czasem też różnymi dodatkowymi sensorami), użytkownik (tzw. immersant) odcina się od realnych bodźców i zanurza w wykreowanej, sztucznej (wirtualnej) rzeczywistości. Jest niejako (teleobecny) w dwóch miejscach (a nieraz i ciałach) jednocześnie. Jego realne działanie (np. ruch w przestrzeni) znajduje odbicie w świecie symulowanym. Nic dziwnego, że od lat toczą się dyskusje o przecieraniu szlaków, o eksperymentach i próbach bratania się sztuk wszelakich z fascynującą nową technologią. Konkretnie – mówi

się o teatrze VR (czy też wykorzystaniu VR w teatrze¹), pojawiają się prace VR oferujące podróże wewnątrz obrazów² czy też całe wystawy w przestrzeni VR³ oraz tak zwana rzeźba VR⁴. Nie brak ciekawych eksperymentów z muzyką w VR (zarówno w zakresie koncertów realizowanych/transmitowanych w wirtualnych przestrzeniach, jak i prac do indywidualnego odbioru, w których instrumentem do tworzenia muzyki staje się – dzięki wykorzystaniu trackerów – ciało użytkownika). W VR można doświadczać też opery. Kino VR (które ma już swoje festiwale⁵) oraz cały prężnie rozwijający się przemysł gier VR nie wymagają chyba nawet większych komentarzy. Wiele mówi się też o VR w edukacji oraz marketingu. A czy myślimy w ogóle o tym, jak wygląda (lub jak wyglądać mógłby) „romans” rzeczywistości wirtualnej i literatury? Jeszcze w 2020 roku Brooke Belisle i Paul Roquet nie wliczali tej ostatniej do grona sztuk, które mogą pokusić się o takie eksperymenty⁶. Ja jednak w szkicu tym dopraszam się o dopełnienie takiego wątku do dotychczasowych dyskusji.

Z pewnością możemy mówić o doświadczeniach VR o charakterze zróżnicowanych formalnie adaptacji literatury – od klasycznych cinematic VR (np. *The Great C* [2018] bazujące na opowiadaniu Philipa K. Dicka) po projekty pozwalające na większą interakcję (w rodzaju adaptacji *Przemiany* Franza Kafki w reżyserii Mike’a Johnsona [2018] czy nagradzanego, innowacyjnego projektu *Wolves in The Walles* na podstawie picturebooka Neila Gaimana i Dave’a McKean). Na tym tle ciekawie rysuje się też polski *Kosmogonik* Marty i Pawła Szarzyńskich, będący adaptacją jednego z opowiadań Stanisława Lema (autorzy zapowiadają kontynuację serii, myśląc o mocniejszym wyzyskaniu możliwości interakcji w VR).

Od dawna w rzeczywistości wirtualnej eksperymentuje się też z poezją (choć tu często też należałoby postawić pytanie, czy nie są to adaptacje/remediacje). Atrakcyjność tej formy potwierdza fakt włączenia do programu 52th Poetry International Festival w Rotterdamie (czerwiec 2022) całej serii „wierszy animowanych w rzeczywistości wirtualnej” stworzonych przez studentów Willem de Kooning Academy. Pojawiające się (i nagradzane) na festiwalach doświadczenia VR wykorzystujące poezję są też bardzo zróżnicowane formalnie. *Canticle* Samanty Gorman to instalacja w technologii CAVE, właściwie rodzaj poetyckiego performansu wykorzystującego VR (bazuje na *Pieśni Salomona* oraz wierszach samej artystki). W interakcję z (typograficznym) tekstem w VR wchodzi tu profesjonalna tancerka (Amina Chremos), a publiczność – zgromadzona poza CAVE – ma jedynie możliwość czytania tekstu będącego efektem cielesnej (ruchowej) interakcji tancerki ze słowami. Prace w rodzaju *Water Cave* Andy’ego Campbella proponują doświadczenia indywidualne – w tym przypadku wędrówkę po krajobrazie utkany z elementów wizualnych (rzeki płynącej w jaskini) i typograficznych (słów wiersza o mierzeniu się z depresją). O ile ta praca nie pozwala na specjalną interakcję, są i takie, które w mniejszym lub większym stopniu angażują też gesty lub wręcz całe ciało odbiorcy

¹ Do czynienia mamy zarówno ze spektaklami dla pojedynczego widza (Tanahill), jak i spektaklami, w których gogle nosi cała publiczność lub tylko wybrani (tu polskim przykładem byłyby spektakle Garbaczewskiego).

² Znany przykładem choćby polski projekt De Profundis oferujący wędrówkę do obrazów Zdzisława Beksińskiego. Tu ciekawym – o okołoliterackiej proveniencji – przykładem byłby VR wprowadzający w świat malarstwa Van Gogha, wykorzystujący jako podstawę do stworzenia narracji korespondencję i dzienniki artysty (*A Day in the Life of the Artist in Arles, France*).

³ Tu ciekawym polskim akcentem jest VR-owa galeria sztuki prowadzona przez Katarzynę Kobę i Kamilę Sitak.

⁴ Przykładem nagradzane prace Mez Breeze (która bywa też – niesłusznie – uznawana za ikonę literatury XR).

⁵ Festiwale, w ramach których bardzo wyraźnie widać, jak ewoluuje samo medium VR. Prezentacje z obszaru tzw. klasycznego cinematic VR stanowią z roku na rok coraz mniejszą część pokazywanych w ich trakcie prac.

⁶ Brooke Belisle, Paul Roquet, „Guest Editors’ Introduction: Virtual reality: immersion and empathy”, *Journal of Visual Culture* 19 (2020): 5, DOI 10.1177/1470412920906258.

– choćby *Monoliths Pilot Theatre* (w którym stopień interakcji jest jeszcze bardzo niewielki) czy angażująca już całe ciało czytelnika *Noccc*, której analizie poświęcona będzie druga część tego artykułu.

Jednocześnie, choć nie brak narracyjnych doświadczeń VR tematyzujących literaturę i samo czytanie (*Abandoned Library*, Andy Campbell, Judi Alston), nieco trudniej byłoby mówić o VR-owej prozie. Gdzie bowiem należałoby postawić granicę między „po prostu” narracyjnym doświadczeniem VR a tym, które jest literackie? Jeśliby przyjąć, że kluczem jest tu wykorzystanie typografii, ikoną byłby zapewne projekt *Screen*, w którym czytelnik-gracz walczy z rozpadającymi się wspomnieniami, które – zapisane na trzech ścianach CAVE – ulegają coraz szybszej destrukcji, od lat zaliczany do kanonu literatury elektronicznej⁷. Niemniej trudno bym przyjmowała takie założenie, poświęcając ten szkic utworowi poezji VR, w którym nie pojawia się ani jedno zapisane słowo. Rzeczywistość wirtualna to dość nowe medium, które dopiero wypracowuje swój język i poetykę, czerpiąc z doświadczeń innych mediów, testując rozmaite spotkane w nich wcześniej rozwiązania (bardzo ciekawe wydaje się np. przyglądanie się narracji w VR z wykorzystaniem zarówno literaturoznawczych, jak i medioznawczych koncepcji⁸). Początkowe utożsamianie VR wyłącznie z cinematic VR nie pozwalało uchwycić istoty medium, ograniczało. Równie krzywdzące, czy wręcz ograniczające i utrudniające dostrzeżenie kluczowych aspektów dzieła, może być (ale nie zawsze musi) zamykanie się w kategorii „literatura VR”. Z poszanowaniem odrębności medium można jednak z pewnością charakteryzować relacje między rzeczywistością wirtualną a różnymi sztukami (w tym i literaturą) czy przestrzeniami kultury, uważnie przyglądając się też temu, jakie korzyści wynikają z nich dla obu stron. I stąd właśnie moja propozycja mówienia o „romansie” VR i sztuki słowa. A jego owoce przybierają rozmaite formy, nie tylko samej literatury przeznaczonej do czytania (?) w specjalnych goglach.

Co jeszcze stoi zatem poza sztywnymi ramami „literatury VR”? Technologia rzeczywistości wirtualnej wykorzystywana bywa też w promocji literatury i czytelnictwa (wideo VR 360 Grahama Sacka promujące *Lincolna w Barda* Grahama Saundersa⁹ czy – skierowane do dziecięcego odbiorcy – *Zero Gravity Lunar Library Dreaming Methods*), również w charakterze nieco edukacyjnym (*Shelley's Creation* pozwalające w wieloosobowym doświadczeniu poznać genezę powstania powieści *Frankenstein*, albo współczesny *Prometeusz*). Nie brak też projektów o charakterze archiwizacyjnym – przykładem *Digital Fiction Curios*, archiwum literatury cyfrowej stworzonej we Flashu, w którego realizację zaangażowani byli Andy Campbell i Judi Alston. Nie wspominając już o tym, że rzeczywistość wirtualna staje się też przestrzenią dla literackich spotkań i dyskusji – wykorzystuje ją np. społeczność Poetry Cove¹⁰, nie mówiąc już o literackich performansach (w VRchat zorganizowała taki np. Illya Szilak). Romans, o którym proponuję mówić, choć mógłby wydawać się niemożliwy, okazuje się jednak całkiem płodny. A jedynie niewielką część jego owoców dałoby się określić mianem literatury VR, a może lepiej: doświadczeń VR o literackiej proveniencji/dominancie/charakterze.

⁷ W obrębie cyfrowej sztuki słowa literatura XR zaliczana jest zresztą do tzw. czwartej fali (brak też krytycznego namysłu nad samą kategorią).

⁸ Skoro filmoznawcza teoria narracji bazuje na ujęciu literaturoznawczym, nic dziwnego, że kolejne medium wypracowuje aparat krytyczny, bazując na obu poprzedniczkach.

⁹ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=phuCt50JcK8>.

¹⁰ Teddy Coward, „Meter, Verse: How the Poetry Community is Embracing VR”, Why Now (1.02.2022), <https://whynow.co.uk/read/meter-verse-how-the-poetry-community-is-embracing-virtual-reality>.

Czytelnicze *full body immersion*

Jeśli miałyby istnieć literatura VR, jakie mogłoby być czytanie w VR? Zapewne... niewygodne. Pomyślmy, jaki procent miłośników książek jest za pan brat z konsolami do gier czy headsetami VR. A dla niewprawionych użytkowników przewracanie stron czy samo trzymanie tekstów w rzeczywistości wirtualnej to nie lada wyzwanie. Ponadto, mimo coraz bardziej zaawansowanej technologii, rozpoznawanie i składanie liter w VR (zwłaszcza w przypadku dłuższych tekstów) nie jest niczym łatwym ani przyjemnym. Po co się męczyć, gdy książka (czy ebook) to zgoła wygodniejszy interfejs? Być może jednak obcowanie z literaturą w VR ma inne zalety? Skoro doświadczenia VR oferują tak zwane pełne cielesne zanurzenie (ang. *full body immersion*), a pierwszą zasadą ich kreowania jest – jak przypomina Janet Murray – myślenie o ciele odbiorcy w przestrzeni¹¹, można w ich kontekście mówić o czytaniu ucieleśnionym. Tym samym, „literatura VR” i czytanie w VR wiązałyby się z poetyką haptyczności, a wręcz – dodałabym, posługując się kategorią szeroko omówioną przez Martę Smolińską – haptyczności poszerzonej¹².

Lektura zwykle postrzegana bywa jako akt czysto intelektualny, wyzuty z cielesności, co Thomas Mc Laughlin bardzo zgrabnie ujął w tytule jednego z rozdziałów książki poświęconej analizie czytelniczych praktyk: *I'm Not Here: The Reading Body in Physical and Social Space*¹³. Jednak nawet ten badacz, charakteryzując czytanie tekstów nowomediálních, ogranicza się jedynie do hipertekstów i czytników ebooków¹⁴, pomijając zupełnie te odmiany literatury elektronicznej, które właśnie temat angażowania ciała czytelnika w proces lektury eksplorują. „Pożyczają” ciała odbiorców opowieści przeznaczone na urządzenia mobilne (zwłaszcza na ekrany dotykowe), wykorzystujące czytelnicze gesty do posuwania akcji do przodu (np. *WuWu&Co*, *Imaginary*) czy literackie narracje lokacyjne (a czasem i literaturę ambientową), wiążące akt lektury z obecnością lub poruszaniem się czytelniczego ciała w realnej przestrzeni (np. *Breathe*, *Her Long Black Hair*).

Ramy tego szkicu przekracza zarówno analiza tych tekstów (oraz form, jakie reprezentują), jak i poetyki czytelniczych gestów¹⁵. Moim celem jest jednak doplecenie do wciąż rozwijanych dyskusji (dość już szeroko opisanych, zarówno na światowym, jak i rodzimym gruncie) istotnego, jak dotąd raczej w niej nieobecnego wątku. Chcę bowiem zastanowić się nad tym, jak literatura (i jej czytelniczy) mogą skorzystać na zaangażowaniu w akt lektury całego ciała, przyjrzeć się temu, co realnie w doświadczeniu czytelniczym może oznaczać *full body immersion*. Dopytuję więc o poetykę ucieleśnienia w przypadku tekstów literackich realizowanych z wykorzystaniem technologii rzeczywistości wirtualnej.

Ilustracją prowadzonych rozważań uczynię VR *Noccc* w reżyserii Weroniki Lewandowskiej i Sandry Frydrysiak – doświadczenie, które zaprasza użytkownika-czytelnika do niezwykłego aktu lektury poezji, choć nie odczyta on ni jednej litery. Zrealizowana w VnLab przy Łódzkiej Szkole

¹¹Janet Murray, „Not a Film and Not an Empathy Machine. How necessary failures will help VR designers invent new storyforms”. Medium (6.10.2016), <https://immerse.news/not-a-film-and-not-an-empathy-machine-48b63b0eda93>.

¹²Marta Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce drugiej połowy XX i początku XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2020).

¹³Thomas Mc Laughlin, *Reading and the Body: The Physical Practice of Reading* (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 109.

¹⁴Mc Laughlin, 163–194.

¹⁵Pisałam już szerzej o kategorii czytelniczych gestów i czytania kinetycznego, ucieleśnionego, w tym tekście ograniczam się zatem do wątków niezbędnych do analizy haptycznego wymiaru lektury *Noccc*.

Filmowej praca niesłusznie zwykle prezentowana jest i analizowana w kontekście filmowych realizacji VR, rzadko zaś (o ile w ogóle) rozpatrywana jako przykład literatury elektronicznej. W szkicu tym chciałabym przeczytać projekt z takiej właśnie perspektywy, proponując istotne doprecyzowanie wątku w dyskusjach o doświadczeniu wyreżyserowanym przez Lewandowską i Frydrysiak.

Warsztatowe (nie)kartki: o pomijanych kontekstach czytania i powstawania VR-u *Noccc*

Upraszczające byłoby powiedzenie, że VR *Noccc* to (intermedialna, transmedialna) adaptacja spokenwordowego wiersza Lewandowskiej, który od kilkunastu już lat prezentowany jest na międzynarodowych scenach, choć nie można też takiemu ujęciu odmówić logiki. Jednak jeśli siła tego doświadczenia tkwi jedynie w przeniesieniu do innego medium nagrania *Noccy* w wykonaniu autorki, czemu prestiżową nagrodę za warstwę dźwiękową projektu (Best VR Sound Design Award na niezależnym festiwalu sztuki filmowej Cinequest) przyznano Przemkowi Danowskiemu i Marcinowi Macukowi, a nie Lewandowskiej? Nie da się zaprzeczyć, że najpierw była *Noccc* spokenwordowa, wytańczana i rozgrywana przez poetkę całym ciałem, potem jeszcze teledysk zrealizowany z grupą plan.kton, w którym dynamiczne wizualizacje o typograficznym bądź abstrakcyjnym charakterze nakładały się na widok performującej artystki (chwilami manipulującej słowami czy wyrzucającej je ze swoich ust), a dopiero potem doświadczenie VR, w którym – co warto podkreślić – ciało performerki zupełnie znika. Po drodze „przytrafiła się” jeszcze *Noccc* w wersji wiersza wizualnego, publikowana na łamach „Ha!artu”, ale autorka tekstu nie brała udziału w pracach nad tym typograficznym opracowaniem. Jednak choć pytana o możliwość użycia dynamicznej typografii w VR Lewandowska odpowiadała: „w ogóle mnie to nie interesowało”¹⁶, swego czasu nie stroniła i od takich eksperymentów.

Była bowiem jeszcze jedna wersja *Noccy* – jej francuski przekład zaprezentowany w kwietniu 2012 roku na Wieczorze Formy Poetyckiej, on-line’owym wernisażu w galeriawdomu.pl¹⁷. Celem tego spotkania było pokazanie serii eksperymentów z nowymi formami przekazu, owoców testowania ich możliwości na potrzeby poezji. „Nazywam się Weronika Lewandowska, piszę wiersze [...]. Dla galeriawdomu.pl spróbuję nauczyć się posługiwać programami wizualnymi i w ten sposób [...] powiedzieć coś na nowo” – deklarowała artystka¹⁸. Takie próbowanie, testowanie charakteryzowało i późniejszą – już zespołową – pracę nad VR *Noccc*. Gdy analizować powstały w VnLabie utwór w kontekście wcześniejszej twórczości Lewandowskiej, wyraźnie dostrzegalna stanie się droga, jaką przeszła poetka, by dojść do stawiania pytań o możliwości wykorzystania technologii VR i cielesnego zanurzenia dla doświadczeń literackich. Artystka (o której trudno byłoby powiedzieć, że definiuje się jako twórczyni jednomedialna lub przypisuje do jednego wyłącznie obszaru sztuki) zaznacza: „ja do VR-u nie przysłałam znikąd”. A przecież nie przyszła znikąd i do spokenwordu.

¹⁶Obszerny wywiad przeprowadzony z artystką w 2021/22 r.

¹⁷W galerii odbył się cały cykl tego typu spotkań, w czasie których artyści prezentowali swoje prace on-line oraz mieli możliwość rozmowy z uczestnikami.

¹⁸Nie VR *Noccc*, jak czyni Mariusz Pisarski, lecz właśnie te o dekadę od niego wcześniejsze utwory prezentowane na Wieczorze Formy Poetyckiej należałoby porównać z cyklem *CON DU IT* Katarzyny Gieżyńskiej (publikowanym w tym samym zresztą roku, w którym miał miejsce on-line’owy wernisaż Lewandowskiej), „reklamowanym” jako prekursorski i włączonym do trzeciego tomu *Electronic Literature Collection*, cyklicznej publikacji, której celem ma być m.in. wyznaczanie kanonu światowej literatury elektronicznej. Por. Mariusz Pisarski, „Podmienianie ciał: reinkarnacje «Noccy» Weroniki Lewandowskiej”, *Techsty* 12 (2022), <https://techsty.art.pl/m12/noccc.html>.

Dominantą całej twórczości Lewandowskiej wydaje się eksplorowanie medium, testowanie jego możliwości, badanie granic języka/ów sztuki¹⁹. Niektóre teksty artystki (*Noccc* nie jest bowiem przypadkiem odosobnionym) ewoluują, są realizowane w różnych mediach, lecz nie jest to zwykłe adaptowanie „staroci” na nowe formy, tylko raczej nieustanne poszukiwanie lepszego sposobu artystycznej komunikacji (bo Lewandowska – jak wyznaje w wierszu *Noccc* – w języku się „nie mieści”). Urszula Pawlicka zgrabnie podsumowała to słowami: „Ścisk, osaczenie, poczucie braku miejsca w przestrzeni odnieść przede wszystkim można do formy poetyckiej, po jaką sięga Lewandowska. Nie mieści się w tekście słownym, który wydawać się może monolityczny, mało ekspresywny czy jednostajny”²⁰. Nie mieści się też w ograniczeniach tradycyjnie pojmowanej zmysłowości, jej sztuka jest swoiście synestezyjna (przypomnę, że nazwa artystycznego bloga Lewandowskiej na platformie Tumblr to *Język w uchu*). Wyraźnie odautorski podmiot liryczny wiersza z *BAL.my.słów* (2011) powtarzał: „ja mam w uszach usta / ja mam w palcach oczy / ja mam w palcach uszy / ja mam w skórze wczoraj / ja mam w ustach oczy”. Nic dziwnego, że dla tak postrzegającego świat podmiotu z czasem kluczem do rozumienia rzeczywistości stało się ciało, i to ciało uwikłane w relację z przestrzenią, niezbędne nie tylko w spokenwordzie, ale i w doświadczeniach VR²¹.

Oddam raz jeszcze głos poetce. „Szukam przestrzeni dla wierszy, w której mogłyby one zupełnie inaczej zaistnieć” – deklarowała Lewandowska w 2012 roku, dodając, że myśli o „przestrzeni, w której można się zanurzyć i zupełnie inaczej czytać wiersze”. Wyjaśniała, że „chyba stąd wzięła się potrzeba nie tylko mówienia wierszy na scenie, ale i szukania jakiejś wizualności, którą mogłabym przedstawić wiersz w zupełnie innym zapisie”²². Taką nową wizualnością stały się animacje towarzyszące występom z grupą *plan.kton*, (definiowane jako „audiowizualny performans”)²³. W pocztówkowym wierszu (to jeden z formatów, jakim czasami posługiwała się artystka w wizualnych tekstach bliższych poetyce wierszy Marinettiego), zrealizowanym na potrzeby Wieczoru Formy Poetyckiej jako (mniej czytelna, bo zbyt teledyskowa) animacja, na poziomie werbalnym artystka podsumowuje owo „grzebanie” w nowych poetyckich przestrzeniach następująco: „nie mam pracowni mam przestrzeń własną i publiczną pustą pełną w której SŁOWO ma CZAS jest dynamicznym znakiem”.

Takimi dynamicznymi znakami stały się z pewnością właśnie słowa przywołanej wcześniej francuskiej wersji wiersza *Noccc*. W tej realizacji nie ma jeszcze znanej z VR-u tancerki zapraszającej nas do wspólnego tańca. Typograficzny performans dzieje się na oczach czytelnika sam z siebie, bez jego udziału (co typowe dla poezji cyfrowej drugiej generacji). Białe (a chwilami błękitne) litery wytańczają tekst na czarnym (jak noc) ekranie, rozświetlając go niczym gwiazdy. Tempo ich ruchu

¹⁹Wymiar takich prób miał nie tylko omówiony w dalszej części artykułu *Wieczór Formy Poetyckiej*, ale i „artystyczny, nie komercyjny” projekt badawczy multimedialnej adaptacji *Finnegans Wake: First We Feel Then We Fall* w opracowaniu Jakuba Wróblewskiego i Katarzyny Bazarnik, w który artystka była zaangażowana (<https://www.firstwefeelthenwefall.com/>). Pojawiła się też w filmie o Baczyńskim w reżyserii Kordiana Piwowskiego (z którym pracowała nad projektami *plan.ktonu*), bo wykorzystano w nim fragmenty ze slamu poetyckiego zorganizowanego na dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin poety (te wystąpienia miały uwspółcześnić słowa poety, oddać je w sposób bliższy temu, jak mogły być odbierane ówczasie).

²⁰Urszula Pawlicka, „Nie mieszczę się w tekście”, *Ha!art* (15.07.2012), <https://web.archive.org/web/20120715063347/http://ha.art.pl/felietony/2427-urszula-pawlicka-nie-mieszce-sie-w-tekście.html>.

²¹Przynajmniej w takim typie doświadczeń, jakie interesują Lewandowską i w jakich realizację się angażuje.

²²W tej samej wypowiedzi artystka zwracała uwagę, że multimedialność (audiowizualny charakter) jej twórczości rodzi się m.in. z codziennego obcowania z nowymi mediami (wtedy: z komputerem) i tego, że ma coś „poza kartką”. „Wiersze zaczynają się mieszać z zupełnie innym przekazem” – podsumowywała.

²³Realizowany z zespołem projekt szybko zyskał uznanie za granicą.

(a bywają też w pełni statyczne) zgrywa się z sytuacją liryczną: przyspiesza i wiruje w momencie erotycznej ekscytacji. Choć tekst głosi „czas ustał / na ustach”, słowa opisujące pocałunek bynajmniej nie spoczywają, lecz wręcz wirują na ekranie, oddając dynamiką ruchu emocje podmiotu lirycznego (podobnie rozbiegają się typograficznie po ekranie początkowe wersy „uciekam ściekam po skórze”). Typograficzne uniesienia sięgają zenitu, gdy padają słowa: „przemykamy na górę / chmurę mam w sobie / opadam na podłogę / opadam na niego/opadam na niebo / opadam opadam nieopodał / dali co zaczęła / poczęła nas popchnęła mnie do / ciebie”. W finale wiersza zwielokrotniane słowa „świt” i „dzień” stopniowo przesłaniają wcześniejszy tekst, rozświetlając ekran coraz bardziej – to inne jeszcze wykorzystanie możliwości dynamicznej typografii (przede wszystkim ruchu liter i jego dynamiki) na potrzeby wzmacniania, ilustrowania czy dopowiadania sensów utworu²⁴. VR-owa Noccc idzie o niejedyn krok dalej, „wizufory” (jak Lewandowska określa metafory wizualne²⁵) stają się przestrzenne i otwarte na cielesną interakcję²⁶. Jednocześnie sam koncept przełożenia dynamiki erotyki na (realną) dynamikę słów, czy też – jak w doświadczeniu VR – onomatopeicznego krajobrazu, pozostaje niezmienny. To, co się zasadniczo zmienia, to przejście od doświadczenia poezji ciałem zapomnianym, unieruchomionym do pełnego cielesnego w niej zanurzenia.

Od spokenwordu do VR: o podmienianiu ciał i podmiotów

Kolejnym uproszczeniem w dotychczasowych dyskusjach o VR-ze Noccc wydaje się stwierdzenie, że – na poziomie reżyserii doświadczenia – za poetyckość projektu odpowiada Lewandowska, a jego tańeczny wymiar to domena Frydrysiak. To, co połączyło obie artystki, to naukowe badania doświadczeń immersyjnych, i choć – w przeciwieństwie do Frydrysiak – Lewandowska w swoich badaniach nie skupiła się na tańcu, zawsze pozostawał on istotnym elementem jej twórczości. Przestrzeń, ruch i ciało to nieodłączne składniki wielu performansów artystki, która – doceniona właśnie za swój intuicyjny sposób operowania ciałem – została zaproszona do współpracy przez jedną z czołowych współczesnych choreografek. Lewandowska była też tancerką w projekcie grupy Pan Generator.

A i spokenword to rozgrywanie wiersza ciałem. Komentując w wywiadzie z Agatą Kołodziej slamy i wernisaż w galeriawdomu.pl, Lewandowska podkreślała, że bycie w kontakcie, twórcze działanie na żywo i w przestrzeni, z publicznością jest tym, co najbardziej ją pociąga. „Potrzebuję przestrzeni wypełnionej i do wypełnienia” – mówiła²⁷. Choć ciało poetki w VR-ze Noccc znika, nie znaczy to, że samo doświadczenie poezji jest odcielesnione. Wręcz przeciwnie – cielesna partycypacja (*full body immersion*) pozostaje dominantą. Następuje jednak, jak zgrabnie ujął

²⁴Ta wersja Nocccy, zgodnie z zapewnieniami autorki, planowana była na trzy ekrany i taka realizacja pozwoliłaby pewnie jeszcze silniej wybrzmieć eksperymentom służącym silniejszemu zanurzeniu odbiorcy w (wielowymiarowej) przestrzeni tekstu i wzbogacającego go obrazu (słowom towarzyszą trzy gorejące krzewy, bliskie estetycznie krzewom z VR-owej Nocccy).

²⁵Anna Tatarska, „Debiutantki z Polski pokonały 14 tys. konkurentów. Ich erotyczny film VR ma premierę na prestiżowym festiwalu”, *Gazeta Wyborcza* (29.01.2021), <https://wyborcza.pl/7,101707,26736058,debiutantki-z-polski-pokonaly-14-tys-konkurentow-ich-erotyczny.html>.

²⁶Podczas spotkania dotyczącego poezji i VR, zorganizowanego tuż po światowej premierze Nocccy (w pandemicznym lutym 2021 r., stąd na Zoom), Lewandowska wspominała, że kiedy zaczynała myśleć o eksperymentowaniu z nową technologią, początkowo rozważała wykorzystanie na potrzeby eksperymentu innego wiersza z cyklu – rybami srebrzyste ławice (animacji poklatkowej zrealizowanej w technice kombinowanej).

²⁷Agata Kołodziej, „«Potrzebuję przestrzeni wypełnionej i do wypełnienia» – rozmowa z Weroniką Lewandowską”, w: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. Agata Kołodziej (Internet/Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, 2013), 122.

to Mariusz Pisarski, „podmiana ciał”²⁸: „ja” liryczne (we wcześniejszych realizacjach siłą rzeczy utożsamiane z „ja” wypowiadającym tekst²⁹) zostaje zastąpione przez „ja” doświadczające. Rolę ciała performerki przejmuje ciało immersantki/a.

Zatem wraz z ustąpieniem w cień podmiotu mówiącego wyraźnie zarysowuje się w doświadczeniu miejsce na odbiorcę (i jego ciało) – „dziura” w partyturze, którą immersantowi zostawiono do rozegrania. Ciało nie jest tu rodzajem interfejsu służącego do obsługi tekstu (tak, upraszczając, można by scharakteryzować rolę czytelniczego gestu w tekstach „klikalnych” – stąd moje dążenie do pogłębienia proponowanej przez Alice Bell i Astrid Ensslin teorii metalepsy interaktywnej³⁰), lecz jest – jak w codziennym życiu – po prostu ciałem stykającym się z rzeczywistością (tym razem – również wirtualną). Nie pośredniczy w doświadczeniu, tylko w nim uczestniczy. I choć sama wirtualna rzeczywistość jest (technologicznie) symulowana, VR *Noccc* nie oferuje symulacji doświadczenia, lecz czyni jego osią sam akt doświadczania³¹. Ten zaś jest inny dla każdego immersanta, co typowe dla sztuki interaktywnej, której dziełom bliżej do eventów niż artefaktów. O przebiegu i jakości doświadczenia VR *Noccc* zadecyduje między innymi kierunek spojrzenia, gestu czy kroków, kolejność interakcji. Niemniej „osią narracyjną” doświadczenia pozostanie tekst wiersza Lewandowskiej i pewne elementy czy sceny pojawią się zawsze. Niezmiennie będą też relacje między słowem a tym, co widzialne, słyszalne, percypowalne.

Zaprasza nas do świata *Noccy*, interakcji i cielesnej eksploracji przestrzeni świetlista postać. Niebywale trudno byłoby odrzucić wyciągniętą do nas z ufnością dłoń, niemniej to od immersanta zależy, jak daleko i czy w ogóle podąży za zaproszeniem. A androginiczna postać rozpada się na świetlne cząstki, rozsypuje po świecie *Noccy*. Odcieleśnia się, oddając głos poetce (to w tej chwili właśnie dźwiękowy krajobraz zaczynają dopełniać słowa wiersza, głos Lewandowskiej) i pozostawiając miejsce na nowe ciało – ciało immersanta. Zaproszenie rozpoczynające doświadczenie to akt oddania go w ręce (ciało) immersanta, który (jako podmiot doświadczający) niejako zastępuje podmiot liryczny. Rzeczywistość wirtualna w odróżnieniu od wirtualnych światów literackich pozwala „hakować” umysł – jak przekonywały reżyserki *Noccy* po Sundance Film Festival. W konsekwencji immersant zaczyna mieć swoje własne wspomnienia z doświadczenia, nie jest już biernym odbiorcą cudzych wspomnień. Dlatego „podmiana” ciał jest tak istotna. Lewandowska nie tylko postanawia oddać swoje doświadczenie w ręce (ciało) odbiorcy; godzi się też nie mieć już nad nim pełni kontroli.

Jak pracowałam nad scenariuszem *Noccy* – mówi – to myślałam o tym, że chciałabym, żeby osoba doświadczająca właściwie sama napisała ten wiersz, żeby, zanurzając się w tym VR-ze, poczuła, że to jest jej doświadczenie i że ona jakby z niego pisze. Ja tak zinterpretowałam przestrzeń mojego doświadczenia, że powstała *Noccc*, a ktoś teraz się zanurza w te wszystkie rzeczy i wynosi z tego swoją własną potencjalną wersję tego tekstu. Odnajduje się w tym procesie i emocjach, w którym ja byłam³².

²⁸Pisarski.

²⁹Wiersz Lewandowskiej, jak zapewnia sama autorka, ma genezę w doświadczeniu z jej życia. Podobnie poszczególne obrazy w VR też są jego reminiscencjami (np. płachta jest próbą przeniesienia w VR zabawy kocem/prześcieradłem).

³⁰Alice Bell, Astrid Ensslin, *Digital Fiction and the Unnatural. Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis* (Columbus: The Ohio State University Press, 2021).

³¹Nie dałoby się tego powiedzieć o Water Cave, którego odbiór jest – z punktu widzenia cielesności – nieco schizoidalny: siedzimy nieruchomo, przemieszczając się (doświadczenie wędrówki jest zatem jedynie symulowane).

³²Agnieszka Przybyszewska, Weronika Lewandowska, „Kiedy czytelnicze ciało błądzi po dźwiękowo-wizualnym krajobrazie. O (nie)możliwym romansie poezji i rzeczywistości wirtualnej z Weroniką Lewandowską rozmawia Agnieszka Przybyszewska”, *Techsty* 12 (2022), https://techsty.art.pl/m12/noccc_rozmowa.html.

Tym samym cieleśnie zanurzonemu odbiorcy zostaje przypisana sprawczość, co doskonale obrazuje wspomnienie doświadczania *Noccy* spisane przez Ewę Drygalską, która nazwała ten VR „ćwiczeniem z sensualności i bliskości w technologicznym zapośredniczeniu”. „W rytm kolejnych onomatopiecznych zwrotek rzeczywistość wokół mnie wiruje – wspomina krytyczka – liście szeluszczą coraz intensywniej, dmie wiatr targający płachtą na niebie, która wydaje się żywa. Zmrok przecinają świetlne pociągnięcia, wyciągam ręce w górę i poruszając nimi w powietrzu, sama tworzę rozjarzone błyski”.

Dzieje się tak właśnie dlatego, iż w zaplanowanej strukturze doświadczenia została luka dla czytelniczego ciała, pusta przestrzeń do wypełnienia³³. Dlatego tak ważne w pracy nad scenariuszem było dla reżyserki zwizualizowanie dłoni odbiorcy, pokazanie mu, że został wpisany w tkanę świata. Stąd nie mogę się zgodzić z Pisarskim, który mówił o „odmaterializowanym” ciele immersanta³⁴. VR *Noccc* używa ciała odbiorcy, oddziałuje na nie (i na umysł). Dlatego VnLab konsekwentnie reklamował doświadczenia jako „animację z elementami ASMR” (jak podkreślała w wywiadach Frydrysiak, całe ciało, a także również ruch mogą być wykorzystywane w budowaniu takowych). Choć Lewandowska obala mit, jakoby VR *Noccc* był projektowany lub powstawał jako takie doświadczenie³⁵, mówi o ASMR-owym charakterze dzieła i podkreśla jego wielopoziomowość: składają się nań dźwięki, brzmienie i tembr głosu, wrażenia haptyczne związane z drżeniem kontrolerów poprzedzającym (planowaną bądź nie) interakcję. Dopełniają go bodźce wizualne.

VR *Noccc* to przecież erotyk³⁶, próba pokazania (czy ucieleśnienia) ekstatycznego momentu zespolenia oraz stanu błogości towarzyszącego autorce w wieczór, który stał się inspiracją do napisania wiersza (Drygalska określiła utwór jako „szczególny rodzaj dirty talku, bo oparty o onomatopieczną poezję”³⁷). Ukojenie, spokój, poczucie bezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą wejście w doświadczenie Lewandowskiej i Frydrysiak oraz wyjście z niego, podkreślane było w recenzjach i przywołanej badaczki, i Pisarskiego³⁸. Dynamika doświadczenia, dyktowana osią tekstu poetyckiego, niewiele odbiega od tej proponowanej już na potrzeby *Wieczoru Formy Poetyckiej* – finałna scena nadejścia świtu realizuje ten sam schemat zastępowania, przesłaniania jednej jakości inną, potęgując go doskonałością wizualizacji oraz – zdecydowanie bardziej immersyjną niż dynamiczna typografia – ścieżką audio. Oznacza to, że w tym czasie napięcie wzrasta.

³³Do mówienia o podobnej sytuacji w kontekście narracyjnych doświadczeń (nie tylko VR) pomocna była dla mnie dotychczas kategoria bohatera sylleptycznego, takiego, który funkcjonuje jednocześnie w świecie fikcji i swoim własnym i dla którego pozostawiono specjalną lukę w strukturze opowieści (Przybyszewska 2023).

³⁴Pisarski.

³⁵Przybyszewska, Lewandowska.

³⁶Nagłówek artykułu z „Gazety Wyborczej” mówił o polskim erotycznym filmie (!) VR debiutującym na prestiżowym festiwalu. W tekście głównym artykułu Anny Tatarskiej mowa już była o „animowanym poemacie erotycznym”. Zob. Anna Tatarska, „Debiutantki z Polski pokonały 14 tys. konkurentów. Ich erotyczny film VR ma premierę na prestiżowym festiwalu”, *Gazeta Wyborcza* (29.01.2021), <https://wyborcza.pl/7,101707,26736058,debiutantki-z-polski-pokonaly-14-tys-konkurentow-ich-erotyczny.html>.

³⁷Ewa Drygalska, „Czuła jest noc”, *Dwutygodnik.com* 315 (2021), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9668-czula-jest-noc.html>.

³⁸Dla Lewandowskiej ważne było też, by dbać o odpowiednią atmosferę odbioru i spokój immersanta jeszcze przez założeniem headsetu. Stąd właśnie pomysł instalacji towarzyszącej doświadczeniu oraz odautorskiej instrukcji dla odbiorców (nie zawsze – z powodów organizacyjnych i finansowych – towarzyszących doświadczeniu). To tak zwany onboarding: moment przejścia, delikatnego i płynnego wprowadzenia w doświadczenie. O jego roli mówi się coraz częściej, czego efekty widać też w nowszych produkcjach XR.

W VR zdynamizowaniu temu służą bardzo konkretne obrazy i dźwięki. Jak komentowała Lewandowska: „Jakość erotyczna i afektywna wiersza przenika [...] do elementów przestrzeni wirtualnej. Natura faluje, lśni, rozplywa się w dłoniach, przelewa przez nas i przestrzeń. Budzi ciało i pamięć intymnych doświadczeń”³⁹. Po pierwsze więc – raz jeszcze pojawia się świetlista postać. Możemy poddać się sugestiom jej ruchów, wspólnie z nią wirować w ekstatycznym tańcu⁴⁰, ale nie musimy. Niezależnie od pasywnej bądź aktywnej postawy immersanta postać w pewnym momencie podbiegnie doń i przeniknie przezeń. Nawet jeśli wcześniej pasywna postawa nie pozwalała mocno odczuć sytuacji lirycznej – tego zespolenia dwóch ciał nie da się nie poczuć. Podobną rolę do androginicznego awatara pełni w strukturze doświadczenia błękitna płachta („koc” z wiersza). Falując nad głową odbiorcy, w istocie zaprasza go do intensywniejszej cielesnej penetracji krajobrazu, do spojrzenia w inne strony, zmiany perspektywy. Cały czas też ewentualna mantryczność oraz ekstatyczność spokenwordowej recytacji zależy od zaangażowania w cielesną interakcję: ruchy dłoni immersanta mogą na przykład skutkować multiplikacją warstwy dźwiękowej, pojawianiem się kolejnych, zapętlnionych i powtarzalnych warstw, oddających błogi efekt zatracenia. Wszystko to w dużym uproszczeniu można by nazwać elementami ASMR, lecz w istocie jest to misternie utkana sieć bodźców, w którą krok po kroku zanurza się immersant.

Podsumowując, Lewandowska oddała odbiorcom swoje wspomnienie i swoje doświadczenie. Uproszczeniem byłoby powiedzenie, że mają wejść w jej rolę i poczuć to, co ona. Mogą je odczuć inaczej. Tak jak technologia rzeczywistości wirtualnej umożliwia wejście w świat obrazów, tak – jak widać – może pozwolić wejść również w świat przedstawiony wiersza i samemu go doświadczyć (własnym ciałem, własnymi zmysłami). A gdy stajemy się podmiotem sytuacji lirycznej, podmiot liryczny jest zbędny.

(Literacka) haptyczność jednak poszerzona?

Przywołane w pierwszej części szkicu przykłady poezji VR w porównaniu z *Noccc* prezentują się dość zachowawczo. *Water Cave*, choć oferuje wędrówkę, ruch w przestrzeni (utwór wykorzystuje typową dla gier tzw. pierwszoosobową poetykę punktu widzenia), przeznaczony jest do doświadczenia na siedząco. W konsekwencji, mimo iż dzieło stworzono w technologii pozwalającej na pełne cielesne zanurzenie, ruch ten odbywa się niemal bezcielesnie (jedynie ruch głowy, spojrzenie steruje punktem widzenia). Pływanie (jakże często eksplorowane jako doświadczenie w VR!), wynurzanie się, opadanie pozostają aktem imaginali, wzmocnionym wizualnymi bodźcami z headsetu. Odbiorca *Monoliths* jest jeszcze bardziej unieruchomiony – niemal bezczynnie kontempluje statyczne zobrazowania przedstawionych w wierszach miejsc (kończąca każdy z fragmentów niewielka interakcja jest symboliczna, nie wykorzystuje też możliwości gestów jako narzędzi eksploracji w VR). *Canticle* jest przypadkiem jeszcze bardziej ekstremalnym, bo w gruncie rzeczy (ze względu na technologię i strukturę utworu) raczej się go ogląda, niż doświadcza.

Gdy szukam utworów, z którymi warto byłoby doświadczenie Lewandowskiej i Frydrysiak porównywać, do głowy przychodzi mi przede wszystkim nagradzane *Eurydice, a Descent into Infinity*

³⁹Monika Redzisz, „VR: wiele zależy od naszej ekspresji. Tyle możesz doświadczyć, na ile odważysz się działać ciałem”, *Wysokie Obcasy* (23.03.2021), <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,26894624,vr-wiele-zalezy-od-naszej-ekspresji-tyle-mozesz-doswiadczyc.html>.

⁴⁰Choreografię na potrzeby doświadczenia (pod motion captures) przygotowała Kaya Kołodziejczyk.

w reżyserii Celine Daemen, określane mianem VR-owej opery. Łączy te doświadczenia przede wszystkim sposób, w jaki słowa (u Daemen – słowa poetyckiego libretta Charlotte Van den Broeck) współgrają z zaprojektowaną interakcją. *Eurydice...* proponuje odbiorcy stopniowe schodzenie w głąb piekieł – całe doświadczenie rozpoczyna scena, w której dusza Eurydyki odrywa się od ciała i rozpoczyna swoją wędrówkę. Mamy szansę podążać jej śladem, zanurzając się w labirynt stromych i krętych ścieżek o niesamowitej wizualnej strukturze stworzonej przez Arona Felsa (nie dziwi, że doświadczenie dostało podczas festiwalu ART*VR w Pradze w 2023 r. nagrodę za najlepszy design). Czarno-biała przestrzeń sprawia wrażenie rozpadającej się, fascynująco oddając moment przejścia, stanu pomiędzy. Jak przekonuje Fels, jest też rodzajem przestrzeni nieskończonej – niemożliwej do doświadczenia w realnej rzeczywistości, lecz realizowalnej w VR.

Najważniejszym (a zarazem najciekawszym) elementem doświadczenia wydaje się to, że użytkownik cały czas realnie wędruje (chodzi, skręca, przemieszcza się), podążając za odartą z ciała duszą coraz dalej, gubiąc ją od czasu do czasu. I choć w gruncie rzeczy chodzi w kółko po niewielkiej przestrzeni, ma wrażenie, że podąża za Eurydyką niekończącymi się korytarzami i tunelami. Podłogę, po której stąpamy (w realu), wysypano niewielkimi kamieniami, które sprawiają, że każdy krok jest niepewny. Haptyczny wymiar doświadczenia potęguje zanurzenie, idealnie dopełniając bodźce wizualne (czarno-białe, półprzezroczyste niby w stanie stawiania się bądź rozkładu zarysy labiryntowej struktury, po której wędrujemy). W konsekwencji immersant popada w rodzaj medytacji w ruchu. Efekt ten wzmacniają również założony czas interakcji (25 minut) oraz wielopoziomowy pejzaż dźwiękowy⁴¹. Muzyka i słowa pieśni splatają się z szumem i pluśkiem wody, nie zawsze percypowalnymi, lecz idealnie zgranymi z ruchem ciała immersanta.

Pracująca nad librettem do doświadczenia Van den Broeck podkreślała, że w dotychczasowych artystycznych przepisaniach mitu o Orfeuszu i Eurydyce brakowało jej zawsze głosu tej ostatniej. Stąd właśnie ona staje się podmiotem lirycznym tekstu (artystka podkreślała, iż poetycka forma idealnie współgrała z charakterem świata, w który zanurza się odbiorca). W trakcie doświadczenia zaś następuje – podobnie jak w przypadku VR *Noccc* – podmiana ciał: dzięki zaangażowaniu całego ciała w proces odbioru i immersant staje się tym, kto doświadcza wędrówki w przestrzeni pomiędzy (na innym, metatekstowym, poziomie – również pomiędzy realnością a wirtualnością); sprawczość Eurydyki staje się jego sprawczością. Choć nie wstępuje w ciało bohaterki mitu, podążając jej śladem, coraz dogłębniej może poczuć, czego doświadczała i – tym samym – o czym mówi „ja” liryczne towarzyszącej doświadczeniu pieśni⁴². Inaczej niż na przykład w *Monoliths*, i w tym doświadczeniu VR-owy krajobraz i interakcja nie stają się jedynie ilustracją, udźwiękowionym zobrazowaniem sytuacji lirycznej, nie pozwalają zaledwie przenieść się tam nieco bardziej dosłownie niż w wyobraźni, lecz stwarzają przestrzeń do bycia podmiotem zdarzeń, dosłownego doświadczenia. Jednocześnie nie narzucają konieczności wejścia w czyjąś skórę.

I reżyserka *Eurydice...* podkreślała, że taki właśnie rodzaj doświadczenia (i transgresji) chciała zaoferować swoim odbiorcom. W promocyjnych materiałach wideo przygotowywanych na festiwal w Wenecji (2022) mówiła: „Mam nadzieję, że widzowie doświadczą w sobie pewnego rodzaju

⁴¹Za udźwiękowanie doświadczenia odpowiadają Kate Moore i Wouter Snoei.

⁴²Artyści przedrukowali też tekst libretta w programie doświadczenia, zaznaczając, że czynią to po to, by immersanci mogli wrócić do tekstu.

sprzeczności: z jednej strony chęć schodzenia coraz głębiej w tę nieskończoną przestrzeń, będącą jak wabiąca próżnia, w którą się wpatrujemy i która nas wciąga, ale z drugiej jednocześnie rodzaj oparcia się temu uczuciu i pragnieniu, coś, co sprawia, że myślimy: «och, to może nie być ludzkie miejsce, mógłbym nie czuć się jak w domu w tej przestrzeni wędrujących i bezcielesnych dusz»⁴³.

Smolińska swoje rozważania o haptyczności poszerzonej kończy analizą odzierających z prawdy dotyku i empatii doświadczeniach wirtualnych. „Sztuka digitalna w samej swej pochodzącej z łaciny nazwie zawiera przecież palec, lecz wciąż nie do końca wyzyskuje jego dotykową wrażliwość i potencjał – stwierdza. – Z pewnością efekty haptyczne mogą być przez nowe media, w tym ekrany dotykowe czy immersyjne instalacje interaktywne, przekonująco przekazywane – prowokacyjnie powiedziałabym jednak, że jest to uwodzenie bez satysfakcjonującego spełnienia, często nawet w haptycznej wyobraźni”⁴⁴. W odniesieniu do wielu prac e-literackich korzystających z poetyki digitalnych gestów (a także, w szerszym ujęciu, takowych dzieł sztuk wszelakich) konstatacja ta będzie zasadna, a jej prawdziwość łączy się też z ułomnościami metalepsy interakcyjnej w ujęciu Bell i Ensslin, gdzie gesty użytkowników pozostają symbolicznym jedynie połączeniem ze światem opowieści. W przypadku prac korzystających z kategorii bohatera („ty”) sylleptycznego, nierzadko zakładających zanurzenie całego ciała w wirtualnej rzeczywistości, często już tak nie będzie. W VR *Noccc* cała architektura doświadczenia, w tym i to, co na potrzeby promocji utworu nazywane było animacją z elementami ASMR, bazuje właśnie na eksplorowaniu możliwości wzbudzania doznań zmysłowych, poszerzaniu haptyczności oferowanej przez „rzeczywistą” rzeczywistość. Owo oszustwo – bo najbardziej nośną semantycznie dla doświadczenia jakością VR jest zdolność technologii do oszukiwania, hakowania naszych umysłów – otwiera przed cyfrowymi opowieściami gros możliwości i jest coraz silniej eksplorowane. Dowodem z jednej strony same prace – choćby poświęcony życiu grzybów *Forager* (przeznaczony do odbioru w specjalnie wykreowanej przestrzeni, w której doświadczenie wzbogacone jest doznaniem olfaktycznymi oraz specjalnie generowanymi podmuchami wiatru), określany przez twórców „multisensorycznym doświadczeniem VR” czy „immersyjnym doświadczeniem mykologicznym”. Z drugiej zaś – również kierunek rozwoju badań nad VR (i jego haptycznością), w których nie brak i polskiego udziału: dość przywołać tu krakowski startup Haptology i opracowany przez nich pierścień haptyczny Hapling. Gdy prześledzić najważniejsze festiwale uwzględniające prace VR, coraz wyraźniej widać też, że często już nie sama projekcja VR, lecz i stworzona na potrzeby jej odbioru przestrzeń staje się nieodłącznym elementem artystycznego przekazu, istotnym składnikiem doświadczenia (*vide* przywołana *Eurydice*...). Podkreślając wyjątkowość dzieła Lewandowskiej i Frydrysiak, nie sposób pominąć faktu, iż ich praca była pionierska i innowacyjna także pod tym względem (wielu z jej prezentacji towarzyszyły specjalne instalacje, na co od początku silnie naciskała Lewandowska). To VR *Noccc* stał się też inspiracją do myślenia o instalacjach towarzyszących kolejnym projektom realizowanym w VnLabie, zmieniając zasadniczo początkową filozofię zespołu w zakresie ich prezentacji. Jednocześnie, bazując na jakościach wywiedzionych wprost z literatury i literackiego performansu (brzmienie języka, prioceptywność), dzieło Lewandowskiej i Frydrysiak proponuje doświadczenie wypełniające lukę, o której pisała Smolińska⁴⁵.

⁴³Zob. <https://www.youtube.com/embed/cn56ix7xKEc>.

⁴⁴Smolińska, 354.

⁴⁵Oczywiście niekoniecznie na poziomie samego dotyku – drżenie kontrolerów towarzyszące interakcji w świecie wiersza ma wymiar symulakryczny jedynie.

Splatanie wątków: potrzeba dyskursu włączającego, a nie zawłaszczającego

(Neo)awangardowy splot czytelniczego ciała, ruchu i rozmaitych wymiarów poezji, z jakim mamy do czynienia w VR-ze *Noccc*, stał się w tym szkicu pretekstem do zwrócenia uwagi na konieczność „doplenia” kilku wątków w dyskusjach nie tylko o medium/technologii VR, ale i o literaturze. Moim celem było zwrócenie uwagi na rażący brak włączania perspektywy literaturoznawczej oraz myśli o czytelnikach w dyskusje o możliwościach wykorzystania technologii VR w obszarze sztuki. Stąd wskazanie potencjalnych obszarów „romansów” sztuki słowa z nowym medium, którego celem było też podkreślenie, że o owych relacjach, nierzadko zagmatwanych, nie powinniśmy zapominać, również mówiąc o historii literatury (zwłaszcza elektronicznej).

„Niestety, Łódzka Szkoła Filmowa, przynajmniej na dziś, być może za mocno pragnie, abyśmy to ważne, nagradzane dzieło, odbierali jako dzieło filmowe” – żalił się Pisarski tuż po londyńskiej premierze VR *Noccc*⁴⁶. Wyreżyserowane przez Lewandowską i Frydrysiak doświadczenie jest artystycznym VR-em, eksplorującym możliwości medium. Zarazem jest dziełem literackim, odważnie eksplorującym i testującym, jak nowa technologia może odświeżyć poetycki performans, dać powiedzieć więcej, zmieścić się wreszcie (?) w języku (nawet przy całym przedstawionym w tym szkicu sceptycyzmie do kategorii „literatury VR”). „Jest też poezją, jest spektaklem, jest rodzajem literatury elektronicznej. Przede wszystkim należy do swojego własnego gatunku, o własnej historii i bogatej już konstelacji podobnych utworów, należących do literackich bądź literacko inspirowanych doświadczeń VR” – argumentował Pisarski.

Gdy na potrzeby polskiej premiery *Nocccy* – na festiwalu filmowym (!) Nowe Horyzonty – utwór niby scharakteryzowano jako „wirtualny poemat erotyczny”, „bardzo sensualne i ucieleśnione doświadczenie poezji”, natychmiast dodano: „I właśnie dlatego idealnie oddają tegoroczne festiwalowe hasło – artystki zapraszają, by wejść do kina «od nowa», by powrócić do filmu także naszymi ciałami”. Czy potrzebnie? Tuż po światowej premierze literackość (poetyckość) *Nocccy* (a nie jej filmowość) wyraźnie podkreślał Kent Bye w podkaście z serii *Voices of VR*, zatytułowanym zresztą „*Nightsss*”: *From Erotic Poem to Immersive Poetry to Neuroscience Research*⁴⁷. On wyraźnie sytuował tekst na tle poezji wizualnej (podobnie czyni słynna baza doświadczeń XR MUST). Wydaje się więc, że inne niż Vn-Labowskie dyskusje wokół doświadczenia w reżyserii Lewandowskiej i Frydrysiak dostrzegają jego literackie konteksty, celnie doplatając brakujący wątek w dyskusjach o VR. VR *Noccc* zrealizowano w medium, które wciąż uczy się swojej poetyki, czy też ją odkrywa, w czym liczne romanse (nie tylko ten ze sztuką słowa) okazują się pomocne. Nie warto chyba zawłaszczać VR-u *Noccc* na wyłączność, ani filmoznawcą, ani literaturoznawcą. Niemniej na pewno więcej w nim z literatury niż z filmu.

⁴⁶Pisarski.

⁴⁷Kent Bye, „*Nightsss*: From Erotic Poem to Immersive Poetry to Neuroscience Research”, *Voices of VR* (18.02.2021), <https://voicesofvr.com/979-nightsss-from-erotic-poem-to-immersive-poetry-to-neuroscience-research/>.

Bibliografia

- Belisle, Brooke, Paul Roquet. „Guest Editors' Introduction: Virtual reality: immersion and empathy”. *Journal of Visual Culture* 19 (2020): 3–10. DOI 10.1177/1470412920906258.
- Bell, Alice, Astrid Ensslin. *Digital Fiction and the Unnatural. Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, 2021.
- Bye, Kent. „«Nightsss»: From Erotic Poem to Immersive Poetry to Neuroscience Research”. *Voices of VR* (18.02.2021). <https://voicesofvr.com/979-nightsss-from-erotic-poem-to-immersive-poetry-to-neuroscience-research/>.
- Coward, Teddy. „Meter, Verse: How the Poetry Community is Embracing VR”. *Why Now* (1.02.2022). <https://whynow.co.uk/read/meter-verse-how-the-poetry-community-is-embracing-virtual-reality>.
- Drygalska, Ewa. „Czuła jest noc”. *Dwutygodnik.com* 315 (2021). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9668-czula-jest-noc.html>.
- Kołodziej, Agata. „«Potrzebuję przestrzeni wypełnionej i do wypełnienia» – rozmowa z Weroniką Lewandowską”. W: *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. Agata Kołodziej, 121–127. Internet/Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, 2013.
- Mc Laughlin, Thomas. *Reading and the Body: The Physical Practice of Reading*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Murray, Janet. „Not a Film and Not an Empathy Machine. How necessary failures will help VR designers invent new storyforms”. *Medium* (6.10.2016). <https://immerse.news/not-a-film-and-not-an-empathy-machine-48b63b0eda93>.
- Pawlicka, Urszula. „Nie mieszczę się w tekście”. *Ha!art* (15.07.2012). <https://web.archive.org/web/20120715063347/http://ha.art.pl/felietony/2427-urszula-pawlicka-nie-mieszce-sie-w-tekscie.html>.
- Pisarski, Mariusz. „Podmienianie ciał: reinkarnacje «Nocccy» Weroniki Lewandowskiej”. *Techsty* 12 (2022). <https://techsty.art.pl/m12/noccc.html>.
- Przybyszewska, Agnieszka, Weronika Lewandowska. „Kiedy czytelnicze ciało błądzi po dźwiękowo-wizualnym krajobrazie. O (nie) możliwym romansie poezji i rzeczywistości wirtualnej z Weroniką Lewandowską rozmawia Agnieszka Przybyszewska”. *Techsty* 12 (2022). https://techsty.art.pl/m12/noccc_rozmowa.html.
- Redzisz, Monika. „VR: wiele zależy od naszej ekspresji. Tyle możesz doświadczyć, na ile odważysz się działać ciałem”. *Wysokie Obcasy* (23.03.2021). <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,26894624,vr-wiele-zalezy-od-naszej-ekspresji-tyle-mozesz-doswiadczyc.html>.
- Smolińska, Marta. *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2020.
- Tatarska, Anna. „Debiutantki z Polski pokonały 14 tys. konkurentów. Ich erotyczny film VR ma premierę na prestiżowym festiwalu”. *Gazeta Wyborcza* (29.01.2021). <https://wyborcza.pl/7,101707,26736058,debiutantki-z-polski-pokonaly-14-tys-konkurentow-ich-erotyczny.html>.

SŁOWA KLUCZOWE:

LITERATURA VR

p o e z j a VR

ABSTRAKT:

Autorka pyta o możliwość wykorzystania technologii rzeczywistości wirtualnej na potrzeby literatury. Pierwsza część szkicu przynosi charakterystykę możliwych „romansów” VR i sztuki słowa oraz krytyczny namysł nad kategorią „literatury VR”. Kolejna poświęcona jest szczegółowej analizie doświadczenia VR *Noccc* w reżyserii Weroniki Lewandowskiej i Sandry Frydrysiak, z uwzględnieniem wcześniejszych medialnych realizacji wiersza *Noccc* stanowiącego oś narracyjną doświadczenia. W przedstawionych analizach kluczowa jest koncepcja ucieleśnionego aktu lektury i opis doświadczenia poetyckiego w VR jako takiego, w którym odbiorca staje się podmiotem (doświadczającym) sytuacji lirycznej.

N O C C C

czytanie ucieleśnione

Weronika
Lewandowska

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Przybyszewska (ur. 1982) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół najnowszych form literackich, ze szczególnym uwzględnieniem ich medialnej różnorodności – bada przede wszystkim literaturę elektroniczną i liberaturę. Fascynatka technologii XR i możliwości jej wykorzystania na potrzeby snucia opowieści. Autorka monografii *Liberackość dzieła literackiego* oraz ponad pięćdziesięciu artykułów naukowych w recenzowanych czasopismach i publikacjach zbiorowych (m.in. w „Tekstach Drugich” czy „Przeglądzie Kulturoznawczym”). Kierowniczką projektów badawczych skupionych na XR oraz ucieleśnionym akcie lektury finansowanych ze źródeł krajowych i zagranicznych.

„Wzorowa stenotypistka z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”.

Włókna pisane w prozie Alicji Stern

Marta Baron-Milian

ORCID: 0000-0002-5430-4339

Literackie życie „wzorowej stenotypistki z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych”¹ rozpoczyna się pewnego poranka 1931 roku, w gęstym czarnym ściegu gazetowego druku pisma tygodniowego, w rytmie wystukiwanym przez nią samą na maszynie do pisania:

To jest początek istnienia. Andrea wydostaje się z mrocznej, bezdennej beczki snów, wraca z nietutejszych przestrzeni i sunie wzdłuż matowych sal domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych.

Skomplikowany mechanizm ludzki zbliża się do skomplikowanego mechanizmu maszyny „Underwood” i bladymi klawiszami rąk wprowadza w ruch metalowe palce „Underwoodu”.

Dzień w dzień od godziny ósmej rano do czwartej popołudniu rozlega się uroczysta litania o wywozie bawełny i palce jej z maniacką zawziętością powtarzają ochryple słowa. Około czwartej białe kule pod sufitem napełniają się światłem. O czwartej nieruchomieją metalowe palce tysiąca maszyn i bezsilnie po ludzku opadają tysiące bezkrwistych rąk. Ochryply głos wymawia: „Dziękuję, na dziś skończone, panno Andreo!”².

¹ Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

² Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

Wszystko rozpoczyna się zatem od tekstu, tkaniny i maszyny. Znajdujemy się w salach domu eksportowego bawełny, rzecz traktuje o wyrobach bawełnianych, a niezwykle otwarcie ma niewątpliwie charakter metaliteracki, eksponując z jednej strony potencjał kreacji, dzięki której tekst się metaforycznie tka, a z drugiej – samą czynność pisania. Niestety, choć stykają się tu z sobą tkaniny i teksty, stenotypistka nie ma w sobie nic z tkaczki, Andrea – nic z Arachne³, maszyna do pisania – nic z krosna, „litanie o wywozie bawełny” – nic z kobiecej narracji, a maszynowo warunkowane ruchy palców na klawiszach – nic z gestów prządki, która właśnie stwarzałaby świat. Jeśli w tkackich figurach rozpoznajemy metafory kobiecego pisania, tu zostają oddalone w ekonomicznej krytyce maszynowego przepisywania. Andrea nie jest wszak pisarką, tylko stenotypistką, puszczoną w ruch przez relację podległości maszyną do pisania, jednym z trybików w biurowym mechanizmie. Jej rolą jest przepisywać, nie dodając ani słowa od siebie, trzymać się linii codziennej litanii, tkąć tekstową materię podług niewłasnego wzoru, nie przerywać dyktatu dyktowania. Zamiast futurystycznego *Hymnu do maszyny mego ciała*⁴ – uroczysta „litanie o wywozie bawełny”, spisywana na maszynie do pisania przez maszynę do pisania. Ciało stenotypistki nieodróżnialne jest tu wszak od maszynowej materii, z „klawiszami rąk” na „metalowych palcach Underwoodu”. W wybornie skonstruowanej figurze *hypallage*, dwukrotnie przenoszącej tu określenie na inny składnik wypowiedzi, „za jednym zamachem” otrzymujemy potrójną kontaminację – ciała maszyny z maszyną ciała, a skoro chodzi o maszynę do pisania, to i z maszyną języka. Stylistyczna sztuczka znajduje w dodatku swoje istotne uzasadnienie jako produkt uboczny „myślowego skrótu”, ekonomii stenotypicznej wydajności, której zasadą jest maksymalnie ścieścić – śladem etymologii zawartej w członie *stenos-*. W tej ciasnej przestrzeni alienacji poznajemy bohaterkę opowieści Alicji Stern, Andree, „wzorową stenotypistkę”, której nie dane jest snuć własnego wątku. Na razie! Szybko się bowiem okazuje, że – choć znajdujemy się wśród wyrobów bawełnianych – celem jest nie tylko tkąć, lecz także pruć.

A jak ALICJA

Wydawać by się mogło, że najmocniejszym, a może jedynym węzłem łączącym Alicję Stern z awangardą jest węzeł małżeński. Znana jako „żona futurysty”⁵, a potem po prostu jako „żona poety Anatola Sterna”, ani w historii awangardy, ani w historii literatury wciąż nie doczekała się własnego wątku. Można powiedzieć, że wszystkie nitki relatywnie niewielkich opowieści o Alicji zawsze prowadziły do tego samego kłębka i tego samego małżeńsko-literackiego węzła, z którego niełatwo ją wywikłać. Jednak w 1931 roku Alicja Stern publikuje tekst pod wieloma względami niezwykle, niewątpliwie spleciony z awangardowych włókien, które jednak łączą się ze sobą niepokojąco i osobliwie; łączą, choć tytuł głosi, że *Ciała się oddalają*⁶.

Niewielka powieść o objętości około dwóch arkuszy wydawniczych ukazuje się w sześciu częściach, w sześciu kolejnych numerach tygodnika „Ewa” pomiędzy 10 maja a 14 czerwca 1931 roku w rubryce

³ Tkackich i arachnologicznych metafor używam w nawiązaniu do koncepcji Nancy K. Miller. Nancy K. Miller, „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006), 487–513.

⁴ Tytus Czyżewski, „Hymn do maszyny mego ciała” [1920], w tegoż: *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. Janusz Kryszak, Andrzej K. Waśkiewicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009), 99.

⁵ Jerzy Korczak, „Żona futurysty”, *Przekrój* 10 (1999): 30.

⁶ Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18–23 (1931): 4.

zatytułowanej „Powieść EWY”. Całość podzielona została na 17 niewielkich rozdziałów opatrzonych tytułami, od mniej więcej połowy tekstu – pozbawionych numeracji. W znalezionych w archiwum życiorysach i ankietach Alicja Stern za każdym razem nazywa *Ciała się oddalają* powieścią⁷ mimo jej stosunkowo niewielkich rozmiarów. Andrzej K. Waśkiewicz w poświęconym Alicji Stern haśle słownika biograficznego nazywa tekst romanssem⁸, a Agnieszka Nęcka określa go mianem noweli⁹.

Na prozę Alicji Stern trafiam, poszukując – tak trudnych do odnalezienia w historii polskiej literatury – kobiecych odpowiedzi na głosy męskiej awangardy. Przeglądam Archiwum Sternów i napotykam w nim liczne ślady własnych prozatorskich prób Alicji, choć była przede wszystkim tłumaczką i współautorką filmowych scenariuszy. Dostrzegam jej fascynację awangardą – energią literackiego eksperymentu i siłą artystycznych prowokacji, a jednocześnie fascynację emancypacyjnymi ideami. Śledzę niezwykły talent do budowania narracji i coraz bardziej żałuję, że własne praktyki pisarskie zajmowały tak niewiele miejsca w jej codziennych aktywnościach. Choć gdy w 1931 roku, w wieku dwudziestu sześciu lat, publikowała *Ciała się oddalają*, wszystko mogło potoczyć się jeszcze inaczej.

Ta niewielkich rozmiarów proza – choć odnotowywana w materiałach archiwalnych i bibliografiach, a jako publikacja prasowa dość łatwa do odnalezienia – była aż do niedawna niemal całkowicie zapomniana. W żaden sposób nie przetrwała w narracji o historii awangardy, nie pozostawiła swojego śladu w licznych wspomnieniach Sterna ani nie pojawia się w żadnym ze znanych mi syntetycznych opracowań dotyczących historii prozatorskich praktyk kobiet w dwudziestoleciu. *Ciała się oddalają* wydobyła kilka lat temu z tej przestrzeni zapomnienia Agnieszka Nęcka, dokonując ciekawej interpretacji tekstu przede wszystkim w perspektywie futurystycznych idei i właściwości futurystycznej poetyki, zwracając szczególną uwagę na sposoby funkcjonowania ciała, centralny dla opowieści motyw seksualnej inicjacji oraz intensywnie obecną erotykę. Badaczka w swoim artykule traktowała tekst jako wyraz bliskości Alicji Stern wobec futuryzmu, wyraz podobnej – jak pisała z pewnością trafnie – „niezgody na dotychczasowy porządek” oraz „gry ze społeczną obyczajowością i mieszczańską moralnością”¹⁰.

Niewątpliwie tekst Alicji Stern powstaje w polu oddziaływania – pozbawionej właściwie zupełnie kobiecych głosów – polskiej futurystycznej awangardy, wokół której orbituje jako „żona futurysty”, stale współpracująca z Anatolem Sternem, uczestniczka spotkań, tłumaczka, prześlągnięta futurystycznymi hasłami i niedawnymi dyskusjami (a w niektórych aspektach wciąż wówczas aktualnymi) toczącymi się w polu polskiej awangardy. Jednak Alicja Stern swoją niewielką prozą nie zabiera, jak sądzę, głosu ani z pozycji futurystycznych, ani awangardowych, nie staje się „akuszerką awangardy”¹¹, nie chce zajmować przeznaczanego niejednokrotnie ko-

⁷ Dokumenty osobiste Alicji Sternowej, Biblioteka Narodowa, Archiwum Sternów, rps akc. 14364.

⁸ Andrzej K. Waśkiewicz, „Alicja Stern”, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. Andrzej Romanowski (Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2004), 454–455.

⁹ Agnieszka Nęcka, „Obłęd elektrycznej wiosny. O *Ciała się oddalają* Alicji Stern”, w: *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*, red. Janusz Pasterski (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019), 88.

¹⁰ Nęcka, 88–99.

¹¹ Metaforą tą Iwona Boruszkowska określa „wkład artystek i pisarek w formowanie się polskiego ruchu awangardowego”, który „był i często jest nadal pomijany”, a ślady ich aktywności – zacierane. Bohaterkami artykułu stają się „komentatorki i propagatorki idei nowej sztuki”, tłumaczki i recytatorki. Iwona Boruszkowska, „Akuszerki awangardy. Kobiety a początki nowej sztuki”, *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 5–14. Zob. także na ten temat: Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik, *Style zachowań awangardowych: przypadek polski* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2022) 50–77.

biecym bohaterkom „skromnego miejsca na obrzeżach tak ważnych dla międzywojnia grup literackich”¹² ani też odgrywać roli „żony Poety, która nie daje sobie przyzwolenia na pisanie”¹³.

Publikując powieść w odcinkach, Alicja Stern znajduje – niestety na krótko – swoje miejsce wśród kobiet autorek, których silną obecność w dwudziestoleciu jednoczy już, jak pisze Agata Araszkiewicz, „zarówno ugruntowana świadomość emancypacyjna, czyli nowe i odmienne rozumienie kobiecej podmiotowości, jak i konsekwentnie z tym związany dobór tematów oraz towarzyszące im innowacyjne strategie stylu”¹⁴. Świadczy o tym nie tylko fakt, że *Ciała się oddalają* powstają w czasie toczących się gorących dyskusji na temat pisarstwa kobiet¹⁵ i wydają się na różne sposoby z nimi rezonować, ale także szczególne miejsce publikacji.

E jak „EWA”

Proza Alicji Stern wydrukowana zostaje na łamach feministycznego żydowskiego tygodnika „Ewa”, ukazującego się w Warszawie w latach 1928–1933, założonego przez Paulinę Appenzlak oraz Iżę Wagmanową. Pismo miało rys radykalnie emancypacyjny, zapowiadając na łamach pierwszego numeru piórami redaktorek, że odzwierciedlać będzie „opinie, myśli, problemy i dążenia współczesnej kobiety żydowskiej, walczącej o całkowite wyzwolenie”¹⁶, promując zarazem syjonistyczne idee. Jak pisze Monika Szablowska-Zaremba, „Ewa” w zamierzeniu redaktorek „miała walczyć o prawa kobiet, świadomych wszelkich aspektów życia biologicznego, społecznego, kulturowego i politycznego”¹⁷, budzić ze snu energię kobiecego społeczeństwa i wspierać emancypacyjny ruch kobiet. Toczona przez redaktorki i autorki „Ewy” walka o równouprawnienie była jednak podwójna – jako feministyczna walka kobiet żydowskich, podwójnie wykluczanych i podwójnie w życiu społecznym dyskryminowanych. Co ważne, obok obrazów „kobiety uświadomionej” na łamach „Ewy” feministyczne idee łączą się ściśle z inkluzywną wizją technologicznego postępu, afirmowanej nowoczesności i potencjału umaszynowania przy jednoczesnej krytyce powodowanych przez nie wykluczeń i nierówności.

Wśród wielu aktywnych współpracowniczek tygodnika Szablowska-Zaremba wymienia także Alicję Stern¹⁸. Nie wiemy dokładnie, jak bardzo współpraca ta była ścisła, czy miała charakter

¹²Ewa Graczyk, Monika Graban-Pomirska, „Wstęp”, w: *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. Ewa Graczyk et al. (Kraków: Wydawnictwo Libron, 2011), 9.

¹³Graczyk, Graban-Pomirska, 9.

¹⁴Agata Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014), 9.

¹⁵Dyskusje te szczegółowo rekonstruuje m.in. Ewa Kraskowska i Agata Zawiszewska. Agata Zawiszewska, *Między Młoda Polska, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 66–88; Ewa Kraskowska, *Piorem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999), 13–37.

¹⁶„Od redakcji”, *Ewa. Pismo Tygodniowe* 1 (1928): 1.

¹⁷Monika Szablowska-Zaremba, „Koncepcja «kobiety uświadomionej» na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”, w: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. Inga Iwasiów, Agata Zawiszewska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014), 290.

¹⁸Szablowska-Zaremba, „Koncepcja «kobiety uświadomionej» na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”, 292.

trwały i związany w szerszym wymiarze z działaniami redakcji¹⁹. Wiemy jednak, że publikowanie przez Alicję Stern swoich tekstów na łamach „Ewy” było niewątpliwą manifestacją przynależności do wspólnoty żydowskich kobiet autorek, a zarazem wyraźną feministyczną deklaracją. W centrum *Ciała się oddalają* umieszcza kobietę, w kolejnych odsłonach ukazując jej pozycję w patriarchalnym świecie oraz jej usytuowanie w następujących po sobie relacjach z mężczyznami. Pozycja ta i forma ukazywanych relacji stają się tu, jak sądzę, przedmiotem niezgody, a najlepszym narzędziem walki z nimi okazują się dla autorki parodia i ironiczna demaskacja idące w parze z rewizją męskich fantazji o nowoczesności. Wraz z obrazem nowej kobiety, stopniowo wyzwalającej się z relacji opartych na męskiej dominacji, tekst Alicji Stern sprzymierza się również z programem ekonomicznej i społecznej krytyki prezentowanej na łamach „Ewy”. Ukazana w *Ciała się oddalają* nowoczesność ujawnia swój ambiwalentny charakter: postęp, technologia i świat maszyn fascynują, a zarazem ukazują swoje negatywne oblicze, nie tylko jako groźne dla ciał i podmiotów, ale przede wszystkim jako narzędzia utrwalania patriarchalnej władzy.

Osadzona w takim, a nie innym prasowym kontekście „Ewy” opowieść Alicji Stern znaczy zupełnie inaczej, niż gdyby ją tego kontekstu pozbawić i przemieścić akt lektury, izolując od towarzyszących mu głosów. Obudowana gęstą siecią prasowych intertekstów powieść staje się literacką wypowiedzią, dla której bezpośrednio tło stanowią publicystyczne głosy kobiet zaangażowanych w codzienną prasową walkę o równouprawnienie, z którymi bez wątpienia rezonuje. Można powiedzieć, że Alicja Stern publikuje *Ciała się oddalają* jako tekst od samego początku uwikłany w spór. Czy można zatem wyobrazić sobie lepsze miejsce dla feministycznych przewartościowań języka futurystycznej awangardy, dokonanych przez żonę jednego z najsłynniejszych i najbardziej walecznych futurystów?

A jak ANDREA

Tekst powieści więc się stenotypicznie – na razie wciąż jeszcze według cudzego wzoru – tka, a Andrea wraca z pracy do domu, by oddać się codziennemu krzątactwu. W narracyjnym zbliżeniu oglądamy bohaterkę otoczoną materiałami i dźwiękami najzwyklejszych domowych czynności: „Dom. Gaz, krople uderzające o porcelanowy zlew [...] zawikłany wzór żółtych obić i nieskończona, zawiślana opowieść kropli”²⁰, chrapiący czajnik, kran, „identyczne sześciany umeblowanego powietrza, w których wre gorączkowe życia”²¹. Materialny konkret skutecznie oddala narrację Alicji Stern od romansowej „mistyki kobiecości”. Widzimy bohaterkę w chwili gdy z pasją uprawia swoją krzątanię, próbując – jak najlepiej ujmowała to Jolanta Brach-Czaina – „ścigać sens codzienności”²², wsłuchuje się „w tę monotonną, tajemniczą opowieść”, w którą „można się wsłuchiwać godzinami”²³. Raz po raz przerywa ją jednak natrętnie powracające wspomnienie z dnia pracy przy maszynie do pisania: nad Andrea „sapie szef schylając się” i dręcząc ją i „miętosząc” swoimi „tłustymi oczami”²⁴.

¹⁹Alicja Stern publikowała także w „Ewie” recenzje filmowe w rubryce „Kino” już na początku istnienia pisma, w 1928 roku (nr 3 i 5). Można zatem przypuszczać, że współpracowała z redakcją w różnych formach przez kilka lat ukazywania się pisma.

²⁰Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²¹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²²Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* (Kraków: eFKa, 1999), 66.

²³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

W gardle kranu grzęźnie „stłumiona łapą szefa opowieść”²⁵ o zwykłej codzienności. Andrea nie może już odpędzić niechcianych myśli i...: „Od tej chwili zdarzenia pomknęły w zawrotnym tempie”²⁶. Najzupełniej nagle, bez żadnego narracyjnego ostrzeżenia, Andrea rozpoczyna swoją ucieczkę – nie wiadomo jeszcze gdzie, ale wiadomo skąd. W pierwszej kolejności ucieka spod nadzoru męskiego spojrzenia we własną, kontrolowaną już tylko przez samą siebie przestrzeń.

Wzorowa stenotypistka z domu eksportowego bawełny i wyrobów bawełnianych spędziła dwa-
dzieścia minut przed lustrem, podziwiając swój brzuch, swoje uda i swoje piersi – wszystko to było
gładkie i zimne, jak asfalt, matowe, jak białe kule zapełniające się o czwartej popołudniu mlecznym
światłem – było w tym coś, co przyprawiało o niepokój, o mdłości, o drżenie rąk.

Obca naga kobieta weszła podstępnie do lustra i spoglądała stamtąd na Andreę ciekawymi oczyma.
To było niesamowite – Andrea otuliła ją czym prędzej szalem²⁷.

W tej niezwyklej scenie Andrea długo wpatruje się w swoje ciało w lustrze, by odzyskać je dla siebie w nieerotycznym obrazie i niewłaściwym dla niego języku, w którym ciało może być jak asfalt, zimne, matowe i przyprawiać o mdłości. Odkrywa je nagle w innym, wykraczającym poza figury heteroseksualnego pożądania, spojrzeniu, spogląda na siebie nie męskimi, lecz kobiecymi, „ciekawymi” oczami jeszcze obcej, „nagiej kobiety”, której na razie nie zna. Otula ją szalem – ale nie po to, by przysłonić ze wstydem jej nagość, tylko raczej z troską i czułością, udzielając jej ciała schronienia. Nieprzypadkowo zapewne w racjonalnej narracji rozwijającej się do tej pory między sprawami wywozu bawełny a domową krzątaniem to pierwsze spotkanie z „nagą kobietą” zyskuje miano „niesamowitego”, wyrывa ze wszystkiego, co swojskie i znane, rozpoczyna proces rozsadzania wszelkich utrwalonych figur i ról, pozwala otworzyć się językowi ciała i językowi pragnienia, śladem których bohaterka rusza w dalszą drogę.

Wprowadzając figurę „wzorowej stenotypistki”²⁸, od początku tekstu Alicja Stern próbuje tematyzować związek kobiecego ciała i pisma, własnego i niewłasnego języka. W tym pierwszym obrazie wyraźne staje się zarazem uwikłanie w sieć relacji między spojrzeniem a sceną pisania, a raczej między władzą męskiego spojrzenia a dyktatem przepisywanych słów, między niewłasnym spojrzeniem a niewłasnym pisaniem. Tłamszący wzrok szefa – zarazem jako figura ekonomicznej władzy i seksualnej przemocy, który pozostaje z bohaterką, nawet gdy nie ma go w pobliżu – odbiera głos, odbiera własny język i anektuje przestrzeń, w której mogłoby autoryzować się kobiece pisanie. Dopiero ujście spod władzy cudzego wzroku umożliwia rekonstrukcję sceny

²⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁶Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

²⁸Figura stenotypistki jest bardzo istotna także w komedii *Pani minister tańczy* z 1937 roku, według scenariusza Alicji i Anatola Sternów. Jak pisze Agnieszka Janiak-Jasińska w kontekście wspomnianego filmu, „Miłe, uśmiechnięte i pilne dziewczęta przy maszynach stanowią normę – w komedii pomyłek doskonałe tło dla ewenementu, jakim jest pani minister. Maszyna do pisania pokazana jako jednoznacznie kobiece narzędzie pracy wskazuje na charakter zajęć uznawanych powszechnie za odpowiednie dla kobiety: pomocniczych i manualnych – nienaruszających hierarchii płci i władzy”. Agnieszka Janiak-Jasińska, „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX wieku”, *Rocznik Antropologii Historii* 2 (2014): 95-97. Relacja mechanizacji i feminizacji zajęć biurowych pozostaje kwestią bardzo złożoną i ambiwalentną, wiążąc się zarówno z możliwością pracy i zarobkowania, jak i utrwalaniem hierarchii płci. Jak sądzę, Alicja Stern w dużej mierze problematyzuje tę ambiwalencję, choć jako dominujący ujawnia się tu wymiar krytyczny. Dziękuję Agnieszce Karpowicz za zwrócenie uwagi na ten kontekst.

pisania, jak ujmowała to Nancy K. Miller. Gdy Andrea przestaje być obiektem, zaczyna manifestować się jako mówiący podmiot i za pomocą języka własnego pragnienia może dać odpór wszystkim innym tłamszającym je językom.

I tak też się dzieje! Alicja Stern posługuje się znakomitym mikrokonceptem, niewielką i z pozoru niewiele znacząco tekstową figurą, która rozbija porządek. Jak wiele wszak wydarza się w małym akcie stenotypicznej dywersji z początku tekstu! Gdy nagle, nieoczekiwanie „wzorowa stenotypistka” w adresie bardzo ważnego listu wysydanego w sprawie „większego transportu bawełny do Sowietów” gubi literę „A”. Kopię listu ukrywa, choć dręczy ją niepokój. Na szczęście handlowe konsekwencje zguby nie będą nas już interesować. Litera w końcu się znajduje, ale nie w języku ani nie w domu eksportowym bawełny, tylko „w świecie”, płonąca na niebie w neonie nocnego klubu „Alhambra”, który zwiastuje noc, zgiełk, jazz, dansing, ciało i wyzwolenie. A razem z nimi, jak czytamy w wyjątkowo intensywnej metaforze, „obłąd elektrycznej wiosny”, która właśnie – wraz ze zgubioną i znalezioną gdzie indziej literą – się zaczyna. To moment, gdy Andrea przestaje być wzorowa, w ogóle przestaje być stenotypistką, rzuca się w wir nocnego życia i seksualnych przygód, przeżywa zauroczenie, zostawiając daleko za sobą swoje dotychczasowe życie, klawisze maszyny Underwood, codzienne „litanie o wywozie bawełny” i spojrzenie szefa.

Zdaje się jednak, że zagubione i znalezione „A” nie znajduje się tylko w neonie „Alhambry”, wskazując nowy kierunek, ale znajduje się przede wszystkim w imieniu ANDREA, w którym skrywa się być może również androgyniczny trop, łatwy do usłyszenia tym męskim i kobiecym zarazem imieniu, z ekspozycją męskiego pierwiastka (gr. *andros*). Z tropem tym niewątpliwie Alicja Stern podejmuje grę, wplątując w swój tekst „Henryka – Henrykę” w roli „dwupłciowej atrakcji Alhambry”²⁹. Opresyjność binarnej opozycji męskości i kobiecości daje o sobie zresztą w tekście znać wielokrotnie w podwójnych obrazach i w podwójnym języku tego wątpliwego romansu.

R jak ROMANS

Jak wspominał Jerzy Korczak, Alicja „coś pisała, jakieś romanse pod pseudonimami, o których szeptano półgębkiem, ale nigdy ich przyjaciołom nie udostępniała”³⁰. Jeśli wszystkie „romanse pisane pod pseudonimami” autorstwa Alicji Stern miałyby wyglądać tak jak *Ciała się oddalają*, można powiedzieć, że aż strach się bać... Tego romansu Alicja nie pisze jednak bynajmniej pod pseudonimem, opatruje go w druku własnym imieniem i nazwiskiem. To raczej sam romans zdaje się tu pseudonimem innej formy, a jego autorka w osobliwym kryptoromansie chowa, jak sędzę, odważną feministyczną parodię, pod gatunkową przykrywką skrywając treść pełną krytycznych, antyfuturystycznych tropów.

W kontekście tym *Ciała się oddalają* wyznaczają raczej pole prezentowania wyczerpanych mitów nowoczesności, przewartościowanych haseł awangardy i skompromitowanych strategii futurystów. Tekst staje się co prawda głosem sprzeciwu wobec tradycyjnych, konserwatywnych norm społeczno-obyczajowych, ale jego autorka nie decyduje się, jak sędzę, wcale sprzy-

²⁹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

³⁰Korczak, 30.

mierzyć w tym antymieszczańskim buncie z głosem futuryzmu. Przeciwnie. Nie tam szuka swojej genealogii ani legitymizacji dla własnego głosu. Zaczyna za to dokładnie w miejscu, w którym Filippo Tommaso Marinetti lokował źródła swojej „pogardy dla kobiet” – w romanse i jego poetyce, z którą tak często będą prowadziły w dwudziestoleciu grę feministycznie zorientowane kobiety autorki, inicjując genologiczne przechwycenia.

Można powiedzieć, że tekst Alicji Stern ma dwa najważniejsze punkty odniesienia, od których na różne sposoby krytycznie się dystansuje, zarazem je ewokując i negując. Pierwszym z nich jest właśnie tradycja popularnej literatury dla kobiet, wywołana przez gatunkową formę rozpoetyzowanego romansu i zarazem przenicowana w antyromansowym, wywrotowym wobec gatunkowej formy obrazowaniu. Zarówno obrazowanie to, jak i sama materia języka ujawniają tu swoją podwójność, sprawiając, że tekst zdaje się pisany jakby na dwa głosy, z których pierwszym jest afirmatywny język romansowej fabuły, a drugim – krytyczny, antyromansowy, demaskujący język parodii. Podwójność ta jest wyzyskiwana przez autorkę jako stylistyczny chwyt, swoisty koncept „rozszczepionego” języka, od samego początku aż do końca opowiadania.

Gorzka drwina szczególnie daje się we znaki w erotycznych opisach³¹, w których hiperbolizowana do granic sentymentalna poetyka i wyolbrzymione właściwości języka literatury stereotypowo kobiecej ośmieszają same siebie. Najpierw w miłosnym uniesieniu „Andrea zapada w niebyt [...] – pozostają głodne fragmenty ciała, głodne spragnione usta”³², po to, by chwilę później jej uwagę przykuł już tylko „cyniczny tapczan”, który zajmuje prawie cały pokój Piotra, jej upragnionego kochanka, i który po latach będzie zawsze widziała w miejscu jego, niemożliwej do przypomnienia, twarzy. Wspaniały romans: kochanek z tapczanem zamiast twarzy! Niewątpliwie stajemy się świadkami parodystycznej gry, która przy zachowaniu cech formalnych modelu, wprowadza elementy dla niego niestosowne, dziwaczne i przerysowane lub jedynie delikatnie „fałszywe nuty”. Niektóre z tych elementów rozpoznajemy bez trudu, bo wybierają formę groteskowych przerysowań, inne jednak sprawiają więcej kłopotu, pozostając niemal niewidoczne jako działające na prawach ironii, która – jak pisała Linda Hutcheon – najskuteczniejsza jest „wtedy, gdy jest najmniej obecna, gdy działa niemal *in absentia*”³³. Podobną praktykę widać wyraźnie w opisie aktu seksualnego zbliżenia, który – w sensie formalnym pozostając wciąż w bezpośredniej łączności z romansowym pierwowzorem – otwiera najzupełniej groteskowy obraz formy groteskowo osobliwej, ekscentrycznej i monstrualnej. Obraz ten można by wręcz uznać za dowcipną grę z sytuującym się w samym centrum znaczeń groteski, fantazyjnym obrazem roślinnego ornamentu: „Rozpoczęło się tak, jak zwykle się rozpoczyna. Rozchylił się potworny, czarny storczyk jego spodni”³⁴, a następnie – w poszerzonym jeszcze „ornamentacyjnym” spektrum – z roślinno-zwierzęco-ludzką postacią. Dalej już bowiem cała ta scena, przywodząc na myśl najbardziej charakterystyczne cechy groteski – manifestacyjnie przełamująca romansowe „decorum”, najzupełniej niejednorodna stylowo, utkana ze zmieszanych języków, karykaturalna i zdecydowanie w złym guście – staje się coraz bardziej komiczna:

³¹Por. Nęcka, 93. Agnieszka Nęcka pisze o szczególnym „rozerotyżowaniu” świata i języka, „nadobecności erotyki” w tekście Alicji Stern.

³²Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

³³Linda Hutcheon, „Ironia, satyra, parodia. O ironii w ujęciu pragmatycznym”, tłum. Krystyna Górka, *Pamiętnik Literacki* 1 (1986), 348.

³⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

Groźne i nierealne, jak amputowane nogi, zawisły spodnie na poręczy fotela.

On był gładką bestią, złą bestią o potężnych zębach i mięśniach – chytrą i przebiegłą bestią.

Stenotypistka domu eksportowego bawełn i wyrobów bawełnianych została zwierzęciem – kosmatą niedźwiedzicą. Na dnie barłogu słodko pieści się niedźwiedzica ze swoim samcem. Słodko pachną jodły i jesienne liście. Szemrzą buki. Na śmierć i życie splotły się kosmatymi łapskami zwierzęta. Na dnie omszonego barłogu tarzają się cielska... Szemrzą buki... Płyną obłoki, świergocą ptaki i o miłości zwierząt jęczą jodły [...]

– Wiesz nareszcie czym jest mężczyzna Andreo?

– Wiem, mężczyzna jest Bogiem³⁵.

Erotyczna przygoda stenotypistki ujawnia swój jednocześnie komiczny i krytyczny charakter przede wszystkim na poziomie stylistycznym, gdzie w groteskowych przedstawieniach przemieszane zostają naturalistyczne, sentymentalne, erotyczne, demoniczne i religijne frazy, rządzemu patosowi przeciwstawione zostają obrazy zezwierzęconych ciał, z sentymentalnym, hiperbolizowanym językiem romansu gryzą się futurystyczne motywy, a groteska nabiera charakteru parodystycznego i komicznego³⁶. Alicja Stern zamyka swoją wciąż gdzieś uciekającą i przeżywającą intensywne przygody ciała bohaterkę w dusznym języku i męczącym swą ramą gatunku, który ciąży jej niczym ciasny gorset, choć, jak czytamy: „Nowa Andrea jest zawsze naga – jej suknie są żartem”³⁷. Różnymi drogami języka próbuje Alicja Stern uwolnić kobiece ciało spod władzy fallicznej seksualności, poszukuje językowych sposobów przełamania i odcenzurowania romansowej fabuły, która wciąż natrętnie powraca. Nie znajduje jednak lepszego sposobu – a wraz z nim bardziej własnego języka – niż język parodii.

D jak DRWINA

Pierwszym celem parodystycznych przetworzeń Alicji Stern jest więc wskazana powyżej tradycja stereotypowo pojmowanej romansowej literatury dla kobiet wraz z charakterystycznym językiem romansu, drugim z kolei – futurystyczna tradycja i język nowoczesności. Patrząc z tej perspektywy na *Ciała się oddalają*, powieść jawi się jako w całości wzięta w ironiczną ramę, która działa nieporównanie silniej, jeśli weźmiemy pod uwagę publikacyjny kontekst tekstu. W tym sensie można powiedzieć, że język prozy Alicji Stern jest doskonale podwójny, a w uformowanej przez tę podwójność szczelinie widoczne staje się miejsce oporu. Alicja Stern pisze jednak nie tak, jakby w prostej opozycji chciała męskiej historii nowoczesności czy awangardy przeciwstawić

³⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 18 (1931): 4.

³⁶Charakteryzując relację awangardowych twórców wobec pojęcia groteski i nazywając ją samą wówczas „zapomnianym językiem artystycznym, którego jednak powszechnie się używa”, Włodzimierz Bolecki zwracał uwagę na przede wszystkim groteskową „problematykę estetyczną nowej sztuki” (W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne*, Pamiętnik Literacki 1989, nr 1, s. 108). Ciekawie w tym kontekście sytuuje się parodystyczna groteska Alicji Stern – podniesiona jak gdyby „do potęgi” – która być może w groteskowej postaci parodiuje groteskowe parodie futurystów.

³⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, Ewa 18 (1931): 4.

kobiecą tradycję czy kobiece pisanie, ale jakby chciała podkopać każdą z nich, nie atakując jednak z pozycji, które uznać można by za awangardowe, ani też nie wycofując się na pozycje estetyzmu. Działa w samej materii języków nowoczesności, rozbijając je, można powiedzieć, od wewnątrz. Jej powieść nie tylko osnuta jest bowiem wokół włókienniczej tematyki, wywołanej przez miejsce pracy bohaterki, pełna obrazów ciała, ubrania i miejskich materii, ale przede wszystkim stanowi zaskakujący splot języków awangardy i nowoczesności, ich stereotypów i fantazmatów, miejscami pastiszowanych, miejscami parodiowanych i krytycznie przetwarzanych z feministycznej perspektywy, przy zaskakująco dużym udziale energii ludycznego, prześmiewczego powtórzenia.

Wydaje się, że cała ta opowieść wypełniona jest intertekstualnymi nawiązaniem do futurystycznych tekstów – zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, a także do retoryki świetnie znanej z najsłynniejszych futurystycznych manifestów. Odwołań takich w całym tekście możemy wskazać dziesiątki, a nagromadzenie to w zestawieniu z patetycznym, sentymentalnym językiem romansu wywołuje efekt parodystyczny, nasilający się przez ciągłe ujawnianie męskiego charakteru futurystycznych fantazji:

Rześkim wiatrem fruwała na jej spotkanie ulica. Dyskretnie i służalczo zawarczał motor czarnego wozu. [...] Z prędkością 100 km na godzinę auto pędzi ku przeznaczeniu³⁸;

Rozpędzone Fordy, Duranty, Lancje, Rojlsy i Chevrolety przesywają blade tłumy nostalgicznym krzykiem metalowych ptaków w locie ogarniętych rują³⁹;

Andrea jest puszczoną w ruch maszyną. Szybko i równomiernie pracują lśniące dźwigi – jej ramiona. Andrea umyka przed przeznaczeniem. Przeznaczenie ma potężne bicepsy⁴⁰;

[...] w piersiach Andrei trzepoce blaszane serce miasta – małe serduszko z taniej blachy. Jak ono niemożliwie brzęczy!⁴¹.

W tych i podobnych opisach ujawnia się wyraźnie obraz miasta – jak ujmował to German Ritz – jako „areny walki płci”, gdzie toczy się awangardowa, męska batalia o posiadanie i władzę⁴². Futurystyczna fantazja o fuzji kobiety z maszyną wraca w toku narracji kilkakrotnie – począwszy od pierwszego opisu pracy stenotypistki w otwarciu tekstu. Niektóre „maszynowe” fragmenty tekstu *Ciał...* zdają się odbijać echem *Nogi Izoldy Morgan* Brunona Jasińskiego, które musiały zresztą Alicję Stern interesować szczególnie, bo ich liczne przepisane odręcznie fragmenty znajdujemy w jej archiwalnych teczkach (choć trudno ostatecznie ustalić, z którego roku pochodzą).

Temat nowoczesnego miasta jako męskiego wytworu złączonego z futurystycznym snem o potędze i podboju powraca tu kilkakrotnie, przewartościowywany na różne sposoby: „Mężczyźni budują

³⁸Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 18 (1931): 4.

³⁹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁰Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴¹Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴²German Ritz, „Nowy świat i dawny wizerunek kobiety. Polska awangarda po roku 1918 a kulturowe aspekty płci”, w tegoż: *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), 165.

betonowe miasta, betonowe mosty, betonowe życie, mężczyźni są zbyt mali i zbyt wielcy ażeby zrozumieć miłość⁴³. Przewartościowaniom tym towarzyszy niewątpliwa drwina ze stereotypowych opozycji kobiecej natury i męskiej cywilizacji, tego, co pierwotne, i tego, co postępowe, jak we fragmencie, który wydaje się parodiować język *Aktu założycielskiego i manifestu futuryzmu* Marinettiego:

Potężny głos instynktu, ten, który pramatki nasze sprowadził z mroku dżungli do elektrycznych metropolii, dziś brzmi równie potężnie jak przed wiekami, i dziś, jak przed wiekami prowadzi do przeznaczenia blade dziewczęta, urodzone na betonowym łożu miasta⁴⁴.

Gdyby jednak miejskich, wiosennych, maszynowych i elektrycznych intertekstów było nam mało, w innym fragmencie otrzymujemy już łatwy do zidentyfikowania futurystyczny kryptocytat: „Podczas swego samotnego błąkania się po okolicy spotyka stale na swojej drodze brzuchate krowy i brzuchate kobiety – zdeformowane cielska⁴⁵. To już, jak sądzę, wyraźna aluzja do słynnego obrazu pochodzącego z wiersza Anatola Sterna *Spacerujące*⁴⁶ i kpina z futurystycznych mizoginicznych i prymitywistycznych fantazji, które w tekście Alicji Stern w groteskowo przerysowanym patosie i w narzucającym się stylistycznym naddatku doprowadzone zostają do absurdu. A kolejne zdania stają się już może prawdziwą metaliteracką satyrą zarazem na intertekstualną opresję i męską futurystyczną tradycję, zapisaną w listach z nowoczesnego miasta: „Z obcego świata przychodzą listy [...] Andrea nie odpowiada na listy. Jest teraz mocna, samotna i prosta jak dziewczka od dojenia krów [...] Tak myśli Andrea i nie wie nawet, jak jej żal tej elektrycznej wiosny, tego pierwszego pożaru, który trawił jej ciało i został zgaszony⁴⁷.”

Ostatecznie po przeżytych przygodach, kończą się największe uniesienia bohaterki i widzimy „oblęd elektrycznej wiosny” w perspektywie historycznej – jako przewartościowany:

Nie ma tego wielkiego miasta, w którym mieszkała [...] Wszyscy tam byli oblęciani, ci, co zapalali światła nad miastem, ci, co sunęli wzdłuż płonących ulic, ci, co tęsknie czekali na rogach.

Oblęd elektrycznej wiosny powoli wygasa, umiera w jej żyłach – Andrea przytomnieje po wielkim pijaństwie⁴⁸.

Jak napisze Rosi Braidotti, „parodia może być źródłem politycznych możliwości pod warunkiem, że wspiera ją krytyczna świadomość, której celem jest wywoływanie transformacji i zmian⁴⁹”. Gest Alicji Stern nazwałabym feministyczną parodią języka nowoczesności i futurystycznej awangardy, która z awangardowych metafor robi własny użytek, zatrudnia je dla własnych celów, przywłaszcza i przemieszcza, parodiując zarówno konserwatywne, jak i awangardowe obra-

⁴³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁶Anatol Stern, „Spacerujące” [1919], w tegoż: *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 47. Na nawiązanie to zwraca także uwagę Agnieszka Nęcka, nie interpretuje go jednak w kontekście parodystycznym, ale raczej jako literacką aluzję. Nęcka, 92.

⁴⁷Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 19 (1931): 4.

⁴⁸Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 20 (1931): 4.

⁴⁹Rosi Braidotti, „Poprzez nomadyzm”, tłum. Aleksandra Derra, *Teksty Drugie* 6 (2007): 114.

zy kobiet, parodiując także – kreślone męskim piórem – kobiece portrety skoncentrowane wokół męskich podmiotów. Podwójna intertekstualność ujawnia zatem krytyczną świadomość w feministycznym komentarzu z podwójnego marginesu – z którego Alicja Stern mówi jako żydowska kobieta. Co jednak być może najciekawsze i najistotniejsze, nie kieruje swojego tekstu do męskich odbiorców, nie chce pokazać byłym futurystom, jak może wyglądać futurizm kobiecy czy jak futurystyczne fantazmaty świetnie poddają się feministycznemu parodiowaniu. Kieruje swój tekst do kobiecej wspólnoty podwójnie wykluczonych, czytelniczek feministycznego pisma żydowskich kobiet, pokazując język futurystycznej awangardy jako męski twór, a być może i jako produkt – jak pisała Monika Świerkosz – męskiej odpowiedzi „na postępującą emancypację”⁵⁰.

N jak NOWA KOBIETA

Nowa Andrea to w wielu aspektach Nowa Kobieta, jako postać wcielająca istotną na przełomie XIX i XX wieku figurę. Jej zwolenniczki chciały widzieć w Nowej Kobiecie postać, jak napisze Agata Zawiszewska, „inteligentną, wrażliwą i świadomą własnej seksualności [...], której ambicje nie ograniczają się jedynie do małżeństwa i macierzyństwa, lecz obejmują również zdobycie odpowiadającego zdolnościom i zainteresowaniom wykształcenia, wykonywanie satysfakcjonującej pracy zawodowej, twórczość artystyczną, działalność społeczną i aktywność polityczną”⁵¹. Gra Alicji Stern z figurą Nowej Kobiety i dotyczącymi kobiecości stereotypami jest jednak złożona. Z jednej strony jej bohaterka zdecydowanie neguje małżeńską i macierzyńską „misję”, jest świadoma własnej seksualności, buntuje się przeciw konwencjom, z dnia na dzień rzuca pracę, w której nie może zaakceptować sieci relacji władzy i przemocy. Zostawia więc za sobą dotychczasowe życie i podąża własną drogą, dokonując wyboru zerwania z tym, co dotychczas odczuwała jako opresyjne. Z drugiej jednak strony, choć samodzielnie podejmuje decyzje dotyczące własnej seksualności, wpada w romansowy stereotyp, z jednego uwikłania – wprost w inne. Ten fabularny ciąg jest jednak Alicji Stern – jak sądzę – niezbędny do tego, by z całą intensywnością konstruowanej przez nią groteskowej, parodystycznej narracji na wielu polach i na wiele różnych sposobów obnażyć działanie zasad męskiej dominacji.

Prawdziwie Nowa Andrea pojawia się jednak dopiero w ostatniej scenie opowieści, gdy wyrwa się z ramion kochanka, ucieka, chce jak najszybciej zostać sama, „zdrzeć [...] znenawidzoną maskę”⁵². Piotr szuka jej w pokoju, ale nigdzie już nie znajduje – jak gdyby rozsypała się w „pu-der i róż”, które chciała z siebie zdrzeć, a które teraz on zgarnia, niczym pozostały po niej popiół, „w żywą urnę [...] dłoni”⁵³. Ale Andrea jest teraz bardziej żywa niż kiedykolwiek, choć już poza władzą jego spojrzenia, najzupełniej poza romansowym schematem, w miejscu, gdzie

⁵⁰Nawiązując do przeprowadzonych przez Sandrę Gilbert i Susan Gubar interpretacji twórczości Virginii Woolf, Monika Świerkosz pisała: „[...] podstawowe założenie badaczek mówiło, że język modernizmu był produktem antykobiecego (w sensie społecznym i literackim) resentymentu mężczyzn, którzy w odpowiedzi na postępującą emancypację, dziedzictwo własnej literatury zabezpieczyli pojęciem awangardy, eksperymentu artystycznego”. Monika Świerkosz, „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”, *Wielogłos 2* (2011): 67.

⁵¹Agata Zawiszewska, „Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje”, w: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 10–11.

⁵²Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa 23* (1931): 4.

⁵³Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa 23* (1931): 4.

już nie może jej odnaleźć. W symbolicznej scenie zastajemy ją „przy zbiegu dwu hałaśliwych ulic”⁵⁴, gdzie zdaje się rodzić raz jeszcze wraz z życiem, którego narodzin wypatruje „w szarym tunelu ulicy”⁵⁵, a „życie” pozostaje ostatnim słowem tekstu. To jednak już inne miasto i inne życie – obudzone z „obłądu elektrycznej wiosny”, przewartościowane i zdaje się, że gotowe na re-konstrukcję. Ta jednak w twórczości Alicji Stern już nie następuje. Chyba że gdzieś czekają jeszcze na odkrycie inne „romanse pisane pod pseudonimami”.

By jednak dotrzeć do nowego „zbiegu ulic”, Andrea musi najpierw wyprawić się w drogę, która rozpoczyna się od jednej litery zgubionej w małym akcie stenotypicznej dywersji, pociągającym za sobą kolejne „miejsca sprucia” tkaniny tekstu powstałego w polu dyktatu dyktowania. Nieprzypadkowo zapewne „wzorowa stenotypistka” gubi na początek pierwszą literę własnego imienia, by wkrótce znaleźć ją w miejskim neonie. Wzywa on ku innemu życiu, ale wzywa też do tego, by ze zgubionych, a właściwie z wyrwanych nie-własnemu tekstowi i odszukanych gdzie indziej liter, od nowa ułożyć własne imię. Tym razem jednak może się to dokonać tylko „z dala”, w „oddaleniu”, z koniecznego dystansu, którego zapowiedź, także i w tym wymiarze, znalazła się być może już w gramatycznej formule nieoczywistego – ujmującego ruch w jedną stronę – tytułu: *Ciała się oddalają. Oddalają się* jednak nie tylko ciała, ale i sam tekst *Ciał*, który jako parodia musi usytuować się w nieuchronnym oddaleniu, gdzieś obok, „para-”. „Problem polega na tym – jak napisze Giorgio Agamben – że parodia nigdy nie może [...] zaprzeczyć temu, że sama zawsze i nieuchronnie znajduje się obok śpiewu [*para-oiden*] i nie ma własnego, należącego tylko do niej miejsca”⁵⁶. Ta właściwa parodii sytuacja wydaje się bardzo trafnie ujmować sytuację zarazem tekstu i głosu Alicji Stern, który „oddala się”, znajduje przestrzeń obok, sąsiadującą, „para”, ale ostatecznie „nie ma własnego, należącego tylko do niej miejsca”, pozostając w wahadłowym ruchu parodii, która bez końca i się zbliża, i oddala.

Nie znajdziemy już najprawdopodobniej w historii polskiej literatury nieodkrytych kontywentów kobiecej awangardy lat 20. i 30., ale bynajmniej nie awangardowy akces obiecywałby w tym wymiarze szczególny potencjał. W przypadku opowieści Alicji Stern znajdujemy go gdzie indziej; raczej w ciasno splecionych, opornych i niemożliwych do rozplątania węzłach, które powstają tam, gdzie kobiece pisanie wcale nie chce snuć męskiego wątku; w miejscach zerwania, które mówią może najwięcej o samej naturze splotu.

⁵⁴Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 23 (1931): 4.

⁵⁵Alicja Stern, „Ciała się oddalają”, *Ewa* 23 (1931): 4.

⁵⁶Giorgio Agamben, *Parodia. W tegoż Profanacje* (Warszawa: PIW, 2006), 54.

Bibliografia

- „Od redakcji”. *Ewa. Pismo Tygodniowe* 1 (1928): 1.
- Agamben, Giorgio. *Profanacje*, Warszawa: PIW, 2006.
- Araszkiewicz, Agata. *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- Bolecki, Włodzimierz. „Od potworów do znaków pustych: z dziejów groteski. Młoda Polska i dwudziestolecie międzywojenne”, *Pamiętnik Literacki* 1 (1989).
- Boruszkowska, Iwona. „Akuszerki awangardy. Kobiety a początki nowej sztuki”. *Pamiętnik Literacki* 3 (2019): 5–14.
- Boruszkowska Iwona, Kmiecik Michalina *Style zachowań awangardowych: przypadek polski*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2022.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Kraków: eFKA, 1999.
- Braidotti, Rosi. „Poprzez nomadyzm”, tłum. Aleksandra Derra. *Teksty Drugie* 6 (2007): 107–127.
- Czyżewski, Tytus. „Hymn do maszyny mego ciała” [1920]. W tegoż: *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. Janusz Kryszak, Andrzej K. Waśkiewicz, 99. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009.
- Dokumenty osobiste Alicji Sternowej*, Biblioteka Narodowa, Archiwum Sternów, rps akc. 14364.
- Hutcheon, Linda. „Ironia, satyra, parodia. O ironii w ujęciu pragmatycznym”, tłum. Krystyna Górska, *Pamiętnik Literacki* 1 (1986).
- Janiak-Jasińska Agnieszka. „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX wieku”, *Rocznik Antropologii Historii* 2 (2014).
- Korczak, Jerzy. „Żona futurysty”, *Przekrój* 10 (1999): 30–31.
- Kraskowska, Ewa. *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999.
- Miller, Nancy K. „Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka”, tłum. Krystyna Kłosińska, Krzysztof Kłosiński. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, 487–513, Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2006.
- Nęcka, Agnieszka. „Obłąd elektrycznej wiosny. O Ciała się oddalają Alicji Stern”. W: *Dwudziestolecie międzywojenne. Nowe spojrzenia*, red. Janusz Pasterski, 88–99. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019.
- Ritz, German. *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.
- Stern, Alicja. „Ciała się oddalają”. *Ewa* 18–23 (1931): 4.
- Stern, Anatol. „Spacerujące” [1919]. W tegoż: *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. Andrzej K. Waśkiewicz, 47. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Szabłowska-Zaremba, Monika. „Koncepcja kobiety uświadomionej na łamach tygodnika «Ewa» (1928–1933)”. W: *Księgowanie. Literatura, pieniądze, kobiety*, red. Inga Iwasiów, Agata Zawiszewska, 289–307. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- – – „Portret syjonistki z łam «Ewy», tygodnika dla pań (1928–1933)”. W: *Żydzi Wschodniej Polski*, seria 3: *Kobieta żydowska*, red. Anna Janicka, Jarosław Ławski, Barbara Olech, 545–560. Białystok: Wydawnictwo Alter Studio, 2015.
- Świerkosz, Monika. „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt”. *Wielogłos* 2 (2011).
- Waśkiewicz, Andrzej K. „Alicja Stern”. W: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 43, red. Andrzej Romanowski, 454–455. Warszawa–Kraków: Instytut Historii PAN, 2004.
- Zawiszewska, Agata. *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2014.
- – – „Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje”. W: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, red. Inga Iwasiów, Aleksandra Krukowska, Agata Zawiszewska, 9–46. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

futuryzm

ALICJA STERN

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi próbę interpretacji powieści Alicji Stern zatytułowanej *Ciała się oddalają*, która opublikowana została w 1931 roku w sześciu odcinkach na łamach feministycznego pisma tygodniowego żydowskich kobiet „Ewa”. Autorka artykułu podejmuje próbę analizy tekstu jako jednej z nielicznych w Polsce feministycznych literackich odpowiedzi na futurystyczne hasła, idee i retorykę. W przyjętej optyce wyraźna staje się parodystyczna rama powieści, w obrębie której jednocześnie realizuje się feministyczna krytyka konserwatywnych wzorców romansu oraz ironiczne przewartościowanie postulatów awangardy. Widoczne stają się również nawiązania do figury Nowej Kobiety i podejmowane przez Alicję Stern krytyczne intertekstualne gry ze stereotypami dotyczącymi kobiecej podmiotowości i seksualności.

feminizm

awangarda

NOWA KOBIEȒA

NOTA O AUTORCE:

Marta Baron-Milian – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Œlaskiego, jest redaktorką „Œlaskich Studiów Polonistycznych”, współpracuje z Ośrodkiem Badań nad Awangardą UJ. Autorka ksiąŒek *Neofuturzy i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy* (2023), *Wat plus Vat. ZwiąŒki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (2015) oraz *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* (2014), współredaktorka między innymi monografii zbiorowej *Płeć awangardy* (2019). |

Hoża w kolorze. O zadomowieniu w awangardzie

Agnieszka Karpowicz

ORCID: 0000-0001-9593-2350

Biały, czarny, czerwony

Nawiązując do podtytułu plastycznego żartu Pawła Susida z 2005 roku, *Bez tytułu (kolory już wykorzystane przez artystów)*, można powiedzieć, że gama kolorystyczna ograniczona do kontrastu bieli i czerni dopełnionych dynamiczną czerwienią kojarzy się jednoznacznie. Zestaw barw nazywany plakatowym automatycznie odsyła do szeregu konstruktywistycznych kompozycji i projektów typograficznych pierwszych awangardystów: Aleksandra Rodczenki (któremu Susid przypisał m.in. właśnie czerwień) i El Lissitzky'ego, do inspirowanych rosyjskim konstruktywizmem polskich prac, takich jak na przykład okładka szóstego numeru „Zwrotnicy” z 1923 roku zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego albo prospekt Biura Reklama Mechano (1924) i plakat do pierwszej wystawy mechanofaktur Henryka Berlewiego (1924)¹. Ten „już wykorzystany” zestaw barw został użyty prawie sto lat później przez Pawła Kłudkiewicza w logowizualnej – łączącej krótkie prozy i rysunki – opowieści *Hoża. Moja ulica*².

¹ O typografii awangardowej i projektowaniu książek artystycznych zob. m.in. Bożena Lewandowska, „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966); Piotr Rudziński, „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”, *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1984); Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000); Piotr Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949* (Kraków: Karakter, 2011); Janusz Zagrodzki, „Władysław Strzemiński – obrazy słów”, *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014); *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015); Barbara Karasińska, „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”, *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 2 (2017); Jacek Mrowczyk, Zdeno Kolesár, *Historia projektowania graficznego*, tłum. Joanna Goszczyńska (Kraków: Karakter, 2018); Anna Kałuża, „Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”, *Teksty Drugie* 1 (2022).

² Paweł Kłudkiewicz, *Hoża. Moja ulica / My street* (Warszawa: Schulewicz Publisher, 2022). Dalej w nawiasie skrót „H” i numer strony w teście głównym.

W przestrzeni drukowanej książki gra bieli, czerni i czerwieni jeszcze mocniej przywodzi na myśl awangardową tradycję. „Zestawienie dominujących w ówczesnej nowatorskiej sztuce kolorów (czerni, biel, czerwień)”³ kojarzy się nieuchronnie z międzywojenną książką artystyczną, na przykład z pracami Mieczysława Szczuki: okładką poematu *Ziemia na lewo* (1924) Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna, opracowaniem graficznym poematu *Europa* (1929) Anatola Sterna czy okładką tego utworu przygotowaną przez Teresę Żarnower.

Nawiązanie do międzywojennej estetyki łatwo wyjaśnić estetycznym wymiarem koncepcji książki Kłudkiewicza, łączącej słowo i obraz w nierozłączną całość. Tego rodzaju eksperyment sam w sobie ma źródła awangardowe⁴, przywołuje logowizualne eksperymenty, których twórcy wyciągali konsekwencje z tego, że drukowane „SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZNI. [...] główne wartości książki – to format i druk [...] dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki [...]”⁵. Autorzy ustanawiali w ten sposób nową sztukę, nazywaną przez Strzemińskiego „poezjografią”, polegającą na „[i]ntegraln[ym] działani[u] pierwiastka literackiego i form graficznych”, a także na kontraście „malarstwa (przestrzeń) i poezji (czas)”⁶. Pomysł Kłudkiewicza, by książkę nie tylko napisać, ale i narysować, jest w tej tradycji głęboko zakorzeniony. Dobrze przybliży go charakterystyka awangardowej sztuki książki: „W przeciwieństwie do ilustracji tradycyjnej, grafika w książkach awangardowych tworzyła raczej równoległy plan estetyczny aniżeli ilustrowała”, „książka artystyczna, dzieło autonomiczne, powstaje jako samodzielna praca artystyczna”, ma „przełamywać podział na tekst (rozwijający się w czasie) i grafikę (oglądaną przestrzeni)”⁷.

Czy chodzi tu jedynie o pojemną logowizualną formę artystyczną? Czy też o awangardowe tropy, które Kłudkiewicz podsuwa nam w swojej autobiograficznej opowieści o jednej warszawskiej ulicy, mogą nas zaprowadzić dokądś jeszcze?

Nowa *Europa*?

Plansza otwierająca książkę poświęconą Hożej przedstawia kontynent europejski w estetyce bliskiej jednej z grafik Szczuki zamieszczonych w poemacie *Europa* Sterna⁸. Na rysunku Kłudkiewicza, umieszczonym tuż obok karty tytułowej, z czarnego tła wyłaniają się białe plamy – najpierw jest to kontur Warszawy, potem Europy, następnie kuli ziemskiej, a na końcu wycinek kosmosu. Na każdym z obrysów zaznaczono czerwonym punktem położenie geograficzne ulicy Hożej. Jeśli potraktować poważnie skojarzenie z mapą Europy ilustrującą poemat Sterna, znaczące mogą się wydawać najważniejsze różnice: w awangardowym dziele czarny jest kontynent, a tło – białe, na przedstawieniu dominuje wielki, czerwony napis S.O.S., a znaczną część kontynentu zajmuje Ro-

³ Aleksander Wójtowicz, „«Europy». O edycjach poematu Anatola Sterna”, *Teksty Drugie* 6 (2022): 168.

⁴ O awangardowych relacjach słowa i obrazu zob. Beata Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (Kraków: Universitas, 2005).

⁵ Anatol Stern, Aleksander Wat, „Prymitywiści do narodów świata i do Polski”, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński, Helena Zaworska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 5–6 (pisownia oryginalna).

⁶ Władysław Strzemiński, „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”, *Zwrotnica* 6 (1923): 193.

⁷ Rypson, *Książki i strony*, 11.

⁸ Anatol Stern, *Europa* (Warszawa: Księgarnia F. Hoesik 1929).

sja, której terytorium nie zmieściło się na mapce Kłudkiewicza. Czerń w pracy Szczuki odpowiada wizji „śmierci Europy”, „jej nieuchronnej zagłady”, adekwatnie do treści poematu: „Ostatecznie Europa ginie, pożarta przez dionizyjskie bachantki, a jej wszelkie bezcenne wartości, wśród nich także jej nowoczesność, zostają zakwestionowane”⁹. Białe plamy wyłaniające się z czarnego tła w książce Kłudkiewicza niosą odmienne znaczenia, kojarzą się z jasno oświetlonym przyjaznym miejscem, rozpoznawalnym i oswojonym, wydobytym z mroków niezróżnicowanej otchłani, a czerwony punkt oznaczający położenie tytułowej ulicy czyni ją centrum świata, jego bijącym sercem.

Te dwa przesunięcia – geograficzne i kolorystyczne – dowodzą, że książka Kłudkiewicza, choć na pewno nawiązuje do awangardowej estetyki, jest odległa od tamtej ideologii. Nie znajdziemy tu zagrzewania do rewolucji, afiszowego przesłania wyostrzonego prostotą wizualnych form graficznych, czerwień nie odsyła do utopii „nowego lepszego świata”, który wbija się klinem w ten stary, już murszejący, zobrazowany przez białe koło, jak na słynnym propagandowym plakacie El Lissitzky’ego *Czerwonym klinem bij białych*¹⁰. Jednak w konkursie Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej Projekt Roku 2021/22 książka *Hoża. Moja ulica* została wyróżniona właśnie w kategorii „Impakt społeczny”, a nie na przykład „Forma”, co sugeruje, że została odczytana/obejrzana przez pryzmat zaangażowania społecznego. Z nim właśnie zwykle się kojarzyły międzywojenne projekty (typo)graficzne, zwłaszcza te wykorzystujące plakatowe barwy, wyzyskujące skrajne – jak napięcia społeczne – kontrasty między nimi i dynamikę gorącej rewolucyjnej czerwieni.

Kłudkiewicz zauważa zresztą we wstępie, że lokalność i miejska codzienność, o których chce opowiedzieć i które rysuje w swojej książce, nie oznaczają ucieczki od polityczności: „[...] polityka, która i tak jest wszędzie – kupowanie pizzy jest aktem politycznym, kształty budynków i ulic są pochodną polityki” (H 10). To samo można też powiedzieć o kolorach: trójbarwny zestaw w sztuce książki odsyła wprost do lewicowego zaangażowania pierwszej awangardy wizualno-literackiej. Czerń i czerwień to z kolei – jak przekonuje Aleksander Wójtowicz – głęboko ugruntowane w wyobraźni artystycznej międzywojnia kolory kojarzone z masami ludowymi, robotnikami, niższymi warstwami społecznymi. „Bunt przeciwko generowanym przez kapitalizm nierównościom” to jeden z wymiarów „ikonografii lewicowej” odwołującej się „do podziałów klasowych oraz idei rewolucji”¹¹, a jego wyrazem już w futurystycznej poezji polskiej, zapożyczonym po części u radzieckich zaangażowanych politycznie artystów, była „dominacj[a] czerwieni (której z upływem czasu było coraz więcej)”¹². Skojarzenie konstruktywistycznego projektowania graficznego z ideą lewicową (i rewolucją radziecką)¹³ było silne już w okresie międzywojnia. Za polityczne – a nie tylko formalne – uznawano i kolory, i rozpoznawalny układ typograficzny, który wydawnictwa lewicowe zaczęły wykorzystywać tak często, że umożliwiło to cenzurze konfiskowanie nakładów bez zapoznawania się z treścią publikacji¹⁴.

⁹ Adam Dziadek, „Atopia – stadność i jednostkowość”, w: Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej, red. Zbigniew Kadłubek, Tadeusz Sławek (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 174.

¹⁰Zob. Artur Kamczycki, „Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky’ego”, *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018).

¹¹Aleksander Wójtowicz, „Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu”, *Praktyka Teoretyczna* 3 (2019), 42.

¹²Wójtowicz, „Czarne i czerwone”, 41.

¹³Szerzej o polskim konstruktywizmie i jego związkach ze sztuką radziecką zob. Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)* (Wrocław: Ossolineum, 1981).

¹⁴Andrzej Stawar, „Idee i działalność Mieczysława Szczuki”, w tegoż: *Szkice literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957), 618–625. Mowa tu konkretnie o projektach Teresy Żarnower.

W książce Kłudkiewicza ślady epoki awangardowej są obecne nie tylko za sprawą wykorzystania trzech barw dominujących wtedy w nowoczesnym projektowaniu graficznym; jest ona również jednym z tematów opowieści o Hożej. „Na mojej ulicy przetrwało tylko kilka domów sprzed 1939 roku. Przedwojenne kamienice są w Warszawie na tyle rzadkie, że budzą sentyment” (H 23) – czytamy w rozdziale C. *Kilka starych domów*. Ich ozdobne bramy i oryginalność skojarzone zostały z czarem przedwojennego świata, w którego mitologię Kłudkiewicz jednak nie wierzy, nazywając go „rzekomo lepsz[ym]” (H 23). Z tym powątpiewaniem w magię międzywojennej Warszawy koresponduje czarny prostokąt umieszczony pod krótkim tekstem (w polskiej i angielskiej wersji językowej, jak we wszystkich rozdziałach opowieści). Z mrocznego tła wyłaniają się jedynie białe, oświetlone okna i fragment budynku, widziane z dołu, co wzmacnia wrażenie, że kamieniczne mieszkania są „wspaniałe, wysokie” (H 23), a jednocześnie wywołuje uczucie klaustrofobiczności i buduje nastrój niepokoju: linie budynków zbiegają się ku górze, tworząc trójkąt. Ku jego wierzchołkowi wznosi się dym, jak można postrzeżać czerwoną formę na białym tle, które kojarzy się również z wycinkami chmur na tle czerwonego nieba, sygnalizując jasność (nieba lub nocnego oświetlenia). Dopiero dwie kolejne strony tego rozdziału wypełniają rysunki przedstawiające eleganckie zdobne kamienice, korespondujące z mitem przedwojennej Warszawy jako „Paryża Wschodu”. O dystansie autora wobec takiego kierunku rewitalizacji ulicy Hożej świadczy treść kolejnego rozdziału, *Ć. Kamienica za 50 zł*, i zamieszczony tam rysunek budynku z osypującą się cegłą.

Obrazy wzmacniają dwuperspektywiczność narracji, w której z jednej strony jest mowa o wykwinnych przedwojennych kamienicach i wspaniałych mieszkaniach, a z drugiej się podkreśla, że: „[...] właściwie dotyczy to głównie tych położonych od frontu – tymczasem studnie podwórka to przestrzenie zastygłe i ponure” (H 23). Te same podwórka-studnie, duszne, pozbawione światła i wentylacji – przypomnijmy – były głównym przedmiotem krytyki konstruktywistyczno-funkcjonalistycznych modernizatorów ówczesnych miast, czego przykładem może być projekt urbanistyczny Strzeмиńskiego:

Naturalną tendencją każdej parceli jest zabudowanie się dookoła jak najwyższymi domami, z pozostawieniem w środku podwórza-studni. Taka studnia, zamknięta ze wszystkich stron i pozbawiona przewiewu świeżego powietrza, staje się nigdy nie wentylowanym zbiornikiem wilgoci, bakterii gnilnych i zanieczyszczonego powietrza, wydobywającego się z poszczególnych mieszkań. Nie może być mowy, by w mieszkaniach wychodzących na takie podwórze mogło być stale odnawiane świeże i dobre powietrze. Nie może być również mowy, by do nich miało dostęp słońce z wyjątkiem paru mieszkań na najwyższych piętrach i mieszkań od ulicy, o ile nie wychodzą na północ¹⁵.

Choć epoka, która wytworzyła te okazałe kamienice, nazywana jest *belle époque*, jej piękno wydaje się względne: „Jeśli miało się kapitał, melonik na głowie i jechało się dorożką do lupanaru, wszystko dookoła mogło się podobać. Gorzej, jeśli było się zużytym ludzkim AGD tamtych lat, na przykład starą służącą” (H 23). Dla tej drugiej grupy był to czas ciężkiej pracy i doświadczenie miasta widzianego z perspektywy suterren, przytułków i bruku.

Na dwustronicowej planszy fragment Hożej do złudzenia przypomina elegancką paryską ulicę, ale następujący po niej tekst mówi o dzikiej reprzywatyzacji i bezprawnym wysiedlaniu ludzi, procederze

¹⁵Władysław Strzeмиński, „Łódź sfunkcjonalizowana”, w tegoż: *Pisma, wyb.*, oprac. Zofia Baranowicz (Wrocław: Ossolineum, 1975), 324.



Il. 1.
Paweł Kłudkiewicz,
*Hoża. Moja ulica / My
street* (Warszawa:
Schulewicz Publisher,
2022), 82

„czyściciele kamienic”, sprzedawaniu kamienic za cenę „trz[ech] pacz[ek] papierosów” (H 26). Na ostatniej stronie rozdziału Ć... historię warszawskiej reprivatyzacji ukazuje rysunek białej kamienicy o czarnych konturach i oknach – sugerujących ciemność albo brak lokatorów, ale i mroczność tego, co dzieje się w środku – na którym zawieszono transparenty: na tym po lewej czerwoną czcionką napisano „SPRAWIEDLIWOŚĆ / DLA JOLI BRZESKIEJ”, a po prawej czarne kapitaliki informują: „ZABITEJ W WALCE / O PRAWO / DO MIESZKANIA / 1 MARCA 2011” (H 28). W centrum znajduje się portret bohaterki tych wydarzeń, kobiety, która stała się najpierw ofiarą dzikiej reprivatyzacji, a potem, po tragicznej i do dziś niewyjaśnionej śmierci, symbolem walki lokatorów o prawo do mieszkania. W książce Kłudkiewicza zaangażowany trójbarwny zestaw kolorystyczny nie traci więc związków semantycznych z ideami pierwszej awangardy.

Współgra z nimi wiele wątków tematycznych opowieści o Hożej, obrazujących liczne wynaturzenia kapitalizmu, które odciskają się piętnem na materialnej tkance miasta. To apartamentowce wchłaniające pozostałości murów działających do niedawna fabryk (*Ś. Stare fabryki*): „Może nie od razu pojawiają się tu szklane windy, klimatyzacja i aromat syntetycznej wanili” (H 78). To także niszczone kamienice figurujące w Gminnej Ewidencji Zabytków Miasta Stołecznego Warszawy, które są wbrew zasadom wyburzane, jak ta z murałem przedstawiającym monetę jednozłotową i napisem „FREE HOMES / FOR / FREE PEOPLE”. (Il. 1) Codzienne trasy mieszkańców, na przykład staruszki z wózkiem na zakupy przedstawionej na rysunku w rozdziale *A. Przestrzały*, są rozregulowywane przez wciąż nowe grodzenia placów budowy. Kapitalistyczne prawo własności reprezentuje dziś teren deweloperski, podobnie jak kiedyś parcela: „podstawow[a] jednostk[a] wszelkich planów budowlanych”, „system[u] prywatnej własności w stosunku do terenów miejskich”¹⁶.

„[K]amienice miały przynosić zysk z każdego metra kwadratowego, [...]. Jednocześnie «baronowie przemysłu»¹⁷ [...] ozdabiali swoje domostwa byle czym, byle tylko nosiło znamiona estetyczności, zamieniając mieszkania w kramy”¹⁸ – tak jedna z badaczek rekonstruuje motywacje działalności artystycznej Szczuki. W książce Kłudkiewicza nową siłą napędową starych problemów okazuje się zaś przede wszystkim rewitalizacja prowadzona zgodnie z estetyką, której symbolem jest ozdobna, elegancka międzywojenna kamienica. Dzięki niej Hoża zyskuje aurę wielkomiejskiej uroczej uliczki w starym stylu, pełnej zacisznych ogródków restauracji, kawiarni i odwiedzających je turystów, ale to przez nią ulega postępującej gentryfikacji, która stała się już udziałem innych ulic warszawskiego Śródmieścia. Hoża widziana z perspektywy Kłudkiewicza jest przestrzenią podobnych miejskich kontrastów, problemów mieszkaniowych i nierówności społecznych, jak miasto w awangardowych poematach z lat 20. zeszłego stulecia:

Pomimo tych wszystkich śródmiejskich luksusów, restauracji, apartamentów i loftów nieraz minie my tu kogoś z listy stu najbiedniejszych Polaków. Robią się widoczni na wiosnę, to właśnie wtedy pojawiają się skądś zbieracze puszek, parkingowi stacze i panowie sępiący piwo. W tym oceanie nieszczęść, brudnych ciuchów, alkoholu, chorób i samotności niektórzy wydają się prawdziwymi ulicznymi osobowościami (H 88).

Różnica polega na tym, że autor książki *Hoża. Moja ulica*, w przeciwieństwie do międzywojennych artystów, już wie, że realizacje utopii urbanizacyjno-społecznych zrodzonych w tamtej epoce z idei awangardowych – takie jak nacjonalizacja nieruchomości po wojnie i modernistyczna odbudowa Warszawy – nie są w stanie rozwiązać nabrzmiałych problemów nowoczesności, a wręcz przeciwnie, generują nowe napięcia i niesprawiedliwości.

Autor obserwuje również, jak awangardowa, modernistyczna architektura przy ulicy Hożej ustępuje tendencji do ożywiania atmosfery *belle époque*, czasem poprzez powierzchowne operacje na architektonicznym dziedzictwie z lat 50. XX wieku, nad którym unosił się duch Le Corbusiera, Oscara Niemeyera i Waltera Gropiusa. Międzywojnie jest w ten sposób idealizowane, dominuje obraz widziany przez dżentelmena w meloniku jadącego dorożką do lupanaru:

¹⁶Strzemiński, „Łódź sfunkcjonalizowana”, 325.

¹⁷Mieczysław Szczuka, „Sztuka a rzeczywistość”, *Dźwignia* 4 (1927): 13.

¹⁸Aleksandra Więcek-Gigla, „Rewolucje Mieczysława Szczuki”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 2 (2022): 4.

Jest tu kilka takich domów jak mój – to trochę Jednostki Marsylskie, a trochę kamienice. Na dole są sklepy, ale kształt bryły jest mocno, po modernistycznemu, wyeksponowany. Elewacja miała kiedyś coś z De Stijl, z gry płaszczyzn – niebieskich, białych i żółtych. Teraz blok jest pastelowo-słomkowy, udaje więc kamienicę już na dobre (H 29).

Istniejące do dziś modernistyczne osiedla „ze szkołą, przedszkolem i przychodnią”, „taniami i egalitarnymi” barami mlecznymi (H 90) dowodzą jednak, że czasem „hasła socjalizmu” architektonicznego – promowane przez międzywojenną awangardę – traktowano serio.



Il. 2.
Paweł Khudkiewicz,
Hoża. Moja ulica /
My street (Warszawa:
Schulewicz Publisher,
2022), 89

Zadomowienie

Osoby eksmitujące lokatorów w XXI wieku, „odcinając ludziom wodę i prąd, a potem nasylając zbirów” (H 26), pojawiły się – jak podkreśla Kłudkiewicz – gdy do Polski wrócił kapitalizm. Znamienne, że wraz z nimi w polskiej przestrzeni publicznej znów, choć tym razem za sprawą *street artu*, stanowiącego zresztą jeden z tematów książki (*R. Street art*), zaczęły dominować trzy kolory: biały, czarny, czerwony. Konstruktivistyczna kolorystyka, którą wykorzystuje Kłudkiewicz, wydaje się zapośredniczona również przez odwołanie do prac grupy *Twożywo*, reagującej krytycznie na kapitalizm instalujący się w Polsce lat 90. XX wieku, ważnych w planie autobiograficznym książki o Hożej:

Z jednej strony niewątpliwe rozpasanie wygłodniałych „splendoru smaków zachodu” obywateli, całkowicie zrozumiałe, biorąc pod uwagę posępność i wymuszoną ascezę lat 80. Z drugiej pojawiające się pierwsze mleczne zęby nowego ładu, które może najlepiej zobrazują wszechobecne „szczęki bazarowe”, ostatecznie wyparte przez strzeliste wieżowce biurowców wgrzyzające się w niebo¹⁹.

Twórcy wprost przyznają się do wpływów „awangardy konstruktywistycznej, sowieckiej”²⁰ na ich sztukę, te inspiracje bywają bardzo bezpośrednie:

Poczesne miejsce w ich wizualnym słowniku zajmowały elementy grafiki o konstruktywistycznym rodowodzie – geometryczne kształty, czarno-biało-czerwona paleta [...]. Jak w słynnym plakacie El Lissitzkiego czerwony klin uderzał w biały okrąg, tak w jednym z murali *Twożywa* zderzały się dwie typograficzne figury – czerwone koło [...] i czarny kwadrat [...]. Artyści sięgali po język propagandowy z natury, by przy jego pomocy stworzyć przekaz antypropagandowy i niejednoznaczny. Jednocześnie wydawali się najlepiej realizować ideały radzieckiej awangardy, realnie działając w przestrzeni społecznej i nigdy nie zamieniając się w artystyczny Brand zamknięty w złotej klatce rynku sztuki²¹.

Takie awangardowo-streetartowe punkty odniesienia sugerują również, że ulica Hoża znajduje się znów – jak Europa w katastroficznej wizji Sterna czy miasto w czasie polskiej transformacji ustrojowej będące przedmiotem działań *Twożywa* – w okresie przejściowym, momencie przesilenia i kolejnej zmiany. Kłudkiewicz wiąże ją z czasem pandemii, przeczuwając, że to, co opisuje i rysuje, w momencie publikacji będzie już w dużej mierze „fragmentem starego świata” (H 9).

Widać więc, że trwałość awangardowej estetyki w sztuce wynika nie tyle (nie tylko) z jej walorów estetycznych, ile (lecz także) funkcji, do jakich została powołana: sygnalizowania narzeczanych problemów społecznych. W ten sposób można też rozumieć symbolikę awangardowej czerwieni – to kolor ostrzegawczy, przykuwający uwagę, ale i sygnalizujący: „uwaga!”, jak na znakach drogowych. Skojarzenie go w międzywojniu z klasami ludowymi wskazywało na

¹⁹Mariusz Libel, „Nie ma jednej odpowiedzi – z Mariuszem Libelem rozmawiają Konrad Kubala oraz Przemysław Pluciński”, *Władza* Sądzenia 19 (2020): 204.

²⁰Libel, 207.

²¹Karol Sienkiewicz, *Twożywo*, <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo>, dostęp 10.12.2023. Zob. także Mariusz Libel, Krzysztof Sidorek, Katarzyna Tórz, *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*, red. Katarzyna Tórz (Warszawa: Osman Djajadisastra, 2020); Magdalena Lachman, „Dynamika reaktywacji: Uwie(r)zyć na słowo... grupie *Twożywo*?”, *Acta Universitatis Lodzensis* 41 (2022).

punkt zapalny ówczesnego ładu. Jeśli w XXI wieku awangardowa kolorystyka wciąż okazuje się nośna i potrzebna, to może właśnie dlatego, że po stuleciu tamte problemy są wciąż aktualne.

W książce Kłudkiewicza czerwień nie ma jednak symboliki klasowej, ale rządzi nią inna prawidłowość. Jest to powtarzający się na większości plansz kolor nieba i drzew. Te ostatnie są ważnym elementem miejskiego pejzażu, o „tunelu z gałęzi” jako symbolu Hożej opowiada jeden z początkowych rozdziałów książki, pod tekstem Kłudkiewicza naszkicował zaś chodnik, na którym leżą liście, a ze szczelin wystają rośliny. Ten obraz znów przypomina słowa z poematu Europa: „Ten zielony kiel trawki / ściśniętej dwiema płytami trotuaru”²². Czerwone korony drzew łączące się z nieboskłonem niepokoją, wydają się sygnalizować niebezpieczeństwo, ostrzegać i skupiać na sobie uwagę. Czerwony to także kolor symbolizujący uciążliwy hałas, na przykład dźwięki wydawane przez karetki pogotowia (H 51–52).

W ten sposób w warstwę wizualną wpisany został wątek ekologicznych niepokojów, z rzadka wyrażanych wprost: „Wśród gałęzi latarni powiewają foliowe torebki – śmieci, które produkujemy, są piekielnie trwałe” (H 81). Odnoszą się do niego również samochody stanowiące nieodłączny element miejskich pejzaży rysowanych przez Kłudkiewicza: „I samochody – są uciążliwe, jest ich za dużo, trąbią i robią dużo chamskiego hałasu. Może kiedyś znikną? Tak jak nie ma już przecież w miastach odoru nawozu i umęczonych miejskich koni” (H 32).

Zanieczyszczenie, o którym Kłudkiewicz pisze w rozdziale *T. New pollution*, dotyczy również szaty informacyjnej, miejskiego środowiska komunikacyjnego. (II. 3) Przywodzi ono na myśl Sternowskie „życie miasta / o wszelkiej porze / koncert polifoniczny / drutów / stuków / „Pacyfik” / rur kanalizacyjnych²³:

Na całym świecie, a więc także na ulicy Hożej, trwa nieskończony przyrost infrastruktury. Trudno wyobrazić sobie miasto bez śmieciowego ekosystemu z tabliczek, lian-rur i metalowych drzew-słupów. Ulice wciąż obrastają kolejnymi znakami, sygnalizatorami, tabliczkami i odsyłaczami. Na dachach domów niczym syreny na dziobach okrętów przeją się konstrukcje telefonicznych masztów. [...] Sploty rur wentylacyjnych na tyłach restauracji to żywe obrazy H. R. Gigera (H 81).

Pisarz-rysownik wykorzystuje kolejne litery alfabetu do porządkowania rozdziałów, co może wprost odsyłać do pierwszego wersu awangardowej *Europy*, składającego się z trzech znaków: A, B, C. W opowieści o Hożej porządek alfabetyczny jest równie arbitralny i niezdolny objąć swoją logiką życia miasta, skoro między literą a przyporządkowanym jej tytułem rozdziału nie ma bezpośredniego związku: A. *Przestrzały*, D. *Mój blok*, O. *Początek ulicy* (poza jednym wyjątkiem, który podkreśla tę przypadkowość: P. *Parę osób na Hożej*). W obu utworach chodzi zarówno o sytuację, w której obserwowana nowoczesność nie poddaje się łatwo logicznemu uporządkowaniu, jak i o to, że opowiedzieć o współczesnym mieście – choć są to przestrzenie oddalone od siebie w czasie o prawie sto lat – nie da się jedynie słowami: „ja tego nie mogę / ja tego nie chcę wyrazić słowami”²⁴. Bardziej funkcjonalna okazuje się zaś forma integrująca język i obraz, zapis i rysunek: „I kiedyś właśnie wracając z hałasu ulicy w ciszę klatki schodowej, zacząłem się

²²Anatol Stern, „Europa”, Reflektor 3 (1925): 100.

²³Stern, 99.

²⁴Stern, 100.



Il. 3.
Paweł Kłudkiewicz, *Hoża*.
Moja ulica / My street
(Warszawa: Schulewicz
Publisher, 2022), 73

zastanawiać: jak podzielić się tym moim doświadczeniem okolicy? Jasne, niech będą fakty i historie, ale przede wszystkim niech pojawi się smak, wrażenia – tej ulicy i tego miasta” (H 10).

Miejska nowoczesna ikonosfera jako komunikacyjny zgiełk, chaos nowoczesnej płątaniny znaków, szyldów, haseł, polifonia hałasów i ogłuszający nadmiar informacji wydaje się bardzo trwałym toposem meblującym zbiorową wyobraźnię od czasów awangardy. To właśnie poemat *Europa*, a także jego filmowa adaptacja autorstwa Franciszki i Stefana Themersonów (1928) symbolizują międzywojenny przełom w imaginariu polskiej sztuki awangardowej, moment, w którym miasto nowoczesne przestaje być obiektem zachwyty i nadziei na lepsze

jutro, a staje się przedmiotem krytyki. „Nie ma już podwórek z ciszą, nie ma własnych kluczy do miejsc, gdzie możliwe jest przemyślanie, ignorujące zgiełk ziszczonego koszmaru społeczeństwa spektaklu, w którym logorea słowoobrazów nie pozwala zasnąć, a wszelki sens gubi się w zwielokrotnionych przekazach”²⁵ – pisał jeden z badaczy o kontekście, w jakim należy interpretować sztukę ulicy grupy Twożywo u progu tego stulecia. Jednak o tej właśnie logorei, tak kapitalistycznej, jak i politycznej, opowiadała już *Europa* Sterna. Zanurzona w nowoczesnej wyobraźni miejskiej twórczość Twożywa, ale i Kłudkiewicza, odwołująca się do estetyki szyldu i plakatu, wydaje się sposobem odzyskiwania „własnych kluczy” do tej rzeczywistości.

Hoża. Moja ulica to książka autorska, pisana i rysowana przez jedną osobę, a nie tworzona przez kolektyw plastyczno-literacki, co było cechą charakterystyczną wielu logowizualnych prac awangardowej sztuki książki. We fragmencie wstępu, w którym Kłudkiewicz przywołuje swoje inspiracje artystyczne, nie znajdziemy *Europy*; są za to obrazy Nowego Jorku z okładek „New Yorkera”, wizerunki Paryża, Rzymu czy Stambułu z czeskiej książki dla dzieci lub Brooklyn z filmu *Rób, co należy* Spike’a Lee. Podobnie jak w *Europie* z lat 20. XX wieku²⁶, w warstwie wizualnej znajdziemy wielość gatunków logowizualnych charakterystycznych dla nowoczesnej ikonosfery, zwłaszcza miejskiej, ale nie tylko: mapki, plakaty, afisze, szyldy, logotypy, komiksy, plany przestrzenne, *picture book*, kadry z filmów (np. z filmu Andrzeja Barańskiego *Parę osób, mały czas*, poświęconego relacji Jadwigi Stańczakowej, mieszkającej przy Hożej, i Mirona Białoszewskiego). Jednak Kłudkiewicz konsekwentnie rysuje odręcznie, nie stosuje montażu czy fotokolażu. Podkreśla to również we wstępie, wspominając „maniakaln[e] sesj[e] temperowania ołówka” (H 9) podczas procesu twórczego. Oryginalna kreska, ślady ręki autora kontrastują z komputerową czarną i czerwoną czcionką krótkich tekstów o Hożej, utrzymanych w poetyce lirycznego reportażu. Dzięki tej odręczności miejska rzeczywistość, „architektoniczny patchwork” (H 14), jakim stała się Hoża za sprawą wojennych zniszczeń, różnych (nie)zrealizowanych lub niedokończonych projektów modernizacyjnych (takich jak „[p]lac, którego nie ma”, utrzymany w estetyce „stalinowskiego baroku” [H 38]), wydają się przestrzenią intymną, zamieszkaną, zindywidualizowaną.

Choć modernistyczne osiedla powstawały na planie prostokątów i kwadratów (co widać wyraźnie również na rysunkach Kłudkiewicza), podporządkowane były symbolowi modernizmu, linii prostej, prowadzącej najkrótszą drogą do celu²⁷, po Hożej, jak pisze autor, można chodzić skrótami, krążyć, kluczyć po okręgach: „Strukturze tej bliżej do kształtu ameby niż kwadratu” (H 18). Odrapane ściany i ruiny kamienic mogą stać się miejscem twórczego fermentu, siedliskiem festiwalu ulicy, siedzibą galerii i wydawnictw (H 58), siłą opowieści można wywołać duchy twórczych jednostek związanych na różne sposoby z ulicą: od Witkacego, przez Białoszewskiego, po Zadie Smith. Zamiast utopii czy rewolucji autor *Hożej* proponuje więc zadowolenie się w świecie modernistycznej architektury i jej reliktyw, a jednocześnie czerpanie z zasobów wyobraźni umeblowanej przez awangardę. Zagospodarowanie i przekształcanie świata po swojemu to nie burzenie i budowanie na nowo, lecz wykorzystywanie luk, prześwitów i „przestrzałów” (H 18).

²⁵Wojciech Burszta, „W ruinach sensu”, w: Libel, Sidorek, Tórz, 52.

²⁶Kałuża, 13.

²⁷Tim Ingold, *Lines. A Brief History* (New York: Routledge, 2007), 167.

Bibliografia

- Dziadek, Adam. „Atopia – stadność i jednostkowość”. W: *Wizerunki wspólnoty. Studia i szkice z literatury i antropologii porównawczej*, red. Zbigniew Kadłubek, Tadeusz Sławek, 167–175. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Ingold, Tim. *Lines. A Brief History*. New York: Routledge, 2007.
- Kałuża, Anna. „Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”. *Teksty Drugie* 1 (2022): 12–27.
- Kamczycki, Artur. „Czerwonym klinem bij białych. Rewolucyjno-mesjanistyczne znaczenia dzieła El Lissitzky’ego”. *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 17–25.
- Karasińska, Barbara. „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”. *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 2 (2017): 9–29.
- Kłudkiewicz, Paweł. *Hoża. Moja ulica / My street*. Warszawa: Schulewicz Publisher, 2022.
- Kolesár, Zdeno, Jacek Mrowczyk. *Historia projektowania graficznego*. Tłum. Joanna Goszczyńska. Kraków: Karakter, 2018.
- Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*. Red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Lachman, Magdalena. „Dynamika reaktywacji: Uwie(r)żyć na słowo... grupie Twożywo?”. *Acta Universitatis Lodzianensis* 41 (2022): 107–130.
- Lewandowska, Bożena. „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński, 192–283. Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.
- Libel, Mariusz. „Nie ma jednej odpowiedzi – z Mariuszem Libelem rozmawiają Konrad Kubala oraz Przemysław Pluciński”. *Władza Sądzenia* 19 (2020): 203–217.
- Libel, Mariusz, Krzysztof Sidorek, Kasia Tórz. *Plądrujemy ruiny rzeczywistości*. Red. Katarzyna Tórz. Warszawa: Osman Djajadisastra, 2020.
- Rudziński, Piotr. „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”. *Biuletyn Historii Sztuki* 1 (1984): 43–51.
- Rypson, Piotr. *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- – –. *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter, 2011.
- Sienkiewicz, Karol. *Twożywo*. <https://culture.pl/pl/tworca/twozywo>. Dostęp 10.12.2023.
- Stawar, Andrzej. „Idee i działalność Mieczysława Szczuki”. W tegoż: *Szkice literackie*, 618–625. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957.
- Stern, Anatol. „Europa”. *Reflektor* 3 (1925): 99–101.
- Stern, Anatol, Aleksander Wat. „Prymitywiści do narodów świata i do Polski”. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński, Helena Zaworska, 3–6. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Strzemiński, Władysław. „Łódź sfunkcjonalizowana”. W tegoż: *Pisma*, red. Zofia Baranowicz, 324–354. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- – –. „Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie”. *Zwrotnica* 6 (1923): 193.
- Szczuka, Mieczysław. „Sztuka a rzeczywistość”. *Dźwignia* 4 (1927): 12–18.
- Śniecikowska, Beata. *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków: Universitas, 2005.
- Turowski, Andrzej. *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*. Wrocław: Ossolineum, 1981.
- Więcek-Gigła, Aleksandra. „Rewolucje Mieczysława Szczuki”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 2 (2022): 1–10.
- Wójtowicz, Aleksander. „«Europy». O edycjach poematu Anatola Sterna”. *Teksty Drugie* 6 (2022): 161–175.
- – –. „Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu”. *Praktyka Teoretyczna* 3 (2019): 29–44.
- Zagrodzki, Janusz. „Władysław Strzemiński – obrazy słów”. *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014): 81–91.

SŁOWA KLUCZOWE:

Paweł Kłudkiewicz

Hoża. Moja ulica

KONSTRUKTYWIZM

międzywojnie

ABSTRAKT:

W artykule prześlędzono awangardowe inspiracje książki Pawła Kłudkiewicza *Hoża. Moja ulica* / *Hoża. My Street* (2022). Zwrócono uwagę na rolę logowizualności w kontekście miejskim, a także na funkcję zestawu kolorów: czerni, czerwieni i bieli, odsyłającego do konstruktywistycznych, zaangażowanych społecznie projektów pierwszej awangardy. Wskazano także na bezpośrednie odwołania do poematu *Europa* Anatola Sterna, Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower i odniesienia do estetyki grupy *Twożywo*, czerpiącej wprost ze sztuki konstruktywistycznej. Wskazano, że taka estetyka jest w książce Kłudkiewicza nośnikiem znaczeń społeczno-politycznych (nierówności społeczne, wynaturzenia kapitalizmu i nowoczesnego urbanizmu, widoczne w materialnej tkance współczesnego i międzywojennego miasta).

Europa

LOGOWIZUALNOŚĆ

miasto

CZERWIEŃ

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Karpowicz – dr hab., prof. Uniwersytetu Warszawskiego. Literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich IKP, współpracownica Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego i członkini grupy badawczej Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson – Buczkowski – Białoszewski* (2007), *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski – Stachura – Anderman – Redliński – Schubert)* (2012), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023).

Zaplatanie ciała w tekst.

Problem cielesności w *Blason du corps féminin* Ilse Garnier

Karolina Prusiel

ORCID: 0000-0001-8354-5900

„Jeśli mówimy o reprezentacji doświadczenia, to w żaden sposób nie da się pominąć ciała, które staje się dla ludzkiego doświadczenia zasadniczym punktem odniesienia”¹ – niewątpliwie miała tego świadomość Ilse Garnier, tworząc *Blason du corps féminin* [Blason kobiecego ciała].

Blason du corps féminin to francuskojęzyczny spacjałny tom, który został wydany w 1979 roku przez Éditions André Silvaire². Jest on tomem wyjątkowym nie tylko na tle całej twórczości Garnier, lecz także innych poetek okołokonkretystycznych z lat 60. i 70. XX wieku. Jego osobność zawiera się w wyborze tematu i deklaracji gatunkowej; przede wszystkim jednak nowatorska wydaje się forma utworów, łącząca słowo oraz linię (wczesne teksty konkretystyczne zwykle opierały się na samych literach). Garnier opowiada w nich o doświadczeniach kobiecego ciała. Każdy z wierszy składa się ze słowno-obrazowego wizerunku kobiety znajdującej się w różnym położeniu – wynikającym z biologicznych uwarunkowań,

¹ Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2014), 20.

² W niniejszej pracy korzystam z drugiego wydania (Paris: L’herbe qui tremble, 2010).

arbitralnie przydzielonych ról społecznych czy stereotypów. Poetka nieprzypadkowo w tytule tomu nawiązuje do popularnego w XVI-wiecznej Francji, pisanego przez mężczyzn gatunku literackiego: blasonu, w którym z reguły skrajnie uprzedmiotawiano kobiety. Garnier usiłuje w subwersywny sposób odzyskać blason. Podobnie jak francuska filozofka feministyczna Hélène Cixous wierzy bowiem, że cenzurując ciało kobiety, cenzuruje się także jej oddech, mowę i myśli³. Droga do uwolnienia kobiet wiedzie przez wolność ich ciał.

Ciało w tekście

Ilse Garnier – tak jak wiele artystek ostatnich dziesięcioleci – poddaje ciało dekonstrukcji i demitologizacji. Proces ten zwrócony jest przeciw kulturze odbieranej jako represyjna i paternalistyczna⁴. Garnier scala rozczłonkowane przez XV-wiecznych blazonujących poetów (mężczyzn) ciało kobiece. Za pomocą linii uwypukla wprawdzie poszczególne jego elementy, nigdy jednak podkreślenie to nie ma na celu zwrócenia uwagi na estetyczne walory ciała. Poetka w ten sposób odczarowuje spojrzenie na ciało kobiet oraz myślenie o kobiecości. Garnier bezbłędnie obnaża fałsz zawarty w popularnym w latach 70. hasle: „Nasze ciało to my same”⁵. Utopijność tego słusznego skądinąd postulatu ujawnia się tym jaskrawiej na tle nasilającego się w podobnym czasie procesu seksualizacji i uprzedmiotowienia ciał⁶. Poetka dostrzega, że ciało jest zjawiskiem społecznym – nie istnieje w próżni, lecz znajduje się w kieracie wymagań, ról i różnorodnych obwarowań. Swoistym remedium na nierealistyczne, w zasadzie niemożliwe do odtworzenia wzorce miałyby być kobiece pisanie o tym, co dotychczas pozostawało skrzętnie ukryte: „Odzyskując swe ciało, zawłaszczone i sprostywowane przez zmaskulinizowaną kulturę, kobiety ukazują je takim, jakie dotąd nie mogło zaistnieć w sztuce: brzydkie, stare, chore, zeszpecone pooperacyjnymi bliznami, upokorzone wstydliwymi kobiecymi dolegliwościami. Estetyczny pancierz, chroniący przez wieki nagie ciało, został zgruchotany”⁷. Twórczynie zyskały także możliwość opowiedzenia historii z własnej perspektywy: zarówno o korzyściach, jak i niewygodach bycia w ciele. Garnier podkreśla zatem, że ciało kobiece umie obdarowywać czułością, odbierać ją, zdolne jest do stworzenia nowego człowieka – lub równie dobrze w swej wolności może rozkoszować się pustką; jest źródłem muzyki (nawet jeśli tej bezwiednej, pochodzącej z wnętrza brzucha), dla swej mieszkanki oraz osób ją kochających bywa słońcem i księżycem. Poetka zwraca uwagę jednak, że nawet to samo ciało w innej sytuacji lub odmiennym kontekście może stać się przestrzenią opresji (więzienie, zamknięcie), braku sprawczości (uciszanie, zarządzanie), źródłem wielu krzywd, traum i nieszczęść. Garnier doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że przeżycia, o których opowiada w *Blason du corps féminin*, nie są odrębnymi, jednostkowymi przypadkami. To doświadczenia wielu z nas (kobiet) na co dzień.

Junzo Kawada pisał o głosie: „Chociaż to zjawisko powstające w moim własnym ciele, mój głos, kiedy tylko przekroczy próg ust, staje się własnością wspólną, którą muszę dzielić z innymi”⁸.

³ Por. Hélène Cixous, „Śmiech Meduzy”, tłum. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie* 4/5/6 (22/23/24) (1993): 152.

⁴ Por. Maria Poprzęcka, *Akt polski* (Warszawa: Edipresse, 2006), 87.

⁵ Por. Lynda Nead, *Akt kobiecy: sztuka, obscena i seksualność*, tłum. Ewa Franus (Poznań: Rebis, 1998), 17.

⁶ Por. Poprzęcka, 89–90.

⁷ Poprzęcka, 89–90.

⁸ Junzō Kawada, *Głos: studium z etnolingwistyki porównawczej*, tłum. Radosław Nowakowski (Kraków: Universitas, 2004), 9.

Podobnie się dzieje z odzyskaną narracją. „Wypowiedziana” na głos opowieść pojedynczej kobiety-artystki może stać się emanacją wielokrotnego wyznania. W ten sposób dokonuje się swego rodzaju połączenie kobiet we wspólnocie doświadczeń.

Logowizualny akt

Ilse Garnier w swoich utworach wykorzystuje kobietą sylwetkę. Poetka nie zaznacza przy tym, aby którakolwiek ze „sportretowanych” kobiet była w coś odziana. Można by zatem uznać, że *Blason du corps féminin* stanowi pewną formę zbioru aktów kobiecych. Tu jednak pojawia się pytanie: czy daleką od realistycznych kształtów rysopisaną sylwetkę w ogóle można nazwać a k t e m ?

„Akt zawiera pewną propozycję definicji ciała oraz wyznacza specyficzne normy jego oglądania, zakłada tym samym określoną koncepcję widza”⁹ – pisała Lynda Nead. Przez lata akt kobiecy podlegał ścisłemu rygorowi kanonu. Zadaniem ciała było odzwierciedlenie harmonii i piękna wszechświata zbudowanego „według miary, proporcji i wagi”¹⁰. Niebagatelny wpływ na tę tendencję miały słynne renesansowe ryciny, między innymi *Człowiek witruiński* Leonarda da Vinci czy *Proporcje ciała ludzkiego* Albrechta Dürera. Jak opisuje twórczość tych artystów Maria Poprzęcka: „W ich rozważaniach ciało ludzkie, podobnie jak otaczająca je przestrzeń, staje się intelektualną abstrakcją, konstrukcją formalną lub popisem anatomicznej wiedzy”¹¹. Naturalną konsekwencją takiego podejścia do sztuki są zatem chociażby liczne wizerunki Wenus cechujące się idealnymi (wedle kanonu) proporcjami. Reprodukowanie wyłącznie jednego, niezbyt przystającego do rzeczywistości wzorca przekłada się bezpośrednio na postrzeganie ciał kobiet. Gdy uzupełnimy tę ramę o projektowanego męskiego odbiorcę – widza strzegącego *status quo* i oceniającego, akt może jawić się wówczas jako „środek służący do opanowania kobiecości i kobiecej seksualności”¹². Paradoksalnie ze skupienia męskiego wzroku na kobiecym ciele wynika także zupełnie przeciwna, popularna współcześnie tendencja do pornografizacji wizerunku kobiet.

Poprzęcka przytacza za Kennethem Clarkiem inne skojarzenie dotyczące aktu: „Słowo akt [...] wywołuje wyobrażenie ciała pełnego równowagi, pewności i rozkwitu – ukształtowanego, a nie ciała bezbronnego i skurczonego”¹³. Właśnie takie ciało prezentuje Garnier w *Blason du corps féminin* – nie pokawałkowane, jak u Dürera czy w marotycznych blasonach, nie spornografizowane. Poetce udaje się uzyskać ten efekt bez wyraźnego zarysowania części ciała. Warto jednak zwrócić uwagę, że kształty, w które Garnier układa linie, nie są przypadkowe. Na przykład w tantrycznym hinduizmie i w niektórych tradycjach buddyjskich okrąg odpowiada kobiecie. To symbolika zarówno seksualna, jak i kosmologiczna¹⁴. Dodatkowo jedne z pierwszych identyfikowalnych malowideł naskalnych (już ok. 30 000 a 25 000 r. p.n.e.) przedstawiały przede wszystkim właśnie

⁹ Nead, 15.

¹⁰ Por. Poprzęcka, 15.

¹¹ Poprzęcka, 17.

¹² Nead, 15.

¹³ Poprzęcka, 11.

¹⁴ Por. Rosemary Sassoon, Albertine Gaur, *Signs, Symbols and Icons: Pre-History to the Computer Age* (Exeter: Intellect Books, 1997), 56.

owalne kształty kobiece¹⁵. Nieciąga forma wybrana przez Garnier oddaje nieokreśloność i wielowymiarowość kobiecego ciała. Poetka nie próbuje na siłę wtłaczać go w ramy i kanony; przeciwnie – dzięki zastosowaniu niedosłownych liniowych kształtów wiele pozostawia wyobraźni. Istotnym elementem odzyskiwania ciała dla kobiet u Garnier jest zmiana projektowanego patrzącego. Od teraz nie ma być ono przedmiotem męskiego pożądania, lecz powinno móc istnieć samo dla siebie: mocne, pełne, w rozkwicie. Francuskojęzyczna poetka w swoim tomie dotyka także gorszych doświadczeń. Jednakże to właśnie dopiero możliwość opowieści o ciele nieidealnym, pękniętym, w trudnym położeniu sprawia, że możliwe staje się pełne obnażenie: „Ciało w dzisiejszej sztuce także zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny, chroniącej je przez stulecia. Czy utraciło ono piękno, ową «idealną formę», z którą przez wieki je łączono? Tak rozumiane piękno trzeba było odrzucić. [...] W miejsce ideału pojawiła się prawda”¹⁶.

Erotyzm i seksualizacja tekstu

Mimo że Ilse Garnier w swojej pracy stara się zaprzeczyć, iż akt to „obraz przeznaczony do oglądania przez mężczyznę, na którym przedstawienie kobiety jest tak zbudowane, aby stało się przedmiotem pożądania”¹⁷, dążenie to znajduje się w pewnym napięciu względem wstępu do tomu.

Roland Barthes pisał: „język niweczy ciało, zwraca je fetyszowi”¹⁸. Wstęp Pierre’a Garniera właściwie stawia znak równości między poezją Ilse a jej ciałem. Poeta odbiera wiersze żony w sposób cielesny, namacalny – do tego stopnia, że tworzy z nimi intymną, seksualną wręcz relację: „Poezja spacialna dotąd nie «dawała» miłości – tu zaś ją wzbudza. Obchodzę się z tymi wierszami jak z dziewczyną; po raz pierwszy moje ciało zgadza się z pisaniem”¹⁹. Garnier w swoim stylu okrasza ciało licznymi metaforami. Sprawnie operuje opozycjami jasne/ciemne oraz ciepłe/zimne. Ciało Ilse przyrównuje do „teatru światła”, „błyszczącego horyzontu”²⁰ czy przestrzeni, w której można „ogrzać się w ciepłe”²¹. Ciepło jednak może objawiać się także w postaci ognia, który ma swoją ciemną stronę. Jak pisze Garnier: „To czyste ciało – poprzez przymiotniki – przeżywa swoje piekło, swój raj, pozostając czyste”²². Ciało Ilse ma zatem szansę na kartach zbioru doświadczyć przeróżnych, także negatywnych położzeń i dzięki temu spróbować się w nich odnaleźć, „poczuć”: „[...] rzeczownik *corps* chwytający linie i krzywe spełnia się poprzez pisanie – staje się Światłem poprzez tortury, ogień, szczypce. W słowie tym dzieją się także zjawiska elektryczne i świetlne”²³. Stopniowo Garnier zatracą się w coraz śmielszych,

¹⁵Por. André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, tłum. Anna Bostock Berger (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), 372.

¹⁶Poprzęcka, 91.

¹⁷Poprzęcka, 15.

¹⁸Roland Barthes, *S/Z*, tłum. Richard Miller (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 113.

¹⁹„Jusqu’alors la poésie spatiale ne donnait pas l’amour – ici elle le suscite. Je me conduis avec ces poèmes comme avec une fille; pour la première fois mon corps fait droit à l’écriture”; Pierre Garnier, „Préface”, w: *Blason du corps féminin* (Paris: Herbe qui tremble, 2010), 13.

²⁰Pierre Garnier, 11.

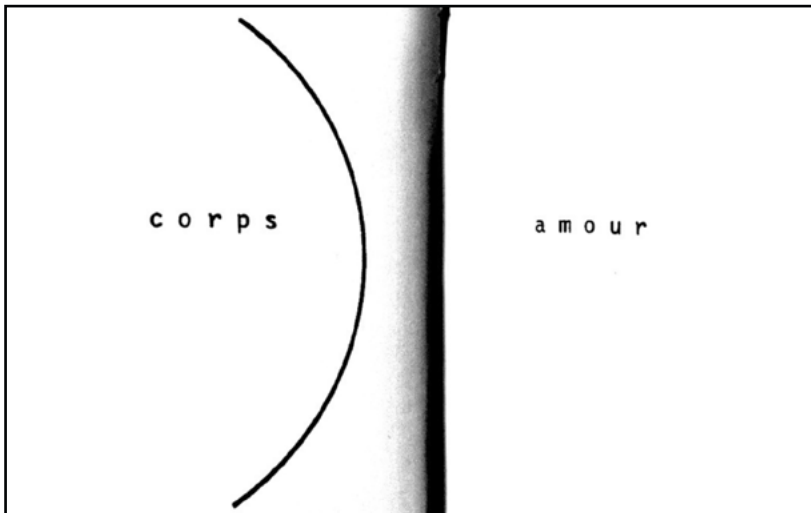
²¹Pierre Garnier, 13.

²²„Ce corps pur – à travers les adjectifs – vit son enfer son paradis en restant pur”; Pierre Garnier, 12.

²³„[...] le nom corps accaparant traits et courbes s’accomplit par les moyens de l’écriture – devant Lumière par la torture, le feu, les tenailles. Dans ce nom se passent aussi les phénomènes électriques et lumineux”; Pierre Garnier, 15.

zanurzonych w kulturze metaforach. Określa ciało Ilse: ciałem Świętego Dionizego, ciałem wykorzystanym, dziewiczym, a nawet Chrystusowym... Poeta korzysta zatem obficie z odniesień do kultury chrześcijańskiej. We wstępie do *Blason...* dokonuje się zresztą przetworzenie biblijnego motywu: słowo ponownie „stwarza” ciało („ciało ubrane we własne imię, która je wynajduje”²⁴), a w konsekwencji staje się nim. W ten sposób powstaje swoista poezja ciała: naturalna, organiczna, „prostsza niż woda”²⁵. Poeta zachwyca się jej konstrukcją, tonie w niej bezwarunkowo. Dla Garniera tekst i ciało Ilse scalają się w jedno.

Kulminacją staje się jednak bardzo dosłowne wyznanie: „Mam ochotę kochać się z rzeczownikiem”²⁶. Rzeczownik „ciało” odbierany jest przez Garniera w sposób niemalże synestetyczny, wszelkimi zmysłami. Można go dotykać, można nań patrzeć, można kosztować: „między kwiatem a owocem [...] ciało-kwiat, który widać, ciało-owoc, który się zjada”²⁷. Poeta łakomie pożera wzrokiem tekstowe ciało żony, które stopniowo rozkwita na jego oczach. To wszystko rozbudza w nim coraz silniejsze pożądanie i sprawia, że snuje on na jego temat seksualne fantazje: „To ciało Ilse, które ewoluje we śnie ze strony na stronę, które płynie, jest rozproszone, spotyka się w swojej nazwie [...] kochać się z żeńskim płodem – jedynie z komórką jajową – ciało w ogniu i dymie [...]. Ciało ze strony na stronę mniejsze i większe – punkt gładki wszechświata – ah, gdybyż Bóg był pragnieniem!”²⁸. Na wszystkich kartach miłosnym uniesieniom Garniera towarzyszy utwór *corps amour* [ciało miłość]. Słowa „ciało” oraz „miłość” znajdują się zawsze na dwóch różnych stronach, co sprawia, że zeskanowane wyglądają tak, jakby oddzielała je gruba, czarna szrama. Jak postaram się wykazać, to zobrazowane pęknięcie wcale nie jest bezzasadne.



ciało miłość; Ilse
Garnier, *Blason du
corps féminin* (Paris:
L'herbe qui tremble,
2010), 20–21

²⁴ „corps vêtu de son nom qui l’invente”; Pierre Garnier, 19.

²⁵ „plus simple que l’eau”; Pierre Garnier, 20.

²⁶ „J’ai envie de faire l’amour avec un nom”; Pierre Garnier, 13.

²⁷ „entre fleur et fruit [...] corps-fleur, ce corps qu’on voit, corps-fruit, ce corps qu’on mange”; Pierre Garnier, 19.

²⁸ „Ce corps d’Ilse qui progresse en rêve de page en page, qui coule, s’éparpille, se réunit dans son nom [...] faire l’amour avec un foetus féminin – avec l’ovule seul – le corps en feu et en fumée [...] Le corps de page en page plus petit et plus grand – point univers lisse – ah, si le désir était Dieu!”; Pierre Garnier, 18.

Miłosne opisy Pierre'a Garniera korespondują z postulatami zawartymi w tekście *L'érotisme spatialiste* [Erotyzm spacjałny] opublikowanym pierwotnie w czasopiśmie „Approches” w marcu 1966 roku, a następnie przedrukowanym w zbiorze *Spatialisme et poésie concrète*. To krótki artykuł napisany wspólnie przez Garnierów. Poeci zwracają w nim uwagę na fizyczno-kinetyczny charakter spacjałnej miłości: „Nasz erotyzm to energia i struktury, to znaczy fizyczne i estetyczne; to wiry, impulsy, wymiana cząsteczek, fale, promieniowanie, rozmieszczone przestrzenie w całym ciele: to mężczyzna i kobieta w swoich polach grawitacyjnych”²⁹. Erotyzm w poezji spacjałnej miałby zatem opierać się na wzajemnej wymianie energii między kobietą a mężczyzną (poeci w tekście rozważają miłość jedynie w wariacie heteroseksualnym). Istotnym elementem erotycznego oddziaływania – podobnie zresztą jak w całym nurcie spacjałnym – jest także ruch: „Przestrzenie dzieła erotyczne są więc przede wszystkim dziełami kinetycznymi; nasze pragnienie nie jest już zamknięte w nieświadomym śnie, ale uwolnione jest promieniowaniem i ruchem”³⁰. Pragnienie drugiej osoby może zostać przekształcone w energię wytworzoną z ruchu, a następnie przelane na papier w postaci wiersza. Co ciekawe, w spacjałnej odmianie erotyzmu Garnierowie dostrzegają także przestrzeń emancypacji kobiet: „Fakt, że w tekstach przestrzennych nie ma już podmiotu, orzeczenia ani dopełnienia, oznacza miłość bez panamężczyzny i przedmiotu-kobiety, bez mitu, bez tabu”³¹. Poeci w spacjałnym uprzestrzennieniu słów i porzuceniu syntagmy upatrują zatem możliwości wyzwolenia się również z jarzma patriarchalnych schematów. Kosmiczno-energetyczny romans cząsteczek miałby być daleki od nazbyt powszechnej idei miłości opartej na „gwałcie i opętaniu”³². Mężczyzna zostaje zwolniony z pełnionej przez lata funkcji konkwistadora, kobieta z przedmiotu staje się podmiotką.

Niezwykle istotnym elementem odzyskania podmiotowości przez kobiety jest jednak obecność ich własnego głosu. Tymczasem wprowadzenie do *Blason du corps féminin* napisał mąż poetki, Pierre Garnier. Nie jest to zresztą niczym wyjątkowym: częstą praktyką małżonków było wzajemne pisanie wstępów do swoich prac. W przypadku tego tomu jednak decyzja ta wywołuje zdziwienie. Ilse Garnier w *Blason...* stara się przecież odwrócić szkodliwą tendencję zakodowaną w tradycji gatunku, wedle której o kobiecym ciele opowiadają mężczyźni. Zastanawia zatem, dlaczego poetka postanawia wtórnie uprzemiotowić swoje ciało, oddając je do blazonowania mężowi. Strategia ta zdaje się także stawać w kontrze do postulatu Héléne Cixous, której myśl niewątpliwie unosi się nad tym logowizualnym tomem: „Piszę jak kobieta: bo kobieta powinna pisać kobietę. A mężczyzna mężczyźnę”³³. Wstęp Garniera – mimo że świadomy niechlubnej historii blasonu, którą zresztą autor przytacza – niejako cofa nas do czasów sprzed rewolucji pod sztandarem krytyczek feministycznych i nurtu *écriture féminine*. Garnier ma także świadomość „milczenia” kobiecego ciała³⁴. Zdaje się nawet przyklaskiwać

²⁹ „Notre érotisme est une énergie et structures, c'est-à-dire physique et esthétique; il est tourbillons, impulsions, échanges particuliers, ondes, radiations, spatialisés dans tout le corps: c'est l'homme et la femme dans leurs champs gravitationnels”; Ilse Garnier, Pierre Garnier, „L'érotisme spatialiste”, w: Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (Paris: Gallimard, 1968), 180.

³⁰ „Les oeuvres érotiques spatialistes sont donc surtout des oeuvres cinétiques; notre désir n'est plus enclos dans le rêve inconscient, mais dégagé il est rayonnement et mouvement”; Garnier i Garnier, 179.

³¹ „Le fait que dans les textes spatiaux il n'y ait plus ni sujet ni verbe ni objet signifie un amour sans mâle-maitre ni femelle-objet, sans mythe, sans tabou”; Garnier i Garnier, 179.

³² Por. Garnier i Garnier, 180.

³³ Cixous, 149.

³⁴ Zob. Pierre Garnier, „Préface”, 10.

Cixous nawołującej pośrednio do Ilse: „twoje ciało musi stać się słyszalne”³⁵. Poeta zapomina jednak, że aby stworzyć przestrzeń dla głosu żeńskiego, chwilowo musi zamilknąć męski. Jednak we wstępie do *Blason...* kobiece ciało znów daje się słyszeć jedynie w formie zapośredniczonej, jak napisałaby Cixous – przez opowieść Innego.

Oczywiście, Pierre w swoim wywodzie nie skupia się wyłącznie na zaletach (lub co byłoby gorsze – na przywarach) ciała Ilse. Nie zmienia to jednak faktu, że przebrnąwszy przez stopy metafor, w finale docieramy do dość dosłownego opisu pożądania poety. Znów zatem powtarza się schemat jak w blasonach: teoretycznie dotyczący kobiecego ciała tekst przestaje traktować o kobiecie. Temat ten staje się jedynie pretekstem do opowieści o mężczyznach i ich pragnieniach. Ciało, które miało zostać przez kobiety odzyskane, znów wydaje się im „dziwnie obce [...], jakby chore lub martwe”³⁶.

Istnieje możliwość, że Ilse Garnier świadomie wybrała męskiego autora wstępu. Być może to lekka prowokacja, która miała na celu zobrazowanie mechanizmu uprzedmiotawiania kobiet w renesansowych blasonach oraz to, jak niepostrzeżenie tendencja ta przenika także do współczesnych tekstów. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że poetce kontekst całej sytuacji po prostu umknął i – paradoksalnie – ten właśnie scenariusz najlepiej unaocznia, jak trudno uwolnić się od utrwalanych przez lata mechanizmów. Wersję tę potwierdzałyby także *passus* ze wstępu Garniera, w którym poeta rozkoszuje się sprawczością oddaną ciału żony: „Podczas gdy ciało kobiety [...] było przedmiotem pochwał, to właśnie ono teraz wychwala; martwa natura staje się naturą olśniewającą, ciało zapłodnione staje się ciałem zapładniającym, ciało zakazane staje się ciałem zakazującym, ciało porzucone – ciałem-światłem”³⁷. Francuz wydaje się wyraźnie nieświadomy, jak kuriozalnie brzmią te słowa w kontekście jego wprowadzenia do tomu. Być może jednak seksualizacja tekstu *Blason du corps féminin* i poddanie go męskiemu spojrzeniu było rzeczą nieuniknioną. Może ciało Ilse przezierające z utworów wysyłało niedwuznaczne sygnały w stronę Pierre’a, a ich efekt musiał mieć gdzieś swoje ujście. Nie da się uciec od żeńsko-męskiej gry i od ról, w które nas ona wpisuje. Jak diagnozuje bowiem Jakub Jański: „Tekst/ciało ocieka seksualnością i erotyzmem i zupełnie inaczej zachowuje się widziane okiem mężczyzny, a inaczej z perspektywy kobiety, przemawiając zawsze «tylko do mnie»: mnie jako mężczyzny lub mnie jako kobiety. Innymi słowy, [...] spogląda na czytelnika w sposób pożądlivy, zapraszając do wyrafinowanej, erotycznej gry, polegającej na nadawaniu unikalnych sensów”³⁸. Co więcej, fatalność próby ucieczki od dawnych wzorców objawia się w dwójnasób. Jański zauważa także, że „dzieło zawsze w jakiś sposób reinterpretuje sytuację zastaną. Dzieło jest osadzone głęboko w tradycji, nawet kiedy tę tradycję usiłuje przełamać”³⁹. Ciało, które ze wszystkich sił próbowało „pisać siebie”, znów wedle dawnego wzorca pozwoliło się napisać.

³⁵Cixous, 152.

³⁶Cixous, 152.

³⁷„Alors que le corps féminin [...] était l’objet de blasons, c’est lui qui maintenant blasonne; la nature morte devient nature rayonnante, le corps fécondé devient corps fécondant, le corps interdit devient le corps interdisant, le corps abandonné le corps lumière [...]”; Pierre Garnier, „Préface”, 11.

³⁸Zob. Natalia Anna Michna, „Iwaszkiewicz – seksualizacja tekstu i tekstualizacja seksu”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 6 (1) (2013): 176.

³⁹Michna, 179.

Cielesność tekstu drukowanego

Gdy mówimy o relacji ciała poetki i jej tekstu, nie sposób pominąć procesu tworzenia zbioru *Blason du corps féminin*. Składa się on z dwóch etapów. Pierwszy z nich to odręczne kreślenie półokrągłych linii na papierze za pomocą czarnego cienkopisu i kawałka gumowej rurki, który służy za chałupniczo wykonany cyrkiel. Drugi etap polega zaś na wystukiwaniu liter na maszynie do pisania. Za Kaliną Kupczyńską nazywam zatem tę zawierającą w sobie zarówno rysunek, jak i tekst formę ryso-pisaniem⁴⁰. Aby wykonać obie te czynności, Garnier musi wprawić swoje ciało w ruch. Potrzebuje do tego pracy mięśni – nie tylko ręki i przedramienia, lecz także grzbietu – oraz sprawnej koordynacji oko-ręka⁴¹. Nieprzypadkowo Tim Ingold przyrównuje proces pisania do tkania⁴². Zamiast włókien jednak Garnier zaplata słowa. Ponadto, jak zauważa Kupczyńska, ryso-pisząca dłoń zaznacza indywidualność artystki, w pewien sposób oddając jej charakter poprzez kształt i inne cechy jakościowe linii⁴³.

Warto nadmienić jednak, że gotowy tom, który trafia do rąk czytelniczki, nie jest dokładnie tym tworzonym przez Ilse Garnier w domu w pikardyjskim Saisseval. Wobec tego rodzą się pytania: czy zapośredniczony przez medium druku utwór można uznać za ten sam, co kreślony dłonią? Czy ryso-pisany, ale przedrukowany tekst – wedle Barthes'owskiej formuły – nadal „jest ciałem”⁴⁴? W jakim stopniu szkice poetki można traktować równorzędnie z wydrukami? W istocie gotowy, przedrukowany utwór różni się od odręcznych zapisów autorki już samą powierzchownością. Druk wymusza na tekście przestrzeganie typograficznego porządku oraz dostosowanie się do określonych ram przestrzennych w sposób o wiele bardziej bezwzględny niż pismo. Spowodowane jest to mechaniką metody drukarskiej, która nie przyjmuje zmian tak łatwo. Dostatecznie sztywne ramy druku zwiększają także czytelność tekstu, orientując go na odbiorczynię. Co więcej, można by rzec, że przedrukowana praca staje się poniekąd dziełem wieloautorskim – angażuje bowiem również wydawczynię, redaktorki, korektorów czy właśnie drukarzy. Proces druku zaciera zatem ślady piszącego ciała, które zostawia ono na manuskrypcie, sprawiając, że czytelnik odgradzony zostaje od autora tak jak nigdy przedtem⁴⁵.

Dzieło zapośredniczone przez medium druku wyraźnie oddala się zatem od cielesności autorki. Jak zauważa Walter J. Ong: „Jest rzeczą ciekawą, jak bardzo druk nie toleruje niekompletności fizycznej”⁴⁶; „Druk wzmacnia poczucie zamknięcia, poczucie, że to, co znalazło się w tekście, jest ostateczne, osiągnęło stan ukończenia”⁴⁷. Tymczasem dzieło ryso-pisane występuje w opozycji do tej postawy: znajduje się w ciągłym procesie, stale się staje. Czy jest możliwe wyjście z tego impasu? Być może rację ma Ong, pesymistycznie oceniając, że nie umiemy

⁴⁰Por. Kalina Kupczyńska, „Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym”, *Teksty Drugie* 1 (2022): 85.

⁴¹Por. Marta Rakoczy, „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”, *Teksty Drugie* 4 (2015): 24.

⁴²Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London: Routledge, 2016), 80.

⁴³Por. Kupczyńska, 85.

⁴⁴Zob. Kupczyńska, 89.

⁴⁵Por. Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 200.

⁴⁶Ong, 200.

⁴⁷Ong, 199.

„stworzyć tekstu po prostu z żywego doświadczenia”⁴⁸. Mam jednak wrażenie, że w przedrukowanym dziele nadal skrywają się załączki inicjalnej energii osoby, która je stworzyła. Dzięki niej *Blason...* może „dialogować ze światem spoza swych granic”⁴⁹.

Tom *Blason du corps féminin* Ilse Garnier oparty jest na dwoistościach. Po pierwsze, na najbardziej podstawowym poziomie, utwory łączą w sobie warstwę słowną oraz obrazową. Linie – na zasadzie Pierce’owskiego ikonicznego podobieństwa – w pewien sposób korespondują ze swoim słownym odpowiednikiem. To właśnie poprzez słowografikę – a zatem: przez intermedium – ciało w tym tomie staje się bardziej obecne.

Jak pisał o dwumediowości W.J.T. Mitchell: „Dziedziny słowa i obrazu są jak dwa państwa, w których mówi się innymi językami, ale które mają za sobą długą historię obustronnych migracji, wymiany kulturowej i innych form współżycia”⁵⁰. Dwoistość występuje także we współpracy Ilse Garnier z Pierre’em. Małżonkowie przez długi czas tworzyli tomy kolektywne, podobnie jak Stefan i Franciszka Themersonowie; z czasem jednak przestali na pisaniu wstępów do swoich tomów nawzajem. Ich relacja w ogóle naznaczona była podwójnością. Pomijając oczywisty aspekt przeplotu pierwiastków żeńskiego oraz męskiego, tworzyli oni francusko-niemieckie małżeństwo w czasach po drugiej wojnie światowej, gdy rodzinne tereny Ilse okupowane były właśnie przez Francję. Z pewnością wymagało to licznych kompromisów spowodowanych różnicami kulturowymi. Sposobem na budowanie pomostów w twórczości Garnierów stała się wielojęzyczność: pojawiały się tam nie tylko języki francuski i niemiecki, lecz także między innymi pikardyjski – wymierający język małej ojczyzny Pierre’a. Jednakże dopiero posługiwanie się linią stanowi uniwersalną, ponadkulturową formę komunikacji.

Ten dwoisty rodzaj sztuki, jaką tworzy Ilse Garnier, wynika zatem bezpośrednio z jej doświadczeń. Autorka w niezwykle subtelny sposób przelewa je na papier. Nawet jeśli nie przytacza swoich historii, rzeczywiście zwierza się odbiorczyńiom ze swojego doświadczenia życia w kobiecym ciele. Przede wszystkim jednak odkrywa się przed nami, odsłania swoje zachwyty i złości. Z jednej strony poetkę szczerze fascynują kobiety (impulsem do stworzenia tomu były te obserwowane podczas podróży do Senegalu⁵¹), a także możliwości, jakie ma ich ciało. Z drugiej strony zaś nosi w sobie ostry sprzeciw względem uprzedmiotawianiu, ujarzmianiu i stereotypizowaniu kobiet. Wiele fałszywych przekonań, jak trafnie zauważa Mitchell, opiera się na „milczącym założeniu o wyższości słów nad obrazami wizualnymi”. To właśnie sprawia, że gdy kobiety – w kulturze wizualnej sytuowane dotychczas jako przedmioty męskiego spojrzenia – zaczynają mówić głośno, odbierane jest to jako „transgresywne i oryginalne” odstępstwo⁵². W *Blason du corps féminin* Ilse Garnier słusznie stara się pokazać, że rysopiszka siebie kobieta wcale nie jest „odstępstwem”, lecz przeciwnie: normą. Odzyskiwanie własnego głosu to jednak nie jednorazowe wydarzenie, lecz ciągły, mozolny proces. „Kobieta musi sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię”⁵³. Ta zmiana trwa.

⁴⁸Ong, 201.

⁴⁹Ong, 200.

⁵⁰William J. Thomas Mitchell, „Słowo i obraz”, tłum. Sara Herczyńska, *Teksty Drugie* 1 (2022): 141.

⁵¹Por. Ilse Garnier, „Commentaires”, w. *Blason du corps féminin* (Paris: L’Herbe qui tremble, 2010), 74.

⁵²Por. Mitchell, 149.

⁵³Cixous, 147.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *S/Z*. Tłum. Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Cixous, Hélène. „Śmiech Meduzy”. Tłum. Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4/5/6 (22/23/24) (1993): 147–66.
- Dziadek, Adam. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 2014.
- Garnier, Ilse. „Commentaires”. W: *Blason du corps féminin*. Paris: L’Herbe qui tremble, 2010.
- Garnier, Ilse, Pierre Garnier. „L’erotisme spatialiste”. W: *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard, 1968.
- Garnier, Pierre. „Préface”. W: *Blason du corps féminin*. Paris: Herbe qui tremble, 2010.
- Ingold, Tim. *Lines: A Brief History*. London: Routledge, 2016.
- Kawada, Junzō. *Głos: studium z etnolingwistyki porównawczej*. Tłum. Radosław Nowakowski. Kraków: Universitas, 2004.
- Kupczyńska, Kalina. „Ryso-pisanie, linio-wizualność i (formalne) stany krytyczne w komiksie autobiograficznym”. *Teksty Drugie* 1 (2022): 84–105.
- Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Tłum. Anna Bostock Berger. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Michna, Natalia Anna. „Iwazkiewicz – seksualizacja tekstu i tekstualizacja seksu”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne* 6 (1) (2013).
- Mitchell, William J. Thomas. „Słowo i obraz”. Tłum. Sara Herczyńska. *Teksty Drugie* 1 (2022): 138–51.
- Nead, Lynda. *Akt kobiety: sztuka, obscena i seksualność*. Tłum. Ewa Franus. Poznań: Rebis, 1998.
- Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność: słowo poddane technologii*. Tłum. Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Poprzęcka, Maria. *Akt polski*. Warszawa: Edipresse, 2006.
- Rakoczy, Marta. „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”. *Teksty Drugie* 4 (2015): 13–32.
- Sassoon, Rosemary, Albertine Gaur. *Signs, Symbols and Icons: Pre-History to the Computer Age*. Exeter: Intellect Books, 1997.

SŁOWA KLUCZOWE:

SEKSUALIZACJA TEKSTU

ILSE GARNIER

logowizualność

ABSTRAKT:

Artykuł stanowi analizę różnorodnych splotów ciała i tekstu w tomie *Blason du corps féminin* francuskojęzycznej poetki spacji Ilse Garnier. Prześledzono w nim społeczne funkcje ciała ujęte w utworach. Następnie, zderzając pracę Garnier z teorią Lyndy Nead oraz Marii Poprzęckiej, nakreślono potencjał *Blason...* jako zbioru logowizualnych aktów kobiecych. Szeroko omówiono także problematyczność wstępu Pierre'a Garniera do tomu żony w kontekście postulowanego odzyskiwania gatunku na rzecz kobiet oraz seksualizacji tekstu. Na koniec zaś, posługując się teorią Waltera J. Onga, podjęto refleksję, w jakim stopniu przedrukowany zbiór nadal można traktować jako ryso-pisany i cielesny.

pisanie kobiece

akt kobiecy

CIELESNOŚĆ

NOTA O AUTORCE:

Karolina Prusiel (ur. 1996) – mgr, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW. Przygotowuje rozprawę poświęconą wątkom autobiograficznym w spacjalnej twórczości Ilse Garnier. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół poezji konkretnej i wizualnej, a także badań nad (neo)awangardą oraz logowizualnością. |

Co robi niteczka?

O kilku (neo)awangardowych projektach książek poetyckich

Jakub Skurtys

ORCID: 0000-0003-1018-4467

Wyjaśnienia

Chciałbym podkreślić kilka faktów już na wstępie. Nie jestem ani zawodowym edytorem, ani historykiem książki awangardowej, ani tym bardziej tegumentologiem, chociaż właśnie o oprawach książek szkic ten będzie docelowo traktować. Jestem badaczem literatury najnowszej i krytykiem poezji i właśnie jako krytyk – a więc użytkownik pola literackiego, ktoś, kto bierze w nim udział na zasadzie partykularnych i często doraźnych interwencji interpretacyjnych – chciałbym swój głos legitymizować, koniec końców ma on bowiem dotyczyć właśnie najnowszej poezji, i to takiej, która wydaje się istotna nie tylko ze względu na za-

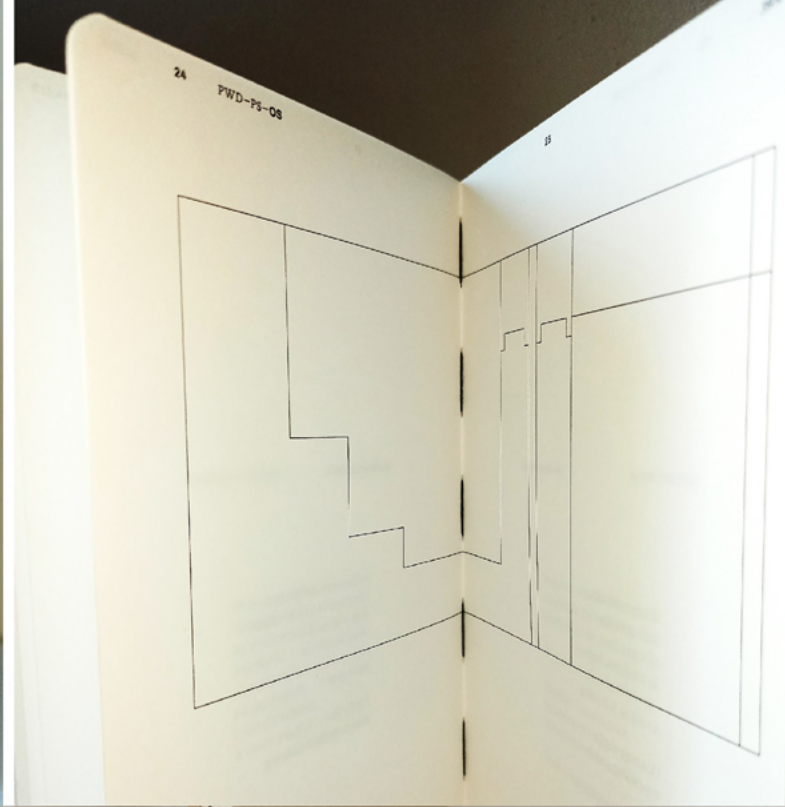
stosowany w niej eksperyment typograficzny. Na tyle jednak, na ile udało mi się zapoznać z polskimi pracami w zakresie samej tegumentologii, mogę stwierdzić, że akurat w kontekście interesujących mnie zagadnień niewiele straciłem.

W najważniejszych rozprawach czy to Janusza Tondla, czy też fundamentalnej dla dyscypliny monografii zbiorczej pod redakcją Arkadiusza Wagnera tegumentologia – jako nauka o sztuce opraw książkowych i procesach introligatorskich – zajmuje się raczej kwestiami historycznymi, problemami rekonstrukcji książek i całych kolekcji oraz zabytkami muzealnymi¹. Lokuje się tym samym gdzieś między bibliotekoznawstwem, naukami pomocniczymi muzealnictwa, materiałoznawstwem i – mimo wszystko – historią sztuki. W tym sensie jest też dość odporna na humanistyczne mody, w tym na „zwrot piktoralny” i „zwrot ku rzeczom”, które w szerszej perspektywie skłoniły mnie właśnie w stronę refleksji nad relacją między projektem typograficznym książki poetyckiej a jej funkcjonowaniem w obiegu krytycznoliterackim, skutkując pytaniami o granice semiotycznej interpretacji i jej relacje z ucieleśnioną fenomenologią percepcji. Ostatecznie szkic poniższy nie będzie bowiem badaniem samego obiektu, jakim jest książka poetycka i dyskurs wokół niej, lecz sprawdzaniem interpretacyjnej potencjalności, która wyzwala się pomiędzy intencjonalnie znaczącym projektem książki, jej warstwą treściową i praktykami lekturowymi samych krytyków.

Są oczywiście inne cenne rozważania, często pokrewne tegumentologicznym, zwłaszcza nad typografią książek, nad projektami graficznymi, składem i samą poetyką okładek². Zwraca w tych opracowaniach uwagę jedna, zasadnicza kwestia – szczególnie dużo miejsca poświęca się właśnie okładce i projektowi graficznemu, tak jakby sam dobór papieru, sposób szycia czy wykończenie grzbietu nie były już w tej perspektywie elementami znaczącymi. Obiektość książki zostaje tym samym stopniowo zredukowana do takich afordancji, w które intencjonalnie mógł ingerować poeta w porozumieniu z projektantem (na ogół po prostu grafikiem). Jeśli spojrzymy na historyczną awangardę, tę z lat 20. i 30. XX wieku,

¹ Por. Tegumentologia polska dzisiaj. Polish bookbinding studies today, red. Arkadiusz Wagner (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015); Jakub Maciej Łubocki, „Okładkoznawstwo – stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, 3 (2020): 61–78.

² Takich prac jest zresztą najwięcej i sporo z nich dotyczy bezpośrednio książek neoawangardowych i artystycznych, por. choćby ciekawą monografię Jana Strausa Cięcie o sztuce montażu i wpływie tej techniki na okładki albo klasyczne już prace Piotra Rypsona czy najnowszą – Pawła Bernackiego Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej (2020). Ta ostatnia to rzecz szczególnie przydatna ze względu na bibliologiczne i komunikologiczne, a nie stricte edytorskie podejście autora, choć też niespecjalnie pozwala połączyć się z interesującym mnie – jako krytyka poezji, a nie badacza historii książki – tematem. Warto jednak zauważyć, że w obrębie różnorodnych studiów nad okładkami (na ogół z pominięciem problematyki samego grzbietu) często na plan pierwszy wydobywano nie studia materiałowe, lecz aspekt semantyczny, uwzględniający obcowanie z książką w perspektywie komunikacyjnej i kulturowej. Do takich prac byłoby mi mimo wszystko dość blisko. Por. Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000); Janusz Dunin, „Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki”, w: *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. Małgorzata Komza (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003): 83–90; Bożena Hojka, „Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej”, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012), 61–72; Magdalena Lachman, „Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)”, *Teksty Drugie* 6 (2012): 101–117; Jan Straus, Cięcie. *Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014); Nicole Matthews, Nickianne Moody, *Judging a Book by Its Cover: Fans Publishers Designers and the Marketing of Fiction* (London: Routledge, 2016); Paweł Bernacki, *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2020).



Il. 1
 Projekt edycji limitowanej tomu Pawła Stasiewicza „Oprawa skórzana”
 (wydawnictwo papierwdole/ K.I.T. Stowarzyszenie Żywych Poetów,
 2022). Kolejno na zdjęciu: okładka, szycie, projekt wnętrza, grzbiet.
 Projekt i koncepcja tomu, skład i projekt typograficzny: Paweł
 Stasiewicz [zdjęcia: JS, 2023].

rzeczywiście uznać musimy, że w większości przypadków wszystko, co wymyka się wizualności, nie było aż tak istotną kwestią. Ani możliwości drukarni, ani zasoby finansowe nie pozwalały na takie eksperymenty poza bardzo wąskim kręgiem książek robionych na własną rękę, rzemieślniczo, a i tak techniki druku tworzyły ograniczenia. Nawet w przypadku dzieł „wspólnych” czy prób oscylowania na granicy polisensoryczności i multimodalności, takich jak *Sponad* kolektywu Przyboś–Strzemiński, *Europa* Anatola Sterna i Mieczysława Szczuki czy wczesne książki Themersonów, mówimy głównie o aspektach wizualnych i ich relacji do semantyki.

W gruncie rzeczy w epoce PRL-u sprawa wyglądała podobnie – kwestia papieru, bazy maszynowej, możliwości typograficznych i materiałowych również była dość ograniczona i nie sprzyjała neoawangardowym praktykom, więc na taki rodzaj „udziwnienia estetycznego” (jako formalistycznego chwytu) mogli pozwolić sobie głównie artyści eksperymentujący w ramach pracowni ASP, tacy jak Andrzej i Ewa Partum czy tak zwana Grupa Wrocławska, co skutkowało funkcjonowaniem raczej w obiegu galeryjnym niż książkowym³. To prowadzi nas do drugiej kwestii – w większości publikacji preferuje się omawianie książek *stricte* artystycznych (zgodnych z taką lub inną wykładnią tego pojęcia), które same w sobie można potraktować jako dzieła sztuki lub liberaturę⁴, wytworzone nie tyle jako efekt kompromisu między pisarzem, grafikiem/projektantem i drukarnią, ile jako skutek samodzielnej pracy artystycznej już w sferze idei czy konceptu, a jeszcze szerzej: w kontekście zmagania się artysty z oporem materii. Wówczas jednak mamy do czynienia z przesunięciem ciężaru z poziomu semantycznego i materialnej postaci książki jako jego uzupełnienia na sam artefakt, z którym wchodzi my w interakcje właśnie jak z obiektem – jako widzowie, a nie czytelnicy. Nie będę się w te dość skomplikowane typologie zagłębiał, ujmę więc rzecz na zasadzie redukcji: omawianych dalej tomów nie traktuję ani jako przykładów liberatury, ani jako książek artystycznych.

Interesuje mnie sprawa prostsza i znacznie bardziej podstawowa, a będąca dzisiaj swego rodzaju modą, która otwiera ciekawe dla krytyki towarzyszącej furtki czy też wejścia w tekst: relacja między klasycznym, kodeksowym tomem poetyckim a eksperymentalnym projektem wizualnym, zwłaszcza tym dotyczącym oprawy, a przede wszystkim – grzbietu. Tytułowa niteczka, o którą chciałbym zapytać, to właśnie szew, a właściwie różnorodne funkcje

³ Mam na myśli dość szeroko rozumiane kręgi, które raczej myślą o sztukach wizualnych, praktykach artystycznych i obiektach niż o grze w zgodzie z – ujętymi w duchu Pierre’a Bourdieu – regułami nowoczesnego pola literackiego.

⁴ Musimy pamiętać, że w typologiach naukowych, wśród których książki artystyczne dzieliłyby się na te z treścią/komunikatem oraz na obiekty książkowe (book objects), sama etykieta liberatury byłaby swoistym naddatkiem i zarazem pojęciem parasolowym, skonstruowanym – zasadnie i z dużą efektywnością – na potrzeby doraźnych działań w rodzimym polu neoawangardowego eksperymentu i praktyk muzealno-archiwalnych (nie sposób pominąć tu znaczenia kolekcji Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi). Kategoria ta – stworzona przez praktykującego poetę i badacza Zenona Fajfera oraz badaczkę Katarzynę Bazarnik – jest dość plastyczna i pozwala w sobie umieścić wiele różnych tendencji, od propozycji nowego gatunku, przez historyczne opowieści o poezji wizualnej i konkretnej, różne warianty książek neoawangardowych, aż po artystyczne eksperymenty z obiektami książkowymi. Nie spełnia więc moim zdaniem funkcji typologicznej, choć wartość odnotowania jest właśnie dowartościowanie – przez twórców pojęcia – na różnych etapach tworzenia i odbioru samego tekstu oraz funkcji komunikacyjnej książki. Można chyba powiedzieć, że dzieła liberackie powinny coś sobą komunikować, a nie tylko być obecne. Por. Katarzyna Bazarnik, „Krótkie wprowadzenie do liberatury”, *Er(r)go* 2 (2003): 123–137; Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*. Teksty zebrane z lat 1999–2009, red. Katarzyny Bazarnik, wstęp Wojciech Kałaga (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010).

naddane mu przez poetę lub projektanta (na ogół w kooperacji), a wykraczające poza proste spojenie bloku. Chociaż w podręcznikach do edytorstwa (nakierowanych na aspekt praktyczny, a obecnie tryumf DTP) nie znajdziemy za wiele o projektowaniu grzbietów książek od strony materiałowej, ani tym bardziej o sposobach klejenia i szycia bloku (więcej na ten temat pojawia się w tych do introligatorstwa, zwłaszcza z epoki, gdy była to dziedzina żywa – np. początku XX wieku), każda drukarnia cyfrowa oferuje dzisiaj kilka spersonalizowanych rozwiązań. Prześledzenie popularności angielskich poradników do *craft-bindingu* z ostatnich lat pozwala też wysnuć wniosek, że odchodzenie od klasycznego grzbietu stało się jednym ze stałych elementów w ofercie współczesnego miłośnika papeterii, co z czasem musiało przenieść się również na rynek książki. Skorzystali z tego w pierwszej kolejności mali wydawcy, podpinając się pod modę na „surowość” stylu (grzbiet odsłonięty lub wyeksponowany szew, swoista „artystyczność” wykonania) w imię zwiększenia doświadczeń taktylnych czytelnika.

Szkic ten jest więc przede wszystkim o książkach poetyckich tworzonych przez małych wydawców, o ich ambicjach z pogranicza rzemiosła i eksperymentu oraz o ustaleniach – między autorem i projektantem, a także o tym, jak widzi to krytyka literacka, a nie specjaliści od typografii. Spotkałem się jakiś czas temu z dość ostrym sądem w jednym z tekstów recenzyjnych (nie zdołałem go „namierzyć”), że coś niepokojącego wydarzyło się w naszej krytyce literackiej, skoro ta zaczęła oceniać okładki, a na ich podstawie projektować również koncepcje dotyczące samej treści i wartości książek. Z pozoru zarzut ten brzmi zasadnie: o ile wypada wziąć pod uwagę techniczne aspekty tomu, jakość papieru czy projekt typograficzny – robimy to zawsze, wskazując na profesjonalizm wydawcy (w kontekście polskim szczególną, naddaną starannością cechują się ostatnimi laty poetyckie publikacje wydawnictwa Warstwy) – to wróżenie z grafiki na okładce wydaje się nadużyciem (trochę jakby budowaniem konceptu interpretacyjnego filmu po tym, co zobaczymy na pudełku płyty DVD). Ale w przypadku niektórych książek poetyckich jest to nie tylko element istotny, ale wręcz kluczowy dla całego odbioru, to on bowiem jako pierwszy przesuwając naszą recepcję z semiotycznej w stronę taktylnej.

W zgodzie z powyższą tezą rozumiem też dość nieścisłą metaforę (neo)awangardowości z tytułu szkicu – jako taki projekt tomu, który powstaje w porozumieniu między wydawcą, projektantem (na ogół o bardzo konkretnej, artystycznej wizji) i autorem, ale zastosowane zabiegi typograficzno-introligatorskie nie tyle zmieniają książkę w obiekt estetyczny, ile przydają jej dodatkowych znaczeń i sterują odbiorem. Taki zbiór wierszy wciąż broni się przede wszystkim jako tekst, wciąż można „treść” przerzucić bez większych strat semantycznych do antologii, ale zarazem pozbawia się ją wówczas istotnego elementu, który wpływał na jej sposób funkcjonowania w polu literackim. Dalej posługiwać się więc będę – osadzoną już w dyskursie naukowym – Benjaminowską kategorią taktylności (poszerzania percepcji wzrokowej o elementy związane z pozostałymi zmysłami, zwłaszcza dotykiem). Samą taktylność w recepcji tomów poetyckich ujmuję jednak w obrębie szerszej kategorii „estetyki haptycznej”⁵, a więc takiej, która w ramach procesu percepcyjnego bierze pod uwa-

⁵ Mark Paterson, „W jaki sposób dotyka nas świat»: estetyka haptyczna”, tłum. Michalina Kmiecik, *Ruch Literacki 2* (2020): 181–212; Marta Smolińska, *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2020).

gę również organiczne – mięśniowe, podskórne – procesy (choćby śledzenie pracy aparatu artykulacyjnego w przypadku poezji dźwiękowej; otwarte pozostaje dla mnie pytanie, czy każdy awangardowy eksperyment z tekstem nie wykraczał w gruncie rzeczy poza wąsko rozumianą taktylność⁶).

Historie

W kontekście introligatorskiego wykończenia grzbietu mówimy na ogół o kilku typach opraw specjalnych: kombinowanych, spiralowych, zintegrowanych, szwajcarskich/otabind (dobrym przykładem będzie „czerwona” seria poetyckich przekładów Wydawnictwa Ossolineum) oraz tych z tak zwanym otwartym grzbietem. Czasem pisze się też po prostu o oprawie otwartej. Ta ostatnia będzie mnie interesowała najbardziej, choć trochę uwagi poświęcę też spiralowej. Po szwajcarską sięga się u nas wciąż rzadko, a ponadto nie zawsze musi ona eksponować interesujący mnie tu problem szycia. Dotąd spotkałem się z nią w kilku zaledwie publikacjach istotnych dla środowiska poetyckiego (choćby w monumentalnym katalogu-monografii wszystkich wydań wrocławskiego pisma „Cegła”).

Zacznijmy jednak od tego, skąd wzięła się w XXI wieku moda na eksperymenty z oprawą i samym grzbietem? Pierwszym czynnikiem jest oczywiście bogacenie się społeczeństwa, w tym również samego rynku wydawniczego, oraz postęp technologiczny w sferze możliwości drukarskich. Z oczywistych względów niektóre zabiegi albo nie były możliwe w wieku ubiegłym, albo wymagały zbyt dużych nakładów finansowych, żeby ten rodzaj gry z przyzwyczajeniami czytelnika do pewnej formy książki kodeksowej, jaką jest tom poetycki, miał rację bytu. Pomyślmy jednak nie o kwestiach ekonomicznych, tylko kulturowych. Zerkając w nieodległe dziesięciolecie, trzeba stwierdzić, że wiąże się to z inną jeszcze modą: na artykuły papiernicze i tak zwany *papercraft* – własnoręczne tworzenie brulionów, zeszytów, notesów czy wycinanek. Ta z kolei rozwijała się po roku 2000 wprost proporcjonalnie do zjawiska, które dotyczy rozwoju Internetu i widzialności różnorodnych form dziennikowych. Wraz z modą na Facebook i Instagram ciężar autokreacyjny i ekspresyjny „ja” przesunął się z prowadzenia dziennika, a więc z zapisków, z praktyki narracyjnej, na wygląd tego dziennika, na jego spersonalizowanie, a często i rzemieślnicze, własnoręczne wykonanie w zgodzie z aktualnym trendem materiałowym i kolorystycznym (np. z elementów z odzysku czy samodzielnie czerpanego papieru z przemielonej masy). Wówczas zaczęły pojawiać się w netosferze poradniki i hasła, które pamięta się raczej z czasów szkolnych, z zajęć techniki czy ZPT – „zrób to sam”, DIY. Ta sfera praktyk szybko uległa subsumcji pod kapitał, być może zresztą od początku była

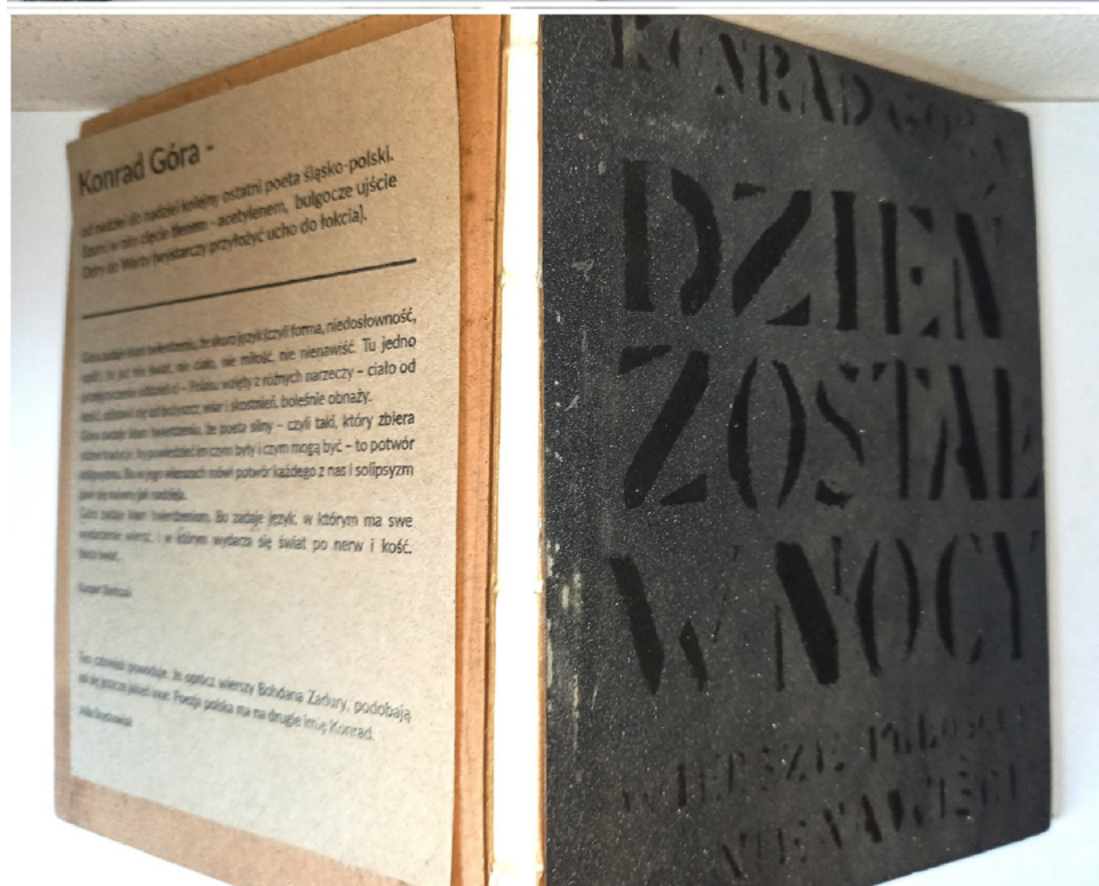
⁶ Jeszcze jedna kwestia metodologiczna na prawach dopisku: interesuje mnie efekt, jaki te niszowe, eksperymentujące z formą książki wywołały w recepcji krytycznoliterackiej, ale również w moim własnym odbiorze. Żeby ten rodzaj interpretacji nie był sprowadzony wyłącznie do niepowtarzalnego obcowania z dziełem (zawieszam na chwilę poststrukturalne dysputy o interpretację i jej jednorazowość), żeby z samego obiektu i jego jakości można wyciągnąć jakieś intersubiektywne wskazówki, postanowiłem skonfrontować ze sobą po kilka (w miarę dostępności) egzemplarzy danej pozycji. Towarzyszy mi też założenie, że właśnie ta artystyczna postać stanowi efekt końcowy i „model idealny” danej książki dla jej twórcy (z ciekawą kwestią mamy do czynienia wówczas, gdy książka ma dwa równoczesne wydania: postać artystyczną i masową, uboższą; wówczas krytycy i tak piszą jednak o tym pierwszym, „idealnym” wydaniu, a przynajmniej biorą pod uwagę w swojej ocenie doświadczenie odbioru, które zostaje przez nie hipotetycznie/potencjalnie umożliwione, nawet jeśli obcuje z egzemplarzem „masowym” – autorsko-wydawniczy gest nadania znaczenia został bowiem i tak już wykonany w sferze konceptu).

wytworem przemian w zakresie sposobów produkcji (próba personalizowania towaru jako oferta dla rozrastających się klas kreatywnych). Interesujące z perspektywy krytyka poezji jest jednak co innego. Ta zmiana w myśleniu o strukturze i sposobach łączenia bloków papieru odsłoniła coś, co wcześniej raczej nie zajmowało ani naszych wydawców (nawet tych małych), ani codziennych użytkowników książek i zeszytów: problem szwu, szycia, zszywania. Z czasem nawet drobne arkusze zamiast zszywaczem (jak działało się to zwykle w poezji w praktyce zinowej i w oprawie zeszytowej) zaczęto z wolna szyć precyzyjnym ścięciem (króluje koncepcja czerwonej i purpurowej nici) i w ten sposób odróżniać je od książek tradycyjnych, czyli klejonych⁷.

Niebywałą karierę na różnorodnych filmach instruktażowych, blogach i stronach zrobiło w kilku ostatnich latach pojęcie „szwu japońskiego” (zwłaszcza *koki toji*, szew szlachetny; ale są jeszcze przynajmniej dwa inne – *yotsume toji* i *kikko toji*) – a więc takiego dekoracyjnego łączenia kart, które nie zostaje przysłonięte okleiną i stanowi najważniejszy element wizualny książki/zeszytu. Chodziłoby o precyzyjny, geometryczny ścieg, który przy okazji daje nam szereg prostopadłościanów podzielonych na romby i trójkąty (w zależności od typu szwu). Warsztaty z takiego zszywania notatników były bardzo popularne i stały się elementem tworzenia influencerskiego, bookstagramowego wizerunku, opartego na rozwijaniu zdolności plastycznych i manualnych. Można jednak równie dobrze powiedzieć, że *koki toji* to pojęcie funkcjonujące podobnie do *zen*, *hygge* czy *kintsugi* – w gruncie rzeczy jest ono puste, bo nazywa specyficzną praktykę w konkretnych warunkach historycznych, ale przez zachodnie społeczeństwa zostaje przeniesione w sferę samorealizacji i *self-care’u*. Dodajmy, że nie jest to też szew szczególnie trudny, a z perspektywy profesjonalnych projektantów i „składaczy” książek wyglądać może wręcz na działania amatorskie.

Skoro jednak można – a nawet wypada, bo jest to dobrze widziane wśród klas kreatywnych – tak zszywać zeszyty, to może warto również spróbować z książkami? Oczywiście w pierwszej kolejności sięgnęli po te praktyki artyści związani akademicko z pracowniami graficznymi i książkowymi przy ASP lub kuratorzy muzealni w kontekście katalogów wystaw, zlecając studiom projektowym możliwe innowacyjne rozwiązania lub zostawiając im po prostu sporo swobody. Nie tylko eksperymentowano z rodzajami szycia, chociaż oczywiście także – liczył się i kolor nici, i sposób poprowadzenia ściegu – ale też po prostu odsłaniano sam fakt tego szycia i klejenia, uzyskując w ten sposób efekt surowości, niedomknięcia książki, jakby zapraszając czytelnika do wejrzenia „w głąb”, w samą materię i proces powstawania obiektu. Zapewne istotne były też kwestie rzemieślniczości tak pojętego dzieła. Skoro szyte ręcznie notesy z odsłoniętym grzbietem miały mówić o wyjątkowości swojej i swojego właściciela (choć można je było kupić w największych sieciach księgarsko-papierniczych), podobny mechanizm mógł zadziałać też w przypadku książek, zwłaszcza tych tworzonych w nakładzie 100–150 egzemplarzy – katalogów wystaw

⁷ Wymieńmy z ostatnich lat kilka takich przykładów dzieł istotnych i dyskutowanych, powstałych z inicjatywy twórcy i w ścisłej kooperacji między projektantem i poetą: *Przedmiar robót* Marcina Senddeckiego (Wrocław: Biuro Literackie, 2014), *południe pozdrawia północ* Sławomira Hornika (Wrocław: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019), *Karapaks* Natalii Malek (Poznań: WBPiCAK, 2020).



II. 2

Projekty edycji popularnej oraz limitowanej tomu Konrada Góry „Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści” (wydawnictwo papierwdole-Katalog Press/ Wydawnictwo Dzikie Przyjemności). Kolejno na zdjęciu: okładki obu książek, zbliżenie na okładkę i grzbiet edycji limitowanej. Projekt okładki: Dominika Łąbądz i Konrad Góra; druk, preparacja, skład ręczny: Wydawnictwo Dzikie Przyjemności [zdjęcia: JS, 2023].

i drobnych projektów wizualnych, sprzedawanych na pograniczu księgarni kameralnych i muzeów sztuki współczesnej⁸.

Być może jeszcze jedną hipotezę warto tu wziąć pod uwagę: skoro hurtownie niechętnie przyjmują eksperymentalne warianty opraw, choćby dlatego, że rozwiązanie z otwartym grzbietem właściwie wyklucza zamieszczenie tam imienia i nazwiska (co akurat jest mało istotne w przypadku poezji, ale ważne w prozie i przy tworzeniu ekspozycji półek księgarskich molochów), taka książka z miejsca skazana jest na odmienny obieg: w niszowych księgarniach, na targach dobrych i pięknych książek albo wręcz na targach książki artystycznej i rękodzielniczej, jak te odbywające się w co roku w Warszawie czy najśłynniejsze – w Nowym Jorku i Los Angeles. Nie każdy więc, poza wąskimi grupami wydawców kuratorskich lub alternatywnych, może sobie na to pozwolić. Zarazem znajdują się tacy, którzy właśnie w ten sposób będą próbowali wyróżnić swoje niszowe pozycje i wysłać czytelnikom porozumiewawczy sygnał z wnętrza niekomercyjnego obiegu – oto książka, która wymyka się swojej towarowej funkcji, literatura sama w sobie.

Praktyki

Chciałbym tymczasem przejść do omówienia kilku tomów, którym poświęcę nieco więcej uwagi. W pierwszej kolejności interesuje mnie pozbawiona jeszcze szycia, intencjonalnie zdradzająca się z jego braku, oprawa spiralowa – rzecz dzisiaj nieczęsta w książkach artystycznych. Po takie właśnie rozwiązanie sięgnęła Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, która w porozumieniu z Domem Literatury w Łodzi (głównie w sprawach dystrybucji, a nie edycji i projektu) wydała w tej postaci *Rozłękę* Kamila Kwidzińskiego⁹, poety z rocznika 1989, wówczas autora dwóch tomów

⁸ Przykład japońskiego szwu demonstrował choćby album i pokłósie wystawy *Prace domowe* z 2019 r. od wydawnictwa/kolektywu *Dzikię Przyjemności*. *Dzikię Przyjemności*, specjalistki od szycia grzbietów, stoją też za jedną z dziwniejszych – szyta dwustronnie, pojedynczym, prostym, a nie poprzecznym szwem – książką poetyckich ostatnich lat, czyli za *Podwójną ciągłą* Rafała Różewicza, sygnowaną przez wydawnictwo papierwdole–Katalog Press (2022). Książka ta stanowiła zbiór dwóch poprzednich tomów autora, połączony właśnie konceptualnym szwem, sposobem rozkładania się bloku oraz samą ideą linii szwu, która była zarazem linią życia – zakazem wyprzedzania sygnalizującym ryzyko wypadku. W ostatnim czasie po otwarty grzbiet i odsłonięty szew sięgnęło w swojej „serii miniaturowej” znane i cenione z publikacji azjatyckiej literatury pięknej wydawnictwo Tajfuny (tu wybór estetyki byłby uzasadniony kulturowo). Z innych reprezentatywnych przykładów warto wskazać wydawnictwo łódzkiej szkoły filmowej – formę zsywaną czarną nicią z otwartym grzbietem ma m.in. magazyn studentów fotografii „Ton”, podręcznik *Trening fizyczny aktora* zyskał oprawę spiralową (co z miejsca pozycjonuje go jako skrypt), a *Stracone dusze*. Amerykańska eksploatacja filmowa 1929–1959 Jacka Rokosza (Łódź: Wydawnictwo Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, 2017) otrzymały właśnie grzbiet odkryty. Dodajmy, że był to pierwszy tom serii o amerykańskim kinie eksploatacyjnym, kolejny nosił zaś tytuł *Nadzy i rozszarpani* (2021), choć nie mógł już się pochwalić taką konsekwencją typograficzną. Z odsłoniętym grzbietem – w sposób piękny i niezwykle przemyślany – wydano też np. monografię krytyczno-filmoznawczą David Lynch. *Polskie spojrzenia* (Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej, 2017) – czarna, kartonowa okładka, czarny, równy, biegnący poprzecznie ścieg (trzeba zresztą odnotować, że istnieją pewne wskazania techniczne – grubą i twardą kartonową okładkę trudniej połączyć z blokiem i trzeba by zastosować materiał okryciowy – taką strategię wybrały dla tomów poetyckich właśnie wrocławskie Warstwy, również rezygnując z drukowania tytułów i nazwisk na grzbiecie). Zapewne najbardziej widocznym z perspektywy rynkowej, a zarazem dość niespodziewanym posunięciem, była zaliczana w poczet literatury popularnej seria „Dreszczyk kulturalny” od krakowskiego wydawnictwa DodoEditor. Trzy tomy kryminałów *Klasa Östergrena* (2010–2012) oraz *Cudowne dzieci Roya Jacobsena* (2012), a następnie *Słynni mężowie, którzy bawili w Sunne Görana Tunströma* (2015) zagościły najpierw w księgarniach, potem na półkach Tanich Książek właśnie z otwartym grzbietem i wielkimi literami nazwisk drukowanymi na kleju. Być może wtedy po raz pierwszy mieliśmy okazję zobaczyć na półkach dużych, rynkowych księgarni tego rodzaju eksperyment intrologatorsko-typograficzny.

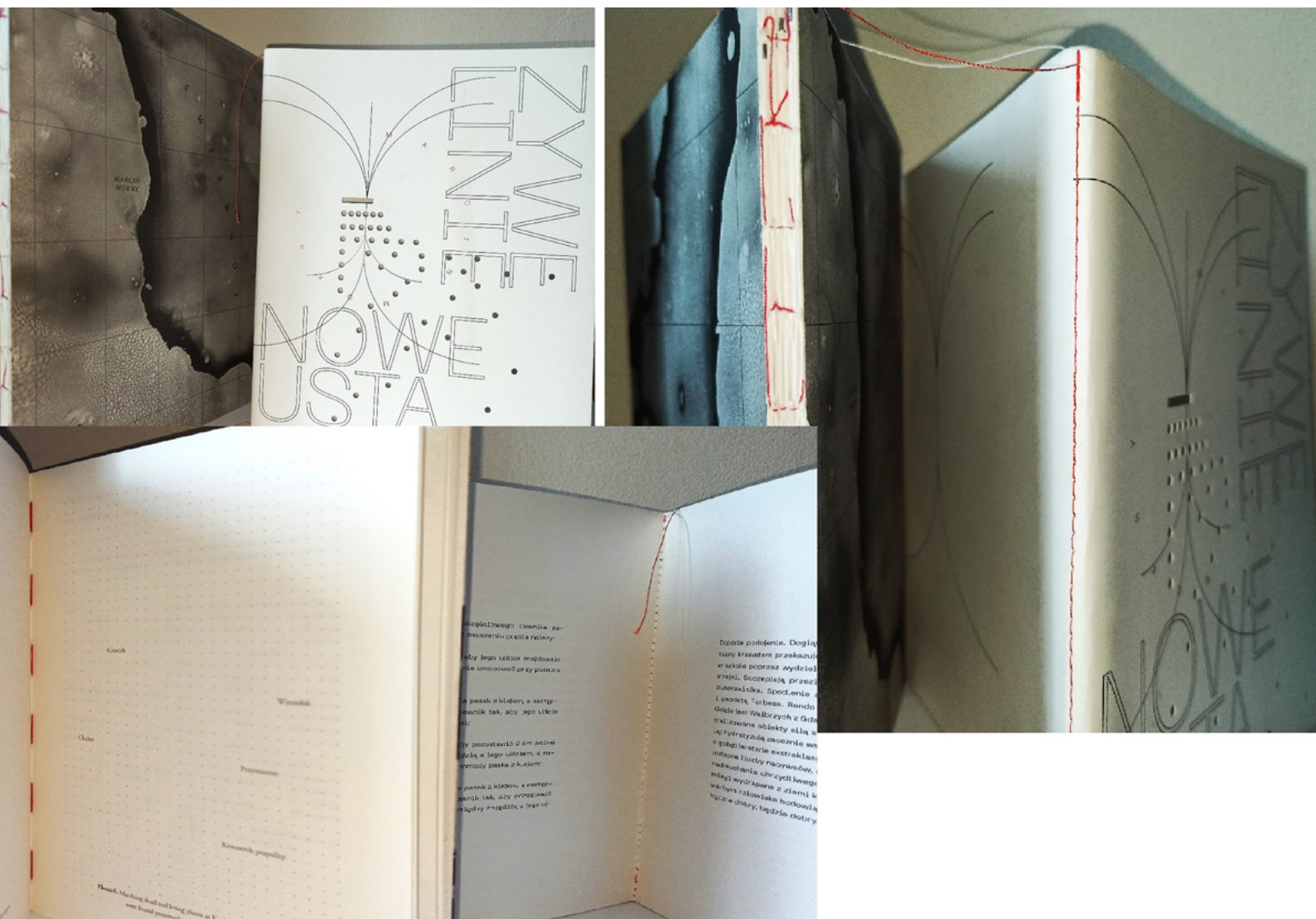
⁹ Kamil Kwidziński, *Rozłęka* (Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, Dom Literatury w Łodzi, 2019).

i jednego arkusza. Zastosowanie oprawy spiralowej (opracowanie graficzne Macieja Kiełbasa – w osobnym wykładzie projektant mówi, że była to właściwie wizja samego Kwidzińskiego i jako wydawnictwo próbowali się do niej dostosować z różnymi przeszkodami) wskazywać mogło na doraźność, notatkowość tomu lub nawet kalendarzowość, a w związku z tym również na swego rodzaju niedojrzałość w relacji z upływającym czasem. To właśnie ta „chłopaćka” niegotowość – kreacja dorastającego, męskiego „ja”, kochliwego i na wzór awangardowych poetów zdobywczego, rozpisana trochę w modelu *Bildungspoese* – miała kluczowe znaczenie. Czytanie tomu Kwidzińskiego odbywało się na zasadzie przewracania kolejnych stron kalendarza, notesu lub terminarza (wskazania drukarni wspominają również w kontekście takiej oprawy o albumach ze zdjęciami). Spiralę ulokowano wzdłuż krótszego, a nie dłuższego boku książki (choć wykonano i taki projekt próbny), upodabniając ją do notesu kołowego. Także okładka, która tworzyła złudzenie rozdartej, odsłaniającej znajdujący się rzekomo pod nią wiersz o tytule *Apollinaire*, zaburzała przyzwyczajenia i wskazywała na jakąś „doraźność” czy „przygodność” tomu, na pewno zaś na jego otwartość. Z brulionowością i swoistym wariantem ekstatycznego życiopisania – przywołującym na myśl zapiski Jacka Podsiadły czy Edwarda Stachury, w świetle których ta poezja bywała umieszczana¹⁰ – mieliśmy więc do czynienia nie tyle w samych wierszach, sięgających po różnorakie patronaty historycznej awangardy (ze wspomnianym już Apollinaire’em, Pablem Nerudą oraz Pokoleniem 27 na czele), ile właśnie w projekcie książki. Podobny rodzaj spiralowej oprawy można by dobrać do wszystkich właściwie tomów, w których tle pozostaje element nagłości, pisania w trybie notatkowym, zgody na wrywanie poszczególnych stron i w ten sposób „trwonienie” wierszy.

Bardziej od spirali i nieobecności szwu interesować mnie będzie jednak szwu nadobecność. Wydawnictwo papierwdole to dziś marka znacznie lepiej rozpoznawalna w środowisku niż Tłocznia „Ach Jo!”, a stojący za nim twórcy: Konrad Góra i Jacek Żebrowski, obaj wywodzący się z anarchistycznych środowisk, od początku zamierzali testować „wyporność” tomu poetyckiego. Sam Góra jako poeta znany jest zresztą właśnie z różnorodnych prób wymknięcia się książce kodeksowej, choćby *Siłą niższą (full hasiok)*, która formatem przypominała gazetę (Wrocław: Fundacja na Rzecz Edukacji i Kultury im. Tymoteusza Karpowicza, 2012) i którego to aspektu nie sposób było pominąć w krytycznoliterackim odbiorze. Tu chciałbym zwrócić uwagę na dwa taktylne dzieła od tej zasłużonej już, wielokrotnie nominowanej do nagród poetyckich ekipy – eksperymenty z szorstkością i tarcie w tomie Konrada Góry *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści* oraz z gładkością, obłością i rozszczelnianiem w książce Pawła Stasiewicza *Oprawa skórzana*. W obu mamy do czynienia z otwartym grzbietem w asyście grubej, kartonowej oprawy. Są to egzemplarze limitowane, ukazujące się w kilkudziesięciu sztukach, niekoniecznie rozsyłane na przykład jurorom nagród czy recenzentom, ale zarazem to właśnie one – a nie edycje masowe, wydane w tym samym roku, lecz z drobnym przesunięciem w czasie – wyznaczają horyzont interpretacyjny tomów.

Mam wrażenie, że eksperyment z książką artystyczną zaczął się dla papierwdole właśnie od – rozprawdwanego drogą licytacji – tomu Góry *Dzień został w nocy. Wiersze miłości*

¹⁰Por. Jakub Sajkowski, „Sezon arktyczny? Ciepło, coraz cieplej. O debiucie Kamila Kwidzińskiego”, *Kwartalnik sZAFa* 44 (2012); Karol Maliszewski, „Idą poeci nowsi”, w: *Wolność czytania* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2014), 232–233; Jakub Skurtys, „Wszyscy będziemy jeszcze młodzi (Kamil Kwidziński: *Rozłaka*)”, *ArtPapier* 373 (2018).



II. 3

Projekty tomów Marcina Mokrego: (z lewej) „Świergot” (Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, 2019) oraz (z prawej) „żywe linie nowe usta” (Biuro Literackie, 2022). Kolejno na zdjęciach: okładki, grzbiety, projekty wnętrza i szycia. „Świergot” – projekt graficzny i przygotowanie do druku: Karolina Wiśniewska (gyyethy); „żywe linie...” – projekt okładki: Karolina Wiśniewska, projekt typograficzny: Marcin Mokry [zdjęcia: JS, 2023].

*i z nienawiści*¹¹. Jako wydawca, prócz papierwdole i oficyny Katalog Press, wpisane jest też wspomniane wcześniej Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, które okazuje się właściwie rzemieślniczą, kilkusobową pracownią artystyczną o anarchistycznych i lewicowych korzeniach, założoną przez Dominikę Łabądz i Joannę Synowiec, kuratorki związane swego czasu z wrocławskim BWA (DP to pracownia, a więc coś nakierowanego na działanie i współpracę, na warsztaty i udział gości, którzy np. sami skleją sobie albo zszyją książki; podobnie było z tomem *Góry* – dysponujemy materiałami graficznymi z powstawania tego projektu i jego siermiężnej realizacji; w stopce redakcyjnej za projekt okładki odpowiadają Góra i Łabądz, natomiast po stronie DP jest rzekomo „druk, preparacja, skład ręczny”).

Można powiedzieć, że autor *Siły niższej* zrealizował tym tomem w końcu jedno ze swoich marzeń. Nawet na tle innych, odsłoniętych grzbietów i książek artystycznych jego książka wygląda na szczególnie zaniedbaną i śmieciową, niezdarnie poklejoną i nierówno złożoną, nie wspominając już o samym druku i brakach farby. Okładkę zdobi okleina z papieru ściernego (w kilku różnych kolorach i wariantach – w zależności od egzemplarza), natomiast sam szew to kilka (cztery) poprzecznych, białych sznurków (trudno to nazwać nicią, jeśli porównamy ją z precyzyjnymi szwami *chapbooków* czy arkuszy – to raczej dratwa), poszarpanych i oblepionych klejem lub nawet rozklejających się i rozwidlających. Książka *Góry* – powiedzmy to wprost – jest brzydka, nieestetyczna, nieprzyjemna w dotyku, a jej ledwo odbity i źle dodrukowany zielony tusz bywa irytujący w procesie czytania. Zarazem ta pozorowana niestaranność ma się wpasować właśnie w promowany od pewnego momentu przez poetę model poezji śmieciowej, anarchistycznej, gawędziarsko obojętnej na mieszczańskie gusta i zabiegi estetyzacyjne, którym poddane były – często z konieczności – jego wcześniejsze tomy¹².

Czy wobec tej książki mamy poczuć miłość, czy raczej nienawiść, ścierając się z jej okładką, próbując dostrzec zamazane litery, widząc niestaranne, wykapane klejenia i nazbyt zamaszyste szwy? Można powiedzieć, że model współpracy z kolektywem Dzikich Przyjemności przesunął dodatkowo akcent z samego tomu i znajdujących się wewnątrz wierszy właśnie na elementy tworzenia go – nieporadne i resztkowe (arkusze papieru ściernego mają charakter „z odzysku”, bywają pobrudzone, przetarte lub wybrakowane). Góra jako artysta nigdy nie ukrywał w rozmowach i na spotkaniach autorskich, że interesuje go materialność tekstu i jego wydarzanie się (w tym sensie np. *Nie* z roku 2016 byłoby jednorazowym oratorium, a sam tom to swoista niepowtarzalna partytura), a w wierszach rozsiewał wiele tropów dotyczących konieczności fizycznego unicestwienia komunikatu, co tworzyło analogię wobec politycznych aktów oporu w postaci historycznych

¹¹Konrad Góra, *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści* (Ligota Mała – Dùn Éideann – Wrocław: wydawnictwo papierwdole–Katalog Press, Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, 2021).

¹²Na tle dość przeciętnej recepcji tego tomu, na ogół pomijającej jego aspekt materialny, wybija się szkic Aliny Świeściak, która otwarcie pozycjonuje propozycję *Góry* (wydanie 100 egzemplarzy dość drogiego tomu i rozdysponowanie go w formie licytacji znacznie przekraczających jego wartość) jako gest elitarystyczny, ale zarazem prowadzący grę z kapitalistycznym ujęciem towaru i dystynkcją estetyczną w obrębie logiki daru i „tymczasowych stref autonomicznych”, jakimi stają się połączone pragnieniem posiadania wspólnoty czytelników. Świeściak, rozpatrując socjologię pola i związane z tym gesty pozycjonowania, nie pyta jednak, jak ten towarowy aspekt tomu spotyka się w lekturze z jego materialnym, obiektowym i resztkowym charakterem. Dodajmy, że w tym sensie wydanie „uboższe”, masowe, jest właśnie tym uładowym, „wyczyszczonym” ze wszystkich pęknięć i niedogodności. Por. Alina Świeściak, „Wokół elitaryzmu. Trzy przypadki”, *Forum Poetyki* 28–29 (2022): 60–75; Łukasz Żurek, „I niósł, ale nie doniósł – chciał zabić, a karmił”, *e-CzasKultury* 20 (2021).

przypadków samospalenia. Dodajmy do tego blurb autorstwa Kacpra Bartczaka, którym wydawcy opatrują książkę (naklejony na czwartą stronę kartonowej okładki, również dość niestarannie):

Góra zadaje kłam twierdzeniu, że skoro język (czyli forma, niedosłowność, opór), to już nie świat, nie ciało, nie miłość, nie nienawiść. Tu jedno przeżyczenie oddzieli ci – Polaku wzięty z różnych narzeczy – ciało od kości, odstawi cię od bożyszcz, wiar i skostnień, boleśnie obnaży [...].

Potraktujmy ten fragment nie jako reklamę (jej status w poezji jest wątpliwy), tylko właśnie jako fragment recepcji krytycznej. „Opór”, który wraz z zagadnieniem formy językowej nasuwa się na myśl Bartczakowi – poecie również poszukującemu w tekstach (raczej bez stosowania eksperymentów taktylnych) różnych sposobów materializowania się doświadczenia – jest zadany czytelnikowi nie wierszem, lecz właśnie obiektem książkowym. To opór palców na stronach, opór aparatu mowy, opór gramatyki, pamięci i rzeczywistości, które nie pozwalają się nagiąć do potrzeb znaczącego. Można chyba zaryzykować tezę, że ta nachalna, fizyczna obecność książki trzyma czytelnika „przy ziemi”, przypominając mu, że chodzi właśnie o ciało, a czytanie to tarcie i ścieranie się nie tylko ze znaczeniem słów.

W świetle powyższych rozważań czymś zupełnie odmiennym będzie druga książka papierwdole z otwartym grzbietem, również wydana w tej formie w limitowanym nakładzie – w 2022 roku – tom *Oprawa skórzana* Pawła Stasiewicza¹³ według jego własnego projektu. Miał to być szablon późnej realizowany jako część serii „Pąd, ponowa”, ale żaden kolejny tom nie uzyskał takiej oprawy ani swoistego „spersonalizowania”, czyli wykorzystano po prostu gotowy wzorzec. U Stasiewicza też mamy do czynienia z grubym, szaro-beżowym kartonem na okładce, ale zamiast topornej okleiny widzimy złożone, minimalistyczne tłoczenia tytułu w prawym górnym rogu. Kanty kartonu i bloku zostały ścięte i zaoblone, jakby pozbawione możliwości zagięcia się i zarazem zranienia czytelnika, a sam szew – przecinający grzbiet – jest gęsto poupychany na różnych poziomach arkuszy czarną nicią, która po otwarciu tomu wyłania się jakby z wnętrza bloków i biegnie w swoją stronę.

Zdaje się, że Stasiewicz – jako artysta przede wszystkim wizualny, na co dzień pracujący z wideoartem – doskonale wiedział, jakiej oprawy potrzebuje dla swoich wierszy i co chce dzięki niej uzyskać. I nie chodzi już o sam projekt typograficzny wewnątrz, który zmusza nas, żeby książkę tę potraktować trochę w kategoriach poezji konkretnej, i na przykład kieruje wzrok czytelnika w pusty narożnik, „w prawy górny róg obfitości”, w którym niczego nie ma (s. 47), na samo światło kartki, albo zmusza do cielesnego doświadczenia procesu widzenia – „z palcem w oku”, „z okiem w płucach”. Chodzi również o napięcie, jakie powstaje między tytułem – oprawą skórzaną – szarym kartonem realnej okładki i rozpisywaną w tomie cielesnością podmiotu jako skórzanego worka z organami i wydzielinami. Czarny szew w bardzo konsekwentny sposób „wchodzi” zresztą do wnętrza arkuszy: dwa razy na dwustronicowej rozkładówce, którą zdobią wyłącznie grafiki, dwa razy zapowiadając i zamykając całość, gdy wiersze graniczą z białą, pustą stroną: *krótkie oddychanie* i *ja.gif*. Na jakość tego projektu typograficznego zwracali uwagę wszyscy recenzujący, a tom odbył tournée po różnorodnych festiwalach w roli nominowanego.

¹³Paweł Stasiewicz, *Oprawa skórzana* (Ligota Mała – Brzeg: wydawnictwo papierwdole, K.I.T Stowarzyszenie Żywych Poetów, 2022).

Istotne jest jednak to, że właściwie trudno wyobrazić sobie ten fizyczny, dotykalny i dotykalski aspekt w pisaniu Stasiewicza – na zasadzie grzebania palcem w oku czy wkładania go w ranę – bez odsłonięcia niedoskonałości całej książki, bez napięcia, jakie powstaje między idealnie zimnym, tłoczonym kartonem okładek ze złoceńmi napisu i dość niestarannie wykonanym, odsłoniętym blokiem grzbietu. Tak jakby cały czas zadawano nam pytanie, jak wiele precyzji może osiągnąć DTP – konsekwentnie stosowana, konstruktywistyczna estetyka, sprowadzona do kilku geometrycznych kształtów i linii – w sferze organiczności i materii samej książki, lepienia i szycia bloków, ręcznego, a nie maszynowego wyrównywania. Na dalszym planie powraca oczywiście pytanie formułowane już dzięki wierszom: jak ma się to organiczne, chorujące i umierające ciało (*flesh*) do różnorodnych praktyk balsamowania, pielęgnowania, oprawiania go i pudrowania? Bo tytułowa „oprawa skórzana” nie dotyczy przecież kartonowej okładki i – dla kontrastu – odkrytego grzbietu, tylko skórzanej powłoki i ciemnej mięsności organów.

Ale czy na pewno? Czy aby możliwości interpretacyjne nie wytwarzają się właśnie w tym obcowaniu z materialnością książki, w jej obwarowaniu twardym, szarym i nadmiernie grubym kartonem, a zarazem w projektowanym „otwarcu”, a więc dopuszczeniu czytelnika tam, gdzie biegnie szew? Chociaż na poziomie semiotycznym mamy do czynienia z taktylnością – sterowaniem naszym wzrokiem, zwracaniem uwagi na ruch gałki ocznej, z analogiami geometrycznymi między linią i płaszczyzną, to w sferze niedomówienia, jakby w znakowym zewnątrz książki, w jej metafizycznej podszewce, działa właśnie estetyka haptyczna: ciemna materia i niewidoczna praca organów. Przytoczmy jeden wiersz, który wprost problematyzuje napięcie między szwem książki, szwem tekstylnym i szyciem skóry:

Wiesowi

A mi się marzą
długie bezszwowe kołdry

Żeby nie było żadnego
uciskania odleżyn
po odejściu

Żeby przy zmartwychwstaniu
nie było wszystkiego
zdrętwiałego

Żeby ta cała krew
tak stała cierpliwie
i czekała

A nie odpływała
nie wiadomo gdzie

(*Bezczwowe kołdry*, s. 34).

Możemy oczywiście uznać, że sytuacja liryczna wyklarowałaby się i bez kontekstu taktylnego. Mamy bowiem do czynienia ze swoistym monologiem umierającego albo schorowanego ciała, które snuje fantazję o własnym odejściu, przeprojektowując niedogodności (odleżyny, zdrętwienie) organizmu za życia na stan „przy zmartwychwstaniu”. Problemem w tym groteskowym, turpistycznym wierszu pozostaje jednak „ta cała krew” – coś z wnętrza, abiekt, opuszcza podmiot, odpływając „nie wiadomo gdzie”. To swoisty wyciek treści, a winne są mu właśnie „szycia” – miejsca styku, w tym wypadku płaszczyzn kołder, ale również samych ciał i skóry jako warstwy izolującej. Z tej perspektywy odsłonięty grzbiet, konfrontujący nas właśnie ze szwem, oraz twarda, kartonowa oprawa wchodzi w oczywistą grę z „bezszywymi kołdrami” jako fantazją o szczelnym, całościowym odejściu i możliwości powrotu. Z pozszywanego ciała treść wycieknie tam samo, jak z odsłoniętego grzbietu tomu – jakby z rozprutej, niedostatecznie zasklepionej książki. To problematyzowanie relacji wewnątrz–zewnątrz, twarde–miękkie, błona–ściana, oprawa–skóra, jasne–ciemne jest jednak wygrane nie tylko mnogością somatemów w wierszach, ale przede wszystkim uruchomieniem haptycznych skojarzeń w samym akcie obcowania z dziełem.

Jeszcze inną wartą uwagi działalnością, pozycjonującą się z początku na pograniczu poezji konkretnej, jest twórczość Marcina Mokrego. Wraz z przejściem do wydawnictwa Fundacji na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza Mokry połączył siły i pomysły z graficzką i projektantką „Magazynu Materiałów Literackich Cegła”, Karoliną Wiśniewską (gyyethy) i wspólnie nadali kształt najpierw jego poematowi *Świergot*, a następnie – już w Biurze Literackim, w limitowanej edycji – tomowi *żywe linie nowe usta*, dookreślanemu obecnie jako mockument o Tadeuszu Peiperze. O materialnych aspektach *Świergotu* rozpisywałem się już w innym tekście, oszczędzę więc powtórzeń¹⁴, a kolejny tom również doczekał się licznych omówień i nagród. Na problem polisensoryczności i haptyczności – wywiedzionej z greckiego *háptein*, czyli ‘wiązać’, ‘mocować’, ‘złapać’ – wskazywał bezpośrednio Michał Trusewicz w swoim przenikliwym tekście recenzenckim. Pisał wówczas krytyk:

Skondensowana i okrojona semantyka wiersza krąży wokół ciała, jednostkowości i wspólnoty. To, co „dotyka”, po chwili może być tym, co „domyka” w niesymetrycznej relacji władzy – właśnie tak można odczytać jeden z utworów w tomie, uwzględniając tę ambiwalencję. To szczególnie poezja konkretna, która wywodzi się z materialności mówienia i krzyczenia. Mokry przedstawia oryginalny zapis różnych rejestrów haptyczności: krzyku, niekoherentnej semantyki bełkotu i alogicznego zagęszczenia głosek. Sam odczyt tej poezji musi być zatem gorączkowym „wykonaniem” tych wierszy – wydrukowany tekst to jedynie MOPS-owa partytura, na której odciskają się różne doświadczenia¹⁵.

W planie sytuacji lirycznej dotyk zostaje rozpisany na postaci naruszające wzajemnie swoją cielesną nietykalność (opiekun medyczny i starzejące się ciało pacjenta) oraz na dźwiękową nachalność głosek w praktyce artykulacyjnej, w sposobach wymawiania komend i snucia opowieści o życiu, które zlepiają ze sobą słowa z różnych porządków. Trusewicz nie zwraca jednak

¹⁴Jakub Skurtys, „że nie porozdzielani szliśmy (Marcin Mokry „Świergot”)”, *Wizje – Aktualnik* (17.11.2019), <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/>.

¹⁵Michał Trusewicz, „Dotykani i dotknięci (Marcin Mokry, «żywe linie nowe usta»)”, *Wizje – Aktualnik* (6.07.2022), <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/>; por. też. Michalina Kmieciak, „Nowe linie w żywych ustach”, *BiBLioteka* (2022), <https://www.biroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/>.

większej uwagi na sam projekt typograficzny książki, a to właśnie tutaj miały miejsce największe tarcia między wydawcą (kierującym się wymogami rynkowymi) a kolektywem Mokry-Wiśniewska. W „limitowanej” edycji otrzymujemy przynajmniej trzy istotne naddatki znaczeniowe: 1) okładka jest perforowana, podziurawiona, ale nazbyt regularnie, tak jakby otwory miały złożyć się w jakiś wzór, którego na razie nie możemy dostrzec; 2) całość nie jest klejona, lecz szyta precyzyjnie i drobno czerwonym ściegiem, który kontrastuje z bielą książki, czarnymi znakami czcionek i konturami liter oraz liniami z okładki, ale za to uzgadnia się właśnie z czerwienią imienia i nazwiska autora (który w samym tomie wystąpi jako własne *alter ego* – opiekun Janusza Zimnego); 3) szew nie zostaje ostatecznie przycięty, na skutek czego górę i dół książki wieńczą wychodzące z niej dwie nici – na zewnątrz czerwone, wewnątrz białe¹⁶. Nici te swobodnie „dyndają”, ale raczej niepokoją i przeszkadzają, niż bawią. Nie nadają się na pewno na zakładki, nie taka jest ich funkcja.

Czasem ułożą się jednak w zgodzie z przebiegiem linii na okładce – rozchodzących się i schodzących krzywych, tak jakby stanowiły ich przedłużenie poza przestrzeń kartki i poza sam obiekt książkowy. Jest to o tyle istotne, że właśnie z tego spotkania się krzywych złożony został pierwszy wiersz graficzny w tomie. Kolejne cząstki „do”, „ty” i „my” ze słów „do-ty-ka-my”/„do-my-ka-my” stykają się na chwilę, żeby rozejść się w podobny sposób jak same nici. Tak jakby miejsce styku – dotknięcia, spojenia, ale też naruszenia czyjejś granicy – przebiegało tylko w bardzo ograniczonej przestrzeni i czasie, na szwie. *Żywe linie nowe usta* w gruncie rzeczy traktują bowiem nie o dotykaniu się, lecz o rozminięciu: Janusz Zimny rozmija się z Tadeuszem Peiperem, za którego się uważa, intencje (troska, pomoc) służbowego opiekuna rozmijają się z jego czynami (obojętność procedur i przemoc), a artykułowane słowa z ich *signifié*. Koniec końców rozmija się też autorskie posłowie do tomu z jego funkcją objaśniającą, więcej bowiem zakrywa, niż ujawnia. W tym sensie nitka szwu, puszczone luźno w przestrzeń poza książkę, pełnić zaczyna podobną funkcję jak szew u Stasiewicza – zamiast łączyć w całość i spajać bloki papieru i wrażeń, wskazuje na źródłowy hiatus, wyrwę.

Kilka innych tomów poetyckich z ostatnich lat wymagałoby zapewne podobnej lektury, oczywiście bardziej pogłębionej. Na tym etapie chciałem jednak wskazać na istnienie samej potencjalności znaczeniowej, która zawarta jest w projekcie książkowym, a która u źródeł przedstawia nasz odbiór z poruszania się wśród kodów i znaków na pytania introspektywne, skierowane również ku recypującemu ciału i zmysłom. Przechodząc do wniosków, spróbujmy odpowiedzieć jeszcze na tytułowe pytanie: co właściwie robi niteczka? W pierwszej kolejności oczywiście zszywa blok, a więc łączy – taka jest jej funkcja introligatorska. Ale, jak się okazuje, czasem również: przecina, materializuje, wybebesza, wystaje i przedłuża, sygnuje organiczność i przestrzenność, negocjuje relacje taktylne lub wymusza recepcję haptyczną. A czasem po prostu fikuśnie dynda.

¹⁶Wiśniewska zastosowała podobny pomysł również w tomie Kamila Zajęca Rygor i wyobraźnia (2022) – przyozdobionej brokatem, różowo-fioletowej okładce towarzyszą wystające z wnętrza, powiewające luźno żółte i różowe nitki szwu. W tym akurat wypadku, co wydaje się spójne z estetyką całej książki, stawką są kampowe przechwycenia z elementem dziecięcej zabawy.

Bibliografia

- Bazarnik, Katarzyna. „Krótkie wprowadzenie do liberatury”. *Er(r)go* 2 (2003): 123–137.
- Bernacki, Paweł. *Polska książka artystyczna po 1989 roku w perspektywie bibliologicznej*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, 2020.
- Dunin, Janusz. „Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki”. W: *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka*, red. Małgorzata Komza, 83–90. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- Fajfer, Zenon. *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*. Red. Katarzyna Bazarnik. Wstęp Wojciech Kalaga. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Góra, Konrad. *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści*. Ligota Mała – Dùn Éideann – Wrocław: wydawnictwo papierwdole–Katalog Press, Wydawnictwo Dzikie Przyjemności, 2021.
- Hojka, Bożena. „Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej”. W: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. Małgorzata Komza, 61–72. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012.
- Kmiecik, Michalina. „Nowe linie w żywych ustach”. *BiBLioteka* (2022). <https://www.biurroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/nowe-linie-w-zywych-ustach/>.
- Kwidziński, Kamil. *Rozłątka*. Tłocznia Wydawnicza „Ach Jo!”, Dom Literatury w Łodzi, 2019.
- Lachman, Magdalena. „Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)”. *Teksty Drugie* 6 (2012): 101–117.
- Łubocki, Jakub Maciej. „Okładkoznawstwo – stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 63, 3 (2020): 61–78.
- Maliszewski, Karol. „Idą poeci nowsi”. W: *Wolność czytania*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2014.
- Matthews, Nicole. *Nickianne Moody. Judging a Book by Its Cover: Fans Publishers Designers and the Marketing of Fiction*. London: Routledge, 2016.
- Paterson, Mark. „«W jaki sposób dotyka nas świat»: estetyka haptyczna”. Tłum. Michalina Kmiecik. *Ruch Literacki* 2 (2020): 181–212.

- Rypson, Piotr. *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Sajkowski, Jakub. „Sezon arktyczny? Ciepło, coraz cieplej. O debiucie Kamila Kwidzińskiego”. *Kwartalnik sZAFa*, 44 (2012).
- Skurtys, Jakub. „Wszyscy będziemy jeszcze młodzi (Kamil Kwidziński: *Rozłąka*)”. *ArtPapier* 373 (2018). <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=358&artykul=7053&kat=17>.
- – –. „że nie porozdzielani szliśmy (Marcin Mokry «Świergot»)”. *Wizje – Aktualnik* (17.11.2019). <https://magazynwizje.pl/aktualnik/skurtys-mokry/>.
- Smolińska, Marta. *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2020.
- Stasiewicz, Paweł. *Oprawa skórzana*. Ligota Mała – Brzeg: wydawnictwo papierwdole, K.I.T Stowarzyszenie Żywych Poetów, 2022.
- Straus, Jan. *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014.
- Świeściak, Alina. „Wokół elitaryzmu. Trzy przypadki”. *Forum Poetyki* 28-29 (2022): 60–75.
- Tegumentologia polska dzisiaj. Polish bookbinding studies today*. Red. Arkadiusz Wagner. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2015.
- Trusewicz, Michał. „Dotykani i dotknięci (Marcin Mokry, «żywe linie nowe usta»)”. *Wizje – Aktualnik* (6.07.2022). <https://magazynwizje.pl/aktualnik/trusewicz-mokry/>.
- Żurek, Łukasz. „I niósł, ale nie doniósł – chciał zabić, a karmił”. *e-CzasKultury* 20 (2021). <https://czaskultury.pl/artykul/i-niosl-ale-nie-doniosl-chcial-zabic-a-karmil/>.

SŁOWA KLUCZOWE:

okładka

projekt książka

EKSPERYMENT
TYPOGRAFICZNY

ABSTRAKT:

Szkic poświęcony jest kilku współczesnym książkom poetyckim, których aspekt wizualny i realizacja projektu typograficznego skłaniają krytykę do wysuwania hipotez interpretacyjnych nie na podstawie samej lektury wierszy, lecz w pierwszej kolejności biorąc pod uwagę sposób obcowania z książką jako artefaktem. Przetawia to tryb recepcji z semiotycznego na taktylny, co skutkuje koniecznością wzięcia pod uwagę bardziej organicznych i etycznych aspektów komunikacji. Z tej perspektywy autora interesuje rola szycia bloków i sposób oprawy – zwłaszcza estetyka otwartego grzbietu, która naddaje tomom nowe znaczenia.

estetyka haptyczna

TAKTYKALNOŚĆ

POEZJA NAJNOWSZA

NOTA O AUTORZE:

Jakub Skurtys – dr, historyk literatury i krytyk, pracuje na Uniwersytecie Wrocławskim. Zajmuje się głównie poezją XX wieku i najnowszą, problemami awangard literackich oraz nowymi metodologiami w humanistyce. Rozprawę doktorską poświęcił ekonomiom symbolicznym w twórczości Adama Ważyka. Autor książek *Wspólny mianownik* (2020, nominacja do Nagrody Literackiej Gdynia), *Wiersz... i cała reszta* (2021) oraz *Darczyńca: rzecz o poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* (2022), a także wyborów wierszy, między innymi Agnieszki Wolny-Hamkało, Jarosława Markiewicza, Cezarego Domarusa i Macieja Roberta. |

Poezja jako *mixed media*: *Eurydyka* Darka Foksa

Anna Kałuża

ORCID: 0000-0001-6267-1043

Związki piśmienne i wizualne w poezji Darka Foksa można pokazywać na wiele sposobów, ale jedno nie ulega wątpliwości: trudno byłoby znaleźć dziś w Polsce autora bardziej zainteresowanego literaturą funkcjonującą poza tradycyjnymi mediami i w środowisku, które czyni z niej intramedialny sposób komunikacji. Oczywiście nic nie stoi na przeszkodzie, by czytać książki tego poety jak tradycyjną literaturę. Foks rzadko operuje dwoma kodami/dwoma mediami na poziomie materialno-optycznym. Jednak – nawet korzystając w sposób naoczny z jednego systemu zapisu – wymusza on ujęcia literatury w poszerzonym polu¹. Szczególnie trafne jest w tym przypadku przekonanie W.J.T. Mitchella, że „kwestie obraz/tekst nie są czymś, co zostaje skonstruowane pomiędzy sztukami, mediami lub różnymi formami reprezentacji, ale nieuniknionym problemem wewnątrz pojedynczych sztuki i mediów. Wszystkie media są «złożone», wszystkie media są «mixed media» [...]»². W poezji Foksa mamy do czynienia zawsze ze sztukami mnogimi, wierszami rozgrywającymi się w szerokim polu kontekstów, wypowiedziami literackimi konstruującymi wypowiedzi fotograficzne i filmowe. Chciałabym w takiej perspektywie – poezji jako *mixed medium* – przyjrzeć się fotoksiążce *Eurydyka* (2021).

¹ To oczywiście odwołanie do sformułowania Rosalind E. Krauss „rzeźba w poszerzonym polu”. Zob. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Małgorzata Szuba (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011), 275–288.

² William John Thomas Mitchell, „Beyond Comparison: Picture, Text, and Method”, w tegoż: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 94–95.

Zawiązanie akcji

Darek Foks nieczęsto publikuje fotoksiążki. Pierwszą była *Co robi łączniczka*. *Eurydyka* jest drugą, choć także *Historia kina polskiego* zawierała zdjęcia wykonane przez autora, a ich znaczenie nie pozostawało bez związku z przedstawianą historią. Jednak tak doniosłą rolę fotografiom przyznał Foks wyłącznie w swoich dwóch książkach, a *Eurydyka* pod tym względem jest szczególna, bo fotografie są autorstwa samego poety. Doniosła rola polegałaby tu na odpowiedzialności, jaką ponoszą zdjęcia za narracyjne efekty i przyjemność patrzenia, odciągające uwagę od historii zapisanych.

Fotobook Foksa przywołuje – jak zwykle – złożone pola kontekstów: filmowych, malarskich, literackich; komponowany na wielopiętrowych aluzjach, skrótach i powtórzeniach opiera się znieruchomieniu, ponieważ zakłada różnego rodzaju operacje polegające na transpozycyjności, translokacjach, transfiguracjach. Pomiedzy wierszami zawiązuje się fabuła, choć nie wydaje się, by autorowi szczególnie zależało na powiązaniach – czasem nieoczekiwanie jakiś wątek utrzymuje się przez kilka utworów, a niekiedy zanika i nie czujemy, że nam go brakuje. Jest kilka miejsc szczególnie dociążonych znaczeniowo. Są to dłuższe sekwencje powtórzeniowe i narracyjne: *Wiersz o malarstwie*, *Eurydyka*, *Wymiana i dar*, *Kwadran z Heglem*. Jak zwykle też u tego autora mamy do czynienia z wierszami budowanymi na modelach politycznej narracji, ukonkretniającej abstrakcyjne pojęcia do pewnego wzoru przejętego z innego pola, najczęściej batalistyczno-wojennego. Wiersze tworzą jednak dość różnorodne zapisy, które mają dominujących bohaterów; mówi tu więcej niż jedna osoba, czasami mówi do nas, a czasem intymnie do kogoś drugiego lub trzeciego. Różne są rytmy, miary i rozmiary utworów: od jednoliniowego zapisu do tytułowego wielostronicowego poematu. Tematy przypięte do tych rozmiarów także trudno uspoźnić: narracyjno-anegdotyczne, będące często aluzjami do polskiej politycznej codzienności, minimalistyczne frazy jako domyślny fragment czyichś miłosnych dialogów, pomiędzy nimi informacje o spędzaniu czasu w hotelach w Pradze, rozległy poemat o miłości *Eurydyka*³.

Ta różnorodna postać *Eurydyki* sprawia, że określone obrazy, sceny i zdania zyskują niepokojącą alegoryczną formę, a wiele szczegółów, motywów i wariantów motywów w sugestywnej architekturze książki Foksa zdaje się łączyć ze sobą. Świat nam się układa, ale i rozkłada. Gdyby nie zewnętrzne obramowanie, trudniej byłoby odnaleźć kompozycyjną zasadę: „Ta książka urodziła się i dorastała w Pradze, gdzie w 2015 roku spędziłem parę miesięcy w ramach Wyszehradzkich Rezydencji Literackich [...]”⁴. Nierozstrzygnięty jednak nadal pozostaje charakter tekstu: nie wiemy, czy mamy do czynienia ze scenami na planie filmowym, właśnie rozgrywanymi przed naszymi oczami, z zapisem scenariusza poprawianym i na bieżąco korygowanym przez działania autora czy z jeszcze innego rodzaju zapętleniem fikcji i prawdy. *Eurydyka*, rozlokowana na wielu planach i mediach, rozciągnięta na film, fotografie i wypowiedzi pisemne, pokazuje dobitnie, że Foks od lat pracuje nad wymyśleniem nowych użyć i nowych sposobów istnienia książki. Staje się ona niezwykle zasobnym obiektem, choreograficznie przemyślanym układem tekstu, pisma, zdjęć – pisma w zdjęciach, luster w zdjęciach, zdjęć w zdjęciach – wychodzącym daleko poza okładki.

³ Szczegółowo komentuje *Eurydykę* Oskar Meller w tekście „Przechwycić porządek pożądania”, *Notatnik Literacki* 1 (2023) <https://notatnikliteracki.pl/teoria/przechwycic-porzadek-pozadania-2/>, dostęp 25.08.2023.

⁴ Darek Foks, *Eurydyka* (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2021), 4. Kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

Podstawę kompozycji stanowią tu wiersze i fotografie ułożone tak, abyśmy mieli wrażenie, że coś je łączy. Dodatkowo każda fotografia podpisana jest tytułem filmu. Trzy elementy: wiersz, fotografie i tytuły filmów, zorganizowane na osi czasu (zaczyna się od zimy, kończy jesienią i dodatkowym, pozasezonowym wierszem *Wyciemnienie*), składają się na *Eurydykę*. Nie wydaje się, by istniała jedna zasada/jeden model połączenia między fotografiami, tytułami filmów i wierszami. Nie jestem pewna, czy w ogóle istnieją jakieś z góry określone zasady, rządzące porządkiem zjawiania się fotografii, wierszy i wywoływanych tytułami filmów. Nietrafione będą próby szukania podobieństw, uzupełnień, dopełnień wierszy poprzez fotografie. Foks podaje tytuły filmów, które tradycyjnie i zgodnie z przyjętymi konwencjami miałyby się odnosić do fotografii, ale tak nie jest: żadna z fotografii nie pochodzi z sygnalizowanego tytułem filmowego ujęcia.

Spróbujmy odnaleźć się w tym nadmiarze i zapytajmy, dlaczego i do czego Foks potrzebuje wielokodowości. Żeby opowiedzieć o patrzeniu, pożądaniu, miłości, podróżach w czasie? O fascynacji kinem, twarzami aktorek, ciałami kobiet, ekspozycją nagości? Sądzi się, że nagość decyduje o emocjonalnej głębi obrazu – trzeba więc zapytać: czy jest tu ona przedmiotem pożądania, szyderstwa, czy reinterpretującej krytyki patriarchalnego spojrzenia (wgląd w kulturę macho), czy jeszcze czymś innym? Pytania te kierują nas ku trzem płaszczyznom *Eurydyki*: rozumienia i komponowania książki fotograficznej, myślenia o fotografii jako specyficznym medium (unikatowym i zarazem masowym) oraz kobiecych reprezentacjach wizualnych.

Inne tradycje książki fotograficznej

Nie bez znaczenia pozostaje to, że *Eurydyka* jest książką fotograficzną. Tradycja tego rodzaju obiektów – począwszy od najbardziej znanej książki fotograficznej Williama Henry’ego Foksa Talbota *The Pencil of Nature* (1844–1846) – pozostaje jednak zupełnie zapomniana przez Foksa: jeśli uznać, że jej początki tkwią we wzajemnym suplementowaniu się historii językowych i obrazowych, z dominującą rolą porządku semiotycznego, to odejście *Eurydyki* od tych tradycji staje się oczywiste. Fotografie nie są tu zależne od językowego materiału, żadne media nie komentują się nawzajem, idą swoimi ścieżkami, zawieszane w historii poszukujących się ciał.

Zasobność tradycji, do której odwołuje się Foks, widoczna jest jednak w rozbudowanych kontekstach. *Eurydyka* to nie tylko mitologiczna postać, orficka fantazja, ale przede wszystkim odniesienie do słów piosenki pojawiających się na początku i w finale filmu *Rysopis* Jerzego Skolimowskiego z 1965 roku: „Eurydyko, nie czekaj na mnie, powoli o tobie zapominam. / Eurydyko, życie nas łamie, od nowa się nigdy nie zaczyna / Eurydyko, gdzie ciebie znajdę, / serce z żalu podbiega do gardła / Eurydyko, nie czekaj na mnie, / ja nawet nie chcę wiedzieć, czy umarłaś”. Wyliczenia inspiracji filmowo-fotograficznych można mnożyć. Są niejawnie, choć dość liczne i na pewno nie uda się przywołać wszystkich. Niezwykle ciekawie oświetla *Eurydykę* na przykład *Fiction Film* Victora Burgina oparty na książce *Nadja*, opublikowanej w 1928 roku przez André Bretona. Przy okazji tej książki Breton zapytał: „Kiedy wszystkie książki, które są coś warte, przestaną być ilustrowane, a zaczną być wydawane z fotografiami?”⁵. Pomysł Foksa, skojarzony z filmem Skolimowskiego i odczytany jako kolejna wariacja na temat

⁵ Zob. Krauss, 103.

podróży bohaterów i spotkań z różnymi kobietami, staje się bliźniaczy podobny do wizualnej realizacji *Fiction Film*. Burgin tak opowiadał o zestawach zdjęć będących fantazją na temat zagubionego filmu, rzekomo wyreżyserowanego przez Bretona:

[M]ożemy odtworzyć zaginiony film Nadja Bretona tylko w wyobraźni. Z resztek wszystkiego, co teraz z niego pozostało: odizolowanych klatek z odrzuconych etapów filmowania, być może zebranych przez jakiegoś zauroczonego asystenta montażysty z hali produkcyjnej, które same w sobie są fikcją⁶.

Burgin w swoim projekcie odtwarza historię, która nigdy nie zaistniała, bo choć fabuła powieści oparta jest na autobiograficznych doświadczeniach miłosnych Bretona, to przecież nie powstał na tej podstawie żaden film. Fotografie, które Burgin pokazuje, naśladują więc czarno-białe ujęcia wyobrazonego filmu: formalna mimikra tworzy tu atmosferę miłosnej katastrofy. Jedno ze zdjęć dosłownie ją obrazuje, gdy nad palącym się wrakiem przewróconego samochodu góruje wielka, kobieca twarz.

Historie przenoszone wierszami natrafiają dodatkowo na historie wprowadzane przez tytuły filmów oraz motta z powieści *Dzieje jednego pocisku* Andrzeja Struga i *Punkt Omega* Dona DeLillo. Pierwszy cytat brzmi: „Chcesz zginąć? Chcę żyć i chcę zginąć!” i pojawia się później jako zdjęcie podpisane tytułem filmu Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją*. Wówczas pokazana jest cała strona, z której dwa zdania zostały zacytowane w motcie, obok książki na zdjęciu znajdują się zużyte prezerwatywy i inne „miłosne” materiały. Cytat z DeLillo brzmi: „I co jeszcze? Zwyczajne zbliżenie”. Jak pamiętamy, ta fabuła rozpoczyna się od opisu 24-godzinnej projekcji filmu *Psychoza*, którą w takim spowolnieniu pokazywał Douglas Gordon.

Niejawne konteksty przywołują także zdjęcia hotelowe i miejskie; każą pomyśleć o konceptualnych książkach Sophie Calle, zwłaszcza jej *Suite Vénitienne* z 1983 roku. Oparta na pomysłach podążania za nieznanym mężczyzną, poznanym przypadkowo na wernisażu, eksponuje wątek eurydyczny – wątek śledzenia, patrzenia, tropienia – nie tak wyraźny u Foksa, a jednak w związku z tym kontekstem nabierający znaczenia⁷.

Jaką wagę ma ten ruch transcendujący, wykraczający poza okładki książki, porównywalny moim zdaniem do ruchu wychodzenia poza ramy obrazu? Cieleśność percepcji ciągle jest tu odcieleśniana, reagujemy cieleśnie na obrazy, ale każde nam się od nich mentalnie abstrahować. Nasza uwaga raz po raz przerzucana jest z „wnętrza” książki na „zewnątrzny” świat – jak linki działają tytuły filmów, postacie na fotografiach, uruchamiane konteksty inscenizowanych zdjęć. Zdaje się, że wszystkie te media (fotografie, filmy) wyprowadzają nas poza książkę: żeby ją przeczytać lub oglądać, nieustannie wychylamy spojrzenie poza jej okładki. Nieustannie wyrzucani jesteśmy poza książkę – szukamy fabuł sygnowanych tytułami filmów oraz poza kartkę – fotografie grają ze sobą powtórzeniami i zerwaniami. *Eurydyka* jest w tym sensie kombinacją zaprzeczeń jako obiekt nie do czytania i nie do oglądania

⁶ Zob. Victor Burgin, *Fiction Film*, <https://collections.lacma.org/node/173259>.

⁷ Zob. Sophie Calle, *Suite Vénitienne* (Los Angeles: Siglio, 2015).

Symulacja bez uwodzenia

W tekście *O wyzwoleniu znaczenia fotografii* Allan Sekula pisze o dwóch XIX-wiecznych dyskursach fotograficznych. W pierwszym, wyznaczonym przez środowisko Camera Work, fotografia rozumiana jest jako unikatowe dzieło sztuki, fetysz, afektywna moc. Drugi dyskurs prowadzi fotografię w stronę dokumentu, który ma swoje źródło w empiryzmie, a jego podstawową cechą jest reprodukowalność. W ten sposób znaczenie fotografii krąży między dwoma radykalnie różnym ujęciami: byciem drogocennym, unikatowym obiektem oraz obiektem masowym i łatwo dostępnym⁸. Nie tylko Sekula podnosi ten ambiwalentny status fotografii, dodając, że „wynalezienie fotografii jako sztuki wysokiej było możliwe jedynie przez jej transformację w abstrakcyjny fetysz [...]”⁹. Artyści na przełomie lat 70. i 80. XX wieku również wychodzili poza fotograficzne struktury rozpoznane jako model abstrakcyjnego fetyszu oraz skomercjalizowaną formę spektakularnego obrotu:

Ta problematyzacja odbywała się na kilku frontach: z jednej strony sprzeciwiali się fotografii artystycznej, która przyjmowała walory obrazu unikatowego, przynależne malarstwu; z drugiej strony byli podejrzliwi wobec fotografii użytkowej, która miała wytwarzać efekt zgodności w informacjach i perswazji w reklamie. [...] Ci postmodernistyczni artyści traktowali fotografię nie tylko jako obraz seryjny, multiple bez oryginalnej odbitki, ale też jako obraz symulakryczny, reprezentację bez gwarantowanego odniesienia w świecie¹⁰.

Nie ma wątpliwości, że takie rozumienie fotografii bliskie jest także Foksowi. Pracuje seriami, rozprawdza między nimi podobieństwa i innego rodzaju szyfry, ale też symulacyjnie triumfuje nad referencjalnymi efektami: ostatecznie twarz kobiety, którą widzimy na zdjęciu podpisanym tytułem filmu *Mroczne przejście* (s. 213), jest montażem czterech innych twarzy, które znamy już z monTERSkiego ekranu na poprzedniej stronie, podpisanej znaczącym tytułem filmu Luca Bessona *Piąty element* (s. 211). Twarz kobiety z *Mrocznego przejścia* powstaje zatem jako symbioza fragmentów twarzy innych, realnie istniejących aktorek – na przykład nosa Kate Winslet – i staje się domyślnie okładkową Eurydyką. Twarzą i fetyszem wynurzającymi się z głębokiej czerni tła.

Podobnie symulacyjne – choć dziś, unikając postmodernistycznych terminów z przełomu lat 70. i 80. minionego wieku, powiedzielibyśmy: performatywne – efekty powstają, gdy Foks pisze o planie filmowym *Die Panzerschlacht bei Prochorowka*, na który „zaciągnęła go Zuzanna z Brna”, a który jest „eksperymentem filmowym Gudrun Reckhaus”. To jeden z wątków zasilających fikcyjne konteksty narracyjnych fotografii, może on tłumaczyć militarne ujęcia kobiecych ciał – na przykład kobiety w masce gazowej, kobiecej piersi z tatuażem orła w koronie, nagiego kobiecego torsu na przodzie samolotu. Takich jawnych symulacji jest więcej – podajmy jeszcze przykłady fotografii, na których Darek Foks spaceruje z Kate Winslet na tle bloków (s. 39), a następnie to samo zdjęcie staje się ujęciem filmowym: kadr przedstawia

⁸ Zob. Allan Sekula, *Społeczne użycie fotografii*, tłum. Krzysztof Pijarski (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010), 22.

⁹ Sekula, 31.

¹⁰ Sztuka po 1900 roku. Modernizm. Antymodernizm. Postmodernizm, red. Hal Foster et al., tłum. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz (Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2023), 688.



II.1

wówczas salę kinową, a aparat chwyta widownię oglądającą na ekranie Foksa i Winslet idących ulicą (s. 41). Wątki splatają się jeszcze bardziej, gdy włączymy do tej historii dwa utwory towarzyszące zdjęciom: *Wiersz dla Kate Winslet* oraz *Drugi wiersz dla Kate Winslet*. Oba odnoszą się do snów, planu filmowego *Zaćmienia* Michelangela Antonioniego i nieobecności tego reżysera. *Zaćmienie* pojawia się następnie nie tyle jako miejsce akcji i spotkania Foksa i Winslet, ile tytuł towarzyszący zdjęciu, na którym widzimy klasyczną scenę z psychoanalitycznego seansu: na tapczanie leży kobieta, obok niej ktoś z rękami w kieszeni w pozycji siedzącej. Fotografii towarzyszy tekst: „Gdzie Twój mąż? Różnie czyjaś żonę” (s. 42).

Seryjność i symulacyjność – których podstawę stanowią awangardowy montaż i przyjemność czerpana z możliwości przekształceń i tworzenia możliwych wydarzeń, sytuacji, spotkań, choć geograficznie i historycznie nieprawdopodobnych – są najważniejszymi cechami tych fotografii. Chyba najbardziej spektakularnym wyrazem tego związku jest historia spotkania Glorii Grahame oglądającej w erotycznej pozie *Pasażerkę* Munka (kadr z filmu przedstawiający Alek-

sandrę Ślaską jako obozową nadzorczynię) i Darka Foksa siedzącego obok aktorki i patrzącego na komputerowy ekran umieszczony ponad jej nagim ramieniem. Nad wszystkim góruje wysoki statyw mikrofonu. Fotografia podpisana jest tytułem filmu *Ścieżki chwaty*. To najbardziej – by tak rzec – kompletne zdjęcie z serii: całość tej scenografii dokumentującej fikcyjne spotkanie powstaje powoli, z fotografii na fotografię. Pierwsza w kolejności jest fotografia statywu głośnika; najbardziej abstrakcyjna z tych fotografii w *Eurydyce*, które gromadzą rzeczy, podpisana tytułem filmu *Rozmowa* (s. 11), z przedmiotem niemal zawieszonym w powietrzu, dającym efekt rozcięcia czarnego tła, a nie przedstawienia rzeczy. Na stronie 51 umieścił Foks fotografię aktorki Glorii Grahame oglądającej Aleksandrę Ślaską w *Pasażerce* (podpis *Zapach*



II.2

kobiety). Na stronie 113 przedstawia samego siebie wpatrującego się w ekran – czerń zalewa prawie wszystko, widzimy jasną plamę twarzy, reszta ciała zapada się dosłownie w barwie. Zdjęcie na stronie 191 gromadzi najwięcej szczegółów: powtórzony zostaje układ znany z poprzednich i dodane do nich zostają dwa elementy: ekran komputera i Foks patrzący przez ramię Grahame. Spotkanie tych dwojga dokumentuje także zdjęcie na stronie 233 podpisane *Dzika banda*. Widzimy, jak Foks podaje Grahame ogień, ona trzyma w dłoni papierosa – stoją pod plakatem *Man on a Tightrope*, który mieści się w kadrze do połowy, ukazując nogi kobiety siedzącej w aucie. W efekcie symulacja łączy się tu z fetyszyzacją ciała: rozjaśnione nogi, twarze, usta, dłonie, reszty doświadczamy jako ciemnych fragmentów fotografii. Już tylko trochę do urzeczowienia ciała i przekształcenia w obiekty abstrakcyjnych wymian, do czego jednak u Foksa nie dochodzi. Mimo że większość fotografii z kobiecymi ciałami ogniskuje naszą uwagę na szczególe – piersiach, łonie, kroczu, pośladkach, twarzach, ustach – i wynurzają się one z czarnego tła, jakby dryfowały poza czasem i kontekstem, to trudno byłoby mówić o ich uwodzicielskiej i zmysłowej mocy. Ma to oczywiście znaczenie dla ideologicznego nacechowania tych zdjęć, do czego jeszcze wrócę.

Zajmując się fotografiami w tym projekcie, powinniśmy także spojrzeć na nie przez pryzmat ich ostentacyjnie nieestetycznych efektów. Wszystkie – bez względu na to, czy przedstawiają wnętrza mieszkań, przedmioty codziennego użytku, miejskie krajobrazy, ludzkie ciała – są niewyraźne, czarno-białe, ziarniste. Figury/postacie z trudem wyodrębniają się z czerni tła, pozostając jakby na granicy czytelności i widzialności. Ta czarna strona, czerń tła fotografii i montażu, może wydać się jakimś odległym odpowiednikiem dadaistycznych białych stron, o których pisała Rosalind E. Krauss. Porównuje ona działalność kubistów, dadaistów i surrealistów pod względem ich stosunku do kolażowych białych stron. Jej zdaniem montaż dadaistyczny daje bardzo mocne wrażenie luk, cięć, odstępów – biała strona stanowi tu matrycę, dzięki której wyraźne są poszczególne, wyizolowane elementy reprezentacji:

Biała strona nie jest tu przezroczystą stroną kolażu kubistycznego, gdy utrzymuje formalną i materialną jedność wsparcia wizualnego; biała strona jest płynną matrycą, w której każda reprezentacja rzeczywistości zostaje wyizolowana, utrzymana w stanie zewnętrżności, składni, odstępów¹¹.

Te luki, odstępy i cięcia niszczą efekt realnego: rzeczywistość montażu w żadnym razie nie może stanowić dowodu fotograficznego, za jaki brano zazwyczaj udawaną transparentność obrazu fotograficznego. Jest od razu jasne, że – jak pisze Krauss – „nie patrzmy na rzeczywistość, ale na świat rojący się od interpretacji czy znaczeń, to znaczy na rzeczywistość rozdętą przez luki i nieciągłości, które są formalnymi warunkami wstępnymi znaku”¹². Z kolei montaż surrealistyczny nie korzysta tak często z białych kartek, tylko ze strategii podwojenia: „Przez podwojenie otwiera oryginał na efekt różnicy, odroczenia, jednej rzeczy po drugiej lub wewnątrz drugiej, wielokrotności rodzących się z tego samego”¹³.

¹¹Krauss, 112.

¹²Krauss.

¹³Krauss, 113.

Jeśli weźmiemy pod uwagę tradycje montażu – kubistycznego, dadaistycznego i surrealistycznego, które ukonstytuowały szczególną estetykę lat 20. ubiegłego wieku i które zostały następnie włączone w neoawangardową produkcję estetyki fotografii znalezionej między innymi Roberta Rauschenberga i Andy’ego Warhola¹⁴ – to Foks zdaje się proponować różne warianty (poziomy) czytelności swoich czarnych stron. Ustanawiają one postacie i rzeczy w jedność, jako materialnie spójną rzeczywistość, która – inaczej niż w montażach interpretowanych przez semiotycznie zorientowaną Krauss – nie odsyła nas do znaków, interpretacji czy reprezentacji. Wręcz przeciwnie: choć wiemy, że źródłem fotografii nigdy nie jest realna obecność aktorek, tylko ich fotograficzne reprezentacje, to czern, z której się wynurzają, odcina je od ich poprzednich środowisk życia i nadaje nie tyle nowe znaczenia, ile nową, inną czasowość, w ramach której tradycyjne rozróżnienia fikcji i dokumentu, obecności i znaku zastępują ją nie odgrywają żadnej roli. Ważniejsza wydaje się praca wyobraźni i pamięci, powołująca do istnienia „realne” fikcji.

Jasne, promieniste postacie nie są jednak astralne i bezcielesne – przeciwnie: czern tła zmienia abstrakcyjne doświadczenie obrazu w odczucia cielesne i wrażenia pamięciowe. Być może nie ma znaczenia, czy jest to biel, czy czern fotograficznego tła. Jak uważa Ludwig Wittgenstein, czern i biel to barwy nieprzezroczyste, materialne, nie są po prostu plamami kolorów. Czern dodatkowo daje głębię, przestrzenność formy¹⁵. W kontekście czerni Wittgenstein wprowadza jeszcze dodatkowe pojęcia „matowy” i „łśniący”:

[...] czern pozbawia barwę świetlistości. [...] Czern jest najciemniejszą z barw. Mówi się „głęboka czern”, choć nie „głęboka biel”. [...] Różnica między czernią, a, powiedzmy, ciemnym fioletem przypomina różnicę między brzmieniem dużego bębna i kotła. O pierwszym brzmieniu mówi się, że odgłos, nie dźwięk. Jest matowe i zupełnie czarne¹⁶.

Biel spłaszcza; „gdyby wszystkie barwy białe, obraz traciłby coraz bardziej na głębi”¹⁷. Czern u Foksa nawiązuje również, co oczywiste, do czarno-białego filmu Skolimowskiego. Ale przede wszystkim ma znaczenie jako funkcja zarazem udostępniająca cielesność, jak i wprowadzająca ciało poza sferę somatyczną. Foks potrzebuje czerni fotograficznego tła, żeby opowiedzieć historie erotyczno-miłosnych poszukiwań. Wynurza się z takich historii „świecąca” powierzchnia bryły ciała – nie ciało, nie reprezentacja, ale właśnie materialność, którą może uwidocznić medium artystyczne: bryła, punkty, linie, barwy, cienie. Zarazem jednak – ze względu na relacje materii z iluzją nie-płaskiej powierzchni – widzimy ją jako ciała, którym ciągle zagraża rozplynięcie się w tle. Percepcja tego, co pokazuje fotografia, jako bezpośrednio optycznej materii: plamy, barwy, linii, cienia itd. i zarazem obrazu ciała zapośredniczonego w różnych reżimach estetycznych możliwe jest u Foksa także dlatego, że język/tekst ma tu swój udział w przedstawieniu; to osobna sprawa, ale warta podkreślenia już teraz. Nawet jeśli uznamy, że pośrednictwo języka w czytaniu/widzeniu fotografii nie jest niezbędne, to trudno nie zauważyć, że plany estetyczne tekstów i fotografii zgrywają się ze sobą w antyidealistycznej wy-

¹⁴Zob. Sztuka po 1900 roku, 693.

¹⁵Zob. Ludwig Wittgenstein, Uwagi o barwach, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014), 23.

¹⁶Wittgenstein, 76.

¹⁷Wittgenstein, 88.

mowie. Jeśli wiersze Foksa skonstruowane są na odwołaniach do sentymentalno-miłosnych wzorców literackich, to zawsze wzorce te „podcinane” są puentami pochodzącymi z zupełnie innego pola stylistycznego oraz zasadami powtarzalności i seryjności, czyli skomponowane są dokładnie tak jak fotografie: „Mówię, że cała ta miłość / to dolina brzmiaça / moim lamentem, rzeka, / co zaraz wyleje, dzikie / zwierzę, stado ptaków, / srebrna ryba w potoku, myśl, co się wnosi, / zalesione wzgórza, ścieżka / donikąd, kształty / we wspomnieniach, serce / zdrętwiałe, najczystsze / powietrze, ląd, morze, / twarze, stopy, ramiona, / bujny gąszcz włosów, / tu i tam domostwo, / wzrok czysty i tkliwy, / opowieść o niczym, / która dziś coś znaczy, / oraz cała reszta w moich białych majtkach, / a on liże mnie trochę / chaotycznie z nadzieją, / że moja cipa rychło / odpowie na te zaczepki” (*Eurydyka*, s. 156). Teksty, fotografie i domyślne fabuły filmowe, z których pozostają jedynie tytuły, nie funkcjonują tu jako osobne media, ale – podobnie jak w przypadku translacji rzeźby przestrzennej w rysunek, o których pisze Krauss – odpowiadają za różne poziomy czytelności¹⁸.

Wydaje się, że zasadnicze znaczenie dla tego projektu ma wyjaśnienie związku między metaforycznością postaci Eurydyki a pracą Foksa z fotografią. Jest dość oczywiste, że fotografia i kobieca figura utraconej ukochanej wzajemnie się suplementują: Eurydyka to zarówno abstrakcyjny fetysz, trudno dostępny i drogocenny, jak i postać udostępniana na wiele narracji, krążąca między czasami i światami – gotowa do szybkiego użycia jak fotografia reklamowa czy propagandowa. Foks próbuje i dla fotografii, i dla swojej kobiecej bohaterki znaleźć drogi ucieczki z tych historii i narracji: umieszcza w swojej książce fotografie pozbawione estetycznych walorów unikatowego dzieła sztuki, banalizuje i zarazem brutalizuje obraz, dystansuje się od wysokich ambicji fotografii, a zarazem przygotowuje specyficzny poligon praktyk dokumentacyjnych. Pokazuje nam fotografie Pragi i Brna, przestrzeni miejskich i mieszkalnych, dokumentując przemieszczanie się bohaterek i bohaterów. Jednocześnie wiele z przedstawionych spotkań nigdy w rzeczywistości nie doszło do skutku, są jak *Fiction Film* Victora Burgina, zawieszane między abstrakcją marzenia a konkretem medium, barwy i montażowych łączeń/cięć.

Nagość: komponowanie sceny na użytek widza

Powiedzmy coś więcej o fotografiach przedstawiających nagie kobiece ciała. To najbardziej kontrowersyjna część projektu Darka Foksa.

Mniej więcej pod koniec lat 70. XX wieku przestaliśmy traktować fotografie jako wyraz oryginalności autora czy też jego intencji i zrozumieliśmy, że znaczenie obrazu stabilizuje się w odniesieniu do innych obrazów lub znaków. Fotografie nagich ciał uważano dodatkowo za fotografie intymne. Dziś mielibyśmy kłopot z takim myśleniem. U Foksa wizualne kontrasty między realnymi sprzętami (motywami) a domyślnie seksualnymi prezentacjami ciała kobiet nie budują intymności, a obrazowe puenty i eksperymenty z powtarzalnością (seryjnością) mogą kierować nas bardziej w stronę bezosobowego komunikatu, niż przekonywać o obecności w związkach przestrzennych, czasowych i emocjonalnych.

¹⁸Krauss, 129.



II.3

W gruncie rzeczy Foks tworzy filmową, fotograficzną i tekstową tożsamość Eurydyki. Nie jest to jednak tak jednoznaczne, jak było w kolonialnych czy patriarchalnych porządkach – gdy „ona winna być znakiem, on – dysponentem znaczeń”¹⁹ – bo w miłosnym poemacie *Eurydyka* to kobieta mówi do mężczyzny o swoim pożądanu i seksualności, fotografowany jest także mężczyzna – wprawdzie zawsze jest to kompletnie ubrany Darek Foks; co więcej, spojrzenie na kobiece ciała jest odsyłane dzięki lustrzom, co oczywiście zmienia układ widzowie – sfotografowane obiekty: patrzmy na kogoś, kto patrzy na siebie w lustrze albo pozuje do kamery. Większość kobiecych przedstawień (aktów) reprezentuje postawę, którą za Michaeliem Friedem nazywać można zaabsorbowaną (*absorptive mode*) – zdjęcia prezentują osoby w taki sposób, jakby nie były one świadome, że są portretowane²⁰.

¹⁹Anna Wiczorkiewicz, *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013), 28.

²⁰Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (New Haven and London: Yale University Press, 2008).

Dobrym przykładem jest fotografia na stronie 129. Kobieta wkłada pończochy, absolutnie skoncentrowana na tej czynności siedzi na brzegu łóżku, przez aparat obserwowana z profilu. Jej biust, fragment uda, kark, ręce i twarz jaśniej wyeksponowane. Z tła wynurza się ekran komputera – także ze zdjęciem kobiety, które można uznać za metaforę obserwarki: kobieta na ekranie komputera patrzy do wnętrza pokoju na ubierającą się kobietę. Podobnie na stronie 13 – tu podwojenie dokonuje się za sprawą twarzy widzianej przez jakiś rodzaj otworu/okna i twarzy częściowo przesłoniętej aparatem telefonicznym. Fotografia masturbującej się kobiety, której postać widzimy w lustrzanym odbiciu, jest także odporna na pokusę poddania się dominującym wzorcom urody i – podobnie jak większość fotografii pokazujących bohaterki w trybie zaabsorbowanym – podkreśla autotematyczny oraz autoerotyczny potencjał medium obrazowego, językowego i cielesnego. Na zasadzie współdziałania autoerotyzmu i autotematyczności między tymi mediami zawiązuje się porozumienie, dzięki któremu Foks doprowadza nas tam, gdzie oczekujemy prezentacji intymności. Oczywiście nie wszystkie fotografie tematyzują procesy wystawiania na spojrzenie i odsyłania ich w zapośredniczeniach medialnych w trybie zaabsorbowania. Jest sporo zdjęć, w których bohaterki patrzą prosto w obiektyw, wyraźnie nawiązując kontakt z nami i wychodząc poza zamknięty układ spojrzeń. Te różnice w trybach prezentacji obiektów odpowiadają także za różnice w sposobach odbioru fotografii. I co najważniejsze – dynamika tego odbioru nie jest warunkowana przez utwory; fotografie Foksa są narracyjne w takim sensie, jak pisała o nich Marianna Michałowska²¹. Nie potrzebują sensu, który przychodzi do nich wraz z językowym komentarzem, ich implikacje estetyczne i polityczno-ideologiczne kalibrują się nawzajem, dostosowując do opowieści i obrazów o przyjemnościach różnego typu.

Nie jest to zatem opowieść ujawniająca psychoseksualne lęki męskiej kultury, jak można by myśleć o historii Orfeusza i jego próbach odzyskania Eurydyki; zresztą tradycja orficka jest tu najslabiej obecna. Dwa atrybuty poddawane najczęściej krytyce w kulturze patriarchalnej – głos/język/mówienie i spojrzenie – zostają tu nie tylko oddane kobiecym bohaterkom, ale też mocno komplikują relacje pomiędzy figurami skojarzonymi z nimi. Podwojenie spojrzeń (kobiety na fotografiach patrzą na siebie i na inne kobiety) ustala ciągły wojerystyczny spektakl, trudno powiedzieć, kto sprawuje kontrolę nad ciałami, pożądaniem i znakami. Wszyscy jesteśmy zamieszani w ten spektakl, a historii, którą opowiada Foks, nie da się opowiedzieć bez ryzykowania różnych ideologicznych przekrętów: zawsze jakieś spojrzenie, ujęcie, odsłonięte ciało będą podejrzane. Tak jak podejrzane może być oddanie głosu kobiecej bohaterce – zasadna jest tu także interpretacja pokazująca wybitnie instrumentalne potraktowanie kobiet.

Ale przecież Foksowi nie zależy na zarysowaniu mnogich perspektyw i różnych punktów widzenia, nie chodzi o dowiedzenie, że rozmaite (historyczne) konteksty warunkują polityczne i ideologiczne znaczenia (nagich) ciał, sprawczości, władzy, języka. Foks przeprowadza nas przez obrazy i teksty, mnożąc kontrowersje ideologiczne i poznawcze oraz unikając bezpiecznych sposobów korzystania z mediów językowych i wizualnych. Nie pokazuje też ciała w sposób nieryzykowny, wystawiając się na oskarżenia o seksizm: prezentowane przez niego fragmenty ciała funkcjonują już jako znaki uprzedmiotowień kobiecego ciała, przychodzą do

²¹Marianna Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2012).

zdjęć Foksa z obciążeniem kulturowym. Czy możliwe jest interpretowanie tych fotografii jako emancypacyjnych, a przynajmniej stawiających opór czytelności ciała rozpoznanej jako atrakcyjny towar?

Być może kluczem do zrozumienia takiego oporu jest zauważenie niezgody fotografowanych kobiet na spełnianie wymogów estetycznych – posiadania i eksponowania idealnego, szczupłego, harmonijnego ciała. Jeśli do tego dołączyć poemat *Eurydyka*, w którym jedyne niepowracające (nierefreniczne) frazy odnoszą się do kobiecej przyjemności seksualnej i pożądania, opisanych w całej dosłowności, to moglibyśmy uznać, że tymi właśnie sposobami Foks wykracza poza tradycyjnie rozumianą ekspozycję kobiecej nagości. Co więcej: w tradycji antycznej opowieść o Eurydyce kończy się tragicznie, zafiksowana na obawach, utracie i horrorze śmierci nie przekazuje nic na temat kobiecych pragnień; w wersji Foksa – nawet jeśli nie mówi on o fotografii i nie pokazuje ciała z punktu widzenia fotografowanego obiektu, ale mnoży lustrzane odbicia, wprowadzając dodatkowe media percepcji – opowieść o Eurydyce jest ostatecznie opowieścią o przyjemności, kumulacji bezwstydnego nagości, która nie staje się nigdy poniżająca albo krzywdząca. Z wszystkich mediów – fotografii, języka i ciała – Foks wycofał znaki przemocy, lęku, wstydu na tyle, na ile to możliwe w komunikacie/obiekcie, który nadal funkcjonuje w warunkach patriarchalnego kapitalizmu.

Bibliografia

- Burgin, Victor. *Fiction Film*. 1991. <https://collections.lacma.org/node/173259>. Dostęp 25.08.2023.
- Calle, Sophie. *Suite Vénitienne*. Los Angeles: Siglio, 2015.
- Foks, Darek. *Eurydyka*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2021.
- Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- Krauss, Rosalind E. *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Tłum. Małgorzata Szuba. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- Meller, Oskar. „Przechwycić porządek pożądania”. *Notatnik Literacki* 1 (2023). <https://notatnikliteracki.pl/teoria/przechwycic-porzadek-pozadania-2/>. Dostęp 25.08.2023.
- Michałowska, Marianna. *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Mitchell, Wiliam John Thomas. *Beyond Comparison: Picture, Text, and Method*. W tegoż: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 83-107. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Sekula, Allan. *Spółeczne użycie fotografii*. Tłum. Krzysztof Pijarski. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2010.
- Sztuka po 1900 roku. Modernizm. Antymodernizm. Postmodernizm*. Red. Hal Foster et al. Tłum. Małgorzata Szubert, Dorota Skalska-Stefańska, Anna Cichowicz. Warszawa: Wydawnictwo Arkady, 2023.
- Wieczorkiewicz, Anna. *Czarna kobieta na białym tle. Dyptyk biograficzny*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig. *Uwagi o barwach*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

medium

fotografie

FOTOKSIĄŻKA

ABSTRAKT:

Celem artykułu *Poezja jako mixed media: Darek Foks* jest przedstawienie specyficznego, wielokodowego charakteru fotoksiążki *Eurydyka* Darka Foksa. Koncentrując się na trzech zagadnieniach – znaczeniu tradycji książki fotograficznej, specyficznym rozumieniu idei fotografii oraz reżimu estetycznego przedstawień kobiecego ciała – autorka przekonuje, że trzy media, które uczestniczą w komponowaniu książki (tekst, fotografie i domyślnie filmy), są nie tyle osobnymi porządkami znaczeniowymi, ile różnymi poziomami czytelności i widzialności.

k o l a ż

N A G O Ś Ć

seryjność

SYMULACJA

NOTA O AUTORCE:

Anna Kałuża, dr hab. prof. UŚ – literaturoznawczyni i krytyczka literacka, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, redaktor naczelna „Śląskich Studiów Polonistycznych”, zajmuje się estetycznymi konsekwencjami przemian kulturowych, współczesną poezją i sztuką. Opublikowała między innymi *Pod grą. Jak dziś znaczą wiersze, poetki i poeci* (Kraków 2015), *Splątane obiekty. Przechwycenia artystyczno-literackie w niewspółmiernym świecie* (Kraków 2019).

„Allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn” – *Ledwie mrok* Andrzeja Falkiewicza jako protohipertekst prototypowy

Dorota Kołodziej

ORCID: 0000-0002-9436-9647

Ledwie mrok — nieudana powieść

Wydany po raz pierwszy w 1998 roku *Ledwie mrok* autorstwa teatrologa, krytyka i eseisty Andrzeja Falkiewicza jest niewątpliwie tekstem szczególnym. Jego wyjątkowość dość dobrze oddaje opinia Andrzeja Skrendy: „*Ledwie mrok* uznać należy raczej za porażkę pisarską — ale jest to bardzo ambitna porażka i zarazem utwór mogący uchodzić za swego rodzaju opus magnum Falkiewicza”¹. Jak jednak coś może być jednocześnie *opus magnum* i porażką pisarską? Być może *Ledwie mrok* udowadnia, że te dwie kategorie krytycznej oceny wcale się nie wykluczają. Zwłaszcza jeśli założymy, że stanowi on porażkę zamierzoną i dokładnie zaplanowaną. Wskazywałaby na to już sama fabuła tekstu, w której status większości wydarzeń nie jest pewny, oraz jego fragmentaryczna konstrukcja. Historia początkującej aktorki (?) bądź zawodniczki

¹ Andrzej Skrendo, „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie”, w: Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski (Katowice: FA-art, 2013), 310.

(?), która w wyniku wypadku łamie obie nogi i po wyleczeniu (?) decyduje się jedynie odgrywać (?) niepełnosprawność, co prowadzi jednak do kolejnego wypadku, pozbawiającego ją władzy w nogach oraz ręce i staje się impulsem do filozoficzno-artystycznego opisywania doświadczeń „kalectwa” w korespondencji z nieokreślonym mentorem (krytykiem? kapłanem? dyrektorem? doktorem? autorem powieści?) – zawiera więcej znaków zapytania niż faktów. Sposób zaś prezentacji wydarzeń przy pomocy sześćdziesięciu pięciu ponumerowanych fragmentów, zamiast ustalać porządek, wzmagają chaos. Bohaterowie sami gubią się w chronologii i nawet jeśli mamy do czynienia z próbami ustaleniu faktów (np. życiorys z rozdziału 23), ich eksperymentalny charakter, wewnętrzna niespójność i niezgodność z innymi fragmentami dotyczącymi pozornie tego samego tylko potęgują konfuzję odbiorcy.

Zgodnie z większością zaproponowanych dotychczas interpretacji fiasco przedsięwzięcia Falkiewicza wynikałoby przede wszystkim z próby stworzenia „języka ciała”. I tak, Anna Gębala interpretuje *Ledwie mrok* jako powieść o kobiecie, która „poszukuje możliwości wystąpienia niewysławianego”², a „uwolnienie własnej mowy spod dyskursywnego reżimu [jako] jedno z najważniejszych zadań przed jakimi zdaje się stawać pisanie ciałem”³. Joanna Orska zauważa natomiast, że „język ciała, jego ciepłoty, zapachu i zapis, w którym ciało bywa słyszalne – łączą się w tym co na zewnątrz – czego zewnętrzność pozostaje ze wszech miar wątpliwa”⁴. Karol Maliszewski twierdzi zaś, że Falkiewicz chciałby „pokazać, jak język we wspomnianych okolicznościach staje się bezradny, sztywnieje w ustach, czyli konwencjach, a jego sformalizowaną racjonalność przełamują inne środki wyrazu, improwizując wokół czegoś, co ośmiela się nazwać «komunikacją somatyczną»”⁵.

Oczywiście wszystkie te propozycje umożliwiają dostrzeżenie nieoczywistych relacji, w jakie wchodzi tekst z ciałem, zwłaszcza że mentor określa listy kobiety jako kłębowisko „fragmentów ciała i pokrytego liszajami (literami, przepraszam!) plastiku”⁶ czy „własne Jej zapisy (przed-ciała, po-słowa...)” (LM 238), wielokrotnie wskazując na połączenie między *soma* i *sema*. Jednak w niniejszym tekście chciałabym zaproponować inne rozumienie kłęski Falkiewicza. *Ledwie mrok* to wszak powieść w listach – czyli tekst o komunikacji. Jednak jak zauważa Krzysztof Uniłowski, „konwencja zakładająca porozumienie, głęboką więź między partnerami, wzajemną szczerość, u Falkiewicza trzeszczy w szwach”⁷, co uznać można za „tak uderzające, że miejscami komiczne”⁸. Uwaga ta jest istotna zwłaszcza dlatego, że niemożliwość nawiązania relacji między korespondentami to jedna z najczęściej powracających kwestii w powieści. Mentor skarży się wszak, że otrzymane „listy, [...] «listami» dotychczas niestety pozostają wyłącznie przez fakt umieszczenia ich w kopercie i wrzucenia do skrzynki pocztowej”.

² Anna Gębala, „Homo sacer, czyli przeciw homogeniczności. Uwagi o «Ledwie mroku» Andrzeja Falkiewicza”, w: „Nie przeczytane”. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz (Wrocław: ATUT, 2014), 143.

³ Gębala, 141.

⁴ Joanna Orska, „Ma petite Artaud; gry językowe / gry teatralne”, w: „Nie przeczytane”, 89.

⁵ Karol Maliszewski, „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza”, w: „Nie przeczytane”, 134.

⁶ Andrzej Falkiewicz, *Ledwie mrok* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998), 505. Dalej jako LM z numerem strony.

⁷ Krzysztof Uniłowski, „Intymność niemożliwa”, *Teksty Drugie* 1-2 (2007): 237.

⁸ Uniłowski, „Intymność niemożliwa”, 237.

wej (choć przecie do listu brakuje im tak niewiele... Wystarczyłoby trochę uwagi dla adresata, na przykład zapytanie go, jak spędził wakacje, czy ma żonę i dzieci, jak Się dziś czuje i co porabia” (LM 237).

Być może więc *Ledwie mrok* należy czytać jako świadectwo porażki komunikacji między mentorem a kaleką kobietą? Zwłaszcza że nieporozumienia między adresatami wynikają nie tylko z tego, że nie są zdolni do nawiązania bliższej relacji, ale także z przyczyn czysto technicznych. Słowo „list” po raz pierwszy pojawia się bowiem w zdaniu „Prawdopodobnie pomyliła Pani listy” (LM 56), można zatem stwierdzić, że korespondencja zaczyna się od błędu. Następnie jest podtrzymywana przez dołączone do listów komunikaty na kasetach, taśmie filmowej i dyskietkach. Można założyć, że ta intensywna wymiana wielomedialnych załączników była zaplanowana przez Falkiewicza na dość wczesnym etapie pracy nad utworem⁹. Jednak nie tylko dlatego należałoby ją uznać za znaczącą. Szczególnie ważny przy analizowaniu porażki komunikacyjnej wydaje się fakt, że właściwie wszystkie załączniki, które docierają do adresata, są zniekształcone. I tak szpule taśmy „są po prostu puste, bezbarwne” albo „niestety [...] połamane. A tak prosiłem o niewysyłanie listów pocztą. O przekazywanie ich przez osobę postronną i, o ile możliwości, kompetentną” (LM 198). W zapisie dźwiękowym natomiast „dograny szum wentylatora uniemożliwił [...] odtworzenie Jej słów!” (LM 238). I choć wszystkie te świadectwa technicznych trudności domagałyby się oddzielnej analizy, w niniejszym artykule zinterpretuję tylko jedno z nich – związane z funkcjonowaniem komputera.

W *Tej chwili* Falkiewicz określa *Ledwie mrok* mianem „allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn”¹⁰, wykorzystuje zatem formułę podwójnie niemożliwą. O ile jednak paradoksalność jej drugiej części wydaje się stosunkowo czytelna (wszak brak możliwości różnicowania dynamicznego jest cechą charakterystyczną tego instrumentu), o tyle pierwszy paradoks jest bardziej enigmatyczny. Odnoszę jednak wrażenie, że to właśnie preparowany komputer sprawia, iż *Ledwie mrok* stanowi zarazem porażkę pisarską i *opus magnum*. A skoro powieść Falkiewicza kończy się zawirusowaną dyskietką, pod wpływem której rozpada się tekst, zacznijmy analizę działania komputera preparowanego od historii pewnej płyty kompaktowej.

Ledwie mrok – powieść jako anachroniczna remediacja

W zbiorach Biblioteki Śląskiej znajduje się pewna płyta, której istnienie, o ile się orientuję, nie było dotychczas odnotowane przez badaczy twórczości Falkiewicza¹¹. Po umieszczeniu jej w napędzie optycznym w przeglądarce pojawia się „przesyłka-witryna”. Przy lewej krawędzi ekranu widnieje wybór zakładek (*Nota bio- i bibliograficzna, Takim ściegiem, Coś z mądrości le-*

⁹ Świadczą o tym fragmenty dziennikowych zapisów z *Takim ściegiem*. Zob. Andrzej Falkiewicz, *Takim ściegiem. Zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku* (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 177.

¹⁰ Andrzej Falkiewicz, *Ta chwila* (Wrocław: Biuro Literackie, 2013), 89.

¹¹ Przesyłka-witryna [dokument elektroniczny] znajduje się w Bibliotece Śląskiej pod sygnaturą II 1093417 (zob. Andrzej Falkiewicz, „Przesyłka-witryna” [B.m.: 2004]), a także w bibliotekach uniwersyteckich w Gdańsku, Krakowie, Toruniu i Wrocławiu oraz w Bibliotece Narodowej. Można więc założyć, że autor lub ktoś z jego bliskiego otoczenia porzysłał ją do tych instytucji. W żadnym znanym mi opracowaniu dotyczącym Falkiewicza „przesyłka-witryna” nie została opisana.

nistwa i snu prawie, *Ledwie mrok*, *Światliste*, *Być może*, *Wobec nowożytnego rozumu*, *Ontologia istnień*), nad nimi podpis – *Andrzej Falkiewicz*, na stronie głównej odpowiedź na pytanie, „dla czego ją sporządzam”:

Niniejsza przesyłka przeznaczona jest dla tych, którzy by chcieli zainteresować się każdym z nas Jednym – ku temu prowadzą zamieszczone tu notatki (prace krytyczne, wyznania-powieści, filozoficzne eseje...) Z rodzaju mojego zamierzenia wynika, że notatki te nie zawsze mieszczą się w normatywach kultury, a przeto w odczuciu czytelników – przekraczają niekiedy „granice tego, co przyzwoite”. Zamiast rynsztunku erudycji, ciągów doniesień kulturowych – swoboda (bezwstyd) prywatności. Ale jest w nich konsekwentna wyartykułowana do szczegółów propozycja filozoficzna.

Korzystam z tej możliwości niedrogiemu przechowywania i nieodpłatnego udostępniania tekstów¹².

Na stronie nie ma daty, ale z właściwości plików możemy wyczytać, że zostały zmodyfikowane po raz ostatni w 2004 roku. Możemy więc założyć, że mniej więcej wtedy Falkiewicz zdecydował się na wirtualną formę udostępniania swoich najnowszych (napisanych od początku lat 90.) tekstów. Poszczególne zakładki strony rozpoczynają się kilkudzaniowym komentarzem do danego utworu, kończą zaś linkiem umożliwiającym jego pobranie. Falkiewicz umieszcza zatem swoje książki w przestrzeni internetowej, organizując dostęp do nich przy pomocy sieci odsyłających do siebie linków, a co za tym idzie, „przesyłka-witryna” spełniałaby najprostszą być może definicję hipertekstu¹³ i stanowiłaby „zbiór informacji połączonych w system przy użyciu hiperłączy”¹⁴. O czym świadczy ten gest?

Pod pewnymi względami umieszczenie dorobku w Internecie można by interpretować jako ziszczenie neoawangardowo-mesjańskiej obietnicy utworzenia wspólnoty komunikacyjnej wyzwalającej społeczeństwo spod destrukcyjnych struktur instytucji – powołanie do życia niezhierarchizowanej przestrzeni wolnej wymiany myśli. Uniłowski dopatruje się realizacji tej idei w funkcjonowaniu społeczeństwa informacyjnego:

Tak ważna dla Falkiewicza interakcyjność, „zasada dwustronnego kontaktu”, a więc równorzędność i wymiennosc ról nadawcy oraz odbiorcy, decyduje, że wspólnota, o której mowa, nie będzie posiadała charakteru totalnego. [...] Oczywiście, jest to wizja wielce utopijna, ale też trudno nie zauważyć, że w następnych dekadach pojawiły się techniczne możliwości, by przynajmniej w części ją zrealizować. Zarysowana bowiem przez Falkiewicza wspólnota komunikacyjna z dzisiejszej perspektywy cokolwiek przypomina, owszem, mocno wyidealizowany obraz społeczeństwa informatycznego...¹⁵

¹²Falkiewicz, „Przesyłka-witryna”.

¹³W związku z tym, że wokół kategorii hipertekstu narosło wiele teorii i koncepcji, chciałabym wyraźnie zaznaczyć, że używając jej, odsyłam raczej do technicznej koncepcji konstruktów informatycznego Teda Nelsona niż do teorii Gerarda Génette’a.

¹⁴Joanna Frużyńska, *Mapy, encyklopedie, fraktalne. Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku* (Warszawa: Wydzał Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 11.

¹⁵Krzysztof Uniłowski, „Andrzej Falkiewicz i neoawangarda”, w: „Nie przeczytane”, 193.

Czyżby umieszczenie utworów autora *Takim ściegiem* w innym kontekście komunikacyjnym, wymuszającym czytelniczną aktywność umożliwiło nawiązanie z tekstami nowej relacji, a właściwości nowego medium przekształcałyby porażkę pisarską w *opus magnum*? Niezależnie od tego, czy wierzymy w zbawczą moc Internetu, „przesyłka-witryna” z pewnością dostarcza nam nowych informacji o *Ledwie mroku* – odsłania jego nieznaną wersję. Powieść doczekała się bowiem dwóch wydań – pierwszego w Wydawnictwie Dolnośląskim w 1998 roku oraz wznowienia w Warstwach w 2015 roku¹⁶. Między tymi wydaniem jest kilka drobnych różnic. Wersja umieszczona w „przesyłce-witrynie” nie jest jednak tożsama z żadnym z nich. W istniejących opracowaniach twórczości Falkiewicza jej istnienie nigdy nie zostało też odnotowane.

Na czym zatem polegają różnice między wydaniem? Większość to poprawki redakcyjne. Zarówno w komputerowej wersji z „przesyłki-witryny”, jak i w papierowym tekście z 1998 roku zdania są nieco dłuższe (ok. 14,2 słów/zdanie) niż w książce wydanej przez Warstwy (13,7)¹⁷. Możemy też znaleźć drobne różnice wizualne. W pierwszym wydaniu w rozdziale 8 widnieje inny rysunek trzeci („egogram spacjalny”) niż w dwóch kolejnych. W edycji internetowej we fragmencie 15 królowa Elżbieta została zastąpiona przez arcyksiężną austriacką Stefanię Klotyldę Koburg w stroju pielęgniarskim. Jest jednak także kilka innych drobnych zmian, które z perspektywy komputerowej interpretacji wydają mi się bardzo znaczące.

Na końcu wydania z 1998 roku znajdziemy informację o wykorzystaniu w powieści znaków typograficznych programu Microsoft Word 6.0” (LM 521). W internetowym wydaniu ten *software* zastąpiony zostaje przez Windows 98¹⁸. We wznowieniu z 2015 roku mamy już Mac OS X¹⁹. Podobne zmiany dokonują się w pierwszym zdaniu rozdziału 27. W pierwszym wydaniu czytamy: „Nie mam w moim komputerze systemu Windows 95 (LM 521), w dwóch kolejnych zaś: „systemu Apple... ileś”. Falkiewicz za każdym razem między wydaniem aktualizuje więc program. Dochodzi także do zmian w działaniu przesłanego na dyskietce wirusa. W pierwszej wersji pojawia się komenda: „Disc error!, Serious disc error!!!, Del Esc Esc”, w internetowej: „Brain error! Serious brain error!!! Del Esc Esc”, a w wydaniu drugim powiadomienie znika. Falkiewicz nie dokonał wielu zmian między wydaniem książki, dlatego też jego praca nad fragmentami związanymi właśnie z technologią wydaje mi się jeszcze bardziej znacząca. Przeanalizujmy je zatem.

Trzecia część książki składa się niemal w całości z listów bohaterki do blondM. Jedynym wyjątkiem jest tu rozdział 42. Po dwudziestu miesiącach przerwy w kontakcie mentor przesyła do kobiety kolejną wiadomość. To właśnie w niej informuje, dlaczego nie mogą się spotkać; pisze także o tym, że udało mu się ukończyć książkę. List ten wysyła na zawirusowanej dyskietce. Do wiadomości dołączone jest *postscriptum*, napinane jednak nie przez nadawcę, ale adresata.

¹⁶Oczywiście drugie wydanie ukazało się już po śmierci autora. Jednak z zapisków zawartych w Tej chwili można wywnioskować, że Falkiewicz pracował nad wznowieniem książki i że planował ją skończyć w roku 2009. „PLANY NA ROK 2009: 1. Ukończenie jakoś – jakoś bo jakoś – tej chwili. 2. Doprowadzenie do wydania *Ledwie mroku*. 3. Przygotowanie Świetlistego do publikacji (ostateczny termin: styczeń 2010!)”. Falkiewicz, *Ta chwila*, 285.

¹⁷Współczynnik średniej liczby słów przypadających na zdanie został wyliczony w programie Voyant Tools.

¹⁸Falkiewicz, „przesyłka-witryna” 521.

¹⁹Andrzej Falkiewicz, *Ledwie mrok* (Wrocław: Warstwy, 2015), 540.

Postscriptum. Moje; po bardzo uważnym przeczytaniu listu. Jego cichym powołaniem jest kalectwo, ale jego prawdziwą pasją – OKALECZANIE. Nie, nie to bandyckie, nie z pomocą noża i skalpeli. On pracuje W GŁOWIE; już okaleczonej robi wodę z mózgu. I wcale przedtem nie musi go prac! JEST DRUGIM PO KOLEI NAJWIĘKSZYM MOIM WROGIEM (pierwszym jestem ja sama). Przez całe lata ogłupiał mnie i oszalał. Ilekroć zdrowiałam, znowu swymi „radami” ogłupiał. Zachowałam na dowód jego „zatroskane” tasiemcowe instruktaże. On nie pozwala umrzeć zdrowej! A przecież nawet Don Kichot umierał zdrowy na umyśle, przecież mu przedtem siostrzenica mózg wyprała, gospodyni lekko popukała w głowę a ksiądz proboszcz pokropił. Można przeczytać u Cervantesa. Ale nie przy tym czarnym kapłanie! „Dellusio et allusio”. „Jin i jang”. „Żyć żywym życiem”. „Zrodzić świat zdolny do istnienia”. „Galaktyk i «bąbli» kosmicznych nie wyłączając”... – Kliwie masosze drapanie ran! Sadzie poróbcze bobczenie bólem! Nie było dla niego większej radości jak okaleczone przeze mnie słowo, jak zmozolona moim kalectwem usterka. A ja, głupia, ku jego uciesze mozoliłam, mozoliłam... Do jego bredni też już zdołałam przywyknąć. Ale dzisiaj przeszedł sam siebie. Jakby wszystkiego tamtego było mało, przysłał mi list na zainfekowanej dyskietce. Zakaził mi komputer wirusami swoich plotek (LM 485).

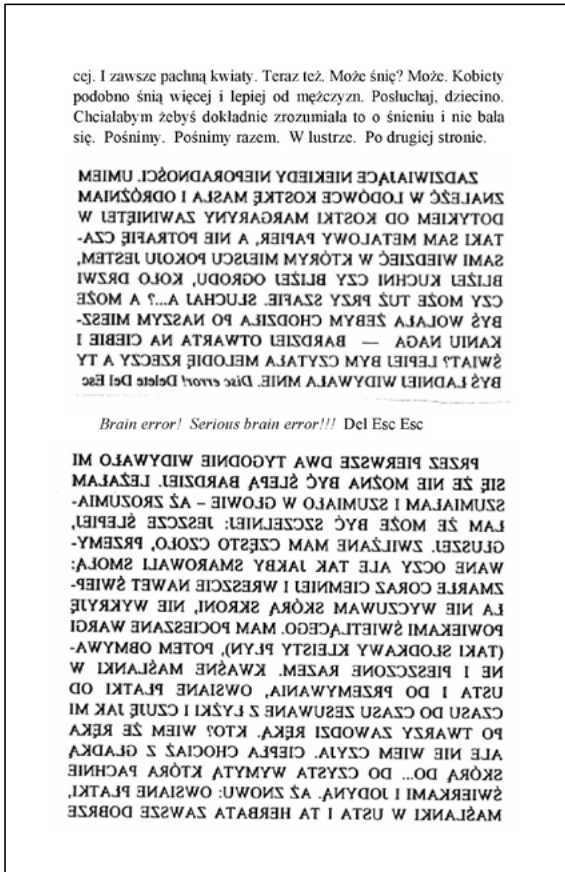
Możemy chyba przypuszczać, że fragment ten został dopisany przez bohaterkę do otrzymanego od krytyka pliku tekstowego. Ta możliwość nieskończonego dopisywania to bardzo charakterystyczna cecha pracy na komputerze. Matthew Kirschenbaum w książce *Track Changes. A Literary History of Word Processing* zauważa, że w przeciwieństwie do maszyny do pisania, gdzie „komponowanie i edycja pozostały dwiema bardzo odrębnymi czynnościami”²⁰, edytor tekstu umożliwia płynne przechodzenie między jednym i drugim modelem interakcji z tekstem. Odbiorca staje się współtwórcą komunikatu – czytając, zawsze (nad)pisuje²¹.

Fantazję o przemodelowaniu relacji między nadawcą a odbiorcą komunikatu przerywałby jednak pewien niepokojący fakt. Pracując na komputerze, nigdy nie jesteśmy naprawdę sami. Wszystkim naszym działaniom towarzyszy szum programów działających w tle. Podobnie jak część bakterii jest niezbędna, żeby ludzki organizm funkcjonował, tak i niektóre z procesów muszą odbywać się na dysku. Jedną i drugą przestrzeń co jakiś czas nawiedzają jednak szkodliwi agenci, zamierzający wykorzystać sieci produkowanych połączeń do własnych celów. Być może stąd też wynika dziwna konstrukcja wypowiedzi bohaterki. Najgorsze nie jest to, że mentor wpędzał ją w chorobę i uniemożliwiał zdrowienie, ale to, że zakaził jej komputer. Wprowadził do systemu niechcianych aktorów. Ci zaś na następnych stronach dokonują uszkodzeń na poziomie meta. Najpierw infekują źródła wiedzy: „Wirusy! Wirusy w Encyclopaedia Britannica, w Programie oświatowym” (LM 490). Następnie odbierają użytkownikowi programu sprawczość, uniemożliwiając operowanie urządzeniem wejścia: „Zbajtlowane

²⁰Matthew Kirschenbaum, *Track Changes. A Literary History of Word Processing* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016), 4.

²¹Warto zwrócić tu uwagę na znaczące nazewnictwo. Komputer, czytając plik tekstowy, zmienia jego właściwości i wystarczy drobny ruch kursora wykonany przez użytkownika programu, aby został automatycznie dopisany do autorów dokumentu. Technologia pośrednicząca w komunikacji zarazem więc remedium na koncept czytania i zapisywania wiadomości z mediów tradycyjnych i zacierania granicę między odbieraniem a nadawaniem. O zbliżonym problemie w kontekście przekładania myślenia o zapisie z literatury na wideo pisze Siegfried Zielinski. Zob. Siegfried Zielinski, *Audiovisions. Cinema and television as entr'actes in history* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999), 240.

kilobajty, oszalała mysz” (LM 490). Kilka stron później analogicznie wpływają na działanie urządzeń wyjścia²², zniekształcając wyświetlony na monitorze obraz:



Jako czytelnicy przyglądamy się już tylko spustoszeniu dokonanemu przez wirusy w powieści. Po pierwsze nie za bardzo jest bowiem co czytać, wszak ich działanie właśnie do nieczytelności prowadzi, po drugie zaś nic nie możemy zrobić. Zamiast rzeczywistych przycisków *Delete* czy *Escape* mamy tylko ich powieściowe atrapy, zdolne naśladować formę, ale nie pełnić funkcję. *Ledwie mrok* już zawsze pozostanie zawirusowany, nie można przecież zaktualizować kartki papieru, wrócić do punktu przywracania systemu ze strony 490. Falkiewicz rzucałby tu wyzwanie Jochenowi Hörischowi, który we wstępie do *Eine Geschichte der Medien* autotematycznie omawia ograniczenia kodeksowego formatu swojej własnej publikacji:

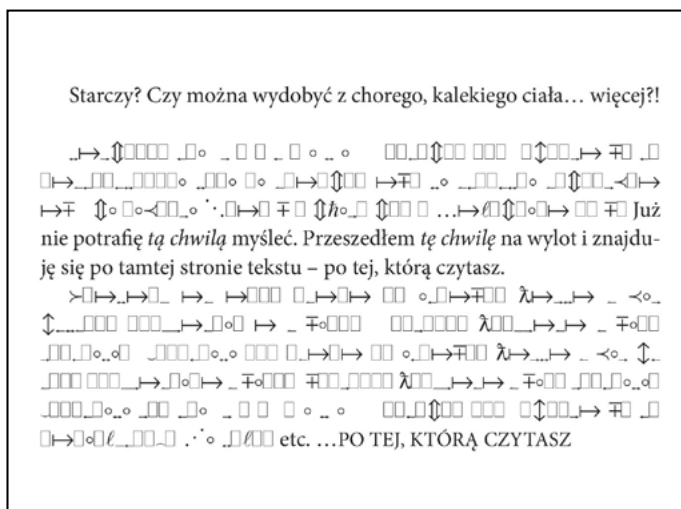
Żywe dźwięki, ruchome obrazy i elektronicznie generowane litery stanowią temat tej książki, ale nie mogą być w niej zawarte, niezależnie od woli autora, nie pozwala na to bowiem jej klasyczna forma. Nie ma głośnika, monitora i połączenia z Internetem. Nie została do niej dołączona płyta CD, dyskietka ani kasetka. Żadna aktualizacja nie może wyeliminować błędów drukarskich. Za to nie potrzebuje baterii i żadna awaria zasilania nie może jej zagrozić, żaden wirus oprogramowania nie może zniszczyć sekwencji liter²³.

²²Wirusy wpływają na działanie urządzeń peryferyjnych wejścia (wymieniona wyżej mysz) i wyjścia (monitor), czyli uniemożliwiają zarówno wprowadzanie danych do komputera, jak i ich odczytywanie.

²³Jochen Hörisch, *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004), 10–11 (tłum. własne).

Gdyby skonfrontować wypowiedź niemieckiego historyka mediów z *Ledwie mrokiem*, to okazałoby się, że Hörisch nie ma racji, a przynajmniej nie całkiem. Pisarska działalność Falkiewicza pokazuje, że można zawirusować książkę i aktualizować szkodliwe programy między jej kolejnymi wydaniem. W tym sensie utwór autora *Takim ściegiem* byłby tekstem, w którym dochodziłoby do anachronicznego odwrócenia. Tradycyjny format kodeksowy remediowałby cyfrowość, i to w jej najbardziej autonomicznym stadium – błędzie. *Ledwie mrok* ilustrowałby zatem stan komputera rozumianego jako – by posłużyć się groźną propozycją Justyny Janik – obiekt oporny: „w tym kontekście, glitch zdaje się podkreślać autonomiczną naturę gry cyfrowej, zwracając uwagę na jej oporność. Dzięki tej oporności, gra nie tylko wyzwala się spod władzy gracza, ale również może działać zarówno przeciw niemu, jak i z zamysłem projektantów. Zaczyna projektować własne sensy”²⁴.

Wyzwolenie znaków typograficznych w edytorze tekstu spod władzy użytkownika jest zresztą tematem pojawiającym się w twórczości Falkiewicza stosunkowo często. Oczywiście może to wynikać częściowo z niskich kompetencji cyfrowych autora. Świadczą o tym uwagi z bardziej prywatnych pism – wznowienia eseju *Nie-przeczytane*²⁵ oraz z *Tej chwili*²⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że część błędów związanych z wyglądem tekstu autor przygotowuje dla celów artystycznych²⁷. Robi to między innymi w utworze *Ta chwila*, wspominając przy okazji o powieści *Ledwie mrok*:



²⁴Justyna Janik, *Gra jako obiekt oporny* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022), 120. Mielibyśmy tu do czynienia z pewną analogią. Podobnie jak ciało bohaterki dopiero po wypadku zyskuje rodzaj autonomii, gdyż przestaje być uprzedmiotowione, tak też komputerowy program ujawnia się w momencie niedziałania.

²⁵Andrzej Falkiewicz, *Znalezione. Szkice do książki* (Wrocław: ATUT, 2009), 138. Piszę tu o wznowieniu, ponieważ, co znamienne dla twórczości Falkiewicza, uwagi dotyczące trudności technicznych pojawiły się dopiero w drugim wydaniu. Z podobną prawidłowością mamy do czynienia w przypadku eksperymentów typograficznych z *Takim ściegiem*. Dokładne przeszedzenie tej prawidłowości wymagałoby porównania ze sobą poszczególnych wersji, co przekracza możliwości tego krótkiego szkicu.

²⁶Falkiewicz, *Ta chwila*, 141.

²⁷To jedynie kilka przykładów, ale już na ich podstawie można założyć, że w późnej twórczości Falkiewicza oporność programów stanowiła istotną inspirację dla działań artystycznych. Nie twierdzę, rzecz jasna, że autor miał szczególnie dużą wiedzę o błędach czy wirusach (choć warto w tym miejscu wspomnieć, że syn pisarza, Wojciech, interesował się informatyką od lat 90., na co dowód znajdujemy w korespondencji z Karpowiczem); to, co możemy dostrzec w tekstach, jest raczej pewnym wyobrażeniem o funkcjonowaniu komputera.

Ledwie mrok to „allegro na komputer preparowany”, maszynę tak samo niemożliwą jak druga część sformułowania, czyli „dynamizowany klawesyn”, potencjalnie jednak bardzo ciekawą. Zwłaszcza że wypracowane przez Falkiewicza intuicje znajdują pewne potwierdzenie w pracy *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses* autorstwa Jussiego Parikki. Teoretyk mediów, opisując działanie wirusa Cascade (powodującego spadanie liter z ekranu), określa zarazem koniec pewnej epoki w myśleniu o piśmie:

W pewnym sensie Cascade zademonstrował nową cyfrową ontologię pisma: żegnaj dyskretna, czytelna dla człowieka Galaktyko liter Gutenberga; witaj pismo wykonywane jako kod na ekranach. [...] Widoczna warstwa wierzchnia graficznych interfejsów użytkownika rozpada się na kawałki, ukazując, że język nie dotyczy już tylko znaczeń i natury, a funkcjonuje w coraz większym stopniu jak binarny kod maszynowy²⁸.

Fortunna lektura *Ledwie mroku* jako analogowej powieści nie jest możliwa. Jednak interpretacyjnie istotna rola remediacji, różnice między wydaniem czy wreszcie fakt rozpowszechnienia tekstu na płycie zachęcają do umieszczenia go w przestrzeni „pomiędzy kartką a ekranem”²⁹. Dlatego istnieje prawdopodobieństwo, że uznanie powieści za przedstawicielkę „późnej epoki druku”³⁰ umożliwi jej inną lekturę. Spróbujmy zatem przeanalizować strukturę utworu przy użyciu pojęcia hipertekstu.

Ledwie mrok jako niepowieść protohipertekstowa

Nierozzerwalny – jak by się przynajmniej z pozoru wydawało – związek hipertekstu z cyfrowym nośnikiem nie powstrzymywał jak dotąd badaczy przed poszukiwaniem prekursorów tej formy wśród tekstów utrwalonych na papierze. Jak nieco żartobliwie zauważa Grzegorz Jankowicz: „Jednym z ulubionych zajęć teoretyków e-fikcji jest poszukiwanie w wielkich zasobach literatury tradycyjnej dzieł protohipertekstualistycznych³¹”. W zależności od sposobu definiowania tego pojęcia poprzedników hiperfikcji znajdowano zarówno wśród powojennych eksperymentów (*Gra w klasy* Cortázar, *Słownik chazarski* Pavicia, *Composition no 1* Saporty, *Niewidzialne miasta* Calvino czy *Blady ogień* Nabokova³²), jak i znacznie wcześniejszych projektów artystycznych (*Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy* Sterne’a, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego, *Pałuba* Irzykowskiego³³). Podstawowe kryterium, czyli „pewien typ nieliniowej organizacji”, który, co więcej, może przyjmować „formy mocne i słabe”, jest dość

²⁸Jussi Parikka, *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses* (New York: Peter Lang, 2016), 34.

²⁹Odnoszę się tu do tytułu książki Piotra Mareckiego, ponieważ uważam, że *Ledwie mrok*, choć znacznie mniej hybrydyczny niż analizowane przez autora teksty, mógłby wiele zyskać na potraktowaniu go jako obiektu z medialnego pogranicza. Zob. Piotr Marecki, *Między kartką a ekranem* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018).

³⁰Jay David Bolter, *Przestrzeń pisma*, tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński (Kraków: Korporacja Ha!art, 2014), 39.

³¹Grzegorz Jankowicz, „Granice hipertekstu”, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki (Kraków: Rabid, 2002), 151.

³²Właśnie te teksty zostają wymienione w haśle „Protohipertekst” na stronie Techsty, zob. „Protohiperteksty”, Techsty 13.07.2022, <https://techsty.art/Mariusz.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm>.

³³Związki tych nieliniowych narracji z kategorią hipertekstu omawia obszernie Mariusz Pisarski. Zob. Mariusz Pisarski, *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2013), 111–126.

enigmatyczne. I choć hipertekst odnosi się przede wszystkim do możliwości dowolnego manipulowania elementami składowymi dzieła, to tym samym mianem nazwane zostają czasem także utwory, które jedynie w warstwie fabularnej opisują serię przeżyć i powiązań, co nie ma jednak wpływu na ich formę i nie jest związane z refleksją nad materialnością. Ta skrótowa i z konieczności niepełna lista koncepcji unaocznia, że próby zdefiniowania historii i teorii hipertekstu cechuje – jak powiedziała by Lev Manovich – nadmiar informacji. Zamiast więc ryzykować zagubienie się w mnogości linków, zdecydujemy się od razu na wybór jednej z koncepcji – tekstu-maszyny Espena Aarsetha³⁴:

Jak wskazuje przedrostek cyber-, tekst ujmowany jest tutaj jako maszyna – nie w sensie metaforycznym, lecz jako mechanizm do produkcji i konsumpcji sygnałów werbalnych. Podobnie jak film jest czymś bezużytecznym bez projektora i obrazu, tak tekst składać się musi z materialnego nośnika i ze zbioru słów. Maszyna, oczywiście, jest czymś niepełnym bez trzeciego czynnika, ludzkiego operatora, i to pomiędzy tą trójcą wydarza się tekst³⁵.

Narzędzia zaproponowane przez Aarsetha wydają mi się użyteczne przy lekturze *Ledwie mroku*, ponieważ pomagają dostrzec zbliżony sposób konceptualizowania interakcji z powieścią i programem. Ponadto umożliwiają szersze spojrzenie na działanie tekstu. Dotychczas bowiem przy lekturze *Ledwie mroku* kluczowym pojęciem była mediacja – zawsze pomiędzy dwoma elementami. Badano już komunikację między kobietą i mentorem, relację między sposobami uzewnętrzniania a stylami emisji, połączenia między ciałem a językiem. Być może jednak, aby zinterpretować tekst, trzeba zaprząć do pracy jeszcze jeden niezbędny element – ludzkiego operatora, bez którego energii (co w innym kontekście podkreśla Hörisch) książka nie może działać. Jego zadaniem zaś byłoby nie tylko dostrzeganie wzajemnych manipulacji bohaterów, ale także samodzielne manipulowanie elementami struktury powieści.

Aktywność operatora umożliwia dostrzeżenie, że w powieści nie zgadza się kolejność rozdziałów: wcześniejsze odnoszą się do późniejszych (2 do 10), inne zaś, choć ewidentnie skomponowane są w formie reakcji na list (np. 0), w ogóle do niczego się nie odnoszą. Początkowe listy (od numeru 1) zostały rzekomo błędnie wysłane. Do większości dołączono załączniki, co czasem, choć nie zawsze, zostało odnotowane w korespondencji, ale czytelnicy zwykle nie mają do nich dostępu. A w związku z tym, że mentor obszernie cytuje listy, których jakość artystyczno-filozoficzną ocenia, można zauważyć, że większości przytaczanych przez niego zdań w powieści w ogóle nie ma.

Wprawdzie we fragmencie 23 mentor zbiera wszystkie informacje o datach i próbuje ustalić chronologię. Stara się przyporządkować rok do listu na dwa sposoby (zaproponowane daty dzieli odstęp nawet trzech lat) i stwierdza, że kobieta kłamie: najpierw, aby ukryć pobyt w szpitalu psychiatrycznym, a potem, by zrobić mu na złość. Żadne z jego wyliczeń jednak się ostatecznie nie broni. Wreszcie cała część trzecia ma się rozgrywać po zerwaniu kontaktu z mentorem. Jednak numeracja listów wynika z systemu przyjętego w jego archiwum, krytyk

³⁴Koncepcja Aarsetha jest oczywiście znacznie szersza niż wcześniej wymienione pomysły teoretyczne (wszak obejmuje swoim zakresem różnorodne teksty od książki I Cing po chatboty, gry przygodowe i generatory prozy z przełomu lat 80. i 90. XX w.).

³⁵Espen Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, tłum. Mariusz Pisarski (Kraków: Ha!art, 2014), 30.

musi zatem otrzymywać przynajmniej kopie miłosnej i intymnej korespondencji bohaterki. Zapewne niespójności w powieści jest więcej. Myślę jednak, że wymienione problemy pokazują, iż *Ledwie mrok* wymaga od czytelnika podjęcia eksploracyjnych działań, aby złożyć się w opowieść.

Nie próbuję tu powiedzieć, że *Ledwie mrok* jest faktycznie hipertekstem, lecz jedynie zaznaczyć, że metody wypracowane przy jego lekturze jako przedstawiciela tej formy mogłyby się okazać użyteczne w interpretacji, gdyż odbiorca nie pełni jedynie funkcji interpretacyjnej³⁶. Powieść ta znajdowałaby się zatem na granicy między tekstem linearnym a ergodycznym³⁷. I nawet jeśli czytanie *Ledwie mroku* w sąsiedztwie projektów, których intermedialny charakter jest znacznie bardziej widoczny, wydaje się propozycją nieco na wyrost, to zauważyć należy, że ułożenie powieściowych wydarzeń bez wątpienia wymaga „nietrywialnego wysiłku co najmniej jednej osoby lub mechanizmu”³⁸. Pytanie brzmi jednak: kto miałby się tego wysiłku podjąć? Być może odpowiedź odnajdziemy w *Być może*.

Otóż komputer w materialnej tkance swego hardware’u, przystosowanej do operacji dwójkowych, zawiera właśnie to, co jest naszą logiką. Natomiast program – czyli to, co czyni komputer użytecznym – musi doń przybyć z zewnątrz, spoza jego logicznego układu, za sprawą projektującego programisty, który kieruje się własną logiką albo nie-logiką. Bo nawet w przypadku imitującego ludzki umysł, tak zwanego neurokomputera, który koryguje lub samostwarza swe programy, program przybywa doń spoza układu, tyle że teraz projektujący programista znajduje się poniżej układu logicznego, charakteryzującego dany komputer³⁹.

Na jakim poziomie byłby zatem czytelnik? Pewną odpowiedź może nam zaoferować prezentowany wcześniej zgliczowany fragment *Tej chwili*, dotyczący *Ledwie mroku*. Akapit jest niemal w całości nieczytelny, jedyny fragment możliwy do odcyfrowania brzmi zaś: „znajduję się po tamtej stronie tekstu – po tej, którą czytasz”⁴⁰, następnie część po łączniku zostaje powtórzona i zapisana kapitalikami. Być może zadaniem czytelnika nie jest zatem manipulowanie poszczególnymi częściami składowymi powieści, aby na własne potrzeby skomponować fabu-

³⁶Aarseth wyróżnia cztery funkcje pełnione przez użytkownika: interpretacyjną, eksploracyjną, konfiguracyjną i tekstoneczną. Pierwsza z nich pojawia się w interakcji z każdym tekstem, włączenie w proces „lektury” drugiej z nich sygnalizuje, że mamy do czynienia z tekstem ergodycznym, a kolejnych dwóch – z jego dynamicznym wariantem (Aarseth, 73–75).

³⁷Pod tym względem *Ledwie mrok* przypominałby *Miazgę* Jerzego Andrzejewskiego. Andrzej Pająk podkreśla, że autor *Bram raju* mógł zakładać, iż odbiorca będzie przechodził między dziennikiem a indeksem osób, nie umieścił jednak żadnych odnośników wskazujących na taki tryb lektury. Podobnie w *Ledwie mroku* przeskakiwanie między „listami” bohaterów, z których teksty kobiety mają zwykle status utworu artystycznego, a mentora – komentarza, umożliwiłoby zdemaskowanie niespójności narracyjnych, a co za tym idzie, mechanizmu rządzącego tekstem. Falkiewicz jednak także nie wykorzystuje żadnej formy odniesień, która by takie działania ułatwiała. W przypadku obu tych powieści słuszną byłaby zatem diagnoza, że: „Eksploracyjna funkcja użytkownika jest obecna ale nie jest dana wprost”. Zob. Andrzej Pająk, „Na tropie dziwnych książek. Polska droga do e-literatury (od baroku do XXI wieku)”, w: *Od literatury do e-literatury*, red. Eugeniusz Wilk, Monika Górńska-Olesińska (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011), 281.

³⁸Aarseth, 103.

³⁹Andrzej Falkiewicz, *Być może* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 101.

⁴⁰Ta fraza pojawia się zresztą w twórczości Falkiewicza dość często, m.in. w *Polskim kosmosie*. Warto w tym miejscu nadmienić, że ciągłe powracanie do pewnych motywów i przepisywanie stanowią cechy charakterystyczne dla projektu artystycznego autora *Ledwie mroku* i wymagają oddzielnego namysłu, uwzględniającego zwłaszcza praktyki quasi-dziennikowe artysty.

larną całość. Operatorem zewnętrznym wobec tekstu jest już mentor. To właśnie on układa bowiem otrzymane listy w strukturę, manipulując przy tym nie tylko fragmentami powieści, ale także nadawczynią listów i obserwującym ten mechanizm czytelnikiem. *Ledwie mrok* zapowiadałby zatem pewne bariery hipertekstu jako formy literackiej. Mówiąc metaforycznie – jak zauważa Andrzej Kudra – terror (apodyktyczność) hiperłącza ogranicza – paradoksalnie – interaktywność. Nadmiar zaś linków może spowodować szum informacyjny, a także znużenie i zmęczenie czytelnika; taki też może być efekt nad-informacji⁴¹. Tak samo jak forma inspirowana listem bardziej odbiera bohaterce głos, niż go oddaje⁴², tak struktura podobna do hipertekstu bardziej ogranicza, niż powiększa czytelniczą wolność. I choć preparacja, czyli technika kompozytorska przywołana przez Falkiewicza w formule zacytowanej w tytule tego artykułu, związana jest, rzecz jasna, z ingerencją kompozytora w konstrukcję instrumentu, a zabiegi konstrukcyjne analizowane w tym rozdziale uzasadniają takie rozumienie preparowanego komputera, to trudno jednak pozbyć się znacznie mniej merytorycznych skojarzeń z preparowaniem rozumianym jako przeinaczanie faktów, manipulacje informacjami, oszukiwanie odbiorcy komunikatu.

W recenzji *Ledwie mroku* Krzysztof Uniłowski stwierdza z żalem:

Książkę Falkiewicza nazywałem powieścią, ale to słowo – przyznaję – padło nieco na wyrost. Mówiłem o powieści, bo bardzo bym chciał, aby ten utwór nią był. Tymczasem *Ledwie mrok* to beletryzowany esej. Niewykluczone, iż tym właśnie ta książka miała być, ale jeśli tak to tym większa szkoda⁴³.

A co, jeśli jednak ta książka nie miała być powieścią? Jeśli *Ledwie mrok* jest tekstem spreparowanym, złożonym z wymieszanych wypowiedzi, jedynie udającym powieść? Być może warto byłoby postawić ryzykowną nieco tezę, że *Ledwie mrok* miał być swoistą bazą danych, która – jak twierdzi Manovich – „w epoce komputerowej [...] staje się samodzielną formą kulturową”⁴⁴. Uniłowski zauważa, że: „język nie potrafi [...] pragnąć tęsknić ani kochać”, za to „pozwala się [...] dowiedzieć”⁴⁵. Oznaczałoby to, że tekst wpisywałby się w charakterystyczne dla epoki informacji zjawisko, w którym narracja i opis zamieniły się rolami. *Ledwie mrok* można by było zatem czytać jako nielinearny sposób porządkowania wiedzy⁴⁶ bliski encyklopedii (przypomnijmy, że to wszakona pojawiła się na zainfekowanej dyskietce) czy właśnie Internetowi. Zamiast powieści ustrukturyzowany, podzielony na sześćdziesiąt pięć fragmentów i trzy części zbiór danych. *Ledwie mrok* byłby więc zarówno porażką pisarską, jak i *opus magnum*, w medium druku próbowałby oddać charakterystyczny dla nowych mediów proces organizacji wiadomości, oddzielić szum od informacji. Z jednej strony to zadanie bardzo ambitne, utwór Falkiewicza stawałby się za jego sprawą tekstem łączącym entuzjazm do encyklopedycznych właściwości komputera z charakterystycznym dla nielinearnych działań eksperymentalnych

⁴¹Andrzej Kudra, „Hiperjęzyk hipertekstu a chiralność”, *Media, Kultura, Społeczeństwo* 1 (2006): 121.

⁴²Marta Koronkiewicz, „Uniemożliwić średniość. Strategie pisarskie w «Takim ściegiem»”, w: „Nie przeczytane”, 116.

⁴³Krzysztof Uniłowski, „Modernizm poczty”, *FA-art* 1 (1999): 36.

⁴⁴Lev Manovich, *Język nowych mediów* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 104.

⁴⁵Uniłowski, „Modernizm poczty”.

⁴⁶W tym kontekście ciekawe wydają mi się rozważania Frużyńskiej, że „nielinearna organizacja tekstu (na przykład słownik) występuje w humanistyce dosyć często, lecz jest zarezerwowana dla wypowiedzi naukowej i w tym sensie przeciwstawia się linearnej fikcji, kwestionując pośrednio jej poznawczą doniosłość” (Frużyńska, 63).

z połowy XX wieku krytycznym namysłem wobec materialności nośnika⁴⁷. Z drugiej niemożliwe – nie istnieje wszak żadna strukturalna różnica między informacją a szumem.

Zaproponowana analiza utworu Falkiewicza wskazywałaby pewien kierunek myślenia o protohipertekstach w literaturze. Zamiast skupiać się na cechach takich jak otwartość i interakcyjność, być może należy większy nacisk położyć na encyklopedyczność czy bazę danych jako formę kulturową, wszak w definicji Teda Nelsona – twórcy pojęcia – hipertekst jest po prostu sposobem organizacji informacji. Zamiast pozostawać pod ciągłym wpływem meta-narracji o odbiorcy jako współautorze otwartego dzieła, warto się zastanowić nad zabiegami konstrukcyjnymi czyniącymi tekst zamkniętym. Może trzeba próbować stworzyć jakąś nową opowieść o neoawangardzie między kartką i ekranem, a zwłaszcza o wyróżnionym przez Stefana Morawskiego technologicznym modelu tej formacji⁴⁸? I być może papierowy, stworzony w kodeksowym medium *Ledwie mrok*, odgrywający na komputerze preparowanym napięcia między możliwościami i ograniczeniami nowych mediów, byłby w takiej opowieści protohipertekstem prototypowym. To oczywiście jednak – by odwołać się do muzycznej metaforyki – tylko pieśń przyszłości przekraczająca możliwości tego krótkiego szkicu, z inspiracji Falkiewiczem przebiegającego jedynie przez pewne problemy w tempie allegro.

⁴⁷Tę arcyciekawą sprzeczność związaną z wpisywaniem eksperymentów takich jak Gra w klasy czy Composition no 1 do opowieści o historii hipertekstów dostrzega Frużyńska: „powieść nielinearna wyrosła ze sprzeciwu wobec konwencji pisma i druku, natomiast powieść hipertekstualna jest zazwyczaj aktem afirmacji swojego elektronicznego medium (Frużyńska, 31).

⁴⁸Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 264.

Bibliografia

- Aarseth, Espen. *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*. Tłum. Mariusz Pisarski. Kraków: Ha!art 2014.
- Bolter, Jay David. *Przestrzeń pisma*. Tłum. Aleksandra Małecka, Michał Tabaczyński. Kraków: Korporacja Ha!art, 2014.
- Falkiewicz, Andrzej. *Ledwie mrok*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.
- – –. „przesyłka-witryna” [brak miejsca i czasu wydania].
- – –. *Ta chwila*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- – –. *Takim ściegiem. Zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- – –. *Znalezione. Szkice do książki*. Wrocław: ATUT, 2009.
- – –. *Ledwie mrok*. Wrocław: Warstwy, 2015.
- Frużyńska, Joanna. *Mapy, encyklopedie, fraktale: hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Gębala, Anna. „Homo sacer, czyli przeciw homogeniczności. Uwagi o «Ledwie mroku» Andrzeja Falkiewicza”. W: „*Nie przeczytane*”. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz. 139–151. Wrocław: ATUT, 2014.
- Hörisch, Jochen. *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- Janik, Justyna. *Gra jako obiekt oporny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.

- Jankowicz, Grzegorz. „Granice hipertekstu?”. W: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, 151–159. Kraków: Rabid, 2002.
- Kirschenbaum, Matthew. *Track Changes. A Literary History of Word Processing*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Koronkiewicz, Marta. „«Uniemożliwić średniość». Strategie pisarskie”. W: *„Nie przeczytane”*. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 113–124. Wrocław: ATUT, 2014.
- Kudra, Andrzej. „Hiperjęzyk hipertekstu a chiralność”. *Media, Kultura, Społeczeństwo* 1 (2006): 119–127.
- Marecki, Piotr. *Między kartką a ekranem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Maliszewski, Karol. „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza” W: *„Nie przeczytane”*. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 125–138. Wrocław: ATUT, 2014.
- Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Orska, Joanna. „Ma petite Artaud; gry językowe / gry teatralne”. W: *„Nie przeczytane”*. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 69–94. Wrocław: ATUT, 2014.
- Pająk, Andrzej. „Na tropie dziwnych książek. Polska droga do e-literatury (od baroku do XXI wieku)”. W: *Od literatury do e-literatury*, red. Eugeniusz Wilk, Monika Górską-Olesińska, 275–282. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011.
- Parikka, Jussi. *Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses*. New York: Peter Lang, 2016.
- Pisarski, Mariusz. *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.
- – – „Protohiperteksty”. *Techsty* 13.07.2022. <https://techsty.art/Mariusz.pl/hipertekst/protohiperteksty.htm>.
- Skrendo, Andrzej. „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie”. W: *Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje*, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski, 295–311. Katowice: FA-art, 2013.
- Uniłowski, Krzysztof. „Andrzej Falkiewicz i neoawangarda”. W: *„Nie przeczytane”*. *Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz, 187–199. Wrocław: ATUT, 2014.
- – – „Intymność niemożliwa”. *Teksty Drugie* 1-2, (2007): 235–248.
- – – „Modernizm poczty”. *FA-art* 1 (1999): 36–38.
- Zielinski, Siegfried. *Audiovisions. Cinema and television as entr’actes in history*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- Žižek, Slavoj. *Przekleństwo fantazji*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

SŁOWA KLUCZOWE:

Andrzej Falkiewicz

NEOAWANGARDA

ABSTRAKT:

Celem pracy jest reinterpretacja *Ledwie mroku* Andrzeja Falkiewicza. Ta powieść-esej uznawana była za próbę wynalezienia nowego idiomu wyrażającego doświadczenie cielesności. Jednak lektura opisujących pracę nad powieścią autokomentarzy zawartych w *Tej chwili* pozwala stwierdzić, że dla Falkiewicza szczególnie istotna była także rola nowych mediów, w szczególności zaś komputera. Omawiany w dalszej części artykułu projekt „przesyłka-witryna” polegający na internetowym udostępnieniu wcześniejszych tekstów potwierdzałby tę intuicję. Przyjęta perspektywa interpretacyjna pozwala spojrzeć na *Ledwie mrok* jako na tekst o relacjach, w jakie wchodzi kartka z ekranem, sprobematyzowaniu tych związków służy zaś pojęcie protohipertekstu wprowadzone w zakończeniu.

protohipertekst

L e d w i e m r o k

eksperyment

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kołodziej – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. Twórczości Andrzeja Falkiewicza poświęciła pracę magisterską.

Blogi osobiste Tomasza Pułki – koncepty i bruliony*

Paulina Chorzewska-Rubik

ORCID: 0000-0002-9524-1944

*Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego „Wiersz w sieci. Filologia strony internetowej na przykładzie twórczości Tomasza Pułki (2005-2012)” (nr 2022/45/N/HS2/02366) finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

Celem artykułu jest wstępne określenie funkcji blogów osobistych prowadzonych przez Tomasza Pułkę w ramach jego szerszej praktyki tekstotwórczej w sieci oraz w kontekście dorobku publikowanego drukiem. Szczególnie interesować mnie będą dwa z blogów utworzonych na przełomie lat 2008–2009, które prezentują odmienne strategie wykorzystywania blogowego formatu – konceptualny dziennik snów *Insertjazz*¹ oraz przyjmujący postać cyfrowego brulionu blog pod tytułem *Techniką i wychowaniem*². Oba projekty powstały pod koniec 2008 roku, w czasie gdy Pułka intensywnie publikował już teksty poetyckie na dwóch portalach literackich (Nieszufłada i Poezja Polska)³, równolegle współprowadził blog „Cichego Nabiauu”⁴, na którym ukazywały się jego muzyczno-poetyckie nagrania, grafiki oraz multimedialne posty, a także rozpoczął pisanie tekstów krytycznych dla portalu Niedoczytania⁵. Nasuwa się więc pytanie o rolę blogów prowadzonych w pojedynkę wśród tak wielu innych równoległych przestrzeni cyfrowych publikacji.

¹ Pułka, *Insertjazz*, <http://www.insertjazz.blogspot.com/>, dostęp 29.12.2022.

² PUŁKA\ [Tomasz Pułka], *Techniką i wychowaniem*, <http://www.techwych.blogspot.com/>, dostęp 29.12.2022).

³ Fernando Pessoa [Tomasz Pułka], <http://www.nieszuflada.pl/autor.asp?idautora=11227>, dostęp 30.12.2022;
Tomaszek Halfka [Tomasz Pułka], <http://www.poezja-polska.pl/fusion/profile.php?lookup=57>, dostęp 30.12.2022.

⁴ Cichy Nabiau, <http://www.cichynabiau.blogspot.com/>, dostęp 30.12.2022.

⁵ Tomasz Pułka, <http://www.niedoczytania.pl/author/tomaszpułka/>, dostęp 30.12.2022.

W przypadku materiału omawianego w tym artykule blog interesuje mnie jako rama gatunkowa związana z tradycją cyfrowego *life-writingu*, która warunkuje odbiór postów, a przede wszystkim rozszczelnia stabilność gatunkową wpisów zawierających teksty literackie⁶. Blogowe posty Pułki przyjmują zróżnicowaną postać: od tekstów dość ściśle realizujących formę dziennika, zdających sprawę (niekiedy wyrywkowo) z codziennych wydarzeń w życiu osobistym, poprzez takie, w których poetyka dokumentu osobistego łączy się i przeplata z wyraźnym stylem poetyckim, po posty zawierające fragmenty prozy lub wiersze publikowane następnie w druku bądź przedstawiane na innych stronach internetowych jednoznacznie w roli tekstów literackich. Przy tak sprofilowanej interpretacji źródeł pojawia się pytanie, która ze wskazanych ram gatunkowych (literacka i fikcyjna czy blogowa⁷, a więc autobiograficzna⁸) dominuje wyraźniej w konkretnych przypadkach. W artykule rozważę, jak tekstowe gatunki (wiersz, notatka, wpis dziennikowy), które Pułka publikuje na blogach, znaczą w kontekście uwarunkowań stwarzanych dla tekstu przez platformę Blogger.

Techniką i wychowaniem – szkicownik, brulion, notatnik

Aby prześledzić moment, w którym Pułka decyduje się na poszerzenie swojego twórczego funkcjonowania w sieci o jeszcze jeden – tym razem nacechowany autobiograficznie – format, warto przeanalizować okoliczności powstawania oraz początkowe wpisy pierwszego z osobistych blogów Pułki. *Techniką i wychowaniem* to tytuł bloga, który poeta prowadził samodzielnie od 14 listopada 2008 do 30 grudnia 2009 roku. Na parę dni przed publikacją pierwszego posta Pułka bardzo

⁶ Julia Novak, pisząc o eksperymentalnym *life-writingu*, zwraca uwagę na to, jak niekiedy zbyt ściśle i widoczne dla czytelnika zależności między utworami autobiograficznymi twórcy a pisaną przez niego fikcją podważają ontologiczny status tekstów reprezentujących oba typy literatury. W podobnym tonie wypowiada się Irene Kacadens, która szczególną rolę przy rozróżnianiu fikcji i autobiografii przypisuje paratekstom. Autorka odnosi się także do rozpoznania poczynionych przez Philippe'a Lejeune'a: „jesli paratekst przedstawia tekst jako fikcję, tekst ten nie może [...] zaliczać się do autobiografii” (s. 380, tłum. własne autorki). Ewolucję poglądów francuskiego badacza na ten temat przedstawił Paweł Rodak. Zob. kolejno: Julia Novak, „Experiments in Life-Writing: Introduction”, w: *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak, Palgrave Studies in Life Writing (Cham: Springer International Publishing, 2017), 18; Irene Kacadens, „Experimental life writing”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (London, New York: Routledge, 2012), 380–392; Paweł Rodak, „Wstęp. Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe'a Lejeune'a”, w: Philippe Lejeune, „Drogi zeszyt...” „drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*, tłum. Agnieszka Karpowicz, Magda Rodak, Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 15.

⁷ Zob. prace definiujące blog w kategoriach gatunku oraz medium: Marta Więckiewicz, *Blog w perspektywie genologii multimedialnej*, *Oblicza Mediów* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012); Jill Walker Rettberg, *Blogowanie*, tłum. Michał Szczubiałka, *Media Cyfrowe* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012); Ruth Page, „Blogs”, w: *The Johns Hopkins guide to digital media*, red. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin J. Robertson (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014), 42–45; Ignacio Siles, „Blogs”, w: *The SAGE Handbook of Web History*, red. Niels Brügger, Ian Milligan (Los Angeles [California], Boston, Massachusetts: SAGE Reference, Credo Reference, 2020), 359–371; Anna M. Szczepan-Wojnarska, „Blogi jako forma literacka”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 191–201; Marta Cywińska-Milonas, „Blogi (ujęcie psychologiczne)”, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki (Kraków: Rabid, 2002), 95–109. Anna Gumkowska, Maciej Maryl, Piotr Toczyski, *Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez IBL PAN i Gazeta.pl* (Warszawa, 2009), 4; Sara Akram, „Blog – gatunek w formie kolekcji czy kolekcja gatunków?”, *Acta Humana* 8 (2017): 61–72; Maciej Maryl, Krzysztof Niewiadomski, Maciej Kidawa, „Teksty elektroniczne w działaniu: typologia gatunków blogowych”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 59, 2 (2016): 51–73.

⁸ Pomimo wielu teoretycznych stwierdzeń o neutralności tematycznej bloga jego najpopularniejszy potoczny synonim, czyli „internetowy pamiętnik”, utrwała skojarzenie z praktykami autobiograficznymi. Skojarzenie to jest silne również dla literaturoznawców badających blogi – dziennik, pamiętnik (w polskiej literaturze przedmiotu także sylwa) to najczęstsze offline'owe konteksty gatunkowe wymieniane przez badaczy. Badacz kultury internetowej Geert Lovink podkreśla, jak mocno nowe praktyki cyfrowe są definiowane przez pierwszych użytkowników (early adopters), wyznaczających powtarzane później modele; w przypadku blogów modele te były właśnie autobiograficzne. Lovink wskazuje, że niezależnie od tematyki wyróżnikami blogowania pozostają: autoprezentacja i referencjalność, subiektywizm oraz oczekiwanie odbiorców co do tego, że przedstawiona historia jest niefikcyjna. Zob. Geert Lovink, *Zero comments: blogging and critical Internet culture* (New York, London: Routledge, 2008).

intensywnie udzielał się na jednym ze swoich kont na portalu poetyckim Nieszuflada. Wyraźnie złamał jednak panującą tam zasadę ograniczającą możliwość zamieszczania do jednego wiersza dziennie i w ciągu kilku godzin zarzucił swój profil kilkoma krótkimi wpisami utrzymanymi w trollerskiej poetyce⁹ relacji na żywo ze spożywania substancji psychoaktywnych. Większość użytkowników komentujących posty odebrała je jako bezsensowny spam. Jeden z komentujących zasugerował Pułce, że powinien „zamknąć komputer w drugim pokoju, odciąć internet nożyczkami i nie wchodzić”¹⁰. Blog nie przynosi poecie ograniczeń podobnych do tych, które stawiał mu portal – nie ma limitowanej liczby wpisów. Przy publikacji tekstu nie jest już tak istotne, czy zasługuje on na miano wiersza, co tylko komplikuje status genetyczno-gatunkowy postów. Często, co zaprezentuję na przykładach w dalszej części artykułu, trudno ustalić, jaki charakter mają wpisy – czy miały być notatkami do późniejszych utworów, zapiskami dziennikowymi, czy pełnoprawnymi tekstami literackimi po prostu opublikowanymi na blogu. Utwory zamieszczane na blogu, w odróżnieniu od tych, które ukazują się na Nieszufladzie, nie są automatycznie wystawiane na ocenę. Celem aktywności na portalu (co sugeruje zarówno interfejs, jak i słowo od administratorów na stronie głównej, a przede wszystkim praktyka użytkowników) było uzyskanie krytycznych opinii na temat wierszy. Jeśli weźmiemy pod uwagę liczbę komentarzy pod wpisami – blogi Pułki są czytane przez mniejszą liczbę osób niż posty na portalach – w ciągu ponad roku prowadzenia *Techniką i wychowaniem* pojawiło się tam zaledwie kilka komentarzy. W praktyce „cyfrowy pamiętnik” okazuje się bardziej prywatną formą niż portal poetycki. Taki rozkład zainteresowania wynika z odmiennej struktury portalu i bloga. Na portalu Pułka był tylko jednym z wielu aktywnych użytkowników, odbiorcy niekoniecznie odwiedzali stronę, aby przeczytać wiersze konkretnych autorów. Trudno o podobne przypadkowe trafienie na blog, który nie był promowany w ramach szerszej struktury. Blogger, w odróżnieniu od innych portali blogowych, na przykład polskiego blog.onet.pl, nie miał redagowanej strony głównej z katalogiem oraz promowanymi wpisami¹¹.

Analizę treści i formy blogów Pułki prowadzę na podstawie materiału dostępnego w sieci po śmierci poety w 2012 roku. W archiwum webu Internet Archive nie zachowały się żadne wersje bloga, które pozwalałyby ustalić, czy Pułka korzystał z możliwości edycji i usuwania wpisów¹². Wiadomo jedynie, że takie możliwości były przewidziane przez oprogramowanie Bloggera. Jest to szczególnie istotne zastrzeżenie w kontekście dalszych interpretacji kompozycji, spójności i chronologicznego układu tekstów. Zachowany materiał nie pozwala na utożsamienie aktualnego wyglądu bloga Pułki z jego wcześniejszą formułą, trudno więc uznać, czy wrażenie wyrywkowości i fragmentaryczności, jakie

⁹ Marta Koronkiewicz proponuje, by do interpretacji podmiotowości w poezji Pułki stosować kategorię trickstera. W przypadku jego działalności w sieci, jak sądzę, bardziej odpowiednia byłaby kategoria trolla, który najpierw bada upodobania grupy odbiorców (np. zgromadzonej na konkretnym portalu), a następnie celowo postępuje wbrew ich oczekiwaniom i gustom. Zob. kolejno: Marta Koronkiewicz, „Posłowie”, w: Tomasz Pułka, *Podczas siebie: wybór wierszy*, red. Marta Koronkiewicz (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2018); Magdalena Kamińska, „Konflikt, przemoc, prowokacja w cyberkulturze”, w teście: *Nieczne memy: dwanaście wykładów o kulturze internetu* (Poznań: Galeria Miejska „Arsenał”, 2011), 15–34.

¹⁰ Jacek Dehnel, Komentarz, <http://www.nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=123272&idautora=11227&rodzaj=1>, dostęp 4.01.2023.

¹¹ Blog Onet. Strona główna, <https://web.archive.org/web/20081231012603/http://blog.onet.pl/>, dostęp 14.01.2023.

¹² Pierwsza zarchiwizowana wersja bloga pochodzi z 19 sierpnia 2013 r., więc została zachowana już po śmierci Pułki w lipcu 2012 r. Strona główna profilu Pułki na Bloggerze informuje o tym, że blog zatytułowany *Techniką i wychowaniem* był prowadzony samodzielnie. W zakładce „Team Members” znajduje się link jedynie do profilu Pułki. Por. <https://web.archive.org/web/20100903175424/http://www.blogger.com:80/profile/17188899762195186561>, dostęp 3.01.2023.

stwarza kompozycja bloga, to efekt usuwania, skreśleń i modyfikacji, czy realizowania założonej formuły¹³. Wersja, która jest dostępna po śmierci Pułki, zawiera formy przeplatające się zarówno w kompozycji całości bloga, jak i pojedynczych postów¹⁴: fragmenty prozy, teksty zapisane w postaci wiersza, krótkie wpisy dziennikowe, cyfrowe rysunki i kolaże w konwencji gliczowej. Mimo fragmentaryczności publikowane teksty układają się w kilka odrębnych cykli, prób, powiązanych ze sobą szkiców. Blog można przyrównać do szkicownika lub brulionu, w którym pisarz jednocześnie pracuje nad kilkoma projektami, notuje wrażenia z bieżących spraw osobistych (sny, posiłki, frazy zasłyszane podczas towarzyskich spotkań, plany, notatki z lektur), a także pospiesznie narysowane w Paincie memy, żarty i anegdoty: „Próbowałem wejść na bani do mieszkania, ale zamiast klucza wyjąłem z kieszeni 10 złotych. Na drzwiach nie zrobiło to żadnego wrażenia”; „Ludzie, kupujący kiwi dzielą się wyłącznie na dwie kategorie: ludzi, którzy lubią kiwi oraz ludzi, dla których kupienie kiwi coś znaczy”. Przy powierzchownym przeglądaniu bloga może się wydawać, że jednym ze sposobów, jakie Pułka stosuje do podtrzymywania wrażenia ciągłości narracji, jest wykorzystywanie numerów w tytułach wpisów. Numery te są jednak wymieniane dość losowo (39, później 184 i znów 91).

Blog *Techniką i wychowaniem*, chociaż nie był dotychczas omawiany w recepcji krytycznej, niewątpliwie stanowi interesujący materiał, który daje się odczytywać zarówno jako zbiór autonomicznych tekstów, jak i brulion rozumiany w sensie genetycznym¹⁵ – zapis pracy nad utworami publikowanymi następnie winnych formatach i mediach, dokument pozwalający śledzić proces tekstu twórcy¹⁶. Przykładowo post zatytułowany 39 można interpretować jako notatkę, szkic fabularnego tła do wiersza pod tytułem *Łuk*:

Mój kot ma na imię Program
i wykonuje polecenia.

Interesujące, czarno-białe fotografie (?) przedstawiające
rozrywki filozofów: kawę, szachownicę, papierosy.

¹³Fragmentaryczność, osiągniętą m.in. za pomocą zaznaczania opuszczeń w tekstach, można odczytać także jako element poetyki wpisów. Taka interpretacja nasuwa się szczególnie w przypadku dwóch, bliźniaczych postów z prześmiewczego, redundantnego i autotematycznego cyklu o tytułach: Z cyklu „Cykl cyklu” (dwa fragmenty) oraz Z cyklu „Cykl cyklu” (jeszcze jeden fragment) (TiW, 16.12.2008, 20.02.2009).

¹⁴Przykładowo post z 31 grudnia 2008 r. łączy w sobie fragment wiersza, wpisu dziennikowego oraz grafikę. Wszystkie cytaty odsyłające do wpisów Pułki publikowanych na omawianych w artykule blogach oznaczam skrótami według następujących zasad: IJ oraz data posta jako skrót do postów zamieszczonych na blogu Insertjazz, TiW i data posta do postów z bloga *Techniką i wychowaniem*. Jeśli tego samego dnia opublikowano więcej niż jeden wpis, podaje także tytuł posta.

¹⁵Zob. Pierre-Marc de Biasi, Maria Prussak, Filip Kwiatek, *Genetyka tekstów* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2015), 72–74; Mateusz Antoniuk, „Jak czytać stronę brulionu: krytyka genetyczna i materialność tekstu”, *Wielogłos* 1 (2017): 39–66. Mówienie o brulionowości bloga *Techniką i wychowaniem* nie wyklucza istnienia w korpusie utworów Pułki innych, bardziej tradycyjnie rozumianych, analogowych, prywatnych, niepublikowanych dokumentów genezy, takich jak rękopisy, szkicowniki i brudnopisy. Zob. Krzysztof Sztafa, „Nota redakcyjna”, w: Tomasz Pułka, *Wybieganie z raję*, red. Krzysztof Sztafa, Joanna Mueller (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017), 409–410.

¹⁶Pokrewny przykład przedstawia Maciej Maryl w tekście dotyczącym *Cwaniar* Sylwii Chutnik oraz ich blogowego pierwowzoru. Maryl odczytuje tekst opublikowany pierwotnie na blogu w kategorii „literackiego startupu”, a więc testowej wersji powieści, która po odniesieniu sukcesu (mierzonego m.in. przychylnością czytelników) „zostaje usunięta z sieci i zastąpiona produktem finalnym – drukowaną powieścią”. Zob. Maciej Maryl, „Startup literacki. Blog a powieść w odcinkach na przykładzie pierwowzoru «Cwaniar» Sylwii Chutnik”, w: *Teksty kultury uczestnictwa*, red. Andrzej Dąbrowka, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016), 85–110. Pułka wykorzystywał obieg sieciowy nie tyle do sprawdzania popularności utworu, ile raczej do testowania znaczenia tekstu w odrębnym niż druk medium. Co więcej, nie zawsze docelową przestrzenią dla jego twórczości był druk.

Każda z nich wygląda tak samo.

Jak jest być poetą pracującym jako monter,
który – mimo młodego wieku – nosi wąsy,
aż słyszy w Chorzowie od naćpanego fetą
starszego kolegi: „Wantuj to, kurwa, i raczuj!”
i zastyga w przerażającej beztrosce, nie wiedząc,
co to może znaczyć?

Jak jest myć się po pracy? Rozmawiać o czymś weselszym?

Zajebicie.

Czternaście starych, spoconych kobiet,
pracujących w „Gellwe”, nakleja
ukraińskie etykiety na napój „Tiger”,
a ja piję już trzeci za paletą z budyniami.

Magazynier opowiedział mi o dwóch
zgonach wynikłych z przedawkowania,

bym po robocie przywdział zbroję żuła
i w dychę zarobił godzinę¹⁷.

Tak natomiast brzmi wpis blogowy, do którego się odnoszę:

39

Pracowałam wówczas w zabierzowskim Gellwe, przy pakowaniu napojów energetyzujących. Byłam jak limitowana seria coca-coli: dla wszystkich, a jednak kusząca i oryginalna. Jednorazowa jak te plastikowe siatki, co je ze sklepów wycofali na rzecz rozkładających się (!) (TiW, 11.12.2008).

Rodzaj żeński zastosowany w blogowym poście („pracowałam”) połączony z podobieństwem scenerii do tej przedstawionej w wierszu (praca w „Gellwe”, napoje energetyczne) sugeruje, że wpis ten stanowi szkic perspektywy jednej z „czternastu starych, spoconych kobiet” wymienionych w wierszu. W tekście poetyckim dominuje natomiast perspektywa poety-montera – cudze punkty widzenia są dostępne czytelnikowi jedynie za pośrednictwem przytoczeń wypowiedzi. Blogowa notka rozszerza natomiast spektrum technik stosowanych w wierszu do pokazania odmiennej (tym razem także genderowo) perspektywy. Narrację prowadzi wyróżniona z anonimowej grupy bohaterka. Przy założeniu, że to właśnie perspektywa mówienia

¹⁷Tomasz Pułka, „Łuk”, w tegoż: Zespół szkół (Kraków: Ha!art, 2010), 21.

jest w kontekście tego wiersza kluczowa¹⁸, jeszcze mocniej uwidacznia się problem pracy i jej społecznych uwarunkowań. Przez cały tekst poetycki przewijają się kolejno następujące wątki: relacja władzy w kontekście zwierząt i technologii, pracy najemnej, fizycznej, zabawy i odpoczynku. Istotny wydaje się także sposób, w jaki postaci są wprowadzane do wiersza: opozycyjnie zestawić można „filozofów”, przedstawionych na starej fotografii, a więc w metaforyce oddalenia – czasowego, przestrzennego i społecznego – oraz główny podmiot, paradoksalnego wewnątrznie poetę-montera, który jest postacią wyraźną i pogłębioną, tłumaczącą, „jak to jest być” w jego pozycji. O podmiotowości i strategiach konstruowania tożsamości w omawianym wierszu pisze Krzysztof Sztafa:

Wreszcie, ustanawia odmienny wektor dla wypowiedzi lirycznej, której domyślnym odniesieniem nie będzie już określone „ja” bądź „ty”, lecz sam produktywny – czyli zdolny do wielości artykulacji, oparty raczej na włączających syntezach aniżeli dysfunkcjach – demontaż warstw suwerennej podmiotowości. [...] kim jest to ja, poeta-monter z anachronicznymi wąsami, które nosi mimo młodego wieku? To właśnie jedna z nałożonych, dysfunkcyjnych form tożsamości, wytwarzanej na poziomie społecznego ujarznienia w dyskursywno-reprezentacyjnej mediacji. Pułkę interesuje właśnie wyjście z tego tożsamościowego, molarnego impasu – na tym polega też jego strategia lirycznej emancypacji¹⁹.

W tym przypadku autobiograficzne odczytanie tekstu sugeruje nie tyle blogowy gatunek, ile paratekst dołączony do tomu, w którym został wydrukowany *Łuk*. Poeta-monter to nie tylko bohater wiersza Pułki, ale też określenie stosowane wobec samego autora w biogramie na okładce książki²⁰. Praca kobiety wyróżniona w blogowej notce pozornie stanowi tylko tło jej wypowiedzi, gramatycznie pojawia się jako kontekst potrzebny do umiejscowienia wydarzeń w czasie („Pracowałam wówczas”), ale następnie okazuje się, że w kapitalizmie praca najemna przenika wszystko – w tym metaforykę wyobrażeń, refleksję nad rolą genderową („Byłam jak limitowana seria coca-coli: dla wszystkich, a jednak kusząca i oryginalna”). Omawiany tekst ma zdecydowanie szerszą niż zacytowane wpisy historię, którą należałoby omówić w bardziej szczegółowym szkicu. Przed publikacją w czasopiśmie internetowym e-splot, a następnie w tomie *Zespół szkół* (bez zmian pomiędzy wersjami) fragmenty wiersza ukazywały w rozmaitych modyfikacjach: jako wpis na blogu w postaci *codeworku*²¹ oraz krótki wpis na portalu poetyckim²². Jednak post omawiany wyżej to jedyny wariant, który można genetycznie powiązać z *Łukiem*, a jednocześnie jest obok, zawiera niezrealizowany pomysł, szkic – nie został włączony do żadnej późniejszej wersji wiersza.

¹⁸O kwestii zaangażowania politycznego w wierszach Pułki i technikach obrazowania związanych ze zmienną perspektywą postrzegania pisałam w innym szkicu. Zob. Paulina Chorzewska, „Pozwól, że ci przerwę”, *Mały Format* 7/8 (2018), www.malyformat.com/2018/08/pozwol-ze-ci-przerwe/, dostęp 13.01.2023.

¹⁹Krzysztof Sztafa, „Pasja kresu. Przyczynek do poetyckiego rejestru Tomasza Pułki”, *Wielogłos* 4 (2021): 174 i n.

²⁰Zob. Tomasz Pułka, Porządkowanie magazynu, <http://www.archiwum.ha.art.pl/projekty/felietony/625-tomasz-pulka-porzadkowanie-magazynu>, dostęp 13.01.2023.

²¹Codework to gatunek literatury elektronicznej, który cechuje się artystycznym łączeniem języków programowania z językami naturalnymi. Jak pisze N. Katherine Hayles: „Codework w swojej najczystszej postaci jest kodem odczytywalnym dla maszyny i możliwym do wykonania [...]. Jednak częściej zdarzają się realizacje gatunku używające zepsutego kodu, który nie może zostać wykonany przez program, ale używa programistycznego zapisu i wyrażeń, aby wywoływać skojarzenia właściwe dla desygnatów językowych” (tłum. własne autorki). N. Katherine Hayles, *Electronic literature: new horizons for the literary* (Notre Dame, Ind: University of Notre Dame, 2010), 21.

²²Kopciemy Cygaro [Tomasz Pułka], *Ekloga*, www.nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=129111&idautora=11881&rodzaj=1, dostęp 13.01.2023.

Teza o tym, że *Techniką i wychowaniem* przybiera przede wszystkim postać brulionu i szkicownika, nie ogranicza się jedynie do brulionowości rozumianej genetycznie. Warto powrócić raz jeszcze do zarysowanego we wstępie problemu bloga jako gatunku autobiograficznego, aby pokazać przykład relacji tekstowych między wpisami zamieszczonymi na omawianym blogu a wierszami publikowanymi także w sieci, ale w innym obramowaniu gatunkowym. Post zatytułowany 11 zawiera następującą notatkę: „Dzisiaj dowiedziałem się, że w lutym zmarła Janina Zofia Kławe, tłumaczka. Wczoraj chciałem pisać o jakimś wspomnieniu, ale o nim zapomniałem”²³. Wyraźne usytuowanie wydarzeń w czasie (określenia „dzisiaj”, „wczoraj”), pierwsza osoba liczby pojedynczej, autotematyzm – problem zapisywania i zapamiętywania, bliskość innych, krótkich osobistych wpisów o podobnym charakterze, a także szeroka, blogowa rama autobiograficzna składają się na dziennikowe brzmienie posta. W kontekście czasowości wypowiedzi istotne jest, że wymieniona przez Pułkę tłumaczka faktycznie zmarła w lutym 2008 roku, co oznacza, że poeta sięga do rzeczywistych, w miarę aktualnych wydarzeń (przytoczony wpis został opublikowany w listopadzie tego samego roku). Ciekawy z perspektywy tekstotwórczej jest jednak nie tyle sam wpis, ile historia dalszych jego przekształceń oraz to, jak Pułka rozszerza granice wiersza, czyniąc z jego publikacji cyfrowy performans²⁴. Tego samego dnia (22.11.2008) Pułka zamieszcza dokładnie ten sam tekst na Nieszufładzie, zmieniając jednocześnie, specjalnie na okoliczność tego konkretnego wpisu, swój internetowy pseudonim na Fernando Pessoa²⁵. Czytelnicy potwierdzają w komentarzach, że zauważyli koncept Pułki, jeden z użytkowników portalu interpretuje wpis oraz towarzyszące mu działanie następująco: „Nick jest tu pewnie fragmentem utworu. Autor chciałby, aby czytelnicy pomyśleli, że to Pessoa swoją tłumaczkę oplakuje”. Wspomniana przez Pułkę Janina Zofia Kławe tłumaczyła między innymi dorobek Fernando Pessoa, znanego przede wszystkim jako twórca kilkunastu heteronimów. Ten kontekst jest o tyle ważny, że Pułka sam wielokrotnie „przepoczwarał się”²⁶, funkcjonował jednocześnie na jednym portalu (głównie właśnie na Nieszufładzie) pod wieloma nickami²⁷. Ten sam tekst, opublikowany w innej ramie gatunkowej (przejście z notki blogowej do wiersza na portalu poetyckim), a także podpisanie go korespondującym z treścią wpisu pseudonimem sytuują ten wariant wiersza w polu autofikcyjnego²⁸ eksperymentu, który wyznacza możliwość wcielania się w fikcyjne postaci, jakie oferuje narzędzie takie jak cyfrowy awatar²⁹. Pułka, publikując ten sam tekst w otoczeniu innych paratekstów, oddala skojarzenia autobiograficzne wytworzone wcześniej przez kontekst blogowy.

²³TiW, 22.11.2008.

²⁴O czasie jako jednym z możliwych aspektów eksperymentu autobiograficznego zob. Kacadens.

²⁵Nieszufłada daje użytkownikom możliwość łatwego modyfikowania nicków, a w przypadku zmiany wszystkie poprzednio napisane posty wyświetlają się pod nowym pseudonimem. Poprzednie pseudonimy nie są więc łatwe do zrekonstruowania, pomocne mogą być w tym zakresie archiwalne wersje stron (a więc materiał niedostępny w omawianym przypadku) lub komentarze innych użytkowników, w których kierują swoje wypowiedzi do konkretnych użytkowników, bezpośrednio wskazując na pseudonim. Ta druga metoda pozwoliła mi ustalić, że poprzednim nickiem, którym posługiwał się Pułka na koncie zachowanym jako „Fernando Pessoa”, jest „strona Birkut”.

²⁶Określenie zapożyczam z tekstu Rafała Gawina. Zob. Rafał Gawin, „Jak niewiele mógł znaczyć dla mnie Tomasz Pułka”, *Inter-4* (2017), www.pismointer.wordpress.com/numery-archiwalne/nr-414-2017/rafal-gawin-jak-niewiele-mogl-znaczc-dla-mnie-tomasz-pulka-retroperspektywa/, dostęp 10.01.2023. O związkach poezji Pułki z Pessoa zob. także: Joanna Bociąg, „Projekcja, przepracowanie, Pułka, Pessoa”, *Mały Format* 7-8 (2017), <http://malyformat.com/2017/08/projekcja-przepracowanie-pulka-pessoa/>, dostęp 30.11.2023.

²⁷Także w drukowanej twórczości Pułki pojawia się problem ukrytego pod pseudonimem alter ego autora – wystarczy tylko wspomnieć postać Tomasza Hälki z wierszy opublikowanych w drugim tomie Pułki. Zob. Tomasz Pułka *Paralaksa w weekend* (Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, 2007).

²⁸Agnieszka Czyżak, „Autofikcja”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2020), 93–98.

²⁹O kwestii podmiotowości i cyfrowych awatarów zob. Amy J. Elias, „Virtual autobiography. Autobiographies, interfaces, and avatars”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (London, New York: Routledge, 2012), 512–527.

Dwa lata później pierwotna blogowa notka powraca jako fragment wiersza [*Jeżycjada upływa*], który wszedł do tomu pod tytułem *Zespół szkół*³⁰. W wariantcie wydrukowanym w tomie usunięto określenia czasu: „wczoraj” i „dzisiaj”. Przy publikacji sieciowej Pułka wykorzystuje datę i godzinę, które wyświetlają się na stronie internetowej, obok wpisu, jako znaczący element utworu. Dokładnie podany czas rzeczywisty jest kontekstem stale towarzyszącym cyfrowemu tekstowi. W wariantcie opublikowanym w tomie tak szczegółowej datacji nie ma, ale czas nadal pozostaje istotnym tematem i elementem struktury utworu. Przejawia się przede wszystkim jako motyw pamięci: wspomnienia, zapominania, zapamiętywania, zachowywania przeszłości. Poprzez anaforyczne powtarzanie określenia „W lutym” podmiot wraca do jakichś wspomnień, ale dla procesu przypominania istota jest ogólna rama czasowa, a nie konkretne daty. Omawiany wiersz (bez kontekstu cyfrowego, biorąc pod uwagę jedynie źródła drukowane) interpretowała Agnieszka Waligóra. Badaczkę interesuje głównie autotematyzm, a dokładniej motywy pisania, tłumaczenia oraz intertekstualne ślady zawarte w wierszu Pułki. Postać Janiny Zofii Klawe pojawia się w analizie Waligóry po prostu jako archetypiczna figura tłumaczki (choć autorka ewidentnie ma wątpliwości co do jej roli i dostrzega, że nie jest to oczywisty wybór)³¹. Waligóra zwraca uwagę na skomplikowaną, nieuformowaną podmiotowość w wierszu Pułki, co, jak sądzę, można by z pożytkiem dla analizy tekstu i filologicznej dokładności połączyć ze znaczeniami zawartymi w poprzednich cyfrowych wariantach utworu. Dla Pułki Klawe to przede wszystkim tłumaczka Pessoa – autora, którego praktyki ukrywania i zwielokrotniania literackich tożsamości poeta przetwarza poprzez własną praktykę tekstotwórczą.

Insertjazz – konceptualny dziennik snów

Kolejny samodzielny blog Pułki w odróżnieniu od brulionowego *Techniką i wychowaniem* jest projektem wyraźnie konceptualnym, który poeta prowadził krótko, ale bardzo intensywnie na przełomie lat 2008 i 2009. Na blogu *Techniką i wychowaniem* również kilkakrotnie pojawiają się wpisy opisujące sny, czasami także w kontekście muzycznym: „Śni mi się, że Madzia śpi obok, a ja – jak niemy DJ, puszczając Cheta Bakera – wywołuję w niej sen o bezprzewodowości” (TiW, 20.12.2008). Parę dni po zacytowanym wpisie Pułka tworzy *Insertjazz*, a na poprzednim blogu do notowania marzeń sennych już nie powraca, co tylko pokazuje, że przenosi konkretny koncept z formuły szkicowej do realizacji pomysłu w osobnej przestrzeni. Blog *Insertjazz*, podobnie jak poprzednio omawiany, nie jest uwzględniany w badawczej i krytycznej recepcji twórczości Pułki, jednak w przeciwieństwie do wcześniejszego bloga zawiera on przede wszystkim teksty publikowane jednokrotnie i wyłącznie w tej przestrzeni. W nagłówku znajduje się podtytuł zwięźle tłumaczący pomysł na formułę nowego bloga: „«CODZIENNIE» JEDNA PŁYTKA NA DOBRANOC, ZAPĘTLONA W ODTWARZANIU. «RANO» – CO SIĘ ŚNIŁO”. Każdy post jest sformatowany według ściśle realizowanego schematu: tytuł odsyła do słuchanej przez Pułkę muzyki, a treść wpisu zdaje

³⁰Tomasz Pułka, „[Jeżycjada upływa]”, w tegoż: *Zespół szkół*, 28. Wiersz publikowany był bez zmian w stosunku do wariantu z tomu także w czasopiśmie „Zeszyty Poetyckie” oraz ze zmodyfikowaną typografią i kompozycją przestrzenną w cyfrowym zbiorze *Dziewięć wierszy jako nocleg*. Zob. Tomasz Pułka, „[Jeżycjada upływa]”, *Zeszyty Poetyckie* (2009), www.zeszytypoetyckie.pl/poezja/235-tomasz-puka#, dostęp 13.01.2023. Tomasz Pułka, „[Jeżycjada upływa]”, w: *Dziewięć wierszy jako nocleg*, 3-4, www.cichynabiau.blogspot.com/2008/11/dziewi-wierszy-jako-nocleg.html, dostęp 13.01.2023.

³¹Agnieszka Waligóra, *Nowy autotematyzm: metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989* (Kraków: Universitas, 2023), 135.

sprawę ze snu, który temu towarzyszył. Posty są mniej więcej równej długości, w każdym poście pojawia się też grafika przedstawiająca okładkę słuchanej płyty. *Insertjazz* jest, tak jak w zasadzie wszystkie projekty Pułki realizowane za pośrednictwem platformy Blogger, konceptem wielomedialnym, opartym na relacji tekstu cyfrowego, obrazu, kontekstu muzycznego i obrazowania filmowego (zmiany „kadrów” scenerii w snach są sygnalizowane graficznie poprzez zapis imitujący montaż filmu – „[cięcia]”).

Dla całego konceptu istotne wydają mi się cudzysłowy w wyrazach „codziennie” i „rano”, ponieważ za ich pomocą Pułka już w zapowiedzi zaznacza dystans do wyznaczonego sobie wyzwania, podkreśla, że trudno mu będzie sprostać, a wpisana w projekt regularność jest tylko założeniem. Tekst pojawiający się na blogu to efekt codziennej bardzo określonej praktyki, co pokrywa się z rozpoznaniem teoretycznym Geerta Lovinka, który pisząc o blogowaniu jako praktyce kulturowej, zwraca uwagę na to, że może być ono formą zarządzania sobą i strukturyzowania własnego życia³². Narzucanie blogom ścisłych konceptów i celów to praktyka mocno zakorzeniona w historii gatunku, na co zwracała uwagę Jill Walker Rettberg, pisząc o narracjach blogowych skonstruowanych wokół konkretnego zdania, postanowienia czy rygoru, które wymagają wytrwałości i przestrzegania powtarzalnych zachowań – przykładowo blogi-dzienniki skupione wokół odchudzania lub opisujące próby wyjścia z długów.

Dziennik snu Pułki to eksperyment na polu świadomości i języka. Jednak jest on o tyle ciekawy, o ile tekstowe efekty łączą się z istotnymi dla poezji Pułki tematami, takimi jak podmiotowość czy zwielokrotniona perspektywa mówienia. Charakterystyczne dla poetyki wierszy Pułki jest dystansowanie się podmiotu od własnej narracji, komentowanie jej, zadawanie pytań samemu sobie, dialogowość oraz (co widoczne szczególnie w tytułowych pojęciach z najwcześniejszych tomów Pułki: *Rewers* i *Paralaksa w weekend*) zwielokrotnianie perspektywy, tematyzowanie zmysłu wzroku i zakłóceń widzenia³³.

Sny są opisywane pierwszoosobowo, a ich narrator często wciela się w czyjąś postać. W niektórych przypadkach to doświadczenie jest przedstawiane bezpośrednio i klarownie oraz łączy się z przyjęciem innego sposobu percepcji wzrokowej, z patrzeniem, obserwowaniem:

Jestem diodą obserwującą swoje siostry [...] (IJ, 5.01.2009)

Ja sam jestem nauczycielem muzyki i widzę siebie z perspektywy oczu mojego brata, gdy wychodzę z pokoju nauczycielskiego i wolnym krokiem zmierzam w stronę klasy [...] (IJ, 3.01.2009)

Jestem moim własnym sąsiadem z dzieciństwa, [...] obserwuję jak „sam siebie odwiedzam” (!), tj.: będąc swoim sąsiadem, odwiedzam się (siebie) jako dziecko, wraz z synem sąsiada, Michałem. To dziwne uczucie, bo obaj (ja z dzieciństwa i ja-sąsiad) „wiemy”, Michał nie [...] (IJ 26.12.2008)

³²Lovink, 28.

³³Zob. Paweł Kaczmarski, „Wzdłuż linii załamania”, *Dodatek LITERACKI* 8(9) (2011): 16–17; Jakub Winiarski, *Paralaksa dla Poli Raksy*, www.nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=105371&idautora=8786&rodzaj=5#, dostęp 13.01.2023; Jerzy Suchanek, „Kaszel jest jak topiący się chłopczyk”, *Akant: miesięcznik literacki* 2 (2008): 42–45.

W ostatnim cytowanym fragmencie zapis w formie cudzysłowów i wtrąconych w nawiasy wykrzykników podkreśla efekt absurdu, sygnalizuje, że podmiot rejestrujący doświadczenie snu zdaje sobie sprawę z nietypowej sytuacji percepcyjnej. Jednak inne traktujące o podobnym doświadczeniu fragmenty nie tematyzują rozdwojenia perspektywy, opis przede wszystkim zdaje sprawę z tej sytuacji bez jej podważania czy komentowania. Innym razem Pułka uszczegóławia opis poprzez zaprzeczenia, cudzysłowy, wyczenia, tak jakby usilnie próbował uchwycić w języku senną niepewność, zostawiając jednak w tekście ślady pierwotnych pomysłów, prób i językowego błędzenia:

Jestem nauką języka. Nie, nie „nauczycielem”, nie „lektorem”, nawet nie „podręcznikiem”. Jestem nauką języka, i to nawet nie „języka obcego”; ale jakąś bezkształtną (a mimo to jakby „kościstą”; „chitynową”) gramatyką, składnią, fleksją, etc. [...] (IJ, 27.12.2008).

Podobnym dezorganizującym spójność tekstu chwytem, który Pułka wykorzystuje w swoim dzienniku, jest wtrącanie nawiasowych znaków zapytania: „Więc dopiero po kilku latach (?) władze zauważają, że już niewiele studni «operuje» wodą, że są same dla siebie; jak te pawie ogony, mające przyciągnąć partnerki”³⁴. Wtrącenia rozszczelniają narrację i stawiają pytania o podmiot i autotematyczność tekstów, taki zapis powoduje zmieszanie na poziomie instancji nadawczych i prowokuje pytanie: czy za zwątpienie wyrażone pytajnikami odpowiada podmiot śniący, czy ten opisujący doświadczenie snu? Czy dotyczą one nieścisłości i niezrozumienia w ramach opisywanego świata snu, czy pracy pamięci, która dany sen sobie przypomina?

Nie sądzę, żeby celem bloga Pułki było jedynie jak najbardziej precyzyjne opisanie („oddanie”) doświadczenia snu. Zgodziłabym się z Arkadiuszem Wierzbą, że podobnie jak w przypadku narkotycznej prozy Pułki opublikowanej w zbiorze *Vida local*, także i tutaj „akcent przesunięty zostaje [...] z podmiotowości na narzędzie jej konstruowania”³⁵. Dziennik snów jest – podobnie jak w prozie narkotycznej – formułą literackiego raportu z odmiennego stanu świadomości. Oprócz tego, nawet uważnie śledząc ślady cyfrowej działalności Pułki, nie dowiemy się, czy poeta faktycznie spał, słuchając wskazywanej w postach muzyki, i czy wpisy stanowią relację z rzeczywistych snów. Należy założyć, że dziennik snów Pułki może, tak samo jak wiele innych fikcyjnych blogów, być tylko szablonem gatunkowym, w który wpisywany jest tekst literacki związany z rzeczywistością, codzienną praktyką autora. Podejrzliwość, którą proponuję w stosunku do konceptu Pułki, wynika bezpośrednio z zagadnienia związanego z sieciovnością i technologicznymi uwarunkowaniami projektu. W nagłówku bloga Pułka zakłada, że posty będą pojawiać się „rano”, i faktycznie godziny publikacji mieszczą się między godziną 9 a 13. Jednak użytkownik platformy Blogger może dowolnie manipulować czasem publikacji bez zostawiania po tej manipulacji śladów widocznych na stronie³⁶, co oznacza, że czasu wyświetlanego obok wpisów nie należy traktować jako ostatecznego źródła wiedzy przy datacji źródeł³⁷. Platforma daje możliwość

³⁴IJ, 27.12.2008.

³⁵Krytyk opiera swoją interpretację na fragmencie ze wstępu do zbioru prozy: „Trzy zamieszczone w tomie opowiadania traktują o doświadczeniu psychodelicznym przydarzającym się «językowi». Tomasz Pułka, „Zamiast (?) wstępu”, w: *Vida local* (Kraków: Ha!art, 2013), 5.

³⁶W kodzie źródłowym strony da się odczytać jedynie datę ostatniej edycji posta oraz ustawioną przez blogera strefę czasową, nie ma natomiast dostępu do śladów, które pozwoliłyby określić, czy ustawiona data i godzina wpisu odpowiadają rzeczywistemu czasowi publikacji.

³⁷W ramach moich badań twórczości cyfrowej Tomasza Pułki analizuję to, jak teksty były uwarunkowane przez możliwości i ograniczenia wykorzystywanych przez twórcę platform i ich interfejsów. Rozpoznania dotyczące datacji wpisów na Bloggerze przedstawiam na podstawie wstępnych analiz współczesnej (styczeń 2023) wersji Bloggera. Docelowo zamierzam przeanalizować historyczną postać platformy (jak działała i wyglądała w latach 2008–2012).

uczynienia z czasu narzędzia kreacji literackiej. Innym tropem, który oddała interpretację bloga Pułki jako „autentycznego” zapisu rzeczywistych praktyk, jest wyraźne literackie strukturyzowanie opisu na wzór niekoniecznie oddający z zasady nieuporządkowaną i urwaną narrację senną. Zauważalne jest dążenie do puenty (m.in. w poście z 23 grudnia 2008) oraz stosowanie klamry kompozycyjnej (w poście z 24 grudnia 2008 motyw kaszlu pojawia się jedynie w pierwszym i przedostatnim zdaniu wpisu: „Najpierw kaszlę przez pół nocy, [...] Dookoła kaszel; jakbym stał na skrzydle i słuchał silników”).

Blog jako neutralny treściowo format czy rama autobiograficzna – między rygiem a chaosem

Autobiografia jest dla twórczości Pułki publikowanej na blogu dodatkową warstwą znaczeń. *Techniką i wychowaniem* to dziennik, brulion szkicownik, którego zasadą konstrukcyjną jest brak zasad, chaos, fragmentaryczność, pętlowe powracanie do poruszonych wcześniej wątków i brulionowe szkicowanie później wykorzystywanych pomysłów. *Insertjazz* to, przeciwnie, przestrzeń skanalizowania bardzo ścisłego, konceptu – odwróconego dziennika, w którym zamiast wydarzeń dnia zapisywane są relacje z nocnych przygód świadomości. O dziwo, to właśnie dla opisanego doświadczenia snu, a więc z zasady niedającej się kontrolować formy funkcjonowania umysłu, Pułka wybiera uporządkowaną i powtarzalną formułę, za pomocą której stara się to robić – najpierw poprzez wpływanie na sen muzyką, a później sam rygor opisywania wrażeń. Znaczenia autobiograficzne ujawniają się w zależności od miejsca cyfrowej publikacji i ram gatunkowych, jakie ona wyznacza. To, jak bardzo rama autobiograficzna dominuje przy interpretacji wpisów blogowych, widać szczególnie w momencie umieszczania tekstu na blogu, a następnie w innej przestrzeni. Warto dodać, że tego rodzaju przypadków jest więcej niż te omówione w artykule – dwanaście postów z *Techniką i wychowaniem* ukazało się także poza blogiem, z czego sześć w tomie *Zespół szkół*.

Wpisy publikowane na blogu to druga co do wielkości część cyfrowego korpusu Pułki. W artykule nie odnosiłam się do ostatniego osobistego bloga poety z 2012 roku, zatytułowanego *Estetyka poglądów*. Tam także Pułka silnie wykorzystuje autobiograficzną ramę, jednak dominującym środkiem wyrazu jest nie tekst, lecz fotografia. Inaczej natomiast forma blogowa jest wykorzystywana w przypadku *Cichego Nabiauu* – art-bloga prowadzonego przez Pułkę razem z grupą autorów związaną ze środowiskiem poetów cybernetycznych i Rozdzielczości Chleba³⁸. Wpisy na Bloggerze były dla twórców cybernetycznych dość elastyczną przestrzenią pisma, pozwalającą realizować eksperymenty w dziedzinie łączenia mediów – od formatowanego tekstu, poprzez obraz, dźwięk, hiperłącza, po materiały wideo. Interfejs Bloggiera pozwalał na łatwe publikowanie kilku osobom na jednym blogu przy zachowaniu wyświetlającego się na stronie rozróżnienia autorstwa postów. Blog to tylko jedna z wykorzystywanych przez kolektyw form funkcjonowania w sieci. Cichy Nabiau działał także na Nieszufladzie, jednak portal służył przede wszystkim jako medium promocyjne – do zamieszczania informacji o nowych wpisach na blogu³⁹. W dziale „Wiersze” Cichy Nabiau

³⁸W zarchiwizowanej wersji profilu Pułki na Bloggerze wyświetla się lista użytkowników, którzy współtworzyli blog Cichego Nabiauu: <http://www.web.archive.org/web/20100903175424/http://www.blogger.com:80/profile/17188899762195186561>, dostęp 13.01.2023.

³⁹Cichy Nabiau, Wątki forum, <http://www.nieszuflada.pl/menu.asp?rodzaj=2&idautora=11076>, dostęp 13.01.2023.

publikował jedynie trzykrotnie. Dla nastawionej na wizualność tekstu poetyki kolektywu platforma ta była wyjątkowo niewygodna⁴⁰.

W przypadku Cichego Nabiauu w mniejszym stopniu niż w blogach osobistych Pułki posty warunkowane są ramą autobiograficzną, blog to po prostu wygodna cyfrowa przestrzeń publikacji. Taki sposób myślenia proponowali twórcy Bloggera, dla których blog miał być formatem, neutralnym treściowo medium⁴¹, wygodnym, prostym do stworzenia nawet dla osób, które nie programują, i przede wszystkim darmowym.

Blogowa część korpusu tekstów Pułki prezentuje rozmaite sposoby wykorzystywania formy, które oddają ogólne przesunięcia widoczne w historii badań tego gatunku⁴² – od silniej zdeterminowanego gatunkowo „internetowego pamiętnika” w stronę neutralnego treściowo medium, wygodnego sposobu publikowania, także dla tak wymagającej grupy, jak poeci cybernetyczni. Ostatnim ogniwem tego procesu, który wydarzył się już po śmierci Pułki, pod koniec 2013 roku, było przeniesienie działalności Cichego Nabiauu z bloga do przestrzeni mediów społecznościowych⁴³. Równolegle z tym przejściem media społecznościowe wchłonęły i zdominowały zarówno technologię, jak i praktykę blogowania, przekształcając ją w fenomen zwany mikroblogowaniem⁴⁴, który przyniósł formy krótsze i pozwolił na łatwe zwiększenie zasięgów wpisów, ale kosztem niezależności i zamknięcia w pojedynczych, odseparowanych od reszty sieci aplikacjach i platformach⁴⁵.

⁴⁰ Można to obserwować na przykładzie wpisu *Wchuoonońc ynternet*. Utwór pierwotnie przyjmował formę graficznego zrzutu ekranu, utrwalającego przestrzenno-wizualną kompozycję, która jest kluczowa dla podstawowego znaczenia utworu – efektu symulacji doświadczenia korzystania z sieci, multilinearności i symultaniczności treści cyfrowych⁴. Wariant zamieszczony na *Nieszufladzie*⁵ jest warunkowany przez interfejs platformy, który przynosił ograniczenia typograficzne, a także nie pozwalał ani na podgląd ostatecznie wyświetlanej na ekranie wersji tekstu przed publikacją, ani na jego późniejszą edycję. Na *Nieszufladzie* wpis zachowuje resztki kompozycji przestrzennej, ale układ słów staje się bardziej poziomy, traci pierwotny pionowy kształt, odsyłający do metafory ekranu. Co więcej, żeby objąć całość wzrokiem, należy przewinąć stronę. Sposób interakcji z tekstem zmienia się, zmieniając także jego znaczenia. Zob. kolejno: PUŁKA\ [Tomasz Pułka], *WCHUONOŃC YNTERNET* (wiersz wspólny), <http://www.cichynabiau.blogspot.com/2008/10/wchuoono-ynternet.html>, dostęp 13.01.2023; Cichy Nabiau, *Wchuoonońc ynternet*, <http://www.nieszuflada.pl/klasa.asp?idklasy=121563&idautora=11076&rodzaj=1>, dostęp 14.01.2023.

⁴¹ Siles, „Blogs” 363.

⁴² Ignacio Siles, „From online filter to web format: Articulating materiality and meaning in the early history of blogs”, *Social Studies of Science* 41, 5 (September 2011): 737–758.

⁴³ Cichy Nabiau, <https://pl-pl.facebook.com/cichynabiau/>, dostęp 13.01.2023.

⁴⁴ Historię blogów, która przedstawia ten gatunek w kontekście mediów społecznościowych, opisuje Ignacio Siles. Zob. Siles, „Blogs”.

⁴⁵ Odnoszę się do tego, jak media społecznościowe monopolizują ruch w sieci – w wielu przypadkach swobodne docieranie do treści jest możliwe jedynie z poziomu zalogowanego użytkownika, a platformy są skonstruowane w sposób niezachęcający do opuszczania ich ram.

Bibliografia

- Akram, Sara. „Blog – gatunek w formie kolekcji czy kolekcja gatunków?”. *Acta Humana* 8 (2017): 61–72.
- Antoniuk, Mateusz. „Jak czytać stronę brulionu: krytyka genetyczna i materialność tekstu”. *Wielogłos* 1 (2017): 39–66.
- Biasi, Pierre-Marc de, Maria Prussak, Filip Kwiatek. *Genetyka tekstów*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Bociąg, Joanna. „Projekcja, przepracowanie, Pułka, Pessoa”. *Mały Format* 7-8 (2017). <http://malyformat.com/2017/08/projekcja-przepracowanie-pulka-pessoa/>. Dostęp 30.11.2023.
- Cywińska-Milonas, Marta. „Blogi (ujęcie psychologiczne)”. W: *Liternet. Literatura i internet*, red. Piotr Marecki, 95–109. Kraków: Rabid, 2002.
- Czyżak, Agnieszka. „Autofikcja”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2020): 93–98.
- Elias, Amy J. „Virtual autobiography. Autobiographies, interfaces, and avatars”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 512–527. London, New York: Routledge, 2012.
- Gumkowska, Anna, Maciej Maryl, Piotr Toczyski. „Blog to... blog. Blogi oczyma blogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez IBL PAN i Gazeta.pl”. Warszawa 2009.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic literature: new horizons for the literary*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame, 2010.
- Kacadens, Irene. „Experimental life writing”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 380–392. London, New York: Routledge, 2012.
- Kaczmarek, Paweł. „Wzdłuż linii załamania”. *Dodatek LITERACKI* 8(9) (2011): 16–17.
- Kamińska, Magdalena. „Konflikt, przemoc, prowokacja w cyberkulturze”. W tejże: *Nieczne memy: dwanaście wykładów o kulturze internetu*, 15–34. Poznań: Galeria Miejska „Arsenał”, 2011.
- Koronkiewicz, Marta. „Posłowie”. W: Tomasz Pułka, *Podczas siebie: wybór wierszy*, red. Marta Koronkiewicz, 117–127. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2018.
- Lovink, Geert. *Zero comments: blogging and critical Internet culture*. New York, London: Routledge, 2008.
- Maryl, Maciej. „Startup literacki. Blog a powieść w odcinkach na przykładzie pierwowzoru «Cwaniar» Sylwii Chutnik”. W: *Teksty kultury uczestnictwa*, red. Andrzej Dąbrówka, Maciej Maryl, Aleksandra Wójtowicz, 85–110. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016.
- Maryl, Maciej, Krzysztof Niewiadomski, Maciej Kidawa. „Teksty elektroniczne w działaniu: typologia gatunków blogowych”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 59, 2 (2016): 51–73.
- Novak, Julia. „Experiments in Life-Writing: Introduction”. W: *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak, 1–36. Palgrave Studies in Life Writing. Cham: Springer International Publishing, 2017.
- Page, Ruth. „Blogs”. W: *The Johns Hopkins guide to digital media*, red. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson, Benjamin J. Robertson, 42–45. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- Pułka, Tomasz. *Paralaksa w weekend*. Olsztyn: Stowarzyszenie Artystyczno-Kulturalne „Portret”, 2007.
- – –. *Vida local*. Kraków: Ha!art, 2013.
- – –. *Zespół szkół*. Kraków: Ha!art, 2010.
- Rettberg, Jill Walker. *Blogowanie*. Tłum. Michał Szczubiałka. Media Cyfrowe. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Rodak, Paweł. „Wstęp. Autobiografia i dziennik osobisty jako przedmiot badań Philippe’a Lejeune’a”. W: Philippe Lejeune, „*Drogi zeszycie... „drogi ekranie...”*. O dziennikach osobistych. Tłum. Agnieszka Karpowicz, Magda Rodak, Paweł Rodak. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Siles, Ignacio. „Blogs”. W: *The SAGE Handbook of Web History*, red. Niels Brügger, Ian Milligan, 359–371. Los Angeles [California], Boston, Massachusetts: SAGE Reference, Credo Reference, 2020.

- – –. „From online filter to web format: Articulating materiality and meaning in the early history of blogs”, *Social Studies of Science* 41, 5 (September 2011): 737–758.
- Suchanek, Jerzy. „Kaszel jest jak topiący się chłopczyk”. *Akant: miesięcznik literacki* 2 (2008): 42–45.
- Szczepan-Wojnarska, Anna M. „Blogi jako forma literacka”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 191–201.
- Sztafa, Krzysztof. „Nota redakcyjna”. W: Tomasz Pułka, *Wybieganie z raju*, red. Krzysztof Sztafa, Joanna Mueller, 409–410. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- – –. „Pasja kresu. Przyczynek do poetyckiego rejestru Tomasza Pułki”. *Wielość* 4 (2021): 155–179.
- Waligóra, Agnieszka. *Nowy autotematyzm: metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989*. Kraków: Universitas, 2023.
- Więckiewicz, Marta. *Blog w perspektywie genologii multimedialnej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2012.
- Winiarski, Jakub. *Paralaksa dla Poli Raksy*, www.nieszufkada.pl/klasa.asp?idklasy=105371&idator=8786&rodzaj=5#. Dostęp 13.01.2023.

SŁOWA KLUCZOWE:

TOMASZ PUŁKA

blog

ABSTRAKT:

Artykuł zawiera analizę dwóch niebadanych poprzednio blogów poety, prozaika i twórcy cyfrowego Tomasza Pułki. Autorka, postrzegając blog jako gatunek autobiograficzny, pyta o to, jak blogowa publikacja rozszczelnia stabilność gatunkową wpisów zawierających teksty literackie. Twórczość Pułki jest odczytywana z wykorzystaniem metod filologii cyfrowej oraz krytyki genetycznej. Omawiane są dwa modele blogowania, które w latach 2008–2009 uprawiał Pułka – brulionowy oraz zbudowany na intermedialnym koncepcie. Rozpoznania te prowadzą do zarysowania historii procesu twórczego Pułki oraz uwypuklenia powiązań między poetyką blogową, uwarunkowaną przez działanie platformy Blogger, a poetyką znanych w obiegu krytycznoliterackim tekstów poetyckich.

cyfrowa autobiografia
gatunki cyfrowe

brulion

NOTA O AUTORCE:

Paulina Chorzewska-Rubik (ur. 1996) – mgr, doktorantka w Zakładzie Antropologii Słowa w ramach Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego w dyscyplinie literaturoznawczej. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich”, „Forum Poetyki” oraz „Przestrzeniach Teorii”. Kierowniczką grantu „Wiersz w sieci. Filologia strony internetowej na przykładzie twórczości Tomasza Pułki (2005–2012)” (Preludium NCN).